



HAL
open science

Mondes musicaux et modernité. Sociologie et anthropologie de la pratique de la guitare en France

Florian Caron

► **To cite this version:**

Florian Caron. Mondes musicaux et modernité. Sociologie et anthropologie de la pratique de la guitare en France. Sociologie. Université de Caen, 2009. Français. NNT : 2009CAEN1536 . tel-00431521

HAL Id: tel-00431521

<https://theses.hal.science/tel-00431521>

Submitted on 12 Nov 2009

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.



UNIVERSITÉ de CAEN/BASSE-NORMANDIE

U.F.R. des Sciences de l'Homme

École doctorale ED68 - Littératures, Cultures et Sciences sociales

Centre d'Étude et de Recherche sur les Risques et les Vulnérabilités (E.A.3918)

THÈSE

présentée par

M. Florian Caron

et soutenue publiquement le **8 juin 2009**

en vue de l'obtention du

DOCTORAT de L'UNIVERSITÉ DE CAEN/BASSE-NORMANDIE

Spécialité : Sociologie-démographie

(Arrêté du 07 août 2006)

MONDES MUSICAUX ET MODERNITÉ

Sociologie et anthropologie de la pratique de la guitare en France

MEMBRES DU JURY

M. Jacques Cheyronnaud, directeur de recherche CNRS, SHADYC-UMR8562, Marseille (rapporteur)

M. Danilo Martuccelli, professeur de sociologie, Université de Lille 3 (rapporteur)

Mme Sylvia Faure, professeure de sociologie, Université Lumière Lyon 2 (examinatrice)

M. Patrick Williams, directeur de recherche CNRS, LAU-UPR34, Ivry-sur-Seine (examinateur)

M. Camille Tarot, professeur de sociologie, Université de Caen/Basse-Normandie (directeur de thèse)



UNIVERSITÉ de CAEN/BASSE-NORMANDIE

U.F.R. des Sciences de l'Homme

École doctorale ED68 - Littératures, Cultures et Sciences sociales

Centre d'Étude et de Recherche sur les Risques et les Vulnérabilités (E.A.3918)

THÈSE

présentée par

M. Florian Caron

et soutenue publiquement le **8 juin 2009**

en vue de l'obtention du

DOCTORAT de L'UNIVERSITÉ DE CAEN/BASSE-NORMANDIE

Spécialité : Sociologie-démographie

(Arrêté du 07 août 2006)

MONDES MUSICAUX ET MODERNITÉ

Sociologie et anthropologie de la pratique de la guitare en France

MEMBRES DU JURY

M. Jacques Cheyronnaud, directeur de recherche CNRS, SHADYC-UMR8562, Marseille (rapporteur)

M. Danilo Martuccelli, professeur de sociologie, Université de Lille 3 (rapporteur)

Mme Sylvia Faure, professeure de sociologie, Université Lumière Lyon 2 (examinatrice)

M. Patrick Williams, directeur de recherche CNRS, LAU-UPR34, Ivry-sur-Seine (examinateur)

M. Camille Tarot, professeur de sociologie, Université de Caen/Basse-Normandie (directeur de thèse)

Résumé

La pratique de la guitare en France, largement inconnue avant-guerre, n'explose que durant les années 1960-1970. L'instrument est devenu quasiment incontournable dans les musiques populaires, en France ou dans le monde. Le fait le plus marquant n'est pas tant l'ampleur du phénomène que l'investissement symbolique dont la guitare fait l'objet, puisqu'elle est souvent prise pour l'emblème des genres musicaux qu'elle sert (rock, blues, flamenco, manouche, etc.). D'où vient l'idée qu'à chaque musique correspond sa guitare, à chaque guitare son symbole, à tel point que certains croient pouvoir lire « l'histoire du monde » à travers cet instrument qui aurait existé « de tous temps », par-delà la distinction savant/populaire ? Au-delà de cette mythologie de l'universalité de l'instrument, la recherche porte sur son symbolisme global, dont l'étude fait défaut. Une sociologie de l'actualité des pratiques de guitaristes amateurs et professionnels en France, plutôt que d'étudier des communautés correspondant à des genres supposés stables, permet d'interroger un monde musical transversal à la question des genres. Car c'est là sa forme obligatoire : le mélange des genres et le bricolage de soi, la revendication autodidacte, la labilité identitaire, les techniques de soi et la relation à la profusion technologique montrent un travail de symbolisation propre à cette modernité musicale ; ni un défaut, ni un excès, mais une négativité du symbole qui fait toute sa plasticité et permet de produire, dans l'acte musical, un rapport au monde entre individualisation et rationalisation, entre socialisation et subjectivation de l'expérience moderne.

Disciplines : sociologie-démographie : anthropologie

Mots-clés (indexation libre) : mondes musicaux, guitare, autodidaxie, corps, individualisme, modernité, symbolique

Abstract :

Guitar playing, almost non-existent in France in the prewar years, exploded during the years 1960-1970. The instrument has become almost ubiquitous in popular music, in France or in the world. The most remarkable fact is not so much the large scale of the phenomenon as the symbolic investment in this instrument, as it is often used as the emblem of the musical genres it serves (rock music, blues, flamenco, gypsy jazz, etc.). Where did the idea come from, that to every music corresponds its guitar, to every guitar its symbol, so that some believe they can read the « history of the world » through this instrument that is supposed to have existed « all the time », beyond the distinction high culture/popular culture ? Beyond the myth of the universality of the instrument, this research covers its global symbolism, whose study is lacking. A sociology of current practices of amateur and professional guitarists in France, rather than studying communities corresponding to supposedly stable genres, makes it possible to examine a cross-genre music world. This is its obligatory form : the mix of genres and the *bricolage* of the self, the autodidactic self-assertion, the lability of identity, the technologies of the self and the relationship to technological profusion point out to a work of symbolisation proper to this musical modernity ; neither lack nor excess, but a certain negativity of the symbol that makes its plasticity and produces, in the musical act, a relation to the world somewhere between individualization and rationalization, between socialization and subjectivation of modern experience.

Key words (free indexing) : music worlds, guitar, autodidacticism, body, individualism, modernity, symbolic.

Remerciements

Ma gratitude ira d'abord aux guitaristes, musiciens et associatifs qui m'ont accordé de leur temps, parfois beaucoup, et qui ont porté un intérêt certain pour cette recherche. Je tiens à saluer l'accueil chaleureux qui m'a été fait, cette sympathie à mon égard ayant rendu moins pénible certains moments fastidieux de la recherche. A la périphérie de l'enquête, jamais totalement en dehors, j'ai trouvé de nombreux soutiens de la part de mes amis très chers, Aurélien, Jean-Baptiste, Nicolas et Sébastien, tous généreusement attentifs à mon travail. Je dois beaucoup à Gaëlle qui a toujours su quand et comment m'encourager, me conseiller et m'aider au mieux.

Je tiens à remercier vivement les membres du jury, Jacques Cheyronnaud, Sylvia Faure, Danilo Martuccelli et Patrick Williams, pour avoir accepté d'accorder de l'intérêt à cette thèse. Ce travail a été financé de octobre 2005 à septembre 2008 grâce à l'allocation ministérielle de recherche au sein du Laboratoire d'Analyse Socio-Anthropologique du Risque devenu Centre d'Étude et de Recherche sur les Risques et les Vulnérabilités. Exprimer ma gratitude à l'égard des membres du laboratoire ne compensera pas la dette que j'ai contracté à leur égard pour l'accueil qui m'a été fait. Je suis d'abord et avant tout redevable au Professeur Camille Tarot pour sa direction, pour sa confiance, sa constante excellence, et pour m'avoir transmis une certaine conception des sciences humaines qui nourrit une saine émulation de recherche. Parmi mes collègues, je remercie particulièrement Claudine Éliot, Cédric Haren et Guillaume Marguerie. Je suis aussi reconnaissant envers l'anglophone Pierre Hennequin, de l'UFR des Sciences de l'Homme, pour son assistance de dernière minute. Marc Touché, chercheur au CNRS, a eu la gentillesse de m'accueillir et de me transmettre des documents quasiment introuvables et pourtant indispensables à ce travail. Bien que toute recherche doit beaucoup à la communauté qui l'entoure, je reste seul responsable des insuffisances de ce texte.

Ce travail est dédié à la mémoire de ma mère, Mathilde Costa (1958-2006).

SOMMAIRE

INTRODUCTION

LA GUITARE COMME <i>SYMBOLON</i>	6
1. La guitare classique : l'universalité comme assignation du populaire à indifférence.....	7
2. Guitare (en) plastique : transversalité de l'instrument.....	27

CHAPITRE 1

PRÉSENTATION DE L'ENQUÊTE.....	36
1. Structuration sociale et musicale des guitaristes.....	36
2. Méthode : symbolique et ethnographie.....	49

CHAPITRE 2

DES GENRES À LA STYLISATION.....	72
1. Des musiques de guitaristes.....	75
2. Des goûts au bricolage de soi.....	106

CHAPITRE 3

QUAND L'AUTODIDAXIE FAIT ÉCOLE.....	132
1. Une revendication de l'ignorance.....	134
2. Les médiations et l'objet de la transmission.....	160

CHAPITRE 4

UN MYTHE D'ORIGINE DE L'INDIVIDU.....	196
---------------------------------------	-----

1. De l'adolescence...	200
2. ...à l'installation dans la pratique.....	221
CHAPITRE 5	
<hr/>	
TECHNIQUE ET DON DE SOI.....	248
1. Des habitus corporels aux techniques de soi.....	253
2. Le <i>feeling</i> , entre ipséité et altérité.....	284
CHAPITRE 6	
<hr/>	
GUITARE ET FÉTICHISME : CRITIQUE TECHNOLOGIQUE ET SYMBOLIQUE.....	301
1. « Qui de nous deux ? ». Le moyen de la critique.....	305
2. « Guitars SUCK ». La critique du moyen	329
CHAPITRE 7	
<hr/>	
DOMAINE DU SENS. GUITARE, SYMBOLE ET MODERNITÉ.....	353
1. Musique : degré zéro du symbolique ?.....	353
2. Infortuné symbole qui périt aussitôt nommé : modernité d'un concept	370
3. Une herméneutique de la médiation.....	389
CONCLUSION	
<hr/>	
LA MUSIQUE COMME PATHOLOGIE DE LA MODERNITÉ	408
BIBLIOGRAPHIE	414
INDEX DES ILLUSTRATIONS	425
INDEX DES ENCADRÉS	425
INDEX DES FIGURES	426
INDEX DES TABLEAUX	426
TABLE DES MATIÈRES	427
ANNEXES	433

INTRODUCTION

LA GUITARE COMME *SYMBOLON*

« C'est le début d'un long voyage parmi les siècles et les civilisations. Car la guitare est presque aussi vieille que l'homme » annonce la quatrième de couverture du livre d'Orsenna, *Histoire du monde en neuf guitares* [Orsenna et Arnoult, 2004]. Comment en est-on arrivé à cette idée un peu farfelue que la guitare pourrait rendre compte de l'origine de l'humanité et peut-être du monde ? Bien entendu, l'ethnographie nous fournit d'innombrables exemples de récits fondateurs où les instruments de musique jouent un rôle important. Lévi-Strauss, qui cherchait de la musique dans les mythes, trouve dans le chant bororo ouvrant sur les *Mythologiques* un instrument, le grand hochet de danse (*bapo*) gardé au nid des âmes [Levi-Strauss, 1964 : 43]. C'est en ramenant une flûte, qu'un chef trobriandais convoitait pour avoir entendu au loin ses sons admirables, que Tokosikuna, un infirme tellement hideux qu'il ne pouvait prétendre au mariage, revint si beau et si puissant que le chef le maria à toutes les femmes du village. Il attira la colère jalouse de tous les autres hommes, d'autant qu'il raflait désormais tous les objets *kula*. Ils tentèrent, en vain, de le tuer à nombreuses reprises. Il finît sur une île, solitaire, d'où il lança une malédiction sur tous les hommes [Malinowski, 1989 : 371-373]. Tout cela, à cause d'une flûte.

On trouvera également des arcs musicaux, des luths anciens, des tambours, mais rien de comparable avec ce qu'on appelle aujourd'hui « guitare ». Sans doute que l'incroyable succès de l'instrument, à partir des années 1960 y est pour quelque chose. La guitare a une histoire qui date du 11ème siècle, en Occident, si on y inclut des instruments qui ne ressemblent en rien à la guitare actuelle, et la place qu'elle occupe aujourd'hui dans nos sociétés modernes est sans rapport avec ce qu'elle était hier. De manière un peu moins ambitieuse qu'Orsenna et bien d'autres, nous proposons ici de penser la sociologie de l'actualité de la guitare. Car lorsque les guitaristes disent

sur un mode à moitié ironique « tout le monde sait jouer de la guitare », cette semi-vérité nous est contemporaine, et ne tend nullement à rendre compte de l'origine de l'humanité.

Le mythe de la guitare-monde ou de la guitare-humanité est un leurre pour le sociologue : confondre une territorialité (« tout le monde... ») et temporelle (« de tous temps... ») masque la question de l'émergence de son universalité. Car si la guitare a accompagné les voyageurs, les échanges globaux, et donc la mondialisation de la musique, ce n'est pas au principe de son statut immémorial ; c'est, au contraire, parce qu'elle a rencontré un tel succès, devenant l'objet et le support d'échanges culturels et musicaux, qu'on lui attribue son universalité.

Nous allons voir ici que la guitare est investie symboliquement jusque dans les travaux universitaires actuels. Mais tout comme il n'y a pas *un* imaginaire de la guitare, mais des représentations concurrentes de l'objet, on peut dire finalement qu'il n'existe pas *une* guitare mais *des* guitares. Autant d'un point de vue de l'objet dans sa conception matérielle que dans les usages qui en sont faits, il est difficile de parler de *la* guitare. Doit-on, en sociologue, faire de cette diversité la négation même de la vérité que chacun affirme dans sa propre mythologie ? Nous pensons que non : car ce serait admettre qu'il n'y a dans tous ces imaginaires aucun objet commun du regard, donc rien sur quoi être d'accord ou en désaccord, rien qui puisse signifier une différence. Car quand on parle de la guitare, « on » se comprend, à demi-mot peut-être, mais ce mot, coupé en deux voire plus, c'est un *symbolon*, un objet dont les parties séparées peuvent être réunies et redevenir un signe de reconnaissance, un objet commun. C'est peut-être l'unité de cette diversité qui fait son succès.

1. La guitare classique : l'universalité comme assignation du populaire à indifférence

Universaliser la guitare ou la question historique

La première difficulté d'une histoire de la guitare réside dans l'impossibilité de définir précisément une période d'émergence de l'instrument. Selon Charnassé, « on risque fort d'identifier comme des guitares tous les instruments à cordes pincées possédant une caisse

ovalisée munie d'un manche » [Charnassé, 1985 : 4]. L'organologie qu'elle appelle de ses vœux doit prendre en compte de multiples facteurs pour identifier une guitare en tant que tel dans le passé, ce qui implique qu'il n'y a pas d'origines précises, seulement des évolutions successives qui amènent inexorablement à la formation de la guitare moderne. La première en date fut « l'apparition d'une caisse de résonance en trois parties : le fond, la table et la partie latérale (l'éclisse) qui les unit ». Pour autant, on ne peut pas parler de guitare, seulement d'une « préhistoire », localisée surtout au Moyen-Orient, en Asie et Europe de l'Est, pour la raison que toutes les caractéristiques modernes de la guitare ne sont pas réunies.

Certains prennent moins de précautions. Orsenna se figure que la guitare existait en Egypte ancienne (2650 avant J.C.) sous le nom de *Kitàr* [Orsenna : 13-15]. Or Charnassé notera qu'en Egypte, plus précisément « à l'ouest de ce pays, on désigne le luth européen sous le nom de *Qītara* — et ce, depuis le 9^{ème} siècle » [9]. Vers 830-860, on identifie une *cithara*, de même facture que la guitare (c'est-à-dire une caisse, un manche, un chevillier aux cordes individualisées). Pour Charnassé, *cithara* vient de *Kithara* en latin, et qui désigne la guitare au Moyen-Age ; les évolutions du mot (*Kitaire*, *quitaire*) continueraient jusqu'à « quitarre » que l'on emploie après 1250. Toujours selon la même auteur, on atteste de la présence d'un ancêtre en Espagne dès le 10^{ème} et 11^{ème} siècle. L'examen iconographique prouverait que les choses se précisent au 13^{ème} et 14^{ème} siècle, toujours en Espagne, par la représentation de guitares latines et de guitares mauresques, ces dernières jouissant d'une « reconnaissance pleine et entière » ; les ménestrels du prince et des têtes couronnées sont représentés une guitare à la main.

Il est à noter que sous la plume de l'historien, « guitare » est une traduction, puisque l'on utilise, encore au 16^{ème} siècle, le terme de « guiterne »¹. C'est précisément à cette période que l'on commence à écrire conventionnellement l'histoire de la guitare. La guitare est alors un instrument à quatre chœurs de cordes pour lequel on commence à constituer un « abondant répertoire » [Charnassé : 31], surtout en France, entièrement noté en tablature. C'est à cette époque que l'usage de la guitare semble se généraliser, en témoigne en tout cas cette confrontation avec le

¹ Or les choses ne sont pas si simples. Lorsque nous avons écrit ces lignes, nous n'avions pas pris connaissance des plus récents travaux d'ethnomusicologie historique qui, parfois, distinguent, sans vraiment le dire, guitare et guiterne [Charles-Dominique, 2006]. Les travaux de Charnassé datent des années 1980, et sans doute l'organologie s'est raisonnée depuis. Nous conservons les lignes qui suivent car elles n'enlèvent rien à la valeur du mythe qui, comme nous allons le voir, est très simple à comprendre : la guitare ne date pas d'hier et a toujours été l'instrument populaire par excellence.

luth, qui va tourner en faveur de la guitare fin 16^{ème}, début 17^{ème} siècle² : le luth sera perdu jusqu'aux récents travaux de restauration de l'organologie³.

La guitare s'ajoutera un chœur de plus au 17^{ème}. Ce n'est que fin 18^{ème}-début 19^{ème} siècle que l'on passe à une rangée de cordes simples, rangée alors de six cordes : Charnassé date la première dès 1773, Miteran affirme que le passage à la « six cordes » se fait en 1799 et qu'elle est la plus utilisée en Espagne. La reconstitution historique se fait certitude lorsque Antonio de Torres construit pendant la seconde moitié du 19^{ème} siècle la première guitare de type moderne, c'est-à-dire dont la taille servira de standard, jusqu'à aujourd'hui, aux multiples déclinaisons actuelles. Ce n'est qu'à partir de ce moment que l'on peut parler véritablement de guitare « classique », les autres devant être appelées successivement, dans l'idéal, « baroque », « renaissance », « romantique ». Comme dans la musique baroque en général, la guitare a connu une rupture de transmission des œuvres passées qui n'ont été redécouvertes que très récemment.

Des origines jusqu'à la guitare moderne, on connaît mal le statut social de la guitare, et malgré le manque de documents, on se trouve face à une écriture qui tente d'inscrire l'instrument dans une histoire de ses usages sociaux. La question qui est sous-entendue est celle-ci : la guitare est-elle d'un emploi populaire ou savant ? A cette question, pas de réponse définitive avant l'entrée de la guitare dans la modernité. Ainsi, Charnassé nous présente la guitare comme employée avant le 14^{ème} siècle *a priori* d'abord par des professionnels ; mais dès le 14^{ème} siècle, elle affirme que l'on trouve des traces de pratiques plus amatrices chez les rois, à la cour et dans la vie populaire. Elle peut donc affirmer qu'on la retrouve dans « toutes les classes de la société » sans, bien entendu, en préciser ni la forme, ni l'intensité. Un rapport de police de 1368 fait état d'une fête où l'on « jouoient de la guiterne » [21], mais on ne sait pas pour autant si les musiciens étaient professionnels ou non, si la chose était fréquente.

Ce n'est que dans la confrontation avec le luth au 16^{ème} siècle que les choses se précisent : « par ses caractéristiques sonores, sa technique de jeu et les œuvres qui lui sont destinées, la guitare fait figure de luth pour amateur » [Charnassé, 36]. Si l'on sait que la guitare gagnera la lutte, à cette époque « les guitaristes ne cessent de se poser en rivaux malheureux des luthistes » [37]. L'idée d'amateurisme est peut-être anachronique : le terme, « amateur », désignait à partir

² On peut lire en 1556, à Poitiers : « En mes premiers ans, nous usions plus [du luth] que de la guiterne ; mais depuis douze ou quinze ans en ça, tout nostre monde s'est mis à Guiterner... en manière que trouverés aujourd'hui plus de Guiterneurs en France qu'en Espagne » [Cité par Charnassé : 23-24]. L'engouement de cet auteur masque une lutte beaucoup plus ambiguë.

³ Précisons en France, car dans d'autres pays, notamment du Maghreb, cet instrument n'a jamais été abandonné.

de 1495 un amour, une inclination pour quelque chose ; ce n'est que vers 1680 que le terme se mit à désigner un intérêt envers un art pour son plaisir personnel, indépendamment de toute considération professionnelle⁴. Ainsi, l'emploi du mot « amateur » ajoute à la confusion : s'agit-il d'une opposition au professionnel ou d'un goût vulgaire, c'est-à-dire populaire de l'instrument ? Il semble qu'il s'agisse avant tout d'une dépréciation morale et esthétique, puisque le combat entre luthistes et guitaristes reste une lutte de professionnels. Il y a fort à parier que le langage nous fait défaut : ne s'agirait-il pas d'un jugement ethnocentrique ?

Pourtant, la tablature, à l'origine écrite pour le luth (au cours du 15^{ème} siècle), va être utilisée par les éditeurs de musique pour guitare à partir du 16^{ème} siècle. L'alliance de la tablature et de la guitare présente une image d'instrument facile d'accès : les titres des méthodes et des recueils vont tous dans ce sens. A ce sujet, Charnassé nous parle encore d'un certain succès pour ces ouvrages, sans en préciser la mesure⁵. L'usage espagnol de l'époque participe de cette image de l'instrument. Si Cervantès présentait lui-même la guitare comme l'instrument le plus facile et le moins coûteux [Miteran, 1997 : 48], les Français retiennent que la guitare est utilisée en *rasgueado*, sur le principe du jeu en accord pour accompagnement de chansons. On ne sait toujours rien du véritable usage social de l'instrument.

Au 17^{ème} siècle, la place de la guitare est toujours indéterminée : Louis XIV lui-même apprend la guitare, en Angleterre « son étude fait partie de toute bonne éducation aristocratique et bourgeoise » [Charnassé : 59], beaucoup de tablatures (mais combien ?) sont publiées à cette époque selon Miteran, mais elles ne sont plus vraiment vantées comme étant simples d'accès : « donner de la tablature » signifie alors une « difficulté extrême à résoudre » [Charnassé : 60]. Le début du 18^{ème} siècle ajoute à la confusion : Charnassé diagnostique un déclin de la guitare pour la musique savante mais reste la favorite, nous dit-elle, des amateurs. Comment expliquer alors qu'elle nous dise que la guitare revient dans les salons vers 1760 et que « désireux d'imiter cette société privilégiée, les amateurs des villes se mettent eux aussi à la guitare (...). Le règne des virtuoses est alors terminé. L'instrument passe aux mains des amateurs » [71] ?

⁴ Définitions et origines étymologiques tirées du *Dictionnaire de la langue française*, Larousse, 1989.

⁵ Cf. par exemple p.38. L'imprécision est d'autant plus grande que l'on sait par ailleurs que l'édition quasi monopolistique de Adrien Le Roy à Paris s'est fait au détriment de toute autre édition : lui et Ballard obtiennent le 16 février 1552 « le privilège perpétuel d'imprimer toute la musique vocale et instrumentale dont les autres privilèges étaient venus à expiration » [Attali, 2001 : 102]. Autant dire que les provinciaux ne publiaient pas grand chose. Alors, un succès uniquement parisien ?

Miteran est plus précis quand il affirme que fin 18^{ème}, le monde est divisé en deux clans, celui des « virtuoses compositeurs » et celui des « amateurs-racleurs de corde » [121], et nous donne ainsi le fond du problème : « Obtenant souvent un succès identique, les seconds nuisant déjà beaucoup à la crédibilité d'un instrument qui a fort à faire pour s'affirmer » [*id.*]. Ce serait donc entre 1750 et 1850 que l'indétermination de l'usage de la guitare va se transformer en véritable enjeu musical, esthétique et surtout social. Ce n'est pas un hasard si les deux thèses de musicologie consacrées à la guitare en France s'attachent à la période soit de la première moitié du 19^{ème} siècle [Ribouillault-Bibron, 1980], soit à la période 1750-1850 [Realino, 1999]. C'est précisément à cette époque que s'est formé un débat, devenu charnière pour le devenir de la guitare en France.

Toutes les configurations techniques, matérielles et esthétiques de l'instrument se sont profondément transformées au cours de cette période. Il faut considérer que la guitare commence à prendre de manière plus précise deux chemins bien distincts : celui de la rue pour la guitare dite populaire et celui de la rationalisation, tentative d'intégration à une musique savante. Mais l'un va prendre le pas sur l'autre. En effet, c'est vers la fin du 18^{ème} que la tablature va disparaître complètement des éditions pour ne retenir que l'écriture sur partition du solfège classique. Le changement est majeur : la tablature disparaîtra complètement de toute culture musicale jusqu'au 20^{ème} siècle, nous revenant des États-Unis dans les années 1970 (pour le folk) et par une redécouverte du répertoire baroque des musiciens classiques, tout cela après-guerre. L'occultation de cette écriture est considérable au point que la tablature est vue chez les guitaristes classiques comme quelque chose d'éminemment difficile à déchiffrer, alors qu'il sera précisément vu comme l'outil le plus simple dans la musique populaire, comme au 16^{ème} siècle, ce qui atteste d'un véritable oubli culturel.

C'est donc à cette époque qu'un travail de fond sera entrepris pour arracher la guitare à son image d'instrument « ingrat ». La guitare ne peut absolument pas s'intégrer aux orchestres, et l'héritage technique de l'époque ne permet guère de jouer des pièces d'une richesse comparable à ce que peuvent écrire les compositeurs de l'époque. Charnassé semble satisfaite lorsqu'elle affirme que les nouveaux compositeurs du 19^{ème} (Sor, Aguado, Carulli, Giuliani, Carcassi...) « parviennent à hausser de nouveau la guitare au rang d'instrument savant » [79]. Tandis que ces compositeurs, qui étaient aussi leurs propres interprètes, ont rationalisé les techniques de jeu à un niveau jamais atteint, rendant les méthodes difficilement appropriables par tous, les luthiers font

de plus en plus d'expériences afin de donner à la guitare un volume sonore assez conséquent, jusqu'à l'innovation de Torres. Un véritable projet musical se met en place, celui du guitariste capable de produire sur des scènes de plus en plus grandes des pièces virtuoses à la hauteur de la musique savante de l'époque.

Changement d'évaluation esthétique comme en atteste la *Revue musicale*, alors dirigée par Fétis. Il écrira généralement à propos de la guitare : « Un fait qui ne peut être contesté, c'est que la guitare est destinée à demeurer constamment dans un état complet d'infériorité à l'égard des autres instruments »⁶. Mais le travail considérable des nouveaux compositeurs peut faire relativiser le jugement du plus cruel des adversaires de la guitare. Ainsi, dans sa recension de la méthode de Sor dans la *Revue musicale*, en 1927, il décrit très justement les innovations du compositeur qui resteront en vigueur encore aujourd'hui pour certaines (positionnement des mains, des jambes...) :

« L'ouvrage de M. Sor paraîtra peut-être trop sérieux aux amateurs qui veulent apprendre en quelques jours à jouer à peu près un maigre accompagnement de romance ou de chansonnette ; mais ceux qui se proposeront de jouer réellement de l'instrument, avec toutes ses ressources, et surtout les professeurs, y trouveront une source d'instruction solide et neuve. Le succès pourra n'être pas populaire, mais il sera durable. »

Malgré le fait que l'on trouve encore des méthodes vantant la simplicité d'apprentissage de la guitare⁷, ce sont les méthodes et surtout les œuvres des compositeurs sus-cités qui passeront à la postérité et qui seront jouées encore aujourd'hui. Malgré tout, Ribouillault affirme que « la société de ce temps qui pratique la guitare aime ce qui est facile, rapide, économique et efficace » [16], renvoyant alors les vrais guitaristes à la marginalité de l'artiste : « a coté des « amateurs » ou « dilettantes », se trouvent les guitaristes sincèrement épris de leur instrument, au-delà de toute mode, et qui se tournent vers les « purs » comme Fernando Sor » (17). Ces « purs » font presque office de résistants face au succès présumé de la guitare populaire.

Si Sor et Aguado, qui firent sensiblement le même travail de compositeur-pédagogue-interprète, n'ont peut-être pas eu le succès de la guitare facile – on peut raisonnablement en douter quand même – on doit à Tarrega, que Charnassé qualifie de « père de la guitare moderne »,

⁶ *Revue musicale*, juillet 1832, cité par Miteran [131].

⁷ Ainsi les sous-titres tels que : « Principes extrêmement simples et faciles pour acquérir en très peu de temps la connaissance parfaite de cet instrument » ; « Pour apprendre sans Maître » ; « D'une manière agréable, en peu de temps » [Ribouillault : 17].

d'avoir créé un répertoire digne d'un virtuose⁸. Charnassé et Miteran sont d'accord pour diagnostiquer un autre déclin de la guitare fin 19^{ème}, au profit du piano. L'histoire se termine, si l'on peut dire, par l'arrivée de Segovia, qui va beaucoup faire pour la guitare classique de part le monde, mettant fin au cycle des déclin successifs de la guitare savante.

On le voit, de nouveaux en déclin, la place de la guitare reste indéterminée dans l'histoire des instruments de musique. De ces écrits, il ressort que la présence de la guitare est très fluctuante dans le passé de la musique savante. Ce qui fait office de fil conducteur, à chaque déclin, c'est la présence permanente d'une pratique de dilettantes. Or on ne sait pas ce qui se cache derrière cette pratique, ni en qualité, ni en quantité, et on arrive même à dire qu'un renouveau de la guitare à la cour royale fait passer la musique aux mains des amateurs, alors qu'elle semblait déjà y être ! Le discours de ces recherches consiste à montrer que la guitare savante s'est construite en résistance à son image d'instrument populaire, en lutte victorieuse au bout du compte.

Il aurait été peut-être plus pertinent de postuler que la distinction originelle savant/populaire était sans doute anachronique précisément avant l'arrivée de ces compositeurs du 19^{ème} qui ont fait les lettres de noblesse de la guitare. Ainsi Ribouillault, qui partage le même imaginaire que les autres auteurs, va distinguer au cours du 19^{ème} siècle, trois types de guitaristes [370 et s.], qu'elle a pu recenser à travers leurs méthodes. Tout le travail de tri se fait à partir des techniques du corps et des techniques du jeu (placement de la guitare, de la main droite, de la main gauche...) et ne concerne en aucune manière le répertoire proprement dit. Il existe donc :

- La « technique difficile », qui est celle des guitaristes sus-cités (dont Aguado et Sor...), à majorité Espagnols et Italiens, ceux qui sont passés à la postérité.
- La « technique facile », qui est restée ignorée.
- La « technique intermédiaire », qui aurait les prétentions des plus virtuoses, tout en cherchant l'argent et les effets faciles⁹.

⁸ Ribouillault contredit cette thèse en affirmant que la plupart des innovations techniques et musicales, que l'on impute parfois à Tarrega, sont déjà présentes chez les novateurs du début du 19^{ème} siècle.

⁹ La composition et pédagogie qui y sont attachées puisent à la fois dans le populaire et le savant : elle est « trop soucieuse du rentable et de l'efficace et somme toute assez superficielle, gourmande d'effets faciles voire clinquants. L'essentiel semble être de paraître plus que de sentir réellement » [373].

L'auteur conclut que l'usage facile de la guitare est issu de la tradition orale des milieux populaires, tandis que la dernière catégorie témoigne de l'apparition d'une « [petite bourgeoisie] issue culturellement du peuple, elle est ce qu'il est convenu d'appeler une "parvenue" » [373]. Mais tous ces compositeurs, toutes catégories confondues, sont contemporains, et tous ont écrit des méthodes sur le travail du corps, ce qui est nouveau, certains étant peut-être plus novateurs que d'autres. Si la guitare intermédiaire est présentée comme étant la nouveauté sociale, est-elle la seule nouveauté musicale ? Bien entendu non, puisque les plus novateurs sont ceux du pôle savant, héritiers de l'aristocratie et fréquentant la haute bourgeoisie. Seul le jeu populaire peut être alors rattaché à une tradition plus ancienne. Peut-on en conclure que seul le peuple détenait le monopole de la pratique de la guitare ? Quelle était alors cette musique savante que l'on jouait dans les salons, que les rois eux-mêmes ont pratiquée ? Ne peut-on pas en conclure que la distinction entre des guitaristes populaires et d'autres savants n'a pas vraiment cours avant cette période ?

L'indétermination montre qu'il n'existe pas, avant le début du 19^{ème} siècle, de véritables usages différenciés de la guitare. Il ressort de ces écrits qu'il n'existait pas réellement de « guitare savante » avant l'arrivée des compositeurs de cette période. Conséquemment, il n'existait pas non plus de guitare populaire, il n'en a pas existé avant que certains guitaristes aient un projet plus élitiste, pouvant être inclut dans la musique savante¹⁰. La guitare populaire s'est construite par défaut, parce que les joueurs n'ont pas pris le parti d'innover ou de faire, tout simplement, de la musique instrumentale¹¹.

Pourquoi alors s'évertuer à montrer, quasiment sans documents, que la guitare est « l'instrument populaire par excellence », que le peuple prend le relais quand la musique savante décline ? C'est que cette dernière n'a sans doute pas lutté d'abord contre une imagerie populaire, mais bien contre une ingratitude au sens musical, c'est-à-dire un apport limité en ce qui concerne les sonorités (volume, timbre), le répertoire... Ce n'est qu'aujourd'hui (peut-être le faisait-on déjà

¹⁰ Ribouillault notera plus tard à propos des débuts de la renaissance : « A la danse et aux jeux des bouffons sont associés encore les populaires flûtes à trois trous et tambour, dont les multiples emplois suggèrent que la dichotomie entre savant et populaire n'existe pas à cette époque » [Ribouillault, 2004 : 355]. Francfort affirme que c'est précisément au cours du 19^{ème} siècle que « la distance entre musique populaire, affectée d'un rôle de matière première « nationale », et musique savante s'accroît » [2004 : 195]. Ceci confirmant cela.

¹¹ Même cette distinction était faible. Miteran note à ce propos que les tablatures de Le Roy comportaient souvent la partie de guiterne et celle de chant. De ce fait, note l'auteur, on pouvait, si on ne chantait pas, transformer la chanson en danse.

à l'époque) par une analogie douteuse, que l'on assimile l'ingratitude de l'instrument à celle de son possesseur qui ne peut être qu'issu du peuple.

Le stigmatisme ne vient peut-être pas d'où l'on pense : ainsi, avec l'essor de la musique orchestrale, le développement d'instruments au volume sonore de plus en plus prononcé, les salles de concerts de plus en plus démesurées, l'exigence de virtuosité... les guitaristes se sont sentis isolés. Le luth, pourtant jouissant d'une image élitiste, est abandonné. On ne sait plus quoi faire avec la guitare. Miteran cite un auteur du 17^{ème}, Antoine Carré de la Grange qui écrit en 1671 :

« C'était un abus de croire que l'on ne peut pas jouer sur la guitare toutes sortes de pièce. L'expérience que j'en ai m'a fait connaître qu'il n'y a rien que l'on ne puisse exécuter. Je m'y suis attaché particulièrement pour voir que si l'on a regardé jusqu'à présent cet instrument comme stérile, ce n'était point la faute, ni par l'impuissance de l'art. » [90]

Ceci résume bien le débat. La guitare est stérile à une époque où la créativité et, de plus en plus, la démesure sont de mise. Miteran conclut à la suite : « Ce texte pourrait être cité comme l'archétype des préliminaires de tous les livres de guitare, y compris ceux des siècles suivants ; lutte permanente pour intégrer la guitare au monde de la musique qui l'entoure, et qui souvent la submerge » [90]. Cette réflexivité nous est précieuse. C'est d'abord pour une intégration dans la musique savante naissante que les guitaristes luttent, pas contre une hypothétique musique populaire ingrate.

Mais ce qui frappe le plus, c'est la pérennité d'un tel malaise. Encore au 20^{ème} siècle, Segovia, compositeur et interprète pour guitare, dira : « On n'écrit pas pour la guitare parce qu'il n'y a pratiquement pas de guitaristes pour les interpréter. Inversement, il n'y a pratiquement pas de guitaristes parce que l'instrument est dépourvu de répertoire moderne » [cité par Charnassé, 1985 : 99]. Cette phrase est ambiguë, car on ne sait pas s'il faut conclure que la guitare n'a pas de tradition ou si elle la refuse. Toujours est-il que la crise identitaire persiste jusqu'après-guerre. Comment se fait-il alors que la guitare ait été si populaire d'un côté, si marginale de l'autre ? C'est que pendant longtemps, il y eut un cercle de guitaristes qui voulaient arracher la guitare à un répertoire qui ne suivait pas le développement de la musique classique orchestrale occidentale. La guitare s'intègre mal, encore aujourd'hui, aux orchestres. Miteran introduit son texte en affirmant haut et fort : « Le GUITARISTE (classique répétons-le) EST FRUSTRÉ. Il ne se sent pas reconnu de ses pairs » [les majuscules sont de lui]. Et plus loin : « Il voudrait faire une carrière normale ». L'auteur avait donc repéré une anomie du guitariste classique : « Un monde de la guitare certes,

mais en marge de la vie musicale et incapable de sortir de son isolement ». Comment en sortir ? Les guitaristes et leur répertoire semblent refuser la division classique du travail artistique en orchestre. Que faire ?

« C'était il y a quinze ans et le guitariste vit maintenant une époque formidable. Lui qui a eu tant de mal à s'intégrer voit les portes de la communication s'ouvrir devant les styles les plus différents. Le flamenquiste peut fusionner avec le jazzman, le jazzman avec le guitariste classique, le guitariste avec la chanson, la chanson avec le rock... et tout ce qui fait la musique vivante de cette fin de siècle a besoin de la guitare. » [12-13]

Cette introduction est très instructive. Là aussi elle nous montre que l'omniprésence de la guitare ne vient en aucune manière de la légitimité du classique. Bien au contraire, les musiciens classiques ont du « s'ouvrir » aux musiques populaires, aux musiques du monde qui foisonnaient au travers de la guitare. Si la guitare est universelle, elle l'est vraiment depuis peu : rappelons que le flamenco, le jazz, le rock sont des musiques nées en modernité qui sont beaucoup plus récentes que ce que tout un chacun nous décrit de la guitare populaire immémorielle.

Mais pourquoi, alors, s'inventer une tradition ? La guitare classique se dote d'une légitimité inédite face à la musique classique : notre tradition est ancrée au plus profond de la culture populaire, culture qui existe depuis très longtemps. Ainsi, l'image de la guitare en tant qu'instrument populaire est sans doute un « stigmaté » [Goffman, 1975] créé par les amateurs de musique savante qui n'avaient pas d'autre choix que d'exclure les guitaristes de leur cercle — pour eux c'est un instrument atypique. Si le jugement de ces « entrepreneurs de morale » [Becker, 1985] a été perçu négativement pendant longtemps par les guitaristes eux-mêmes, il est pleinement assumé aujourd'hui en tant que mythe. La crise identitaire peut se résoudre dans l'idéalité de la guitare universelle et intemporelle, plutôt que dans la pure intégration au monde de la musique classique¹². Si les travaux que nous avons cités ont encore le sérieux de la précision historique qui évite de conclure que la guitare a toujours existé, d'autres franchiront le pas. Mais dans ce déploiement d'un imaginaire si spécifique, on repère une invisibilisation de ce que ce mythe de l'universalité refoule, la rupture instaurée par la pratique de la guitare elle-même. L'occultation de la question culturelle est flagrante et interpelle le sociologue. Voyons comment une sociologie de l'instrument de musique prend son parti.

¹² Pour autant, l'apprentissage de la guitare classique a intégré le rang : elle est enseignée depuis une quarantaine d'années dans les conservatoires.

Réifier la guitare ou la question anthropologique

Il existe un seul travail sociologique français sur la guitare¹³. L'état de la recherche est donc rapidement fait, mais il est nécessaire de s'y arrêter. S'il permet de récolter quelques connaissances sur le sujet, nous allons montrer qu'il est beaucoup plus révélateur, par défaut, d'un certain imaginaire très spécifique lié à la guitare. Nous verrons que cela s'inscrit dans cette histoire particulière de la musique classique. La thèse de Florent Bousson s'intitule : *Les mondes de la guitare. Pour une socio-anthropologie de l' "objet-guitare"* [2005], publiée par la suite aux éditions L'harmattan [2006]¹⁴.

Les objectifs de la recherche sont clairs : la sociologie de la musique a trop souvent occulté les instruments dans son appréhension du fait musical. Le constat est vrai, mais peut-être qu'il va trop loin lorsqu'il affirme : « les recherches sur l'instrument doivent affirmer leur autonomie par rapport à une musique qu'il ne convient pas d'essentialiser sous les notes d'une partition, les sons d'un disque ou le rituel d'un concert » [2005 : 11]. En fait, sa recherche va faire le mouvement opposé des sociologies ainsi dénoncées, elle va occulter la musique, au profit d'un regard centré uniquement sur la production sociale de l'instrument : la focale est portée sur « les différentes manières qu'ont les individus de jouer, de fabriquer, d'aimer ou de qualifier la guitare, m'appuyant sur l'idée que chacun, à son niveau et selon son engagement, participe d'une configuration de l'instrument qui est en mouvement » [12]. La musique n'est plus qu'une modalité parmi tant d'autres par laquelle la guitare passe pour devenir un instrument de musique.

L'interrogation est donc la suivante : « qu'est-ce qui fait exister la guitare et la qualifie comme un instrument de musique » (*id.*). La question intrigue : comment la guitare devient guitare, c'est-à-dire est qualifiée d'instrument de musique indépendamment de la musique ? On pourrait comprendre qu'il veuille montrer que la *pratique* de l'instrument, c'est la production de la musique, est une affaire sociale ou technique, autant que purement musicale, on sortirait alors de la tautologie. Mais là, l'interaction sociale n'intervient que pour dire qu'une « guitare accrochée au mur n'est rien, si ce n'est une chose inanimée » [*id.* : n.15]. Ce n'est pas totalement

¹³ Nous présenterons plus loin les travaux de Marc Touché, qui travaille plus généralement sur les « musiques amplifiées ». Les rares travaux anglo-saxons seront présentés après du fait de la trop grande différence dans les perspectives.

¹⁴ Nous utiliserons tour à tour la pagination de la thèse [2005] et du livre [2006] en le précisant. La publication de l'ouvrage a mystérieusement fait disparaître certains passages, notamment en ce qui concerne « l'anomie sociale » des guitaristes classiques, alors même que cette problématique est au cœur de son travail, et sans laquelle on ne pourrait pas le comprendre.

faux, mais cet objet reste tout de même une guitare qui, potentiellement, on le sait, permet de jouer de la musique !

Conformément à son postulat, il va distinguer quatre mondes, indépendamment des usages sociaux de la guitare (donc aussi de la musique) : le monde des luthiers, des guitaristes, de l'amour, des épreuves de réalité. Il faut donc un fabricant, un musicien, un attachement spécifique et une mise à l'épreuve pour que la guitare devienne une guitare. On est bien dans une perspective de production de l'instrument au sens le plus commun du terme. Le monde des luthiers, c'est la « préparation des sonorités » [18] qui se construit dans la relation musicien/luthier. C'est dans cette interaction que la guitare devient guitare : « ce n'est qu'une fois la fabrication terminée qu'il est possible de parler de "guitare". C'est la jouer qui la fait exister comme guitare » [61-62]. C'est donc bien la musique qui qualifie la guitare en-soi, avant toute autre chose. Il est à noter que la guitare produite industriellement n'intéresse pas le sociologue. De par le fait même, c'est également la guitare électrique qui est totalement occultée du travail¹⁵.

Le monde des guitaristes nous révèle quelque chose que l'on avait pressenti au chapitre précédent (la guitare de luthier) mais qui n'est pas énoncé en tant que tel ni dans le titre, ni dans l'introduction. Les guitaristes en question sont des guitaristes de musique classique, et l'auteur décrit toutes les rationalisations inhérentes aux techniques de jeu de ceux-ci, à travers notamment les méthodes de Sor. Il les décrit aussi dans leur relation anémique avec le reste des musiciens, et notamment des autres guitaristes. Ainsi, les musiciens de jazz serviront de comparaison, pour montrer toute « l'anomie sociale » du guitariste de formation classique voué à jouer dans la solitude [123]. Contrairement au guitariste jazz qui sait tout faire, qui combine plusieurs techniques de jeu, un parcours bricolé, le guitariste classique a un répertoire limité, ne sait jouer qu'aux doigts et avec une partition, a suivi un cursus rationalisé. Ainsi le monde des guitaristes se révèle être « le problème du guitariste classique [qui] est donc de pouvoir trouver son identité dans le champ de la musique¹⁶ » [140].

¹⁵ On peut ainsi trouver cette phrase dans l'annexe IX consacrée à la guitare en série : « pour résumer, notons que l'objet en train d'être fabriqué n'a aucune valeur, n'est le fruit d'aucune attention. Ce n'est rien, juste une chose qui passe, une chose posée un peu partout, à même le sol, dans des chariots » [343]. Est-ce que cela justifie de ne pas traiter du sujet dans une thèse sur les mondes de la guitare ? Ne peut-on pas interroger le fait que certaines guitares ne soient pas perçues comme telles, plutôt que questionner la tautologie « pourquoi la guitare est guitare » ?

¹⁶ Rappelons que Miteran avait déjà identifié ce problème (Cf. *supra*). Papadopoulos nous rappelle également que la guitare fait partie des « instruments de prédilection de la musique folklorique », ce sont des instruments dits « atypiques » dans le monde du classique [Papadopoulos, 2004 : 30]. C'est cette problématique qui s'est invisibilisée dans l'ouvrage. Nous allons y revenir.

Après deux chapitres consacrés à la guitare classique, le troisième déroute, d'autant plus qu'il ne fait qu'une trentaine de pages. Le monde de l'amour semble être celui de la guitare dite populaire, celle qui est « toujours parfaitement intégrée dans les espaces que sont la rue, les cafés, les bals populaires, les pensionnats ou les garnisons » [149], cette guitare qui sert à accompagner le chant et qui est « la guitare par excellence, celle qui subsiste de par les siècles » [151], celle qui a existé « de tous temps »¹⁷ [148]. S'il a raison de dire que cet usage a pénétré « toute la profondeur de la psyché individuelle et collective », les causes en sont pourtant faibles : la guitare est facilement transportable, elle a un faible coût, est polyphonique, d'un accès et d'un apprentissage rapides¹⁸. Nous reviendrons sur la faiblesse de ces arguments. Le monde de l'amour de l'instrument semble donc être logiquement celui des amateurs¹⁹ : ainsi l'entretien qui illustre le chapitre est celui d'un « ouvrier et guitariste ». Mais *quid* alors de la musique populaire et de l'aisance du jazzman ? Ce guitariste amateur a « réalisé qu'il fallait apprendre le classique pour faire de la chansonnette » [157], qu'il fallait donc en passer par la partition et le solfège. *Quid* également de l'anomie du classique ? L'étude de la guitare populaire est bien terminée quand la « mobilisation des ressources » nécessaire à la construction de l'amour passe par un magazine *Guitare et musique* (qui traite de musique classique), le club Plein Vent (qui rassemblait des amateurs de musique classique), et la manufacture de lutherie d'art (attachée à la guitare baroque ou de concert). Tout cela contribuera à la « reconnaissance de la guitare classique en France » [165], et à l'élaboration d'un « langage commun entre musiciens, facteurs, chercheurs en sciences sociales » [174]. L'unique biographie cerne mal la sociologie des guitaristes, et il est peut-être un raccourci un peu rapide de faire de « l'ouvrier » le représentant de la guitare « populaire » (Cf. *infra*, chapitre 1).

Si la mobilisation des ressources d'amateurs est nécessaire pour construire l'amour de l'objet, il faut que la guitare passe aussi par des épreuves de réalité pour exister [chapitre 4]. Il y a d'abord

¹⁷ Notons que la phrase : « De tous temps, la guitare a été l'un des instruments les plus utilisés par les couches populaires de la société » n'a pas été effacée lors de la publication du livre [2006 : 144]. Ce qui aurait pu être pris pour une maladresse dans la thèse a passé avec succès un certain nombre d'« épreuves de réalité » comme se plait à les appeler l'auteur. Nous supposons donc qu'il prend cette affirmation pour bien réelle.

¹⁸ Ce qui contredit l'idée développée précédemment puisque la guitare, dans le monde des guitaristes (classique) est un instrument extrêmement difficile (Cf. *infra*, note 24).

¹⁹ « Comment ne pas parler d'amour d'un instrument quand celui-ci n'a d'autre finalité que le plaisir d'en jouer, plaisir désintéressé, loin des pressions de la scène, des obligations professionnelles du monde de la musique et lorsque rien ne vient entacher l'attachement à l'objet et à la musique qui, grâce à lui, peut devenir un temps l'émanation de soi. » [155] L'amour est désintéressement. Seulement il y a confusion entre la racine du mot (celui qui aime) et l'usage actuel (le non-professionnel). Ainsi, le monde de l'amour est celui des amateurs, tandis que le monde des guitaristes est celui des professionnels ? Pourquoi une telle séparation ?

le cours de guitare : l'auteur élabore une intéressante comparaison entre un cours de guitare classique et une répétition d'un morceau de flamenco avant un concert, montrant que la guitare n'a pas du tout le même statut dans l'un et l'autre des deux mondes. Certaines données ethnographiques sont précieuses, car il rentre cette fois-ci dans le rapport entre l'individu et l'objet-guitare, effleurant ainsi la question des techniques du corps par lesquelles la guitare « représente une sorte de concrétisation, de cristallisation des enjeux, des normes, des attitudes » [195]. Ainsi, le musicien classique semble très précieux face à son instrument, tandis que le flamenquiste ne ménage pas sa guitare et marque en elle des preuves évidentes de la violence de la musique. Ces rapports à l'objet sont directement associés à des projets musicaux bien distincts et aussi, mais là il n'en fait pas l'analyse, à des processus identitaires : l'oralité d'un côté, l'écriture de l'autre, la violence symbolique ici, la civilisation des mœurs là, ce sont des cultures qui s'affrontent dans cet espace identitaire que constitue la relation à la guitare. Dans cette relation s'affirmerait une force inhérente à la guitare, déterminante dans l'émergence de la musique [213].

Ce constat anthropologique pertinent sera rapidement expulsé hors de la sphère normale de l'amour, et déprécié. Il n'en a pas fait l'analyse pour le classique et le flamenco, et il n'y revient que pour des objets hors du commun qui acquièrent une grande valeur marchande auprès des collectionneurs. Cette spéculation est l'apanage d'instruments anciens — que l'on dit *vintage* — qui peuvent se vendre à des sommes qui dépassent l'entendement pour une simple guitare. Ceci est la marque d'une recherche d'authenticité, d'une aura, d'une « force diffuse, immanente » à l'objet. Ces cas, nous dit l'auteur, vont jusqu'à la « folie », la « déraison ». Ces objets « valent par leur valeur symbolique » [258], ce sont des *objets-fétiches*. Les guitares utilisées quotidiennement semblaient posséder les mêmes traits²⁰, mais c'est finalement dans des cas extrêmes et relativement rares que le symbolique fait son apparition, attaché immédiatement à l'idée d'irrationalité, et de fétichisme²¹. On ne peut que poser la question du statut ontologique du

²⁰ Rappelons cet extrait d'entretien retranscrit par Bousson à propos d'une « première » guitare, petit modèle d'érotisation de l'instrument : « je me souviens aussi que pendant plusieurs mois, je n'ai pas arrêté de respirer l'odeur enfermée dans la caisse de la guitare. Passer mon nez à travers les cordes était une source d'un plaisir tout personnel. D'ailleurs, c'est toujours une des premières choses que je fais quand j'essaye une nouvelle guitare ! » [163]. Passer son nez dans la rosace de la guitare pour faire connaissance avec elle, c'est quand même accorder plus de valeur qu'à ce qu'elle est en réalité !

²¹ Sans que l'on puisse jamais savoir si ce fétichisme est d'ordre religieux, économique ou psychanalytique. L'auteur semble pencher pour l'aspect religieux (la force, l'aura...) mais le concept apparaît comme un opérateur critique de la dissonance entre valeur d'échange et valeur d'usage et comme la marque d'une perversion. Nous reviendrons longuement sur cette accusation de fétichisme, car elle est justement un de ces concepts utilisés par les acteurs eux-mêmes, et qui pose toute la question du symbolisme de la guitare.

symbolique dans son analyse, lorsqu'il finit son ethnographie par la description de l'environnement techno-scientifique de la guitare : « Cette interaction [objet/machine] crée le signe, le symbole, l'image » [286].

La conclusion ne peut que nous dérouter quant à l'image qu'il se fait de la socio-anthropologie. Il reprend la sociologie de Hennion en affirmant que la musique est éphémère, d'où l'importance de la *matérialité* de la guitare qui est une sorte de médium, d'entre-deux. Au bout de l'analyse, il peut donc affirmer que la guitare, objet de connaissance et d'expérience, est au centre d'un cercle autour duquel les acteurs produisent un discours. Il représente le champ (« l'arena ») ainsi constitué :

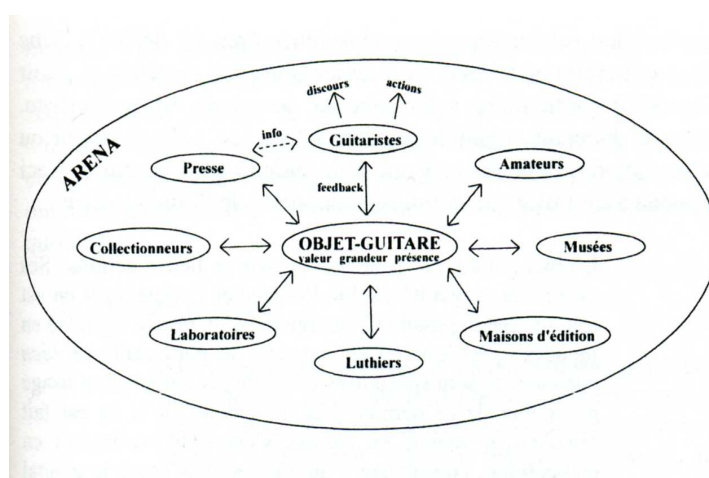


Illustration 1: Le monde de la guitare comme système de flux d'informations [Bousson, 2006 : 297]

Entre tous ces acteurs circule une « masse d'information » : « L'objet-guitare émet donc un certain nombre d'informations perçues par les acteurs. Eux-mêmes produisent du discours (*logos*), privé ou public, venant s'ajouter au capital d'information » [292]. Aux termes de la recherche c'est soudainement un discours économiciste, teinté de théories de la communication, qui clot l'analyse. Ainsi « l'objet-guitare » est :

« Une entité physique, la source et le lieu d'actions. Ses propriétés et qualités, selon l'espace et l'usage qu'il en est fait, ont rendu possible l'émergence d'un réseau organisé en mondes spécifiques. Ces mondes partagent ce bien commun qu'est l'instrument de musique et sont spécialisés et structurés autour d'un usage particulier de ce dernier. Les informations et les traitements qu'il en est fait à partir de l'objet-guitare circulent de monde en monde, d'espaces à espaces, s'opposent ou entrent en compétition contribuant à augmenter sans cesse le capital connaissance de l'objet. Mais cela ne doit pas nous faire oublier que la fonction principale de la guitare est d'être un moyen de création artistique, d'expression de soi et de communication. » [293]

La dernière phrase sauve la mise. Mais d'un seul coup, le monde de la guitare devient la réplique parfaite du capitalisme moderne, où la compétition produit une croissance infinie d'un capital connaissance, c'est-à-dire d'information qui circule à travers des flux ! Dubet a raison de dire que l'interactionnisme et l'individualisme se figurent la société « comme une série de scènes et de "marchés" » [Dubet, 2002 : 70]. C'est l'étonnant retour d'un *homo æconomicus* pris dans cette accumulation du capital, alors même que nous avons vu de multiples investissements en terme de valeurs, de techniques, de symboliques, de normes corporelles, etc., qui débordent largement les « informations » sur l'instrument, et pose de nombreuses questions en terme de subjectivation, d'intersubjectivité et de cristallisation des normes et valeurs dans l'instrument lui-même.

Il y a paradoxalement une sorte d'immédiation, puisque malgré la centralité de la guitare dans le monde des guitaristes, elle ne sert plus à rien du tout à part faire circuler de l'information sur elle-même. *Medium is message*, en quelque sorte. En parlant de la guitare, non plus comme un instrument qui est aussi un support de mises en relations signifiantes à soi, l'autre et la musique, mais un objet de connaissance, Bousson opère une réification de la guitare²² qui produit un décalage énorme entre les descriptions et la conclusion, et masque l'objet du « *logos* » sur la guitare.

En effet, ce qui a disparu du livre et qui était pourtant très intéressant dans la thèse, c'était le rapport de certains musiciens classiques à l'égard du monde du classique et du monde de la guitare. Nous l'avons vu avec Miteran, certains guitaristes classiques semblent lutter contre leur isolement en faisant le choix de « s'ouvrir » à d'autres genres musicaux, plutôt issus de la culture dite populaire. C'est le choix qu'avait fait Bousson, en interrogeant des guitaristes de formation classique qui ont ensuite découvert d'autres genres musicaux²³. Or, que nous dit-il de son propre parcours de guitariste confirmé, à l'origine de formation classique ?

« Mais peu à peu la guitare classique m'a paru limitée et j'ai commencé à m'ouvrir à des styles musicaux qui donnaient à la guitare acoustique une tessiture et une couleur distinctes : bossa-nova, flamenco, tango, guitare folk... Les expériences ont fait qu'un rapport quasi quotidien s'est créé avec l'instrument, lui donnant une valeur distincte, à part. La guitare m'étant devenue indispensable, je ne saurais désormais imaginer

²² Ainsi qu'une réification du langage sous le vocable « objet-guitare » : drôle de manière de masculiniser un objet dont les attributs sont largement féminins.

²³ C'est toute la partie sur « l'anomie musicale » qui a disparue, pour privilégier une comparaison entre guitaristes classiques et guitaristes de jazz. On ne sait pas réellement comment est fait son « échantillon » de jazzmen pour autant : sur trois jazzmen cités dans tout le texte, un est autodidacte, et deux ont une formation classique et ont « su s'ouvrir » à d'autres genres, et cherchent leur propre « langage musical » [2006 : 113-117].

ma vie sans elle, sans pouvoir en tirer les sons que j'aime, sans sentir sa présence, celle de ses bois, sans respirer les effluves qui émanent de sa caisse. » [10]

Il précisera dans le livre qu'il enregistra aussi des guitares électriques, mais n'en parle jamais dans les descriptions. Dans le livre, il explique la lutte contre les stéréotypes de la guitare par la « mobilisation des ressources » [2006, 76], mais il passe sous silence que c'est par un appel à d'autres genres musicaux que l'identité du « classique » a été en partie revalorisée et, de là, tout un rapport au corps, aux techniques, etc. Que la conclusion nous apprenne uniquement que pour qu'il y ait une guitare, il faut des guitaristes, des luthiers, des magazines, etc., passe encore ; on est dans une application au premier degré des *Mondes de l'art* de Becker. Mais parler de « l'objet-guitare », vidant en définitive le symbole de tout contenu identitaire, pour en faire une somme d'informations sur l'objet lui-même, et jamais à propos de quelque chose, voilà qui ressort d'une réification plus que d'une objectivation. En retour, cet appel de « l'objet » est un refoulement d'une subjectivité à peine contrôlée : il aurait fallu en passer par l'histoire de la guitare pour voir que le problème du guitariste n'est pas la musique populaire ancestrale, mais bien celle qui est immédiatement la plus récente (Jazz, flamenco...).

Qu'est-ce qui justifie le fait de parler de *la* guitare (et de ses mondes) ? Pourquoi ne pas avoir précisé, par exemple, que l'étude se cantonnait à la guitare acoustique ? Pourquoi ne pas avoir contextualisé l'émergence de la popularité de l'instrument ? Pourquoi avoir choisi des terrains en Espagne et en France en les traitant de manière indifférenciée ? « De tous temps », « de part les siècles », la guitare populaire sert d'alibi à une universalisation spatiale et temporelle de la guitare. Hors du temps, elle est également hors sol : à aucun moment il n'est envisagé que les usages de la guitare pouvaient être régionaux, et que *la* guitare espagnole, ce n'est peut-être pas la même chose que *la* guitare française. Ce texte reprend la grande tradition des guitaristes classiques. Il est bien sûr légitime de vouloir fonder une sociologie de l'instrument indépendamment de son contexte culturel, afin d'aller au plus général de son usage. Mais ce qui est toujours occulté, c'est la spécificité de la question culturelle associée à la pratique de la guitare, l'analyse finissant par véhiculer les stéréotypes de la guitare populaire si naturelle à l'homme que l'on n'a pas à interroger cet état de fait. Si la recherche sociologique sur la guitare classique est tout à fait légitime, il est par contre étonnant de constater qu'elle se présente, dans le discours sociologique, comme étant *la* guitare, et que la sphère du populaire sert de légitimation à

une pratique plus complexe, plus sérieuse²⁴, sans jamais poser une seule interrogation sur ce corpus de valeurs, sans jamais contextualiser le terrain, ni historiquement, ni géographiquement, ni sociologiquement.

Refouler la rupture ou la question acoustique

On peut faire un détour par la fiction historique d'Orsenna [2004] pour comprendre les problèmes que pose cet imaginaire spécifique : on se retrouve devant un processus inconscient d'absorption de l'autre par expulsion de son altérité constitutive. Chez lui aussi règne une espèce de fantasme d'une guitare universelle à travers le temps et l'espace. Un individu va chez un luthier pour lui vendre une guitare héritée d'un oncle. Le luthier lui conseille de la garder, et de « dormir avec elle » pour voir ce qui se passera. Ce jeune homme, médecin, en s'endormant le soir, fait les rêves que conte Orsenna. Chaque rêve reconstitue un épisode de l'histoire de la guitare à travers une tranche de vie d'un illustre guitariste, de l'Égypte ancienne jusqu'à Jimi Hendrix, en passant par les siècles précédents, Django Reinhardt, etc. Notons qu'il n'est pas anodin que ces épisodes historiques de la guitare apparaissent sous forme de rêve, comme si tout ceci était ancré au plus profond de l'inconscient collectif, même pour ceux qui ne connaissent rien à la guitare. Il s'agit bien d'un patrimoine mondial et séculaire de l'homme.

Il sera surtout question de musique ancienne, jusqu'au blues, Django Reinhardt puis Hendrix. La rupture est là. Le lendemain du dernier rêve portant sur Hendrix, l'homme revient voir le luthier, la tête pleine de questions sans réponses, pour la première fois : « Avez-vous entendu parlé de Jimi [Hendrix] ? Que connaissez-vous des strato-caster en plastique (sic) ? Les frontières sont-elles étanches entre la musique classique, le rock, le folklore, les chansons, ou la guitare est-elle une seule famille ? » [109]. C'est bien la guitare électrique qui amène à un questionnement qui remet en cause le fondement même de la pérennité de *la* guitare²⁵. Le luthier n'aura qu'une réponse allusive, mais le jeune homme aura sa réponse la nuit suivante. Le livre se finit par une

²⁴ Ainsi tandis que la guitare populaire est facile, la guitare classique est vue comme un instrument sur lequel il est beaucoup plus difficile de sortir des sons que sur d'autres : « des mois de cours et de pratique à la maison s'avèrent nécessaires, alors que d'autres instruments permettent de jouer plus rapidement des petits morceaux agréables » [118]. Ceci est bien évidemment faux : le son est presque immédiat sur la guitare, moins que sur le piano certes, tandis que la pratique du souffle pour certains instruments à vents ou l'archet pour les cordes rend bien plus délicat la production des sons. Il y a ici un populisme certain consistant à réserver la facilité au « populaire ».

²⁵ Cf. annexe 3.

réunion onirique de tous les célèbres guitaristes qu'a connu l'histoire, vivants ou morts, peu importe le style. Ils sont tous là, de Tarrega à Hendrix, en passant par Sor, les Beatles, Clapton, etc.

Ce fantasme d'une « famille immense » se résorbe dans une réunion pacifiée, où tout et tous cohabitent sans aucune opposition. Ce sont les Beatles qui seront les premiers à jouer. On pourrait supposer que les guitaristes des siècles précédents soient choqués par leur musique, mais il n'en est rien : « *Les quatre n'utilisaient l'électricité qu'au minimum*, ils jouaient le plus doucement possible, bien respectueux pour des voyous, donnant leur chance à tous : pas question ce soir de se battre à coups de décibels ! » [123, c'est nous qui soulignons]. Il suffira donc de baisser le son de l'amplificateur pour que l'électricité, utilisée au minimum, ne fasse plus barrage entre les guitaristes. La rhétorique est puissante car elle tait le fait que l'électricité soit l'agent de rupture au sein de cette famille, entre les générations, mais le fantasme commande qu'en minimisant son usage, on pourra gommer les clivages nés de cette rupture.

Ainsi, les guitaristes classiques ont trouvé leur famille. Elle ne se situerait pas dans la musique classique, mais dans le monde des guitaristes dits populaires. Et dans l'idéalité de la relation, l'électricité qui, on le voit sous la plume d'Orsenna, crée le *pathos* d'une opposition des genres, est raisonnablement utilisée de manière à ce que sa problématique se résorbe dans la fusion des genres. Cela prouve bien que le monde de la guitare puisse être un fait musical et symbolique en soi, puisque lieu d'opposition et d'unité. Pourtant, ce qui manque ici, c'est une réflexion plus aboutie sur l'émergence de la guitare en tant que pratique unificatrice, s'il en est, donc sur la question de la rupture introduite dans les mondes musicaux. Est-ce bien l'électricité qui est l'élément perturbateur de la quiétude passée ? Et est-ce que les mondes de la guitare peuvent se passer d'une différenciation des goûts et des pratiques ? Est-ce que, comme l'affirme Bousson, « que ce soit donc lors d'un récital du concertiste David Starobin ou lorsqu'une personne, dans un coin de salle à manger, montre à une autre l'exécution d'un accord de blues, peu importe. Le cadre ne compte pas » [293] ? En affirmant ceci, on construit un monde idéalisé de la guitare, alors même que l'on rejette ce qui est la caractéristique fondamentale de l'autre. En disant que le cadre ne compte pas, on adopte une posture altéricide.

De ce qui précède, nous pouvons retenir plusieurs choses. Nous avons tenté de mettre en avant un certain discours sur la guitare, sorte de paradigme qui vaut comme mythe pour le sociologue : la guitare serait commune à l'ensemble de l'humanité, présente dans son inconscient

collectif. Ceci est vrai dans une certaine mesure, mais dans un cadre historique et culturel restreint. Pourtant, cette universalisation de la guitare tend à refouler toutes les oppositions qui ont eu cours pendant l'histoire et à se représenter l'instrument comme un bien commun qui transcende la question de la culture, voir même qui est capable de l'annuler : ce faisant, les études sur la guitare peuvent très bien se passer de qualifications socio-culturelles, l'amenant quasiment à une sorte d'invariant anthropologique. On peut même supposer que ceux qui énoncent ce discours ont un postulat évolutionniste latent : la guitare était destinée à provoquer une telle unification des musiques, il ne fallait qu'attendre que le capital de connaissances s'accroisse, à travers les flux d'informations en circulation, pour que la guitare accède à son essence propre. C'est par un progrès culturel, pourtant naturel à l'homme, que nous avons su accumuler les connaissances sur l'instrument afin qu'il s'accomplisse dans une connaissance partagée par tous²⁶. Ainsi les guitaristes classiques, alors qu'ils étaient laissés pour compte dans le développement des forces créatrices de l'instrument, retrouvent une sorte de surplomb culturel, de légitimité par la domination des débats face à ces musiques populaires. Mais en déniait le caractère récent du fait social, c'est toute la question culturelle de la pratique de la guitare qui est évacuée. Il suffit de se pencher sur les importants travaux ethnomusicologiques de l'entre-deux-guerres sur le patrimoine musical folklorique, pour se rendre compte de la présence de nombreux instruments, notamment dans les cultures paysannes, et de l'absence de la guitare ; cette dernière n'a pas non plus constitué la première menace sur l'ancien *instrumentarium* paysan²⁷. L'instrument « populaire » d'aujourd'hui n'est pas celui d'hier, et c'est donc sur d'autres terrains que se joue la présence massive de la guitare dans nos musiques actuelles.

²⁶ C'est bien entendu bien éloigné de la réalité. L'évolution parallèle de la guitare baroque apportée par les conquistadors en Amérique du Sud le prouve : à partir de cet instrument, toute une famille de « guitares » à quatre cordes s'est recréée, ce qui n'est pas l'évolution de la guitare européenne jusqu'à Torres. Cf. le livre très instructif sur les *guitares hispano-américaines* [Montanaro, 1983]. La guitare occidentale est bien issue d'un phénomène technique (la production du volume sonore, le rajout de cordes) de simplification (cordes simples) et d'une « libération » des forces créatrices de l'instrument à travers sa production industrielle (tout le monde peut désormais avoir sa guitare). Il n'y a pas de naturalité de l'instrument : les évolutions et les modes de production nous renseignent sur un projet musical (rajouter des cordes pour en faire un instrument polyphonique complet) et social (industrialiser pour en faire un instrument facile d'accès). Il y a une rationalisation de la musique à travers cette guitare, comme l'a montré Weber sur d'autres plans [Weber, 1998] : ne serait-ce que la présence de frettes est déjà une mécanisation de l'instrument selon ses propres termes [141] !

²⁷ Cheyronnaud synthétise cette ethnographie de la musique en France dans les années 1930, les instruments ayant constitué un des premiers matériaux privilégiés pour une ethnomusicologie muséale [2002 : 157 et s.]. Claudie Marcel-Dubois a attiré l'attention, dès 1937, sur la menace de disparition de tout un *instrumentarium* paysan (vieille à roue, flûte, tambours, trompes...) au profit d'une autre culture matérielle faite d'« accordéons, des disques, du poste TSF » [Marcel-Dubois, citée par Cheyronnaud, 2002 : 184].

2. Guitare (en) plastique : transversalité de l'instrument

Piano et guitare : habitus vs jeunesse

Bousson, à travers les guitaristes classiques, traite, comme nous allons le voir, de phénomènes statistiquement limités. Si on tente de découvrir ce qu'est la guitare aujourd'hui, alors on découvre une image globale bien différente. L'enquête sur les pratiques artistiques amateurs de Donnat [1996] accorde une place à la guitare dans le champ musical, à côté du piano. Ce sont en effet les deux instruments qui apparaissent de manière significative dans les statistiques. Il est donc plus facile, et plus pertinent, de développer des croisements de variables sur ces deux groupes. Deux conclusions peuvent être relevées.

La première concerne la datation de l'essor de la pratique de la guitare en France. Il faut préciser que Donnat considère les pratiques amateurs comme étant des « activités juvéniles »²⁸. Dans le même temps, il se sert à juste titre des générations comme un repère historique, plus que synchronique. Ainsi, 35 ans est un âge charnière (en 1996), puisque les activités d'amateurs se développeraient bien dans les années 1980, au moment de l'adolescence [26]. De ce point de vue, la pratique instrumentale est plus ancienne dans la société française, puisqu'il y a une forte proportion d'individus à avoir débuté avant 1960, surtout pour le piano [29]. La guitare, quant à elle, précède légèrement l'essor des pratiques amateurs, puisque son usage se généralise dans les années 1970 [29]. Ceci est capital, parce que, *a contrario* du piano qui est déjà bien présent avant-guerre, certes dans des couches sociales bien spécifiques, la guitare reste inconnue avant-guerre, et son usage ne s'intensifie qu'après les années 1970 [36]. Nous reviendrons en détail sur ces données dans le premier chapitre. Toujours est-il que cela interdit de faire de la guitare amateur une tradition ancienne de l'instrument, précisément parce qu'il y a eu une rupture culturelle.

La deuxième conclusion porte sur cette rupture, qui concerne l'émergence d'une polarisation entre guitare et piano, au moment de l'apparition d'une pratique amateur de masse. En termes de goûts musicaux, les guitaristes seraient largement portés vers le rock, les pianistes vers le

²⁸ C'est le titre de son chapitre, « Des activités juvéniles qui concernent surtout les nouvelles générations » [1996 : 23-44].

classique [111]²⁹. Ces généralisations aboutiront alors à une distinction de deux pôles dans la pratique.

« Ainsi avons-nous à maintes reprises relevé les différences qui marquent l'usage du piano et celui de la guitare. La précocité plus marquée de l'apprentissage, la force de la prescription familiale, le rôle dominant joué par les leçons individuelles, la prédominance de la musique classique... Tout cela fait que le piano conserve un fort pouvoir de marqueur social : la plupart des pianistes perpétuent un rapport à la musique orienté vers la connaissance des grandes œuvres du passé qui reste caractéristique des milieux les plus favorisés en matière d'accès à la culture. A l'opposé, la découverte plus tardive de la guitare, le caractère souvent autodidacte de l'apprentissage, la préférence accordée aux genres musicaux rock, le fait qu'il fonctionne plus comme signe d'appartenance générationnel que social dessinent autour de cet instrument un second pôle au sein du monde des musiciens amateur. »
[112]

Pour Donnat, il y a bien deux pôles de pratique musicale, celui du piano et celui de la guitare, axe sur lequel se placent les autres instruments : le piano, c'est, en résumé, l'habitus, tandis que la guitare c'est la jeunesse, dont le rock est un attribut. On retrouve ailleurs cette répartition du symbolisme des instruments, par exemple chez Hennion qui fait aller le violon vers la professionnalisation, le piano du côté du statut social et la guitare comme support identitaire, comme médiation de la « musique des enfants » [1988 : 207]. Si cela montre qu'un instrument peut être un support d'expressions sociales et culturelles diverses (habitus de classe versus identité générationnelle), n'est-ce pas aller un peu vite en besogne, résumer trop rapidement des données beaucoup plus nuancées que cela ? Est-il possible de faire de la guitare un « pôle » qui serait en tous points homogène ? De plus, cette polarisation par l'instrument pose le problème de savoir quel est l'englobant culturel : la guitare, le rock, la jeunesse ? De quelle culture parle-t-on ? Quelle que soit la réponse, il est tout de même étonnant de constater que la guitare puisse servir à des polarités statistiques, donc à en faire une sorte d'emblème par métaphorisation : la guitare, c'est la jeunesse.

Nous aurons l'occasion de voir que la pratique de la guitare ne se résume pas à être l'instrument de l'adolescence. Peut-on en faire alors l'instrument du rock ? Ce serait se méprendre

²⁹ Ce constat culturel fait mettre en doute les séparations opérées par le questionnaire entre la guitare classique, la guitare d'accompagnement et la guitare électrique [tableau 5, 98], où la guitare classique capte le même nombre de pratiquants que les deux autres cumulées. Notamment pour la première, s'agit-il du style musical ou de l'objet ? Il semble bien que ce soit la deuxième solution, si les guitaristes de l'échantillon ne connaissent pas le solfège. Il était de coutume, à une certaine époque, de commencer avec une « classique », même pour faire de la chanson. Ce découpage ne constitue en aucune manière une distinction pertinente. Gageons que les futures enquêtes tiendront un peu plus compte de la réalité. Pour autant, cela indique aussi que la guitare du rock (l'électrique) n'est pas la plus répandue, même si on peut imputer ça au fait que certains guitaristes possèdent plusieurs guitares.

car quels que soient les discours visant à dire que le rock, ça n'est plus uniquement la musique des jeunes, ce n'est pas tout à fait vrai de la pratique musicale. Le rock, en tant que style fluctuant, est bien lié aux successions des générations. Du *rock and roll* au *hardcore*, il est bien évident que le rock, dans sa dynamique, est lié aux effets générationnels, qu'on le veuille ou non. Ainsi les sociologues du rock déplorent le stéréotype du rock comme pratique de jeunes. Mais dans les divers échantillons d'usagers de locaux de répétitions présentés par Tassin, on se retrouve avec 97% de moins de 30 ans en 1986 à Nanterre [2004 : 79], ensuite 80% de moins de trente ans en 1999 dans les Yvelines [75]. Si en 13 ans, la population de musiciens à vieillie, on voit que le fait d'avoir un groupe, et *a priori* un groupe de rock, est le fait largement de la jeunesse. L'échantillon de Hein montre la même chose : en 1999, 79,4 % de sa population a moins de trente ans (dont 52,6 ont entre 18 et 24 ans) [Hein, 2006 : 104]. On voit la circularité de l'amalgame.

Pourtant, il est historiquement indéniable (et nous le verrons, biographiquement) que guitare et rock sont inextricablement liés ; c'est même ce lien qui est refoulé par les guitaristes classiques. Il est quasiment impossible de délier la guitare du rock au cours des années 1960-1970, pour plusieurs raisons : d'une part, c'est la guitare, parce qu'elle est plus largement appropriée, qui apparaît le plus nettement dans les statistiques. D'autre part, c'est le guitariste qui fait figure d'innovateur dans le groupe de rock : par exemple, Hein ne fait référence qu'à des guitaristes lorsqu'il cherche dans le rock les influences du hard rock, du metal et consorts³⁰. On trouvera dans l'imaginaire populaire de quoi nourrir cette fusion de l'instrument et du style musical. Mais ce n'est pas qu'une question d'imaginaire, la situation étant bien réelle. Esthétiquement, le rock, c'est la guitare saturée. De même lorsque le punk émerge, c'est en réaction à l'industrie musicale et aux *guitar heroes* qui auraient dénaturé l'esprit original du rock [Guibert, 2006 : 238].

Seulement aujourd'hui, il semble plus difficile d'englober l'apprentissage de l'instrument par la pratique du rock. Certains nouveaux sociologues le font allègrement, mais parce qu'ils ont une définition extensive du rock, regroupant de nombreux attributs dont on ne sait plus si, aujourd'hui, ils sont le monopole du genre en question. Notons, par exemple, qu'il est parfois question de l'apprentissage autodidacte, qui est beaucoup plus caractéristique de la pratique musicale que du rock lui-même. Brumstein, quand il traite de la réappropriation du rock, traite quasiment exclusivement des guitaristes [Brumstein, 1997]. Pour des auteurs comme Hein ou Tassin, c'est le

³⁰ Il fait référence à trois guitaristes comme précurseurs du hard rock, Clapton, Beck et Page, tous trois anciens membres du groupe Yardbirds [2004 : 31]. « Hendrix a eu lui aussi un impact considérable pour ce qui concerne la préfiguration du hard-rock » [*id.*, 32].

rock qui, encore aujourd'hui, représente un mode d'apprentissage spécifique, mixte entre autodidaxie et re-formalisation académique. Tassin [2004] n'a pas d'autre choix que de citer le texte de Brumstein, il parle donc de la guitare, de tablature, etc. Hein [2006] généralise beaucoup plus puisque les discours des différents musiciens (batteurs, bassistes...) montrent que l'on peut trouver une relation à l'instrument et à la musique assez similaire. Mais est-ce bien encore l'apanage du rock ? Comment le définir ?

Hein donne une définition constructiviste du rock, c'est-à-dire qu'il abandonne toute tentative de définition. L'étude repose sur le critère de l'auto-définition, « Car il n'appartient pas au sociologue de définir le rock » [2006 : 20]. Mais il n'est jamais question de l'emploi du mot « rock », juste des définitions d'un « bon concert ». Il ne relève pas, par exemple, un emploi qualificatif du mot rock : « ils sont rock and roll », « c'est rock ». Ceci est quasiment impensable pour d'autres styles de musique. Le rock est bien une culture, un mode de vivre et de penser, au moins le temps du concert. Est-ce bien encore un genre musical ? Tassin ira encore plus loin, puisqu'il commence son livre par dire :

« En se déployant sous des formes musicales comme le blues, le reggae, le rap, le hard-rock, le funk..., le terme rock désigne une manière générique, un ensemble de genres musicaux qui se différencie du répertoire savant et traditionnel. Faute d'un terme plus explicite et plus pertinent, il est choisi par défaut, pour appréhender l'ordinaire de la pratique, celui des musiciens et des groupes qui jouent dans l'ombre de l'industrie musicale et des médias, celui des praticiens qui accèdent peu aux concerts et aux scènes locales. Ces anonymes constituent la plus grande partie des musiciens et des groupes qui jouent du rock. » [11]

Le rock désigne alors un monde où les frontières esthétiques internes sont complètement mouvantes, fluctuantes et les limites externes assez fixes (la musique savante). « La fulgurance stylistique s'oppose à la relative stabilité des conditions d'accès à la pratique rock » [*id.*]. Là encore, le rock est adjectif, non substantif. Ce sont les conditions d'accès à la musique, un mode de relation spécifique, qui définissent le rock, non plus des critères esthétiques³¹. Un ethnologue extérieur aurait conclu, notamment grâce au discours de « l'énergie rock » qui rentre en interaction avec le corps, que ce terme désigne une pratique culturelle plus qu'une esthétique, une force magique plus qu'un critère rationnel du goût, un mythe plus qu'un patrimoine culturel

³¹ Pour autant, il faudrait beaucoup plus circonscrire l'emploi du terme puisqu'au final, son enquête « tente ainsi de contribuer au débat sur la signification de ces pratiques et à tous ceux qui œuvrent dans les « musiques actuelles » [Tassin, 13]. Est-ce que le rock est exemplaire ou fondateur d'une pratique musicale ? Il y répondra en conclusion, en disant « la production de soi n'est certainement pas spécifique au rock, elle se lie à d'autres pratiques expressives (...) » [282].

commun. Le partage entre une étude culturelle des musiques populaires et une question esthétique des genres musicaux légitimes est loin d'être aboli, si l'on garde comme focale cette pratique du rock.

La définition du rock qui est sous-tendue dans le discours de Tassin pose problème parce qu'elle implique deux phénomènes culturels qui débordent de loin la question du rock, qui n'est qu'une des expressions possibles de ces faits, et que l'on va retrouver dans la pratique de la guitare sous une forme plus transversale : émergence des musiques amplifiées, diffusion des musiques du monde. Les genres pré-cités recouvrent une réalité stylistique beaucoup plus large, à tel point qu'un terme semble lui manquer pour désigner cette globalité. Ils se retrouvent dans le champ de ce que certains sociologues appellent les « musiques amplifiées » pour, en résumé, marquer la séparation culturelle entre les musiques « populaires » et la musique classique, l'une des seules à ne pas utiliser d'amplification. Il s'agit aussi de substituer cette appellation aux « musiques actuelles », label de politique publique officiel, mais qui est impropre à décrire la réalité.

Or, ce terme doit beaucoup au travail de Marc Touché qui a bien vu que l'essor de ces expressions musicales, souvent le fait de générations successives, était concomitant d'une utilisation accrue des technologies d'amplification des instruments, du rock au rap en passant par les musiques électroniques. Il parle à ce propos de véritable « culture du potentiomètre » [Touché, 1998b : 30] pour parler des techniques d'électro-amplification et de l'habileté des musiciens à manipuler les nouvelles technologies. Or il est indéniable que l'instrument qui a introduit l'amplification, c'est la guitare électrique. Il parle d'ailleurs des « musiques de guitares électriques » [29] pour faire l'histoire des musiques amplifiées. Dans le champ des musiques amplifiées il y a donc le *guitar hero* doublé d'un « ampli héros » [97]. La guitare constitue une vitrine historique de cette amplification des musiques actuelles, un emblème, ce qui se retrouve bien dans les expositions consacrées aux guitares, comme celle de Montluçon en 1998 consacrée aux *guitares, guitaristes et bassistes électriques* [Touché, 1998a].

Instrument historique des musiques amplifiées, la guitare recouvre aussi une autre réalité incluse dans la définition du rock de Tassin. L'évocation du blues, du reggae, etc. nous rapproche du champ des musiques du monde. Or, si on suit cette fois-ci la littérature anglo-saxonne, la guitare joue un rôle très actif dans la constitution des musiques du monde, notamment dans la diffusion des savoir-faire. L'ouvrage collectif *The Cambridge Companion to the Guitar* [Coelho,

2003] montre une diversité stylistique souvent admise dans la culture des guitaristes, qui va du rock au flamenco en passant par le blues, la guitare celtique, africaine, sans oublier le classique et la période baroque. *Guitar Cultures* [Bennett et Dawe, 2001], un autre ouvrage collectif, montre une diversité encore différente et originale, puisque outre le rock et le blues, on trouve des articles sur les usages sociaux de la guitare en Papouasie Nouvelle-Guinée, au Brésil, en Inde, à côté de l'opposition entre *guitar heroes* de l'*arena rock* et le rock indépendant. Anticipons sur ce point : nombreux sont ces genres qui se retrouvent dans la culture des guitaristes français.

Il semble donc que si on se penche sur les usages sociaux de la guitare, il est très difficile de trouver son englobant culturel dans un genre musical particulier, ni plus ni moins que dans une classe d'âge. La guitare renvoie-t-elle à la jeunesse, au rock, à l'amplification, aux « musiques du monde » ? Rien de tout cela, et un peu tout en même temps. D'ailleurs, dans ce champ des musiques populaires, la guitare électrique n'est pas la seule en jeu, comme le montre Mignon à travers la dichotomie entre rock et folk, soit électrique et acoustique [in Touché, 1998a : 35]. La guitare servant d'emblème à de nombreux genres musicaux (et nous n'avons même pas pu évoquer la chanson), on voit qu'elle sert de point d'appui aux chercheurs afin d'illustrer les attributs de leur champ musical, de l'ordonner, c'est-à-dire de supporter l'unité de ce champ tout en traçant des limites, des lieux d'oppositions... Englober par le rock, c'est s'empêcher de décrire des configurations de goûts ou de pratiques beaucoup plus complexes, que ce soit synchroniquement ou diachroniquement : il semble bien que ce soit plutôt l'éclectisme, les bricolages de goûts, largement transversaux à la question des genres, qui dominent la musique actuelle.

Peut-on parler de la guitare ? Le parti pris de la transversalité

Or la guitare, qu'on lui accorde ce statut d'emblème, « d'icône culturelle » [Bennett et Dawe] ou de symbole, semble être un de ces instruments qui est autant indéterminé d'un point de vue des groupes sociaux qui l'utilisent que sous l'angle des genres musicaux qu'elle sert, dans le même temps qu'elle sert à caractériser chacune de ses actualités. Comment se fait-il que la guitare apparaisse toujours emblématique, quel que soit le genre musical étudié, quel que soit le groupe social ? Comment peut-on trouver des traits communs à des musiques qui ne sont pas

esthétiquement similaires ? C'est en répondant à cette question que l'on peut trouver une certaine configuration culturelle largement indépendante par rapport à la question des genres.

On a vu que les histoires de la guitare s'attachaient à trouver une tradition de l'instrument, qu'ils débusqueront effectivement dès le Moyen-Age. On peut faire la critique historique de ces travaux, car ils interrogent toute la genèse de la pratique actuelle sous couvert de la distinction savant/populaire, dichotomie fort discutable avant l'émergence de la guitare classique au 19^{ème} siècle. Ce que cette histoire raconte, sous la plume des guitaristes eux-mêmes, c'est le mythe d'une distinction qui s'efface au cours du 20^{ème} siècle. Si on peut imputer ça à une recherche d'intégration des guitaristes classiques à une population plus nombreuse, très critique à leur égard, on ne peut pas pour autant dire que ce décloisonnement soit réellement effectif. Au contraire, une rupture apparaît après la Seconde Guerre Mondiale ; c'est le rock, qui tend à créer une tradition parallèle à cet académisme « classique ». Dès lors, on peut douter que le rocker soit d'emblée d'accord pour qu'un personnage extérieur baisse le volume de son amplificateur ! Les historiens racontent l'histoire d'une fusion, tandis que les nouveaux musiciens opèrent une scission.

Cela remet en cause la possibilité de parler de LA guitare, ce qui ne veut pas dire qu'il faille abandonner le projet. Si tout un chacun dira de lui-même « je joue de la guitare » et non d'une guitare particulière, c'est qu'il a dans l'idée que la guitare est un instrument de musique générique. Ce qui pose problème, c'est qu'il existe beaucoup de guitares, beaucoup de genres musicaux, et que l'on ne voit pas nécessairement le rapport entre ces différences matérielles, stylistiques... Et si c'était la pratique des individus qui faisait le lien ? Et si c'était cette diversité de la guitare qui faisait d'elle un instrument spécifique ?

La guitare est d'un usage récent et, malgré une présence attestée dans le passé, cet imaginaire attaché à la guitare (d'instrument populaire, facile d'accès) ne se concrétise et ne peut se généraliser qu'après la Seconde Guerre Mondiale. D'ingrat, l'instrument passe au statut d'instrument le plus utilisé de par le monde. Bien que cet essor soit dû en partie à la réception des produits culturels américains et notamment du rock, on ne peut toujours pas définir la pratique de la guitare, tant au niveau de l'individu que d'un point de vue global, en fonction d'un style musical, mais beaucoup plus en fonction d'un faisceau de goûts musicaux qui ont un sens culturel bien précis. Même les plus académiques ont compris que *pour jouer de la guitare, il fallait s'approprier les guitares, c'est-à-dire tout ce qui participe à l'image de la guitare.*

On ne peut pas jouer le jeu de l'englobant avec la pratique de la guitare. Il faut reconnaître cependant que sa présence traverse un certain nombre de cultures, celle des jeunes, du rock, des musiques contre-culturelles. La pratique de la guitare est bien une forme transversale à la question des genres, elle dépasse les questions de structures sociales, elle invite à trouver les faits qui font d'elle une pratique spécifique des sociétés contemporaines d'après-guerre. Ce qui n'a jusqu'ici pas été fait, c'est de tenter une *vision globale du symbolisme de la guitare*. Chacun, en fonction du genre musical qu'il étudie, prend la guitare pour son symbole. Ainsi pour les observateurs du rock, la guitare est symbole du rock³². Pour le statisticien, c'est la jeunesse. Pour Bousson, c'est le symbole du classique d'un côté, de la chanson de l'autre. Pour Orsenna, c'est l'universalité de la musique et du monde globalisé. A chaque musique sa guitare, à chaque guitare son symbole : elle peut donc bien devenir un symbole de chaque situation, peut-être de chaque individu. N'y a-t-il pas là une globalité à retrouver sous chacun de ces faits particuliers ?

« Quels sont en effet, si on retient ce dernier exemple [la guitare], les points communs entre un adolescent bassiste dans un groupe de « heavy metal », un nostalgique de G. Brassens qui reprend de temps en temps sa guitare et un ancien élève de conservatoire qui a abandonné toute ambition professionnelle mais continue à jouer quotidiennement ? » [Donnat, 1996 : 112]

C'est justement cette hétérogénéité et l'extension de l'emploi de la guitare qui nous ont guidé vers le choix de ce sujet. Les recherches sur les mondes musicaux font généralement correspondre un monde musical et son genre, qui aurait donc des frontières bien marquées (rap, techno, rock, jazz...), alors même que les enquêtes sur la réception des musiques font état d'une nouvelle structuration par l'éclectisme [Coulangeon, 2003 et Lahire, 2004]. Lorsqu'on rend compte de l'éclectisme des goûts, on le fait par la voie de la consommation des biens culturels, tandis que la création de ces biens serait encore structurée selon des mondes aux frontières fermées. C'est pour cette raison que nous avons choisi de prendre pour objet un instrument de musique qui, par la place centrale qu'il a occupé dans de nombreux genres dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle concomitamment à son appropriation par de nombreux amateurs, doit nous permettre de rendre compte d'un monde musical transversal à la question des genres et/ou des styles, transversalité à l'intérieur de laquelle il est possible d'observer à la fois des bricolages de goûts, de nouveaux syncrétisme musicaux, de nouveaux échanges culturels.

³² « Plus qu'aucun autre instrument, la guitare solid body est assurément le symbole du hard rock et du heavy metal puisqu'elle est l'outil du power chord et du sustain » [Hein, 2004 : 138]. C'est vrai, mais on ne peut pas pour autant en conclure que la guitare est uniquement symbole du rock.

Étudier la pratique de la guitare, c'est faire le pari que malgré des pratiques différenciées, il existe un symbolisme global de l'instrument, une totalité culturelle à laquelle se réfèrent des acteurs différents. Nous soutiendrons précisément que ce n'est pas malgré la pluralité, mais *au nom* de cette diversité que la pratique de la guitare a connu un tel succès. La guitare a vécu une extension et une diversification de ses usages au principe d'une *symbolicité plastique* de l'instrument, condition d'une dotation du sens de la musique en modernité. L'objectif du point de vue du sociologue n'est pas de faire de la guitare l'emblème de la modernité, mais d'y voir un lieu parmi tant d'autre de sa réalisation, dans la capacité des individus à créer du lien et du sens au moyen de pratiques particulières, à observer ce travail de symbolisation.

Après un détour nécessaire par la constitution pratique et théorique du terrain, autour de l'hétérogénéité du phénomène et de l'*hypothèse du symbolique* (chapitre 1), nous tenterons d'introduire à cette plasticité globale à partir d'une description des pratiques réelles structurées autour du *mélange des genres* et du *bricolage de soi*, générateurs d'individualisme (chapitre 2). Le rôle de la guitare comme médiation symbolique structurant l'apprentissage permettra de lever l'énigme d'une transmission dont la forme est l'*autodidaxie*, substrat de cette individualisation des pratiques (chapitre 3). Cette ambiguïté fondamentale de la symbolique de la guitare ne saurait se comprendre sans l'étude des *récits biographiques*, trame à partir de laquelle les individus redonnent cohérence à leur relation à la guitare qui, comme symbole d'un passage, est aussi celui d'une *crise identitaire*, condition de la durabilité des pratiques (chapitre 4). La guitare étant elle-même mise à distance dans la symbolisation individualiste, c'est le corps, pris entre ipséité et altérité, qui donne la mesure du rôle essentiel joué par les dynamiques sensori-motrices dans la socialisation des *techniques de soi* (chapitre 5). La guitare symbolise une crise parce qu'elle *est* peut-être en crise dans le procès de subjectivation qui permet aux individus de rationaliser leur relation à la musique. Alors même que la profusion technologique et marchande des objets, en parallèle de la profusion des genres et des individualités, semble faire de la guitare l'ordonnateur du monde guitariste, sa dénonciation *comme symbole*, à travers notamment l'*accusation de fétichisme*, fait de l'instrument une sorte d'indéterminé, condition de sa plasticité (chapitre 6). Cette indécidabilité du symbole, qui se retrouverait finalement dans les pratiques réelles autant que dans les mises en récit ou les imaginaires, est souvent un des caractères que l'on attribue aussi bien à la modernité qu'à l'ontologie musicale. A travers une herméneutique de la dénonciation du *symbole comme symbole*, nous verrons comment l'expérience de la modernité, son *pathos*, peut se symboliser dans la praxis musicale au principe d'une *négativité* propre au phénomène de symbolisation décrit (chapitre 7). Il s'agit de comprendre comment la pratique de la guitare est devenue un de ces espaces de mise en forme et de dotation du sens en modernité au moyen d'un objet commun de la différence, de savoir comment la musique nous laisse *entendre les modernités* [Martin, 2005].

CHAPITRE 1

PRÉSENTATION DE L'ENQUÊTE

Nous allons ici présenter successivement un cadrage statistique de la pratique de la guitare, ainsi que les contours conceptuels et méthodologiques de l'enquête. Ce sera également l'occasion de présenter le dispositif de terrain, une manière de prendre connaissance des guitaristes interrogés. Ce chapitre paraîtra hétérogène, mais c'est inhérent aux prémisses du terrain. D'abord, les statistiques, bien qu'elles soient ici anciennes et imprécises, seront un moyen de connaître un peu mieux la réalité qui se cache derrière la catégorie « guitariste », et de montrer que les caractéristiques de cette culture peuvent être retraduites en attributs spécifiques. Ensuite, l'hypothèse d'une symbolicité plastique de la guitare doit être précisée au niveau des concepts, car rien n'est plus périlleux que de parler de symbolique en sociologie de la musique. Enfin, le monde de la guitare est un terrain trop fuyant pour faire l'économie d'une présentation des conditions, des choix et des principes qui ont guidé la collecte des données, ainsi que leur analyse.

1. Structuration sociale et musicale des guitaristes

1.1. Données générales

L'analyse statistique ne saurait se substituer au terrain, notamment dans le cadre de pratiques très hétérogènes, mais au vu des confusions, des amalgames voire des stéréotypes faciles que l'on plaque inconsidérément sur la « guitare », il nous est apparu nécessaire de ré-entreprendre une analyse secondaire partielle des données de l'enquête « pratique culturelle des Français » de 1997,

en se focalisant sur les guitaristes, au risque de redire parfois des évidences, ce qui vaut toujours mieux que les silences, les oublis ou les prénotions. Nous regretterons seulement ne pas avoir des données plus neuves, qui permettraient notamment de comparer la pratique de la guitare avec l'essor des instruments électroniques. Précisons que l'effectif de guitaristes (c'est-à-dire ceux qui savent jouer « ne serait-ce qu'un peu » de la guitare) s'élève à 312.

Sociographie d'une popularité

Nous nommerons « musiciens » ceux qui ont déclaré savoir jouer « ne serait-ce qu'un peu », et nous qualifierons « d'assidus » ou de « pratiquants » ceux qui ont répondu avoir joué au cours des douze derniers mois. Au niveau de la population totale (de 15 ans et plus), 25% sont musiciens. Si un quart de la population française déclare savoir jouer d'un instrument, il faut encore diviser par deux pour avoir la proportion de pratiquants.

Tableau 1: Instruments pratiqués par les Français de 15 ans et plus (en pourcentages de la population totale)

	Musiciens	Pratiquants
Piano	7,8	4,6
Guitare	6,1	4,4
Autre instrument à corde	1,1	0,6
Flûte	7,5	3,6
Autre instrument à vent	2,1	0,8
Orgue	2,0	1,3
Synthétiseur	2,5	2,3
Harmonica	1,9	1,0
Accordéon	1,3	0,6
Percussion	2,6	1,6
Autre instrument	1,7	0,9
Total	24,9	12,4

Source : Enquête sur les pratiques culturelles des Français, 1997, DEP/Ministère de la culture.
Lecture : 7,8 % des Français de 15 ans et plus savent jouer du piano.

On voit ici (tableau 1) que le piano arrive en tête des instruments appris par les Français, viennent ensuite la flûte et la guitare. Malgré le fait que nous travaillerons ici à partir de ceux qui déclarent avoir appris à jouer d'un instrument, plutôt que par le fait de pratiquer, l'observation

ethnographique portera sur des pratiquants. De ce point de vue, la guitare « rattrape » le piano en terme de pratique. Ce sont les deux grands ensembles que l'on peut comparer³³. Voyons d'abord la morphologie sociale de ces deux groupes de musiciens, comparée à la structure de la population totale et à celle des musiciens en général, afin de maîtriser ce qui relève de la pratique instrumentale et ce qui est du ressort de l'instrument (tableau 2, page suivante). Nous présentons ici les pourcentages en colonne, c'est-à-dire par instrument, pour nous donner des repères pour le travail de terrain, et parce que d'autres résultats ont déjà été présentés ailleurs [Donnat et Cogneau, 1990].

La guitare est avant tout une pratique urbaine, plus que la musique en général, mais moins que le piano en particulier. C'est ensuite une pratique essentiellement masculine. On constate d'abord une forte sur-représentation d'hommes chez les guitaristes (75 %), alors qu'ils ne sont pas particulièrement plus nombreux chez les musiciens, les femmes étant majoritaires au sein des pianistes. Cette tendance confirme l'idée de sens commun selon laquelle la guitare, notamment chez les rockeurs, est une « pratique d'hommes ». On sait qu'il faudra malgré tout introduire l'idée d'usages sociaux de la guitare par genres.

L'âge est la variable qui pèse le plus dans la structure des guitaristes, et recèle de détails très importants. Ainsi, les individus ayant plus de soixante ans sont totalement absents de cette catégorie de musiciens (1%), ce qui n'est pas le cas chez les musiciens (14%) ou les pianistes (19%). Et même si la musique est une pratique qui concerne beaucoup les plus jeunes, les 15-24 ans étant largement plus nombreux parmi les musiciens que dans la population globale, ce n'est pas une tendance qui s'accroît pour les guitaristes. *Idem* si l'on prend la sur-représentation des étudiants (1/4 des musiciens contre 10% de la population) dans la structuration sociale. Le piano a tendance à niveler les classes d'âges, alors que la structure des guitaristes reste disproportionnée. Par rapport aux musiciens, ce sont les 25-44 ans qui sont le plus représentés.

³³ Ainsi la flûte, qui serait jouée par 7,5% de la population totale, n'est en fait pratiquée qu'à hauteur de 3,6%. Or cet instrument recouvre des réalités bien différentes entre les flûtistes de conservatoire ou autre, et ceux qui n'ont appris que dans le cadre de l'enseignement musical obligatoire dispensé au collège. Ces « flûtistes scolaires » (que l'on définit par le fait de n'avoir appris que la flûte et uniquement à l'école) représentent 48,9 % des flûtistes, et cet apprentissage n'arrive pas à capter de pratiquants. Seulement 1/4 de ces « musiciens » a joué au cours des 12 derniers mois, contre les 3/4 des guitaristes ou encore les 3/5èmes des pianistes.

Tableau 2: Structure des populations musiciennes selon les variables socio-démographiques (pourcentages en colonne)

	guitaristes	pianistes	musiciens	population totale
Sexe				
hommes	75	37	55	48
femmes	25	63	45	52
Age				
15-19 ans	21	16	22	9
20-24 ans	16	13	13	8
25-34 ans	28	18	22	18
35-44 ans	22	16	15	19
45-59 ans	13	18	15	20
60 ans et +	1	19	14	25
Taille de l'agglomération				
Communes rurales	21	17	21	26
Moins de 20 000 habitants	11	13	15	16
20 000 à 100 000 habitants	12	9	12	13
Plus de 100 000 habitants	33	31	32	28
Paris intra muros	8	14	7	4
Reste de l'agglomération parisienne	15	17	13	12
PCS de l'enquêté				
Agriculteurs	0	1	0	2
Artisans, commerçants et chefs d'entreprise	6	2	3	3
Cadres et professions intellectuelles supérieures	17	16	11	6
Professions intermédiaires	17	13	12	10
Employés	11	14	14	16
Ouvriers	16	3	12	15
Etudiants, Elèves	26	25	26	11
Retraités	2	15	12	22
Inactifs	6	10	8	14
Diplôme de l'enquêté	Ne prend pas en compte les 60 ans et +, afin de maîtriser l'effet générationnel			
Aucun diplôme	19	14	21	22
Certificat d'études primaires (CEP)	2	4	5	12
BEPC	17	13	17	12
CAP - BEP	23	16	20	26
BACCALAUREAT, BP, BT	16	21	14	12
Études supérieures	25	32	23	17
PCS du père				
Agriculteurs	2	7	7	12
Artisans, commerçants et chefs d'entreprise	15	20	15	13
Cadres et professions intellectuelles supérieures	25	30	20	12
Professions intermédiaires	18	19	17	11
Employés	10	6	9	8
Ouvriers	31	18	32	44
Diplôme du père				
Aucun diplôme	15	17	21	35
CEP, BEPC	29	27	30	34
CAP et brevet professionnel	27	21	23	18
Baccalauréat et équivalents	11	11	9	5
Sup. au bac	19	25	16	8

Source : Enquête sur les pratiques culturelles des Français, 1997, DEP/Ministère de la culture.

Lecture : sur 100 guitaristes, 75 sont des hommes, 21 habitent dans une commune rurale...

Il faut tirer les bonnes conclusions de ceci, en lisant cette structure par âges comme un repère diachronique, voire historique, de l'appropriation de la guitare en France, comme l'a fait Donnat. L'enquête a été effectuée en 1997, ce qui signifie que la guitare apparaît et se généralise peut-être chez les musiciens dès les années 1940, mais n'explose que dans la décennie 1960, voire 1970³⁴. Il y a fort à parier que sans les produits culturels américains (le jazz puis le rock), la guitare n'aurait pas la place qu'elle a actuellement. En tout état de cause, nous pouvons affirmer que les générations d'avant-guerre ne connaissent pas ou très peu la guitare en tant qu'instrument « facile et peu onéreux », ce qui prouve que malgré la « nature » facile d'accès de la guitare, son usage ne s'intensifie pas avant la Seconde Guerre Mondiale, contredisant le stéréotype couramment admis. C'est donc que l'explication de la popularité de l'instrument est à chercher ailleurs que dans une hypothétique essence : il n'existe pas de tradition française de la guitare populaire jouée en amateur avant les années 1940, ni de pratique massive avant les années 1970, et ce contrairement au piano, à l'accordéon, aux vents et aux cordes³⁵. Nous ne nions pas totalement l'idée qu'il y aurait eu une tradition orale avant cette période, mais force est de constater que la guitare ne tient pas la « place centrale » qu'on lui assigne dans l'imaginaire avant une période très récente.

Cet effet générationnel est le plus déterminant pour l'apprentissage de la guitare, mais il s'agit d'un effet de découverte de l'instrument : toute la signification porte sur les plus de soixante ans qui ne connaissent pas la guitare. Passé cet âge, il n'y a plus véritablement de distinction, contrairement au rock qui continue d'avoir une bonne part de ses membres actifs parmi les jeunes. La guitare n'est plus du tout une pratique juvénile, puisque les jeunes ne sont pas nécessairement les plus représentés : les moins de trente ans représentent 54 % de l'échantillon, ce qui est beaucoup moins que ce que pouvaient trouver les sociologues du rock.

A propos de la catégorie socio-professionnelle de l'enquêté, on voit encore, et en premier lieu, l'effet générationnel. Les retraités sont, pour ainsi dire, absents de la population des guitaristes, alors que les étudiants, comme dans le paysage musical en général, sont largement sur-représentés. Malgré tout, des pianistes aux guitaristes, les ouvriers passent de 3% à 16%, soit une

³⁴ Tout dépend de l'âge auquel ont commencé les individus. En admettant un âge de 15 ans, la première vague concerne l'année 1942 — ce doit être un peu avant ou un peu après — et l'année 1967 pour la vague « d'explosion ».

³⁵ La même tendance se retrouve en pourcentages en ligne. Sur tous les musiciens de plus de 60 ans, moins de 2% sont guitaristes (43% de pianistes). On passe ensuite de 22% entre 45 et 59 ans (39% de pianistes) à 36% de 35 à 44 ans (pour 33% de pianistes). Par manque d'effectif on ne peut réellement présenter la part des autres instruments chez les musiciens de plus de 60 ans, mais on voit une nette présence, bien derrière le piano, de l'accordéon, des vents et cordes.

différence beaucoup plus grande que pour les autres catégories. En neutralisant l'effet générationnel, on remarque que les ouvriers sont sous-représentés chez les guitaristes, mais en proportion moindre que chez les pianistes ou les musiciens. Les cadres sont largement sur-représentés comme pour le piano par exemple.

Au niveau du plus haut niveau de diplôme obtenu par l'enquêté, on retrouve une même tendance. Plus on possède un haut niveau de diplôme, plus on a de chance de pratiquer un instrument de musique, tendance qui se confirme chez les guitaristes, mais qui s'intensifie chez les pianistes. Les détenteurs de baccalauréat ou de diplômes supérieurs représentent 29% de la population totale, 37% des musiciens, 41% des guitaristes et 53% des pianistes. Il est à noter une légère pointe, chez les guitaristes, des CAP et BEP, supérieure à celle des musiciens (différence de 3 points).

On observe quelque chose de similaire pour la question de l'origine sociale. Il est clair que dans l'ensemble, le capital économique et culturel est tout à fait déterminant dans la pratique musicale. Les enfants de cadres sont sur-représentés à tous les niveaux, ceux d'ouvriers sous-représentés ; le niveau de diplôme du père pèse aussi énormément dans la balance. Mais tandis que les individus issus d'un milieu ouvrier représentent 18% des pianistes, ils montent à hauteur de 31% des guitaristes. En somme, la musique n'est pas l'affaire que des classes les plus aisées. Malgré une certaine détermination économique et sociale de l'accès à un instrument de musique, les moins dotés en capitaux ne sont pas absents des structures de chaque population de musiciens. A titre de comparaison, on ne peut pas dire que la structure des musiciens, dans l'ensemble, est une image inversée de celle de la nation, comme c'est le cas dans les chances d'accès à l'université. On remarque même un effet de rééquilibrage au sein des guitaristes du nombre d'ouvriers, et des possesseurs de CAP et BEP. Pour ce qui est de l'origine sociale, ceux qui proviennent de milieux ouvriers et ceux dont le père a un niveau de diplôme plus bas se maintiennent des musiciens aux guitaristes³⁶.

La position médiane de la guitare dans l'espace socio-culturel de la France ne signifie pas qu'elle appartienne aux classes moyennes³⁷. Bien entendu, on peut avancer l'idée de

³⁶ Ils se maintiennent d'autant plus que les ouvriers musiciens sont très nombreux à être des « flûtistes scolaires ».

³⁷ Ceci ne veut pas dire non plus que derrière cette relative non-distinction, il n'y ait pas des phénomènes de distinction interne à la pratique de la guitare. On pense aux styles joués et à la manière de jouer. On pourrait se demander si, par exemple, l'engouement pour la virtuosité relève d'un capital culturel élevé. Les données statistiques actuelles ne permettent pas de le dire.

« moyennisation » de la société pour expliquer le regain d'intérêt pour un instrument somme toute assez facile d'accès, et qui peut être bon marché. Mais d'une part, il conviendra de préciser ce que l'on entendra par « populaire » lorsque nous parlerons de « ce-qui-n'est-pas-savant », car cette popularité-là cadre mal avec l'idée de « l'ouvrier guitariste », qui ressemble plus à un mythe du bon sauvage qu'à une réalité sociale : si la guitare est moins discriminante socialement que le piano, elle reste l'objet d'une pratique déséquilibrée au même titre que la musique et les pratiques artistiques en général. D'autre part, la forte détermination générationnelle et sexuée qui surpasse les autres causes sociographiques pousse à chercher à expliquer et à comprendre la pratique sur d'autres terrains : nous allons montrer par la suite, à travers les formes de pratiques, que la guitare a bien ses spécificités internes, et que son succès doit être envisagé au travers de tendances sociologiques et anthropologiques beaucoup plus lourdes que ces explications rationalistes. Il faut décrire la configuration culturelle (pratiques effectives, forme de la pratique, modes d'apprentissages et goûts musicaux) afin de saisir la spécificité de l'engouement pour le guitariste.

Une pratique informelle difficilement identifiable

Tableau 3: Ont joué au cours des 12 derniers mois par instrument et par âge

	guitaristes	pianistes	musiciens
15-19 ans	92	82	62
20-24 ans	79	84	63
25-34 ans	69	57	50
35-44 ans	62	67	48
45-59 ans	58	49	42
60 ans et +	(65)	32	27
total	72	60	50

Source : Enquête sur les pratiques culturelles des Français, 1997, DEP/Ministère de la culture.

Lecture : sur 100 guitaristes ayant entre 15 et 19 ans, 92 ont joué au cours des 12 derniers mois.

Le pourcentage de guitaristes de plus de 60 ans est entre parenthèses à cause de la faiblesse de l'effectif

On a déjà vu que les pratiquants effectifs d'un instrument représentent la moitié des musiciens, 60% des pianistes, et quasiment les 2/3 des guitaristes³⁸. On peut dire que, dans l'ensemble, la guitare est plus portée que d'autres instruments par la volonté de pratiquer, de ne pas faire d'un apprentissage lettre morte, ce qu'elle partage avec le piano dans une moindre

³⁸ Il est à noter que l'on peut difficilement commenter la pratique du synthétiseur au vu des trop faibles effectifs. Pourtant, cet instrument, encore plus récent que la guitare, c'est-à-dire étant joué par les plus jeunes, recueille encore plus de suffrages : 90% des joueurs de synthétiseurs ont joué au cours des 12 derniers mois.

mesure. Cela se confirme dans la répartition par âges de ce taux de pratique effective (tableau 3). La pratique de l'instrument est un fait qui est fonction de l'âge : plus on est jeune, plus on a tendance à pratiquer l'instrument. Ceci se vérifie quel que soit l'instrument mais, ce qui va fluctuer, c'est l'intensité des pertes constatées à chaque âge. Que ce soit pour les musiciens, les pianistes ou les non-guitaristes, l'assiduité se maintient de 15 à 24 ans et commence à décroître par la suite. Les pertes d'effectifs sont brutales chez les pianistes (moins 27 points) à ce palier, tandis qu'elles le sont beaucoup moins pour les guitaristes. Par la suite, la pratique de la guitare se maintient entre 58 et 69%, contre une fourchette beaucoup plus large chez les pianistes (entre 49 et 67%).

Ce qui retient le plus l'attention est la quasi-unanimité des 15-19 ans guitaristes pratiquants « encore » l'instrument, chutant aussitôt en dessous des 80% après 20 ans, contrastant donc avec le maintien pendant 5 années supplémentaires ailleurs. Il faut tenter une explication de ce phénomène en interprétant cette structure par âge comme un indicateur de la forme même de la pratique. On peut supposer que les voies d'accès à la guitare ne sont pas les mêmes que pour les autres instruments. Pratique de loisir à libre adhésion, celle-ci émerge plus au moment de l'adolescence que dans la prime enfance. On peut émettre l'hypothèse qu'entre 15 et 19 ans, on a une grande majorité de débutants qui, ayant à peine commencé l'instrument, n'ont pas pu arrêter aussitôt. On peut se figurer la perte à 20 ans comme celle d'une pratique qui n'arrive pas à « capter » tous ses débutants ; l'énorme perte des pianistes à 25 ans serait plutôt occasionnée par une prise de distance avec un enseignement plus long et plus contraignant, plus attaché à la sphère familiale³⁹. La répartition par âges de la pratique effective nous permet d'émettre des hypothèses quant à la nature même de la passion musicale qui anime les guitaristes : moins attachée à la sphère familiale, la pratique de la guitare est beaucoup plus liée à l'émancipation progressive du jeune adolescent. Du coup, ce sont les pratiques effectives qui seront aussi liées à un imaginaire libérateur.

En ce qui concerne le jeu « en organisation », les choses sont assez surprenantes. La pratique de la guitare est beaucoup plus liée à « l'extérieur » que chez d'autres classes d'instruments, puisque près de la moitié des guitaristes ayant joué au cours des 12 derniers mois pratiquent dans une organisation, contre un tiers des pianistes. En somme, la guitare est moins l'affaire d'individualité, elle semble plus se rapprocher d'une pratique en groupe. Mais malgré ces

³⁹ Donnat [1996] arrive aux mêmes conclusions. Concernant la guitare avant 15 ans, il y a beaucoup plus d'arrêts que pour le piano, ce qui montre que la guitare est bien assignée à l'adolescence.

différences, on note que la musique amateur⁴⁰ est avant tout une pratique privée, puisque entre la moitié et les deux tiers des assidus jouent totalement seuls. On peut aller plus avant dans la forme de cette pratique en groupe pour montrer que là aussi, dans l'ensemble, la musique n'est pas une affaire de sociabilités formelles (Tableau 4).

Tableau 4: Type d'organisation musicale pour chaque instrument (pourcentages en colonne)

	guitaristes	pianistes	musiciens
Fanfare, harmonie	2	0	4
Groupe de rock	35	19	12
Groupe de jazz	10	14	4
Formation classique	2	15	5
Groupe musical folklorique	3	5	6
Chorale	16	32	32
autre organisation	46	37	46
Total	100	100	100

Source : Enquête sur les pratiques culturelles des Français, 1997, DEP/Ministère de la culture.

Lecture : sur 100 guitaristes pratiquants dans une organisation, 2 jouent dans une fanfare.

Notons que 46% de l'ensemble des musiciens pratiquants ont déclaré « autre organisation » à la question : « Dans quel genre de groupe ou d'organisation avez-vous fait de la musique ou du chant dans le cadre d'une organisation ou avec un groupe d'amis, au cours des 12 DERNIERS MOIS ? », sans que l'on sache de quelle organisation il s'agit. Il faut donc faire la remarque d'ordre général que la musique ne se joue pas nécessairement là où on la croit être. Si on suppose que certains membres de groupes ne se reconnaissant pas dans le rock ou le jazz ont répondu « autre », on se doute bien que la précision « avec un groupe d'amis » a fait gonfler les rangs de la catégorie. Si la moitié des musiciens ne pratique pas et que 50% des restants jouent entre amis (ou encore dans le cercle familial) il faut bien en conclure que l'apprentissage de la musique ne vise pas nécessairement la représentation en scène, l'appartenance à une formation musicalement (et politiquement) institutionnalisée ou officialisée. Le rock, à mon sens, fait partie de ses pratiques reconnues politiquement.

Les guitaristes, dans cette mouvance, n'échappent pas à la règle, ce qui est un peu moins le cas des pianistes. Ce qu'il faut retenir des aspirations des guitaristes est leur désaffection des chorales, la prédominance du groupe de rock bien entendu, mais aussi du groupe de jazz. Il faut prendre ces chiffres avec beaucoup de précautions, car au vu des modalités de réponses possibles,

⁴⁰ N'oublions pas que ces données peuvent tout à fait inclure des professionnels.

on se demandera combien n'estiment pas jouer vraiment du rock et ont répondu soit « rock », soit « autre ». Mais la faiblesse du questionnaire à saisir les véritables sociabilités musicales montre bien la méconnaissance du phénomène, mais aussi la capacité des pratiques musicales à s'investir dans l'informel, non pas dans l'informe.

En ce qui concerne les modes d'apprentissage, les variables socio-démographiques ne sont pas très déterminantes, même si on note, cela va de soi, une préférence des milieux aisés pour le mode académique d'enseignement, *a contrario* des milieux culturellement plus bas qui ne font pas appel à ce mode d'apprentissage. De ce point de vue encore, l'autodidaxie ne semble pas être un fait de classe ou de milieu social, puisqu'en ce qui concerne les guitaristes, aucune différence n'est à noter entre les CSP ou les niveaux de diplômes.

Tableau 5: Part des modes d'apprentissages par classe de musiciens et par âges (pourcentages en ligne)

âge	Seul ou avec des amis		Professeur particulier		École de musique	
	guitaristes	musiciens	guitaristes	musiciens	guitaristes	musiciens
15-19 ans	59	49	32	24	17	29
20-24 ans	70	46	17	27	13	18
25-34 ans	53	40	27	26	18	27
35-44 ans	68	49	23	30	15	17
45-59 ans	80	45	23	27	24	21
60 ans et +	-	25	-	46	-	19
Total	63	42	25	30	17	22

Source : Enquête sur les pratiques culturelles des Français, 1997, DEP/Ministère de la culture.

Lecture: les guitaristes de 15 à 19 ans sont 59% à avoir appris seuls ou entre amis.

A noter que nous avons enlevé les « flûtistes scolaires » du total des musiciens.

L'engouement pour l'apprentissage non-académique est contemporain de l'apparition de la guitare. Pour la totalité des musiciens, l'autodidaxie passe de 25 à 45% des plus de 60 ans à la classe d'âge inférieure, ce qui correspond tout à fait à la première « explosion » de la pratique de la guitare. Dans l'ensemble, la guitare pèse lourd dans la place privilégiée accordée à ce mode d'apprentissage de la musique, bien qu'elle compte plus de 15-19 ans formés au près d'un professeur particulier que chez les musiciens : l'apprentissage de la guitare connaît aujourd'hui ses réseaux qui n'existaient pas à son apparition, faisant basculer légèrement les débutants vers la leçon particulière, tandis que d'autres instruments, notamment électroniques (synthétiseurs, informatique...) tendent dans une certaine mesure à prendre la place culturelle de la guitare. Cet apprentissage est peut-être en voie d'institutionnalisation, comme dans d'autres domaines [Coulangeon, 1999].

Pour autant, il ne faut pas s'y méprendre. L'autodidaxie fait partie de l'imaginaire du rock, et sans doute des autres styles de musiques déjà évoqués, donc encore de la guitare : il est très probable qu'au fur et à mesure que l'on avance en âge, on omette de signaler les quelques leçons suivies pour ne retenir que ce que l'on a appris seul ou « sur le tas » par la suite. D'autre part, il n'y a pas une incompatibilité à avoir un professeur particulier et à apprendre aussi dans un cercle familial. Malgré un net recul de ce mode d'apprentissage chez les plus jeunes guitaristes, on peut supposer que les échanges de conseils, de « trucs » font partie de l'apprentissage du guitariste. Malgré l'institutionnalisation indéniable de la pédagogie de la guitare, on peut supposer que la dimension orale de la transmission se maintient quand même. Sur ce point, l'enquête par entretiens révélera d'autres discours, plus précis, donc d'autres perspectives.

S'il fallait résumer la pratique des guitaristes, nous la qualifierions d'informelle et de durable : un apprentissage hors institution, une pratique solitaire ou sociale difficilement qualifiable par l'enquête, et une pratique qui se maintient dans une certaine proportion au delà de la jeunesse. Nous parlerons par la suite de pratique « populaire », non pas au sens de l'appartenance à une classe sociale précise, car on est quand même loin du « bon sauvage » culturel ; on se démarquera de l'équivalence des folkloristes entre « populaire » et paysannerie puisque la guitare reste une pratique urbaine ; « populaire » est entendu en fonction de la conjonction de deux faits : 1) la popularité de la guitare est indéniable. Au vu du nombre de fidèles qu'elle capte, cette pratique est populaire, au sens commun du terme. 2) La pratique de la guitare, en tant que pratique informelle, s'oppose considérablement à la musique savante, tout en constituant une culture relativement autonome par rapport au poids de l'habitus et des questions de légitimité culturelle. Ce dernier point reste à démontrer.

1.2. L'hypothèse de l'omnivore : le commun de la différence

Pour expliquer les différences structurelles entre les instruments, il faut, *a minima*, trouver un faisceau de causes tierces qui puisse faire comprendre pourquoi la pratique de la guitare n'est que faiblement déterminée, au sein des musiciens, par l'appartenance et l'origine sociale. Il faut faire l'hypothèse que se sont les sociabilités musicales inhérentes à chaque instrument qui répondent à une certaine aspiration chez ceux qui ont la volonté d'apprendre et de jouer de la musique. Ce qui

est visé ici relève d'abord de l'évidence, à savoir que la guitare, devant d'abord son succès à celui du rock, connaît une prédominance de l'apprentissage et du jeu non-académique, c'est-à-dire plus ou moins informel ; d'autre part que le rock n'est pas seul en cause mais tout une nébuleuse de musiques que l'on dit volontiers « contre-culturelles ». Mais il faut montrer, en préalable à toute étude, que la guitare est l'archétype de l'instrument ainsi qualifié, qu'elle pèse dans la balance de cette tendance.

Coulangeon [2003] a déjà montré l'effet particulier que pouvait donner la compétence musicale sur les nouvelles formes de goûts musicaux. Son hypothèse est que le modèle de légitimité culturelle en la matière n'est pas invalidé, mais qu'il a muté pour se transformer en distinction entre omnivore et univore. L'éclectisme serait devenu la nouvelle forme de distinction culturelle appliquée à la musique. Seulement, ce goût pour le multiple ne se fait pas dans n'importe quel sens. En rapprochant certains styles musicaux, on note, notamment, que les pôles savant/populaire ne sont pas éliminés : à la classe écoutant du jazz *et* du classique *et* de l'opéra (omnivore savant-classe I) s'opposerait la classe de ceux qui écoutent de la chanson *et/ou* des variétés internationales (majorité univore-classe IV). Dans les deux cas, la majorité des genres non cités par ces classes sont ceux que l'on retrouvera dans les préférences d'une troisième classe, marquée par la jeunesse de sa population : s'opposant à la classe IV par son éclectisme, elle s'oppose à la classe I par l'ensemble des musiques qu'elle écoute : rap, musique du monde, rock, hard-rock, variétés internationales, jazz (omnivore contre-culturel- classe III⁴¹).

Il est intéressant de constater que dans cette dernière, qui ne représente que 8% de l'échantillon⁴², l'âge est déterminant, mais pas les variables socio-culturelles. L'un des déterminants les plus actifs est ce que Coulangeon appelle la « compétence musicale », qu'il scinde en deux, soit « académique » soit « auto-apprentissage », en référence aux modes d'apprentissage. Il est noter, pour ce qui nous intéresse, que le fait d'apprendre seul augmente de façon significative le fait d'appartenir à la classe III. L'auteur fait référence à la formation des musiciens de rock, mais son hypothèse de l'omnivore empêche de réduire la pratique de l'instrument à un style précis. Nous voudrions ici montrer à la fois que la pratique de la guitare s'inscrit de façon déterminante dans le phénomène décrit, mais que l'apprentissage n'est pas seul en cause, ni même l'attrait pour le rock.

⁴¹ Nous gardons les appellations de Coulangeon, sans faire référence aux deux autres classes (II et V) qui ne nous intéressent pas ici, afin de faciliter le renvoi à l'article en question.

⁴² Classe I = 20% ; Classe IV = 45%.

Tableau 6: Répartition des styles de musiques écoutées le plus souvent par catégorie (pourcentages en colonne)

	Population totale	Musiciens	Guitaristes	Pianistes
Chanson variété française	45	37	32	39
Musique du monde	11	17	22	15
Variété internationale	22	30	29	24
Rap	4	7	7	6
Hard rock	4	7	13	5
Rock	11	15	29	13
Jazz	7	10	19	13
Classique	17	24	23	39
Folk traditionnel	5	5	6	4
Autres	25	23	16	27

Source : Enquête sur les pratiques culturelles des Français, 1997, DEP/Ministère de la culture.

Lecture : 45% de la population totale déclare écouter de la chanson française, contre 32% des guitaristes.

Nota : Les pourcentages sont supérieurs à 100% du fait des multiples réponses possibles.

Les guitaristes déclarent moins souvent n'écouter qu'un seul style (40%) que les musiciens (49%) ou les pianistes (46%). Ce constat ne fait pas pour autant d'eux des omnivores contre-culturels. Il faut pour cela se pencher sur l'éventail des goûts évoqués. A première vue (tableau 6), les guitaristes semblent constituer une population à forte disparité de goûts, d'un éclectisme sans égal, puisque toutes les proportions sont supérieures ou égales aux autres classes de musiciens. Cela pourrait laisser présager une certaine informité des goûts musicaux des guitaristes, une anti-classe de goûts. La typologie de Coulangeon est très utile sur ce point puisque l'on perçoit qu'effectivement, la répartition n'est pas sans forme. 63% des réponses de guitaristes concernent un des styles de la classe III contre 36% chez les musiciens et 50% chez les non-musiciens. Même si nous n'appliquons pas le modèle statistique de Coulangeon faute de compétences, on voit sans peine que le fait de jouer de la guitare augmente les chances d'appartenir à la classe III. La structure des styles écoutés selon chaque classe de musiciens nous montre les fortes différences entre les musiciens et les non-musiciens d'une part, entre les guitaristes et les autres d'autre part.

Il y a une désaffection de la chanson et de la variété française chez les guitaristes assez forte par rapport à toute autre classe et, au contraire, des autres styles : c'est particulièrement vrai pour le rock (et le hard-rock), mais on voit aussi une prépondérance du jazz, des musiques du monde, alors que la part des variétés internationales et du classique n'apparaissent pas plus importantes que chez les autres classes de musiciens. En ce qui concerne la chanson, désaffection ne veut pas dire qu'il n'y a pas de goût pour elle. Au contraire, la chanson reste le style le plus écouté, mais il

l'est beaucoup moins que dans d'autres groupes. On se méfiera de cette catégorie, d'autant plus qu'elle y regroupe la « variété française », sans que l'on sache précisément ce que l'enquête entend par-là.

Si on additionne rock et hard rock, on arrive à 42% des guitaristes, ce qui n'est pas négligeable. Mais si on regarde ce que les guitaristes ont déclaré comme étant leur musique préférée, nécessitant de leur part de faire un choix unique, seulement 23% ont déclaré « rock » ou « hard rock », ce qui signifie quand même que les 3/4 des guitaristes préfèrent autre chose. Bien que le rock représente largement les guitaristes, l'option d'une nébuleuse musicale éclectique semble beaucoup plus aller dans le sens de la réalité. Bien entendu, cette idée que la pratique de la guitare est marquée du sceau de l'éclectisme ne peut se vérifier que dans l'enquête de terrain, puisque nous avons d'abord traité des goûts, c'est-à-dire des orientations d'écoute, ce qui pose encore la question de la pénétration de cet éclectisme dans la pratique.

2. Méthode : symbolique et ethnographie

A trop vouloir contrôler le dispositif d'enquête à partir des « techniques » de recherche, on en oublie que c'est beaucoup plus la méthode qui compte, celle qui fait le lien avec la théorie. C'est cette vision de Malinowski qui a favorisé la professionnalisation de l'ethnographie : « chaque énoncé et chaque raisonnement doit passer par les mots, c'est-à-dire par les concepts » [1970 : 12]. Nous appelons *méthode* cette dialectique entre exigence pratique et théorique.

2.1. L'hypothèse du symbolique, entre musique et modernité

Les statistiques sont précieuses car elles font ressortir une différence, celle par laquelle émerge peut-être une spécificité guitariste. Les imaginaires de la guitare sondés en introduction nous conduisaient à formuler l'idée que si l'instrument a eu un succès énorme –populaire– ce n'est pas par soucis économique, mais parce qu'elle est un symbole puissant de notre relation à une musique plurielle à créer. Il est, pour tous ces guitaristes, le plus petit dénominateur commun de leur différenciation. Le modèle développé par Coulangeon, que nous avons abusivement

schématisé ici, montre effectivement que les guitaristes combinent plus qu'ailleurs les attributs d'un engouement contre-culturel éclectique pour la musique. Pour autant, on ne voit pas très bien ce qui lie entre eux ces différents attributs qui ont tout de traits culturels communs : autodidaxie, pratique informelle, éclectisme, etc. C'est pour ces raisons que nous faisons appel à l'instrument : la guitare serait une sorte de point nodal de l'imaginaire qui permet de structurer, donner forme et sens à cette relation spécifique à la musique, selon des modalités originales et cohérentes. Notre propos de fond concerne la relation entre la guitare et cette nouvelle donne des genres musicaux ou, plus précisément, la relation que les individus entretiennent aux genres musicaux par l'intermédiaire de la guitare ; c'est ce que nous nommerons l'hypothèse du symbolique.

Le terme hypothèse est employé par mesure de précaution scientifique dans les deux champs ou nous nous situons, la musique et la modernité, puisque l'on va constater une difficulté, qui serait inhérente à leur spécificité, d'en appeler à l'idée de symbolique. Le symbolique est devenu le concept-à-tout-faire en sciences humaines au 20^{ème} siècle⁴³, à tel point que la tâche consistant à relever toutes les acceptions du terme, et ce dans chaque domaine (sociologie, anthropologie, psychanalyse, droit, linguistique, sémiologie, etc.), relève d'un travail titanesque. Si l'on s'en tient aux terrains de la sociologie et de l'anthropologie, le consensus semble plutôt se faire sur l'absence de définition précise et son emploi est devenu diffus, presque plastique.

Dans le champ musical, ce problème se pose de façon encore plus forte, et on relèvera deux ordres de problèmes, que l'on ne prétend pas ici résoudre d'un seul coup : le rapport entre symbole et langage d'une part, le lien entre symbole et société d'autre part. Ce sont les problèmes que l'on retrouvera le plus souvent dans l'ethnographie de la musique –mais également dans d'autres domaines– dès que l'on voudra évoquer la dimension symbolique de la réalité. On peut observer une des rares tentatives de rendre compte en sociologie de l'aspect symbolique de la musique, exemple à partir duquel on comprendra que l'hypothèse n'a pas fait école en sociologie de la musique. L'effort tout à fait louable de A.-M. Green consistait à tenter une définition sociologique du fait musical, à partir du fait social total [Green, 2006 : chapitre 5]. Seulement, elle se confronte très vite, et de manière inévitable, à un concept qui va poser de redoutables problèmes.

Après avoir disserté sur les rapports entre musique et langage (c'est une figure imposée dans la discipline, Cf. *infra*, Chapitre 7), et en lectrice de Lévi-Strauss, elle conclut que si la musique n'est pas un langage *verbal*, il serait difficile de penser la musique sans la catégorie du langage, et

⁴³ Caillé ironise très bien sur le sujet [préface à Tarot, 1999].

fait donc intervenir le symbolique. Forte du fait que Lévi-Strauss définit la culture comme un ensemble de systèmes symboliques, la musique ne peut qu'en être un. Elle présente alors la position de Nattiez, sémioticien structuraliste de la musique, et affirme ne pas être convaincue qu'il « ait une idée très précise de ce qu'est la démarche sociologique » [Green, 205]. Séparant l'aspect symbolique de l'aspect sociologique, Nattiez renvoie d'abord la musique à un système de signes : il est sémiologue, non sociologue ! La solution de Françoise Escal semble plus séduire Green puisque, pour elle, la musique est sans signifié mais reste un « langage symbolique » au principe qu'elle est une « pratique sociale, interhumaine » et affirme que « le symbolique excède le sémiotique ». C'est donc qu'une approche symbolique n'est pas nécessairement sémioticienne, mais ne peut s'en passer, et Green ne voit pas non plus chez Escal de méthode sociologique pour pénétrer ce symbolique.

Elle évoque la « fonction symbolique » de Leroi-Gourhan pour dire que « les outils d'analyse actuellement à notre disposition sont encore trop insuffisants pour que nous puissions envisager qu'ils interrogent le fait musical » [210]. Exit l'élève de Mauss, et elle en vient à Ricoeur qui développe une conception du symbolique comme « manifestation psychique indifférenciée de tout contenu » [id.]. Green a trouvé : « Cette définition du symbolique nous paraît s'appliquer particulièrement au fait musical » [211], et s'applique d'autant mieux à la sociologie que la catégorie de symbolique articule le psychologique et le social, selon la psychosociologue Jacqueline Barrus-Michel (sic).

« ainsi, nous avons vu que le sociologue ne pourra étudier le fait musical que s'il le considère aussi comme une communication à un autre niveau, un niveau sensoriel, symbolique, affectif qui est certainement sous-jacent à la conscience » [211].

La solution est trouvée, le symbolique s'applique d'autant mieux à la musique qu'il est une communication sans contenu, purement le fruit de l'activité structurale de l'esprit. C'est ce qui lui permettra d'évoquer le fait que la musique est un « fait temporel » [213] et un « plaisir » [225]. Mais au moment d'en revenir au fait social total, ressurgit le symbolique comme problème :

« Cependant, il faut admettre et accepter que toute analyse sociologique des faits musicaux ne peut en appréhender toutes les significations avec ses seuls outils conceptuels du fait de la difficulté engendrée par la référence au symbolique. Cette référence au symbolique entraîne « [...] l'incapacité culturelle conditionnée, de la part des hommes, à formuler de manière adéquate leurs expériences musicales⁴⁴ ». On voit donc bien que toute étude rationnelle et positive du fait musical est limitée parce

⁴⁴ Green cite ici Adorno, « Sociologie de la musique » in *Musique en Jeu*, n°2, p.10.

que le musical engendre une dimension symbolique qui s'inscrit dans l'individuel, le biologique et le social. » [232]

Green ré-emmêle les deux sortes de problèmes. D'une part le rapport du symbolique au social, le premier n'étant pas le second, le débordant de toute part et donnant par-là même, la limite de l'approche sociologique. D'autre part, en citant Adorno, elle retrouve un emploi du « symbolique » comme langage extra-musical cette fois, incapable de traduire parfaitement l'activité musicale, soit le problème du langage *sur* la musique et non plus *dans* la musique. Vouloir fonder une sociologie de la musique à partir d'un concept de symbolique comme « incapacité culturelle » et comme un au-delà de la sociologie : voilà une confusion dont on comprend qu'elle ait porté préjudice à la catégorie et, de ce fait, à l'idée de phénomène social total. Ici, le symbolique, c'est ni le langage, ni le social, mais une dimension de la réalité débordant les deux, purement formelle comme dans l'orthodoxie structuraliste. Notons que chez Hennion par exemple, et il n'est pas le seul, le symbolique c'est exactement l'inverse : il est relativisé –voire rejeté– précisément parce qu'il fait référence aux signes, donc au langage, et qu'il est à ranger du côté du social. Faisant remonter cette fois-ci la définition sociologique du symbole directement de Durkheim, il y voit la cause du sociologisme bourdieusien [Hennion, 1993 : Cf. notamment le paragraphe sur l'efficacité symbolique, 248 et s. ou 354].

Nous ne rajouterons pas plus à l'équivoque du symbolique : chez Green, c'est Lévi-Strauss, chez Hennion, c'est Durkheim⁴⁵ ! On comprendra que la sociologie de la musique répugne à l'utiliser comme concept central, d'autant que leur objet, sécularisé et autonomisé par rapport aux domaines religieux, magique, rituel ou politique, est bien plus moderne que le totem ou le mythe. La discipline ayant fait son entrée par la porte de l'art légitime, elle s'est opposée aux arts folkloriques, populaires, et a donc laissé la notion aux ethnomusicologues⁴⁶. Le problème de l'ethnomusicologie est, de ce point de vue, différent : elle semble bien avoir accepté la notion, l'ethnographie maussienne et l'anthropologie structurale ayant eu une influence notable sur la discipline en France, mais, dès lors que l'on traite de la question du sens à travers la notion de symbolique, on comprendra facilement qu'un instrument considéré comme la voix de Dieu, une

⁴⁵ Notons bien qu'en renvoyant le symbolique soit à Lévi-Strauss, soit à Durkheim, Mauss passe à la trappe : Green ne le cite jamais à l'endroit du fait social total, Hennion reconnaît à Mauss une « position étonnante » par rapport à son milieu scientifique [1993 : 253], mais n'en fait pas un point de référence certain.

⁴⁶ Ce qui est vrai dans tout le domaine de la sociologie de l'art qui existe, selon Moulin, parce qu'elle se fonde sur « une définition sociologique et non sur une définition anthropologique de la culture » [Moulin, 1999 : xvii]. Dès lors, aux ethnologues le soin de parler des « cultures populaires », des folklores, et aux sociologues de la musique revient la tâche d'étudier Bach, l'Opéra, etc. L'apparition d'une sociologie des nouveaux faits musicaux (rock, rap, techno) tend à dissoudre la ligne de partage.

musique censée favoriser magiquement la chasse, un rythme censé provoquer la transe ou la possession, sont des objets qui favorisent une analyse symbolique.

Denis-Constant Martin a raison de dire que l'on a souvent caricaturé et délaissé l'ethnomusicologie en sociologie de la musique [Martin, 2006 : 139], mais une ambiguïté demeure au regard de ce clivage tradition/modernité. Comme le relevait à juste titre Green, l'idée de totalité impliquée par le symbolique déborde la seule compétence sociologique, mais la rend possible : que doit-on comprendre lorsqu'elle parle, à la suite de Molino, de « fait musical total » [Molino, 1975 : 137] ? L'ethnomusicologie a une vision totale de la musique, mais elle le fait à partir d'outils spécifiques à la musique : ethnographie, certes, mais aussi muséographie, organologie, sémiologie, analyse acoustique, modélisation paramétrique, musicologie, chacun ayant son objet en propre. Si la musique est bien un fait social total, c'est au nom de l'implicite qui veut que l'ethnomusicologie traite d'abord des rapports musiques et sociétés à travers les sociétés de la tradition. Il semble donc que ce soit le type sociétal plus que le symbolique qui donne l'idée de totalité. Que fait Martin lorsqu'il annonce que l'ethnomusicologie a les outils nécessaires pour franchir cette frontière ? Il annonce une « musicologie générale » [*id.*], c'est-à-dire une science de la musique, non une sociologie ou une anthropologie du symbolique, pour autant que les trois strates (musicale, sociale, symbolique) soient postulées confondues.

C'est pour cette raison que l'ethnomusicologie est absente du discours sociologique en général. Le social est souvent implicite comme l'est une tradition et notamment la question du sens de la musique ne se pose quasiment jamais, puisqu'il est donné littéralement dans les rituels qui la contiennent et la débordent⁴⁷. Et si Martin parle à juste titre d'une « forte densité symbolique » des instruments de musique « qui évoquent l'ailleurs, le passé ou la modernité » [137], il n'évoque aucune référence bibliographique, alors qu'elles ne manquent pas pour les symboliques du temps, de l'espace, de l'identité. C'est que l'ethnomusicologie réintroduit un partage à l'intérieur des disciplines : les instruments de musique ont d'abord été étudiés selon les principes de l'organologie, non de la sociologie⁴⁸. D'ailleurs la symbolique de l'instrument reste

⁴⁷ Cheyronnaud a formulé un certain nombre de propositions afin d'étendre le domaine de l'ethnomusicologie à l'étude des musiques de nos propres sociétés [1997]. L'une des premières propositions est de prendre en compte l'activité même de l'ethnomusicologie : tenter de définir une relation à la musique par une sorte de retour réflexif sur une activité censée décrire la relation à la musique (des autres), voilà une petite modernité qui se joue entre inévidance, réflexivité et médiation. L'ethnomusicologie est malgré tout *une* modalité possible de cette relation, nous allons en explorer d'autres.

⁴⁸ Bien entendu, il existe des textes qui parlent des symboliques de l'instrument. Rouget l'évoque à propos des tambours [Rouget, 1990], et on pourrait en retrouver d'autres exemples, comme celui de la cloche manjako en Guinée-Bissau [Buckner, 2004]. Les instruments de musique sont des éléments récurrents des mythes. Mais dans

molle : si l'instrument symbolise l'ailleurs, c'est parce qu'il est ailleurs, et on se place là dans la modernité des musiques du monde –proche en cela de l'imaginaire de la guitare. L'hypothèse du symbolique doit donc affronter deux problèmes : d'une part définir un domaine du symbolique qui soit par ailleurs applicable à la musique, d'autre part se demander si la notion est à même de rendre compte d'une inscription des individus dans la modernité, alors même qu'elle a surtout été forgée à la mesure des sociétés traditionnelles.

L'idée d'une « anthropologie du symbolique » émerge d'une relecture féconde de Mauss par C. Tarot [1999], en parallèle de celle de B. Karsenti [1994] : les deux exégètes ont travaillé pour ainsi dire en même temps, de manière séparée, et sont arrivés à des conclusions étonnamment similaires. L'idée de totalité, chez Mauss, s'origine dans la notion de symbole, que ce soit dans *l'Essai sur le don* à propos du fait social total [Karsenti : 85], ou dans les *Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie* et la question de l'homme total [Mauss, 1999 : 281-310], texte que Tarot qualifie « d'acte de naissance » de l'anthropologie du symbolique [Tarot, 1999 : 271]. La fécondité de ces travaux tient en ce qu'ils ont fait l'hypothèse d'une spécificité maussienne du symbole, qui n'est pas totalement héritée de Durkheim, et qui ne trouve pas nécessairement sa seule lecture possible dans le structuralisme de Lévi-Strauss. Il existe un symbolique maussien, qui ouvre la voie à des hypothèses encore peu suivies.

Concernant les équivoques portant sur le social et le langage que nous avons relevé chez Green et Hennion, l'isolement de cette cellule maussienne permet de préciser deux choses. 1) Le symbole, ce n'est pas l'emblème durkheimien, ce n'est pas entièrement le social. Salhins avait déjà reproché à Durkheim d'avoir fait une théorie sociologique de la symbolisation, et non une théorie symbolique de la société, ce que Tarot croit apercevoir chez Mauss [Tarot, 1999 : 264]. 2) Si Mauss infléchit la pensée de l'oncle, c'est précisément en ré-introduisant la question du langage, mais pas là où on la croit : s'il pense que les symboles sont un langage et le langage un ensemble de symboles, il les prend pour des espèces de matérialités (gestes, paroles, objets), là où Durkheim n'y voyait que des traductions inexactes de forces collectives dématérialisées⁴⁹. Karsenti note qu'à travers cette notion de symbole, Mauss introduit une distinction très forte avec celle de

la majorité des cas, et c'est tout à fait légitime au vu de la contribution de l'ethnomusicologie à la muséographie, c'est l'organologie qui prédomine, c'est-à-dire les principes de construction, de résonance acoustique et d'usage genré de ces instruments. A. Schaeffner lui-même parlait de « naturalisme » des instruments [1994].

⁴⁹ C'est, schématiquement, l'idée du « délire fondé » mais un délire tout de même, l'écart disproportionné entre l'énergie et la chose dans laquelle elle se signifie de manière arbitraire [Durkheim, 1991]. Pour une explication critique de ce symbolisme, voir la lecture de Tarot et notamment pour ce qui est de l'« hyperspiritualisme » du symbolique chez Durkheim [1999 : 254].

représentation encore présente chez Durkheim [86 et 89] ; l'imaginaire et les institutions ne sont saisissables que dans le symbolique et lorsque Godelier affirme que l'imaginaire ne peut créer du social qu'en se matérialisant, Tarot répond : « voilà une découverte dont on le félicitera, car c'est justement ce qui veut se dire quand on parle du « primat » du symbolique sur l'imaginaire » [1999 : 634].

Le symbolique permettrait donc de dépasser les clivages entre langage et matière, ce qui est essentiel en sociologie de la musique : on dit la musique indicible et immatérielle, ce qui est faux autant du point de vue des sciences humaines, puisqu'on *en parle* volontiers [Cheyronnaud, 1997], que du point de vue physique puisque si la musique « brasse » de l'air, ce dernier est bien de la matière. On désigne bien plus par-là nos difficultés d'appréhension et de préhension de la musique, soit un sentiment d'impuissance de la parole et de la main, ce qui nous place aux limites du pensable en socio-anthropologie. Précisément, Leroi-Gourhan, en élève de Mauss, est ici incontournable, car en pensant solidairement le geste et la parole [1964], donne la mesure de la place centrale et médiatrice du symbolique⁵⁰ ; la musique n'a plus à être tiraillée entre une double privation (ni langage, ni matière), mais comme le produit de l'activité de symbolisation qui donne sens à la matière et devient également la matière du sens. En dialectisant et débordant les clivages, notre hypothèse du symbolique nous permet donc de préciser ceci : si l'ethnomusicologie pense la solidarité du social, du langage et du technique, c'est sous l'unité de la tradition donnée par la forme stable de la société ; nous aurons à montrer que cette unité se fait justement par la médiation de l'activité symbolique –ce qui permettrait de penser à nouveau frais la modernité sous cet angle.

On définira alors *a minima* le symbole (maussien) comme une « médiation de sens socialisée et socialisante » [Tarot, 2003a : 100], ce qui ne permet pas malgré tout de comprendre l'utilisation des termes « symbolique » et « symbolisation », renvoyant chacun à des niveaux d'analyse et des modes de fonctionnement différents, selon que l'on se place au niveau matériel du symbole, au

⁵⁰ « L'homme fabrique des outils concrets et des symboles, les uns et les autres relevant du même processus ou plutôt recouvrant dans le cerveau au même équipement fondamental. Cela conduit à considérer non seulement que le langage est aussi caractéristique de l'homme que l'outil, mais qu'ils ne sont que l'expression de la même propriété de l'homme » [Leroi-Gourhan, 1964 : 162]. Bien entendu, Leroi-Gourhan réserve d'abord la notion de symbole au langage et à la figuration, tandis que la technique prolonge la mécanique du corps. Mais nous verrons que comme la technique repasse dans des symboliques sans nécessairement l'intervention du langage, il convient de réserver l'emploi de la symbolisation comme activité pouvant recouvrir ou dialectiser les deux autres.

niveau systémique-structurel du symbolique ou au niveau pragmatique de la symbolisation⁵¹. Certains auteurs ont privilégié une approche par les « symboles-réalités » qui sont à prendre le plus souvent dans leur dimension matérielle. C'est la chose donnant une « image forte qui donne la présence du réel », ce que les Allemands ont souvent traduit par *Sinnbild* (image de sens), qui fait donc appel à la concrétude de l'imaginaire, et qui est en fait très proche du sens commun ; le symbole est la présence réelle et concrète d'une image mentale qui serait compréhensible isolément, parfois indépendamment du langage qui ne serait qu'une traduction inexacte de l'inconscient. Nous l'avons finalement déjà rencontré pour la guitare (c'est l'ailleurs, le populaire, etc.). « L'approche sémiotique » ensuite, que l'on retrouve formalisée dans le structuralisme, et qui s'oppose à la précédente. On parle alors moins de symboles que de systèmes de signes qui ne sont observables qu'entre eux, ce que l'on désigne comme étant « le symbolique ». Le signe ne désigne pas une chose, il existe d'abord pris dans un système d'autres signes, reliés entre eux par le jeu des oppositions entre signifiants et entre signifiés. La méthode formalisée en anthropologie par Lévi-Strauss est celle des couples d'oppositions renvoyant à des structures mentales profondes, l'activité de codage qui relie ainsi dans la différence prenant le nom de fonction symbolique. On ne traite alors pas tant des choses (des symboles-réalités) que du langage pour les désigner. Enfin, on peut distinguer « les conceptions pragmatiques », qui contredisent le structuralisme au principe que la symbolisation n'est pas uniquement le produit de l'activité inconsciente de l'esprit. L'approche par l'idée de structure ne peut rendre compte de l'instabilité d'un système, de ses possibles arrangements, des modifications, des extensions du symbolique. Il faut donc également distinguer les faits de *symbolisation* : c'est la production et l'actualisation des symboliques, c'est-à-dire la réalisation⁵² des relations de sens par l'intermédiaire des objets, des gestes et du langage. Il y a une pragmatique du symbolique à faire, ce qui est un appel certain à l'ethnographie, comme n'a jamais cessé de le faire Mauss [Mauss, 1967] : il faut observer toute l'étendue de la pratique, des gestes, des mots, des rituels, des échanges, des images, car c'est par eux que l'on voit s'opérer à la fois la polysémie du symbolique en fonction des contextes et des situations, mais aussi l'émergence de nouvelles représentations, ainsi que la consolidation de certains rapports sociaux, de sens, de forces collectives...

⁵¹ Cette esquisse de typologie des théories du symbole est empruntée à Tarot [2008 : 84-88]. Il tente de rendre compte à la fois d'approches antinomiques du symbole, mais qui se retrouvent aussi en partie chez Mauss.

⁵² Nous employons le terme « réalisation » au double sens indiqué par Berger et Luckmann d'une « appréhension de la réalité sociale objectivée, et ensuite d'une production continue de cette réalité » [2003 : 94].

Prises isolément, ces approches sont concurrentes. Le structuralisme rejette les approches plus matérielles, la pragmatique contredit l'idéalisme du structuralisme. Mais il est tout à fait possible de les aborder de manière complémentaire, en exigeant d'elles qu'elles fassent le deuil de leur radicalité. La matérialité du symbole ouvre la voie à l'étude de sa manipulation ; le niveau structurel nous indique que le symbole n'est pas seulement la chose, mais aussi le mot qui la désigne, renvoyant lui-même à d'autres symboles, et qu'il y a donc des « chaînes » de symboles, comme dans l'anthropologie maussienne ; il y a donc une autonomie du symbole mais qui n'empêche pas de penser sa reprise dans la pratique, ce qui ouvre les possibilités théoriques d'une reconnaissance de ce qui est fait et défait par l'activité humaine, dans l'action sociale. Les dimensions matérielle, structurelle et pratique du symbolique doivent faire cohabiter une pensée réaliste de l'imaginaire, l'idée de système cohérent et l'instabilité de ce système, toujours repris, corrigé, consolidé ou remis en cause par des pratiques concrètes et situées.

Ce sont ces définitions qui nous ont poussé à prêter attention à la sociologie de la médiation de Hennion [Hennion, 1993 et 2000]. Il y a, chez lui, deux acceptions du terme : au pluriel d'abord, c'est ce que nous venons de décrire, tous les moyens qui nous relient à la musique, par lesquels nous goutons et produisons la musique. C'est un appel à la méthode ethnographique : il y a une procession de médiations aussi sûrement qu'il y a des chaînes de symboles, et un fait social ne peut s'appréhender que dans sa totalité matérielle et musicale. D'autre part, il faut respecter l'effectivité des médiations, leur autonomie : les choses font quelque chose aussi sûrement que les personnes. Certes, l'élément sociologique de la musique peut se déduire du fait qu'on la fait « ensemble » [Schütz, 2006], selon un principe de « coopération » à l'intérieur des mondes [Becker, 1988], et il suffit de reconnaître qu'il y a aussi des objets et du langage pour être complet, pour avoir sa matière ethnographique. Mais Hennion fait appel également à la médiation, revenue au singulier, censée fournir une théorie à ces médiations : constatant qu'il y a des médiations techniques qui internalisent le rapport à l'objet et des médiations sociales qui l'externalisent, la médiation est un modèle théorique qui ne choisit ni l'un, ni l'autre, mais qui fait de cette oscillation entre les deux rapports, comme capacité des acteurs, son principe constitutif [1993 : 353 et s.] : on ne saurait trouver aucune définition de la médiation –à construire soi-même– autrement que comme processus de formation d'un rapport au travers d'un mouvement perpétuel entre les deux types de médiation. La musique est elle même une « théorie de la médiation en acte » [Hennion et al., 2000 : 208], soit passage d'une médiation à une autre. Cette médiation est

bien peu dialectique, puisqu'aucune synthèse n'est possible ; on pourrait même dire que le concept est vide, à tel point que Hennion affirma ne plus en avoir besoin, la pragmatique lui donnant son cadre épistémologique global⁵³.

Ce rappel est dû au fait que la médiation de Hennion est si proche du symbolique (l'autonomie du symbole et des médiations), et en même temps si éloignée (il n'y a pas d'implicite dans un fait, le discours du sociologue ne peut être que la retranscription du discours des acteurs), qu'il est nécessaire de neutraliser le sens du terme que nous emploierons malgré tout. Nous acceptons le terme médiation au sens du moyen de la relation, sa concrétude. Pour autant, nous gardons le principe dialectique de la médiation : la médiation relie et sépare en même temps, et se maintient comme étant ce par quoi s'instaure un rapport durable. Si c'est à rapprocher de la fonction symbolique (Cf. chapitre 7), on utilisera le terme comme faisant partie d'une épistémologie générale, soit comme *régulation d'un rapport* (sujet-objet), sans préjuger du fait que ce rapport soit symbolique ou non⁵⁴. La médiation symbolique se distingue en ce qu'elle est cette dimension de la réalité qui fait sens pour les individus. Nous laissons pour le moment la question ouverte.

L'intérêt de la sociologie de la médiation aura été son approche par les objets. De ce point de vue, elle a une résonance particulière dans le cadre d'une recherche sur la guitare. L'hypothèse du symbolique implique que la guitare, c'est du matériel en surplus de sens (symbole/médiation matérielle) ; que ce sens est défini dans le temps du geste pratique, dans la forme même qu'adopte le rapport entre les individus et l'instrument (symbolisation/médiation pratique). Mais au delà de cette pragmatique, il faut aussi envisager que ce surplus de sens structuré et structurant se fixe dans l'objet, se cristallise au point de s'instituer comme un rapport collectif à lui (symbolique/médiation structurelle). Nous ne proposons pas une sociologie de l'objet-guitare, mais de sa pratique comme système symbolique, dont la guitare est un symbole nodal, *i.e.* qui concentre l'investissement de sens des individus : c'est d'ailleurs parce que la guitare symbolise un

⁵³ « En revanche, ce mot est évidemment devenu un énorme fourre-tout, qui gonflait de plus en plus, et la principale incompréhension venait de l'utilisation du même mot que mes opposants pour désigner quelque chose de complètement différent. J'ai donc fait depuis le chemin un peu inverse : si ce que je dis est vrai, je n'ai pas besoin du mot de médiation. Il faut au contraire le disséminer. Ça doit être chacune des opérations mêmes que font les acteurs qui doit faire surgir quelque chose. Il ne faut surtout pas avoir besoin d'un métadiscours qui appelle ça médiation. Quand on me demande de la définir, ce n'est possible que par des opérations très générales » [Floux et Schinz, 2003]. Il est bien évidemment difficile de travailler sur un concept que l'auteur ne peut pas lui-même définir.

⁵⁴C'est la voie suivie par Freitag [1986], qui a le mérite de laisser ouverte la question de savoir si telle ou telle société a opté pour un mode de régulation symbolique, ou une toute autre structure.

rapport à la musique en tant que convergence des multiples dimensions de sens socialement acceptées, qu'il est possible de parler de monde de la guitare.

2.2. Un terrain fuyant

Les lieux hétérogènes de la guitare

Il va sans dire que les résultats de l'enquête sont dépendants des choix de l'enquêteur. Ceci est d'autant plus vrai que le monde de la guitare est très hétérogène, que même en le circonscrivant au territoire français, l'exhaustivité n'est pas possible, et qu'il serait illusoire de dire que nous avons observé tous les guitaristes, toutes les pratiques, tous les genres musicaux. S'il fallait caractériser le monde de la guitare en un mot, ce n'est pas tant la diversité qui lui irait, que le qualificatif de fuyant : les statistiques montrent qu'il est nécessaire de ne pas faire d'une observation locale la modalité unique de la pratique, d'autant que ce que l'on a appelé une pratique « informelle » est difficilement assignable à un lieu précis, encore moins à des sociabilités précises : ni la répétition, ni le concert, ni le disque ne qualifient en propre les lieux et les moyens de ce monde. Bien sûr, c'est la guitare, mais cela ne présage en rien des modalités de la pratique, qui ne sauraient se trouver d'un coup, ni être référencées quelque part. Les magazines spécialisés donnent un panorama assez complet des genres pratiqués, les magasins montrent assez rapidement les différentes manières de se comporter vis-à-vis de l'objet, mais rien ne permet de généraliser de manière définitive les faits constatés. C'est pour cette raison que l'observation de nombreux genres, de lieux, d'événements, d'objets ont été nécessaires autant que les entretiens qui permettent au moins de cerner les différentes modalités de pratiques. Le chapitre suivant répond en partie à ce problème.

Seulement, il faut bien saisir comment ce panorama a pu être dressé. Les « tensions constitutives de la pratique anthropologique » [Laplantine, 2001 : chapitre 8], entre soi et l'autre, le même et le différent, le particulier et le général, semblent ne jamais totalement se résoudre au point qu'il devient difficile d'arrêter un moment qui serait celui de la description, c'est-à-dire la restitution du terrain par le travail d'écriture, nécessairement beaucoup plus cohérent que les

observations de l'enquêteur. Comment élaborer un guide d'entretien⁵⁵ assez général à partir d'observations *in situ* locales, lorsque les moments de l'observation ne permettent pas de poser des questions ? Comment systématiser l'observation de phénomènes qui ne durent le temps que d'une soirée, parfois une fois par an, de rencontres ponctuelles entre amis, c'est-à-dire autant de pratiques « informelles » comme nous les avons appelées ? Comment rendre compte d'un monde aussi fuyant ? L'éclectisme est en soi un phénomène qui tend à réviser les modalités d'entrée sur un terrain.

Le travail exploratoire aura été d'une importance cruciale : par approximations successives, à partir de discussions informelles, d'observations de plusieurs terrains, d'entretiens exploratoires non-directifs, et retour, nous avons pu se faire dérouler des entretiens sans imposer des questions qui n'auraient eu aucun sens pour l'interviewé. La constitution du corpus de données s'est faite dans une forme de bricolage nécessaire. Sans fichiers clients (par exemple les abonnés d'un magazine de guitare), sans lieu fixe où pourrait s'observer tous les guitaristes, il a fallu frapper à toutes les portes en quelque sorte, procéder par tâtonnements successifs afin d'avoir une vue d'ensemble assez large et diversifiée pour pouvoir parler d'un monde de la guitare. Pour prendre un exemple précis, la question des différentes fonctions musicales de la guitare (rythmiques ou mélodiques, solo ou accompagnement) n'a été abordée dans les entretiens par l'enquêteur qu'au bout de trois entretiens, ayant la certitude qu'elle structurait de nombreuses pratiques au vu des observations fournies, et des entretiens exploratoires dans lesquels ces dimensions de la pratique ont été abordées par l'enquêté lui-même.

Dans le désordre, nous avons observé des lieux de sociabilités musicales (des concerts, des répétitions, des festivals de guitare), des moments où la guitare se donne à voir de manière plus spécifique (les magasins, le salon de la musique, les magazines), des espaces de la transmission (cours, master class), tandis que d'autres interactions combinent tout cela selon des modalités propres (les interactions informelles entre amis, la volonté de l'enquêté de « faire un bœuf » avec l'enquêteur, etc.). Il faut inclure à cette ethnographie des objets (la guitare, la partition, la tablature, le disque, etc.). Enfin, internet fournit un espace d'expression particulièrement original à de nouvelles pratiques guitaristes ; nous n'en avons pas toujours fait la sociologie systématique.

Cette liste montre l'hétérogénéité des espaces dans lesquels s'inscrit la guitare et les guitaristes. Ces lieux ne sont pas tous à mettre sur le même plan, pour de multiples raisons. D'une

⁵⁵ Cf. annexe 2.

part, tous les faits n'ont pas été observés avec la même fréquence, c'est-à-dire que nous ne leur avons pas accordé la même valeur ; d'autre part il existe des différences entre eux quant au degré de spécificité du fait « guitaristique », ce qui peut expliquer d'ailleurs le point précédent : plus les guitaristes sont entre-soi comme dans un festival de finger picking ou un groupe de musique manouche, plus l'idiosyncrasie de la guitare apparaît et attire l'observateur, en même temps qu'elle est assez révélatrice d'autres pratiques plus opaques dans leurs réalisations.

Débusquer la diversité. Sur les personnes interrogées

En complément de l'observation, quarante-deux entretiens semi-directifs ont été effectués de février 2006 à juin 2007 en parallèle du terrain, d'une durée très variable allant d'une heure à trois heures, soit environ soixante heures d'enregistrements intégralement retranscrits. La composition de cet « échantillon », ainsi que les difficultés à le constituer, sont en soi des données sociologiques à interroger. Comme ces données n'ont pas leur place ailleurs, nous les présentons ici. Nous présentons ces guitaristes en fonction de l'âge et de leur statut, les autres variables n'étant pas significatives avec un si petit échantillon.

Tableau 7: Distribution des enquêtés par âge et statut (effectifs)

	Intermittents	Professeurs	Amateurs	Total
20-24	1	/	5	6
25-34	3	1	10	14
35-44	5	2	2	9
44-59	2	4	5	11
60 et +	/	1	1	2
Total	11	8	23	42

Nous reviendrons plus tard sur la disproportion sexuée (une seule femme). 20 guitaristes ont moins de 35 ans, c'est-à-dire la moitié de l'échantillon, les deux classes d'âge étant les plus importantes sont les 25-34 ans et les 44-59 ans (ce qui correspond à peu près au surnombre de 1997 portant sur les 35-44 ans). Les plus de soixante ans (c'est-à-dire ici des retraités) ne sont quasiment pas représentés et vivent des réalités largement différentes (un à 60, l'autre 78 ans).

La distribution par statuts permet de comprendre la constitution de cette population, entre l'arbitraire du sociologue et les contraintes du terrain. Il y a 19 professionnels pour 23 amateurs. La première remarque consiste à dire que cet « échantillon » n'a rien de représentatif d'un point de vue sociographique, les professionnels étant largement sur-représentés. De ce point de vue, on ne travaille pas tant la représentativité au niveau quantitatif que qualitatif : souvent plus engagés dans la pratique, ils ont un rapport privilégié avec leur instrument. Pour autant, peu de différences sont notables dans les discours, mis à part les effets de la professionnalisation sur le parcours. Mais on verra qu'il est difficile de séparer les professionnels des amateurs, comme le suggérait Perrenoud, car la plupart des professionnels ont été amateurs et n'ont pas un cursus de professionnel comme c'est le cas pour un professeur du conservatoire (dont le récit de son parcours ressemble beaucoup plus à un CV que pour les autres).

Les amateurs sont une population relativement homogène, en tout cas facilement définissable. Il s'agit d'une population faisant de la musique de manière plus ou moins occasionnelle, sans objectif de « ne faire que ça », ne gagnant pas d'argent avec cette activité, à part l'un d'eux qui vit dans sa voiture, fait la manche dans la rue en chantant et s'accompagnant à la guitare. S'il a été ici classé dans les amateurs, c'est de manière arbitraire, puisque sa pratique musicale est finalement relativement exclusive ; lui même ne se définit pas comme un professionnel de la musique. Deux autres amateurs ont effleuré la carrière de musicien selon des modalités différentes. Plusieurs épousent (ou ont épousé) le rêve, plus ou moins facilement avoué, de gagner leur vie de leur passion.

Le terme « professionnel » recouvre une réalité beaucoup plus hétérogène, en tout cas d'emblée duale. Ainsi, on range sous la catégorie de *professeur* les individus dont l'activité principale (en terme de temps, de source de revenus, et d'auto-définition de soi) est l'enseignement de la musique, en l'occurrence de la guitare. Ces enseignants se retrouvent dans des institutions différentes, telles que les MJC, les centres d'animations, les écoles de musiques, les magasins de musique, le conservatoire, les structures associatives initiées par des musiciens. David (38 ans) est en centre d'animation, et a d'abord une formation d'animateur ; il donne des cours collectifs de guitare à des adolescents. Charlie (28 ans), jazzman, a une bonne partie de son activité de musicien qui tourne autour de l'enseignement. Permanent d'une MJC, il donne aussi des cours *via* le Camion Jazz, structure mobile qui propose concerts et cours de jazz. Roland, 50 ans, donne des cours (principalement de classique) à des enfants dans une école de musique en

milieu rural. Il enseigne la guitare, mais anime également des ateliers de chorale. Il ont une identité de professeur par la reconnaissance institutionnelle qu'apporte le cadre de leur activité. Ils se distinguent des musiciens en ce qu'ils n'ont pas toujours une activité musicale soutenue (ce qui est malgré tout rare). Pour le dire autrement, les professeurs ont une place institutionnalisée, même s'ils développent presque tous une activité musicale en dehors. A l'extrême, nous avons rencontré un professeur (Alexandre) associé à un magasin de musique qui définissait sa pratique comme amateur en dehors du cadre enseignant. Il dissociait totalement les deux. La distinction professionnel/professeur est en partie subjective. Peut-être que rencontrés dans d'autres cadres (en situation de concert), ils seraient apparus aux yeux du sociologue comme étant des musiciens donnant accessoirement des cours. La plupart de ces professeurs donnent des concerts, la différence étant qu'avec leur situation institutionnalisée, ils n'ont pas besoin du régime d'intermittence pour vivre. Les musiciens professionnels donnent quasiment tous des cours (c'est aussi le cas de certains amateurs), mais ils se définissent d'abord comme musiciens. La différence, en partie subjective, se repère dans les entretiens : certains parlent plus volontiers de pédagogie quand d'autres parlent uniquement de leur activité musicale.

Plutôt que de parler de professionnels, nous parlerons donc d'*intermittents* même si, là encore, les situations peuvent être plurielles, du plus intégré au marché du travail musical au plus précaire (touchant le RMI). L'activité principale de cette population est la production musicale (et non plus l'enseignement), le plus souvent multipliant les scènes et les situations de concerts, parfois aussi l'expérience de studio. L'hétérogénéité est donc de mise : Mick (44 ans) est sur le créneau des casinos, c'est-à-dire qu'il propose un spectacle, seul, avec sa guitare acoustique, reprenant le folklore américain (du blues à la country en passant par le rock and roll) et tente aujourd'hui de reformer un « groupe de compo(sition) ». Joe (44 ans) est la figure du musico intégré, électron libre proposant ses services à des chanteuses à succès, montant des groupes de jazz, de blues... Pat (35 ans) est une sorte de célébrité locale, qui « tourne » avec toujours plus ou moins les mêmes musiciens mais dans différentes formations (autour du jazz manouche, du jazz contemporain), reste sur des scènes locales grâce à la diversité des spectacles qu'il propose. Ce dernier est également un professeur recherché, conseillé par un magasin de musique, mais donnant ses cours hors institution. Eric (59 ans) joue du blues, a plusieurs groupes, et touche le chômage. Marty (29 ans) est ingénieur du son, guitariste de scène dans différents groupe de metal, et est aussi Disc Jockey.

Cette catégorisation ne s'intègre pas dans une sociologie des professions. Il s'agit d'un domaine particulier qui mérite que l'on s'y consacre entièrement. Les distinctions sont en partie arbitraires, mais elles décrivent à la fois la réalité des acteurs, autant qu'elles révèlent dans quel contexte les entretiens se sont déroulés. Certains parlent en pédagogues, d'autres en artistes ; certains amateurs sont très investis, d'autres beaucoup moins ; certains musiciens sont multi-instrumentistes, d'autres chanteurs, beaucoup ne font que de la guitare. Le monde de la guitare est donc extrêmement fuyant, tant il y a de contextes institutionnels différents, de degrés divers de relation à la guitare.

Mais la première difficulté du terrain est bien de trouver des guitaristes : la sur-proportion de professionnels en atteste, étant beaucoup plus visibles, facilement contactés et souvent, aussi, plus disponibles. N'ayant pas des horaires ordinaires de travail, leurs journées étant plus libres (la plupart travaillent le soir et la nuit), ils se prêtent plus volontiers aux contraintes de l'entretien. La contrainte temps a d'ailleurs été parfois très handicapante dans la relation aux amateurs, qui n'étaient pas souvent disponibles, à plus forte raison lorsqu'ils sont plus âgés et que le travail et la vie de famille empêchent de rencontrer le sociologue.

Les premiers contacts ont été pris auprès d'un professeur ainsi qu'un réparateur de guitare d'un magasin de musique (qui se définit comme un amateur vis-à-vis de la pratique musicale). Nous avons fonctionné selon le principe de l'échantillon « boule de neige » : une personne renvoie sur une ou plusieurs de ses connaissances, et ainsi de suite. Cette méthode ne pouvait fonctionner que dans la mesure où l'on multiplie, d'entrée de jeu, les « portes d'entrées » : de ce point de vue, le réparateur de guitare offrait une ouverture inespérée. Cette méthode a l'avantage de donner une image assez précise de réseaux de musiciens et de guitaristes, montrant par là qu'il existe des communautés de guitaristes, se connaissant parce qu'ils jouent ensemble ou partagent une même passion – parfois simples collègues. L'un des biais de la méthode est la pertinence des contacts proposés, révélant une sorte de figure idéale du guitariste chez certains : on ne renvoie jamais le sociologue vers des femmes, ni vers des amateurs. J'ai donc rencontré une forte résistance quant à mon souhait de rencontrer des amateurs, alors même que j'insistais très lourdement. Le premier réflexe est de vouloir donner le numéro de téléphone de tel ou tel guitariste connu et reconnu localement, voire nationalement (et même internationalement), parce que l'on suppose que ces figures de guitaristes seront plus intéressantes pour le sociologue, qu'ils auront « plus de choses à

dire », ce qui n'est pas forcément le cas d'ailleurs. Il a fallu beaucoup de patience et de persévérance pour qu'on me renvoie vers des amateurs.

Le fait mérite d'être noté. Certains sont prêts à se démenner pour me faire rencontrer Michael Jones ou Sylvain Luc, mais ne pensent pas au plus proche, au copain qui joue en amateur. Face à la question de savoir ce qui pourrait bien intéresser un sociologue travaillant sur la pratique de la guitare, on y répond par la fascination pour ceux qui ont « du métier », qui « tournent », ou qui « passent huit heures par jour sur leur instrument », c'est-à-dire ceux que l'on imagine avoir une relation particulièrement forte avec la guitare. Ceci a conduit à la nécessité de multiplier les portes d'entrées, les lieux de sociabilités musicales, et ouvrir le terrain au-delà de la région bas-normande.

Cette détermination du terrain par l'imaginaire peut se retrouver par la structure du monde en question. Ainsi, le rapport amateurs/professionnels s'inverse à partir de 35 ans. Cela peut paraître évident, mais une des raisons de la poursuite de l'instrument, c'est bien la professionnalisation. Mais là encore, une raison incombant aux formes de la pratique peut être évoquée : plus on avance en âge, moins on a de chances que la pratique musicale s'inscrive dans des sociabilités étendues et denses, donc s'inscrive dans des lieux publics (concerts, salles de répétitions). Pour le dire plus simplement, plus on avance en âge plus la pratique s'individualise (ce qui se vérifie auprès des personnes rencontrées). Dès lors, on doit à une part de chance le fait d'en rencontrer : sur les 35-44 ans, il n'y a ici que deux amateurs. Les statistiques nous montraient qu'il existe beaucoup de guitaristes dans cette tranche d'âge en 1997 ; on ne peut alors que mettre cette absence sur le compte d'une invisibilité de la pratique. Dans le même sens que la contrainte temps, cette invisibilité joue contre l'enquête.

Cette pratique existe (jouer pour soi à plus de 35 ans), mais elle est donc difficile à débusquer, ce qui en soi est une donnée sociologique quant au mode de pratique et des sociabilités dans lesquelles elles s'inscrivent. Ces pratiques, largement privées à l'image de l'écoute d'un disque, le seul intermédiaire pourra être soit le magasin de musique, soit le fichier client des abonnés à un magazine de guitare⁵⁶. Comme pour le disque, la sociabilité essentielle, c'est le marché. C'est pour cette raison que nous avons été obligé d'élargir le terrain à la Bretagne et au

⁵⁶ Pour le magasin, il faudra y passer des semaines entières, car moins on pratique, moins on use les cordes, moins on va au magasin. Les sociabilités d'un magasin sont un peu comme celles d'un bar : il y a des habitués, le vendeur centralisant les amitiés et les familiarités, et des usagers occasionnels. On peut aussi y aller à plusieurs. Pour le magazine, il faudrait toucher à des données commerciales, ce qui pose problème en dehors d'un contrat avec l'entreprise.

Nord, car le tissu musical local à Caen ne permettait pas de découvrir des guitaristes plus âgés, notamment pour ce qui concerne le *finger picking* (voir chapitre suivant) ; précisément, il existe des structures associatives dans le Nord qui proposent concerts et festivals autour de la guitare, et nous en avons fait un terrain particulier. D'autre part, trois individus ont été contactés à travers une liste de diffusion internet fortement liée à ces événements.

Cette présentation de la population des guitaristes ne serait pas complète sans la mention faite de deux discriminations, l'une principalement du fait de l'enquêteur, l'autre du fait de la sociologie des guitaristes. Nous avons fait le choix de ne pas interroger de débutants, ce qui donne une population de guitaristes « confirmés », des individus sortis de l'adolescence et qui ont une certaine expérience de la musique. Du fait de cette hétérogénéité des genres musicaux présents chez les guitaristes, nous avons voulu neutraliser l'effet de l'âge sur les musiques représentées. Il est bien évident que ce choix détermine une bonne partie des résultats, en ce qui concerne une sociologie de la sortie de l'adolescence, et ce qui favorise de travailler sur une « ouverture » à d'autres genres musicaux. Nous aurons effectivement l'occasion de voir que la plupart des guitaristes sont passés par le rock avant de « s'ouvrir » à la diversité.

Les femmes sont bien sûr les grandes absentes de cette enquête. Il y aurait matière à faire un long travail sur la place des femmes dans la pratique de la guitare, même si ce trait culturel se retrouve dans la pratique musicale en général. Ainsi, lorsque l'on observe les femmes guitaristes des industries culturelles, elles jouent quasiment toutes avec une guitare acoustique, et sont d'abord considérées comme chanteuses. Il en va de même dans le monde du rock, même si une mutation certaine semble pouvoir s'observer, ainsi dans le monde du jazz où la qualité d'instrumentiste est clairement refusée aux femmes [Buscatto, 2007]. Le terrain n'a pas été propice à rendre compte de cette marginalité autrement que dans leur absence et les contextes dans lesquelles elles apparaissent. Les seules femmes rencontrées ont en fait été des adolescentes dans les cours de MJC, donc des débutantes qui ne rentraient pas dans le cadre de l'enquête. De plus, de ce qui a été observé et communiqué par nos informateurs (en l'occurrence, les professeurs de guitare), les filles semblent arrêter la guitare aux alentours de 15-16 ans, tandis que les garçons continuent au moins quelques années en plus, ce qui ne favorise pas la rencontre de guitaristes confirmées. Cette donnée est à prendre avec précaution en l'absence d'observation plus large. Quasiment jamais nous n'avons été renvoyé vers des femmes dans notre « boule de neige » ; sur trois dont nous avons obtenu le contact, une seule a été interviewée pour des raisons logistiques,

les autres se professionnalisant sur Paris. Le cas de ces trois guitaristes (professionnelles, rockeuses) était problématique parce qu'elles sont homosexuelles : soit la source des contacts avait sciemment choisi ces femmes là, soit il y avait quelque chose de l'ordre d'une réalité sociologique. En effet, au vu de la forte charge sexuée de la pratique, n'y avait-il pas là quelque chose de l'ordre du partage symbolique des instruments et des objets qui touchent jusque dans la sexualité des personnes, que ce soit d'un point de vue objectif, ou que cela fasse sens pour les hommes⁵⁷ ? Les exemples d'un partage sexué de la pratique de la guitare ne manquent pas⁵⁸. Mais par peur de s'aventurer sur un terrain que nous ne pourrions maîtriser autant par compétence théorique spécifique (sociologie des genres et de la sexualité) que par possible généralisation de cette observation localisée, il a été décidé de ne pas en faire un objet d'analyse, selon un souci sociologique évident. Cela n'empêchera pas, au demeurant, de montrer chez les hommes la charge symbolique de la guitare en terme de sexualité. Nous n'aurons simplement pas d'épreuve à la marge sur ce terrain là, à part un entretien malgré tout fort instructif.

Le travail des entretiens

Bien entendu il faut connaître les techniques d'entrées sur le terrain, les manières de prendre contact avec les individus, etc. [Beaud et Weber, 1997] ; on n'oubliera pas l'importance du contrôle des « effets de situation » où la présence même de l'observateur influe sur l'observation [Schwartz, 1993] : une fois que l'on est averti, on les reconnaît facilement. Mais il est aussi vrai que la technique ne garantit pas l'objectivité ou la pertinence des données : le travail de terrain est indissociable du travail d'écriture [Laplantine, 1996 : 27 et s.], du texte [Copans, 2002 : 91 et s.]. La littérature ethnographique initiée par Lévi-Strauss dans *Tristes tropiques* [1955], prenant un tour moins monographique et plus personnel, a été une avancée considérable en termes de

⁵⁷ Rappelant en cela le magnifique chapitre de Clastres, « vie et mort d'un pédéraste », portant sur cette double équation symbolique qui règle la vie des Achés : « homme=arc=chasse ; femme=panier=cueillette » [Clastres, 1972 : 234]. Clastres observa que celui qui portait un panier était réellement dans la sphère féminine, jusque dans sa sexualité. A cela près que tout le système symbolique était renversé, jusque dans la prohibition de l'inceste qui n'avait plus de raison d'être pour cet homme devenu femme.

⁵⁸ Et, entre autres, cette anecdote selon laquelle les spectateurs de Michael Jackson préféraient croire que Jennifer Batten, sa guitariste de scène, était un homme qui ressemblait à une femme, plutôt qu'accepter qu'une femme puisse jouer du rock comme elle [Waksman, 2003 : 129]. La question du genre est très importante, la guitare étant souvent associée à l'idée de compagne féminine.

méthode. Nous pensons notamment à la tournure interpersonnelle que prennent les descriptions quand l'auteur se met en scène, qu'il appelle les « indigènes » par leur prénom [Clastres, 1972].

Les entretiens sont la continuation de ce travail ethnographique, ne serait-ce que pour cette raison : les guitaristes observés ont un prénom⁵⁹, même s'il est ici d'emprunt, montrent un visage, et la référence à leur pratique permet de rendre compte du contexte dans lequel les pratiques ont été observées, donc de ne jamais oublier que la production des « données » est socialement située. Nous ne faisons que redire une évidence en précisant que l'emploi de la première personne implique nécessairement un engagement de la part de l'enquêteur. Cet engagement n'est pas permanent, mais il est évident qu'il joue à plein dans bon nombre d'interactions : comment pourrais-je discuter avec des guitaristes sans connaître les références musicales, la théorie de l'harmonie, le matériel technique, et toutes les références implicites qui font de « la guitare » un objet commun ? La difficulté est là de savoir où il y a de l'implicite, et le retour au terrain et à des observations plus distantes permet ce contrôle.

L'observation était loin d'être opaque et permanente : le parti a été pris de ne pas faire de mes connaissances –à part des connaissances locales géographiquement et lointaines d'un point de vue relationnel– l'objet de l'observation, bien que les discussions avec celles-ci ont constitué en quelque sorte un terrain fécond de réflexivité et de contrôle du discours du sociologue à des guitaristes ou des musiciens. Je suis donc entré dans des milieux que je ne connaissais pas, ou très mal, ce qui est en soi un test : est-ce que mes connaissances personnelles sur la guitare me permettent de comprendre *a priori* des pratiques différentes, ou l'écart culturel est-il trop grand pour interagir ? Les moments d'entretiens où l'enquêté a besoin d'un guitariste en face de lui pour le comprendre, et non d'un sociologue, montrent à eux seuls qu'il y a quelque chose de commun et de transversal aux pratiques particulières. Puisque nous jouons le jeu de la réflexivité, précisons que c'est avec les guitaristes classiques que l'étrangeté était la plus palpable. L'observation des cours de guitare classique a notamment été l'occasion de voir toute la complexité du travail entre le geste et une partition que je connais mal, plaçant la guitare dans une tension qui ne se retrouve pas ailleurs, et qui montre toute la barrière culturelle entre deux types d'apprentissage (Cf. chapitre 3).

L'entretien est donc une extension réflexive d'un terrain ethnographique, il en constitue un aspect important, et non une mise hors contexte du terrain, comme certains sociologues le laissent

⁵⁹ Pour un rappel de l'âge ou du statut des personnes citées dans le texte, on se référera à l'annexe 1.

entendre (nous pensons par exemple à Heinich) : même s'il est vrai que la situation impose parfois une forme de violence à l'égard de l'enquêté, qui n'a pas toujours envie ni besoin de verbaliser certaines expériences (face au sociologue), l'interaction de face-à-face montre une relation qui implique l'enquêteur au-delà de son rôle de sociologue. Si l'entretien était d'ailleurs hors contexte, il n'y aurait aucune libération de la parole possible, le dictaphone bloquant toute relation inter-humaine, et certains n'auraient jamais livré des expériences de vies toutes personnelles, parfois douloureuses⁶⁰. La production d'un discours montre, dans son contenu même, une contextualité sociale au delà de l'intersubjectivité interactionniste. Il nous semble également que l'entretien fait partie intégrante d'une ethnographie de la modernité, notamment du fait de ce que Giddens a appelé la « double herméneutique » [1994 : 24], c'est-à-dire la reprise des discours et des concepts des sciences humaines dans le langage quotidien : l'entretien est alors une occasion de développer des idées qui, dans la vie quotidienne, ne se montrent que sous la concision d'un concept vaguement employé. Anticipons sur les résultats avancés et disons maintenant que le concept de « fétichisme », relevant du vocabulaire des sciences humaines, est central pour comprendre cette pratique. S'il a été employé dans les entretiens, il répond à une relation de sens bien précise en modernité, il fait sens au quotidien.

Terminons sur la conduite et l'analyse des entretiens, importante pour comprendre la mise en forme du matériau. Le guide d'entretien (Annexe 2) et sa grille d'analyse ont été construits sur le même modèle, à savoir la construction de quelques grands domaines de relations à la musique et à la guitare : les genres musicaux pratiqués et écoutés, l'apprentissage, le parcours, les genres, le jeu proprement dit, qui peut être subdivisé en modalités de pratiques et relation au corps, et enfin relation à l'objet (parfois entièrement inclus dans le précédent). Les entretiens n'ont pas suivi une ligne directrice stricte, dans la mesure où la non-directivité des entretiens nous imposait de ne pas interrompre le guitariste s'il passait d'un domaine à l'autre, ce qui a été souvent le cas. Autrement dit, la remise en ordre du discours selon ces grandes catégories étaient déjà une violence faite au discours. Pour autant, dans la nécessaire contingence due à une parole en train de se produire, il est apparu très rapidement que les différentes dimensions se répondaient entre elles, qu'elles étaient interdépendantes.

⁶⁰ Nous avons fait le choix de ne pas rendre compte systématiquement de ces dimensions, trop individuelles et surtout trop peu fréquentes ici pour les rapporter directement à la guitare. Ceci étant dit, les expériences de la drogue, l'anorexie, les sentiments très forts d'échecs se transformant en dépressions, pour ne prendre que quelques souffrances, articulés à un fort investissement dans la musique et la guitare, montrent toute la pertinence de la musique comme domaine de sens.

On pourrait qualifier la méthode d'herméneutique [Jauss, 1988] plutôt que de structurale. S'il y a une cohérence interne du discours, les différentes parties permettant de comprendre le tout, c'est en vertu d'un horizon de sens spécifique. Cet horizon de sens, nous l'avons retraduit en terme de genres musicaux et de modalités de pratiques, ce que l'on peut rassembler comme étant une relation idéaltypique à la musique. Le chapitre suivant traite de cette question. Cette attitude fondamentale face à la musique, elle devait être non déterminée, mais structurée dans et par les différentes modalités de relation à la guitare (l'apprentissage, le parcours, le corps et l'objet). Autrement dit, il y a une cohérence interne du rapport à la guitare qui permet de remonter, dans chaque entretien individuel jusqu'à cette relation à la musique. C'est ce que nous nommons, à la suite d'un emploi fait par les guitaristes, ce qui est « guitaristique » dans la relation à la musique : la guitare, en quelque sorte, donne la mesure, le sens et la forme de ce rapport, ce qui est bien la marque de son caractère nodal, là où la relation à la musique se figure.

Ce n'est qu'après avoir retracé cette cohérence interne des entretiens qu'il a fallu analyser dans un second temps, à chaque point particulier de la relation, un nouvel horizon de sens commun des guitaristes, soit la mise en commun des attributs particuliers. La première étape est de l'ordre d'un travail invisible de l'entretien, et donc un chapitre impossible. Il aurait fallu écrire un chapitre par entretien, ce qui n'était pas envisageable. Ce chapitre impossible est en quelque sorte le soubassement nécessaire à l'épaisseur symbolique de la pratique. C'est un principe de synthèse : la pratique apparaît tellement cohérente qu'il devient difficile de re-séparer les différentes dimensions. Les différents renvois entre les chapitres attestent de ces liens signifiants. Tout le travail de restitution du terrain a donc été opéré au prix d'une mise en commun de ce qui était analytiquement compris à un niveau individuel, encore que les guitaristes ne tenant pas expressément tous le même discours, il a fallu faire le pari de la complémentarité plutôt que celui de l'affrontement. D'où l'intérêt, d'ailleurs, d'avoir pu observer, certes en fréquence moins importante, des guitaristes classiques : la comparaison avec toute la nébuleuse populaire montre, pour le coup, une différence typique qui donne la mesure de la similarité des rapports à la guitare dans les deux camps.

Un dernier point de comparaison, peu présent dans le texte, mais qui donne la mesure du contrôle de cette méthode, est celui des marges. Certains entretiens ont montré, à l'inverse des autres, des contradictions internes indépassables, c'est-à-dire des liens qui ne peuvent s'effectuer complètement. Généralement, il est possible de faire remonter ces contradictions à l'emprunt aux

deux types de guitaristes. Pour d'autres, tout simplement, il a fallu constater un horizon de sens totalement différent qui, du coup, ne se mettait pas en forme de la même manière. Ces épreuves à la marge apparaîtront dès le chapitre suivant. Entendons-nous bien : la marginalité ne signifie pas nécessairement extériorité ou étrangeté, ni plus qu'un défaut ou une défaillance de l'individu, mais permet de se figurer des écarts et des zones d'ombre qu'il s'agit d'éclairer.

Le terrain a montré qu'en fonction des lieux de sociabilités (concert, internet...), nous ne trouvons pas les mêmes personnes, ni les mêmes pratiques. La pratique de la guitare, pour autant qu'elle soit indéterminée, est plurielle et discriminée. Cela prouve que si l'on ne peut pas généraliser à la va-vite une figure de guitariste, on ne peut pas conclure pour autant que la relation à la guitare est de type purement individuelle. Il y a des orientations identifiables qui, mêmes si elles isolent l'individu dans sa pratique, ont encore la marque du collectif. En résumé, c'est en suivant pas à pas le cœur et les limites d'un terrain à découvrir, à défricher, à qui donner une forme ne serait-ce que provisoirement en attendant d'autres travaux, en procédant à l'analyse méthodique des attributs spécifiques de ses pratiques, en retraçant toute la cohérence d'un monde pourtant fuyant, hétérogène, parfois peu enclin aux sociabilités, que l'on pourra entrapercevoir toute la dimension du sens des faits que les guitaristes impriment dans et par leur corps à corps avec un instrument aux contours tout aussi fuyant que son monde.

CHAPITRE 2

DES GENRES À LA STYLISATION

Éclectisme et mélanges des genres

La question des genres musicaux est-elle pertinente ? On y a peu fait attention en sociologie de la musique, mis à part les enquêtes culturelles statistiques qui utilisent des classifications plus ou moins heureuses afin de créer des types de publics. Elle semble se résoudre dès que l'on parle de « mondes » : les frontières des mondes sociaux (rock, jazz, etc.) sont au principe d'une définition des genres qui s'y forment. Nous avons déjà exprimé notre insatisfaction de cette construction de l'objet dans le cadre d'une relation musicale hétérodoxe –sans rejeter bien entendu cette analogie monde=genre qui a toute sa pertinence dans le cadre de pratiques exclusives ou discriminées.

Les enquêtes sur les musiciens ordinaires font peu de cas de cette question justement du fait de cet éclectisme : que les musiciens jouent des variétés, soient capables de passer de la chanson au free jazz [Perrenoud, 2007], la catégorie « genre » ne semble plus avoir de réelle fonction pour les acteurs. La perte de pertinence sociologique semble venir de la dilution des populations composant les publics et artistes des différents genres : l'origine sociale ou ethnique des ces groupes a perdu sa cohérence et son unité. Si la mondialisation des échanges culturels joue son rôle, cela va aussi avec le discours selon lequel les « partitions ordinaires » telles que savant/populaire n'ont plus tout à fait le poids sociologique qu'elles pouvaient avoir [Perrenoud, 2004]. Pourtant dans un autre article du même auteur, on trouve la précision suivante :

« même si la division en grandes familles stylistiques perd de sa pertinence sociologique, un élément fondamental de distinction reste opérant entre « rock » et

« jazz » : alors que le groupe constitue l'entité signifiante du rock, le jazz connaît surtout des individus évoluant dans un milieu. » [Perrenoud, 2003 : 687]

On en conclut que le jazz serait plutôt dans le « régime de singularité »⁶¹ propre à la culture légitime artistique, tandis que le rock, à travers la figure du groupe, retrouverait une dynamique de création collective. Il rajoutera que « ce qui distingue le "savant" du "populaire" réside avant tout dans les conditions d'apprentissage et de travail » [2004 : 31]. Que d'implications pour des distinctions qui ont perdu de leur pertinence ! En réalité, le propos ne vise pas à minimiser les différences culturelles, mais à condamner l'idée que seul le principe de domination réglerait les dialogues et interactions de mondes à mondes. Les différents groupes sociaux, bien qu'ils ne partagent pas les mêmes valeurs, n'ont pas nécessairement de relation antagoniste.

Il faut faire attention à ce relativisme qui a toujours du mal à se fonder dans les faits plutôt que dans une prise de position apriorique de l'observateur. Perrenoud, pour sa part, évite le piège de l'entre-deux, en constatant des mutations internes au champ musical, à travers la figure du *musicos*, nouveau visage du musicien dont le statut légal reste à inventer [2003 et 2007]. Situait cette émergence d'un nouveau fait musical contemporain dans les années 1960-1970, cela concorde avec l'explosion de la pratique de la guitare. Il y aurait donc une perte de légitimité de la part de la culture savante due à la construction d'une culture en partie autonome. C'est un des enjeux de cette enquête de savoir où se situe la culture des guitaristes ainsi que la culture musicale dont elle fait partie, entre autonomie culturelle et domination symbolique [Grignon et Passeron, 1989].

C'est bien notamment à partir de la question des genres que l'on peut dessiner les frontières des différents mondes. Nous avons suivi Coulangeon dans son hypothèse d'une sorte de culture tierce, fondée sur l'éclectisme des goûts, déplaçant et relativisant le poids de la légitimité. Le point de départ est le même chez Lahire [2004], quoiqu'il prenne une direction différente⁶² : chez lui, les « dissonances » impliquées par des goûts de plus en plus hétérogènes amènent à penser

⁶¹ Cette expression est généralement utilisée par Nathalie Heinich [voir par exemple 2005].

⁶² Sur des objets différents : tandis que Coulangeon traite uniquement de la musique, Lahire tente de retracer tout le spectre culturel traversant les individualités à partir des goûts pour les différents arts et cultures disponibles (cinéma, musique, littérature, etc.). Pourtant, le mélange des genres est souvent appréhendé à l'intérieur d'un champ artistique : André Rieu, violoniste à succès, servira à Lahire d'exemplification du mélange des genres. D'ambition modeste, notre enquête s'arrêtera aux frontières des goûts musicaux, et ne mentionnera pas les autres goûts culturels qui peuvent effectivement prendre des directions différentes. Certains se veulent éclectiques (manga + films de science fiction, etc.), d'autres ont une autre passion qui structure leur vie (bande-dessinée), certains gardent un pied dans une culture plus directement légitime (peinture par exemple), etc. On restera ici dans l'unité que procure les goûts et pratiques musicales.

une nouvelle forme de distinction non plus centrée sur les groupes mais sur soi : forme exacerbée d'une individualisation des pratiques, cette forme culturelle part aussi du constat d'éclectisme.

Les classifications existent encore bel et bien et fonctionnent, c'est-à-dire qu'elles permettent d'ordonner le réel, que ce soit comme ressource du public afin de « préparer sa propre posture de réception » [Esquenazi, 2003 : 18], que pour les musiciens afin de monopoliser les diverses conventions du genre musical et favoriser la coopération du monde correspondant [Becker, 1988]. C'est aussi à partir de ces distinctions par genres que les individus construisent une culture de l'éclectisme, que l'on prenne le parti individualiste ou légitimiste. Mais dans l'une ou l'autre des hypothèses, on reste dans une sociologie des goûts, qui s'intéresse peu à la création musicale, et on continue de penser que les genres ont des frontières solides, sont des traits culturels isolés et de même valeur : l'éclectisme consiste à juxtaposer ou emboîter ces genres par addition contribuant à créer autant de systèmes structurant l'identité qu'il y a de combinaisons de genres possibles.

L'avantage de l'hypothèse de Coulangeon réside dans le fait que tous les genres ne peuvent pas s'agencer dans le même sens : il existe des grandes lignes de partage entre jazz et classique d'un côté, rock et musiques du monde de l'autre, la variété étant encore considérée dans le pôle dominé. S'il y a une nouvelle culture émergente en musique, alors il faut tenter de saisir ce qui la fonde par sa rhétorique, sa structure, le sens qu'elle accorde à la musique ainsi que les rapports que l'individu entretient avec elle. Nul doute qu'il faut combiner le niveau de l'appropriation individuelle, notamment dans le cadre de pratiques qui se veulent créatrices, et celui de la globalité d'une culture, dans les lignes de partage, limites et directions qu'elle prend.

L'éclectisme suffit-il à décrire cette culture ? Est-ce que réellement tous les genres peuvent être réduits à des traits culturels interchangeable, non ordonnés *a priori*, sans unité ? Nous posons l'hypothèse que ce n'est pas tant l'éclectisme qui caractérise cette culture mais le *mélange des genres*. Balandier avait bien noté que la modernité induisait « une rhétorique de l'appropriation par amalgame ou *syncrétisme culturel* : et celle-ci légitime le recours à l'hétéroclite, les procédés de création par collage » [Balandier, 1985 : 137]. Or ce que nous appelons plus prosaïquement le mélange des genres ne se fait pas dans n'importe quel sens : l'hypothèse d'une culture de guitaristes doit permettre de redessiner un monde qui n'a plus pour référent un genre en particulier, mais un faisceau de pratiques qui se structurent d'une certaine manière, autant par l'intérieur que par l'extérieur, c'est-à-dire par rapport à soi et par rapport aux autres. Si la question de Lahire « confusion ou mélange des genres ? » a toute sa pertinence, on

tentera de ne pas confondre mélange artistique et éclectisme des goûts, donc de ramener finalement cette question à celle de la légitimité des œuvres culturelles et de leurs relations : si le mélange des genres est « *potentiellement une véritable formule génératrice* des pratiques et des représentations » [2004 : 638] à un niveau global, on se demandera si ce métissage doit obligatoirement se structurer de la même manière partout, pour tous, ou s'il se structure différemment selon les cultures locales qui le mettent en pratique.

Il faut pour ce faire tenter de décrire les différents genres musicaux les plus représentés chez les guitaristes, voir ce en quoi ceux-ci s'y intéressent. L'enquête sur les pratiques culturelles des Français est trop imprécise du point de vue des catégories musicales utilisées pour espérer voir la moindre cohérence. A partir d'une description plus fine de ces genres musicaux, il sera possible de voir comment la pratique de la guitare définit un premier espace commun de relation à la musique.

Ce qui est en jeu dans la différence entre éclectisme et syncrétisme, c'est la logique des productions musicales : le premier renvoyant d'abord à une sociologie des goûts, le second à une logique de création. Il faut départager ces deux éléments pour l'orientation des pratiques musicales, entre reprises, compositions, arrangements, improvisation ; comme le montrent les statistiques, on connaît très mal les pratiques des amateurs, s'ils doivent être définis d'abord comme des artistes ou des mélomanes avertis, dans quelles sociabilités ils s'inscrivent pour faire de la musique. Or il apparaîtra clairement que la logique d'une volonté de création de soi dans la pratique musicale ne va pas dans le sens unique d'une création *ex nihilo* d'une œuvre, ou d'une pure consommation musicale. La description des usages sociaux des genres et des modalités de pratiques doivent pouvoir nous aider à y voir plus clair.

1. Des musiques de guitaristes

Il ne s'agit pas ici, en présentant les différents genres musicaux les plus représentés, d'en faire l'histoire autonome. Il faut relever certaines tendances qui font que les guitaristes ont toujours plus de chance de se retrouver sur certains genres, qu'il y a des groupes identifiables pour des raisons « guitaristiques ». On s'efforcera de distinguer les genres qui sont typiquement des musiques « à guitares » et des genres qui contiennent une branche guitariste. Cette description ne

visé en aucun cas l'exhaustivité mais se fonde sur les différents terrains que nous avons pu explorer que ce soit de manière diffuse pour des concerts ponctuels, ou plus immergé pour des groupes intégrés.

Tableau 8: Répartition des styles les plus pratiqués par âges au moment de l'enquête

	Moins de 35 ans	35 ans et plus	Total
Rock	7	3	10
Classique	0	5	5
Blues	3	2	5
Manouche	4	2	6
Chanson	6	4	10
Jazz	3	6	9
Traditionnel	4	3	7
Picking	1	5	6
Punk et hardcore	4	0	4

Pour traiter de la question des genres musicaux pratiqués, nous avons distingué les musiques par lesquelles les individus sont « passés », c'est-à-dire qui font partie de leur parcours, de celles qui sont pratiquées effectivement et de manière fréquente au moment de l'enquête. Dans le tableau ci-dessus, on peut voir la répartition des genres principaux pratiqués, que l'on définira au fur et à mesure de l'exposé. Ces chiffres sont à prendre pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des indications quant à la structure de l'échantillon restreint de guitaristes et non pour des statistiques permettant de fonder en objectivité des corrélations fiables. La somme des totaux va au delà de 42 pour plusieurs raisons : d'une part il a été impossible pour certains de distinguer un seul genre de prédilection et, d'autre part, parce que certains styles (comme le punk) fonctionnent comme sous-genre d'un plus grand ensemble (comme le rock), et font office de précisions. Malgré tout, dans le cadre du terrain, ces données renseignent sur une répartition approximative des guitaristes. Nous allons maintenant présenter les réalités qui se cachent derrière les genres en question.

1.1. Rock

Omniprésence et évanescence du rock

S'il fallait faire la sémiologie du terme, on verrait que du « rock n' roll » originel qui désignait encore une esthétique assez précise, un blues accéléré et binaire, le « rock » en lui-même est utilisé à des fins diverses. Assez proche parfois du sens de « musiques actuelles », servant à désigner les pratiques adolescentes où l'on trouve de la guitare électrique, il transcende souvent les époques pour exprimer d'autres réalités, comme le principe actif d'une musique, « l'énergie » qui se dégage d'un morceau. Les sociologues du rock ont beaucoup insisté sur l'aspect collectif de la pratique, ce qui renvoie finalement à une sociologie de l'énergie produite et éprouvée, parce qu'il est difficile de circonscrire un genre à un instrument. Pourtant la guitare est bien l'emblème du rock, au point où le symbole peut se renverser : le rock désignant, toujours de manière intemporelle, des musiques « à guitares électriques ». Les liens de goûts qui existent entre le rock, le blues, la pop, le folk sont tellement forts qu'il arrive parfois que certains utilisent l'un pour l'autre. Ainsi Pete (50 ans, amateur) n'utilisait quasiment que le mot « rock » dans l'entretien, tandis qu'il a avoué s'être « rêvé en Dylan », qui est le représentant de la musique folk américaine. Malgré tout, certains distinguent plus nettement les choses, quelques-uns aimant d'ailleurs le folk ou la pop sans jamais porter attention au rock. Le goût de l'un n'entraînant pas le goût de l'autre, ceci allant même parfois jusqu'au dégoût, à la « haine » du rock.

Le rock a donc tout du signifiant flottant, parce qu'il ne désigne plus nécessairement une esthétique particulière, mais ce qui plait dans la musique et qui ne peut se nommer autrement. Mais le terme ne résiste pas à la description minutieuse des pratiques réelles (Encadré 1). On peut reconnaître le caractère assez imprécis du terme pour autant que l'on y accorde une certaine unité culturelle et un certain sens.

Neil, 23 ans, amateur

Avant que l'entretien ne débute et ne le connaissant pas du tout, je lui demande « dans quel style » il était, ce à quoi il a répondu : « *J'aime bien le rock, tout ce qui est rock n' roll. Mais bon j'essaye de voir aussi à coté, de pas rester cloisonné dans... un univers précis. Je préfère être éclectique, parce qu'il y a des mélodies, des techniques qu'on a dans d'autres styles que les rockers de base n'imaginent même pas. Donc, pour faire évoluer les choses, c'est bien de regarder à coté.* » Le rock est ce qui arrive en premier lieu et ce qui s'efface aussitôt sous l'éclectisme du musicien qui ne se prend pas pour un « rocker de base ». Pour autant, le terme reviendra de nombreuses fois dans le récit de son parcours, jusqu'à la constitution d'une association créée dans son village autour du rock :

« là, y a une sorte de petite tribu qui a pour lien la musique. Et du fait qu'il y a du rock, on peut dire que c'est la guitare qui les réunit.

Vous faites principalement du rock ?

Même pire, parce que l'association s'appelle tailleurs de rock. Nous notre but principal, c'est l'éclectisme, mais si on a un groupe de rock, on est contents. »

Or il décrit, juste après, ses différents groupes, dans lesquels il faisait principalement du blues, « Slim Harpo, John Lee Hooker, tout ça ». Après l'entretien, il me fait écouter des morceaux à lui, et je lui demande ce que c'est comme musique : « *Ouais, ben, c'est pas défini. (...) Du coup à la fin, on peut dire que c'est du rock, parce qu'il faut bien une étiquette pour en parler.* »

A bien y regarder, alors même qu'il est passé par le death metal, Neil faisait principalement du folk, du blues, de la musique qu'il appelle lui-même « le style tribal », à base d'instruments acoustiques.

Comme nous avons pu nous en rendre compte grâce aux statistiques, le rock est loin d'être la pratique hégémonique qu'on lui prête parfois. Ainsi, certains guitaristes seulement (10 dans notre échantillon) font du rock leur activité principale, tandis que les récits de parcours montrent que la quasi totalité des guitaristes sont « passés » par le rock. C'est bien que le rock fonctionne comme une musique généralement circonscrite à une classe d'âge, la jeunesse. Bien entendu, certains continuent le rock au delà d'un certain âge, mais il convient de préciser comment ils le poursuivent. Au delà de 35 ans, les guitaristes rencontrés sont professeurs ou intermittents, c'est-à-dire qu'ils ne font plus de rock en amateurisme, ce qui est aussi en partie vrai autour de la trentaine. Les amateurs qui continuent une fois entrés dans la vie active, et à plus forte raison ceux qui ont autour de la trentaine, font un sous-genre de rock particulier qui est le punk. Nous aurons l'occasion de décrire cette pratique, mais il faut d'ores et déjà noter que la « pratique rock » n'est pas une totalité unitaire qui pourrait se débarrasser des partitions ordinaires, que ce soit relativement au statut ou à l'âge.

Rock est synonyme de musique actuelle dans la mesure où chaque génération connaît son rock, celui qui émerge en même temps que lui, et qui fera alors partie d'une culture de classe d'âge : chacun possède les références rock de sa propre génération adolescente, ce qui est vécu de manière assez intense et réflexive chez ceux qui ont vu exploser le rock dans les années 1960, perception que l'on peut malgré tout retrouver trente ans plus tard.

« Disons qu'il n'y avait pas de musique pour les jeunes, je parle à l'époque, je suis né en 46, du début des années 60. Donc vers l'âge de 14 ans, en troisième à peu près, un peu avant, peut-être. Je commençais à entendre des variétés américaines qu'on entendait occasionnellement. Du rock n' roll, des choses comme ça. Et un jour, j'ai entendu les Shadows⁶³, qui jouaient à base de guitare électrique, et j'ai beaucoup accroché sur ce son, comme beaucoup de gens. » (Bert, 61 ans, amateur)

« J'avais acheté le livret de l'intégrale du « Unplugged MTV in New York » de Nirvana. Je crois qu'on l'a tous acheté, tous ceux qui ont commencé la guitare dans les années 90, on l'a tous acheté ce truc là (en riant). » (Tom, 26 ans, amateur)

On écoute et on joue ce qui « explose » sur le moment en sorte que beaucoup inscrivent leur pratique dans un temps historique qui leur est propre, ce qui est à la base des mouvements de jeunesse [Morin et Nahoum, 1975]. Chaque guitariste est en quelque sorte le témoin historique de la naissance d'un sous-genre du rock, qu'il va vouloir s'approprier par la pratique musicale. L'une des permanences, c'est la guitare elle-même : si on se situe à la charnière des années 1970-1980, pour prendre un autre exemple, « c'était le hard, AC/DC, Deep Purple, Trust, c'est des groupes qui mettent en avant les guitaristes », ce que l'on cherche à reproduire soit dans l'isolement de la chambre d'adolescent, soit dans le stimulant « groupe de lycée ».

Aujourd'hui, les magazines spécialisés suivent cette tendance : des revues comme *Guitar Part*, adressées en grande partie à des jeunes lecteurs baignant dans la culture rock, proposent des tablatures de groupes du moment, de « tubes » que l'on peut des fois entendre en boucle sur les radios. Mais à côté de ces phénomènes de mode, on retrouve dans les mêmes pages des partitions de groupes plus anciens. Il n'est pas rare et même plutôt récurrent de voir des partitions de Jimi Hendrix, de Led Zeppelin ou, plus près de notre temps, de Metallica.

« Avec Guitar Part, c'était soit des morceaux de légende, comme « Still loving you » de Scorpion, ou « Enter sandman », ou les trucs qui passaient en ce moment sur RTL, les morceaux rock du moment. » (Tom)

⁶³ Les Shadows est un groupe de rock britannique, qui a eu un succès international assez important dans les années 1960, dont la musique est entièrement instrumentale, la guitare ayant le plus souvent le rôle mélodique, donc remplaçant le chant. Il est à noter que le son de la guitare n'est pas saturé, mais traité avec beaucoup de réverbération.

Nous évoquons ce fait pour ne pas faire oublier qu'il existe une mémoire du rock qui recouvre en partie la mémoire des guitaristes. Il est question ici du fait que la pratique de la guitare ne se construit pas uniquement dans une expérience unique entre un individu et une guitare, mais aussi que ces individus s'inscrivent dans une lignée qui va dessiner l'identité de guitariste. Cette tendance ne va pas forcément se construire au contact de magazines. Elle peut très bien se faire par transmission plus ou moins assumée au sein de la famille, notamment par les disques du père.

« Et c'est vrai que j'avais pas une culture plus poussée que ça, mais c'est à partir de ce moment là [les cours de guitare] que j'ai commencé à fouiller dans les vinyles de mon père. » (Frank, 28 ans, amateur)

Ce n'est pas nécessairement une pratique qui émerge aussitôt : ce peut être une appropriation rapide pour ceux qui sont habitués à la presse, mais pour ceux qui n'ont pas eu de contacts avec les magazines, c'est peut-être plus lent. Il est toujours difficile de déterminer si les guitaristes qui ont « fouillé » dans les disques de leur père le font avant ou après avoir commencé la guitare. Si on laisse l'individu se raconter pendant l'entretien, il commence par dire qu'il a découvert la musique avec les disques de son père, et poursuit après en disant que c'est parce qu'il avait commencé la guitare qu'il s'est tourné vers les Led Zeppelin et autres groupes de l'époque. On pencherait plutôt pour l'hypothèse que la pratique de la guitare pousse à rechercher des œuvres où l'identité du guitariste est clairement affirmée.

Ainsi, il n'est pas rare de raconter qu'après un certain temps de pratique, on se tourne vers Jimi Hendrix qui représente une nouvelle figure du guitariste émergent à une époque historique bien précise (encadré 2). On voit apparaître la transmission d'un patrimoine rock, généralement qualifié de « blues-rock » ou « rock des années 70 ». Or il est évident que pour ces individus, qui ne partagent pas tous le même goût, les musiques qui se créent dans ces années là constituent un moment historique particulier, presque originaire. Dans une sorte de mythe des origines de la guitare rock, électrique, qui est aussi le moment historique où explose la pratique, l'imaginaire construit une sorte d'âge d'or du rock, là où les choses se sont inventées.

Attribuer ici une place privilégiée à Hendrix par rapport à d'autres guitaristes ne s'est pas fait selon des choix purement arbitraires. Il ne s'agit pas non plus d'affirmer qu'il est le génie du rock, mais qu'il occupe dans la mémoire collective une position particulière. Il convient d'apporter des précisions quant à l'emploi qui est fait ici de la référence à ce guitariste.

Jimi Hendrix, né James Marshall Hendrix en 1942, est Afro-américain. Sa période de gloire est courte et fulgurante, de 1967 à 1970, date de sa mort. Il accède à la notoriété en Angleterre où il enregistre son premier morceau en solo, après différentes expériences anonymes avec des musiciens connus (Tina et Ike Turner par exemple). D'emblée pris pour un génie de la guitare par ses homologues britanniques (comme Eric Clapton ou Peter Townshend), il accède rapidement à une notoriété internationale (Angleterre, Etats-Unis, France). Impressionnant par ses techniques du corps (jeu avec les dents, dans le dos, métaphore phallique) il est surtout connu pour l'usage démesuré à l'époque de la distorsion et du larsen.

A la fois compositeur et improvisateur, on s'accorde à dire que sa musique court de la pop au rock en passant par le blues. Considéré comme le précurseur du hard rock (Hein), il est un ancêtre commun à de nombreux styles musicaux. A vrai dire, Hendrix n'est pas le créateur isolé que l'on croit. C'est la convergence de nombreux facteurs qui l'ont fait passer à la postérité devant d'autres guitaristes. Par exemple, jouer dans le dos était un lieu commun dans les club de blues aux Etats-Unis. Peter Townshend (guitariste des Who) l'aura précédé dans le sacrifice des guitares. Si Hendrix est celui que l'on cite le plus souvent afin de renvoyer à tout un ensemble culturel, c'est parce qu'il a fait converger de nombreuses symboliques (sexuelles, technologiques, ethniques...) et qu'il est perçu comme celui qui a le plus investi l'espace de l'expression musicale libre, en autodidacte, à travers des solos parfois interminables en concert.

Dès lors, dans nos entretiens, on affirme que Hendrix « a mis tout le monde d'accord », qu'il « apprend tout en guitare électrique ». Passage obligé du guitariste (« Hendrix, forcément » qui revient plusieurs fois dans le même entretien) ou obligatoirement contourné (chez les punks) il est cité comme le synonyme du *guitar hero* (alors que la catégorie émerge plus tard), de la technicité ou, de manière ironique, du guitariste qui essaye de bien jouer (« tiens, il y a Jimi Hendrix à côté » ai-je entendu dans un magasin de musique à propos d'un débutant qui essayait une guitare avec de la saturation). Du coup, « jouer comme Hendrix » peut aussi signifier « jouer comme tout le monde » de manière péjorative. On peut alors le considérer comme un point de rupture, non pas parce qu'il aurait tout inventé, mais parce qu'il incarne une certaine manière de se représenter la guitare et le guitariste, dans une sorte de singularité construite au point d'articulation de ses appropriations (blues, pop anglaise) et de ses spécificités (usage du larsen...). Il incarne une figure du guitariste parce qu'il totalise à un moment identifiable de nombreuses significations de la pratique. Cette position privilégiée en fera le personnage systématiquement élu « guitariste du siècle » dans les magazines de guitare.

Le rock n'est donc pas non plus uniquement un phénomène de mode adolescente, une mode qui est souvent liée à un goût en lien avec les industries culturelles et qui suit les productions culturelles de masse. Par la réappropriation d'une mémoire musicale, le rock pratiqué n'est plus seulement celui qui émerge en même temps que l'individu, mais celui qui va installer ce dernier dans une tradition. Les références à une période fondatrice, à des incarnations de guitaristes

montrent qu'il y a une certaine convergence de représentation du rock chez les guitaristes. Cette référence commune fait partie d'une culture partagée chez les guitaristes, même si elle représente également le point de divergence des pratiques : et c'est bien autour des représentations de la guitare qui s'y dessinent que les pratiques courantes vont s'opposer entre elles.

Metal et punk, la guitare en débat

En effet, malgré une sorte d'ancêtre commun, le rock est devenu une pratique plurielle qui se scinde en deux tendances opposées : historiquement, on peut parler de hard rock et de punk. Nous parlerons ici de l'opposition entre metal et punk, puisque ce sont les deux termes les plus souvent retenus dans les entretiens. Or, on va pouvoir observer, à partir des entretiens, comment la guitare est à la fois leur bien commun tout autant qu'il est ce qui oppose ces deux tendances.

Dans les années 1970, le hard rock émerge en une sorte de radicalisation du rock à plusieurs niveaux : violence accrue de la musique, notamment dans le son utilisé, particulièrement la saturation de la guitare de plus en plus forte, une virtuosité des musiciens en pleine expansion, et aussi une forme commerciale particulière, l'industrie culturelle produisant des groupes destinés à jouer dans des concerts gigantesques, ce que certains Anglo-saxons nomment *l'arena rock* [Waksman, 2001b]. C'est aussi l'acte de naissance des *guitar heroes*, terme que l'on appliquera ensuite rétrospectivement aux précurseurs de ce genre comme Jimi Hendrix.

Le punk sera une sorte de radicalisation dans la négative. Dans le même temps que l'éclosion du hard rock, certains développent rapidement une connaissance « alternative » de cette musique, à partir de cultures plus confidentielles diffusées en réseaux, au moyen par exemple des radios locales. Appelé aujourd'hui le « rock indé » pour l'indépendance d'un point de vue économique, c'est ce qu'on appelle le mouvement DIY, « do it yourself », expression anglaise qui signifie deux choses : littéralement signifiant « bricolage » dans la vie quotidienne, cela traduit dans ce contexte l'idée que l'individu est capable de devenir le producteur (à tous les bouts de la chaîne) de sa propre musique [Guibert, 2006 : 235 et s.]. C'est bien un produit rock artisanal qui va alors s'opposer aux disques commerciaux produits dans les industries culturelles.

Dans les années 1980, le hard rock va se « durcir » encore, amenant à un heavy metal encore plus dur, joué encore plus rapidement, valorisant énormément la virtuosité [Walser, 1993].

L'opposition n'est pas définitive, le punk et le metal se rejoignant parfois par emprunts stylistiques, et se re-scindant également [Hein, 2004]. Mais dans l'ensemble, on a deux mouvements contradictoires. Ceci amène au fait que le rock est un phénomène assez diversifié pour que plusieurs sous-genres cohabitent dans le même temps historique, pour que sa relative plasticité produise des écarts culturels en son sein. Et c'est bien dans cette totalité où se crée une culture commune (rock) et où ce sépare les individus et les groupes (sous-genres) que l'on peut donc voir apparaître les points d'articulation d'un monde.

Les sociologues du rock ont bien identifié la pratique rock. Il s'agit d'une pratique de groupe qui se soucie peu de la question de l'apprentissage, qui se construit d'abord dans une sorte de pragmatique où la création va se produire dans l'action presque immédiate. De ce point de vue, les guitaristes interrogés, quelles que soient leurs préférences, se rejoignent.

« C'était.. c'était beaucoup plus metal, donc plus facile à jouer. T'as un gros son, ça rentre en vibration tout de suite. C'est le principe aussi du punk, c'est savoir jouer sans savoir jouer. (...) Pour te dire, au début, je voyais pas l'intérêt d'accorder la guitare, parce que je jouais que sur une seule corde, donc voilà. (...) Et puis après j'ai monté mon premier groupe comme ça. Et chemin faisant, j'ai eu en fait un apprentissage de la guitare très empirique, en regardant mes copains faire. »
(Leonard, 30 ans, amateur)

« J'ai trouvé des copains qui faisaient de la batterie, on a commencé à faire des rock. Puis c'est parti comme ça. (...) Pour moi c'était rock and roll, on y va, on essaye. »
(Mike, 30 ans, amateur)

Tandis que le premier définit le metal dans la facilité assurée par la saturation de la guitare, proche en cela du punk, le deuxième définira par la suite le metal par les « solos à fond la caisse », antinomie parfaite du punk. Mais tous les deux définissent la pratique rock dans l'interaction avec des pairs qui décident sans aucun préalable de « faire du rock ». Le « c'est parti comme ça » ne renvoie pas à ce qui est décrit précédemment mais à l'expérience, l'empirisme *ex nihilo*. Émergeant d'un presque-rien, la pratique rock se construit dans et par un groupe qui n'aurait d'autre raison d'être en dehors ce qu'ils produisent ensemble. Mais tandis que le premier va rester dans une pratique punk et donc poursuivre cette dynamique, l'autre va se diriger vers le metal et rompre avec le « comme ça ». Où se situe la différence ?

La différence est dans une esthétique qui repose, en grande partie, sur la pratique de la guitare elle-même. Le metal, même si sa diversité ne permet pas d'en faire une généralité, va être renvoyé aussitôt à la dimension de la virtuosité, des « solos à fond la caisse ». Il existe effectivement une pratique de la guitare solo-centrée : beaucoup avouent, même s'ils ne l'ont pas pratiqué, que

« chacun se rêve en soliste ». Ce n'est pas propre au metal, puisqu'on retrouve ça dès le point de rupture hendrixien, désir qui commence à s'assumer et se dévoiler explicitement dans le hard rock. Certains vont même apprendre quasi uniquement des solos, au lieu d'apprendre des morceaux. Cette pratique assimile au rock un certain imaginaire, un horizon vers lequel il faut tendre : « *On va dire que dans l'imaginaire du guitariste rock, la place d'honneur c'est quand même pour le soliste* ». Le rock, pour une partie des guitaristes, c'est le solo de guitare.

Cette tendance va concourir à construire l'image individualiste du *guitar hero*. Si on suit Hein [2004], ce terme ne s'applique effectivement comme genre que dans les années 1980 à des « formations entièrement articulées autour de guitaristes solistes spécifiquement hard rock »⁶⁴. Depuis, la catégorie s'est appliquée rétrospectivement à tous les guitaristes de l'histoire qui ont fait preuve de virtuosité, notamment dans la période des années 1960-1970, de Clapton à Van Halen, Hendrix continuant à être considéré au 21^{ème} siècle comme « le plus grand *guitar hero* de l'histoire du rock » [Hein, 2004 : 57]. Cela peut s'appliquer à tout soliste virtuose à tel point que Django Reinhardt, pourtant loin de l'univers et de l'histoire du rock, peut parfois être qualifié de « premier *guitar hero* ».

De nombreux guitaristes ont bien entendu voulu reproduire leurs maîtres. Il faut posséder et maîtriser cette virtuosité. La rapidité de jeu exerce une fascination chez beaucoup de gens, alliée à la puissance et les capacités expressives émanant de l'utilisation de l'électricité. L'histoire de cette musique de virtuoses est marquée par un fort progressisme, puisque de Jimi Hendrix au metal progressif, on a pu observer une surenchère dans la vitesse d'exécution, dans la complexité des gammes utilisées. Aujourd'hui on parle de *shred* pour désigner cette pratique de la guitare qui cherche l'originalité et la complexité dans les techniques de jeu, les harmonies, les rythmes... Le *shredder* est donc l'élève du *guitar hero* dépassant son maître. En France, on peut observer une communauté de goût chez certains guitaristes, le plus souvent assez jeunes, qui se fédèrent autour d'artistes suédois comme Mattias IA Eklundh, ou français comme Christophe Godin, Patrick Rondat⁶⁵... Pratiquant aisément une auto-dérision de la culture du guitariste (avec des titres

⁶⁴ La figure-archétype de cette musique est Malmsteen, guitariste suédois virtuose se produisant depuis les années 1980. Il se produit sous son propre nom, comme d'autres guitaristes venus à sa suite (Satriani et Vai pour les plus connus), car l'essentiel du « groupe » est là pour mettre en avant la virtuosité du guitariste. Aujourd'hui, certains groupes comme Dream Theater sont beaucoup plus appréciés par certains, mettant plus avant les autres musiciens, bassistes et batteurs atteignant à leur tour une virtuosité sans précédent dans le metal.

⁶⁵ Malheureusement assez jeune et restreinte, la population n'a pas pu être étudiée à pied d'égalité avec d'autres. Il y aurait une monographie à faire de cette petite communauté centrée autour de quelques artistes (déjà cités), des techniques de guitare (*sweeping, tapping...*), un luthier (Vigier), des sites internet.

comme « can't play the blues » ou « guitars suck »), ils n'en sont pas moins rassemblés autour de l'objet élu, à l'image d'un concert de l'excentrique artiste américain Ron Thal (Bumblefoot) dans un bar parisien où les spectateurs, guitaristes pour la plupart, tordaient le cou pour observer les doigts de leur idole exécutant ses prouesses techniques, au lieu de se laisser prendre par une hypothétique effervescence collective.

La population qui écoute cette musique semble dans l'ensemble assez jeune. Il est donc rare, vu le haut niveau de technicité requis par le style, que ces individus puissent imiter parfaitement ni s'inspirer totalement de ces guitaristes. La plupart de ceux qui continuent dans cette voie se professionnalisent, que ce soit dans la production musicale ou dans l'enseignement. Bien que l'on ne soit plus tout à fait dans le monde de l'industrie culturelle, puisque cette musique de guitariste reste assez confidentielle, elle se polarise sur quelques noms, quelques stars, quelques têtes émergentes. Elle implique aussi généralement une formation musicale de haut niveau.

Quand le punk émerge, c'est précisément pour s'opposer à la complexification du rock et aux pouvoirs du *guitar hero*. La pratique punk est associée au « rock indé » et au mouvement DIY comme nous l'avons déjà rappelé, monde qui ne peut se structurer de la même manière. L'anti-élitisme empêche qu'il y ait des « stars » particulièrement renommées. Même si les individus progressent techniquement dans leur parcours, ils restent beaucoup plus à cet état initial de « jouer sans savoir jouer ». Malgré tout, il ne s'agit pas d'un mouvement anti-guitariste, mais bien d'une redéfinition de ce que doit être la guitare. Il y a une ambiguïté à saisir puisqu'on affirme dans ce monde à la fois son attachement à la guitare, notamment grâce à sa puissance et celle de celui qui l'utilise, tout autant qu'est rejetée d'emblée la culture du guitariste. Un punk ne nie généralement pas que « le côté esthétique de la guitare, frontman, guitar hero, Jimi Hendrix, ça me plaisait bien aussi ».

Ce n'est donc pas la guitare en tant que telle qui est niée dans ce mouvement, mais la virtuosité, c'est-à-dire un certain usage de la guitare. Ainsi Dave, qui est baigné dans la galaxie rock (metal, trash...), avoue qu'il joue le plus souvent du punk ou du hardcore (noté HxC) du fait de ses rencontres et aussi de son bagage musicien encore maigre. Les communautés locales du milieu alternatif sont très importantes. Sans avoir fait une monographie du milieu HxC à Caen, il était clair au vu des conversations avec certains que tout le monde se connaissait à partir d'un noyau dur d'inter-connaissances. Certains ont même vécu avec un peu de douleur leur non-insertion dans ce monde du fait de leurs choix esthétiques de l'adolescence, comme Frank qui

connaissait de loin les plus intégrés, aurait voulu aller plus loin mais qui a eu l'impression d'être mal jugés parce qu'à l'époque il faisait du neo-metal, forme jugée trop adolescente et commerciale par les plus radicaux.

Toujours est-il que tous ont réagi de la même manière face au sociologue travaillant « sur la guitare », en se défendant d'« être guitariste⁶⁶ » au sens où je devais sûrement l'entendre à leurs yeux (Cf. le chapitre 4). Les solos sont jugés de « mauvais goût », élitistes... Le dégoût de ce style joue quand même dans une certaine appréhension de la guitare, ce qu'on pourrait appeler l'élitisme du « solo pour le solo », la virtuosité pour la virtuosité, ce qui s'incarne pour eux dans le hard rock et un certain metal. L'un d'entre eux dira qu'il n'écoutait pas la musique pour la « technique individuelle » mais pour la « technique collective », alors même qu'il parlait principalement de Frank Zappa, reconnu comme un compositeur virtuose. Un autre dira plus littéralement que la guitare n'est pas un but pour lui, ni même la musique, mais l'engagement politique. Cette volonté politique d'expression l'amène au punk, ce qui revient à ne pas apprendre l'instrument : on n'a pas une approche « instrumentale » de l'instrument, c'est facile, il suffit de connaître 4-6 accords, d'utiliser 3 cordes, avec la force du micro et de l'ampli, de la saturation.

Quels points communs trouver entre celui qui, en parlant du rock, pense surtout rockabilly, celui qui à la même période s'intéressera au punk de manière quasi exclusive, tandis qu'un autre préférera le hard rock ? Si on parle en terme de goûts, avant même d'envisager la pratique, on peut observer des prises de directions radicalement différentes au sein du même monde du rock. Pourtant, on voit comment la guitare structure les rapports à la musique en étant le support de différentes esthétiques : ce n'est pas tant l'œuvre finale qui compte mais l'usage de la guitare comme définition de la musique elle-même, comme le lieu commun d'un débat.

1.2. Chanson

Le terme « chanson » est semble-t-il moins connoté que le rock, renvoyant lui aussi à une réalité hétérogène : quand on parle de chanson, on peut très bien parler de la variété française des industries culturelles comme de la scène alternative actuelle. Pourtant la chanson, pour autant que l'on précise ce que l'on entend par là, évoque aussi une pratique de jeunesse émergeant dans les

⁶⁶ On retrouvera cette question identitaire au chapitre sur les parcours de guitaristes car elle touche d'autres individus ne pratiquant pas le punk.

années 1960. Rappelons-nous que Roland Barthes voyait dans la guitare l'instrument de la nouvelle pratique musicale amateur de la jeunesse qu'il associait à la pratique de la chanson [Barthes, 1982 : 231]. Il faut pourtant faire attention à bien circonscrire la réalité dont on parle ici. En effet, « chanson » renvoyant à un « format »⁶⁷, plus qu'à un genre musical localisé, dont la voix humaine est le principal instrument, un exposé sur la pratique de la guitare restreint considérablement les limites de celle-ci. Malgré tout, la pratique de la guitare est étroitement liée encore aujourd'hui à certaines pratiques chansonniers.

A la croisée de la chanson réaliste et de la protest song

C'est d'abord historiquement qu'il faut situer cette pratique, tant il est difficile de définir la culture dont on parle en l'absence de travaux spécifiques qui lui seraient consacrés. Il n'existe quasiment pas de chanson accompagnée systématiquement à la guitare avant-guerre, du moins en France. Les traces en sont très rares si ce n'est dans certaines garnisons par exemple. Le premier en France à faire la popularité de la chanson à guitare semble être Brassens. Mais même dans les années 1950 où il apparaît sur le devant de la scène, ses chansons semblent être systématiquement retranscrites pour le piano⁶⁸, marquant par là l'absence de guitaristes et d'une culture apte à transmettre un patrimoine spécifique : Brassens ne s'accompagnait pourtant qu'à la guitare, bien qu'il ait appris d'abord le piano et que d'autres instrumentistes jouaient parfois avec lui.

En fait rock et chansons sont historiquement liés, puisque c'est à partir de la culture anglo-saxonne que va naître une nouvelle pratique chansonniers de jeunesse. Dans le même temps où le rock arrive en France, on commence à prendre connaissance du mouvement folk américain dont le représentant emblématique reste Bob Dylan. Cette chanson américaine trouve un écho très favorable en France, dans cette esthétique épurée que souligne les quelques accords grattés à la

⁶⁷ La définition rigoureuse donnée par Cheyronnaud prend en compte la conjonction de la nature littéraire et mélodique de la chanson : « j'appellerai "format" chanson ou chansonnier, cet objet en son immanence propre d'organisation métrico-rythmique, phonique, strophique avec ou sans refrain, qui tire cohérence sémantique d'une progression assertive par succession de strophes/couplets – donc : qui emprunte aux ressources d'une cinétique mélodique, ici le plus souvent un timbre » [2008 : 22].

⁶⁸ Encore qu'il faudrait faire une recherche d'archives peut-être plus approfondie. Nous n'avons retrouvé trace de recueils du compositeur avec « chiffrements d'accords » pour guitare qu'à partir des années 1970. Notons que dès 1964, paraissent les livrets *La guitare pour tous*, aux Editions Meridian, retranscriptions de sept « succès » musicaux à la guitare, avec « Accords doigtés et chiffrés permettant l'exécution facile et immédiate ». Avant cette date, les recueils pour guitare sont des partitions.

guitare, facilement accessible à tous, laissant de la place à des textes contestataires ou poétiques. Là est le creuset de ce que l'on nomme « contre-culturel », car à la fois débarrassée de la complexité musicale, instrumentale, renforcée d'un discours politique et d'un regard critique porté sur la société, la musique trouve une nouvelle esthétique.

Tout le monde ne comprend peut-être pas les paroles de Bob Dylan et certains chanteurs français, véritables passeurs de culture, parce que le texte est primordial, vont adapter en français des chansons américaines. Hugues Aufray, dès 1964, propose une adaptation de « *Don't think twice, it's all right* » composé par Dylan sous le titre « *N'y pense plus, tout est bien* », et reproduira l'expérience avec de nombreuses chansons (« *Mr tambourine man* », « *Motorpsycho Nightmare* », « *Like a rolling stone* »...). A côté du couple Aufray-Dylan⁶⁹, l'artiste Graeme Allwright va adapter, à partir de la fin de la décennie, de nombreux succès à la guitare et en français de l'auteur-compositeur canadien et anglophone Leonard Cohen.

Aufray fera occasionnellement la même chose avec quelques chansons des Beatles. Avant le folk, ce sont les Beatles qui ont « mis » à la chanson de nombreux musiciens en herbe. De la même manière, dans un registre moins politique, les Beatles ont ouvert la voie (la voix également) à des chansons facilement accessibles à de nombreux adolescents. Le fait que les Beatles soient cités comme ayant contribué à la passion de la chanson nous renseigne sur le caractère polymorphe de la catégorie, ce groupe étant représentant d'une musique pop pas si éloignée que ça du rock et du blues dont ils se sont eux-mêmes inspirés. Et c'est bien dans ce creuset rock, pop, folk que la prise de conscience d'une culture musicale adolescente va voir le jour, aussi en ce qui concerne la chanson.

Ce mouvement folk anglo-saxon va donner lieu à un véritable engouement pour les *protest songs*, une culture musicale plus acoustique que le rock, passion elle-même donnant naissance au mouvement folk en France. Si on en croit le travail de Valérie Rouvière, c'est à partir de l'appropriation du folk anglo-saxon que des Français firent le même travail de récupération des traditions musicales françaises, faisant apparaître alors des traditions régionales spécifiques (bretonnes, occitanes...) à côté de passions plus exotiques comme la musique celtique d'Alan Stivell, d'autres restant malgré tout « américanophiles » [Rouvière, 2002]. Opposés aux industries, à la « coca-colonisation du monde »⁷⁰, de nombreux individus ont voulu produire leurs

⁶⁹ Pour un travail plus complet sur le rôle de Aufray dans l'appropriation française de la protest song, voir Nowinski [2008].

⁷⁰ En 1972, le folksinger Pete Seeger de passage à Paris, scandé : « Halte à la coca-colonisation du monde ! », [id. : 8].

traditions, ce qui passe par leurs musiques, leurs instruments. A partir de 1972, véritable année d'émergence du mouvement, on quitte en partie la pratique de la guitare, mais on verra plus tard que le *finger picking* (genre purement « guitaristique » et non chansonnier) naît dans ce mouvement (notamment par les américanophiles). Or on peut entendre en 1972, sur l'album « Mon Frère » (Polydor) de Maxime Le Forestier une guitare omniprésente. Sur « L'éducation sentimentale » elle double le chant à l'unisson, et contribuera à provoquer des vocations, à la suite de Brassens qui lui a donné la sienne : Le Forestier, notamment par l'intermédiaire de ce dernier morceau, est cité dans les entretiens de ceux qui ont connu la guitare dans les années 1970.

Les guitaristes portés vers la chanson, ceux qui ont connu l'époque d'émergence de cette culture ainsi que les plus jeunes, ont fait référence à leurs homologues anglo-saxons plus souvent qu'aux musiciens français. C'est bien que les Dylan, Crosby, Stills and Nash sont restés dans la mémoire collective, tandis que les Français ont joué le rôle de passeurs temporaires de culture, ce que confirme Nowinski à propos de Dylan ou des Beatles [2008 : 105]. Edgar Morin avait vu dans toutes ces nouvelles musiques l'émergence d'une culture adolescente, qu'il considérait comme ambiguë parce qu'à la fois issue des mouvements de révolte (les hippies) et intégrée à l'industrie culturelle et son système de distribution de masse [Morin et Nahoum, 1975 : 180 et s.]. Polarisée entre une « aile droite » (les yéyés, *Salut les Copains*) et une « aile gauche » (LSD, contestation politique), cette culture est intégrée au système parce que la révolte et la dissidence sont « filtrées » [183] : la guitare est d'ailleurs citée par Morin comme faisant partie des nouveaux objets consommés par les jeunes afin d'affirmer leur autonomie par rapport au monde adulte.

Il faut peut-être relativiser cette toute puissance du système capitaliste puisque cette culture va tout de même prendre deux directions opposées : La musique des yéyés, dont les « tubes » de l'époque étaient très souvent des succès américains ré-adaptés avec des paroles françaises, a été elle-même cette opération de filtrage, les thèmes les plus contestataires étant estompés par la traduction, les images poétiques les plus violentes gommées, tandis qu'une autre chanson française va revendiquer et garder cet esprit de contestation⁷¹. Il faut donc peut-être faire la part

⁷¹ Le journaliste du folk Jacques Vassal considérait le yéyé comme « une gangrène qui a frappé la jeunesse » [Rouvière, 2002 : 8]. « Richard Anthony s'inspire d'une vieille ballade américaine, *500 miles* pour écrire *J'entends siffler le train*, Johnny Hallyday reprend *House of the rising sun* et Claude François transforme *If i had a hammer* interprété par Pete Seeger en *Si j'avais un marteau*. Mais un fossé sépare les titres originaux des adaptations correspondantes. Les idoles ont court-circuité l'esprit de ces chansons : exit la pauvreté, l'errance et l'injustice. *J'entends siffler le train* se transforme en soupe commerciale, romantique à souhait, et les références à l'homme « qui n'avait pas une chemise sur le dos, pas un sou en poche » ont été soufflées. » [*id.* : 15].

des choses entre une culture totalement travestie, diluée et rattrapée par les « variétés » et le maintien d'une contre-culture.

A la croisée de la chanson réaliste française et des *protest songs* américaines, il y a donc une passion pour le texte, pour les « chansons qui racontent quelque chose » diront certains, en cela parfois très proche du punk : certains guitaristes de ce mouvement, plutôt jeunes, se revendiquent parfois de Brassens et de Renaud. Ce dernier, par exemple, se revendiquait lui-même de Brassens et de Dylan. L'apport de la culture américaine est donc à prendre en compte dans la constitution de la chanson française actuelle.

Ce détour historique donne bien entendu une image biaisée de ce que l'on entend couramment par chanson. La chanson politique, engagée, révoltée, ou encore « à texte », existe bien entendu avant l'avènement de la guitare populaire, avec un *instrumentarium* qui est propre aux époques et aux régions d'origine. La guitare n'a qu'une place très limitée avant la Seconde Guerre Mondiale. D'autre part, la « chanson » n'est pas nécessairement assimilée à une culture de jeunes. Or, c'est grâce à la création de ce genre particulier, le folk, que la chanson française va devenir aussi un phénomène contre-culturel, au même titre que le rock.

Les liens entre chanson et guitare sont beaucoup plus difficile à déterminer que dans le rock. Bien entendu, l'image du guitariste-chanteur est vive dans l'imaginaire collectif, mais la chanson n'a pas besoin de la guitare pour être identifiée, *a contrario* du rock. On va donc généralement expliquer la présence de la guitare dans la chanson par son caractère fonctionnel : facile d'accès, transportable et polyphonique. Pourtant cette fonctionnalité n'explique rien si on ne la rapporte pas à un sens précis. Les chansons américaines tournent souvent autour du thème de la solitude, de la « route », c'est-à-dire du nomadisme, d'une certaine révolte. De ce fait, la fonction de la guitare appuie la symbolique de la chanson : facile à transporter, elle est la compagne idéale du vagabond, polyphonique, elle permet de s'accompagner seul, facile d'accès, elle permet une esthétique épurée. L'inscription « this machine kills fascists » du chanteur de folk Woody Guthrie sur ses guitares⁷² n'aurait aucun sens si la guitare se résumait à une fonction musicale, et la musique a une fonction artistique (illustration 2).

⁷² Woody Guthrie était un chanteur de folk « engagé ». On pourrait bien entendu relativiser ce poids politique de la chanson à guitare, puisqu'il n'est pas le plus connu des chanteurs américains. Mais c'est sans compter sur le fait qu'il est en quelque sorte le père spirituel de Bob Dylan, ce dernier ayant repris énormément de chansons de son prédécesseur. Bob Dylan jouissant d'une aura considérable chez les musiciens, il convient de mentionner que la guitare a une tradition politique donnée dans la filiation de Guthrie.



Illustration 2: La guitare politique de Guthrie, fond mythique de la tradition folk

Crédit : New York World-Telegram and the Sun Newspaper Photograph Collection (domaine public)

Le travail spécifique du couple voix/guitare

La chanson peut se pratiquer sous la même forme que le rock, c'est-à-dire en groupe. Il arrive d'ailleurs parfois que l'on parle de « chanson rock » pour parler du genre musical, faisant en partie sauter la barrière qui peut exister entre les deux domaines. Dans le cas de la chanson, *l'instrumentarium* est parfois plus varié que dans le rock, puisqu'au delà de la basse-batterie, il peut y avoir plus fréquemment accordéon (censé représenter « l'héritage français »), contrebasse, violon, flûtes et tout autre instrument la plupart du temps soliste. Dans ces cas là, la guitare continue à donner la trame musicale du morceau, à la manière du piano lorsqu'il est préféré. Il existe une autre forme d'orchestration, héritière des fanfares, dans laquelle les cuivres structurent le morceau, ce qui efface le rôle parfois prépondérant de la guitare dans d'autres formations. Ces groupes de chansons sont destinés la plupart du temps à se produire sur scène.

Un autre mode de pratique de la chanson est la réunion conviviale entre amis. Dans ce cadre, la guitare va trouver une place d'orchestration prépondérante, étant le plus souvent le seul instrument présent. Le nomadisme de la guitare donne la possibilité de jouer en dehors des murs du foyer, ce qui renvoie notamment à la pratique du feu de camp, dans le cadre de colonies ou autres soirées de plein air. Il peut s'agir également de soirées entre amis dans un foyer. Le scoutisme a ainsi fait la part belle à la guitare comme en témoigne les recueils de chanson *Diapason*.

« A propos de guitare, c'était vraiment l'instrument roi pour chanter, sortir sa guitare. Mon frère faisait ça, j'ai fait ça aussi un peu, tu sors ta guitare en fin de repas, dans une fête, et là t'es le roi du pétrole, parce que avec quelques accords, tu fais chanter tout le monde. » (Manu, 40 ans, intermittent)

« Et puis je vais essayer de faire un peu plus de réserve de morceaux, pour quand on est avec les potes, pouvoir jouer des morceaux connus assez rapidement. Donc je vais soit les repiquer à l'oreille, soit aller taper sur internet pour avoir les accords et puis basta. C'est ça qu'est aussi pratique avec la guitare, c'est pour ça que c'est populaire, à partir du moment où tu as les accords et tu connais le morceau, tu joues, c'est tout quoi. C'est facile comme tout. » (Jennifer, 31 ans, intermittente)

L'apprentissage des accords et la constitution d'un répertoire de chansons font partie de la « panoplie » courante des guitaristes. On ne se situe pas tout à fait dans la logique d'une représentation (sur scène), mais il n'est pas rare que le guitariste apprenne dans son coin les enchaînements d'accords de certains morceaux afin de faire chanter ses amis ou sa famille qui n'ont plus qu'à fredonner par-dessus. Toutes ces pratiques font partie d'une sorte d'imagerie populaire de la guitare, et nous aurons l'occasion de les rencontrer à nouveau.

Selon le même principe (voix/chant) il existe également une pratique solitaire. L'individu chante seul en s'accompagnant à la guitare. Cette manière de faire peut se retrouver dans différents contextes. Il peut s'agir d'une pratique pour soi, dans un endroit permettant la réclusion (comme une chambre), par exemple dans le cadre d'un apprentissage. Certains guitaristes ne chantent pas et se contentent d'apprendre et reproduire les accords en vue d'une utilisation future (en orchestre ou en groupe convivial). Enfin, il peut s'agir d'une pratique scénique, ou en tout cas représentative, ce qui renvoie à différents espaces : l'espace de la rue et de la mendicité (faire la manche avec sa guitare) ou l'espace scénique, dans le cadre d'un concert. Les artistes seuls avec leur guitare sont assez rares, mais très appréciés et valorisés.

Il existe bien entendu chez beaucoup de personnes interrogées un goût spécifique pour le chant accompagné à la guitare, ainsi que dans une moindre mesure accompagné d'autres instruments, de sorte que l'on a du mal à dissocier guitare et chant dans les discours. Un groupe notamment a été observé, rassemblé autour du jazz manouche (Cf. *infra*), mais aussi passionnés de chanson française, de Renaud à San Severino... Une des répétitions du collectif manouche s'est finie en tour de chant collectif autour de ce répertoire, parfois grivois, parfois contestataire... Or, si c'est le jazz manouche, principalement instrumental, qui les rassemble en premier lieu, la plupart composent ou arrangent des chansons ; certains vont même jusqu'à dire qu'ils jouent de la guitare d'abord pour pouvoir chanter. La prédominance de la voix et du texte fait logiquement

renvoyer la guitare à un simple accessoire. Malgré tout, on observe vite que c'est un accessoire indispensable à la voix. S'il y a parfois un désir de chant qui s'exprime plus facilement qu'un désir de jouer de la guitare, il y a souvent antériorité du deuxième sur le premier. La plupart n'auraient jamais chanté, en public ou non, sans guitare.

« Et ça, quand tu as commencé à faire de la chanson, c'était quand ?

J'ai commencé Une fois j'ai trouvé un air, j'ai fait « ouah, trop bien, j'ai écrit une chanson ». Je sais pas quoi te dire d'autre.

Par rapport à tes 14 ans où tu as commencé à apprendre la guitare ?

Ben, j'avais 15/16 ans. C'est venu naturellement, enfin comme ça vient naturellement de chanter en jouant. Comme je pourrais pas jouer de la gratte à longueur de temps sans chanter. C'est pas pensable. Y en a qui font que jouer. Chez moi c'est pas concevable. Comme c'est ... c'est à moitié comme pour extérioriser ce que t'as à l'intérieur... La guitare c'est comme si tu cassais la timidité qui est en toi. Vu que t'as ton instrument, tu te sens protégé, tu laisses aller. » (Georges, 24 ans, amateur)

Ici, la pratique de la guitare existe avant la pratique du chant. Pour certains, la guitare est venue précisément parce qu'ils voulaient chanter et que leur instrument de soliste ne leur permettait pas de s'accompagner. Ceci nous renseigne sur l'importance de la guitare, conçue ici comme consubstantielle à la pratique du chant. On va pouvoir affirmer que l'on ne fait pas que s'accompagner en chantant, mais bien que l'on *chante en jouant de la guitare*. Il s'agit d'une pratique à part qui ne représente pas la même chose, n'implique pas les mêmes compétences. Nous avons rencontré seulement un guitariste qui, parce qu'il était jugé par son entourage meilleur chanteur que guitariste, se dirigeait vers une pratique seule du chant (Cf. chapitre 4, encadré 10). Pour autant, en tant que chanteur de rue, il a besoin de sa guitare pour faire la manche. Il serait inenvisageable pour lui de faire la manche *a capella*.

De façon stéréotypique, la guitare d'accompagnement se pratique avec des accords pleins, répertoire premier des guitaristes. En apprenant quelques accords (six suffisent), on touche à la plupart du répertoire de la chanson, et même au delà. Pour cette génération, la guitare est finalement le dénominateur commun auquel on peut réduire toutes les chansons, une sorte de « tapis sonore ». Ainsi « *Une bonne chanson, ça doit pouvoir fonctionner juste avec une guitare acoustique* », alors même que parfois le texte peut être secondaire :

« Y a des choses magnifiques avec un accord et trois notes. C'est tout ce qui compte... C'est pas du tout la complexité du truc, c'est le fond. Évidemment.

Le fond, c'est-à-dire, plutôt les textes ?

Ouais, non.. je pensais plutôt.. C'est un ensemble de choses. Pourquoi tel chanteur va passer avec un texte tout simple une émotion phénoménale, et tel autre va nous ennuyer avec des chansons plus compliquées, plus riches harmoniquement, peut-être des textes plus compliqués, mais en fait ... C'est le côté magique du truc, de l'art. Arriver à faire passer des choses. Y a des gens, ouais, qu'ont ce charisme. Tu sais, la chanson qui « ouahou ! » (geste de recul de la tête). Ça c'est .. c'est le Graal, le truc après quoi on court. Evidemment le texte est important, mais ceci dit (...) on peut comprendre l'essence de la chanson sans comprendre tout le texte, et puis être ému par une chanson sans comprendre le texte. J'entends chanter russe ou japonais, je comprends rien, mais ça peut me plaire. Puis je peux me dire, ça c'est un super morceau. » (Manu)

D'une part ce propos renvoie à ce qu'a pu étudier Dutheil-Pessin à propos de la chanson réaliste, cette mise en scène de la voix, du visage et du corps [Dutheil-Pessin, 2004], mais aussi à l'esthétique musicale. Ce dénominateur commun de la chanson, on le nomme souvent les « trois accords ». Cette formule qui accentue la simplicité de la chanson en exagérant le dépouillement de l'accompagnement, revient très fréquemment.

« Mais avant ça, si tu fais de la chanson et que tu t'accompagnes comme ça, t'as vite fait le tour, tu peux faire toutes les chansons sur les trois premières cases de ta guitare. Tu peux tout faire. » (Brian)

Il y a donc malgré tout un aspect assez totalisant de la guitare : si avec « trois accords » on peut tout faire, alors la guitare apparaît comme étant assez envahissante, rien n'échappe à son omniprésence. Dans le même temps, ainsi que le laisse présager le dernier guitariste cité, cette image va être en partie déconstruite, puisque à jouer toujours les trois mêmes accords, on fascine les gens, mais « on tourne vite en rond », « ça saoule ». Ceux qui continuent la pratique veulent aller plus loin. On a deux tendances : soit ces « trois accords » sont valorisés par transcendance de la convention, certains arrivant à faire des choses qui « touchent », c'est-à-dire qui émeuvent avec « peu de choses », soit en tant que pratiquant voulant « évoluer », on dévalorise et prend ses distances à l'égard de ces trois accords (Cf. chapitre 4, « quand le sérieux s'installe »).

C'est là que se joue d'ailleurs l'identité du guitariste : ce dénominateur commun, c'est aussi un minimum qui est interchangeable, on est quelqu'un qui joue comme un autre et on n'a pas de place singulière. On n'est pas guitariste quand on fait de l'accompagnement. Et c'est là que se joue aussi l'identité sexuée du guitariste. La scène musicale actuelle voit émerger beaucoup de chanteuses qui s'accompagnent à la guitare. Or ces musiciennes ne pratiquent pas le solo et restent dans une pratique que l'on qualifie de limitée d'un point de vue de guitariste. La guitariste Jennifer ne manque pas de remarquer que les femmes :

« On va plutôt les mettre en accompagnement. Quelque chose qui est changeable. Qu'est pas indispensable. Et je trouve ça dommage. Alors, de toute façon, y a de plus en plus de filles dans la musique actuelle, et y en a de plus en plus à la gratte. On prend Anaïs, on prend Émilie Simon, on prend ... Y en a de plus en plus. Mais pour l'instant, la caractéristique reste la même, c'est-à-dire qu'elles restent en accompagnement. Elles sont absolument pas guitaristes principales, lead. Pour l'instant on reste bloqué à Alanis Morissette (rire). C'est bien, c'est déjà pas mal, bien que Anaïs soit vraiment... Moi, les morceaux que j'ai écouté, elle est seule sur scène à la guitare, elle est vraiment obligée de faire un gros travail à la gratte. Et je pense qu'elle va continuer à en faire.. Elle en parlait l'autre fois, elle disait qu'elle avait vraiment beaucoup re-bossé sa guitare. Et... Mais t'as aucun morceau d'Anaïs où t'as la guitare qui parle seule. Tu vois. C'est là où on commence à être sur la frontière. Mais ça peut venir... Ou au contraire, ils vont la faire accompagner par d'autres musiciens. On sait pas sur quel axe ça va virer. » (Jennifer)

Parce qu'elle ne fait pas de solo, on est sur la frontière de ce qui est guitariste et ce qui ne l'est pas. Il n'est pas rare que lorsqu'un individu me dise à quoi lui sert la guitare, en l'occurrence à chanter, il précise juste à la suite : « Je suis infoutu de faire des solos dignes de ce nom à la guitare, enfin j'y arrive mais ça ressemble à rien. ». On va bien avoir cette dichotomie accompagnement/solo qui va structurer la culture du guitariste.

En somme, le montage du couple voix/guitare crée une esthétique particulière, que l'on peut quasiment qualifier de genre, étant une pratique musicale spécifique qui n'appelle pas les mêmes investissements que pour le chant seul. Tous ne pratiquent pas le chant, d'une part parce qu'ils ne se sentent pas tous capables d'écrire des textes, d'autre part car ils estiment mal chanter. Mais il n'en reste pas moins que l'accompagnement est vécu comme un exercice indispensable à la culture du guitariste. Et on voit bien comment, autour de la chanson, c'est l'image de la guitare qui ressurgit, ainsi que l'image du guitariste, dans le même temps qu'émerge une culture commune entre chanson et rock, du fait de cette présence de la guitare.

1.3. Les fondements « traditionnels » du répertoire à la guitare

Le blues : l'éthique de la simplicité

Encadré 3: Le monde du blues et les "soirées bœuf"

Il existe un monde du blues en France, c'est-à-dire une communauté spécifique qui s'est créée autour du genre musical. Le blues en France et à plus forte raison en Normandie est un « microcosme » comme le disent les acteurs, composé principalement des bluesmen français, c'est-à-dire des individus faisant du blues une pratique exclusive. Nous avons déjà eu l'occasion d'observer cette communauté, et ce n'est pas l'objet de la présente enquête. Il s'agit ici d'observer l'appropriation du blues de manière beaucoup plus globale, étant entendu que tous les musiciens connaissent le blues. Ce que nous n'avons pas vu à l'époque, c'est que ce microcosme était aussi une sorte de « terre d'accueil » pour les musiciens éclectiques voulant le temps d'un moment jouer du blues avec des « spécialistes ». C'est ainsi qu'a été organisé dans un des clubs privilégié de ces bluesmen une soirée « bœuf blues », dans le but non pas de proposer un concert mais une scène ouverte à l'improvisation. De nombreux musiciens, et notamment une bonne part de guitaristes (c'est l'instrument qui tournera le plus) se rend parfois dans ce lieu, non de manière fréquente, afin de participer à cette improvisation collective.

Le groupe organisateur prend toujours un premier « set » composé de quelques morceaux, parfois avec un invité, pendant que les spectateurs-musiciens s'inscrivent sur une liste d'attente. S'ensuit ce qui est attendu, c'est-à-dire l'échange des instruments, une improvisation autour du blues entre la plupart des membres de l'auditoire. On voit le blues fédérer de nombreux musiciens issus de tous horizons, jeunes et vieux, amateurs de hardcore et jazzmen, membres du collectif manouche (Cf. *infra*)... Lorsque la scène n'est plus tenue par aucun bluesman, il arrive que l'on déborde le champ musical : un groupe de jeunes s'est par exemple approprié la scène et a fait tourner un riff de rock pendant cinq minutes. Il arrive également que de nouveaux arrivants entraînent les bluesmen sur d'autres territoires musicaux connus des uns, quasi inconnus des autres, comme le reggae. Ce genre d'observations est une mine de renseignements ethnographiques sur la place d'un genre chez les musiciens, les discussions entre musiciens, la place de la guitare et sa perception au sein d'un ensemble musicien.

Le blues était tout à l'heure associé au rock, via la période des années 1970, voire plus tôt, au moment même où la guitare électrique arrive massivement en France en tant qu'objet américain. On peut difficilement se tromper en disant que le blues fait partie de la culture de beaucoup de guitaristes, ainsi que de la plupart des musiciens d'ailleurs⁷³. Mis à part son lien avec le rock ou le jazz, il s'agit d'une forme esthétique clairement identifiable, les trois-accords-douze-mesures, facilement apprise. Même les professeurs de guitare classique, quelle que soit l'institution dans

⁷³ Newton considérait par exemple que le blues est le socle émotionnel du jazz [Newton, 1966].

laquelle ils évoluent, passent nécessairement par le blues, ce qui semble être une manière pour eux d'ouvrir une porte à leurs jeunes élèves aux musiques actuelles :

« Alors quand on dit qu'on va jouer du blues, attention. On va jouer des morceaux qui ressemblent à des blues et qui ont des structures de blues. Faut quand même rappeler qu'on est dans un travail d'initiation. Et nos grands élèves, ici, ils se destinent plus à un répertoire classique. Et y en a d'autres qui ont arrêté avant et qui vont se diriger vers le jazz avec d'autres personnes. On reste spécialisés dans l'enseignement d'un instrument classique, mais, pour moi, pour ma part, y a la volonté d'ouvrir des portes. Même qui sont bonnes pour un musicien qui veut faire du classique. » (Julian, 46 ans, professeur)

Ces enseignants ne transmettent pas les musiques populaires comme d'autres de leurs collègues. Pour autant, dire « je sais enseigner une grille de blues » est une manière d'affirmer que l'on n'a pas totalement coupé les ponts avec le « populaire » et qu'à partir de cette « porte ouverte » les guitaristes en herbe, s'ils ne veulent pas continuer dans le classique, pourront toujours s'engager dans l'autre voie. De ce point de vue, il y a bien quelque chose de partagé autour du blues, cette idée que « tout part du blues », c'est-à-dire que toutes les musiques dites actuelles auraient le blues pour ancêtre commun.

« On va dire que la guitare contemporaine, ça a commencé dans les champs de coton, avec les esclaves noirs américains, qui avaient pas le droit de parler, qui communiquaient par le chant. Y en a une partie qu'est partie dans la religion avec le chant gospel, et l'autre partie qu'à fait la rue avec les guitares. Ils ont pris le même type de chant, mais ils se sont accompagnés à la guitare. Et... La fusion, elle a démarré là. De ce blues... Du blues est parti le jazz. T'accélères le blues, ça fait du rock, tu met du blues à l'envers, ça fait du reggae, et voilà. Et tout ça fait qu'est partie la soul music. » (David, 38 ans, professeur-animateur)

A l'image de la « chanson-trois-accords », le blues va constituer une sorte de ressource commune pour les musiciens, une convention qui permet de s'y retrouver lorsque l'on veut jouer ensemble. La phrase : « Un ami peut me dire "on se fait un blues", on prend telle grille, y a pas de problème, je sais le faire » fonctionne même comme une justification de la connaissance du genre, ce qui ne dénote pas toujours un goût prononcé pour la chose. Tous comme les « trois accords » étaient le dénominateur commun de la chanson via la guitare, le blues est le plus petit dénominateur commun des guitaristes, ce sur quoi ils peuvent se retrouver et s'entendre rapidement et facilement.

Cette place privilégiée du blues peut être envisagée par les oppositions qu'il permet de traverser. En effet, le blues, c'est à la fois une trame possible pour la chanson, mais aussi une ressource pour un soliste. Le blues peut être électrique comme acoustique. Il est donc susceptible

d'être apprécié quelles que soient les pratiques et les goûts des guitaristes, précisément parce qu'il est un genre musical qui se structure à l'image de la guitare, notamment dans l'opposition électrique/acoustique ou rythmique/solo. Il donne la possibilité de traduire en terme de genres ce qui se passe au niveau de la relation à l'objet. C'est donc un genre directement « guitaristique » au sens où il propose des ressources chansonnières et en improvisation, comme une sorte de petite totalité qui condense les différentes dimensions et fonctions de l'instrument. Il est tellement guitaristique qu'il permet également de désigner un dégoût dans la pratique de la guitare, chez ceux qui ne retiennent qu'une seule dimension, généralement la pratique du « solo pour le solo » :

« Avec les Beatles. J'aime bien les mélodies. Et je trouve qu'il a des solos qui sont bien mélodiques, que tu peux chanter. C'est pas vraiment des trucs, c'est pas des joueurs de gamme comme dans le blues. » (Paul, 31 ans, amateur)

Il est possible de qualifier une pratique de musicien, en l'occurrence de guitariste, à partir de certaines caractéristiques de la pratique blues. Seulement, c'est ici dans le dégoût que cela s'exprime. On va donc stigmatiser certains guitaristes, nommés les « joueurs de gamme », les « groupes à guitaristes ». Cela ne veut pas dire que le blues fera l'objet d'un dégoût total. Il est rare que le blues soit rejeté, précisément pour la raison évoquée précédemment : si « je suis plutôt chanson », je me servais du blues comme structure ; si « je suis plutôt impro », je me servais du blues comme ressource de gammes. Le blues est donc généralement pratiqué par tous parce qu'il reproduit, au niveau d'un genre, toutes les caractéristiques de la guitare elle-même, un peu à la manière des « metalleux » et des « punks » qui luttent pour une définition de la guitare. C'est cette fois-ci le blues qui fournit ce lieu commun : au delà des oppositions, c'est la simplicité, quasiment la neutralité du blues comme structure simple (trois-accords) et comme harmonisation minimale (gamme pentatonique) qui permet de faire de ce lieu commun l'espace d'une différenciation, ce qui fascine certains.

« On reconnaît Clapton, on reconnaît BB King... Freddie King. Les bluesmen aussi, ils ont leur phrasé à eux. Et c'est toujours les trois mêmes putain d'accords. Et quand même on sait que c'est machin qui joue. Ils ont leur personnalité. » (Sylvain, 49 ans, amateur)

Le blues est la structure musicale la plus simple, mais il est pourtant très difficile d'y rentrer réellement, c'est-à-dire d'y acquérir une personnalité. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'on y vient à un moment ou à un autre pour se perfectionner en tant que guitariste :

« Ça faisait longtemps que je voulais me mettre au blues, je connais personne qui joue du blues.. En plus je connais pas excessivement bien, mais blues-rock, du coup, je

pense que c'est une des meilleures manières de progresser à la gratte. Au niveau des solos, et tout ça, tout est à base de blues. Un jour j'y arriverai, mais pour l'instant, c'est pas trop ça. » (Dave, 23 ans)

La « facilité » de la guitare, souvent naturalisée dans les discours –même chez les sociologues–, est en fait issue d'un attachement conventionnel de l'instrument à certains genres, qui donnent la mesure et le sens de la simplicité, en même temps que cela introduit un autre type de complexité, basé sur d'autres valeurs, donc sur une culture spécifique aux guitaristes. Dans le même temps, ce retour au blues pris comme retour aux origines peut constituer une sorte de révélateur des limites inhérentes au rock :

« Parce que c'est vrai que quand tu commences en écoutant du rock, t'as assez vite fait le tour de ce que tu peux faire, au niveau des solos, au niveau de l'accompagnement. C'est toujours... Ça part toujours du blues à la base, tout est relié au blues. Tu tournes assez vite en rond. » (Frank)

Le blues est souvent l'objet d'un discours spatialisant. Les trois-accords-douze-mesures vont devenir un véritable territoire guitariste, un espace imaginaire incontournable, dans lequel il faut s'inscrire puis en sortir, au risque de rester enfermé. Il a une position médiatrice, car il permet de révéler et cristalliser des dimensions véritablement guitaristes, à tel point qu'il en est une sorte de tradition, un symbole pédagogique, éthique, historique. Ce fond mythique de la guitare, c'est à la fois ce qui est connu de quasiment tous les guitaristes et, en même temps, ce dont on se met à distance. Cela donne une définition relativement fluide du genre du point de vue guitariste : on va retrouver des chansons à « influence blues », reprenant les trois accords en question ; l'utilisation d'une pentatonique, voire d'une simple *blue note*, va devenir la marque d'une certaine culture blues. C'est ainsi que de nombreuses musiques continuent à prendre la marque, parfois très diffuse, du blues.

Le jazz manouche : l'hybridité pour tous

Avec le jazz manouche, on va toucher à une culture de guitariste qui se donne à voir de manière immédiate. Le jazz manouche, tel qu'on le nomme aujourd'hui, est un des rares genres musicaux pour lesquels il est possible, sans ambiguïté aucune, désigner un père fondateur. Tout le monde s'accorde à dire que c'est le guitariste Django Reinhardt qui, en mêlant sa culture tzigane, le musette français et le jazz américain, a tracé les grands traits du genre. Cette paternité univoque

a produit une relation ambivalente à cette musique. D'ordinaire, un genre musical est toujours une émanation collective, que ce soit d'une communauté locale, ethnique ou socio-culturelle. Les mécanismes d'identifications collectives sont sans ambiguïté, ne serait-ce qu'au début de l'histoire du style : le blues, par exemple, c'est les Afro-Américains, et tout nouvel Afro-Américain faisant du blues produit quelque chose d'original dans un genre qui lui donne son identité. Le fait que le jazz manouche puisse être identifié à l'œuvre d'une seule personne a produit quelque chose d'original, puisque lorsque l'on « joue manouche », on ne s'identifie pas toujours à une communauté, un groupement ethnique, mais à cette personne, de sorte que tout ce que l'on produira sera une copie de l'œuvre du maître.

Il serait difficile d'entrer maintenant dans les détails de cette tradition originale, qui est peut-être due non pas au fait que personne ne puisse se réclamer du jazz manouche sans prendre le risque d'être une copie de Django, mais au privilège que l'on a d'observer une tradition en train de se faire, dont l'origine, clairement identifiée grâce aux enregistrements du guitariste, est sans ambiguïté et empêche toute production de mythe. La transmission du jazz manouche a été assez lente pour observer toutes les étapes, et cette culture est tellement consubstantielle au disque que l'on ne rate rien de sa production collective.

Williams a proposé l'idée que le manouche n'est pas réellement une tradition, mais un héritage légué par Django Reinhardt [Williams, 2000]. Et il affirmera « plus il y a de « guitaristes-qui-jouent-comme-Django », plus on s'aperçoit que personne ne joue comme Django » [Williams, 1998a : 140] : il affirme que les guitaristes qui jouent manouche n'ont pas imité les Manouches mais Django, un individu dans toute sa singularité. On est à la croisée d'une culture qui se voudrait traditionnelle (parce qu'ethnique), donc non-savante, et en même temps qui se réclame d'un génie créateur unique, catégorie émanant du pôle légitime. On ne peut pas imiter un individu, or le jazz manouche c'est Django, à tel point que lorsque vous jouez manouche, vous jouez Django. Rares sont ceux qui ont trouvé un style original, nous dit Williams, à part Bireli Lagrène par exemple.

C'est bien le disque qui produit cela. Ainsi un musicien professionnel connu et reconnu localement comme étant un guitariste de jazz manouche, sans être manouche, décrit un parcours tout entier produit par « discomorphose » [Hennion et al., 2000] :

« Mais c'est pas trop la technique ni l'harmonie, c'est plutôt le phrasé qu'est particulier, la façon de faire sonner les notes, la façon de finir des phrases, y a quand même des plans types. T'écoutes Biréli Lagrène, t'écoutes Debarre, Rosenberg, enfin

t'écoutes tous les grands gratteux manouches, je suis en train de découvrir ça, en fait ils ont tout repiqué sur Reinhardt. Donc là je suis en train de bouffer du Reinhardt à fond. Parce que c'est vrai que le son vient de là. Il avait une manière de jouer, de faire sonner des notes, de faire des notes bizarres, de sortir de l'harmonie, de tourner dedans. C'est vraiment.... La musique manouche, c'est ce mec là quoi. Tout le monde a bossé Reinhardt, alors moi je fais pareil.

Ça fait combien de temps que tu bosses du Django Reinhardt ?

Et ben ça fait (rire) deux mois. J'ai jamais vraiment beaucoup écouté. Moi ce qu'on m'a filé au début comme disque, quand j'ai commencé à jouer ça, et avoir des potes qui jouaient cette musique là, quand on me prêtait des disques et des machins, c'était des trucs de ces brutes là, des trucs de Biréli... et moi j'avais pas beaucoup d'enregistrements de Reinhardt, on me filait pas ça. Donc j'ai bossé ça, et puis voilà. Et puis après quand tu te rends compte que dans un concert de quinze morceaux [il me montre le DVD d'un concert de jazz manouche], t'as dix morceaux de Reinhardt, tu dis putain y a quand même un truc bizarre. Et en plus je m'aperçois que tous les plans que je bosse, enfin tous les trucs qui tilteraient, que j'aurais envie de piquer et de bosser à l'identique, c'est que les trucs qu'ils ont eux-mêmes repiqués sur Reinhardt. Autant aller à la base direct. » (Pat, 35 ans, intermittent)

L'origine unique est ainsi maintenue. En observant sa pratique, on se rend compte que le « jazz manouche » qui est quand même maintenant attaché à la communauté tzigane, n'a plus besoin de Django Reinhardt pour se transmettre, ses successeurs ayant repris ce qui fait sa spécificité. Preuve en est que ce guitariste ne connaissait Django que depuis deux mois (au moment de l'entretien) alors même qu'il pouvait prétendre « jouer manouche » depuis beaucoup plus longtemps, parce qu'il a retrouvé, sous le médiateur des Lagrène, Debarre, Rosenberg, les phrasés de Django⁷⁴. Le disque original produit quelque chose de spécifique, la prise de conscience que ce genre était donné à la base, qu'il n'a pas vraiment évolué. Mais Django peut très bien en être absent. Le disque a conservé ce qui se perd d'ordinaire dans la tradition.

Le jazz manouche est en soi un genre hybride qui s'est réapproprié aussi bien des grilles de blues, des standards de jazz, des chansons françaises ou des airs traditionnels tziganes. Son côté jazz évoque bien l'emploi d'un thème principal, structuré en grilles harmoniques sur lesquelles les musiciens improvisent à tour de rôle. La guitare a une place primordiale puisqu'elle a donné sa spécificité au genre au travers des différentes fonctions qu'elle assume : rythmique (la « pompe manouche » accentuant les temps 2 et 4 le plus souvent), harmoniques (avec l'emploi systématique d'accords de sixte et de neuvième ainsi que de substitutions avec des quintes

⁷⁴ Williams décrit quelque chose de similaire dans la communauté manouche : « il est des musiciens manouches qui, plus ou moins habilement, reprennent des phrases de Django sans savoir qu'il en est l'auteur ; pour eux, c'est « *mare gilia* » (« notre musique ») » [2000 : 416].

diminuées), et soliste (difficile à décrire dans un travail sociologique tellement la « patte » de Django Reinhardt est unique). C'est donc un genre purement de guitaristes où la part belle est faite aux chorus (Cf. encadré 4), à l'instar du metal.

Encadré 4: Le collectif jazz manouche

Il existe à Caen un Collectif jazz manouche, dans lequel de nombreux musiciens, non Tsiganes, viennent jouer ensemble un répertoire proche de la tradition impulsée par Django Reinhardt. Ce collectif se compose d'amateurs et de professionnels, le but étant précisément de se faire rencontrer les deux mondes afin de jouer ensemble, de montrer aux amateurs le « métier », ses contraintes et ses difficultés aussi, autour du projet commun de faire des concerts une fois par mois, toujours dans le même bar –et plus rarement dans des festivals. Il y eut un premier collectif dont les membres se sont éparpillés depuis. Certains professionnels, dont Pat, le guitariste le plus renommé qui joue quasiment le rôle de chef d'orchestre, a fait la transition. Les concerts donnent lieu de manière équitable à des cachets, ce qui donne des « dates » pour les intermittents du spectacle.

Le collectif est à géométrie variable, tous ses membres ne venant pas systématiquement à la répétition hebdomadaire. Certains sont indispensables, d'autres assument un rôle plus subsidiaire. Deux groupes peuvent être identifiés si on met à part le contrebassiste : les solistes d'une part, vents et cordes qui joueront systématiquement la mélodie et prendront leur chorus, les guitaristes de l'autre, Pat étant le plus souvent le seul guitariste à prendre des chorus et à doubler la mélodie des cordes. Les deux groupes (solistes et guitaristes) sont bien distincts ne serait-ce que par la formation musicale. Les relations sociales s'en ressentent, dans la mesure où le mélange extra-musical des deux mondes reste souvent difficile. Jouer de la musique ensemble abolit en partie ces distinctions.

Les guitaristes ont la particularité rare de tous jouer sans amplification, ce qui rend difficile l'équilibre sonore avec les solistes. Il peut y avoir dans ces réunions jusqu'à dix guitaristes, ce qui est exceptionnel comme configuration musicale. Les concerts peuvent laisser croire qu'il y a une hiérarchie très forte entre guitaristes, un seul d'entre eux s'octroyant le droit de prendre les solos. Il y a une reconnaissance spécifique de la part des autres de ce guitariste jugé virtuose, mais nous avons eu l'occasion d'observer un moment rare et privilégié qui donnait une autre image des relations entre guitaristes. Une répétition s'est déroulée sans les solistes, parce qu'ils assistaient à un concert au conservatoire que les guitaristes n'ont pas cherché à aller voir. La répétition a changé de visage, et tous les guitaristes ont systématiquement pris le solo sur chaque morceau, dans une sorte de *kula* musicale (ils sont disposés en cercle). S'échangeant également les guitares entre les morceaux, on pouvait lire l'euphorie sur leur visage, ce qui montre bien une des pierres angulaires de cette pratique. La soirée s'est finie en tour de chant, autour du répertoire de San Severino (musicien français célèbre, qui joue de la chanson manouche) et de Renaud, entrecoupé de chansons plus grivoises ou anarchistes.

Il y a d'ailleurs sur ce point des rapprochements étonnants au premier abord, mais qui font sens dans le parcours et les discours des acteurs. On a déjà vu que la culture du metal est souvent

orientée vers la virtuosité du soliste, parfois incarné sous la figure du *shredder*. Cette inclination à vouloir « jouer à fond la caisse » des notes de musique va se retrouver dans d'autres styles musicaux. Même si le blues est parfois vu sous cet angle, de façon critique, il est le plus souvent épargné, les bluesmen n'ayant pas développé une vélocité de jeu aussi marquée que dans d'autres styles. On va retrouver cette culture de la vitesse dans le manouche. Williams note que dans la communauté manouche, celui qui joue comme Django mais plus rapidement est considéré comme meilleur que ce dernier [1998a : 126]. Les standards de jazz manouche se jouent effectivement à des tempos très rapides, les mélodies sont parfois chargées de notes, et les solos le sont encore plus. Les guitaristes manouches qui ont repris Django ont parfois fait de ses *leads* des œuvres à part entière détachées de toute improvisation⁷⁵. Il n'est pas rare de voir des concerts regroupant de nombreuses « stars » du jazz manouche reprendre un morceau traditionnel comme « Les Yeux Noirs », joué à l'origine par Reinhardt à 230 à la noire, et jouer à plusieurs le solo identique à celui de leur héros mais à un tempo encore plus soutenu. Cette tendance va se retrouver dans des pratiques plus confidentielles, comme dans le « collectif jazz manouche » que j'ai eu l'occasion d'observer en répétition et en concert, et dont j'ai interrogé certains membres : il n'est pas rare d'ailleurs que des nouveaux venus dans le collectifs reprennent note à note certains passages des chorus de Reinhardt.

L'attrait pour la vélocité et la virtuosité sont des constantes dans ce genre musical, au point que certains envisagent le passage du metal au manouche comme une continuité. C'est le cas de Pat qui a beaucoup pratiqué le *shred*, la musique de guitaristes-héros, notamment en reprenant du Steve Vai dont on a déjà fait référence. Pour, lui l'attrait de cette appropriation résidait bien dans les solos « à fond la caisse », l'intérêt étant de jouer vite, ainsi que l'esthétique « tordue », ce qu'il va retrouver à l'identique dans le jazz manouche. Bien que son bagage technique lui a permis d'aborder le jazz manouche sans trop de problème, il relève ce rapprochement :

« Et c'est ça qui m'a fait débouler sur le jazz. Et sur le manouche du coup, qu'est une musique monstrueuse, parce que c'est à la fois du jazz, donc une musique improvisée, mentale, et aussi c'est dix fois plus technique que Vai ou Satriani, il faut jouer vite, il faut jouer fort, faut... enfin c'est super complet quoi. Ça fait un peu la passerelle entre le jazz et le metal, enfin le metal. (...). C'est passionnant cette zique là. Et puis y a toujours un truc à bosser alors forcément. Quand tu joues vite, et ben après il faut

⁷⁵ Ce qui ne les empêche pas d'improviser par ailleurs. Mais les chorus de Reinhardt ont été cristallisés en quasi-œuvres durables, ce qui est une forme de négation de l'improvisation qui est toujours éphémère. Cette forte mémoire des chorus de Reinhardt s'explique par le mode d'apprentissage de la musique chez les Tsiganes [Williams, 1998b].

jouer très vite (rire). Du coup tu joues très vite, faut jouer très très vite. Et puis voilà. Parce que c'est toujours des tempos de furieux. » (Pat⁷⁶)

Ce rapprochement devient évident à partir du moment où l'on n'envisage pas nécessairement une personne selon une unité de goûts musicaux, mais selon une totalité « guitaristique », au sens où c'est le regard du guitariste sur son instrument de prédilection qui va déterminer certaines attirances, même si parfois les discours semblent vouloir distinguer ce qui relève du musical et du guitaristique. C'est par exemple le cas de ce musicien qui s'est éloigné peu à peu du metal pour faire de la musique électronique – bien qu'il continue à faire guitariste de concert pour différents groupes :

« J'ai fait un peu... Je me suis un peu essayé au jazz manouche. Ben, c'était techniquement parlant, ça se rapprochait du metal, de ce que moi je kiffais dans le metal, c'est-à-dire beaucoup de travail main droite. Avoir un poignet hyper souple à la main droite, être hyper véloce... Que tu puisses jouer sur acoustique, justement pas comme le metal ou certains solos, tu le fais sur acoustique, ça sonne pas parce que faut que ce soit gavé de distorsion pour que les notes sortent. J'ai un peu travaillé de ces trucs là. (...) Ça me paraît être un truc hyper classe à écouter... Mais d'un pur point de vue guitaristique. Point de vue musical, je sais pas trop quoi en penser, mais guitaristiquement je trouve ça génial, ça va à fond la caisse, c'est impressionnant. Mais bon, c'est...

C'est-à-dire que tu sépares le coté guitaristique du coté musical ?

Sur certains points, ouais. Genre ça, ouais. Je peux pas m'empêcher de me dire « le mec il va à fond la caisse à la gratte, c'est cool ». C'est pas... Musicalement, ça apporte pas grand chose, mais c'est impressionnant. (...) Je peux pas mettre de coté que... Quand y a un guitariste qui va à fond la caisse, je peux pas mettre ça de coté. J'entends, et je dis « ouais, il va à fond la caisse ». Après, musicalement, ça va pas orienter ma façon dont je vais kiffer le groupe. Je sais que c'est un truc auquel je fais gaffe. C'est pas le cas de tous les guitaristes. Ça me fait marrer, surtout. Un mec qui va à fond la caisse, je trouve ça rigolo. Je trouve ça fun. Dans le metal, j'en écoute toujours un peu, moi quand y a un mec qui fait des trucs à fond la caisse, tu te demandes comment il fait, ça me fait marrer. Vraiment. Je trouve ça drôle. Pour moi, c'est un peu du cirque. Je dis pas ça d'un point de vue critique ou moqueur, je trouve ça fun. Et y a plein de guitaristes de metal qui trouvent ça fun. Quand j'étais ado, je regardais des vidéos pédagogiques, tu vois, des mecs qui te montrent des plans. Et les mecs, tu vois qu'ils prennent leur pied à faire ça. Ça les fait marrer. « t'as vu, j'essaye de le faire le plus rapidement possible », et à la fin ils sont (bruit de scie électrique). On voit même plus les doigts bouger tellement ça va vite, moi je trouve ça drôle. » (Marty, 29 ans, intermittent)

⁷⁶ Il est à noter que la configuration de ses goûts est plus complexe, puisqu'il est un admirateur également de Pat Metheny, guitariste de jazz contemporain. Il n'a pas une grande culture du jazz (« je connais pas les standards du Real Book »), mais il était particulièrement attiré par l'improvisation, ce qui lui manquait dans le *shred* où beaucoup de solos sont écrits et reproduits tels quels dans les concerts.

Le jazz manouche ne se résume bien évidemment pas à cela. On est face à une certaine lecture, ici très distante, vis-à-vis d'un genre où la guitare domine l'esthétique et la pratique. Williams affirme que les jazzmen ont du mal à comprendre cette sorte de course aux notes qui a lieu dans le jazz manouche. A vrai dire, le manouche n'est pas seul en jeu, puisque c'est toute la culture des guitaristes qui est mise en débat. Entre le metal et le manouche il y a des médiations de sens qui ont permis à certains de se réappropriier la culture tzigane dans un certain sens, en faisant des rapprochements avec leur culture d'origine. Il y a eu réception du jazz manouche car certaines valeurs en jeu dans la communauté tzigane faisaient sens pour des jeunes issus d'une autre culture. Insistons sur ce point, la communauté manouche n'est pas la seule à être touchée par cette incompréhension, c'est plus directement toute la communauté guitariste qui est dans le viseur du regard extérieur du jazzman.

Cette description n'est pas exhaustive⁷⁷ : seuls ont été retenus les genres qui ont été observés dans le cadre de sociabilités identifiables (concerts, festivals, inter-connaissances). Le flamenco, par exemple, est généralement considéré comme un genre important dans la pratique de la guitare, mais son usage est tellement diffus dans les régions où se sont faites les observations et entretiens (Normandie, Nord, Bretagne), qu'il est difficile d'en décrire les constantes. On retrouvera le genre à d'autres occasions, à l'instar de ce qu'on appelle le « trad », c'est-à-dire les musiques qualifiées de « traditionnelles » comme la guitare celtique. Il faut sur ce point noter que là encore, le picking a la possibilité d'englober tellement de genres particuliers, qu'il est parfois difficile de percevoir les lignes de partage.

Il est difficile de se départir de l'analogie genre/monde, nous-même avons préféré décrire des genres à partir des sociabilités correspondantes. Pourtant, la plupart des guitaristes ne sont pas des exclusifs : ainsi, pour reprendre les lieux de sociabilité, il m'est arrivé de rencontrer les mêmes guitaristes, le même soir, au collectif manouche et dans une soirée « bœuf blues ». Le monde du jazz manouche recouvre pratiquement entièrement celui de la chanson, en tout cas dans la région caennaise. Cette présentation de quelques menus exemples de ré-appropriations des genres doit alors en passer par les modalités de la pratique afin de voir ce qui se joue du point de vue du musicien dans la relation aux genres musicaux.

⁷⁷ Le picking a sa place ici mais son caractère exceptionnel tout autant qu'exemplaire lui a valu d'être mis à l'intersection des pratiques créatrices et du mélange des genres (Cf. *infra*).

2. Des goûts au bricolage de soi

C'est en effet à partir de cette pratique réelle des musiciens qu'il est possible d'envisager la transversalité des mondes et des genres. En suivant pas à pas les différentes relations aux œuvres, on remarque que l'enjeu de la pratique est une forme de créativité musicale qui renvoie moins à de l'invention pure qu'à un bricolage des goûts éclectiques opérant une synthèse musicale personnalisante. On décrira ici de manière minutieuse les modalités de pratiques qui donnent une clé de compréhension de la relation aux genres musicaux. Bien que l'individu, dans sa recherche d'une forme d'expression de soi, est véritablement la mesure de ce bricolage par appropriation hétéroclite, il n'en reste pas moins que le mélange des genres ne se fait pas dans n'importe quel sens. Si le sujet musical est véritablement la valeur musicale la plus mise en avant, la norme du syncrétisme est encore collective et discriminée : la découverte de cette norme permettra de définir un monde en-soi.

2.1. Pratiques créatrices : de l'œuvre au bris-collage

Afin de décrire ce qui se cache derrière l'activité musicale (bien mal cernée par les enquêtes sur les pratiques culturelles), on peut utiliser le partage entre des actes purement créateurs, et des activités à rapprocher d'un acte de réception. La distinction entre les goûts et la création renvoie à celle des rôles sociaux en musique, la réception des publics et la production des artistes. Cette autre partition, bien qu'elle serve à définir des objets sociologiques distincts en sociologie des arts et de la culture, est très souvent remise en cause autant pour des raisons théoriques, l'acte esthétique produisant l'œuvre en tant qu'œuvre⁷⁸,

⁷⁸ La littérature traitant du caractère « actif » et créatif des publics est trop importante pour la présenter ici. De la tradition herméneutique [Jauss, 1978] aux Cultural Studies [Cf. par exemple Esquenazi, 2003] en passant par l'inversion des flèches du schéma communicationnel « émetteur → message → récepteur » [Nattiez, 1976 et 2004], l'histoire est longue de ce renversement entre création par l'artiste et par la réception : Lalo écrivait déjà en 1924 qu'« on n'admire pas la Vénus de Milo parce qu'elle est belle ; elle est belle parce qu'on l'admire » dans *L'art et la vie sociale* [cité par Heinich, 2001 : 18]. Bastide [1997] fait à son époque une présentation détaillée de l'auteur. Bien entendu, il est toujours possible d'invertir les rôles pour d'autres raisons. Un des nombreux mérites du travail de Becker sur les musiciens de jazz [Becker, 1985] est d'avoir montré comment une communauté d'artistes pouvait mettre en œuvre des jugements sur leurs publics, renversant alors le sens et l'objet du jugement donc des interactions à l'intérieur d'un monde.

que pour des raisons pratiques, par exemple parce que les musiciens ont d'abord été des auditeurs de musique et que l'écoute fait partie des modes de socialisation musicale.

Ne traitant ici que d'instrumentistes, nous retiendrons surtout la deuxième raison : les musiciens se définissent et produisent leur identité aussi par l'écoute musicale. Pour évidente que soit la proposition, remet-elle en cause l'idée d'une distinction entre acte créateur et écoute musicale ? Bien entendu, ce n'est pas le cas, mais peut-être qu'il faut pour y répondre revenir à une autre évidence : la pratique musicale, en tant que mode de socialisation spécifique à la musique, modifie le rapport à l'écoute. Devenir musicien, amateur ou professionnel, n'engage pas la même oreille, donc les mêmes engagements musicaux. Or c'est sur ce point que l'on va retrouver un réarrangement des goûts musicaux par la médiation d'une pratique spécifique, modifiant significativement la relation aux genres musicaux.

Reprendre, composer, arranger, improviser : vers un bricolage totalisant

Pour comprendre l'ordonnement des genres dans la culture des guitaristes, il faut en passer par les modalités de pratique, différenciées par leur distance à l'acte créateur. Il existe en effet diverses manières de faire de la musique, reprendre des musiques existantes, composer des œuvres originales, arranger des musiques ou improviser... Or ces manières de faire se distinguent par le degré et la nature de la création.

On a coutume de se représenter l'amateur comme un individu faisant de la musique pour se divertir, donc étant dans une même logique que les publics, c'est-à-dire dans une relation de réception à la musique existante. Cette dimension de la pratique existe et on la retrouve dans la pratique de la « reprise » (*cover* en anglais). Une reprise consiste à jouer un morceau composé et déjà joué (souvent enregistré) par un autre musicien : cela désigne l'exécution d'une œuvre dont on n'est pas l'auteur. Cela se définit d'abord par l'imitation de ce que le guitariste entend sur le disque. C'est une pratique qui ne fait pas sens dans le monde du classique dans la mesure où l'écrit, c'est la partition, ce qui exclut toute imitation. On interprète une partition, que cela soit en professionnel ou en amateur : « Ma pratique solitaire, mon pied, c'est de *prendre* des partitions classiques et de faire ça pour moi. ». Une interprétation semble toujours être un acte nouveau et non re-nouvelé (« prendre » plutôt que « re-prendre »). La reprise, en tant que pratique re-jouant

un morceau, ne s'applique qu'à la musique dite populaire où le disque est le vecteur principal de transmission de la musique.

Reprendre est généralement une pratique de débutant : « Je jouais essentiellement ce que j'écoutais. C'est-à-dire que si j'écoutais du Metallica, j'allais chercher du Metallica ». La concordance entre l'écoute et le jeu est complète, il n'y a, semble-t-il, que de l'imitation. C'est en ce sens que les amateurs à qui on assigne un rôle d'imitation ne se distinguent pas des publics qui mettent en œuvre des goûts spécifiques.

« Alors, c'est comme on dit, plus précisément, ça veut dire que je voulais jouer tous les jours. Ça veut dire que j'écoutais un morceau, fallait... J'aimais bien, je me disais « il faut que je le reprenne ». » (Neil)

Pourtant, de nombreux professionnels de la musique pratiquent également la reprise. Que ce soit dans le cadre du bal ou de concerts-animations, on ne demande jamais à un musicien d'apporter des œuvres originales, mais de jouer ce qui correspond aux goûts présumés d'un public attendu. Par rapport à l'amateur prenant du plaisir à imiter ses idoles, les musiciens, censés être des artistes, ne se réalisent pas toujours dans ce genre de pratiques. Ainsi, Mick (44 ans) gagne sa vie en proposant dans les casinos un spectacle constitué de morceaux folk et country, répertoire entièrement américain. Au moment de l'entretien, il mettait de côté une partie de cette activité pour refaire un groupe de compositions.

« Tu me disais que t'en avais eu marre de faire les casinos.

Ouais, c'est pas que j'en ai eu marre, parce que je continue pour l'instant. J'en ai lâché certains, disons. Mais, par contre, j'aime bien mon répertoire. J'ai jamais fait de bal. Je voudrais dire ça à ma décharge. J'ai jamais voulu faire de bal, parce que j'ai jamais voulu chanter de chansons que j'aimais pas chanter. Mais bon, ce que je chante en casino, c'est sixties, ça peut s'apparenter à radio nostalgie. Je l'assume. Y a des bonnes choses. C'est oldies but goldies. »

L'accusation portant sur le musicien de bal pointe la non-adéquation de ses goûts avec ce qu'il doit jouer pour le public. On voit alors que la reprise est complètement incluse, en tout cas dans un premier temps, dans la logique des goûts, loin de préoccupations artistiques. On sait maintenant que durer dans le milieu de la musique revient à adopter des stratégies à l'opposé d'une conduite prétendument artistique, mais qui n'en est pas moins musicale (Cf. les travaux de Perrenoud). Certains adoptent bien volontiers cette posture en l'assumant :

« Je considère pas être un artiste, au sens où j'ai rien à dire, et je suis pas compositeur non plus. Donc, je me considère vraiment comme un outil. J'aime bien me mettre au service de tel ou tel truc. Moi, mon point de vue, c'est que je suis super

content de gagner ma vie avec la musique, c'est une super belle vie. Il faut que ça convienne à certains. » (Ritchie, 39 ans)

Cette manière de se positionner se retrouve aussi chez les amateurs, comme nous l'avons déjà vu avec la chanson. La guitare s'inscrivant aussi dans des sociabilités musicales non musicales, notamment l'accompagnement du chant avec des amis en soirée, l'objectif est de proposer quelque chose de convivial, c'est-à-dire un répertoire consensuel. Que l'on soit amateur ou professionnel, maintenir le régime vocationnel ne passe pas par une posture d'artiste mais par la mise en œuvre de goûts éclectiques :

« Je prends autant de plaisir à écouter un morceau d'Yvette Horner que, je sais pas, une suite de Bach. Enfin, pour moi, ça a la même valeur que d'entendre un gamin chanter une comptine qu'une cantatrice qui te chante un lead. Tant qu'il y a de l'investissement, de l'émotion, c'est de la musique. » (Paco, 33 ans, intermittent)

Ce professionnel qui joue « de tout » légitime sa position par l'éclectisme de ses goûts, ce qui est logique par rapport à ce que l'on vient de décrire. Même si on valorise parfois un musicien parce qu'il joue « de tout », la légitimation d'une pratique éclectique passe nécessairement par la revendication d'un goût pour l'éclectisme.

Dans un régime opposé, la composition de morceaux originaux, renvoyant à une dynamique créatrice doit être pensée en opposition au régime d'écoute de la musique. Certains guitaristes, notamment dans le rock et surtout le punk, racontent comment ils ont « commencé par composer très vite » sans faire de reprises. A l'inverse d'une pratique musicale déterminée par des goûts préexistants, composer, pour certains, se décrit de la manière suivante : « Ben, je sais pas jouer grand chose d'autre que ce qu'on joue ». Steve, par exemple, n'a jamais fait beaucoup de reprises :

« Mais je cherche pas à bosser des morceaux à mort. Je suis pas un technicien, je m'amuse pas à reproduire des trucs hyper-chaud, je sais pas jouer un morceau d'Hendrix. Alors que j'adore écouter Hendrix. Mais ça me plaît à écouter, pas forcément à jouer, me prendre la tête. »

Si la pratique musicale est pensée ici sur le mode amateur, c'est-à-dire détachée de toute compétence musicale, elle est aussi perçue comme en opposition par rapport aux goûts musicaux. La pratique n'est pas l'écoute. Or la plupart des guitaristes interrogés disent composer ou au moins avoir essayé. Cette dimension de la tentative, même chez des individus ne se pensant jamais comme des artistes, a cela d'exemplaire qu'elle montre à quel point la création est une sorte de passage obligatoire du musicien pour s'affirmer comme pratiquant, plutôt que comme

sujet de goût. Lorsque la création n'est pas pensée sur le mode vocationnel, elle est présentée comme inéluctable dans un parcours musicien :

« La compo, ça arrive à quel moment dans ton parcours ?

Je chantais pas de chanson à moi avant d'être en groupe, jamais. Je sais même pas comment c'est arrivé. Quand on a commencé avec (le précédent groupe), on a repiqué pas mal de chanson française. Et puis je vais te dire franchement, j'en sais rien. Je sais pas ce qui m'a donné envie d'écrire. Si, sûrement le fait de pouvoir jouer ses propres morceaux, c'était bien. Déjà de trouver de la musique, quand tu répètes avec tes potes qui connaissent pas forcément la musique, comme moi, c'était le cas à l'époque, y a pas du tout de case, y a rien. Donc, je fais un truc, même si c'est pas dans la logique de la musique, ils s'en foutent, ils y vont. Du coup, ça donnait des trucs vachement originaux. Après, quand on trouvait des trucs qui sonnaient bien, moi je peux pas m'empêcher de faire des « lalala », ou d'essayer de trouver une mélodie de chant par dessus.. Et ben, un jour ou l'autre, ça a du devenir une évidence, fallait mettre des paroles là dessus. Je sais pas quel est le premier morceau que j'ai écrit, j'en sais rien. » (Brian, 35 ans, amateur)

Décrite ici sur le mode accidentel, la composition n'est donc pas toujours présentée comme une intention purement personnelle. Même les moins créatifs affirment que c'est « important de se mettre à la compo », d'autres diront que « ça s'impose », comme si cela découlait d'une pratique qui se pérennise. Chez les guitaristes, devenir pratiquant redéfinit le rapport à la musique, dans la mise à distance de l'écoute. Cette sorte d'injonction de créer sa musique, même si c'est parfois infructueux, semble être un marquage symbolique du passage de l'amateur, au sens de l'amour de la musique, à celui de producteur. On revient donc à l'évidence que l'on avait énoncée plus haut. Pourtant, cette distinction, qui n'est pas si évidente du point de vue du parcours, puisqu'elle nécessite un travail symbolique sur la mise à distance de l'écoute, est très utile pour décrire ce qui se joue dans le passage symbolique d'une pratique amateur, au sens de l'amour de la musique, à une pratique créatrice.

Dire que tous les guitaristes doivent passer par la création pour se dire pratiquant ne veut pas dire qu'ils se pensent tous en artistes ; à l'inverse, constatant que certains tentent en vain de devenir des compositeurs, il ne faut pas en conclure qu'ils ne créent pas leur musique. Quel est l'enjeu de ce passage obligatoire par la création ? La réponse peut paraître évidente : il s'agirait pour eux de se penser en artiste, la musique étant un de ces espaces de singularisation. Il s'agit bien d'un processus identitaire, la figure de l'artiste étant un modèle de cette possibilité d'extériorisation de soi et de singularisation. Est-ce à dire que leur identité est totalement prise dans la figure de l'artiste ? Les professionnels se retirent parfois à eux-mêmes la possibilité d'être

artistes. Les amateurs développent aussi une réticence à se définir en tant que tel, notamment parce qu'ils remettent en cause l'idée d'une création pure.

Georges, par exemple, en évoquant le regard des autres sur sa pratique (il compose des chansons, joue dans le collectif manouche et passe une bonne partie de son temps libre sur sa guitare), relève que « ça fait artiste » auprès des non-musiciens, marquant sa distance par rapport à tout ça : il n'a pas l'intention de se présenter comme tel, il s'agit d'une mésentente. Plus généralement, quand on pose la question aux musiciens de savoir s'ils composent ou « font de la compo », la réponse la plus récurrente vient en ces termes : « Ouais, de la compo c'est un bien grand mot, mais j'aime bien m'amuser avec des accords, ouais, compo c'est un grand mot. Partir sur des intros... J'ai quelques petits morceaux en réserve. » En concluant cette phrase par un rire gêné, on adopte une position relativement commune à propos de la création : à côté des œuvres individuelles ou collectives parfois bien définies, il existe une multitude de pratiques amateurs et professionnelles qui ne seront jamais cristallisées en œuvres finies et durables, notamment chez les amateurs dont la musique n'est pas nécessairement destinée à un public, la composition prenant des formes encore plus hétérogènes, s'inscrivant plus dans une démarche sociale en mouvement et non finalisée :

« Ça fait partie d'un processus de création, vous faites des compos...

On a plein de petits bouts de... C'est intéressant la question que tu me poses, parce qu'on y réfléchit pas nécessairement... J'ai pas mal de textes par exemple... Y a des soirées... On s'est jamais dit « allez les gars, on se réunit, on se file tout ce qu'on a, mes textes.. » Par contre, y a eu plusieurs soirées... Où ... « déclame moi un de tes textes », lui il prend la gratte... On pouvait jouer deux heures, trois heures ... Mais ça tenait plus de l'événement, c'était très ponctuel, c'est-à-dire qu'il était très rare ensuite qu'on reprenne la même chose, avec les mêmes textes, la même musique. C'est plus la notion d'événement, face à un moment. Il nous montre des textes... T'as qu'à faire tes textes.. Ça serait bien de faire cette rythmique là... Il revient trois jours après... Voilà, on joue ce qui nous a plu. Mais il n'y a pas vraiment de démarche professionnelle... ça tend à apparaître quand même... C'est aussi en fonction de la confiance que les gens s'accordent, et en fonction du plaisir qu'on a à jouer avec les autres. De fait, y a des trucs qui se posent, avec P. [son ami] un peu. Mais pour l'instant... Y a pas « on va faire telle date... », à bosser sérieusement. On en n'est pas là encore. Et même à chaque fois que on ... On évite au maximum ce côté là. Le côté amateur, sans le côté péjoratif du terme, c'est quelque chose qui nous plaît. » (Maxime, 29 ans, amateur)

La notion d'amateurisme est bien présente : il ne faut pas que cela soit parfait ni fini... D'ailleurs « on n'y réfléchit pas ». Mais ces manières de faire de la musique, qui sont malgré tout créatives, se retrouvent aussi chez les professionnels : que l'on pense aux séances

d'improvisations, aux arrangements originaux de morceaux (chantés ou instrumentaux), etc... il existe toute une gamme de possibilités créatrices qui ne se résolvent pas nécessairement dans la cristallisation d'œuvres finalisées et durables, c'est-à-dire entièrement objectivées.

De ce point de vue, la majorité des individus sont loin de se penser en artiste. Une phrase qui revient souvent à ce propos est « en musique, on invente rien de toute façon ». C'est particulièrement intéressant de voir que les acteurs sont souvent loin d'appliquer le concept d'Art à la musique, ou que le terme artiste ne revient que très rarement. Et c'est donc vrai aussi chez certains professionnels, notamment chez les professeurs qui doivent répondre à la demande des élèves, donc avoir une vision très étendue des productions musicales, notamment des industries culturelles. Ainsi, David a tenu plusieurs minutes en expliquant que de toute façon, « *on invente pas l'eau chaude tous les jours* », qu'entre tel et tel morceau, « *c'est les mêmes accords, à part une ou deux notes qui changent* ». Et en parlant des différents musiciens mentionnés, il conclut :

« Ils se sont pas foulés. J'essaye des fois maintenant... je pense qu'on peut encore inventer de nouvelles sonorités, de nouveaux styles musicaux, je sais pas. On en a inventé de trop presque. Maintenant on les colle ensemble. »

Ce discours ne l'empêche pas d'enregistrer des chansons composées par lui. Les discussions sur la composition dérivent alors fréquemment sur le mélange des genres, et sur la place des influences dues au processus de socialisation. Dans le cadre de pratiques collectives, c'est encore le mélange des genres qui crée l'originalité : même si le groupe est souvent décrit en termes holistes, c'est-à-dire que la musique représentera toujours plus que l'addition des individualités, il est souvent rappelé que « chacun amène ses influences », ce qui renvoie à la question des genres. Mais ce qui se retrouve au niveau du groupe peut rapidement gouverner au même principe de la composition individuelle :

« On pioche dans tous les trucs. B. [son autre guitariste], il est bluesman, hyper blues rock, à fond, et ça se sent vachement dans ce qu'on fait. Malgré le fait qu'on soit dans la chanson française, et qu'on fasse des grilles qui sont pas du tout blues, ben lui il va systématiquement sonner, pas blues pur, mais y aura des intonations. C'est son jeu. Et c'est intéressant aussi. S. [la violoniste], elle est plus classique, ça apporte une touche, ça amène un côté plus carré, plus léger. Y. [le bassiste] plus dans la basse, le funk. C'est ça que je trouve bien. Le mec qui a compris ça, c'est San Severino. San Severino, c'est un mec, il a plein de cultures, de styles différents, il a écouté énormément de choses, et il fait un mix de tout ça, et ça sonne grave. » (Brian, 35 ans, amateur)

Beaucoup de guitaristes qui ont dit « aimer de tout », « jouer de tout » et « essayer de faire des mélanges » ont souvent évoqué un artiste en particulier qui symbolise cette réussite du

synchrétisme musical. Toujours est-il que si l'on reprend le discours des acteurs, on observe une sorte de désenchantement de la création au profit d'une inclination à des hybrides, notamment entre reprise et composition. Derrière cette pratique est sous-tendu le débat entre tradition et modernité, sur la capacité de créer alors que l'on ne peut pas s'affranchir de ses influences, c'est-à-dire de ce qui nous a socialisé. Ceux qui pensent que les influences ont trop de poids ne font pas de composition :

« Sur votre pratique, est-ce que vous avez fait un peu de composition ?

Malheureusement non. Comme j'écoute beaucoup de country, j'aimerais bien... je me suis jamais donné le temps de le faire. J'aimerais arriver à composer des belles chansons dont je serais satisfait. Mais malheureusement, j'ai pas l'inspiration. Peut-être que je suis trop exigeant... Quand j'essaye de composer un morceau, je me dit trop « ça ressemble trop à ça ». Comme j'écoute beaucoup de musique, même en tant qu'amateur, je ne veux pas passer pour un copieur.(...) Mais composer moi-même... c'est une frustration.. Quand j'écoute certains chanteurs et autres, je me dis « ils ont du bol » (rire). » (Bert, 61 ans, amateur)

Toute la question pour beaucoup est de savoir s'ils seront effectivement capables de créer alors même que « tout a été fait » et qu'il est difficile de s'affranchir de ses influences. Parfois, il est possible d'avouer une certaine illusion de la pratique :

« Je suis pas mal dans ma musique à moi. Je me rends compte que je ne fais que reproduire que ce que j'ai déjà entendu. Pas reproduire, au centimètre. Mais je m'inspire beaucoup... Y a eu des années où je n'écoutais que les Doors, que les Pink Floyd, que les Velvet (Underground) et en fait, sans le vouloir, tu retombes sur ces structures là. Je suis avant tout dans la création, et pour l'instant j'ai pas vraiment... en tout cas tout seul, j'ai pas vraiment de produit fini. J'ai plein d'idées. J'ai une matrice énorme d'idées que j'ai toujours gardé sur mon ordi. Sur des cassettes, c'est comme une mémoire de tout ce que j'ai fait. » (Robbie, 24 ans, amateur)

Et juste après :

« Je cherche pas à imiter, je cherche plus à créer des choses nouvelles, tout en m'apercevant que c'est pas vraiment nouveau. Il y a cette petite illusion. »

D'autres, *a contrario*, en font le processus même de création :

« Je pense pas encore avoir un assez bon niveau pour me permettre de composer des choses. Alors après, ça va passer par différentes étapes. C'est-à-dire qu'en tant que guitariste, avant de composer quelque chose, tu fais beaucoup de boulot de repiquer des choses. D'écouter, d'essayer de reproduire les plans. A partir de ce moment là, en chopant différents plans, et en mettant les plans bout à bout, toi tu vas pouvoir les transposer sur différentes tonalités, et là tu vas être à même de composer quelque chose, parce qu'il faut déjà que t'aies une vue un peu générale de ce que tu peux faire, et ... pour que ce soit satisfaisant. » (Frank, 28 ans, amateur)

On peut appeler ça du bricolage, comme certains l'ont fait dans les entretiens. On a un peu l'impression d'une musique en kit à monter soi-même. En fait, beaucoup de discussions autour de la composition dérivent fréquemment sur trois choses : l'arrangement de chansons existantes, l'improvisation et le mélange des genres. Du fait de cette dévalorisation des aptitudes à composer et des pratiques réelles qui font sens pour les acteurs, c'est souvent vers ces domaines que la discussion glissait le plus souvent.

« On ne crée pas à partir de rien », voilà qui est une proposition problématique dans un monde de l'art, prononcée dans le cadre des entretiens, et qui doit être assumée dans la pratique. Mais on peut voir que par rapport à un idéal de pratiques purement créatrices, les modalités de pratiques sus-citées n'engagent pas le même rapport aux œuvres. Dans le cadre de l'arrangement et du mélange des genres, on est dans une logique de personnalisation de la musique, ce qui peut déboucher ou non sur des créations, reconnues ou non.

« Le truc c'est, même quand tu fais des reprises, tu mets ta touche à toi quand même. Comme dit mon prof, c'est du poivre, du sel et un peu d'épice, et puis voilà. C'est.. T'as beaucoup de choix pour improviser. » (Gary, 26 ans, amateur)

Un guitariste a décrit comment il avait passé toute une nuit avec un autre guitariste à reprendre exactement la même chanson « dans tous les styles possibles et imaginables ». Il n'y avait rien de sérieux puisque c'était « Viens boire un p'tit coup à la maison ». Mais ce « délire » était formateur et fondateur (plus que fondé) pour la suite de leur parcours (Cf. chapitre 3). Dans ce cadre, arranger un morceau (ce qui se fait souvent même chez ceux qui ne composent pas), ce n'est pas comme pour une partition classique, à partir de laquelle « on arrête pas de chercher des combines pour faire ce que la musique nous demande ». C'est l'inverse : une musique doit pouvoir me ressembler, je la fais à mon image :

« Je trouve que la guitare doit refléter ce qu'on est. Même la musique en général doit refléter ce qu'on est. Quand on écrit un morceau, quand on le joue... Moi je suis l'anti star ac', par excellence, c'est-à-dire que quand ils chantent un morceau, faut qu'ils fassent passer l'émotion du morceau. Alors qu'on a tous une manière d'interpréter les choses différentes. C'est une question d'interprétation. » (Tom, 26 ans, amateur)

Lorsque l'œuvre n'est pas ce qu'il y a à interpréter, que reste-t-il ? Interprétation de quoi ? En l'occurrence, c'est un vieux professeur de guitare classique autodidacte, très critique à l'égard des musiciens formés au conservatoire, qui a trouvé la formule : « ce ne sont pas des interprètes d'eux-mêmes ». Toute la question est là de savoir si on interprète l'œuvre, le monde ou sa propre

identité. Ce paradigme expressif radicalisé va se retrouver tout au long de la thèse, notamment parce qu'il faudra montrer en quoi la guitare est devenue un support privilégié de cette tendance individualiste.

S'interpréter soi-même désigne l'exercice de l'improvisation. Et finalement, une chose qui peut difficilement se poser en terme d'œuvre, c'est bien l'improvisation, toujours éphémère. Or c'est dans cet interstice du Faire musical que la plupart des guitaristes s'engouffrent. Le propos n'est pas ici de décrire l'improvisation, juste de noter que cela peut se faire aussi dans des cadres très divers. L'improvisation est le cœur de la pratique du concert dans le jazz et le blues, et elle est le plus souvent collective. Elle se fait aussi dans des rencontres informelles, pour le plaisir, l'improvisation étant jugée parfois plus simple que faire un morceau connu de tous (car encore faut-il se mettre d'accord sur un morceau qui puisse plaire à tous). La composition au sein des groupes de rock passe aussi très souvent par des moments d'improvisation, que les individus arrivent ou non à cristalliser ensuite en œuvres durables. L'improvisation, c'est aussi la trame de nombreuses pratiques individuelles et solitaires, faites au même titre que d'autres modalités (composition, reprise), mais n'engageant pas le même rapport à l'instrument et à la musique.

« Est-ce que tu composes ?

Non, c'est pas très souvent. J'essaye d'apprendre ce que je peux, et déjà bien utiliser les choses qu'on fait. Mais d'improviser, c'est aussi de la composition. C'est tes notes que tu mets dessus. » (Gary)

On peut se penser créateur sans être artiste, à partir du moment où on improvise. C'est l'individualité et la personnalisation de la musique qui se joue ici. Le désenchantement de la création est en fait une reformulation de l'innovation qui n'émerge pas de rien mais de soi : un des guitaristes a défini l'improvisation comme l'acte d'« inventer par rapport à ce qu'on sait faire », ce qui résume bien cette pratique. C'est soi qu'on met en jeu dans la pratique musicale, avant que de produire des œuvres qui seront jugées comme étant de l'art. De nombreuses pratiques n'atteindront jamais ce stade, certains ne se poseront jamais la question de savoir s'ils font de l'art ou non. Ils font de la musique, ils font la musique.

Même si nous avons ici en partie dépassé la discussion sur la création pour envisager les différentes modalités de pratiques, une chose en ressort : loin de définir la création comme invention pure, loin dès lors de se présenter comme des artistes, les guitaristes envisagent le passage aux activités créatrices comme des bricolages de soi, faits d'amalgames de leurs influences, de leurs incorporations, de leur socialisation à la musique. Cette mise à distance de

l'écoute au profit d'une affirmation pleine et entière de leurs pratiques donne à voir le passage d'un modèle de l'éclectisme comme profusion et éclatement des goûts à une création de soi dans une musique faite de mélanges des genres. Le jeu de mot autour du bricolage comme « bris-collage » [Mary, 1993] est particulièrement pertinent pour rendre compte de l'enjeu identitaire qui prévaut dans la pratique commune de la guitare.

L'enjeu réside moins dans la possibilité de se dire artiste, perçue comme une idéalité inatteignable, une utopie, mais dans celle de mettre en œuvre une identité musicale unitaire et cohérente, transcendant l'éclatement de soi transparaissant dans celui des écoutes, c'est-à-dire des goûts éclectiques. Il serait vain de considérer ces guitaristes comme des artistes de manière unilatérale. Ces individus ont différentes identités –notamment les amateurs qui ne sont pas que musiciens, ce qui est vrai aussi des professionnels –, mais ils recherchent *une* personnalité musicale. En ce sens, le détour créatif se résout généralement dans des personnalisations de la musique, que montrent bien les différentes improvisations, arrangements et bris-collages créatifs.

Quand pincer les cordes avec ses doigts devient un genre : le finger picking

Le terme « picking » est un terme anglais qui, venant du verbe « to pick », désigne de façon littérale l'action de pincer les cordes de la guitare de façon individuelle, s'opposant aux techniques d'accompagnement, parfois nommées *rasgueado*, terme espagnol renvoyant au flamenco, qui consistent à balayer des accords par différentes combinaisons de doigts. Mais chez les guitaristes, le *picking* est un genre musical dont le nom est une ellipse venant du « finger picking ». La traduction (« jeu aux doigts ») ne permet pas de comprendre qu'il s'agit d'un genre musical. Si on en reste à l'usage qui en est fait, cela désigne une technique particulière dans laquelle sont au moins jouées à la fois des basses et des notes de la mélodie. En cela très proche de la guitare classique maniant le contre-point et les arpèges, elle est généralement beaucoup plus rationalisée : le pouce de la main droite joue systématiquement les basses sur les trois cordes basses, tandis que les autres doigts servent à jouer la mélodie et les accords sur les trois cordes aiguës.

Proche de la technique classique, elle s'en détache précisément sur la question des genres et des répertoires. Pour les guitaristes, le picking remonte aux pratiques américaines, principalement

des bluesmen afro-américains du début du 20^{ème} siècle. Dès cette époque, et dès que l'enregistrement a été possible, on peut entendre des guitaristes s'accompagner au chant en égrenant des notes d'accords selon cette technique, et permettant également de jouer des solos sans autre accompagnement. Ce jeu a une paternité certaine avec le ragtime des pianistes, où les basses alternées soutenaient les syncopes des accords et de la mélodie. On peut bien entendu faire remonter si on le souhaite cette technique à la polyphonie que l'on trouve dès l'âge baroque.

Cette technique va se développer aussi beaucoup dans la country, versant blanc de la musique américaine, certains de ses représentants popularisant le style malgré une virtuosité certaine. Ainsi, un des guitaristes américains les plus cités est Chet Atkins, doté d'une longue carrière qui traversa les frontières américaines. En France, on trouvera pendant les années 1960, et largement associé au mouvement folk, des guitaristes comme Steve Waring ou Roger Mason qui publiaient leurs disques avec les tablatures dans le livret, dans un style principalement blues. Ces américains expatriés en France, trouvent dans le Centre Américain à Paris un lieu unique pour diffuser leur pratique et rencontrer d'autres guitaristes, notamment dans les *hootennanies*, sortes de scènes ouvertes où se succèdent sur scène les musiciens, poètes... Dans le même temps se développe un finger picking britannique grâce, entre autres, à John Renbourn et Bert Jansch qui, dès 1965, sortent des albums pas nécessairement instrumentaux, *a contrario* de leurs homologues américains, mais qui auront également un certain succès en France.

La figure française bien connue du picking est Marcel Dadi, qui aura un succès beaucoup plus grand en France, et popularisera le mieux cette forme de pratique, principalement inspiré par Chet Atkins pour sa part. Il découvre le Centre Américain et y donne des cours de guitare dès 1970. En 1972 paraît pour la première fois dans le magazine *Rock and Folk* la rubrique « la guitare à Dadi » dans laquelle Dadi propose des tablatures aux lecteurs. Tout début 1973, il sort son premier album (« La guitare à Dadi » sur le label AMI Records) qui reprend le principe du livret-tablature de ses prédécesseurs. Les biographes affirment que le disque s'est vendu à plus de 300 000 exemplaires, alors même que la seule publicité fût une colonne dans *Rock and Folk*⁷⁹. Depuis, Dadi est considéré comme le père du picking en France : son investissement dans les médiations de la guitare y contribuant fortement (disques, cours, tablatures, magazines, magasin de musique).

⁷⁹ *Guitarist magazine* - N°83 - septembre 1996.

Certaines des personnes interrogées ont découvert le picking grâce aux Américains venus en France, d'autres par Marcel Dadi, mais tous considèrent le picking comme un genre, et non plus simplement une technique de guitare, dans lequel ils peuvent évoluer. La plupart de ceux qui se réclament avant tout du picking sont plus âgés que la moyenne, la plupart ayant connu la période d'éclosion du genre. Dadi n'est pas nécessairement le support pédagogique préféré des nouveaux adolescents, ses méthodes étant peu rééditées aujourd'hui. Lorsque on aime le picking, on cite plus fréquemment Renbourn ou le blues des années 1930, la mouvance country du picking ayant apparemment un peu moins de succès actuellement.

A l'image du monde du blues, l'activité est polarisée entre des concerts et festivals renommés et professionnalisés (Issoudun...) et des festivals organisés par des associations palliant à l'absence d'offre du marché. Ces festivals sont l'occasion de faire connaître des musiciens professionnels, locaux, nationaux et internationaux, les amateurs montant rarement sur scène, sauf dans les rencontres créées autour de la liste de diffusion.

Il existe donc des quasi exclusifs du picking en France⁸⁰, qui pour certains, se retrouvent dans un monde du picking cristallisé autour d'une liste de diffusion internet, et qui est aujourd'hui très actif tant par le nombre de messages envoyés (malgré tout par un petit nombre), que par les événements, rencontres et concerts auxquels cela donne lieu. Il existe des célébrités qui dépassent le cadre de la liste, quelques musiciens professionnels moins connus (français et étrangers), et de nombreux amateurs, la plupart étant plus âgés, insistons sur ce point, que la moyenne des guitaristes.

Leur pratique est avant tout solitaire, ce qui est induit par la technique permettant d'apprendre et de jouer seul. C'est en partie cette tendance individualiste qui poussa à faire une liste de diffusion, internet permettant de se faire rencontrer, au moins virtuellement, de nombreuses personnes partageant la même passion : certains se sont inscrits sur la liste précisément pour favoriser les rencontres réelles, tandis que d'autres y voient surtout une ressource pour trouver des tablatures et des conseils à distance. La pratique s'organise autour de festivals de picking et/ou de guitare, assez nombreux en France, et de rencontres peu ou pas institutionnalisées entre les colistiers.

⁸⁰ Ajoutons : qui ne s'empêchent pas de jouer et écouter autre chose, même si on reste dans un cadre guitaristique : le jazz manouche fait partie de ces genres souvent visités, parfois programmés dans les festivals de guitare à l'origine à tendance picking.

Il semble aussi traverser de part en part les distinctions de légitimité : ainsi le picking est un genre émanant du mouvement folk, capable de rapprocher des folklores musicaux les plus divers, de constituer un répertoire catalogué généralement comme populaire (blues, country, chanson française) ; mais il est aussi parfois rapproché de la musique classique, ne serait-ce que par l'emploi du contrepoint et d'une virtuosité parfois notable. Certains m'ont avoué qu'il fallait « être musicien pour en jouer et le comprendre » (à plus forte raison guitariste), et que c'était le « classique de la country ».

« Ce sont des guitaristes devenus mythiques chez les amateurs de folk. Mais à l'époque, ils n'étaient connus que des étudiants. C'était pas des guitaristes pour le grand public. Ils apportaient la même qualité sonore sur la guitare acoustique à corde métal que les guitaristes classiques à la guitare classique, mais dans un genre totalement différent, mêlé de blues, folk. » (Bert, 61 ans, amateur)

Il est très peu fait mention d'un répertoire classique, mais j'ai déjà observé un guitariste professionnel anglais jouer sur scène, à côté de blues et de variétés adaptées pour l'occasion, *Asturias* d'Albeniz, un morceau généralement rangé dans le répertoire classique ; ce morceau est un incontournable du répertoire de guitariste acoustique, au même titre que « Jeux interdits », mais à un autre niveau technique, considéré comme une sorte de « Graal » du guitariste, généralement par les guitaristes non issus du classique. Il y a malgré tout parfois un lien assez fort entre finger picking et guitare classique, certains festivals proposant des guitaristes de répertoire classique, certains magazines jetant des ponts entre les deux. Cela reste malgré tout des mondes assez séparés, dans la mesure où les apprentissages ne sont absolument pas identiques ; par ailleurs guitare classique et guitare acoustique ont chacune leur presse spécialisée.

La référence au classique fait sens à plusieurs niveaux. D'une part le picking est techniquement complexe à maîtriser et, d'autre part, il existe une richesse harmonique qui n'existe pas dans d'autres genres.

La richesse harmonique par exemple. C'est extraordinaire. J'ai pas de mots pour qualifier ce qui se passe dans certains morceaux., tellement c'est... Je crois qu'il faut être musicien pour écouter du picking, ce qui est pas obligatoire pour faire de la guitare électrique, en plaquant n'importe quel accord pourvu que ça fasse du bruit. (John, 52 ans, amateur)

Encadré 5: La magie du picking. Une efficacité à ritualiser

Les festivals de guitare sont nombreux en France, certains très réputés d'autres plus confidentiels : certains n'attirent que des guitaristes comme le festival d'Issoudun qui est une sorte de pèlerinage où les musiciens « vivent guitare » pendant plusieurs jours, mangent, dorment ensemble et partagent leur passion « non-stop » ; d'autres attirent principalement la population locale (bien que certains guitaristes fassent des centaines de kilomètres pour y assister). C'est le cas du festival « la nuit de la guitare » à Douai (59), proposé par l'association « Douai finger-style guitare » (anciennement « guitare picking association ») qui se déroule généralement sur un week-end, qu'il y ait deux soirées de concert ou une.

L'intérêt d'observer un concert de picking où le public n'est pas nécessairement guitariste, ou ne connaissant pas le genre, est que la technique utilisée nécessite généralement une « explication de texte », sous peine d'incompréhension de la part de l'auditoire. Ainsi, dans l'édition 2006 de « la nuit de la guitare », avant que les musiciens sur l'affiche ne se représentent, deux guitaristes peu connus montent sur scène afin de jouer deux morceaux « en hommage à Marcel Dadi » –c'était le dixième anniversaire de sa mort. Or les deux compères ne se sont pas contentés de jouer les morceaux, ils ont expliqué le principe même de cette musique.

Celui qui prendra tout le temps la parole commence : « on va vous expliquer ce qu'est le finger picking. En fait, le principe c'est de d'abord jouer une basse », et il s'exécute, jouant les basses alternées d'un accord de Do. « Ensuite, la mélodie », le même guitariste joue une mélodie simple. « Puis, il faut faire les deux » : là, un des guitaristes joue la basse tandis que le deuxième joue la mélodie. Ils s'arrêtent après un court extrait. « Mais on va pas jouer les deux ensemble, sinon ce serait magique ». Et bien si ! le premier guitariste va jouer effectivement la basse et la mélodie, tandis que le deuxième le rejoint en rajoutant une partie équivalente. C'est magique.

A la fin du concert, des personnes ne connaissant rien de cette culture m'ont avoué que cette mise en scène était absolument essentielle pour eux, sinon ils n'auraient même pas perçu la prouesse technique qui aura lieu tout le long du concert. L'efficacité de cette musique n'est pas dans le non-dit. Il arrive fréquemment que pour des morceaux particulièrement difficiles à faire, un artiste, en milieu de concert, commence par jouer la basse et ensuite la mélodie afin d'appuyer sa virtuosité et permettre à l'auditeur de séparer ce qui est uni par l'artiste au moment de l'exécution. Une transmission se joue ici, pas uniquement celle de la musique, mais également celle de la découverte originelle du style, moment de révélation où l'on découvre que la guitare est un instrument plus que complet, qui se suffit à lui-même. Le vide relatif d'un espace sonore à peine comblé par un guitariste seul sur scène est alors remplacé par l'efficacité d'un récit quasi-mythique, qualifié de « magique », sur l'émergence et la découverte du style.

Du coup, le picking, parce qu'il opère une ségrégation entre initiés et non-initiés, retrouve une forme d'élitisme proche du classique. La virtuosité joue comme dans d'autres genres, mais il faut être guitariste pour comprendre cette virtuosité : un auditeur normal pourrait croire que le morceau est joué par deux guitaristes, alors qu'il n'y en a qu'un (Encadré 5). Sans explication de

texte, on pourrait prendre ça pour de la musique normale, du coup cet élitisme du picking est ambivalent : la discrimination ne s'opère pas parce que c'est trop complexe, mais parce que ça apparaît comme trop simpliste, trop normal.

« Quand le commun des mortels écoute ça, il dit « ouais, c'est de la musique de variété ». Alors que techniquement c'est super dur, mais personne le sait. » (Alan, 57 ans, intermittent)

Le picking fonctionne un peu comme le rock ou la chanson. Il s'agit d'un genre identifiable, mais dans la mesure où ce genre est formé par une technique de jeu, il existe des courants à l'intérieur de l'ensemble, certains préférant le blues, d'autres la country, certains se rapprochant du jazz, ou encore du folklore celtique, irlandais... Paradoxalement, le picking est à la fois très restreint (la technique qu'elle impose) et l'archétype du monde transversal à la question des genres et des pratiques guitaristes.

« Dans le picking, c'est intéressant, parce que c'est une technique de guitare, intéressante... Puis par rapport à la guitare ça évolue vers une forme plus complète que l'accompagnement simple et traditionnel, les accords plaqués. C'est une évolution. Puis t'as plein de styles.. Le picking, c'est large. Tu peux aller vers le blues, la technique de la main droite ou de la main gauche. C'est... Tu peux transgresser un peu ce style là. Y a des styles que je sais pas du tout jouer.. Le flamenco, qu'est un autre style... T'as aussi la bossa nova. C'est un autre style de musique. Tu peux avoir une approche, mais pour jouer dans ce style là, il faut faire que ça. Dans le jazz... Les guitaristes de jazz, ils jouent que du jazz, ils vont savoir jouer que du jazz. Le classique, bon, ils jouent que du classique. Tu vois, c'est compartimenté comme style, il faut que tu choisisses ton style. Et le picking, ça m'a attiré, c'est un style que je voulais pratiquer. Voilà. » (Marcel)

Ainsi, le picking est apprécié à la fois parce qu'avec « on peut tout faire », et qu'il transcende la dichotomie solo/accompagnement, la guitare pouvant être tout cela à la fois. C'est donc une petite totalité musicale que l'on trouve ici et qui illustre bien les modes d'appropriations de la guitare.

Le finger picking a un destin un peu particulier, puisque l'influence de Marcel Dadi est moins grande au près des plus jeunes –les personnes citées ici ont toutes connu l'époque Marcel Dadi. Même si ces derniers connaissent la technique, ils n'en font pas nécessairement un genre autonome. Dans une certaine mesure, ce devenir du picking illustre parfaitement la relation des guitaristes aux genres musicaux : moins pris pour leur unité et autonomie esthétique que comme des répertoires possibles d'expressions musicales, les genres musicaux sont généralement instrumentalisés par les guitaristes, c'est-à-dire qu'ils ne constituent pas une fin en soi de la pratique, mais plutôt des ressources techniques à ré-utiliser et re-composer ensuite dans leur

propre bricolage musical (Cf. chapitres 3 et 5). Mais il illustre bien cette relation pratique à la musique dans la mesure où il est en proportion beaucoup plus utilisé qu'il n'est écouté : en tant que matrice technique de guitare, il permet de produire du point de vue du guitariste une sorte d'unité de la pratique, utilisée comme matrice identitaire.

Le passage d'une définition par ses goûts à une définition par ses productions (si éphémères soient-elles) est un enjeu fort. Si on reprend l'hypothèse de Lahire, la sociologie du goût conclut à une dissonance culturelle, conséquence d'une recherche de distinction de soi par un matériau culturel hétéroclite. Kaufmann, qui partage le constat d'une crise des identités due à cette dissonance, insiste d'avantage sur les mécanismes de cohérence ou d'unité identitaire. Ce n'est pas un hasard s'il en vient à formuler l'hypothèse selon laquelle l'artiste serait un modèle précurseur de cette personnalisation de l'identité extériorisée dans l'œuvre, ce qu'il considère comme un « moi objectivé » [Kaufmann, 2001]. Seulement, on a du mal à voir comment les individus arriveront à dépasser un bricolage de soi à partir des supports identitaires hétéroclites pour chercher l'unité dans des « externalisations-objectivations » qui, soit dit en passant, créent une contradiction entre l'identité subjective et l'identité objective (réappropriable par d'autres). La pratique musicale permet d'observer cette quête d'une totalisation identitaire à travers une pratique créatrice tendant à l'unité de soi, modèle que l'on peut généraliser au monde de la guitare dans son ensemble, à travers les frontières que dessine un certain mélange des genres.

2.2. Convergences vers l'impureté

Séca définissait les *musiciens underground* dans leur recherche d'une forme de « pureté ». Chez les rockers notamment, « le choix d'une affirmation stylistique et la devise s'élaborent dans un sentiment de déchirement et de lutte contre les influences plurielles et marquantes » [Séca, 2001 : 128]. Cela semble s'opposer à l'éclectisme, mais ce constat désigne moins un rejet du pluralisme qu'une recherche d'unité du groupe dans une opposition à la « dominance » de la culture de masse (et ses variétés). De quelle opposition pureté/impureté parle-t-on ?

« le vieux bluesman, le guitariste de flamenco, le joueur d'accordéon et bien d'autres figures ou éléments folkloriques ou traditionnels, étaient revalorisés afin de signifier la vision œcuménique du style recherché. L'auto-attribution du label « rock » était très rare lorsqu'on demandait aux groupes de qualifier leur activité. » (133)

Cette quête d'une cohérence stylistique transcendant l'éclectisme musical est aussi ce qui est au principe de la culture des guitaristes, non à l'échelle du groupe, mais à celle de l'individu.

La guitare, outil du mélange

A travers quelques exemples des genres musicaux les plus utilisés et les plus représentatifs chez les guitaristes, nous avons voulu montrer la diversité des régimes d'appropriation. L'esthétique n'est pas seule à prendre en compte puisque c'est directement l'exercice guitaristique qui structure l'appréhension des genres, en actualisant des oppositions, des modalités de pratiques multiples qui renvoient à autant de fonctions de la guitare. Que l'on s'intéresse à un genre parce qu'il permet de faire rythmique et solo (manouche), que l'on soit plus porté sur le premier (chanson, punk) ou le deuxième (shred, blues), il n'y a pas de réelle distinction entre genre et style, puisque les types génériques de musiques sont appréhendés et instrumentalisés en fonction des manières de faire la musique. La guitare a donc une place privilégiée parce que ses fonctions sont multiples, répondant à autant d'usages sociaux opposés (shred vs punk) ou complémentaires (jazz manouche), discriminants (blues) ou ignorés (finger picking), et permettant de transcender les clivages stylistiques par la pratique.

Or c'est sur ce point que l'on peut envisager de parler de monde de la guitare, en ce sens que les frontières de ce monde vont être définies en fonction des degrés de mélanges, d'éclectisme et de pureté. En effet, les communautés de goûts et de pratiques que l'on a observées peuvent se caractériser par un attachement à la guitare, en ce qu'elle structure en partie la réception et la création musicales. Ces guitaristes, qu'ils soient d'ailleurs très intégrés ou non, ont la même vision des genres.

La structuration par la pratique du goût pour les genres musicaux associée à cette recherche de certaines manières de faire la musique va encore dans le sens de l'instrumentalisation des genres à tel point que l'on peut se demander s'il est pertinent parfois d'en faire un critère de classification des pratiques. Cette question se retrouve bien dans l'emploi maintenant généralisé de grandes appellations censées contenir les genres musicaux : « les musiques actuelles », terme officiel pour subventionner « ce-qui-n'est-pas-la-musique-savante », renvoie à l'idée de « musiques populaires », encore contenue dans cette idée de « musiques amplifiées ». Les

conservatoires ont ouvert des classes de « musiques improvisées » pour ne pas dire qu'ils forment au jazz⁸¹.

Cette définition par le Faire musical générique trouve des résonances dans l'appréhension des genres par les guitaristes. Le finger picking est souvent justifié au départ par son apport pédagogique, grâce à la présence de la tablature. La chanson renvoie à la convivialité du lien social. Le blues est explicitement valorisé parce qu'il permet de « jouer avec tout le monde ». Le jazz peut aussi relever de cette idée, encore que c'est une genre qui demande une connaissance des standards : mais le *Real Book* où est noté un répertoire de standards très large peut permettre de coller à l'image nomade de l'instrument (« Le Real Book, je l'emmène partout, et c'est bon »). Le jazz manouche, comme on l'a vu, peut être apprécié car il apporte une autre manière de faire la rythmique d'une chanson.

Bien entendu les appréciations esthétiques ne sont pas exclues de cette valorisation des genres musicaux, même si cela tourne souvent autour de l'idée d'éclectisme. Ainsi, une des raisons évoquées pour lesquelles un individu s'intéresse à autant de genres musicaux (du rock au traditionnel irlandais) est la peur de l'ennui ou de la lassitude.

« Y a tellement de styles musicaux différents, et ça c'est... ça m'éclate bien à ce niveau là. Y a pas beaucoup de genres musicaux où y a pas de guitare. La guitare classique, c'est pas très répandu mais ça existe. D'abord, y a tout ce qu'est électro. Sans parler de la musique plus récente qui fusionne, qui mélange des instruments électro ou le rap où y en a pas non plus [de guitare]. En dehors de ça, y a énormément de styles musicaux où il y a de la guitare. Ou même qui se sont faits à la guitare. Moi ce qui me plaît c'est que si j'en ai marre d'un truc à la guitare, je peux toujours faire autre chose, un autre style, travailler autre chose très différent. Tiens, un bon exemple : quand je faisais du metal, mon groupe de lycée, évidemment j'étais soliste, je faisais plein de solos à toute vitesse, machin, on est jeune... j'en ai eu marre après ça, j'ai eu un groupe de fusion où je faisais jamais de solo. Je faisais que de la rythmique. Mais c'était un choix. J'en avais eu marre de ce bla bla, ce que j'appelle la soupe au chou, la montée descente [il reproduit le bruit⁸²]. Du coup, je suis parti dans autre chose. Travailler la rythmique, et une autre rythmique. Du coup, si j'en ai marre de ce que je fais, je peux toujours faire autre chose. Faire un autre genre, travailler l'instrument différemment. » (Mike, 30 ans, amateur)

⁸¹ Un professeur de guitare classique m'a ainsi présenté dans le hall un responsable d'une de ses classes en disant : « tu vois ça change, on fait même du jazz ici maintenant ». Ce à quoi le deuxième a répondu en corrigeant « Oui, enfin, on fait même des musiques improvisées, plus que du jazz ».

⁸² Il n'est pas le seul à désigner la vélocité à la guitare par « la soupe au chou », ce qui fait référence à une mimique de Jacques Villeret dans le film du même nom, où l'acteur jouait un extra-terrestre qui s'exprimait en faisant des bruits très rapides grâce à des mouvements de langues, tout en étirant imaginativement cette langue en prolongeant ses mouvements par un geste de la main. De nombreux guitaristes utilisent l'expression dans les entretiens et miment cet acte, avec ou sans le geste de la main.

Cette dimension est souvent relevée, comme si un genre musical ne suffisait pas, par peur d'enfermement, de lassitude, etc. La description sus-citée donne à voir un éclectisme diachronique, l'individu passant d'un genre à un autre, s'excluant les uns les autres. Or cette relation diachronique ne rend pas compte de toute la réalité. Un seul individu a clairement décrit comment un genre en chassait un autre dans sa biographie, les fusions de genres étant uniquement des transitions⁸³. Du point de vue des goûts, l'éclectisme demeure généralement d'un point de vue synchronique : « j'écoute de tout » est une réponse courante.

Il y a rarement de séparation très nette entre les genres musicaux, de maintien ferme et définitif des frontières musicales, l'horizon de sens étant le plus souvent le mélange des genres⁸⁴. D'une part, certains goûts diffractés tentent de se concilier dans un genre synthétique : Roland a fait du jazz et du classique, il a une préférence pour la musique Sud-américaine, qui est de composition classique mais avec une influence jazz, notamment dans l'emploi des accords de neuvième. A un niveau encore plus solide, Julian qui a fait du classique, mais a aussi une culture du guitariste assez forte de l'improvisation et de l'oralité, s'est spécialisé dans la musique ancienne, combinant approche savante et usage de la tablature. Mais ça l'a conduit à surtout utiliser le luth.

En fait, il y a souvent une logique d'impureté dans les goûts de guitaristes, au sens où ils valorisent généralement plus que tout un genre musical ou un artiste capable de faire la synthèse de nombreux genres musicaux, qu'ils suivent comme un modèle dans le cas d'un artiste, dont ils suivent la logique en s'y investissant dans le cas d'un genre musical. Ainsi certains genres sont considérés comme particulièrement intéressants car ils représentent une de ces synthèses possibles, comme le jazz manouche :

« Pour les guitaristes, c'est marrant parce que en général, tous les gratteurs y sont sensibles. Parce que et encore je saurais pas dire pourquoi. Je crois que à la gratte c'est un summum avant d'entamer le jazz puriste. Parce que ça emprunte un peu de tout aussi. Les mecs, c'est des manouches, ils voient du pays, ils voient différentes cultures, ils voient différents styles de zique [musique], et à travers ça... le jazz d'aujourd'hui, pas forcément celui de Reinhardt, il a pris vachement de maturité culturelle... Au niveau du blues, ils prennent même des trucs d'Espagne. Des trad [traditionnels] de musique allemande, ça m'a fait beaucoup

⁸³ Ainsi Matt a connu cette succession très logique pour lui : Rock → funk-rock → funk → funk-jazz → jazz, exprimant explicitement que chaque mélange était une transition vers autre chose.

⁸⁴ Là encore, un seul individu (Paco), un professionnel spécialisé dans certaines musiques du monde, a une pratique qui dissocie chaque genre, ce qui m'a été confirmé par d'autres musiciens qui m'ont dit à son propos : « je peux pas jouer avec lui, parce que quand t'es dans un style, tu peux plus en sortir ». Le goût pour les musiques du monde n'est pas nécessairement une passion de la dissolution des frontières (Cf. encadré 11).

rire aussi. Qu'est-ce que j'ai entendu aussi ? de la pop. T'as des manouches qui vont... Tu vois Biréli Lagrène qui va aller taper son petit coup de fusion avec McLaughlin ou autre chose... il s'en fout, ils se sont plus arrêtés à un style. »
(Pierre)

Encadré 6: Éclectisme et mélange des genres dans les magazines spécialisés

Un guitariste, lors d'un entretien m'a présenté un magazine anglais auquel il était abonné, et me vanta les mérites de celui-ci parce qu'il « aborde tous les styles, bien plus que dans la presse française » (Bert 61 ans, amateur). Pourtant, on retrouve une même tendance dans cette dernière. Un éditorial de la revue *Guitarist Acoustic*, écrit par Valérie Duchateau, disait ceci :

« Notre bonheur est de constater qu'à l'instar de ce que Marcel Dadi avait su imposer sur scène, vous nous suivez dans notre volonté de mélanger tous les styles. Qui pouvait croire, il y a peu de temps encore, qu'il existait un véritable lien entre les « dingues du manouche », les « aficionados du flamenco », les « couche-tard du blues », les « folkeux » ou les « classicos » ? Vous, nos lecteurs, et votre soif de curiosité envers des styles que vous n'aviez jamais osé aborder, souvent parce que vous ne les connaissiez pas. La plupart de vos courriers vont dans ce sens. » (*Guitarist Acoustic*, n°12, 2007)

Cet appel à l'éclectisme s'observe dès la couverture : en dessous du nom de la revue, on y lit : « blues, folk, chanson, manouche, classique, flamenco, jazz, picking, bossa ». Bien entendu le rock en est exclu, mais ce qui est remarquable c'est le renvoi au lecteur : le magazine ne se présente pas comme un supermarché où le consommateur pourra faire son choix parmi les innombrables possibilités stylistiques, techniques, instrumentales... Le guitariste, en tout cas dans le discours, prend tout, ingère la totalité des genres proposés : la synthèse effectuée, ce n'est pas le magazine qui le fait, c'est le lecteur. Il est par contre étonnant que le magazine ne se présente pas comme répondant aux attentes du guitariste, mais crée le désir, comme passeur de culture, alors même qu'il est créé sur le tard et la culture du mélange émerge bien avant lui.

Les guitaristes opérant la synthèse sont souvent valorisés : à l'instar d'un Paco de Lucia, présenté comme ayant rénové une tradition en « épuisement » à partir de mélanges intérieurs au flamenco (Basse-Andalousie et Andalousie orientale) et à l'extérieur (il « flirte avec le jazz-fusion »), les guitaristes sont perçus comme des modernisateurs de nombreux genres musicaux. Pour autant, cet éclectisme nécessite parfois de maintenir les frontières, les présentations et interviews de guitaristes ancrés dans un genre dont ils sont les représentants étant légions.

Ce magazine fait par contre un choix discriminant puisque la guitare électrique est exclue, ce qui exclut du même coup le rock mais aussi certains pans entiers de styles musicaux (jazz, blues...). Il existe des magazines de guitare électrique plutôt spécialisés dans le rock, voire même axé sur le shred, plutôt tournés vers les plus jeunes. Mais la plupart de la presse spécialisée suit la même pente du syncrétisme (même *Guitare classique* a maintenant un cahier acoustique où est abordée la musique populaire), la plupart ne se souciant pas du tout des distinctions acoustique/électrique —dans ce cas là c'est le classique qui est malgré tout rejeté.

Aucun magazine n'aborde effectivement tous les genres : il y a généralement une exclusion du rock ou du classique, les deux ne coexistant quasiment jamais dans les mêmes pages à part sous une forme déjà synthétisée (le metal neo-classique). Le jazz est par contre quasiment tout le temps représenté, bien que lui aussi sous des formes syncrétiques (jazz-rock, jazz manouche, etc.).

Magazines consultés : *Guitarist acoustic*, *Guitarist and bass mag*, *Guitare classique*, *Guitar collector*, *Guitar riff magazine*, *Guitar and bass*, *Guitar extrem*, *Guitar part*. Certains ne sont plus diffusés.

Le jazz manouche est loin d'être un modèle de pureté musicale. Au contraire, c'est sa capacité à transcender les genres musicaux, de les mélanger et d'opérer une synthèse, qui est valorisée en tant que tel. Une des raisons, c'est la fonctionnalité même de la guitare, puisque si on définit le jazz manouche par la *pompe*, on a vu qu'il est possible de faire n'importe quelle musique ou n'importe quel morceau « en manouche », comme on peut le faire « en reggae », etc. En tant que musique improvisée, elle peut être le support d'une invention de soi. Le picking était aussi une illustration presque trop parfaite d'une logique de réduction d'un genre à une ou des techniques instrumentales.

Chaque genre musical est susceptible de subir le même traitement. Si on définit le rock comme une musique amplifiée utilisant des guitares électriques, alors il est possible de mélanger rock et reggae (ska, rocksteady), voir rock et musique classique. Walzer a par exemple montré que tout un pan du heavy metal s'est approprié la virtuosité classique, ses gammes, etc [1993]. Pourtant, bien que cet emprunt a peut-être donné un peu du « prestige » du classique au rock, il est peut-être difficile de conclure avec lui que :

« Les musiciens de heavy metal se sont élevés contre la Grande Division entre la musique "sérieuse" et "populaire", entre "art" et "divertissement", et ont découvert que le fossé n'était pas aussi grand qu'on avait l'habitude de le penser. » [Walzer : 107, la traduction est de nous]

Les grands partages sont loin d'être évacués. Ce qui va distinguer classique et rock, c'est encore cette notion de pureté esthétique. Le rock s'autorise d'emprunter à l'un, mais l'inverse est moins généralisé, bien que certains guitaristes classiques, issus de la double culture, se sont permis d'adapter des morceaux de rock à la guitare classique. D'ailleurs, dans le dernier extrait d'entretien, on retrouve cette zone de partage entre les mondes : les « classiqueux » et les « jazziques » apparaissent comme des « puristes », ce qui n'est pas le cas du guitariste « populaire ».

Épreuves à la marge n°1 : Vers une culture autonome ?

Il y aurait donc une forme d'impureté inhérente à la culture de guitariste. On peut le montrer en négatif, chez ceux qui ne partagent pas cette culture du syncrétisme, et qui ont été ceux qui ont formulé les premiers, de manière très vive, une critique à l'égard du « guitaristique », terme qui

permet justement de désigner une culture guitariste à laquelle on s'oppose. C'est notre première épreuve à la marge. On observe en effet que les guitaristes classiques et jazz sont les plus critiques à l'égard de la communauté des guitaristes, qu'il vont fréquemment stigmatiser. Or, selon nous, cette distinction est systématiquement marquée par une pratique relativement puriste, surtout dans le jazz.

Un jazzman spécialisé (Charlie) raconte comment il n'a jamais partagé la « culture guitaristique » de ses premiers professeurs ; sa pratique exclusive du jazz l'empêche de faire aujourd'hui d'autres genres musicaux comme la pop. Un autre jeune jazzman (Wes), assez intégré dans le monde du jazz, notamment par sa fréquentation des joueurs de cuivres, est l'un des seuls à ne pas être passé par le rock dans sa pratique. Or, il affirme lui aussi ne pas partager cette culture du guitariste, et sa position privilégiée lui permet de décrire comment les joueurs de cuivres raillent par exemple les adolescents se baladant dans la rue avec une guitare dans le dos. Les joueurs de classique sont également assez critiques, notamment en ce qui concerne la culture rock.

Ces critiques, sur lesquelles nous reviendrons, ne portent jamais sur le mélange des genres, ni même sur la revendication d'une « pureté » esthétique. Mais leur pratique exclusive les amènent à valoriser en dehors de leur propre champ uniquement ceux qui appartiennent au monde originel du genre musical, généralement ramené à la catégorie de génie : les guitaristes classiques reconnaissent volontiers cet attribut à Jimi Hendrix ou Django Reinhardt, pas à tous ceux qui les « singent ». Par contre, on peut voir parfois réapparaître cette légitimité par la pureté chez les guitaristes populaires qui, bien qu'ils revendiquent généralement leur mélange comme faisant partie d'eux, vivent généralement leur non spécialisation comme une infériorité :

« Aujourd'hui j'ai plein de projets musicaux. Ça va du duo, trio acoustique, un peu manouche aux reprises, en passant par des trucs irlandais, ou un peu plus latino. (...) L'irlandais, c'est magnifique, quand tu commences à en bosser, c'est splendide comme style. Plus tu rentres dedans plus tu te rends compte que tu sais pas le jouer. Les mecs sont des brutes de chez brutes. C'est comme le manouche, si t'es pas né dedans, tu vas pas le jouer comme ils le jouent. Tu peux faire un truc qui marche, en place, ça passe bien. Le public va être satisfait. Tu te rends compte qu'il y a toujours ce truc en plus (il claqué des doigts) qui fait que c'est magnifique. » (Manu, 40 ans, intermittent)

Il existe une forme d'illégitimité intériorisée face aux musiques du monde. Ce n'est pas notre culture, nous ne pouvons pas le faire comme eux le font. Lorsqu'on affirme qu'on « écoute de tout », on peut rajouter parfois « c'est mon problème d'ailleurs »... D'ailleurs, le jazz peut être vu comme un genre liminaire par rapport à la culture des guitaristes. La plupart y font référence,

parce qu'ils en écoutent, essaient d'en jouer, ou y voient un horizon biographique (« je ferais du jazz quand je serais vieux »). Il y a une instrumentalisation du jazz à partir d'une définition restrictive : est jazz ce qui est improvisé. Les guitaristes flirtent avec le jazz sans nécessairement y rentrer de plein pied. On trouve du jazz manouche, du jazz-rock, du « flamenco jazz », mais jamais dans une notion de pureté. Les jazzmen spécialisés ont généralement un regard critique sur « les guitaristes », qu'ils soient guitaristes ou non, traçant une frontière culturelle entre les deux. De ce point de vue, les « puristes » du jazz regardent parfois avec un peu d'ironie ou d'incompréhension le jazz manouche⁸⁵, dénoncent les rockers, se moquent des adolescents, etc.

S'il fallait retrouver la logique légitimiste, on verrait qu'elle s'est sensiblement déplacée de la musique classique au jazz, ce dernier ayant su imposer ses propres critères de légitimation de la musique, et parce que le classique tente beaucoup plus de s'appropriier l'éclectisme guitariste. Si nous ne pouvons pas ignorer totalement cette nouvelle forme de légitimité au sein de la musique populaire, nous préférons malgré tout interroger ces faits selon l'hypothèse que la guitare révèle d'une part une culture populaire spécifique et d'autre part un monde de la guitare.

L'apport théorique et empirique de Becker est précieux parce qu'il tente d'appréhender une culture commune non seulement en ce qui la fonde dans son idiosyncrasie, mais aussi dans les jeux de frontières et de marges qu'impliquent la constitution du monde en question. On retrouve plus particulièrement cette approche des mondes par les zones d'ombres entre l'intérieur et l'extérieur dans *Outsider* [1985], tandis qu'elle est minimisée dans *Les mondes de l'art* [1988] et se réduit dans cet ouvrage à distinguer les amateurs éclairés du public anonyme. L'usage du stigmatisme est une autre manière d'apprécier ces interactions symboliques de monde à monde [Goffman, 1975]. La perception de la culture des guitaristes par les jazzmen est un stigmatisme diffus, moins violent que dans le cas du handicap, certes, mais s'en rapproche par l'usage du stéréotype superposé à des attributs spécifiques.

Par contre, il est nécessaire de relativiser cette manière de marquer la différence, puisque l'usage diffus des stéréotypes ne définit pas nécessairement une normalité musicale particulière : la pratique de la guitare n'est pas plus du côté de la déviance qu'elle ne subit de violence symbolique particulière. On retrouve bien entendu la différence entre une esthétique pure et une disposition pratique [Bourdieu, 1971], marquant par là la place des usages sociaux

⁸⁵ Williams a bien vu que le jazz manouche n'est pas le jazz, et que les mondes ainsi que leurs systèmes de valeurs n'étaient pas nécessairement les mêmes [1998 : 126-127].

des genres dans le champ social et donc une forme de distinction autour de ce qui est de l'art et de ce qui ne l'est pas [Bourdieu, 1979]. On verra d'ailleurs que la question des stéréotypes reviendra, sous une forme légèrement différente, s'inscrivant dans un processus biographique de distanciation vis-à-vis de l'adolescence. Mais cette différence entre pureté et éclectisme est juste à prendre pour nous comme le marqueur d'une différence entre une culture de guitariste et une culture extérieure. On peut y voir une forme de pratique populaire, notamment dans les justifications pratiques ; on observe surtout une forme culturelle bien spécifique où le mélange des genres constitue un critère stable de la pratique de la guitare, ce qui va dans le sens de ce que nous avons observé de la littérature sur la guitare et des statistiques.

Il faut par contre s'interroger sur le sens de cette différence qui n'est pas purement formelle. De ce point de vue, le sens donné aux modalités de la pratique de la guitare nous ont permis de comprendre ce qui est recherché dans le syncrétisme de la guitare, ce qui ne se donne pas à voir chez ceux, à la marge, qui séparent les guitares et les genres. Ainsi, lors d'une répétition de jazz manouche, je demandais à une personne assez âgée (plus de 60 ans) si elle accepterait de faire un entretien à propos de la guitare : « Ah ! mais ça dépend de quelle guitare on parle. Il y a la guitare jazz, la guitare manouche, la guitare classique. On peut pas parler de LA guitare sans parler d'une chose en particulier. » Seul refus essuyé au cours de l'enquête pour cette raison culturelle, il faut prendre en compte le fait qu'il ne considérait pas sa pratique comme étant pertinente à raconter. Lorsque je lui ai dit que j'avais déjà rencontré d'autres guitaristes, et notamment le plus renommé du collectif, il me dira : « Ah ben il a du t'expliquer ce que c'est que le jazz manouche. T'as pas besoin de moi ». En l'absence d'une pratique personnalisante permettant au sujet de se raconter lui-même, le genre est objectivé, ce qui rend le mélange impossible. Ceci montre bien que la pratique de la guitare, lorsqu'elle se fait dans le cadre d'un syncrétisme assumé, déclaré, revendiqué et recherché par l'individu, est bien une pratique de soi, bien plus qu'une pratique d'un genre en particulier. La culture du mélange des genres est donc corrélée avec cette « culture de soi » que Foucault avait bien décrite, cet forme d'individualisme entendu comme « intensité des rapports à soi, c'est-à-dire des formes dans lesquelles on est appelé à se prendre soi-même pour objet de connaissance et domaine d'action » [Foucault, 1984 : 56].

Le mélange des genres, tel qu'il se structure chez les guitaristes, donne à voir une culture spécifique, marquée par un individualisme original, ni tout à fait le pur produit d'une revendication artiste, ni celui d'une consommation musicale. Même dans le cas du rock (comme du rap et de la techno) où la réalité est d'abord celle du groupe, un décentrement du regard montre que le groupe n'est pas une fin en soi pour l'individu. Séca montre par exemple qu'il y a une recherche d'un « état modifié de la conscience » où le groupe joue le rôle « d'espace transitionnel » vécu sur un mode narcissique ; il est un « moyen de satisfaire des besoins identitaires personnels » [2001 : 209]. Cette appropriation spécifique des genres musicaux via la guitare, qui semble en être un support privilégié, semble être corrélée, non pas avec une aspiration typiquement artistique de « l'intention pure », mais avec une forme de bricolage de ses propres goûts produisant une musique à soi, parfois une musique pour soi. C'est d'ailleurs plus souvent l'improvisation que le jazz qui est réellement valorisée, à côté des mixtes, des arrangements personnels, où c'est soi qui s'invente dans des espaces parfois éphémères, parfois durables. La question de la transmission de cette pratique va nous permettre à la fois de préciser ce qui est en jeu ici, et comment se crée une telle tradition.

CHAPITRE 3

QUAND L'AUTODIDAXIE FAIT ÉCOLE

Doit-on réduire l'autodidaxie à une survivance romantique ?

« (...) l'autodidacte ignore le droit d'ignorer que confère les brevets de savoir et il serait sans doute vain de chercher ailleurs que dans la manière dont il s'affirme ou se trahit ce qui fait la différence entre l'éclectisme forcé de cette culture acquise au hasard des rencontres et des lectures, et l'éclectisme électif des esthètes qui aiment à chercher dans le mélange des genres et la subversion des hiérarchies une occasion de manifester la toute-puissance de leur disposition esthétique. » [Bourdieu, 1979 : 379].

A n'en pas douter, c'est à la rencontre du mélange des genres et de l'autodidaxie que l'on prend la mesure de l'autonomie de cette culture de guitaristes ainsi que sa signification. On ne sait pas très bien où placer ces guitaristes qui ont effectivement des parcours bricolés sans qu'ils soient simple désordre ; le mélange des genres domine l'éclectisme sans que l'on puisse faire des guitaristes des esthètes purs. Une dizaine d'année plus tôt, le sociologue avait pourtant déjà repéré cette différence entre les autodidactes « ancien style » et « nouveau style », c'est-à-dire la différence entre l'autodidaxie du 19^{ème} siècle, principalement ouvrière, et l'autodidaxie de la contre-culture émergeant dans les années 1960 [Bourdieu et Passeron, 1970 : 91-92].

Cet autodidacte nouveau style se retrouve particulièrement dans le rock, dans son rejet plus que sa déférence à l'égard des structures traditionnelles de la transmission musicale : on a même pu écrire que le rock ne s'apprenait pas, tellement la pratique semblait en porte-à-faux avec la vision légitime de l'enseignement [Bennett, 1980]. D'autres ont bien montré que le rock faisait l'objet d'un apprentissage, c'est-à-dire qu'il prenait part à un processus d'appropriations de connaissances et de techniques dont le disque reste le médium principal [Green, 2005].

Concernant notre objet d'étude, on a déjà vu que la majorité des guitaristes se pensaient encore aujourd'hui en autodidactes, c'est-à-dire en ayant appris seuls.

Mais cette revendication d'autodidaxie pose problème aux sociologues, car elle est traversée par un paradoxe : non seulement on apprend autant avec des pairs que tout seul⁸⁶, mais le développement de cette tradition amateur a favorisé l'émergence d'une matière pédagogique foisonnante, qu'elle soit matérielle, humaine ou institutionnelle. L'hétérogénéité des modalités d'apprentissage rend difficile le partage de ce qui revient au musicien ou aux autres dans la constitution de connaissances et de savoir-faire, ce que l'on explique généralement par la nécessité idéologique pour l'artiste de se présenter comme seul responsable de ses compétences [Menger, 1983], en vertu de la croyance dans la figure même de l'artiste comme « créateur incréé »⁸⁷, ou comme produit d'un don c'est-à-dire de compétences innées [Papadopoulos, 2004].

La déclaration d'autodidaxie serait alors une nécessité biographique de l'artiste pour se maintenir dans un « régime de singularité », résultat de la croyance dans le mythe fondateur de l'identité d'artiste. Quelque chose dérange dans cette explication : l'illusion romantique du créateur *ex nihilo* a d'abord été utilisée pour définir une élite artistique et construire l'autonomie du champ artistique propre à la culture savante [Heinich, 2005]. N'est-ce pas aller un peu vite en besogne que de reprendre cette explication dans le champ des musiques populaires⁸⁸? Est-il si certain que cette croyance soit passée d'une culture à une autre sans subir de changements notables, sans modification de son sens ? Le chapitre précédent était déjà l'occasion de relativiser les prétentions artistiques des guitaristes.

L'autre manière d'envisager le problème, en tentant de rendre compte de ces modalités d'apprentissage, est de retrouver toute l'hétérogénéité des pratiques. Dans cette logique, la monopolisation de ressources hétéroclites, à côté d'un apprentissage en solitaire, peut se désigner sous la logique du « presque autodidacte » [Hein, 2006 : 265 et s.]. Mais le « presque » est là précisément pour masquer une hétérogénéité dont on ne saisit pas le sens ou la cohérence : « L'apprentissage expérientiel est donc traversé par des logiques multidimensionnelles dont un grand nombre d'entre elles restent probablement cachées. » [id. : 267]. Même s'il est dit ici que

⁸⁶ Confusion que les statistiques entretiennent en recouvrant sous une même modalité de réponse « seul ou entre amis ».

⁸⁷ Cf. les textes « Mais qui a créé les créateurs ? » [Bourdieu, 1984] et *L'image de l'artiste* [Kris et Kurz, 1987].

⁸⁸ On peut le remarquer chez Hein, mais elle fait consensus en sociologie du rock et des musiques populaires, notamment dans la littérature anglo-saxonne qui en parle comme le produit de l'idéologie de l'authenticité du rock, sans nécessairement d'ailleurs voir les rapports historiques avec l'imaginaire romantique.

l'on ne sait pas grand chose, le retour de l'autodidacte « ancien style », voué à l'anarchie et l'aléatoire d'un parcours bricolé n'est pas très loin.

N'y a-t-il pas au contraire une logique unitaire, ou *a minima* cohérente, de cette nouvelle revendication autodidacte ? Le rejet des circuits traditionnels de l'apprentissage, « l'expérientiel », « l'informel », ne sont-ils pas des éléments propre à une culture donnée qui produit ses propres modes de transmission ? Nous poserons l'hypothèse qu'une logique unitaire est au principe de la revendication autodidacte, logique qu'il faut replacer dans une tendance plus globale que la seule identité d'artiste. On verra en quoi la réflexivité assez forte, tournée vers les différents apprentissages possibles, est traversé par des motivations à rapprocher d'autres phénomènes d'autodidactes en dehors du champ artistique, donc d'un phénomène social profondément ancré dans la modernité de nos sociétés, dont l'identité artistique n'est qu'un segment parmi d'autres –souvent privilégié, certes. Autour de la définition de ce que l'on peut entendre dans le champ des musiques populaires par « autodidacte », il est possible d'observer une culture en partie autonome.

Cette hypothèse, consolidée principalement à partir du discours des acteurs, doit être éprouvée au contact du terrain. Par la description et la comparaison des modèles de transmission dans la guitare classique et dans la guitare populaire, on tentera de rendre compte du paradoxe d'une autodidaxie qui « fait école », en espérant faire ressortir quels sont les moyens et les objets de celle-ci. Ce n'est qu'à partir de la reconstitution d'une nouvelle tradition en partie sédimentée et en voie d'institutionnalisation que l'on rendra compte de cette configuration.

1. Une revendication de l'ignorance

Au cœur de l'apprentissage de la guitare, on va donc trouver un fort rejet de toute hétéronomie. Il y a un paradoxe, non pas comme le pense les sociologues de l'art parce que la présence et l'usage de ressources pédagogiques toujours plus nombreuses rentrent en contradiction avec le discours des acteurs, mais parce que l'autodidaxie est devenue une tradition au point de faire école. On tentera principalement ici de définir ce que l'on peut entendre par autodidaxie ou par « apprendre seul », autant d'un point de vue conceptuel que dans la vision qu'en ont les autodidactes revendiqués.

1.1. *Pathos* de la musique : une transmission sans objet ?

Autoformation ou autodidaxie ?

Les sociologues de la musique qui se sont penchés sur la question de l'apprentissage semblent rejeter la notion d'autodidaxie au vu des nombreuses manières d'apprendre qui font le plus souvent appel à d'autres personnes ou à des ressources extérieures. Il y a donc toujours un certain degré d'hétéronomie dans la pratique, ce qui est en contradiction indélébile avec l'idée d'autodidaxie, entendue comme « apprentissage sans maître » ou « instruction par soi-même ». Quant à l'insertion du « presque », voulant sauvegarder une part d'auto-apprentissage, elle tend à masquer malgré tout une logique commune derrière la profusion des modalités d'apprentissage⁸⁹.

Il existe tout un champ de recherches, principalement émanant des sciences de l'éducation, qui porte sur les figures contemporaines et plus anciennes d'autodidactes. L'intérêt du détour par ses théories est double : d'une part, elles montrent que la revendication autodidacte ne saurait se résumer et s'expliquer par la vocation artistique puisqu'elle se retrouve, peu ou prou, dans toutes les dimensions de la vie sociale ; d'autre part, elles donnent une base solide à une réflexivité théorique sur l'autodidaxie. Tous tombent d'accord sur le fait que si on veut encore parler d'autodidacte, il faut abandonner le mythique « Robinson Crusoë de la connaissance », l'autodidaxie comme forme pure d'apprentissage par soi-même, qui n'existe que dans la psyché collective, que ce soit dans les pratiques artistiques ou non. C'est bien ce que n'ont pas remis en cause les sociologues de l'art, qui voient dans la revendication autodidacte une contradiction indélébile. L'autodidaxie est un champ complexe de possibles difficilement épuisable par la description : d'un point de vue des représentations, on trouve par exemple deux visions de l'autodidacte, l'un aristocratique (par choix, pur, singulier, esthète et créateur) et l'autre prolétaire (par nécessité, assisté, de masse) rejoignant par là la description bourdieusienne citée en début de ce chapitre [Pineau, 1983 : 59].

Si on s'attache aux parcours réels et aux modalités d'apprentissage, on observe des autodidactes *en transition*, *par carence* et *amateur*, le premier n'étant pas toujours considéré

⁸⁹ Tassin [2004] est l'un des seuls à avoir tenté de retrouver une logique de l'apprentissage rock, d'un point de vue des parcours objectifs. Plutôt que de postuler une co-existence synchronique de différents modes d'apprentissage, il en retrace la succession biographique, ce qui est une voie très féconde pour observer l'agencement de cette hétérogénéité.

comme autodidacte parce qu'il fait appel parfois aux institutions légitimes, le second correspond au versant prolétaire, et le troisième, par sa curiosité persévérante, peut devenir expert en sa matière [Tremblay, 1986]. On peut décliner quasiment à l'infini les typologies d'autodidaxies et associés⁹⁰. Tremblay montre surtout comment ceux qui se désignent ou sont désignés comme autodidactes ont toujours composé dans un mixte entre hétéronomie et autonomie dans l'apprentissage. Cette ligne de tension est constamment présente, et ne remet pas en cause, selon elle, la catégorie d'autodidaxie.

Tremblay a été critiquée parce qu'elle n'insistait pas assez sur la mutation des figures d'autodidactes, gardant le même terme pour désigner des réalités socio-historiques différentes. Pineau puis Dumazedier, notamment, ont bien insisté pour distinguer, à la suite de Bourdieu, les anciens et les nouveaux autodidactes. Les autodidactes ouvriers du 19^{ème} siècle étaient principalement des individus ressentant la nécessité d'acquérir une certaine culture savante par eux-mêmes, à défaut d'avoir un accès aux instances traditionnelles et légitimes de la transmission des savoirs, c'est-à-dire principalement l'école et une famille dotée de capitaux culturels adaptés. Cela nécessitait un arrachement à sa propre condition et ses propres origines, un travail laborieux sur son propre habitus. Dans l'imaginaire, l'autodidacte prolétaire n'est pas très éloigné de l'étudiant boursier s'arrachant à sa *culture du pauvre* [Hoggart, 1976] : Poliak en a d'ailleurs fait une figure d'autodidacte spécifique [1992].

Ce modèle a été profondément remis en cause, voire rendu obsolète⁹¹, par l'allongement de la scolarité obligatoire et la croissance des ressources pédagogiques disponibles à tous [Dumazedier, 1993 : 3]. Dumazedier renverse d'ailleurs le paradoxe de la co-présence des ressources pédagogiques et de l'autodidaxie :

« Aujourd'hui l'éducation vit un curieux changement de situation. Il est paradoxal : jamais l'offre institutionnelle de formation initiale et continue n'a été aussi étendue à tout âge, en tout milieu. Or, jamais l'autodidaxie populaire transformée en une autoformation d'orientation culturelle plus diversifiée dans les milieux sociaux les plus variés n'a connu un tel développement ! » [Dumazedier, 2002 : 9]

⁹⁰ C'est la formule « L'infini des possibles », sous-titre du livre de Verrier [1999]. Proche de l'autodidaxie, on trouve aussi « l'éducation informelle » [Pain, 1990], c'est-à-dire en dehors des institutions légitimes, ou encore la « formation expérientielle » [Courtois et al., 1991], appliquée souvent au rock, dans la logique de la répétition comme apprentissage par la *praxis* [Séca, 2001]. Toute la difficulté est de retrouver une forme de cohérence et d'unité, entendu qu'une culture spécifique produit et se reproduit toujours sur un mode spécifique de transmission.

⁹¹ Pour trouver des « autodidactes de la culture » (savante) se pensant en constante relation de déférence à l'égard du système scolaire, il faut « pousser » en allant les chercher à l'université (Poliak), ce qui donne une définition très extensible de l'autodidaxie, contestée par certains dans la mesure où le diplôme officiel vient sanctionner une réussite autodidacte (par exemple Le Meur).

Cette formulation du paradoxe peut s'étendre aux musiques populaires, alors même que Dumazedier ne parle quasiment pas des pratiques artistiques. Mais on voit qu'il introduit dans la distinction un nouveau concept. Le terme « autoformation » a été créé par les sciences de l'éducation pour désigner cette nouvelle donne éducative, prendre en compte la ligne de tension auto/hétéronomie décrite par Tremblay, tout en distinguant autodidaxie ancien/nouveau style. Le nouveau concept a également l'avantage de se démarquer de l'imaginaire de l'autodidacte pur : l'autoformation trouve son fondement dans la « réaction claire des nouveaux apprenants contre les illusions de l'enseignement traditionnel » [id. : 16] mais compose avec une « multitude de médiateurs » [Le Meur, 1998 : 114]. L'autoformation ne se définirait donc pas dans « l'auto-engendrement »⁹², fantasme de l'autodidacte pur, mais principalement dans le choix des méthodes et des contenus de l'apprentissage :

L'autoformation est un « *fait social contemporain qui engendre chez le sujet social apprenant une démarche formative et/ou éducative non contrainte, à savoir librement décidée et complètement pilotée par lui en rapport avec une intention personnelle d'ordre cognitif et existentiel.* » [id. : 132]

L'autoformation désigne donc un « auto-guidage » de l'éducation, que l'on ait recours ou non à des spécialistes, tant qu'ils sont « plus souvent choisis qu'imposés » [Dumazedier, 1993 : 5]. L'autodidaxie est alors préservée comme cette forme pure d'autoformation, sans recours aux médiateurs : pour l'actualiser, il faudrait parler de « néo-autodidaxie » [Le Meur] ; malgré tout, un examen plus précis de ces pratiques montre que cette nouvelle autodidaxie est rarement totalement indépendante des institutions.

Exit la chimérique autodidaxie. L'autoformation semble alors être le concept adéquat pour parler des « presque autodidactes » guitaristes, s'inscrivant principalement dans une pratique de libre adhésion, loin des cursus professionnalisants, autoguidée, permanente, alors même qu'elle désigne le plus souvent les parcours professionnels de formation continue, ce que l'on nomme officiellement la « formation permanente » ou « tout au long de la vie ». Pourtant, nous ne retiendrons pas le concept en tant que tel, bien que les descriptions de ses défenseurs soient parfois très proches de nos propres observations. En abandonnant le terme « autodidaxie », trop chargé symboliquement pour les sciences de l'éducation, l'autoformation assume mal ce qu'elle désigne, ce qui la pousse à la contradiction dans ses principes constitutifs. Voyons cela.

⁹² Tous les chercheurs ont d'ailleurs insisté pour distinguer l'autodidacte du « self made man », figure individuelle d'une promotion sociale : l'autodidaxie quant à elle ne se caractérise pas nécessairement par une mobilité sociale ascendante.

Verrier est un de ceux qui n'a pas abandonné le terme « autodidacte », qu'il renvoie d'abord à sa forme pure, mais qu'il distingue de l'autoformation en ce que cette dernière désigne par son étymologie un processus de mise en forme « potentiellement plus « totale » sur le plan du développement de la personne » [Verrier, 1999 : 78], non plus seulement l'instruction comme acquisition de connaissances, soit ce que Dumazedier appelle aussi « l'éducation tout court », et qui se substitue en fait maladroitement et quasiment involontairement au processus de socialisation de l'individu toujours en devenir. Si Verrier ne semble pas très critique à l'égard de l'autoformation, on peut aller plus loin dans la sémantique : si le terme « autoformation » est préféré à « autodidaxie », c'est précisément parce que ce dernier est trop polysémique, qu'il est attaché à des significations historiques anciennes et diverses. Verrier montre d'ailleurs assez bien comment les discours sur l'autodidaxie sont chargés d'imaginaires, du fait de cette profondeur symbolique du mot. Mais loin de rompre avec elle, l'avantage de garder le terme est de retrouver une richesse et une épaisseur symbolique que n'a pas l'autoformation. On pourrait rajouter que c'est précisément cette richesse qui fait le succès de son emploi encore aujourd'hui dans le sens commun, ce qui est important lorsque l'on travaille à partir de déclarations d'autodidactes, ou de personnes disant avoir « appris seul ».

Pourquoi employer le terme « autoformation », si ce n'est pour rompre avec la richesse sémantique et historique du terme ? « Autoformation » a la charge de désigner un nouveau fait social et culturel, sans histoire et sans tradition, précisément parce qu'il s'y oppose. Il n'y a pas de hasard à ce que Dumazedier en fasse la promotion, lui qui appelle de ses vœux une révolution civilisationnelle⁹³. Assumant mal cette charge significative, le terme reste ambigu dans ses principes constitutifs. Ainsi, rompre avec l'autodidaxie, se serait démythifier le principe de l'auto-engendrement, tout en faisant la promotion d'un individu plus émancipé des instances traditionnelles de socialisation, et en le laissant libre d'organiser lui-même les moyens et les contenus de son apprentissage : que transmet-on ici, si ce n'est l'individu lui-même comme valeur fondamentale, ainsi que sa responsabilité individuelle pleine et entière de son « projet personnel » de vie, son autonomie inaliénable à quelque institution que ce soit⁹⁴ ?

⁹³ Avec ce bémol que *Vers une civilisation du loisir ?* [1962] a bien ce point d'interrogation auquel Dumazedier tient, bien que *La révolution culturelle du temps libre* [1988] n'en ait plus.

⁹⁴ Le rapport Delors de l'UNESCO sur l'éducation ne dit-il pas justement que les changements éducatifs doivent impliquer « pour chacun le développement de sa capacité de se prendre en charge et de réaliser un projet personnel », comme si les responsabilités collectives disparaissaient sous la survalorisation d'un individu capable, en toute situation socio-économique, de définir un projet et de se prendre en charge ? Voir : Delors Jacques, *l'éducation un trésor caché dedans, rapport à l'unesco de la commission internationale pour le vingt et unième siècle*, présidé par JD, Paris Unesco, odile jacob, 1996, cité par Dumazedier [2002 : 15].

Le terme reste dans un imbroglio de contradictions propre au projet de la modernité. Comment Le Meur peut-il parler d'autoformation, alors même que c'est pour lui la « société post-industrielle » qui produit cette modalité d'apprentissage, entendu que l'obsolescence toujours plus rapide des savoirs nécessite de la part de l'individu une mise à niveau « en temps réel » et, d'un point de vue culturel, « oblige à se resituer en permanence sur les plans existentiel et socio-professionnel » [24] ? Il y a une contradiction notoire entre l'autoformation comme type d'apprentissage spécifique à une société qui contraint à cette autonomie. Si on réfléchit en terme de forme et de sens de la transmission, ce à quoi le concept aspire, celle-ci vise à une forme d'institutionnalisation paradoxale de l'obsolescence de la culture et des individus.

En outre, comment ne pas prendre en compte sa critique virulente des institutions « mangeuses d'autonomie » [Le Meur : 27], qui bloquent la créativité [31] ? Dumazedier n'est pas en reste par rapport à cette contradiction, se prémunissant contre toute exaltation de l'individualisme, mais remarquant que malgré tout « jamais le processus d'individuation n'a été aussi fort que dans la société du temps libre » [1988 : 236] ! Le concept d'autoformation ne doit pas nous y tromper : parce qu'il désigne le processus de formation de l'individu tout au long de la vie et par lui-même, le concept prend le risque d'assumer l'absorption du processus de transmission, désignant alors l'auto-organisation de la socialisation de et par soi-même. En ce sens, elle désigne un processus d'éducation, voire d'individuation dont la charge est dévolue à l'individu formulant un « projet personnel » de vie ; tandis que l'autodidaxie est une rupture biographique dans le processus de socialisation (principe d'arrachement à son milieu social, distanciation vis-à-vis des institutions...) sans le recouvrir intégralement, l'autoformation fait de la défiance vis-à-vis des instances de socialisation son principe existentiel. Le terme cache mal la volonté de transformer les institutions en ressources neutres, en moyens pour les individus seuls en charge de leur devenir, ce qui peut s'apparenter à une forme de désinstitutionnalisation.

Verrier, en acceptant la charge symbolique de l'autodidaxie [Cf. le dernier chapitre sur « la dimension imaginaire et l'avancée du savoir »], replace (sans vraiment le théoriser) le nouveau phénomène social dans un complexe socio-historique plus global, un procès d'individualisme complexe. Verrier fait sienne cette démythification de l'autodidaxie :

« Rappelons aussi que l'autodidacte stricto sensu, qui ne serait jamais passé par le maître ni par aucun système éducatif, pour qui l'hétéroformatif serait définitivement étranger, est sans doute une vue de l'esprit. » [120]

Mais si l'autodidaxie n'est pas tout, elle n'est pas rien pour autant. Il faut assumer la contradiction : l'autodidacte « total » n'existe pas, mais l'autodidactisme est partout, en chacun des parcours, plus que jamais à l'heure de l'individualisme et de l'injonction à l'autonomie ; le relatif flou qui entoure la notion révélerait la « multitude de ces phases autodidactiques, se manifestant ne serait-ce que sous une forme diffuse, ponctuelle, cyclique » [115] : elle procède d'une « omniprésence intermittente ». En observant les variations de parcours, qui vont de l'hétéroformation jusqu'à l'autodidactisme, il serait possible de systématiser le « presque autodidactes », au point de rendre le « presque » superflu. Autrement dit, plutôt que de considérer l'autodidaxie comme une forme pure, englobant nécessairement tout le parcours d'un individu, il est possible de l'envisager comme une modalité parmi d'autres de l'apprentissage, à replacer dans une forme plus globale de la transmission.

En voyant l'autodidaxie « en chacun », Verrier déplace sensiblement l'objet de l'analyse. Tandis que l'étude de l'ancienne autodidaxie portait sur les rapports de classe entre culture dominante et culture dominée à travers une interaction spécifique, tandis que l'autoformation semble vouloir promouvoir une individualisation sans individualisme, l'autodidaxie comme modalité parmi d'autres de l'appropriation des cultures semble se rapprocher des sociologies du quotidien et du bricolage (Foucault, de Certeau). C'est :

« un phénomène de grande ampleur qu'on retrouve à travers la vie professionnelle, les loisirs, la vie associative et privée, et il existe certainement au creux de l'existence de chacun de très nombreuses occasions au cours desquelles elle peut se manifester. »

[117]

Si les exemples lui manquent parce qu'il avait exclu en début d'analyse le bricolage ouvrier pour se consacrer au rapport des autodidactes avec la culture savante⁹⁵, il est proche de cette *invention du quotidien* [Certeau, 1980] et de la culture que proposent d'autres sociologies. L'autodidaxie commence à se former comme un phénomène à la fois très étendu, parce qu'il touche à de nombreuses dimensions de la vie sociale, concerne tout un chacun et peut être perçu comme un « style d'acculturation largement majoritaire » [Verrier : 120], et en même temps inscrit au cœur d'un processus de transmission plus global⁹⁶.

Par le concept de transmission substitué à celui d'apprentissage, nous voulons insister sur d'autres hypothèses : la transmission, parce qu'elle nécessite un autre, la passation d'un acquis,

⁹⁵ L'exemple le plus détaillé est la pratique du rap.

⁹⁶ Malgré tout, le risque est grand de confondre autodidaxie et transmission orale. Nous aurons l'occasion d'y revenir à partir du terrain.

souvent inconscient, qui va au delà du contenu de l'apprentissage, a trait au symbolique, donc à l'institution elle-même qui produit et se reproduit par le mécanisme de la transmission [Assoun, 2000]. La rhétorique révolutionnaire incluse dans l'autoformation, potentiellement plus globale que la transmission elle-même, tend à faire de l'individu le dépositaire de sa propre socialisation : on ne voit pas en quoi l'autodidaxie pourrait faire école. Autrement dit, nous faisons l'hypothèse que l'autodidaxie guitariste n'est pas le libre choix des moyens de l'apprentissage, auquel cas il n'y aurait plus rien à transmettre, mais qu'elle se présente comme la forme obligatoire de la transmission de la guitare.

Du rejet des institutions légitimes...

On tentera ici de définir ce qui est exclu de l'apprentissage de la guitare afin de saisir ce qui, donc, en fait partie. On ne pourra pas définir la transmission de la musique actuelle seulement par un défaut de pédagogie adaptée ou dans une relation négative face au conservatoire. Pour autant, le rejet de la transmission légitime donne en partie son sens à l'apprentissage en question.

L'opposition qui existe entre apprentissage formel et informel n'est pas seulement de l'ordre d'une opposition arbitrairement construite par le sociologue afin de développer des outils d'analyse. Il s'agit au contraire de quelque chose de bien réel dans les représentations des acteurs. Le cas des individus ayant suivi un cursus traditionnel avant d'apprendre la guitare est assez révélateur sur ce point. Si on s'attache aux parcours des guitaristes, on observe que la pratique de la guitare émerge au moment de l'adolescence, tandis que le conservatoire, pour des raisons institutionnelles, s'intègre beaucoup plus jeune. Tandis que la dimension du choix est totalement exclue dans la logique traditionnelle, la pratique de la guitare se forme dans la libre-adhésion. Cela produit des parcours typiques : faire du piano ou tout autre instrument en conservatoire ou en école de musique au moment de l'enfance n'est jamais un préalable à la pratique de la guitare. Si on le mentionne, c'est pour marquer la rupture entre les deux. Il y a d'ailleurs la plupart du temps au moins une année de battement entre les deux périodes.

« Ma sœur jouait du piano et j'ai voulu... Il y avait un piano à la maison, je pianotais pas mal, et puis je suis rentré en école de musique à l'âge de 8 ans. C'était un parcours classique. A l'époque, c'était difficile d'apprendre les musiques modernes. Fallait passer par le classique. J'ai fait du solfège, puis 5 ans de trompette. C'était pour faire plaisir aux parents. Puis très vite, à 13 ans, c'est la guitare que j'ai choisi.

En même temps, on était à une période charnière. C'était en 1977, j'avais 14 ans, et c'était toute la vague punk qui déboulait. Ça m'a fortement marqué parce que j'ai délégué tous mes disques des Beatles pour des disques des Clash (rire). Les derniers à l'époque. Ça a été l'apprentissage sans complexe. » (Mick, 44 ans)

Seulement deux personnes n'ont pas présenté les choses dans la rupture : il est caractéristique d'observer qu'ils sont devenus professeur de musique (un en conservatoire, l'autre en école), que tous les deux ont présenté leur entrée au conservatoire comme un choix personnel et qu'ils restent beaucoup plus attachés à la partition que leurs collègues des autres institutions ayant eu un autre parcours. Et tous les deux ont opéré dans leur parcours une séparation très nette entre les deux types d'apprentissage : s'il n'y a pas de rupture biographique, il y a donc malgré tout une mise en récit qui tend à opérer une séparation dans la synchronie, les deux compétences, les deux répertoires, les deux manières de pratiquer la guitare étant directement assimilées à deux types d'apprentissages distincts.

Le passage par un enseignement prestigieux provoque du rejet chez la plupart des individus. Il ne s'agit pas de dire que les guitaristes ont forcément détesté leur apprentissage, qu'ils n'en ont pas retiré quelque chose de bénéfique ou qu'il n'a pas favorisé l'incorporation de certaines habitudes. Il s'agit de comprendre que l'apprentissage de la guitare ne supporte pas la référence au modèle classique. Pour cette raison, les parcours sont toujours marqués par une période de battement entre un apprentissage classique et celui de la guitare ; on oppose sa propre décision à la décision antérieure des parents ; souvent on précise qu'il ne reste plus rien des cours de solfège, comme si les années de guitare avaient fait du passé table rase ; et il arrive que l'on critique beaucoup plus explicitement l'enseignement classique de la musique.

« C'est pas pour me lamenter, mais nos parents avaient tendance à décider un peu pour nous. Je te dis ça, j'avais huit ans, donc ça fait bientôt trente ans (rire). Et... j'ai commencé par deux ans de solfège avant de toucher une note de piano. Et... Le jour où j'ai touché une note de piano, j'ai fait encore deux ans de solfège, et j'ai fait deux ans de piano en école municipale et un an avec un prof particulier. Et là j'ai laissé tomber, je suis resté en stand by. Parce qu'en fait, c'est l'enseignement classique qui me dérange. La rigueur de l'enseignement classique. (...). Je dis ça, ça ressemble à un carcan. Je te dis, j'ai une dent contre tout ça, sinon je serais pas dans l'éducation populaire. » (David, 38 ans, professeur de guitare en centre d'animation).

L'institution provoque un fort rejet, en partie à cause du stigmata aujourd'hui courant dans les musiques populaires concernant les musiciens formés au conservatoire. Ces derniers ne savent pas jouer sans partition. Ils sont parfois comme des « robots », c'est-à-dire des purs exécutants, ne savent pas improviser, et sont incapables de sortir de ce « carcan » que les enseignants leurs

imposent de l'extérieur. Cette mise en accusation se retrouve même chez les professeurs de guitare classique qui ont vécu un parcours plus bricolé :

« Je connaissais un garçon à Caen qui enseigne la guitare. C'est dramatique parce que ce garçon là je l'aime bien... Mais il sait que la cinquième année, le troisième cours, on va faire telle étude avec tel doigté... Alors moi, un tel cursus qui est établi ... Ça part de là et puis ça arrive, telle forme, bien cadré, comme ça (il fait les gestes, mains droites parallèles), moi je peux pas. C'est impossible pour moi. Non, le guitariste, c'est une personne, petit à petit il va s'épanouir, il va poser des questions, on va dialoguer. » (Andrès, 78 ans, professeur de guitare classique indépendant/retraité, anciennement au conservatoire)

Cette dénonciation de l'enfermement va donc fonctionner à l'intérieur même du monde classique, comme si le stigmate avait été incorporé par l'institution elle-même, une institution en pleine mutation.

« c'était le cas dans les écoles de musique classique pendant des années, cet espèce de lieu de formatage et de dressage. J'ai pas vu ça du tout. Je suis un peu atypique dans le milieu du conservatoire. (...) J'ai pas été apporté par mon papa et ma maman au conservatoire à l'âge de huit ans, à me dire « assoie toi dans une salle et apprend le solfège » etc. C'est une démarche que j'ai construit moi, petit à petit, et que j'aimerais bien transmettre aux élèves. Mais c'est pas toujours comme ça que ça se passe. » (Julian, 46 ans, professeur en conservatoire)

Le stigmate peut fonctionner comme un rejet dès le départ, certains déclarant ne pas avoir voulu prendre de cours de solfège ou de cours de guitare, juste « dégrossir le truc » ou « faire son cheminement tout seul », dans une sorte « d'orgueil ». Il y a aujourd'hui cette intuition que ce n'est pas au conservatoire que l'on trouvera ce que l'on attend. Mais il ne suffit pas de dire que le conservatoire n'est pas une réponse adaptée, puisqu'il faut aussi pouvoir entrevoir la possibilité d'apprendre la guitare autrement, ce qui n'est pas si évident. En effet, certains sont passés par des cours de classique « parce qu'on trouvait pas de prof d'autre chose ». Cela prouve que pour certains, le cours de guitare apparaît nécessaire dans un premier temps. Le rejet des formes traditionnelles d'enseignement pouvant aller jusqu'à l'abandon de la musique, puisque « c'est ça qui te fais arrêter aussi. Moi j'ai arrêté trois ans. Je touchais plus une gratte. Ça m'a un peu écœuré, parce que s'il fallait en passer par là, ben... ». L'apprentissage traditionnel peut revêtir une forme assez hégémonique pour ne pas permettre de laisser la voie ouverte à d'autres manières de transmettre. Il a fallu contester la légitimité de cette institution et retrouver une forme qui repose sur d'autres fondements.

... au rejet de toute hétéronomie

« C'est un peu atypique par rapport aux autres potes, parce que j'avais une formation musicale. J'étais à la Maîtrise de Caen, quand j'étais petit, et ce jusqu'à la troisième, mi-troisième, parce que j'étais en train de muer, je pouvais plus chanter. Au lieu d'aller au conservatoire, j'allais au X [un bar à côté de son lycée]. Voilà comment ça a commencé (rire).

A la Maîtrise, c'était du chant ?

Ouais, chant, chorale. Il fallait quand même apprendre un instrument à côté, donc j'ai commencé par le piano. Au bout de deux ans, on a dit « désolé, mais on pourra pas faire de lui un professionnel » [feignant un air hautain]. Et du coup, ils m'ont dit de choisir un autre instrument, vu que je pouvais pas devenir un professionnel. Ce qui m'a beaucoup énervé, parce que je trouvais que c'était très snob. C'est le conservatoire quoi. Il se trouvait que mon père avait une guitare, donc je me suis dit, tant qu'à faire, je vais faire de la guitare. Et les profs de là-bas m'ont complètement dégoûtés de l'instrument à fond. Je touchais pas du tout à ma guitare... (...) C'était en CMI. Au bout de trois ans, j'ai arrêté la guitare parce que je me suis plus ou moins fait virer parce que je foutais rien, que les profs m'énervaient. C'était pas du tout l'apprentissage que je pensais voir de la guitare, c'était pas l'image que j'avais de la guitare. Et du coup, ça m'a complètement dégoûté de l'instrument. On m'a mis d'office à la flûte. » (Dave, 21 ans, amateur)

Le rejet dont on parlait à l'instant concerne la légitimité du conservatoire à enseigner la guitare. C'est très clair et assez révélateur dans cet entretien : l'apprentissage est un attribut de la pratique, un élément de définition capital. Mais ce manque de réponse adaptée, cette contestation de la légitimité ne signifie pas automatiquement trouver la bonne réponse. Ce même guitariste reprendra quand il verra des amis jouer au lycée de manière plus « libre ». Plus loin, je le relance sur le sujet :

« Qu'est-ce qui change au lycée pour que tu reviennes à la guitare électrique ?

Parce que de revoir des amis jouer de la guitare électrique. C'est là qu'est revenue toute la mythologie qui traînait dans mon esprit. Wayne's World, toutes ces conneries, Nirvana. C'était complètement autre chose. C'était pas la guitare telle qu'on voulait me l'apprendre. »

Il est assez révélateur de voir que l'apprentissage repousse les individus, beaucoup plus qu'un genre musical, comme si la pratique de la guitare était effectivement intrinsèquement liée à la forme de sa transmission. De par ce fait, ce n'est pas seulement l'institution (le conservatoire) qui est en jeu dans le rejet, mais toute une manière d'apprendre.

Il existe certaines aspirations qui ne souffrent pas l'idée même d'un apprentissage. Et c'est en grande partie le solfège qui est dans le viseur de la critique. On peut bien entendu le rejeter uniquement parce que c'est rébarbatif, et qu'on a pas le temps de l'apprendre, mais il s'agit déjà d'une réflexion de guitariste qui a déjà beaucoup pratiqué et qui n'a pas envie de refaire d'études. Tout ce qui est dans une logique savante peut donc être rejeté. C'est aussi parce que cela renvoie à des dimensions scolaires trop autoritaires⁹⁷. Tout ce qui est de l'ordre du « cahier », des « devoirs à faire » sont bien entendu vivement critiqués : « je trouve que c'est plus libre que ça, la musique », conclut l'un d'eux.

Mais ce n'est pas seulement l'évocation scolaire du cours qui est en cause. Il s'agit surtout de l'imposition d'une démarche extérieure aux aspirations de l'individu. C'est donc un rejet de toute contrainte qui s'exprime parfois.

« Pourquoi t'avais pas envie de prendre de cours ?

Parce que j'avais envie de bosser ce que je voulais bosser, et Quand on... enfin la seule expérience que j'ai des cours avec le mec avec qui j'ai pris des cours, c'était.. il me faisait bosser des trucs qu'il voulait lui, des trucs qui me plaisaient pas forcément. Il voulait me faire bosser la lecture, j'ai toujours eu horreur de ça. Lire la musique ça me fait chier. Ça me sert, ça me sert dans le sens où quand j'écris des partoches dans le collectif où quand il faut... quand j'écris une partition pour l'accordéon ou le violon, bon ben je suis obligé d'écrire des notes, mais je galère, ça me prend des plombs (rire), parce que je compte mes lignes, Do, ré mi fa sol, je sais pas écrire. Ça me prend des plombs. Le solfège rythmique, ça va, parce que j'écris en tablature pour mes cours. Donc j'écris des croches, des machins, mais les notes ça me fait chier, j'ai pas envie d'apprendre ça. Si je devais prendre une formation maintenant... c'est direct ce qu'on me mettrait dans les pattes parce que je sais pas lire. Maintenant je me démerde toujours, s'il y a besoin, je me démerde autrement, quand je bosse dans un groupe où y a besoin de faire un remplacement, ou un truc, je demande à ce qu'on m'apporte un CD ou un enregistrement, et puis je bosse comme d'habitude et puis je repique à l'oreille, j'ai même fait ça un an pour le big band de jazz du conservatoire, où on est 17 à jouer, on a tous la feuille sous le pif, c'est tous des lecteurs monstrueux, tu leur mets n'importe quoi sous les yeux et ils jouent direct. Donc moi je me suis démerdé pour choper les morceaux une semaine avant, et je les ai bossés, je les ai appris par cœur. Enfin j'ai appris les thèmes par cœur, ce qui était appris par tout le monde. Et après, vu que c'était un big band de jazz, y avait des parties improvisées où il y avait juste la grille d'accord et là tu te démerdes, tu fais ce que tu veux. Ça m'a demandé du taff, putain (rire). Il y avait 5 ou 6 morceaux, c'était du boulot. Mais j'ai pas envie de me faire chier à apprendre ça. Il aurait fallu que je l'apprenne dès le début en fait. Pour que la technique et la théorie avance au même niveau. Maintenant passer une heure par jour à lire do ré mi fa sol la si do, ça me

⁹⁷ Alan a par exemple décrit pourquoi il a « complètement laissé tombé » le piano : « Ben, c'était les profs, vraiment, qui étaient chiant ; J'avais un prof, il me tirait les oreilles, et quand je faisais une mauvaise note, il avait une règle et il me tapait sur les doigts (fait le geste). Hop ! on reprend. A l'époque c'était ça. Mais j'étais jeune, j'avais 7-8 ans. »

gave (rire). Et puis ça gave tout le monde. Y en qui viennent ici pour prendre des cours, y en a pas un qui me demande de bosser ça. C'est aussi l'intérêt, enfin l'intérêt, l'avantage de la guitare, c'est que t'as pas besoin ça. Tu peux jouer sans ça. Sur un piano, sur un sax, sur les autres instruments, t'es obligé. Maintenant à la guitare t'as la tablature, y a plein de moyens d'éviter cette merde. Cette merde, je dis pas que c'est de la merde....

Donc pour jouer de la gratte, t'as pas besoin de ..

D'apprendre le solfège, même pour écrire une rythmique, enfin savoir qu'un rythme ça fait (frappe sur la table), un truc tout con. T'as moyen de le noter sans te servir de ça, sans parler de croche, sans parler de noire, sans parler de do (jusqu'à do), y a moyen d'écrire ça. Donc je fais chier personne avec ça. A part quand on me le demande, quand on me le demande... quand c'est la démarche du mec de vouloir faire ça, je le fais mais c'est rare (rire). (Pat, 35 ans)

Là, on voit clairement que tous les différents rejets, les différentes aspirations font système. A la fois on rejette le cours parce qu'il impose de l'extérieur des désirs autres, tout comme on rejette le solfège et la lecture parce qu'il ne s'agit pas d'une volonté personnelle. On peut contourner tout ça à la guitare, ce qui en fait un avantage certain. Pas besoin de noms, de vocabulaire, de langage technique commun. Le dernier guitariste est lui-même devenu professeur à côté de son activité de musicien professionnel, et tous ses élèves, comme on le verra, le louent pour ses qualités de pédagogue. Le solfège est donc dans le viseur, mais aussi tout ce qui ressemble de près ou de loin à une contrainte, car c'est la définition même de la musique qui est en jeu, notamment cette envie de créer spontanément, sans socialisation préalable.

« On peut revenir sur l'apprentissage, tu me dis qu'à 13 ans tu commences à travailler à l'oreille, pour quelle raison ?

Vraiment pour cette raison, comme je disais tout à l'heure, c'est-à-dire que moi les techniques m'intéressaient pas. Ce qui m'intéressait, c'était de composer. Je me suis même pas aperçu que je travaillais à l'oreille. Je connaissais les accords de base, ceux qui m'intéressaient. Après j'avais peur de trop en connaître techniquement, que ça allait me bloquer au niveau de la composition. Et ça, ça a duré très longtemps. Mais en fait c'est faux.

Ça vient d'où cette idée là ?

Je sais pas. Peur de pas avoir la liberté de faire cet accord là, parce que t'es complètement... Tu sais y a des règles harmoniques, quoi, et ... et c'est vrai que dans le blues, y a pas de surprise parce que les règles sont très très établies maintenant, et tu sais que si tu commences par tel accord tu vas pouvoir continuer par cette suite d'accord logique. Moi, je voulais pas savoir ça. Je voulais que ce soit une logique intuitive de la mélodie et de la composition, qui m'emmènent. Si c'était pas logique, et ben c'est tant mieux. Et je voulais pas savoir particulièrement ce que je faisais comme accord, parce que je voulais avoir la liberté de mettre mes doigts où je veux. Sans me

dire, « ah ben non, ça c'est pas vraiment un accord », ou « ah non, ça c'est un accord inversé, ça va pas » ; Je voulais pas avoir ces contraintes là. Et ça, tôt. Et donc, du coup, j'ai toujours fonctionné comme ça, au hasard du ... du... Comme quelqu'un qui découvrirait l'instrument s'en y connaît rien. Et j'avais envie de découvrir cette authenticité, ce naturel là. » (Jennifer, 31 ans)

On voit tout le rejet à la base des contraintes extérieures, la liberté corporelle de la *praxis* permettant la liberté musicale : « mettre mes doigts où je veux » signifie bien que tout part du corps, de soi. Cette guitariste dit avoir appris « à l'envers » par rapport aux personnes issues du conservatoire, ce qui est en partie vrai. L'oreille remplace l'acquisition de connaissances théoriques. On voit alors apparaître un véritable rejet non pas d'une institution spécifique mais de toute hétéronomie. Il y a une peur de trop en connaître, ce qui est assez remarquable : peur de trop en savoir, de connaître les conventions en rigueur dans la musique et de ne plus être capable de s'en détacher.

« Je repiquais pas en écoutant. Je chantais dans ma tête, et je trouvais ce qui allait sur ce que je chantais. Alors, bien évidemment, ça n'a rien à voir avec la vraie grille, on a chanté des chansons, style « mémère », des VRP, on l'a chanté pendant un paquet de temps sur la même grille que « Léo », c'était la même grille que « Léo ». Quand je me suis penché dessus vraiment, ça n'avait rien à voir, mais rien à voir. Et du coup, ça sonne différemment, c'est mieux. On a joué des trucs qui étaient pas du tout dans le truc, rien à voir, mais on le faisait quand même, et ça marchait. Mais même aujourd'hui. C'est le problème de tout connaître. Moi, ça me fait un peu peur. C'est ce que disait Y. tout à l'heure (on parlait des autodidactes avec le bassiste), j'ai pas envie de tout comprendre, de me retrouver la gueule dedans, parce que j'ai peur de me retrouver sur une route droite, de plus pouvoir faire ça, ça, ça. Ça c'est chiant, parce que la création, ton truc il est plus compliqué. Quand tu connais pas la musique, tu la connais un peu, tu peux faire des trucs originaux entre guillemets, qui vont déranger des musiciens. Moi, des fois, B. qui joue avec moi, il donne des cours et tout, au début, il voulait changer plein de trucs. Je disais non, on le laisse comme ça. « Oui, mais c'est pas logique ». Oui, mais je m'en fous, tu me parles pas de logique, y a pas de logique dans la musique, je fais ce que je veux. Si c'est vraiment à côté, d'accord, ça va se sentir, mais non, ça fait bizarre, mais justement, c'est comme les Têtes Raïdes, quand t'entends les mélodies, les tempos qu'ils ont, t'as du quatre temps, du trois temps, t'as des contre-temps, ça reprend alors que ça devrait reprendre plus tard, mais ils s'en foutent, ils sont pas cadrés dans un truc. Par contre, ils jouent super bien. Mais ils ont ce côté folie. Pourquoi être dans ce truc académique, la musique ça doit être comme ça. Ben, non. Et moi, quelque part, plus tu connais la musique, plus tu tombes dans ce truc là. C'est systématique. » (Brian, 35 ans)

L'apprentissage, qui est une forme de socialisation, est complètement rejeté parce qu'il contient le risque de connaître les conventions musicales, donc de reproduire des schémas pré-existants et imposés par quelque chose d'extérieur à sa propre expérience : « quand ça vient de la

théorie, ça me saoule », il faut que ça vienne de soi. Du même coup, le rejet déborde complètement la question de l'institution prestigieuse et peut renvoyer, de manière idéale chez certains, au modèle de la reproduction, puisque l'enjeu est d'être créatif, ce qui ne peut se faire dans l'excès de socialisation.

« C'est toute la partie étude du morceau qui me casse les burnes. Je préfère... Je sais pas, je trouve ça plus facile. T'as pas à reproduire ce que quelqu'un à fait, et à toi de créer un truc, et si c'est pas bien ce le sera plus tard. » (Leonard, 30 ans)

N'importe quel professeur peut être rejeté de ce point de vue là, tout à la fois que l'on commence à voir un lien assez fort entre l'apprentissage de la guitare et la question de la transcendance des genres musicaux :

« Au début, il me faisait bosser du blues, le fameux « Layla », et puis « Johnny B Good », rock n' roll, pour montrer qu'il y avait des grilles d'accords spécifiques, et... il m'apprenait que la musique c'était comme ça. Que si t'abordais le blues, il fallait d'abord que t'aies l'accord septième, l'accord machin, l'accord truc, des grilles toutes établies, et je suis pas du tout d'accord avec ce genre de politique là. » (Tom, 27 ans)

La situation décrite est celle du professeur utilisant les différenciations stylistiques comme support pédagogique, ce qui paraît logique : mais en l'absence d'une volonté du pédagogue de transmettre aussi la transgression de ces frontières, cette transmission a toutes les chances d'être rejetée. Que reste-t-il à transmettre, comment transmettre, lorsque l'on élimine toute institution, tout professeur, toute théorie, toute notation solfégique, tout répertoire, toute connaissance *a priori* ? L'expression de soi est-elle totalement inconciliable pour les acteurs avec la possibilité d'une transmission ?

« Dans les années 60, on a volontiers opposé « transmission » et « expression » comme les deux termes d'un choix impossible. À la « transmission » s'attacheraient le pouvoir de véhiculer des valeurs éternelles, mais aussi le défaut de s'imposer à l'enfant comme un ensemble de contraintes brimant sa liberté de choix. Au contraire, à « l'expression » s'attacheraient la libération des possibilités créatrices de l'enfant, mais aussi le risque de le tenir à l'écart d'une familiarisation avec les grands modèles de la pensée et de l'action. La « transmission » lui ferait courir le risque de renoncer à sa spécificité micro-culturelle sous prétexte de l'intégrer au groupe social élargi dont il fait partie, et notamment la nation. Au contraire, « l'expression » lui ferait courir le risque de se condamner au morcellement et à l'inefficacité. Bref, « transmission » et « expression » seraient comme les Charybde et Scylla de la pédagogie. À la première correspondraient les délices de la reproduction au risque de la stérilisation, et à la seconde ceux de l'improvisation permanente aux risques d'une autre forme de stérilisation tout aussi dangereuse. Bref, pris en couple d'opposés, ces deux mots sont la source de malentendus sans fin. Mais cette tension se résout d'elle-

même si on comprend qu'ils sont chacun placés sous le signe d'un processus qui leur est commun, celui de la symbolisation. » [Tisseron, 2002]

La revendication d'une expression de soi est particulièrement présente dans les pratiques musicales contemporaines, et cette opposition se retrouve dans le discours des guitaristes. Autant, on tombera d'accord avec Tisseron pour faire du processus de symbolisation le lieu dialectique de l'opposition création/reproduction, autant nous voudrions nous en éloigner du point de vue du terrain. Ce que Tisseron oublie, c'est que si ce couple d'opposition est apparu à cette période de manière aussi conflictuelle, et ce dans tous les domaines de la vie sociale touchant de près ou de loin au processus de socialisation (école, famille, art, travail, loisir, etc.), c'est que cela *pose problème* pour les individus. L'émergence de ce *pathos*⁹⁸ nous dit quelque chose sur notre époque que le concept de symbolisation, de prime abord, ne nous permet pas de voir.

L'émergence d'une nouvelle autodidaxie, au moins revendiquée, en tout cas plus étendue et durable que « l'ancien style », en est une expression particulière. En retour, le fait que cette autodidaxie fasse école, c'est-à-dire devienne une part importante d'une culture se cristallisant et s'institutionnalisant dans le temps, est un défi pour le concept de symbolisation. Lorsque la forme sociale de la transmission doit répondre à l'injonction de produire des individus et plus précisément de se produire eux-mêmes, on ne voit pas très bien comment transmettre cette autonomie. D'ailleurs, cette autodidaxie n'est pas l'ignorance du droit d'ignorer, mais au contraire une revendication du droit à l'ignorance. De ce fait, si l'autodidaxie était la liberté du choix des moyens et des contenus de la transmission (auto-formation), on verrait alors qu'il n'y a plus d'objet de la transmission. On ne peut pas en rester là : s'il y a autodidaxie, c'est parce qu'il y a un objet spécifique de la transmission, qui nécessite sa propre forme institutionnelle.

1.2. La revendication autodidactique par la mise en récit

Les statistiques et le constat d'hétérogénéité tendent à masquer les enjeux particulièrement forts de l'autodidaxie dans la pratique musicale actuelle. On pourrait même dire que c'est l'enjeu essentiel, entendu qu'il revient à la fois comme *topos* et opère comme articulation principale des discours sur les parcours musiciens. Il faut en comprendre la logique à partir du paradoxe

⁹⁸ Nous empruntons ce terme à la problématique de Michel Meyer. Nous reviendrons en détail sur le concept dans le chapitre 7.

premier : alors même que le développement actuel du recours aux matériaux pédagogiques peut laisser croire que les pionniers ont appris seuls par défaut, on observe que la quasi totalité des guitaristes se pensent encore aujourd'hui en autodidactes ou, du moins, insistent davantage sur leur apprentissage hors cadre institutionnel que sur l'appel aux ressources pédagogiques. On peut facilement lever le paradoxe en posant l'hypothèse que le défaut de professeurs et d'écriture à l'aube de cette nouvelle pratique n'a pas empêché la volonté culturelle de produire une tradition de l'autodidaxie. Il y aurait donc quelque chose de transmis par delà le rejet de l'hétéronomie, faisant de l'autodidaxie un élément parmi d'autres de cette transmission, malgré sa centralité.

L'autodidaxie comme topos

« J'ai commencé la guitare à je sais pas trop quel âge, 14 ans je crois. J'allais dire par hasard comme tout le monde, mais en fait mon père était guitariste. (...) »

Tu as appris comment ?

En autodidacte. Complètement. En même temps c'est vrai et pas vrai, c'est-à-dire le fait d'avoir un père musicien, quand j'étais gamin j'ai dû imprimer plein de trucs sans m'en rendre compte. Ce qui fait que j'ai pas mal d'automatisme, de trucs qui sont venus tout seul. Assez rapidement, par rapport à d'autres gens. Enfin la première année j'ai progressé pas du tout, comme une pauvre tache. Déjà j'ai mis 6 mois avant de faire un accord. C'est beaucoup. Même un pauvre mi mineur. Complètement à l'oreille. » (Mike, 30 ans)

Les discours des fils de guitaristes sont assez révélateurs dans le rapport à l'autodidaxie. Ils sont les premiers à lever le soupçon qui pèse sur eux vis-à-vis de leur apprentissage : lorsque le père est guitariste, il est difficile de croire que l'enfant ait pu apprendre tout seul la guitare. Dans le discours précédent, on voit comment malgré une certaine forme de rationalisation (« j'ai dû imprimer des choses »), l'apprentissage est re-déclaré en solitaire en bout de course, par l'intermédiaire de « l'oreille », à tel point qu'il insiste sur le caractère laborieux de son auto-apprentissage. Un autre commencera l'entretien d'une manière beaucoup plus assurée : « Ben, mon père il était guitariste déjà, mais j'ai pas du tout appris avec lui, du tout » (Steve, 31 ans, première phrase de l'entretien).

De manière plus générale, les discours montrent une nécessité de se présenter en autodidacte. Cette présentation s'adapte à la situation personnelle de l'individu. Lorsque le père est autodidacte, on tend à se prémunir contre tout soupçon. Quand il n'y a pas d'ambiguïté, on

affirme le caractère quasi immédiat de la pratique-apprentissage : « Ouais, au début, j'ai fait comme ça, vite fait, avec les diagrammes d'accords. Je les mettais sous les cordes et j'essayais de les faire. ». Le « vite fait » est là pour marquer le fait qu'il n'y a pas eu d'apprentissage ou un semblant qui est auto-construit. Il arrive souvent que l'on insiste sur les débuts desquels une forme de continuité émerge. Ainsi, Ben a suivi trois ans de cours de guitare quasiment au début de la pratique. Mais il retient qu'il a appris seul :

« Même mes débuts à la guitare, c'était tout à l'oreille, c'était pas... Quelqu'un lançait un accord, des accords, un thème et on bossait dessus, mais y avait pas de feuille avec des notes dessus. » (Ben, 23 ans)

Il est à noter qu'ici, ses « débuts » ne sont pas réellement décrits en terme d'apprentissage, mais en fonction d'une situation de jeu, ce qui revient parfois : poussé à l'extrême, cela revient à dire que l'on n'a pas appris la guitare autrement qu'en jouant. Dans la logique d'une déclaration d'autodidaxie, on a recours à cette formule s'annulant elle-même lorsque l'apprentissage a connu l'intervention des « autres » : « apprendre sans apprendre ». Par cette expression, on ne nie pas l'apprentissage mais la situation d'apprentissage. Les « autres » n'interviennent pas en pédagogues mais en partenaires musicaux.

« j'ai rencontré X. (...). C'était un très bon ami, on a passé beaucoup de temps ensemble avec un autre ami. Il ont été très patients avec moi, ils m'ont un peu appris à jouer. Je connaissais 4/5 accords, et ils avaient la patience donc... de suivre tout ça. De fil en aiguille, ça a commencé par la « fille du coupeur de joint », des conneries comme ça. Ah, non, même pas parce qu'il y avait un barré. Des petites chansons à la con. Et puis voilà, c'est parti comme ça. J'ai jamais vraiment pris de cours, ça a toujours été avec les autres en fait. » (Maxime, 29 ans)

Là encore, la mise en récit est subtile car même lorsqu'il y a une intervention extérieure, le guitariste déclare qu'il connaissait (déjà) 4-5 accords, sans mentionner comment il les a appris.

Ne jamais prendre de cours est la manière la plus évidente de se présenter en autodidacte, dans une forme de négation de la transmission, et surtout de l'effort d'apprendre. Encore de manière extrême, un musicien racontera qu'il n'est jamais venu à la guitare, mais que la guitare est venue à lui, dans une forme d'apprentissage diffus, avec des pairs, masquant du même coup le fait qu'il y ait eu un réel travail d'étude de l'instrument :

« Et la guitare c'était un instrument que je pratiquais pas au début, mais il y en avait une dans ma chambre. A force de voir mon frère jouer, j'ai appris un accord, deux accords, et puis petit à petit, je me suis... » (Manu, 40 ans)

Dans ces micro-adaptations du récit permettant la déclaration d'autodidaxie quel que soit le parcours, on voit une sorte de glissement de sens de l'autodidaxie, passant du « apprendre par soi-même » à l'acquisition diffuse et empirique de la pratique – qui nie parfois toute forme de réel apprentissage. Pourtant, on est là encore dans une signification commune. Apprendre avec les autres, apprendre seul, jouer en groupe font partie de la même configuration de sens lorsque l'on raconte son apprentissage.

« J'ai commencé... je devais être en 6^{ème}, à la MJC. Et... Et l'instrument m'a tout de suite intéressé pour composer. Absolument pas pour imiter les techniques ou quoi que ce soit. Donc j'ai fait deux ans de classique, à peu près. Après, j'ai fait un an d'accords, tout ce qui était fait pour faire de l'accompagnement. Donc là, c'était plus en MJC, c'était en cours de musique dans un magasin de musique. Et puis très vite, j'avais envie de me débrouiller toute seule sur l'instrument, ça ne m'intéressait pas du tout de suivre des cours, ce qui fait que, en fait, les choses se sont faites au travers des groupes auxquels j'ai appartenu dès le lycée. » (Jennifer, 31 ans)

Ce passage est intéressant parce qu'il mêle plusieurs modalités d'apprentissage et de pratique qui concourent à former une image de l'accès à la guitare. Elle commence par des cours tout en affirmant que « tout de suite » elle était intéressée pour inventer et non imiter. Elle prend quand même trois ans de cours (ce qui est déjà beaucoup par rapport à d'autres) avant de dire que ça ne l'intéresse pas : au bout du compte « se débrouiller seul » et « en groupe » deviennent synonymes.

Se dire « autodidacte » ou « apprendre seul » est bien un *topos*, en deux sens : d'une part, parce que la réflexivité admet que l'on dise « comme tout le monde », même si on tempère en disant que ce n'est pas toujours vrai ; d'autre part, car quel que soit le parcours et les modalités d'apprentissage, on intègre toujours le fait que l'on a appris seul ou que l'on n'a pas appris – ce qui n'est en rien annulé par des années de cours suivis dans différentes institutions. Les individus se retrouvent donc dans ce lieu commun qui consiste à se présenter en autodidacte, à arranger la narration du parcours afin de s'y investir ; ceci implique que l'autodidaxie a un sens assez extensible pour y intégrer de nombreuses manières de faire. La plasticité du sens de l'autodidaxie permet aussi en retour de mieux cerner cette mise en récit.

La plasticité de l'autodidaxie : retour de la transmission

On est donc face à une mise en récit, très clairement, bien plus qu'à une situation purement factuelle où tous les guitaristes auraient effectivement appris complètement seuls. Une mise en

récit ne signifie pas nécessairement que les individus se mentent ou qu'ils mentent à l'enquêteur, mais qu'ils opèrent des choix signifiants dans la présentation d'eux-mêmes. Il faut donc retrouver la logique de cette mise en récit : qu'ont-ils réellement appris par eux-mêmes ? Quel est le sens de cette présentation ? La Raison pourrait nous incliner à penser que l'on apprend jamais réellement tout seul, à l'image de ce guitariste qui fait cet effort de rationalisation au moment de l'entretien :

« Même pour la guitare, t'as jamais pris de cours non plus ?

Juste quelques conseils par des amis qui jouaient bien, au début. Mais, non j'ai... On va pas dire que j'ai appris tout seul, si tu veux parler des autodidactes par exemple... Je pense que c'est impossible d'être complètement autodidacte. Robinson Crusoe n'aurait jamais appris à jouer tout seul. C'est purement impossible. Il faut du matériel, il faut que les sens puissent saisir quelque chose pour le retransformer, et lui donner quelque chose. On va pas dire que je suis autodidacte. Par contre si on va regarder dans le dictionnaire, autodidacte, c'est quelqu'un qui apprend tout seul, ben on va dire que j'en suis un. Mais à mon sens, ça n'existe pas. » (Neil, 23 ans)

S'il récuse l'idée qu'il y ait des autodidactes, c'est parce qu'il a bien compris qu'un apprentissage nécessite une présence tierce. En l'occurrence, et comme la plupart des guitaristes, il a démultiplié le recours aux supports matériels et humains. Le disque bien entendu, les dictionnaires d'accords, la tablature, parfois même la partition — ne serait-ce que le solfège rythmique. Enfin, il a reçu des « conseils » par des amis « au début ». S'il n'a jamais suivi de cours, il hésite à se dénommer « autodidacte » parce qu'après avoir décrit en détail son apprentissage, force est de constater que ce procès nécessite la présence d'un autre, ou d'une matière exogène à l'individu lui-même.

L'apprentissage seul ne s'illustre jamais mieux que lorsque l'on parle d'apprentissage « à l'oreille ». En effet, quoi de plus autonome que le corps lui-même ? Quand l'oreille est la médiation principale de l'apprentissage, il paraît logique de conclure à un apprentissage autonome. C'est donc logiquement la réponse la plus récurrente. Apprendre à l'oreille, ce qui est aussi signifié par des expressions comme « à l'instinct » ou « au *feeling* », toutes ses manières de dire les choses renvoient effectivement à ce qu'il y a de plus irréductible à l'individu lui-même. Pourtant, il n'y a pas d'exclusion nécessaire entre le corps et les médiations extérieures. L'oreille nécessite déjà la présence du disque où n'importe quelle autre manifestation extérieure de musique. Mais le disque étant considéré comme la musique à apprendre, l'oreille représente alors la seule médiation monopolisée, aussi la plus « immédiate », et est donc la plus valorisée dans le monde musical. Et même si certains opposent parfois l'oreille au recours à la tablature, les deux

médiateurs sont aussi parfois pris comme synonymes, le disque et la tablature étant considérés comme complémentaires. De toutes les manières, il s'agit d'un apprentissage sans médiateur humain, il est donc considéré comme faisant partie de l'autodidaxie.

On l'a déjà vu, l'apprentissage dans un groupe de pairs est très répandu, et s'assimile parfois à du non-apprentissage tellement la confusion est grande entre les moments de jeux et les moments d'apprentissage (encadré 7). A vrai dire, il s'agit même d'une présence quasiment obligatoire. Quel que soit le parcours du guitariste, il y a très souvent au moins une personne qui montre les « premiers accords », ceux que l'on ne peut inventer : « Il s'est mis à m'apprendre les premiers accords, je me suis fait les doigts sur un mi, un la mineur, comme tout le monde quoi. ».

Encadré 7: Les occasions de l'apprentissage diffus

Lors des répétitions du collectif manouche, j'ai pu observer la forme que prend la transmission entre guitaristes en dehors de cadres formels de l'apprentissage. Certains guitaristes découvrent le morceau en répétition et n'arrivent pas à « suivre » les autres en lisant les accords sur leur cahier. L'ignorant prend exemple sur son voisin et tente de reproduire, en cadence, les positions d'accords. Celui qui est pris pour modèle s'en rend compte. Il se tourne vers l'autre, avance le manche, arrête de gratter et montre les positions une à une. Au bout de deux tours de grille harmonique, le guitariste connaît le morceau.

Même s'il s'agit d'un exemple qui ne reflète pas tout à fait les débuts d'un guitariste amateur, on voit comment s'opère l'échange de connaissances. A partir du manche de la guitare et par mimétisme, il est possible de « suivre » les autres alors que l'on est arrivé ignorant le morceau ou même la formation d'un accord spécifique, avec son doigté.

Les situations de jeu peuvent se transformer rapidement en cours de guitare ponctuel. J'ai eu l'occasion de m'en rendre compte avec un guitariste que j'ai interrogé et qui a tenu à faire un bœuf après l'entretien. La guitare était accordée en *open tuning* (type d'accordage non standard), et à part quelques souvenirs de « plans », je n'étais pas très à l'aise. Il a fallu que je dise « je ne connais pas trop » pour avoir droit à un cours furtif (à peine trois minutes) sur les principes de cet accordage.

Sans cette première initiation, il n'y aurait pas de pratique possible la plupart du temps. C'est le cas par exemple d'Éric qui se pense totalement autodidacte, mais qui a eu besoin d'une « mise en route » par l'intermédiaire d'un autre guitariste. La référence à l'autodidaxie dans le cas d'une

transmission horizontale, c'est-à-dire dans un groupe de pairs, peut se justifier malgré tout par le fait que l'autre ne montre jamais tout ce qu'il y a à apprendre. Les quelques indications ne font pas un réel apprentissage, et donne une bonne marge d'autonomie. Il y a une sorte de jeu entre la présence et l'absence de l'autre dans l'apprentissage, dans une sorte d'équilibre entre ce qui est montré et masqué.

« Je me suis intéressé à la guitare, j'en ai acheté une mais pas de prof et tout, je pouvais rien foutre avec. Et c'est le service militaire qui a tout déclenché, parce que là-bas, j'ai rencontré un autre guitariste qui aurait bien aimé avoir un deuxième guitariste avec lui et qui donc m'a appris sans m'apprendre... parce qu'il se cachait quand il faisait un plan nouveau. Fallait que je me démerde tout seul (rire). » (Éric)

L'autodidaxie peut être donc synonyme d'apprendre « en rencontrant des gens qui jouaient déjà mieux que moi », dès lors qu'il existe cette espèce de clair-obscur, de transmission en demi-teinte, à l'image de l'expression « apprendre sans apprendre » : de manière plus vague, passé la période du débutant, « on se montre des trucs » entre guitaristes mais « pas avec précision. Ils te montrent, mais ils te montrent ce qu'ils veulent bien te montrer. »

D'un simple point de vue factuel, si l'on s'en tient à la description ethnographique, il n'existe donc pas d'autodidaxie au sens étymologique du terme. On va alors pouvoir parler d'autodidaxie relative pour désigner cette situation dans laquelle sont à peu près tous les guitaristes. Il reste à savoir relativement à quoi les individus se disent autodidactes. La définition qui est aujourd'hui acceptée en sciences sociales est, comme on l'a vu en introduction : en dehors des institutions prestigieuses.

« J'ai pas du tout été inscrit dans un conservatoire... J'ai appris ça de manière un peu sauvage [sourire]... En autodidacte, comme on dit... j'ai appris avec des gens qui sortaient d'univers différents. Ça pouvait être des profs de conservatoire, des professionnels de guitare. Mais j'ai jamais pris des cours de guitare. Enfin, des cours de guitare, t'en prends toute ta vie, tout le temps quand tu joues avec des gens. Mais j'ai jamais été inscrit... » (Marcel)

Le fait de n'avoir jamais eu accès au conservatoire peut encore une fois permettre de se faire rentrer dans le lieu commun de l'auto-apprentissage. En même temps, on voit qu'il existe une transmission qui, par définition, ne peut se faire de manière totalement autonome. L'autodidaxie comme lieu commun doit donc être assez plastique afin de faire sens par delà les différents parcours suivis. Cette plasticité ne veut pas dire que le modèle de la transmission est informe, car on va voir maintenant qu'il est aussi discriminant, c'est-à-dire qu'il rejette certaines manières d'apprendre.

Épreuve à la marge n°2 : une autodidactique de l'objet ?

Le défaut de pédagogie n'explique pas tout. En effet, on va pouvoir observer à partir de témoignages comment certains individus ont investi cette place vide qu'était la contre-culture musicale de l'époque, tandis que d'autres ont préféré revenir à une transmission plus « classique ». Le choix va s'opérer dans la mobilisation des ressources musicales disponibles. Le témoignage de Andrès, qui se voit offrir une guitare dans les années 1940 est particulièrement intéressant :

« Alors mes premières armes ... euh... quand mon frère m'a offert cette guitare... il m'a un peu expliqué quand même, car ça ressemble quand même à ce qu'il se passe sur le violon, à comment on met les doigts, pour faire des notes et j'ai rapidement essayé d'apprendre les petits duos que lui-même avait pour le violon. Donc lui jouait le premier violon et moi, enfin, et moi je jouais la partie de violon accessoire. Et comme ça j'ai commencé à travailler la guitare mais sans autre élément de formation. Après j'ai trouvé la méthode Cotin qui était un ancien guitariste du 19ème siècle presque, enfin début 20ème, et qui m'a ouvert des horizons sur le plan technique. Sur la formation des accords. Donc j'ai travaillé avec ça, parce que dans les parties de violon ça n'existe pas. Et ensuite à partir de ces accords là... j'ai rencontré un monsieur qui était accordéoniste, qui jouait d'oreille mais qui était très musicien, très doué, et je crois d'origine italienne, et qui m'a demandé de l'accompagner. Et je l'ai accompagné... Il connaissait pas la musique mais il connaissait le nom de ses accords, et c'était notre idiome pour communiquer, notre truchement. Et donc, il me disait l'accord et moi je jouais l'accord sur la guitare. Et donc, mon oreille s'est formée à accompagner une mélodie avec ce monsieur là. Après on a eu un groupe de camarades qui s'est formé et, avec mon frère, on a écrit des arrangements, on a essayé de faire des choses. Et je me suis un peu formé comme ça. Quand j'ai été appelé, et c'est là que j'ai appris la lecture, quand j'allais dans des formations à l'époque, y avait pas de parties de guitares d'écrites, et en fait y avait assez peu, tout au début de ma carrière de musiciens, de partitions avec les accords écrits, soit avec des lettres, soit Do7, enfin... les accords chiffrés. Mais on me donnait les parties de piano. Il a fallu que je lise les parties de piano. Je faisais une réduction, parce qu'on peut pas jouer le piano sur la guitare. Il fallait, en fonction des autres instruments, ce qui était le plus important de sauver, de faire une espèce de tri, d'analyse. Et donc ça m'a fait faire de l'analyse, et de l'exécution en lisant, ce que finalement peu de guitaristes faisaient à l'époque. Il y avait peu de guitaristes qui lisaient vraiment la musique, ils jouaient beaucoup en variété en faisant seulement les accords chiffrés.

Vous en connaissiez d'autres guitaristes ?

A l'époque, faut dire que j'en n'ai pas connu. Moi je n'ai rencontré de guitaristes que beaucoup plus tard. Mais à l'époque j'étais vraiment tout seul. Je me suis formé vraiment tout seul tout seul. » (Andrès, 78 ans, professeur de classique)

Andrès dit avoir appris vraiment « tout seul », ce qui est vrai pour la technique de la guitare. Mais son parcours est marqué par de nombreuses rencontres musicales quelles soient humaines (la famille, des amis musiciens...) ou matérielles (méthodes harmoniques et solfège). En l'absence de guitaristes et de ressources pour guitaristes, il a fallu pour jouer la musique existante mobiliser les acquis des autres instruments : le violon et le placement des doigts, l'accordéon et les accords, le piano et le solfège. La guitare n'est donc pas dénuée de toute transmission, encore a-t-il fallu prendre la guitare comme n'importe quel autre instrument. Ce parcours l'amènera à devenir professeur de guitare classique, et à utiliser la partition et le solfège comme n'importe quel enseignant de musique classique. Autrement dit, la guitare s'est rapatriée dans un monde existant, dans une institution musicale qui lui pré-existe. Il a lui même formé de nombreux professionnels de la guitare classique, après sa découverte de tout le répertoire pour guitare qui a été légué depuis les années 1750, écrit sur partition.

Le monde de la guitare classique est donc loin du rejet d'une transmission traditionnelle. Et le défaut de professeur de guitare n'a pas empêché de rapatrier la guitare dans l'institution « classique » de la musique. Il en va autrement pour ceux qui voulaient jouer de la guitare différemment. L'exemple précédent, à la marge, montre que les ressources étaient loin de manquer pour faire de l'apprentissage de la guitare un apprentissage comme un autre. Et que lorsque d'autres, plus tard, ont voulu faire de la guitare, le défaut de pédagogie reste encore marqué par une volonté culturelle particulière.

« J'apprenais rien du tout, y avait pas de prof, la guitare c'était le conservatoire. Point à la ligne. Y avait pas de prof de jazz ou de rock ou de quoi que ce soit. Y avait que dalle. Que dalle de chez que dalle.

Mais tu jouais des trucs, tu reprenais des choses ?

Non, je jouais rien en fait. C'était n'importe quoi. Tant que j'ai pas rencontré le copain à l'armée qui était guitariste, j'ai rien foutu. J'ai rien foutu. Par le fait, j'ai commencé la guitare à 18 ans. Enfin à 18 ans bien tassé. » (Éric, 59 ans)

Le passage d'une génération à une autre a provoqué quelque chose de particulier. Eric, dès ses 15 ans (c'est-à-dire au tout début des années 1960) veut jouer de la guitare. Il bricole dessus mais cela ne donne rien, voulant jouer du jazz et du rock, en l'absence de rencontres particulières. Le rejet d'un certain répertoire l'empêche de monopoliser les ressources disponibles (il faut noter que la guitare n'avait pas fait son entrée au conservatoire à l'époque). Mais le désir est ailleurs : il veut jouer du rock, il veut jouer de la guitare, et il n'envisage pas de monopoliser des ressources

extérieures à la guitare. Ce défaut de pédagogie est surtout là pour expliquer l'écart de niveau entre les anciennes générations et les nouvelles : « Maintenant ça va beaucoup plus vite pour... Quand tu débutes, t'as des profs partout. (...) y a vachement de bons guitaristes maintenant. Y en a même de trop à la limite. ». Il y a donc un choix qui s'est opéré malgré tout, un choix qui a produit des choses spécifiques.

« De plus en plus. De plus en plus, ouais. Les élèves, on essaye de les faire jouer ensemble, de les faire travailler par projet. Qu'ils s'écotent, que l'enseignement soit pas strictement basé.... Mais ça c'est lié à la personnalité de chacun. Mais je crois que la guitare c'est un instrument où on n'a pas le choix. (...) c'est un instrument, déjà, qu'est un instrument de musique vivante. C'est un instrument qui est joué par toutes les couches de la population. Qui derrière un instrument qui... Déjà une guitare, ça veut rien dire, il y a des guitares, mais tout le monde dit « la guitare ». Derrière ce mot guitare, on peut ... y a des réalités tout à fait différentes. Entre une guitare folk, une guitare manouche, une guitare électrique, une guitare classique, une guitare baroque... On a un instrument qui a les mêmes principes généraux, et a chaque fois, c'est une réalité différente. Donc, je crois que notre mission, dans un conservatoire, c'est de pouvoir donner la possibilité, un jour, de choisir. De faire son vrai choix. » (Julian, 46 ans, professeur en conservatoire)

Très clairement, la guitare impose (avec bien entendu l'absence de débouchés professionnels) de ne pas s'enfermer dans l'ancienne pratique de « dressage » du conservatoire. C'est un instrument où l'on doit avoir le choix, qui impose d'avoir le choix. Dès lors, le conservatoire, ou n'importe quelle formation de guitariste, doit pouvoir donner l'occasion de faire ce choix. La grande différence, est que la dimension du choix n'est pas immédiate dans le temps. Quelles que soient les volontés du « prof atypique », il regrette de ne pas recevoir de jeunes ayant fait le choix d'être en conservatoire. Il essaye de ne pas les enfermer, donc qu'ils aient encore le choix « un jour », puisqu'ils ne l'ont pas dans l'immédiat. La position « atypique » se joue ici dans la prise de conscience des critiques qui sont formulées à l'égard du conservatoire : écoëurement, impression de ne pas avoir le choix (« s'il faut en passer par là, alors non ! »). La différence tient à ce que dans l'enseignement classique, l'autonomie est une fin, non un moyen.

L'autodidaxie est donc consubstantielle à l'apprentissage de la guitare, ce qui s'exprime au travers des institutions légitimes, mais aussi et surtout par une véritable mise à distance de toute hétéronomie. Cette liaison est présente même au conservatoire, le stigmate de l'enfermement dans le classique travaillant l'institution en son sein. Que penser de ce guitariste qui s'exclame de manière très spontanée : « Ah ! ouais, mais au conservatoire, ils apprennent le classique, *ils apprennent pas la guitare !* » ? N'y a-t-il pas là un rejet d'une logique extérieure à l'idiosyncrasie

de la pratique elle-même ? Seulement, on peut aussi observer qu'il ne s'agit pas seulement du classique, l'autodidaxie se définissant dans une négation beaucoup plus globale.

Que ce soit la convergence des significations ou au contraire les rejets nous ramènent à l'idée qu'il y aurait une unité de la transmission qui se jouerait dans la possibilité d'avoir une transmission qui en ferait appel à une idiosyncrasie de la pratique de la guitare. En d'autres termes, ce qui se jouerait dans cet apprentissage spécifique serait peut-être d'abord l'autonomie de l'instrument lui-même. Reste à savoir comment la structure de la transmission, composée d'un vaste réseau de médiations hétérogènes ne fait pas obstacle à cette autonomie.

Personne n'impose le choix d'apprendre la guitare, il s'agit d'une intentionnalité de la personne. Une fois entré dans la pratique, la guitare elle-même impose par contre de choisir ses méthodes, c'est-à-dire qu'elle oblige à être autodidacte au sens de Tremblay ou de Verrier. Autrement dit, il est faux, paradoxalement, de dire que l'autodidacte est totalement libre dans le choix des contenus et des méthodes. Pour permettre de se penser en guitariste autodidacte, il a fallu faire le choix de constituer l'apprentissage de la guitare comme une culture spécifique, indépendante des autres modes d'apprentissage de la musique. L'autodidaxie en est la forme la plus radicale : bien que ce choix soit toujours renouvelé, on a cristallisé dans la guitare la nécessité de se penser en autodidacte.

En sciences de l'éducation, on parle de « didactique » pour désigner les méthodes d'apprentissage les mieux adaptées aux contenus : il semble que l'autodidaxie soit consubstantielle à l'apprentissage de la guitare, c'est-à-dire que l'autodidaxie du guitariste est la didactique de la guitare. On a jamais envisagé qu'une discipline pouvait s'enseigner elle-même : par exemple, Le Meur désigne par « autopraxis » cette « création de connaissances contenues dans les pratiques ». Pourtant, il semble qu'il y ait une *auto-didactique* de la guitare elle-même, au sens où elle impose et favorise selon les acteurs un apprentissage sans le recours à une pédagogie extérieure, elle s'enseigne elle-même sans recours au maître⁹⁹. Or, pour que la guitare puisse représenter cette quête de l'autonomie, il a bien fallu le transmettre : pour le dire autrement, si les guitaristes revendiquent d'apprendre seul, c'est parce que la guitare s'enseigne par elle-même,

⁹⁹ En effet, il n'y a pas lieu de faire redoubler le langage d'« autopraxis » pour parler les connaissances contenues dans la pratique, double quasi-objectif de l'autodidaxie : étymologiquement, s'enseigner soi-même, sans maître, peu s'appliquer au contenu lui-même ; il est entendu qu'il faut alors dire « par soi-même » et non « à soi-même ». La tablature a par exemple rapidement été perçue comme un support autodidacte de la guitare, c'est-à-dire qui peut s'enseigner sans maître, ce que l'on retrouvera d'une manière globale dans le modèle ethnographique de la transmission guitariste.

non pas à elle, mais aux autres, et que cette autonomie de l'instrument fait l'objet d'une transmission symbolisant l'autonomie du guitariste.

2. Les médiations et l'objet de la transmission

Il faut prendre auto-didactique comme un terme à double sens qui désigne autant l'action du sujet que de l'objet. Le terme est d'une ambivalence étymologique implacable : désigne-t-on l'autonomie de l'objet de la transmission, ou l'autonomie du sujet ? Historiquement, pour créer une autodidaxie guitariste, il a fallu considérer l'objet comme un instrument ayant sa propre didactique qui est l'autodidaxie. Autrement dit, l'apprentissage de la guitare est selon les acteurs par essence autonome, à tel point qu'il est difficile de trancher. Est-ce le sujet ou l'objet qui est autonome ? Questionnement que l'on retrouve dialectisé sous la sociologie de la médiation, et qui contient sans trop le savoir une problématique maussienne du rapport symbolique des personnes et des choses, et qui s'applique à notre sujet : la première autonomie à laquelle on a à faire est celle d'une certaine culture supportée par la spécificité de l'objet transmis, qui en fait un symbole de cette même culture. Dans l'une ou l'autre des sociologies, il y a nécessité à explorer ces théories par une ethnographie des médiations de la transmission. Nous proposons de faire une comparaison entre des cours de classique au conservatoire et des cours dans des institutions moins prestigieuses (centre d'animation et cours particulier) afin de voir que le recours à un professeur ne remet pas en cause, dans le second cas, la revendication autodidactique.

2.1. La guitare au conservatoire : le professeur indispensable

Il faut préciser pour ce qui suit que les cours observés au conservatoire l'ont été à partir de la pratique de cet enseignant qui se pense lui-même atypique par rapport à l'institution. Il apprend en parallèle la guitare dans une association « guitares et flûtes » à partir de partitions, et en autodidacte en ce qui concerne le rock et le folk (les Beatles). A l'âge de 15 ans, son enseignante lui conseille de poursuivre une formation plus solide, et il part au conservatoire par choix personnel. Il ré-intègre donc un cursus professionnel traditionnel, qu'il prolongera d'une autre

formation en musique ancienne, au luth. Il est aujourd'hui professeur de guitare classique et de musique ancienne. Sa position est donc effectivement particulière puisque son goût pour la musique baroque l'a amené à retrouver la tablature, une certaine forme d'oralité –selon ses propres dires–, et donc déclare vouloir, dans ses cours, faire un mixte entre ces différents apports. Il critique vivement le conservatoire comme « lieu de dressage et de formatage », notamment à travers le rôle de la partition. Même s'il y a chez lui des apports d'autres formes que le solfège, c'est, comme il le dit, « toujours encadré par la partition ». On va plutôt assister à un jeu de distances avec la partition plutôt qu'à un véritable rejet.

Ethnographie d'une classe de guitare classique

L'élève sort sa guitare, puis son livre de partitions qu'il ouvre à la bonne page et pose sur le pupitre, en face de la chaise. Il s'installe dans la position classique, c'est-à-dire l'échancrure du côté de la cuisse gauche. Le professeur a fait abandonner à ses élèves le repose-pied qui surélève la jambe afin que le manche de la guitare soit très haut par rapport au corps. Les deux pieds sont posés à même le sol et c'est un petit objet placé entre la cuisse et la guitare qui va donner la bonne position¹⁰⁰, c'est-à-dire le bon angle entre le manche et le corps : le manche doit être à peu près à 45° du corps. La chose est bien connue que l'on ne déroge pas à cette règle dans le cas d'un apprentissage classique : ceci répond à la nécessité du placement des mains droite et gauche¹⁰¹ par rapport à la guitare.

Il n'y a pas d'échappatoire possible : la position fait l'objet de nombreuses remarques lorsqu'elle n'est pas respectée. Même si la configuration est plus ou moins étudiée pour qu'il y ait un minimum d'efforts faits sur la guitare, on voit avec les plus jeunes qu'elle doit faire l'objet d'un maintien permanent du corps. Normalement, la main droite ne doit pas reposer sur les cordes et rester à la perpendiculaire, avec le poignet légèrement cassé. Cela implique que l'avant-bras soit le plus haut possible sur la caisse de la guitare. Or, le bras a tendance à retomber vers la droite, quasiment à la parallèle des cordes. Ceci est rapidement corrigé par le professeur pour les débutants, tandis que les élèves les plus expérimentés se corrigent d'eux-mêmes et maintiennent

¹⁰⁰ Il existe plusieurs systèmes concurrents reprenant plus ou moins le même principe.

¹⁰¹ Toutes les descriptions faisant références aux mains des guitaristes prennent pour sujet des guitaristes droitiers.

mieux la position. L'auto-correction par rapport à une règle conventionnelle est bien la marque d'une incorporation d'une norme émanant de l'institution, il ne s'agit pas d'une adaptation sensori-motrice à l'objet. Bien entendu, cette position a un impact direct sur le son produit, ce qui fait que l'on peut, avec une oreille exercée, entendre une mauvaise position et la corriger dans la seconde. C'est la marque des bons élèves que de le faire d'eux-mêmes.

Le début du cours consiste invariablement à contrôler comment l'élève a avancé dans l'étude du morceau que le professeur a donné à travailler. Parfois, il a déjà été en partie analysé lors du cours précédent, d'autres fois l'élève a dû commencer à déchiffrer et apprendre seul le morceau. L'enseignant, qui a posé sa guitare sur une table, écoute et parfois regarde ce que fait l'élève, en ayant d'abord positionné sa chaise plus ou moins face à lui, à côté du pupitre. Invariablement, l'élève joue en regardant alternativement sa partition et son manche de guitare, bien que le premier élément soit le plus souvent fixé. Face à cela, l'enseignant peut faire deux choses, en fonction de l'avancement de l'élève : résoudre les problèmes ou corriger les erreurs.

« Comment tu vas résoudre les problèmes ? Quelle stratégie tu vas adopter ?

—L'apprendre par cœur ? Retenir le chant ?

—Et comment tu vas faire ? Commence par la fin.

Le professeur montre la partition et dit « rejoue moi ça » en soulignant sur le bout de papier. Il commence par lui corriger une position du pouce main droite, afin que l'enfant touche la corde à la fois avec l'ongle et la pulpe. Il n'hésite pas à prendre le pouce pour le positionner comme il faut. « Là, tu vois, j'ai les deux ».

—Joue les basses, c'est les harmonies qu'on doit entendre.

La décomposition analytique du morceau basse/arpège/mélodie est la principale tâche effectuée lors des cours. Il s'agit d'abord de savoir si ce sont les harmonies ou la mélodie qui est importante.

« Qu'est-ce qui est important ?

—Les basses. (?).

—Joue les moi.

L'élève s'exécute. « Tu crois qu'on pourrait faire un morceau juste avec les basses ? ». L'élève répond « non », et on en revient à la mélodie. L'élève la joue pendant que l'enseignant, qui a repris sa guitare, joue les basses en accompagnement. L'enseignant et l'élève sont

maintenant tous les deux les yeux rivés sur la partition. La guitare n'est quasiment jamais regardée. L'élève joue ensuite la basse, puis la mélodie, et le professeur complète avec les arpèges. Il peut arriver aussi que celui-ci accompagne l'élève en chantant la mélodie en même temps que l'élève, en prononçant le nom des notes.

La correction s'effectue en rapport à ce qu'il y a écrit sur la partition. « Tu vois, là, la basse doit durer ». Quand il s'agit de corriger des choses qui ne sont pas sur le papier, le professeur les rajoute, par exemple un buté. Il faut préciser que les partitions de guitare, du moins pour les élèves, sont « pédagogiques », c'est-à-dire qu'elles précisent certains doigtés, main droite comme main gauche, ainsi que parfois la distinction entre le buté et le pincé. Du point de vue du geste, il y a énormément de prescriptions et d'interdictions. « Il n'y a pas de premier doigt ici » ; « Ici, tu ne peux pas jouer deux fois avec l'index ».

Puis il y a certains gestes qui ne peuvent être notés. « Tu vois, dans ce morceau, la main bouge pas. La tienne a bougé ». Il peut alors arriver que le professeur prenne la guitare et montre le geste à accomplir pour effectuer l'enchaînement. Mais ces cas sont rares. Même lorsque c'est lui qui joue, généralement l'élève continue à suivre sur la partition, afin de faire correspondre signe et son.

La partition, analysée en fonction d'une structure contrapuntique, est la justification principale des obligations et interdictions. Toujours en référence à l'écrit, il s'agit aussi de transmettre ce qu'il ne peut pas dire, ou ce qu'il ne mentionne pas (principalement en technique du corps). Il peut s'agir de justifications rationnelles et physiques, comme la tenue main gauche et la force du barré. On a toujours le « ici » qui localise, analyse, découpe et recompose les éléments musicaux (signes, hauteur, durée).

C'est sur la stratégie de l'apprentissage par cœur, que l'on voit encore mieux la présence des objets. Pour reprendre le premier fil de dialogue, l'élève a donc déchiffré la partition. Il connaît les doigtés. L'enseignant impose un « on enlève ça », tout en retirant la partition du pupitre. L'élève commence alors à jouer en regardant son manche de guitare. « Maintenant, on reprend la partition sans regarder le manche ». L'élève s'exécute.

« Maintenant, ferme les yeux. Fais-le encore plus doucement, à tâtons, t'as pas tes yeux, soit prudent. Prudent, mais sûr de soi, avec force. Prudent veut pas dire timoré. Quand tu regardes pas, t'es plus à l'écoute de ton corps. La partition, ça te rassure, mais t'es pas un très bon lecteur. »

Ce n'est pas une méthode que j'ai beaucoup observé dans ses cours, mais il s'agit d'un exercice que le professeur déclare faire assez souvent. Une fois l'élève parti, il me confiera : « ça fait deux ans qu'il est avec moi, mais il a pris quatre ans de cours avec des gens où il a fait que de la lecture. Ça donne quelqu'un de complètement coincé. » Il est particulièrement étonnant de voir que la partition, bien qu'elle soit là au début et à la fin de l'exercice, soit ce sur quoi porte la cause de son échec. Il n'a fait que de la partition, mais il n'est pas un bon lecteur. Il doit « écouter son corps ». Lorsque l'on est bon lecteur, il n'est pas nécessaire d'en passer par là, bien qu'il faille être toujours « à l'écoute de ses sensations », conscient que tout passe par le corps.

Il y a eu un effet de situation du fait de ma présence. Ainsi, il insiste beaucoup pour me dire qu'il ne fait pas appel uniquement à la partition –à partir du moment où il a su que je ne travaillais pas uniquement sur la « guitare classique »–, et se lancera parfois dans des diatribes, face aux élèves, qui ne semblaient pas coutumières, avec pour conclusion : « Faut pas que ce soit une suite de signes, la partition ! ». Il n'y a qu'en cours de luth, bien entendu, qu'il fait appel à la tablature. Il me précisera : « ici, je favorise une mémorisation digitale », ce qui paraît logique, vu le support utilisé. Mais l'attitude du cours reste la même : la relation globale professeur-élève reste entièrement médiatisée par l'écrit, qui reste l'objet du regard.

Il y a donc une différence de discours en fonction de l'élève : celui pour qui la partition n'est pas un obstacle, mais le support sur lequel on peut travailler et transmettre, et celui pour qui l'écrit est ce qui bloque l'acquisition des techniques. Dans le cours avec une élève de troisième cycle, donc une adolescente très avancée qui doit maintenant « faire son choix » (comme professionnelle), il y avait une véritable interaction médiatisée par la partition : la résolution des problèmes et des erreurs se fait au travers d'elle, ainsi que le choix des doigtés, beaucoup plus discutés qu'avec un débutant. Tandis qu'un élève avec lequel on rencontre des difficultés se fait dire la chose suivante (en présence de l'ethnographe, bien entendu) :

« Le solfège, tu fais pas le lien. Mais t'as raison ! Pour les manières de faire, t'as pas besoin de moi. C'est con à dire, mais on sert à rien. Faut travailler son oreille. Chez toi, reproduis les airs que tu aimes. Moi, à ton âge, je jouais les Beatles à côté des cours, c'est comme ça que j'ai réussi. »

Son double apprentissage lui permet de tenir un double discours qui ne serait pas forcément possible avec un autre professeur, mais qui est assez révélateur de la séparation qui s'opère entre les deux modes de transmission et entre les deux vérités musicales. Le cours de guitare repose sur la connaissance du solfège. La partition est le lieu de l'échange, en vue de former principalement

des professionnels. Lorsque la partition devient un handicap, alors on n'a même plus besoin du professeur. On peut très bien apprendre tout seul les choses que l'on aime. Dans ce cas là, moi, enseignant, je ne sers à rien.

Le couple partition-professeur et la morphologie de la guitare

La partition est omniprésente dans les cours de guitare. Elle est un préalable nécessaire au cours. La formation au conservatoire consiste de manière traditionnelle à faire ses classes de solfège avant de toucher un instrument de musique. Ce n'est plus toujours pratiqué aujourd'hui, mais le cours ne pourrait se concevoir sans l'écriture. Le principe est de prendre une partition avec l'élève et de lui faire jouer, du début à la fin. La guitare, au même titre que l'utilisation principale du piano, est un instrument individualiste par rapport à d'autres, c'est-à-dire que les morceaux appris sont destinés à être joués seuls, le modèle du professionnel étant le concertiste, à l'opposé des autres instruments qui s'insèrent généralement dans des orchestres symphoniques. L'élève a donc un produit fini et auto-suffisant à apprendre.

Il faut prendre en compte la morphologie même de la guitare pour comprendre ce qui se joue ici¹⁰². La guitare impose cela de particulier au guitariste que face à une partition, il doit choisir les doigtés à effectuer : une même note peut se jouer à différents endroits du manche et sur différentes cordes, et le principe de polyphonie implique de choisir la combinaison de doigts qui vont jouer telles notes à tel endroit de la guitare. Si certaines positions paraissent évidentes par rapport à la morphologie de la main, certains choix sont plus subtiles, car ils sont dépendants de la suite d'un morceau, le but étant de faciliter le passage d'une position à une autre. Il faut donc faire des choix de doigtés, c'est-à-dire de positionnement des doigts sur la guitare en fonction des positions qui précèdent et qui suivent (enchaînements), ainsi qu'en fonction du placement des autres doigts à un instant T (positions). Les choses sont à peu près univoques sur un piano grâce à l'horizontalité des notes et la division spatiale basse-main gauche/mélodie-main droite, tandis que la bidimensionnalité de la guitare (horizontal/vertical) ainsi que la nécessaire synchronisation des deux mains afin de produire une note en font un système de gestes structurellement très complexe.

¹⁰² Nous attirons l'attention du lecteur sur le fait que l'argument qui suit est crucial pour l'analyse du cours de classique, mais également pour toute la suite de la description, puisque tous les guitaristes sont confrontés au même objet, c'est-à-dire à la même adaptation corporelle.

Une partition, dans la mesure où elle indique des notes qui n'ont pas de référent univoque en terme de position corporelle sur la guitare, n'est pas un outil très pratique pour le guitariste. C'est cette complexité qui fait que la plupart des guitaristes sont de très mauvais lecteurs : les solistes (les vents par exemple) ont une très bonne lecture horizontale et très rapide (mélodie), tandis que les pianistes ont une lecture verticale très puissante (réduction harmonique, transposition des différentes clefs). On voit ici que c'est la configuration et la fonction de l'instrument qui produisent des compétences spécifiques face à une partition : les guitaristes vont en partie échapper à celle-ci, car ils vont développer beaucoup plus une mémoire du geste. Du reste, les concertos de guitares sont joués sans partition. Comme le disait un guitariste : « quand j'ai déchiffré une pièce, je la connais par cœur » ; ce qui n'empêche pas les guitaristes les plus experts d'être de très bons lecteurs, mais il ne s'agit pas d'une compétence commune¹⁰³.

Pourquoi les guitaristes sont les mauvais élèves du solfège ? La partition est elle-même un système structural de notes. En somme la partition et la guitare sont des structures rivales : l'une structure la musique, l'autre un système complexe de gestes. C'est cette rivalité, plus radicale qu'ailleurs, qui a fait que les guitaristes sont venus si tardivement à la partition, alors que la tablature existait déjà. L'histoire de la guitare classique est celle d'une volonté d'intégrer le champ de la musique savante, sans que ça ne soit complètement accompli. Cette intégration s'est faite par la partition qui, en tant que système musical autonome, a permis en retour de produire de la musique pour guitare différemment de ce qui existait, notamment en développant une science du contrepoint, intégrant toutes les connaissances en matière de solfège.

Le cours de guitare classique fait intervenir l'élève, le professeur, la partition, la guitare de l'élève et, accessoirement, la guitare du professeur. L'objectif du cours est de faire décoder à l'élève une écriture du signe musical en geste sur la guitare, le son produit étant la correspondance entre les deux. Le cours est construit autour d'un retour permanent à la partition : c'est le point de départ et d'arrivée dans la mesure où il faut « jouer la partition ». Le professeur n'est pas là pour montrer mais pour dire ce qu'il faut faire en étant le garant du retour perpétuel à la partition. Il faut considérer que l'objectif, *a minima*, est de permettre à l'élève de jouer sur sa guitare, c'est-à-dire d'y accéder de manière musicalement organisée, selon les conventions techniques,

¹⁰³ Il ne s'agit pas d'un jugement de valeur de dire que les guitaristes sont de mauvais lecteurs. Il est de notoriété publique que même dans le classique, la lecture à vue est quasiment impossible pour les guitaristes, à part chez quelques-uns ayant développé des compétences hors du commun. La tradition des guitaristes classiques a réussi malgré tout à dompter la partition, mais à partir d'un travail différent des autres instrumentistes, reposant principalement sur la mémoire kinesthésique, la mémoire du geste.

corporelles, théoriques qui régissent la relation à la guitare. La partition est tour à tour l'instance structurante et la justification des techniques corporelles. Le professeur entend la partition dans sa tête, et attend un résultat qu'il va obtenir non en jouant mais en adaptant le geste de l'élève :

« Et donc s'il y a quelque chose qui ne va pas, une fausse note ou un accent pas à sa place... Je l'entends, je peux corriger. J'ai un modèle dans ma tête, et j'attends qu'il soit réalisé dans la seconde qui suit. (...) C'est-à-dire finalement qu'à partir d'une musique attendue, à partir de la partition, vous trouvez le geste que eux peuvent produire. »

La présence du professeur est légitimée et justifiée du fait de la difficulté du décodage de la partition, et de l'impossibilité du contrôle par l'élève —en tout cas le débutant —de l'adéquation entre le son de la guitare et la partition. Le professeur intervient donc dans la relation à la partition et la guitare, la partition étant le moyen par lequel l'élève accède à la guitare, entendu qu'il doit la décoder.

Il y a donc trois termes principaux de l'apprentissage (figure 1) : l'élève, la partition et la guitare. On ne peut pas considérer en premier lieu l'élève comme une médiation, bien que l'on verra que c'est ainsi que se le représentent certains. Entre ces trois termes, il n'y a pas de flèches pour laisser la polysémie interprétative des relations : est-ce l'élève qui produit la partition par l'intermédiaire de la guitare ou est-ce la partition qui produit l'élève ? Il n'y a pas de réponse univoque face à cela. Précisément, même si on peut toujours tenter de tracer des relations objectives entre les hommes et les choses, il existe toujours une part de perception subjective de cette relation. Ainsi, on peut lire le schéma de différentes manières.

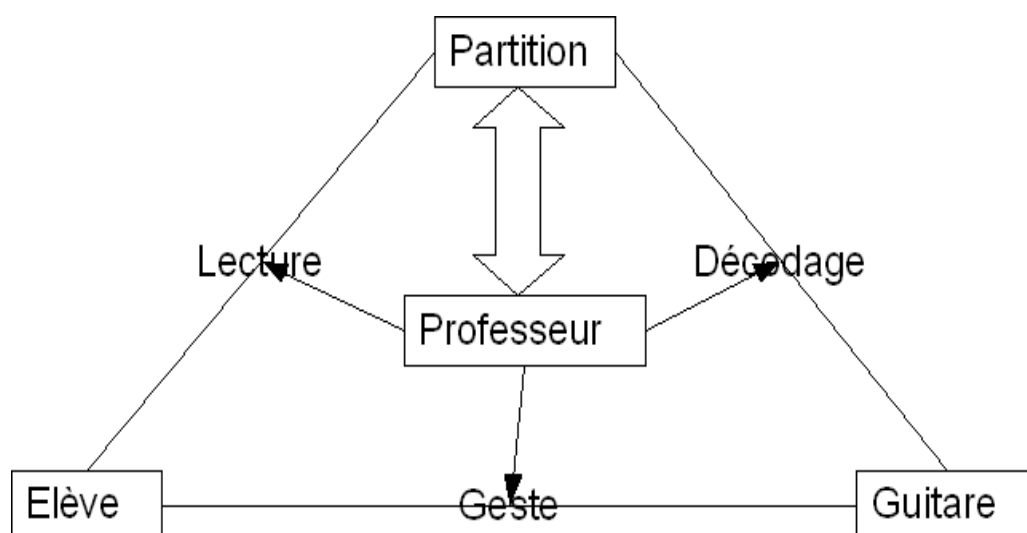


Figure 1: Le professeur de classique comme médiateur

Du point de vue du professeur, celui-ci n'intervient jamais sur l'élève ou sur la guitare directement, ou de manière anecdotique, mais sur la relation entre les termes de l'apprentissage. Il aide à la lecture de la partition, il corrige les gestes et contrôle le décodage de la partition en technique instrumentale, c'est-à-dire qu'il est là pour confirmer l'adéquation entre la lecture du signe et la transcription en geste technique sur l'instrument. Les trois relations sont totalement dépendantes les unes des autres par l'intermédiaire du professeur, qui est le garant du retour constant à la partition et de l'appel à « jouer la partition ». Par contre, la partition peut être considérée comme la médiation de la relation entre le maître et le disciple, car c'est le lieu de l'autorité, toujours modifiable –l'enseignant corrigeant sur le papier. Du point de vue du professeur, donc aussi de l'élève qui réussit, le but de cet apprentissage est l'effacement de l'enseignant afin que l'élève soit seul responsable de l'adéquation entre lecture, décodage et geste, qu'il soit seul juge et censeur face à la partition. Pourtant, la partition ne peut disparaître de ce modèle. Or dans le cadre d'un apprentissage, on a vu que partition et enseignant sont en co-présence nécessaire : enlever l'un revient à supprimer l'autre également, ce qui se donne à voir dans l'injonction à travailler seul et à l'oreille lorsque la partition ou le professeur semblent ne servir à rien pendant le cours.

Du point de vue de ceux qui rejettent ce genre de cours, même si on est dans une dimension purement subjective qui peut revêtir la forme du stigmat, la lecture d'un tel dispositif est tout autre. La partition et le professeur sont omniprésents, envahissants et bloquent la relation à la guitare en tant que tel. Le retour permanent à la partition est une hétéronomie qui empêche la conquête originelle de l'autonomie. C'est une transmission qui ne peut se passer de l'écrit et de son garant. C'est la représentation de ce dispositif qui provoque les rejets : en tant que la partition et son représentant incarnent une autorité forte, la production du guitariste ne peut se faire dans l'autonomie. Il n'y a aucune autodidaxie possible.

S'il y a deux lectures opposées de ce modèle, il y a un point où les deux traditions se rejoignent tout en continuant à se concurrencer. A partir du moment où vous entrez dans un autre répertoire ou si vous enlevez un des termes de la transmission —par exemple la partition —alors il n'y a plus besoin de professeur. Ce discours se retrouve chez d'autres professeurs de classique.

« Vous m'avez parlé du rock aussi.

Non, ben, je dirais que... c'est pour ça que, quand j'entends parler d'enseigner les musiques actuelles dans les écoles de musique. On en fait tout un plat. Si vous enseignez à un guitariste la technique de l'instrument, mais que vous gardez

l'ouverture de ne pas lui interdire ce qu'il a envie de faire en dehors, il a pas besoin de vous pour apprendre à faire un shuffle. Y a pas besoin d'un prof pour ça.

Le prof n'est pas là pour ça ?

Non. Je crois pas. En ce moment, on en parle parce que... Je vais souvent dans une réunion des directeurs d'école de musique, de par mon rôle de coordinateur pédagogique. On en parle. Ouais, les musiques actuelles, qu'est-ce qu'on peut faire, ceci-cela. Bouger un prof pour apprendre les machins. Moi, je vois pas le ... Ce que je pense, c'est qu'il faut donner au gamin l'autonomie musicale et instrumentale pour qu'il puisse rechercher lui-même. Parce qu'il y a ce qu'il faut. Avec internet, je sais pas quoi. Dès l'instant où le gamin a gardé une certaine curiosité, il a pas besoin d'un prof pour apprendre à jouer du rock. Je peux lui apprendre les grilles de blues pour qu'il apprenne la structure, et je peux apprendre aux élèves à suivre une structure, et après, il en fait ce qu'il veut, dans quelque domaine que ce soit, dans les domaines qu'il aime. »

L'enseignement du classique oscille entre une structuration musicale qu'impose l'écrit et une structuration du geste par l'instrument. Le retour perpétuel à la partition semble nécessaire aux yeux des professeurs qui estiment que sans l'écrit, l'enseignant n'est plus indispensable. L'idéal, pour eux, est donc que le geste découle de la partition, et que l'instrument puisse se faire oublier. Cette manière de voir les choses est bien due au fait de l'intégration de la guitare dans l'institution du conservatoire : malgré les précautions, on estime que la guitare est un outil et que la partition *est* la musique en ce qu'elle a d'autonome. Si la pratique de la guitare impose une individualisation de la pratique beaucoup plus forte que pour d'autres instruments, cela n'empêche pas en retour les rejets de cette forme de transmission : si la musique vient de la partition, le guitariste n'est qu'un exécutant, ce qui empêche l'expression musicale de soi.

2.2. Quand l'école fait l'autodidacte : le professeur subsidiaire

Les deux lectures du modèle classique continuent à se concurrencer dans la mesure où les professeurs de guitare classique affirment que les enseignants de musiques actuelles ne servent à rien, ce qui n'est pas l'avis de ces derniers. L'enjeu est de comprendre comment le modèle général de la transmission dans la pratique de la guitare amène toujours à se penser en autodidacte : dans ce cadre, le cours, investi par certains, ne doit pas échapper à la règle. Avant d'en arriver à cette interaction spécifique, il faut tenter de dresser un tableau général de la transmission dans les pratiques actuelles.

Hétérogénéité des contextes de transmission

La situation du « prof de guitare » est en effet là où s'exprime avec le plus de force le paradoxe du guitariste autodidacte. Non seulement il doit faire comme tous les guitaristes, c'est-à-dire transformer l'hétéronomie de la transmission en autonomie, mais il assume le fait d'être celui qui transmet l'autonomie, ce qui le place dans une situation particulièrement délicate. Il doit transmettre tout en gardant à l'esprit cette négation de la transmission : dans la mesure où l'on transmet ce par quoi l'on est passé [Assoun, 2000], comment faire cours lorsque l'on est ou que l'on se dit autodidacte ? Ce paradoxe va se comprendre lorsque l'on aura saisi quelle est la configuration générale de l'apprentissage, dont le cours n'est que l'extension institutionnalisée.

Si on remonte à ce par quoi sont passés les enseignants, on peut observer qu'ils ne sont pas si différents du reste des guitaristes. En effet, même s'il existe aujourd'hui des écoles qui forment des pédagogues de haut niveau, n'importe quel guitariste peut en quelque sorte s'improviser « prof de guitare ». A partir du moment où l'on a quelques connaissances de base, il est tout à fait possible de passer d'une transmission entre pairs à cette relation pédagogique semi-professionnelle, médiatisée par l'argent.

« Avant, j'avais donné quelques cours en privé, comme ça, j'ai toujours donné un petit peu des cours, et je me suis aperçu que ça marchait bien, que j'arrivais, autant que faire ce peu, autant que les conditions le permettaient, que j'arrivais à transmettre quelque chose, à m'expliquer clairement, enfin à me faire comprendre sur la transmission d'un truc. »

Tout comme les guitaristes professionnels ont d'abord été des amateurs –i.e. avant de suivre un cursus professionnalisant–, les enseignants ont « donné quelques cours » sans en faire une activité exclusive. De la transmission entre pairs aux cours de guitare, il n'y a qu'un pas : la professionnalisation est le prolongement biographique de la transmission horizontale. Il n'est pas rare que l'on s'improvise professeur, qu'on le devienne professionnellement ou non. Il existe d'ailleurs une économie souterraine, amateurs comme professionnels de la musique pouvant être professeurs afin de gagner un peu plus d'argent que leur permet leur travail, ou pour payer ses études... C'est particulièrement vrai des intermittents du spectacle qui donnent quasiment tous des cours de guitare.

Encadré 8: Une figure historique du guitariste-pédagogue : Marcel Dadi

Marcel Dadi a beaucoup contribué à former en France la figure du guitariste-pédagogue. Non seulement il est valorisé pour ses compétences musicales, mais aussi pour son investissement dans la transmission de la pratique. Il n'est pas le seul à avoir utilisé la tablature, mais en ayant bénéficié d'un système de diffusion à grande échelle (tablatures intégrales dans les livrets de disques, rubrique dans *Rock & Folk*), il est considéré par ceux qui ont connu cette époque, comme celui qui a suscité la plupart des vocations.

« Bon alors on peut mettre derrière Marcel Dadi ce qu'on veut, on va dire, pas de soucis, mais je pense qu'il était très ouvert ce mec là. Je l'ai rencontré deux-trois fois. Une fois assez longtemps parce qu'il faisait un show pour les guitares Ovarions, dans un magasin à Lille. Il jouait, il disait « cette guitare là elle est bien, alors venez jouer ». Alors on jouait un peu. Moi j'ai joué, il m'a dit « continue un peu ». Alors j'étais très fier de moi, et puis après on parlait un peu. C'est vrai que c'est quelqu'un... Même si la musique je la trouve pas ... vraiment... J'en écoute rarement. C'est vrai que c'était un mec fantastique pour ça, il a vraiment fait démarrer la guitare picking en France, ça j'en suis persuadé. Et c'est étonnant, parce que lui il m'a vraiment fait démarrer, mais je sais pas pourquoi. Il a eu beaucoup plus de succès que Steve Warring et Roger Mason. Ils ont eu un petit succès mais ils se sont arrêtés assez vite. (...) Alors que Dadi il a fait ça, il a continué, il a fait plein de disques. A chaque fois il publiait ses tablatures. On était tous : « Ouais ! », parce que ça va nettement mieux d'apprendre qu'avec la partition. Je pense que ça explique pas mal son succès. Mais c'était une bonne idée parce que de là, il y a eu un tas de vocations qui sont nées. » (Stephan, 50 ans, amateur)

Même lorsque sa musique n'est pas louée, il reste une figure historique incontournable pour cette génération. Il est à noter qu'il utilisa la tablature, mais investit également toutes les lieux et médiations de la sociabilité guitariste : il a donné des cours, fait des concerts partout et souvent dans des petites salles, il avait un magasin de musique, il contribua à créer une guitare... Il a tellement sillonné la France que les guitaristes de l'époque disent quasiment tous l'avoir rencontré, joué devant lui et discuté avec. A un niveau affectif, tous les guitaristes les plus appréciés pour leurs capacités techniques se doivent de poursuivre cette pratique.

Bien qu'il y ait des pédagogues professionnels, on peut dire que tous les guitaristes sont potentiellement des professeurs de guitare ce qui est vrai à tous les niveaux d'engagements : du musicien le plus local au guitariste à renommée internationale, tous endossent à un moment donné le rôle d'enseignant. Certains vont même être valorisés pour leur qualités pédagogiques (encadré 8).

Tout est donc virtuellement situation d'apprentissage. La transmission est partout, à tous les niveaux de la pratique. Un camarade peut, à un moment donné, transmettre des savoir-faire au même titre qu'une grande célébrité du monde musical. Les magazines de guitare en font leur fond de commerce : lorsqu'il est dit « apprenez à jouer comme untel », il s'agit presque d'apprendre

avec lui, et non pas avec un professeur dont la spécialité serait la didactique de la guitare. De plus en plus, les musiciens renommés interviennent dans les magazines afin de donner des conseils, proposer des exercices, expliquer leurs propres morceaux. Aujourd'hui, avec le développement des technologies du multimédia, les magazines proposent des supports vidéos où l'on voit l'artiste du moment expliquer comment il joue telle ou telle de ses compositions. Par la voie d'internet, les musiciens professionnels renommés, comme dans le monde du *shred*, proposent des vidéos en ligne expliquant des techniques personnelles, des trucs et astuces... Avant cela, il existait déjà les vidéos pédagogiques commerciales de guitaristes connus. Le but étant non pas d'apprendre la guitare de manière globale, mais de s'approprier les styles personnels de ces guitaristes.

L'origine de la transmission n'est donc pas la partition mais surtout d'autres guitaristes, et on est donc dans cette idiosyncrasie de la pratique, comme nous l'avons décrit pour le choix des pionniers : ne faire référence qu'à un matériau guitaristique, même si on s'en affranchit par la suite, notamment en regardant d'autres instrumentistes. Toute situation où la guitare est présente peut faire l'objet d'un apprentissage : un bœuf, un concert, une répétition, une vidéo.

Quel est l'objectif de cette transmission ? S'agit-il de rejouer le morceau à l'identique au même titre que pour la partition ? En fait, l'objet de l'apprentissage est tout autre : idéalement, il ne s'agit pas de reproduire les morceaux que l'on entend, mais d'acquérir des techniques instrumentales diverses. Un guitariste, en tant qu'il représente un style de guitare particulier, peut faire l'objet d'une étude spécifique :

« Un de mes guitaristes préféré, c'est pas un mec que j'ai copié, mais a qui j'ai piqué des astuces, c'est Gallager. Au niveau de l'attaque de corde. Gallager il était super balèze parce qu'il était capable de jouer en finger picking, c'est autre chose. En guitare électrique, il était assez puissant. Moi, ce qui m'intéresse dans l'attaque de corde, c'est, je sais pas si tu connais, les Roy Buckanen, Gallager... les mecs qui font couiner la guitare sans rien, sans effet. » (Éric)

Dans cette relation aux autres guitaristes, le principe d'imitation est très fort dans un premier temps, mais il est recomposé en oralité dans le deuxième temps. Finalement, on apprend directement avec les plus grands. C'est particulièrement flagrant dans le cas du jazz manouche, avec la figure et l'omniprésence de Django Reinhardt : tout le monde se sert directement à la source grâce aux disques. Ce n'est que dans un troisième temps subsidiaire que va ressurgir la question artistique : à trop imiter, n'est-on pas influencé et donc dans l'hétéronomie ? Dans la communauté tzigane, cette question ne ressurgit que lors d'une volonté de professionnalisation, ce qui est une différence fondamentale avec la plupart des guitaristes, professionnels ou non. P.

Williams a fait une précieuse description des mécanismes d'apprentissage de la guitare dans la communauté manouche [1998b]. Il insiste particulièrement sur l'usage du disque et semble minimiser la situation de face-à-face¹⁰⁴ : les jeunes Manouches (dès 6-8 ans), apprennent généralement pas plus de deux morceaux en reproduisant systématiquement le disque à l'identique, jusque dans les inflexions les plus complexes du chorus. Comme nous l'avons déjà évoqué, seul le critère de la rapidité participera à l'émulation collective, mais celle-ci est la marque d'un apprentissage de l'être gitan :

« Si l'on excepte les élèves des conservatoires ou les adeptes de leçons particulières (et l'on sait que la guitare est par excellence l'instrument des autodidactes), quasiment tous les guitaristes aujourd'hui apprennent comme les enfants virtuoses manouches en jouant sur les disques et en affrontant un public de pairs. La différence est que « tous les guitaristes », lorsqu'ils se mettent à la guitare, ont plus de six ou huit ans, et qu'ils cherchent une réussite individuelle ; par celle-ci ils ne confortent aucune collectivité dans l'image qu'elle a d'elle-même... » [Williams, 1998b : 40]

C'est sur le tout dernier point que nous sommes en désaccord avec l'auteur. Au contraire, cette quête originelle de l'originalité est encore la forme obligatoire de la transmission comme symbolisation collective¹⁰⁵. Or, en déplaçant le regard de l'apprentissage sur disque aux situations d'oralité et de face-à-face, très fréquentes entre guitaristes, on observe d'autres médiums et surtout d'autres logiques à l'œuvre.

Il y a une injonction très forte, dans la période d'apprentissage, à ne pas faire de « copier-coller », de ne pas faire la « photocopieuse », Hendrix en étant, là encore, l'illustration parfaite : une manière de se démarquer du commun des guitaristes consiste à dire « je ne suis pas du genre à singer Hendrix » ou « il y a trop de clones de Hendrix ». Même si un apprentissage de la guitare passe nécessairement par la reproduction de morceaux bien définis, les guitaristes décrivent beaucoup plus leur apprentissage en termes de techniques spécifiques et de genres musicaux, les deux étant étroitement liés.

¹⁰⁴ Ce qui n'est pas sans soulever certaines questions, notamment celle de l'apprentissage de certaines conventions, comme la formation des accords, par exemple l'aptitude aux renversements d'accords propre à la musique manouche. Williams nous décrit d'ailleurs que c'est dans l'espace de l'accompagnement rythmique que s'élabore dans un premier temps une improvisation individuelle. Mais il faut apprendre les conventions qui régissent les substitutions d'accords, et rien n'y fait référence. Cet élément théorique est sûrement le fait d'une connaissance tacite de l'instrument. Nous allons voir par la suite que c'est la guitare, et non plus le disque, qui supporte le principe d'une écriture musicale, d'où l'intérêt de déplacer le regard du disque vers la situation de face-à-face médiatisée par une guitare.

¹⁰⁵ Mais effectivement pas au sens communautaire. Au demeurant, Williams participe malgré tout à une sociologie des musiques actuelles au sens où révélant ce qui serait un mode d'être gitan, il l'applique à la l'expérience de la vie moderne. Nous y reviendrons en ce qui concerne l'anthropologie de l'improvisation.

« Par exemple dans le ska, c'est en contre-temps, donc c'est le retour, la main qui va vers le haut, et la main qui va vers le bas elle joue presque pas, elle bloque la corde. Ça en rock, y a pas, ça n'existe pas. Même si y a des rock ska un peu, un peu rocksteady, un peu. Y a d'autres techniques. (...) C'est magique, quand on découvre.. quand on a toujours été cadré dans une façon de faire, et qu'on découvre qu'il y en a une autre. » (Neil)

Pour le reste, on n'apprend pas seulement tel répertoire de chanson française mais « les accords » ; le blues est une manière de voir « la gamme pentatonique », etc.... L'apprentissage est découpé en techniques, en connaissances ou en genres musicaux et non pas en œuvres musicales. Le processus fonctionne par modèles : concernant les accords, n'importe quel guitariste fera souvent l'affaire, tandis que des choses plus pointues nécessitent de se confronter directement à la manière de faire de tel ou tel musicien. Dans l'idéal, un bon pédagogue est donc valorisé en tant que guitariste, non pas en tant que spécialiste de l'enseignement. L'*ethos* qui sous-tend la mise en récit de l'autodidaxie repose sur la capacité de tout guitariste à faire don de son savoir tout en s'extrayant de toute situation d'apprentissage. D'ailleurs, il n'est pas rare de valoriser un professeur parce qu'il ne semble rien transmettre :

« C'est après, j'ai rencontré un autre prof, un gros baba cool, qui était formidable, vraiment super cool. C'était pas un super guitariste, mais en fait t'avais l'impression que c'était un mec qui voulait progresser et qui donnait des cours pour ... Il avait la quarantaine déjà... Mais rien à prouver, c'était les cours plus la tchatche-café qu'autre chose. Alors les premiers cours tu te dis merde, putain, j'ai payé cent balles, il m'a payé un café, on n'a pas joué de gratte. Puis en fait voilà, super sympa, beaucoup plus avenant, et malgré qu'on jouait moins de gratte, j'ai l'impression d'avoir progressé quatre fois plus, chez lui que chez l'autre. » (Pierre)

Ce discours prend une forme rhétorique radicale : moins on en apprend, meilleure est la transmission. Le professeur de guitare n'en est pas réellement un, il est lui même encore en apprentissage, et donne des cours « à coté », « comme ça ». La valeur d'un enseignant est directement fonction de sa capacité à s'extraire d'une relation purement pédagogique. Dans le cas où le professeur n'est pas un musicien pris comme modèle, il est envisagé comme ayant appris en autodidacte directement à la source, avec les meilleurs. Le professeur est donc un médiateur que l'on doit mettre à distance car ce qui compte, c'est d'abord la relation à l'artiste, au guitariste renommé.

Le paradoxe d'une tradition d'autodidactes valorisant ses pédagogues peut alors être facilement levé. Bien que la relation à des modèles pouvant dans un premier temps être considérés comme des maîtres est très forte, par extension, toute pratique de la guitare est virtuellement une

transmission au point où l'on se demande si cette manière de percevoir le lien indéfectible entre apprentissage et pratique n'est pas une manière de dire qu'un guitariste est toujours symboliquement son propre professeur, ou que la guitare est le seul maître que l'on connaît. Dans tous les cas, cette description doit pouvoir nous faire comprendre la complexité de se penser en autodidacte : tout est tellement transmission qu'il n'y a pas besoin d'apprentissage spécifique.

Il subsiste par contre une ambiguïté : si la tablature est perçue comme un support autodidactique au sens où nous l'avons défini, la mention de nombreux médiateurs, ainsi que la confusion entre situations de pratique et d'apprentissage introduit le risque d'une autre confusion possible. S'agit-il d'apprendre tout seul, ou est-ce la redécouverte d'une forme de transmission orale ? Il s'agit bien de départager les rôles respectifs du disque et de la tablature d'une part (polarité écriture autodidactique) et des nombreux médiateurs (polarité maître-oralité) ; on peut observer l'arrangement des différentes médiations au contact des cours de guitares, que l'on prendre comme une forme semi-institutionnalisée de ce contexte global de la transmission.

Le cours de guitare comme face-à-face

Les deux types d'enseignements de musiques actuelles ont été observés dans des cadres institutionnels très différents. Le premier s'est fait chez un professeur de guitare qui loue sa salle dans une « école de musique » affiliée à un magasin de musique de Caen¹⁰⁶. Les partenariats entre enseignants et magasins de musique peuvent être très différents, et nous ne décrivons pas ici ces différentes formes. Le second lieu est un centre d'animation de Caen, avec un enseignant qui a le statut d'animateur, en fin de formation à l'époque de l'observation. Tandis que les premiers cours sont individuels et se succèdent toute la journée à raison de trois-quart d'heure par élève, les deuxièmes sont en groupe de cinq ou six personnes, les séances d'une heure se faisant plutôt en fin de journée, comme pour n'importe quelle animation. Dans ces contextes totalement différents, l'attention aux élèves n'est pas la même. La formation des professeurs est aussi sensiblement

¹⁰⁶ A vrai dire il ne s'agit pas d'une école au sens d'une institution avec une ligne pédagogique centralisée, où l'apprentissage serait sanctionné par des diplômes. Il s'agit principalement d'un arrangement économique entre des professeurs indépendants et un magasin de musique pourvoyeur de locaux. En ce sens, il n'y a pas véritablement de système scolaire comme c'est le cas dans certaines « écoles de musique » ou au conservatoire. C'est ce flou institutionnel qui nous permet d'envisager ces cours comme une forme partiellement institutionnalisée de situations de face-à-face courantes entre guitaristes, même s'ils s'en détachent par la professionnalisation et la spécialisation de ses pédagogues.

différente. Mais malgré les divergences, une chose les réunit : le parcours autodidacte des deux guitaristes. Or on va voir se développer sensiblement les mêmes configurations pédagogiques, entendu que l'on porte une attention particulière non à la forme sociale de manière très globale, mais à aux relations soutenues par différents médiateurs. Les manières de fonctionner vont être sensiblement les mêmes¹⁰⁷.

Une chose remarquable, toute considération musicale mise à part, est le jeu de la proximité qui est instauré. Les élèves considèrent l'enseignant comme un ami ou un grand frère, nullement comme un professeur. Le régime de proximité est beaucoup plus fort que dans d'autres institutions. On s'adresse à lui, on lui pose des questions et on entretient des discussions qui ne concernent pas forcément la musique ou le cours : on peut parler d'un festival de metal, du téléchargement de musique, d'un jeu vidéo... Tout est fait pour transgresser la relation maître/disciple, évacuer une notion trop forte de hiérarchie, ce qui ne se retrouve pas au conservatoire, ou seulement quand l'élève est très avancé. Le tutoiement, par exemple, est de rigueur.

On va retrouver l'aspect « étude de morceaux », mais dans une logique tout à fait différente. D'une part, les cours de musique, que l'on appellera ici « populaires » par commodité afin de les distinguer des cours plus académiques, sont d'abord faits pour répondre à la demande des adolescents, ce qui se traduit par l'apprentissage des morceaux que les élèves veulent reproduire. Certains sont là sans exprimer le moindre désir. On va donc leur transmettre les rudiments (les accords) à partir de morceaux susceptibles de plaire à un jeune. Il y a toujours une imposition à un moment donné de titres considérés comme incontournables, notamment parce qu'il y a un bénéfice pédagogique à les utiliser. C'est ici que l'on voit se former une tradition de guitaristes qui, selon l'image d'Epinal, ont « tous appris » le *riff* du morceau « Smoke on the water » de

¹⁰⁷ Il y a quand même des différences de population. Le cours 1 concerne surtout des adolescents, tandis que l'on trouve des enfants de 7-8 ans dans le cours 2. On va rencontrer beaucoup plus de filles dans le centre d'animation, voire même une majorité de filles, point sur lequel nous reviendrons. Exceptionnellement, on peut rencontrer de part et d'autre des élèves plus âgés (aux alentours de 40 ans). Tandis que dans le cours 1, le but est exclusivement de « coller » à la culture de l'adolescent, l'animateur propose à ses élèves, notamment les plus jeunes, des choses plus « traditionnelles » comme « jeux interdits » ou des petites pièces considérées souvent comme adaptées pédagogiquement aux plus débutants. Malgré cet emprunt au classique, on est loin de l'enseignement du conservatoire. L'appel à un répertoire classique se retrouve, comme me le disait un autre enseignant, lorsque l'élève est trop jeune pour avoir des désirs musicaux : « tu vas le brancher sur le classique, parce qu'il y a du codage ».

Deep Purple¹⁰⁸. Sur une structure rythmique très simple, des accords jouables à un ou deux doigts, on envisage rapidement les possibilités de l'instrument (illustration 3)¹⁰⁹.

Illustration 3: Le riff d'introduction de "Smoke on the Water" de Deep Purple noté en partition et en tablature

La guitare classique du débutant a donc été troquée contre une guitare folk ou une guitare électrique. S'ils restent assis pour jouer, la position classique précédemment décrite n'est guère respectée que par quelques enfants et quelques filles du centre d'animation. Les raisons peuvent être multiples, mais convergent vers le même motif : l'habitus dans les musiques populaires implique d'avoir la guitare posée sur la cuisse droite, à l'inverse de la guitare classique. S'il n'y a pas de justification d'ordre mécanique, on peut supposer que c'est pour laisser une plus grande liberté de mouvement au reste du corps, même si cela ne concerne pas les gestes sur la guitare (Cf. chapitre 5).

Après le passage par l'accordage de l'instrument, le cours ne commence pas nécessairement par le contrôle de l'étude d'un morceau pré-exigé. L'élève montre parfois ce qu'il a lui-même travaillé à l'oreille, ce qui peut être un thème, une ligne de basse... Même s'il y a des erreurs, le professeur encourage : « C'est bien. C'est important de travailler son oreille ». Il est à signaler que

¹⁰⁸ Ce titre est dans le livre Guinness des records : en 2007, 1683 guitaristes ont joué ensemble ce morceau dans un stade aux États-Unis. On peut en voir une vidéo à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=OIIFjMgVNgQ&feature=related>.

Un magasin de guitare a interdit à ses clients de jouer ce morceau ainsi que « Stairway to heaven » (Led Zeppelin) et « Sweet Child O' Mine » (Guns n' Roses). On retrouve une scène similaire dans le film « Wayne's World », lorsque le personnage principal essayant une guitare dans un magasin de musique, en égrenant les premières notes de « Stairway to Heaven », se fait arrêter par un vendeur après la troisième note, en lui montrant le panneau « No Stairway ».

¹⁰⁹ La notation de la clef n'est pas exact sur ce document, puisque la notation pour guitare est transposée un ton au dessous. En solfège, pour être exact, il faut donc le noter : ♩_8 .

les élèves n'ont pas forcément suivi de cours de solfèges avant. Ils n'ont pas tous suivi l'exercice de la dictée musicale, censée former l'oreille aux notes de musique. C'est une première remarque : tandis que « travailler tout seul » arrive en dernier recours dans les cours précédemment décrits, il s'agit du premier conseil dans ces cours-ci. Il y a là une inversion totale des prérogatives.

Si l'élève peut travailler d'oreille, à quoi peut bien servir le professeur ? L'enseignant du conservatoire tendait à dire que « ça ne sert à rien ». D'une part, d'un point de vue très factuel, en essayant de reproduire ce qu'il y a sur un disque, l'élève peut très bien faire une erreur qu'il faut corriger, bien que nous allons voir que c'est autour de la nature très spécifique des erreurs possibles que tourne toute la spécificité de ces cours. D'autre part, on va voir que le professeur n'a pas le même rôle.

La configuration n'est plus du tout la même puisque la partition n'existe plus —en tout cas en grande majorité. Et même si la tablature sera beaucoup utilisée, on ne peut pas dire qu'elle remplace, ou qu'elle fait fonction de partition. La plupart du cours se construit dans le face-à-face. Le professeur quitte rarement sa guitare, il accompagne donc l'élève avec son instrument. Dans le cas d'un cours en groupe, le professeur, lorsqu'il s'agit de jouer, va passer d'élève en élève et reproduira la même situation que nous pouvons observer dans les cours individuels.

Lorsqu'il s'agit de reproduire un morceau, la formule est souvent la même. L'élève exprime son désir de jouer tel ou tel morceau. Qu'il soit transcrit en tablature ou non, le principe pour le professeur est de ne pas faire appel à la tablature. S'il est connu, le professeur le jouera aussitôt. S'il s'agit d'un morceau qu'il ne connaît pas, alors il faudra qu'il le repique à l'oreille lui-même. Dans tous les cas, un des objets qui est présent dans les cours de guitare, c'est le disque et la minichaîne. Certains enseignants, lorsqu'il s'agit de choses très compliquées, passent presque tout le cours à repiquer et noter en tablature ce qui est joué sur le disque. C'est le disque, beaucoup plus que la tablature, qui est l'équivalent fonctionnel de la partition : c'est cette matérialité de la musique qu'il va s'agir de reproduire, la différence étant que les notes ne sont pas directement nommées et, en l'absence de connaissances en solfège, il va s'agir de savoir comment faire sur la guitare ce que l'on entend sur le disque en l'absence, semble-t-il, de tout codage musical.

La mise en scène du repiquage pendant le cours a cela d'intéressant qu'elle montre le guitariste (ici l'enseignant) en pleine action d'autodidaxie. Que l'on repique de mémoire ou par l'intermédiaire du disque, il faut retranscrire sur la tablature pour que l'élève puisse s'exercer chez

lui. Le professeur écoute ou se remémore, guitare à la main, essaye de jouer la même chose et, éventuellement, fait des fausses notes, reprend jusqu'à ce que ça « sonne pareil », et le note ensuite sur la tablature. Mais cette dernière n'est pas exploitée aussitôt. La scène de la démonstration a été observée de nombreuses fois. Il s'agit pour l'enseignant de montrer à l'élève directement avec sa guitare comment se joue le morceau, le riff ou le solo. Pas à pas, note par note, enchaînement par enchaînement, le professeur joue, et le guitariste en herbe tente de reproduire en fixant le manche et les doigts de l'enseignant. Lorsqu'il s'agit de mettre bout à bout, en rythme, le professeur le joue une fois, l'élève essaye, parfois les deux guitares se superposant. Lorsque le passage est compliqué, le professeur s'approche et peut prendre les doigts main gauche de l'élève pour les placer sur les bonnes cases. Il y a une action spécifique sur la formation du geste et donc sur la mémoire digitale dont parlait l'enseignant précédent ; il faut mémoriser les différentes notes à jouer sur la guitare, avant de le jouer véritablement. La tablature ne vient qu'après, généralement une fois l'élève rentré chez lui, afin de servir d'aide-mémoire.

Ce n'est qu'à partir de ce moment qu'intervient la phase de correction et disons d'interprétation du morceau. Car il ne s'agit pas seulement de savoir où mettre les doigts, quelles cordes pincer, mais de savoir comment le faire : il faut « faire sonner » le morceau. Or on se trouve ici dans une configuration relativement différente du cours de musique classique. Il ne s'agit nullement de rationaliser le morceau en décomposant basse/accords/mélodie, mais de saisir les gestes à effectuer. Ces gestes sont moins rationalisés —disons moins conventionnels —que dans le classique : il n'existe pas seulement une attaque de la corde pincée ou butée que l'on pourrait noter sur la partition, afin que l'élève réussisse. On pourrait même dire que ce n'est pas parce que l'élève respectera les conventions corporelles et musicales déjà transmises qu'il réussira.

La correction des erreurs ressemble beaucoup plus à des conseils plutôt qu'à des consignes strictes. Ainsi, un guitariste apprenait le morceau « Back in Black » de AC/DC. Le pont du morceau est constitué d'accords ouverts peu utilisés dans le hard rock, surtout avec des guitares saturées. L'élève se mit à faire ce qui est dit par la tablature, mais d'une manière radicalement différente de ce que fait Angus Young, le guitariste de AC/DC. Il jouait en faisant résonner les accords, un peu à la manière d'un guitariste de folk, de façon assez légère, ce qui produisit un effet assez comique, dans un contexte hard rock, pour que le professeur se mette à rire. « Oula ! le fait pas trop folk ! » s'exclama-t-il.

« Quand tu joues AC/DC, il faut que ce soit raide, ultra tranchant, ça doit pas dépasser, tout en frappant l'accord. Tu dois vraiment faire vibrer tes cordes, tu dois pas avoir peur. [l'élève essaye]. Voilà, il faut que tu ressentes le côté sec et droit. C'est vraiment carré. Y a quand même un ressenti, faut que tu sentes tes cordes vibrer. Faut que ça brille un peu. Si tu joues comme ça [il fait des coups hésitants] tes cordes vont pas vibrer, elles vont pas briller. [le refait normalement, avec des coups secs]. Si tu fais ça, tu t'ouvres un petit peu d'énergie, t'hésites pas.... Limite à les faire rouler un peu, ça se joue à rien. C'était un peu la marque d'Angus Young, c'est qu'il jouait très droit. [l'élève continue d'essayer]. Appuie un petit peu plus. »

Les différences techniques entre Angus Young et l'élève sont flagrantes, mais on voit qu'elles sont difficilement rationalisables, en dehors de tout codage musical. Tout est affaire de geste. La première partie du discours doit être traduite pour être comprise en dehors du contexte. L'élève avait gratter des accords en dehors des notes du disque ou de la tablature. Il en a rajouté. En soit, ce n'est pas une erreur, un morceau de musique ne devant jamais être copié à l'identique. Mais il y a ici une faute de goût qui consiste à faire du folk avec un morceau de rock : plus que l'apprentissage du morceau, et ce malgré l'aspect très imitatif, il s'agit en fait d'une revue de style d'un guitariste en particulier, le fait d'être « carré » impliquant que ce riff là ne supporte pas des écarts de note par rapport à l'original. Le discours qui traîne en longueur, généreux en qualificatifs, montre que l'on ne peut rationaliser la transmission. Il n'est pas rare que l'on emploie des qualificatifs pour désigner un geste spécifique : « faut que ce soit hargneux » par exemple ne désigne pas spécifiquement un geste musical, une technique instrumentale, mais un *ethos* corporel qui donne sens à la musique en dehors d'un vocabulaire spécialiste.

Aucune notion de solfège n'est utilisée ici, même si on a parfois recours à lui pour la notation et la transmission du rythme. Il est quasiment impossible de se défaire du solfège rythmique. Pour certains riffs, il y a des gestes à respecter que l'on ne peut décomposer qu'en fonction du rythme. « Ici, chaque croche est associée à un geste ». Le professeur va écrire sur la tablature le sens des coups de médiator : vers le bas ou vers le haut, le but étant ici de jouer les accords de puissance (ou accords de quinte) selon la technique de l'aller et retour.

« Il va falloir déterminer quelle note on va jouer avec quel geste, si on veut avoir une notion de groove. Si tu fais que des allers, t'auras plus d'impact, mais t'auras pas un rendu naturel. »

Et il fait les deux pour faire sentir la différence à l'élève. Ici, l'écrit est là pour palier la difficulté pour l'enseignant de seulement montrer. Il va falloir organiser les gestes en fonction de considérations rythmiques (croche), ce qui nécessite de le marquer sur la feuille. Certaines tablatures sont assez détaillées car, un peu à la manière de la partition pédagogique qui va préciser

si on joue la note en butée ou pincée, elles indiquent le sens du coup de médiator. Mais la lecture va uniquement se faire dans l'horizontalité, c'est-à-dire d'un point de vue rythmique, et non vertical, harmonique.

Les conseils du professeur montrent que l'erreur de l'élève est d'une nature bien spécifique. Dans la situation pédagogique où le but est de jouer « à la manière de », il ne faut pas s'écarter du modèle en question : mais l'objectivité de la musique, c'est le style du guitariste, dépendant d'un ou de plusieurs genres musicaux (« de toute façon, Angus Young, ses solos c'est que du blues » alors que l'on est dans un contexte hard rock), et de l'*ethos* de la musique par le geste (hargneux, carré, sec, etc.). Il n'y a pas d'erreur au sens classique d'un débutant qui ne suivrait pas les indications de la partition : la différence est grande car l'erreur n'est pas une erreur absolue (« c'est pas ça ») car chacune d'elle ouvre en fait sur d'autres possibilités musicales. Là, le guitariste a joué « folk » au lieu de jouer « rock », ici, s'il joue des coups de médiator vers le bas, il aura « plus d'impact » et moins de « groove ».

L'apprentissage consiste donc beaucoup plus en l'acquisition d'un répertoire de genres, de styles, d'habitus corporels, qu'à une technique objective référencée à l'écrit. Les erreurs sont souvent des fautes de goûts, c'est-à-dire une inadéquation entre l'*ethos* musical et la situation. La situation d'apprentissage permet justement d'ouvrir sur ces différentes possibilités. Dans le centre d'animation, nous avons observé une scène intéressante, où l'animateur, à partir d'un morceau du groupe Téléphone, a décliné tout un répertoire prolifique en genres : il a réadapté la chanson en reggae, en rock, en tango, etc., sous le regard médusé de ses élèves. C'est ce qu'il décrivait comme sa passion pour la musique (jouer Led Zepplin en bossa nova par exemple), et que d'autres ont mis en pratique comme socialisation à la musique. Nous avons déjà cité un exemple similaire.

Une phrase qui résume bien cette absence de conventions musicales objectives, qui intervient fréquemment dans ces cours de guitare lorsque le professeur est à court de ressources discursives pour agir sur l'apprentissage de l'élève, et qui fait autorité, est la suivante : « il faut que tu le sentes ». Cette phrase est mystérieuse en soi, car si on se place du point de vue de l'élève, elle ne veut pas dire grand chose. Nous aurons l'occasion de la re-travailler, car elle est une clé de compréhension du monde guitariste, et plus généralement des mondes musicaux contemporains ; on y trouve l'impératif d'une socialisation spécifique à la guitare et la musique : c'est dans la subjectivité, la sensation et le corporel que tout se joue.

Ce qui va nous permettre de jeter un pont entre cette situation d'apprentissage et le contexte du jeu, c'est le fait que cette phrase renvoie à une réalité qui ne se dit pas. Qu'il prononce la phrase ou non, le professeur exagère considérablement chaque geste fait en direction de l'élève, et l'engagement du corps dans son ensemble. Ce ne sont pas « des doigts qui bougent sur un manche » comme disent certains, on ne fait pas que du « copier-coller ». Le professeur tape du pied plus fort, tout en laissant aller son corps en entier à des gestes amples, fluides ou saccadés : généralement, « il faut que tu le sentes » est accompagné du buste jeté en avant, en rythme ou en fonction des accents du morceau, signifiant ce qui ne se dit pratiquement jamais, l'engagement du corps. L'animateur le disait malgré tout à ses élèves, en rapportant genre musical et danse : « tu vois, comme ça, rock, tu veux sauter partout ; reggae, comme ça, t'es en guimauve, tu fais des gestes amples ». En somme, il faut *le* sentir, mais il faut aussi *le* danser...

Médiation de la théorie et de la technique

Le cours se rapproche donc d'une interaction de face-à-face médiatisée par la guitare elle-même et le corps. Il peut être considéré comme une extension d'une configuration de transmission plus globale, dans laquelle c'est d'abord la pratique qui compte. Dans le même temps, à côté de l'acquisition de techniques, l'apprentissage de la guitare n'est pas exempt de conventions musicales et de théorie. Or on va pouvoir décrire comment cet apprentissage reste dans la même logique. L'apprentissage de la guitare fait le pari de ne pas se servir d'une médiation qui entrave l'acquisition des gestes. La théorie va rester dans le cadre des gestes associés à la guitare.

Le manche de la guitare tend à matérialiser de façon visuelle tout ce qui relève de la théorie. Le manche divisé en frettes d'égale valeur est bien entendu une rationalisation mais qui permet en quelque sorte de se passer de l'écrit. Ainsi, lorsque l'on commence la guitare, un des rudiments est de distinguer un accord mineur d'un accord majeur. Bien que l'on utilise un vocabulaire propre à la structure musicale, on va retraduire cela sur le manche de la guitare en disant que la différence entre les deux se fait en « enlevant un doigt sur le manche, et puis c'est tout », ce qui se visualise très bien à partir des diagrammes d'accords (illustration 4).

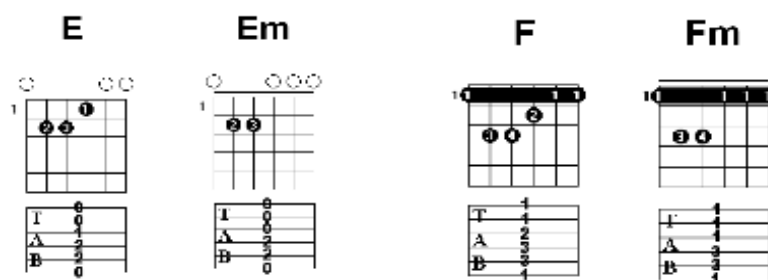


Illustration 4: Positions des accords mineur et majeur

Concrètement, le diagramme indique que pour passer d'un accord de Mi (« E » étant la notation dite « anglo-saxonne ») à Mi mineur, il faut enlever l'index. Le schéma sera exactement le même une case plus loin pour l'accord de Fa, encore faut-il rajouter le barré, et c'est donc le majeur qui fera la différence. On voit aussi sur les diagrammes que la guitare permet assez facilement la transposition. Faites glisser votre main gauche en gardant la même position et vous aurez tous les accords de la gamme de case en case, de demi-ton en demi-ton. L'idée que la guitare est facile à apprendre découle du fait de cette facilité de transposition : il suffit de connaître trois positions pour faire tous les accords sur le manche, ce qui justifie d'ailleurs l'image selon laquelle il suffit d'apprendre « trois accords » pour savoir jouer.

C'est d'abord en terme de positions que l'on apprend les accords et donc, par extension, l'harmonie et les gammes (illustration 5). Car de la même manière, l'apprentissage des gammes, donc d'une certaine structuration musicale, se fait aussi en terme de position de la main gauche. Bousson parle de « chemin à parcourir » ce qui est effectivement le cas. Si on regarde la figure ci-dessous, on a un schéma du manche et les endroits où mettre les doigts (le rond blanc étant la fondamentale). Cette image ne donne même pas d'indication sur le numéro des frettes, l'essentiel étant de connaître la position et non pas le nom de la gamme ou des notes : bien que l'on connaisse le plus souvent la correspondance des notes sur le manche, il suffit de repérer la première pour ne pas avoir à connaître les suivantes. Si on doit jouer en La majeur, je jouerai cette position en case 5.

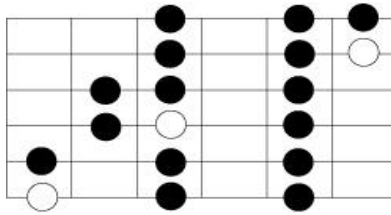


Illustration 5: 1ère position (possible) de la gamme majeure

A partir de ces diagrammes, il va être possible de manipuler la plupart des gammes correspondantes aux accords d'un morceau : c'est énormément utilisé dans la mesure où l'improvisation et les solos sont une des modalités principales de la pratique, comme on a pu le voir précédemment. Si nous rangeons cela sous la catégorie de « théorie », c'est parce que l'on n'est plus tout à fait dans de la pure pratique instrumentale : la formation des accords, les harmonisations, les cadences et les gammes font partie d'une structuration de la musique en théorie. Pourtant il serait faux de conclure que les individus se mentent à eux-mêmes en déniaient l'apport théorique —donc hétéronome — dans leur apprentissage. Il faut plutôt considérer que cette théorie n'est pas une structuration rivale de la gestuelle de la guitare.

Il faut de ce point de vue distinguer solfège et harmonie : le solfège est une convention d'écriture, tandis que l'harmonie est une convention musicale. Dans une approche classique, solfège et harmonie ne sont jamais totalement indissociables dans la mesure où la partition structure et matérialise les règles harmoniques¹¹⁰. Par rapport à ce que nous avons décrit, il ressort que l'apprentissage de l'harmonie se passe de solfège dans la transmission entre guitaristes. C'est directement sur le manche de la guitare que va se matérialiser et se structurer l'harmonie, en fonction de positions et de gestes techniques.

« par exemple lui, c'est un mec qui sait pas lire non plus, qui sait pas lire le solfège. Donc je vais te dire ... Il fait prof de gratte, il sait pas lire le solfège. Par contre... mais y a pas besoin du solfège. C'est juste une écriture différente des tablatures. Mais l'harmonie en soit, les constructions d'accords, les gammes tout ça, tu peux les transcrire en tablature, et c'est la compréhension qui compte de tout ça. Et lui c'est un monstre là dessus, sur les constructions de gammes d'accords, de ci de ça, notamment en impro jazz. C'est dur d'expliquer des trucs comme ça, mais il y arrive en 5 minutes, juste en te montrant deux plans. (il prend la guitare en montrant sur le manche, main gauche positionnée, l'autre indiquant) « tu vois, tu fais ça et ça, oh, t'as les deux mêmes notes ». Plutôt que l'autre il va te dire « là t'as une quinte en si bémol, alors que là tu repasses en troisième ... ». Fait chier ! Fait chier ! » (Pierre)

¹¹⁰ Notamment par le principe de l'armature à la clef.

D'ailleurs, lorsque les guitaristes reprennent plus tard des cours de musique, il s'agit le plus souvent de cours d'harmonie. Cela fait partie le plus souvent d'un processus de professionnalisation, que ce soit pour être musicien ou enseignant. Les professionnels reprennent des cours qui n'ont, semble-t-il, plus aucun lien avec la guitare. Dans le même temps, les amateurs quant à eux, continuent à prendre des cours sur la guitare. Le professeur doit donc refaire le lien entre ses acquis dans le domaine de l'harmonie et le re-traduire sur le manche de la guitare. C'est ici que se situe une des différences entre les professionnels et les amateurs, différence qui doit être la légitimation de la position d'enseignant :

« Dans les années 80-85, je commence à m'intéresser vraiment à la technique. D'ailleurs à mettre un nom sur les choses, parce y a un tas de choses que je savais faire, mais je savais pas comment ça s'appelait. Alors pour communiquer, c'est meilleur de savoir... Mais je me suis aperçu beaucoup plus tard que c'est qu'à moitié vrai. L'important, c'est ce qu'on sait faire... l'important c'est ce qu'on fait, pas ce qu'on explique. Ça c'est un travail de pédagogue, c'est quelque chose que je fais par exemple dans mes cours de guitare que je donne. » (Jeff, 50 ans, professeur de guitare en MJC)

Le cours de guitare est une forme de transmission orale. La tablature et le disque, formes d'écriture, ne font pas partie des médiations essentielles de l'apprentissage. Pourtant, elles sont utilisées comme extension de cette oralité : le disque fait appel à l'oreille et aux sons tandis que la tablature renvoie au regard et au geste. On peut inverser le rapport en disant que la transmission orale est une cristallisation sociale du rapport autodidacte que favorise le disque et la tablature, souvent complémentaires. Même si le professeur tend à parasiter l'essai-erreur comme modalité d'auto-apprentissage, la notion d'erreur est toute relative dans cette pratique. Ce qui compte, c'est finalement de considérer la guitare comme le moyen de sa propre transmission, ce que l'on tentera de systématiser maintenant.

2.3. Symbolisation et transmission

Contrairement à l'enseignement qui est un retour perpétuel à la partition, l'apprentissage de la guitare est un retour perpétuel à la guitare elle-même, à la pratique : « l'important, c'est ce qu'on sait faire » et pas ce que l'on sait, en sorte que le professeur légitime sa position non pas par des connaissances en plus, mais par sa capacité à ne pas faire rentrer en conflit la structure gestuelle avec la théorie. Nous voudrions montrer maintenant que cette forme de transmission

repose sur toute une symbolisation, c'est-à-dire sur la production et l'usage de médiations qui organisent un horizon de sens spécifique ou, pour le dire autrement, une structuration à la fois matérielle et signifiante qui fait de la guitare une ressource autodidactique.

L'écriture du geste

Le rejet de la partition n'émane pas seulement de la présence d'une écriture, mais bien plus de ce qu'elle représente : non plus seulement une notation de la musique que l'on entend, elle devient un système musical autonome qui se suffit à lui-même et rend accessoire ceux qui l'incorporent. La tablature, originellement, n'est pas l'apanage de la guitare. C'est un terme qui désigne toute notation musicale spécifique à un instrument : c'est une schématisation des gestes techniques à effectuer. Il en existe principalement pour les instruments à cordes frettés, mais on en trouve aussi pour l'accordéon ou l'harmonica et maintenant également pour la batterie. Pour ce qui est de la guitare, ce qui reste l'utilisation la plus répandue actuellement, il s'agit de représenter les six cordes de la guitare par six lignes sur lesquelles on inscrit le numéro de la frette sur laquelle appuyer (illustration 6).

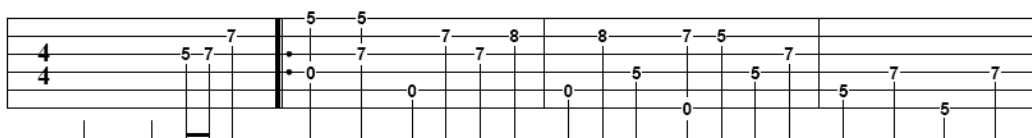


Illustration 6: Début de la « Marcellaise » de Marcel Dadi en tablature

La tablature ne s'affranchit pas du solfège rythmique, encore qu'il est possible de ne pas le noter, dans la mesure où l'utilisation d'une tablature implique généralement l'usage du disque : appréhender le rythme va alors se faire principalement en reproduisant ce que l'on entend, tandis que la tablature indique sommairement les gestes à effectuer. Sur internet, on peut trouver des formes de tablatures encore plus sommaires, généralement faites par des amateurs, souvent bourrées d'erreurs. Il s'agit d'un « format texte » facilement diffusable numériquement (illustration 7).

				Db9	Db7b9				Bbm6	C7b9				Fmaj7			
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		
e-----0-----																	
8-7-6-5-4				3-6				2-1-1									
4-5				4-4-6				3-2									
3				3-5				2-3									
4				2				3-3									
				6													

Illustration 7: Extrait de « Nuages » de Django Reinhardt. Tablature en format texte

Sur ce genre de tablatures, les temps sont indiqués (les chiffres tout en haut, sous le nom des accords), mais le rythme n'est absolument pas figuré de manière précise : aucune chance de pouvoir le jouer sans l'avoir entendu. Il est inexact de dire que la tablature indique le geste à faire de manière précise : on a des indications sur la corde et la frette à jouer, mais le choix du doigté n'est pas forcément indiqué. Par contre, on peut trouver un certain nombre d'indications techniques, concernant principalement la main gauche, desquelles on peut difficilement se passer.

F Guitar Solo

43

Full Full

17 (17) 17 14 (14) 15 16 14 12 12 14 14 16 Full Full

sl. sl. sl. P 14 (14) sl.

Gr II

5 5 x 5 (3) 5 5 5

4 4 4 (3) 4 4 2

2 2 2 2 5 2 3 4 2 2

Generated using the Power Tab Editor by Brad Larsen. <http://powertab.guitarnetwork.org>

Illustration 8: Début du solo de "Foxy Lady" par Jimi Hendrix

Sur l'illustration 8, ce qui est représenté comme un *legato* en solfège renvoie en fait à différentes techniques de jeu sur le manche qui sont presque toujours notées. Les flèches, par exemple, représentent un *bend*, c'est-à-dire un tiré de corde avec la main gauche afin d'altérer la

hauteur de la note frettée. La représentation graphique du *bend* schématise un geste dans l'espace et dans le temps. On le voit monter progressivement ou rapidement, descendre et remonter encore... On indique aussi le *slide* (glissé noté « sl » et « / »), les *hammer on* et les *pull off* (notés « h » et « p ») qui consistent à jouer la note en frappant la corde ou en la tirant avec les doigts de la main gauche, directement sur le manche¹¹¹.

La tablature, si elle est une écriture, n'est pas considérée à l'heure actuelle comme un système musical autonome. Elle ne signifie jamais en premier lieu une note : elle indique partiellement un geste, un endroit où pincer une corde, et quelle corde pincer. Bien entendu, si on précise l'accordage de la guitare, on sait quelle note est jouée : on peut la nommer comme c'est le cas avec une partition. Mais l'on sait que c'est telle note non pas parce que le signe écrit y renvoie directement, mais parce que l'on sait que tel endroit pincé sur une guitare produira telle note. Les guitaristes connaissent le nom des notes sur le manche de la guitare, pas sur des lignes notées sur papier. En terme de décodage, l'activité est totalement inversée entre guitare classique et guitare populaire : les uns doivent traduire un signe musical en geste technique, tandis que les autres doivent faire le chemin opposé pour nommer une note à partir de la tablature.

Cette écriture fait donc intervenir un tiers qui est l'instrument de musique ; mieux, elle fait aussi intervenir le musicien qui effectue le geste prescrit. Seule la partition indique objectivement une hauteur (ou une fréquence) de note ; la tablature, en tant qu'elle indique objectivement un geste, est une substitution du couple guitare-guitariste. Adorno y voyait une infantilisation du musicien. C'est beaucoup plus la liquidation de la musique comme pure structure formelle de signes structurés en musique : il s'agit d'une redéfinition de la musique comme une discipline corporelle productrice de sons. Elle requiert et a pour finalité l'intervention de la médiation de la guitare dont elle est le raccourci symbolique. Il n'y a pas de raison de considérer comme infantilisant une raison graphique [Goody, 1979] qui en appelle à une dynamique corporelle inscrite d'abord sur l'instrument, qui organise l'interaction corps-instrument, plutôt qu'à la connaissance d'une pure structure formelle de signes organisant d'abord les sons en système avant que d'en faire appel au décodage humain. On peut par contre se demander ce que cette écriture structure réellement. Il nous semble ici que la tablature participe plutôt de l'installation de la transmission guitariste dans une culture de l'oralité où l'instrument reste le support primordial de la transmission.

¹¹¹ Pour une description plus complète de cette écriture du geste, on se référera au document en annexe 5.

Symétrie du modèle de la transmission

Le modèle du cours de guitare va en tout état de cause être radicalement différent du cours de conservatoire, et peut nous renseigner sur le modèle autodidacte. Paradoxalement, si on regarde un cours de guitare, il y a beaucoup plus de médiations qui interviennent fréquemment. Le disque, la guitare du professeur, la guitare de l'élève, éventuellement la tablature. Le modèle peut paraître beaucoup plus complexe, plus asservi à ses médiations (figure 2).

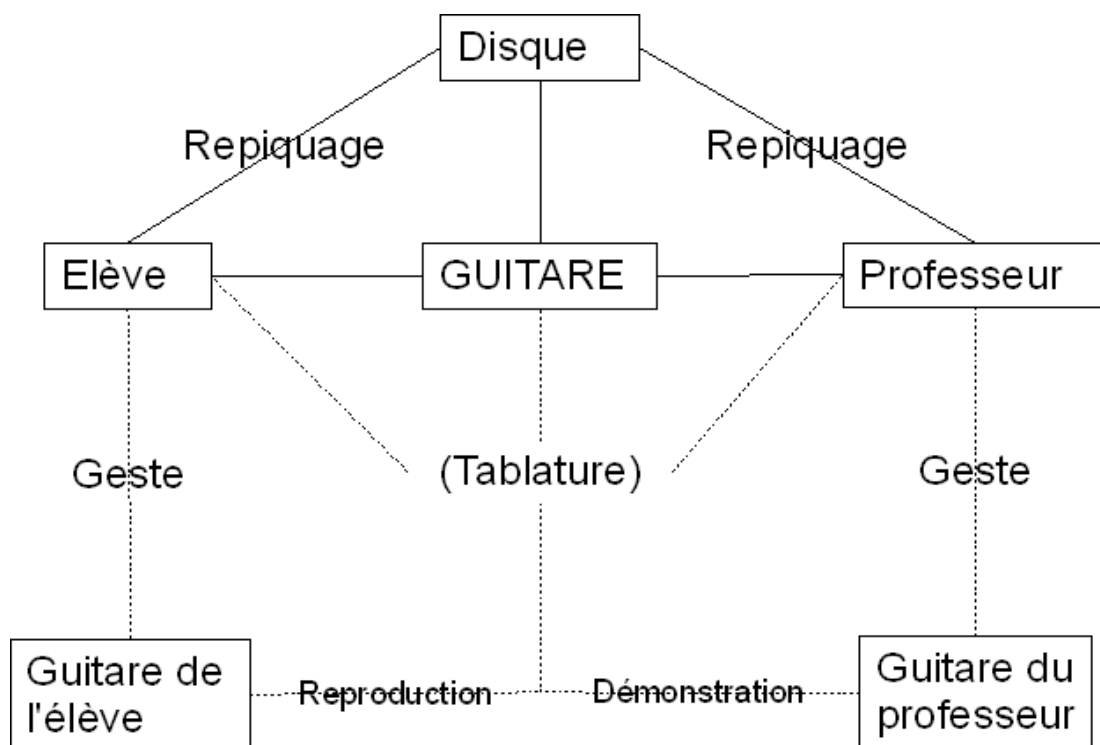


Figure 2: La guitare au centre du dispositif de transmission autodidacte

Le disque est le plus souvent la source musicale, bien qu'il représente une écriture de ce que fait un musicien précis. L'enseignant repique le morceau lorsqu'il ne le connaît pas. Automatiquement, « repiquer » signifie jouer sur la guitare. En montrant à l'élève, il transmet directement la manière de faire le morceau, l'élève imitant alors les gestes. La tablature remplace cette relation de face-à-face médiatisée par l'instrument de musique. Elle est l'écriture de la situation dans laquelle sont les protagonistes. Au final, la guitare en tant que virtualité, est ce qui médiatise la relation professeur-élève, modèle que l'on retrouvera dans la transmission entre pairs. Le modèle étant parfaitement symétrique, on peut en quelque sorte supprimer le côté droit, l'élève

apprenant alors en autodidacte, de la même manière que le professeur faisait devant lui par la mise en scène du repiquage. Sur le schéma, les pointillés indiquent une décomposition de la médiatisation par la guitare. La tablature n'est en rien nécessaire, même si elle aide certains à acquérir un morceau plus rapidement.

Ce modèle, comme le précédent, est sujet d'une perception particulière. Les individus qui sont passés par là considèrent en quelque sorte que le professeur n'est pas indispensable dans cet apprentissage, d'autant plus que l'instrument étant le lieu de la transmission, il n'y a pas de frontière entre le moment de l'apprentissage et le moment de la pratique. Le disque lui-même, comme on l'a vu, bien qu'il soit la source musicale au même titre que la partition, est superflu : dans tous les cas, l'objectif de l'apprentissage d'un morceau n'est pas de refaire « note à note » ce qui est inscrit dessus mais d'accéder au style d'un guitariste. C'est la grande différence avec la partition qui ne supporte pas les écarts.

Du point de vue de certains, ce modèle est par contre éminemment critiquable. D'une part, il y a une forme extrême d'imitation qui empêche toute autonomie. C'est d'ailleurs pour cette raison que certains vont effectivement critiquer tous les cours de guitare. D'autre part, la guitare étant considérée comme un outil et non pas comme une écriture de la musique, il se peut que l'on considère que dire « met ton doigt sur la cinquième case » n'est pas une manière d'apprendre la musique. C'est là un point de divergence crucial sur la symbolique de l'instrument.

La guitare est donc ce sur quoi repose sa propre transmission parce qu'elle en est à la fois la médiation, l'objet et la structure. Dans la confrontation des médiations, la guitare est censée annuler toutes les autres. Il ne doit y avoir que le guitariste, la guitare et le son produit. Autrement dit, enseigner selon cette structure revient à vouloir transmettre une forme d'autonomie. Si la guitare est à la fois l'outil, le support et la fin de la transmission, il n'y a plus de médiation, il n'y a plus d'hétérogénéité. On est dans une logique d'autonomie, encore faut-il expulser un certain nombre d'intermédiaires.

A la conquête de l'autonomie : la mise en accusation des médiations

La partition est rejetée parce qu'elle représente un système musical autonome, avec ses propres règles, sa propre structure qui, si on l'utilise, impose de s'y insérer ; une médiation sans

médiateur, à défaut du disque. Hennion avait bien observé comment, dans le cadre d'un enseignement du solfège, la partition pouvait devenir une médiation en accusation, trop envahissante et bloquant la relation à la musique [Hennion, 1988]. Cette mise en accusation pouvait se répercuter sur les professeurs de solfège, trop asservis à leurs moyens, en une sorte de crise de sorcellerie, pas si éloignée que ça du mécanisme de la victime-émissaire. C'est bien entendu l'autonomie du musicien face à la musique qui est en jeu. Seulement elle se fait en bout de parcours, puisque le modèle de l'apprentissage ne saurait se passer de la partition comme moyen de la transmission, en sorte qu'est toujours transmis ce système de signes musicaux.

Il est bien connu que le disque, et accessoirement la tablature, sont les moyens principaux de l'apprentissage du rock et des musiques populaires. Par contre, à aucun moment on a envisagé qu'à l'image des classes de solfège, ces médiations pouvaient à leur tour être mises en accusation. La différence avec le conservatoire est que les guitaristes, produits de cette néo-autodidaxie, ont partiellement les choix de leur moyens ; ils peuvent combiner comme bon leur semble les différentes médiations de leur apprentissage, du moment qu'ils savent où se situent leurs besoins, ce qui s'applique également au cours de guitare :

*« Je pense qu'au début... Enfin, ça c'est une réflexion que je me suis faite après, c'est pas une réflexion que j'avais à treize ans, mais au début, enfin... Je pense que quand tu commences un instrument, à prendre des cours, quelque soit la forme artistique, la peinture ou autre chose, si tu prends des cours, tu te fais vachement influencer par la manière de faire de ton prof. Et ça, c'est un truc qui me dérange un peu. Enfin, ça me paraît.. Un mec qui va se mettre à la peinture, il va d'abord bidouiller des trucs avant de prendre des cours. Et je pense que la musique, ça devrait être pareil. Tu bidouilles, et une fois que tu sens que t'as des lacunes, tu prends des cours. Là, ça fait 15 ans que je joues, je pense que... je suis capable de prendre des cours, parce que je sais où sont mes lacunes et mes qualités, et je sais que si je cherche un prof, ce sera pour trouver un truc précis que j'ai pas. Mais.. Je connais plein de mecs qu'ont commencé la guitare en même temps que moi et qui ont arrêté parce que.. T'es forcément influencé par la manière de travailler de ton prof, par ses goûts musicaux, et au final, ça fait des conflits entre ce que toi t'as envie de faire, et ce que ton prof veut.. Ton prof il dit « ça c'est bien, ça c'est bien, ça c'est pas bien ». Et si c'est à l'encontre de ce que tu fais, ça devient super galère. Moi je connais plein de gens qui ont arrêté parce que ça crée plein de frustrations. Je pense que les cours, faut les prendre une fois que tu sais ce que tu veux faire, et comment tu le fais. Ça c'est une réflexion que j'ai eu beaucoup plus tard. « j'ai bien fait de pas prendre de cours, parce que... »
(Marty, 29 ans, intermittent)*

Malgré que ce soit le fait ici d'une mise en récit *a posteriori*, il y a une forme de revendication d'autonomie originelle, non plus en bout de parcours, qui nécessite de se débarrasser par accusation des médiations que l'on utilise, ou de celles que l'on ne veut pas

utiliser. Autrement dit, l'hétérogénéité des apprentissages et des parcours musiciens, en ce qu'elle marque une intentionnalité, un ordonnancement des méthodes, l'exclusion de certains médiums, la mise à distance de l'hétéronomie des autres, est la condition globale de la revendication autodidacte. Qu'on la rejette à la base ou qu'on s'en débarrasse en cours de parcours, la tablature est par exemple souvent dans le viseur des critiques.

« *Le soucis, quand t'es autodidacte, tu vois une troisième case à jouer, une cinquième case à jouer, puis en fait tu essayes de la jouer et puis voilà. Tu te soucis pas de ce qu'il y a de plus important. C'est pas de savoir qu'il faut que tu presses la 5^{ème} case, c'est de savoir comment la presser, comment utiliser ton corps, tu vois, pour jouer. (...)* » (Alexandre, 39, professeur)

« *Mais au départ, je me suis jamais inspiré des tablatures. Je voyais Rock and Folk... Les morceaux de Dadi, ça m'a apparu trop mécanique. Essayer de développer un truc un peu plus personnel. Mais pour apprendre, c'est plus avec le guitariste, la rencontre avec le guitariste lui-même, le musicien. Le travail à l'oreille. Plus à l'oreille que le travail sur tablature. (...) Moi, je jouais des morceaux, mais à l'oreille, avec ma touche personnelle.* » (Marcel, 54 ans, amateur)

Il faut mettre à distance ce danger imitatif, puisque l'objectif est dans la personnalisation de sa musique. Le disque est moins souvent critiqué, parce qu'à partir du moment où l'on travaille à l'oreille, c'est-à-dire au « *feeling* », à « l'instinct », on développe sa « touche personnelle », ce qui est l'objectif de l'apprentissage. Le disque, s'il est l'équivalent fonctionnel de la partition dans les musiques populaires, n'en est pas l'équivalent symbolique. Du point de vue du pôle « populaire », tandis que la musique inscrite sur la partition continue d'exister indépendamment des hommes qui ne feront que la réactualiser comme des « exécutants », en s'y aliénant, la musique inscrite sur le disque ne s'autonomise pas par rapport au groupe qui joue la musique que l'on entend sur le support¹¹². Le morceau étant dépendant de son producteur originel, ne serait-ce que symboliquement parce qu'on l'entend, le fait d'apprendre le morceau n'est alors qu'un préalable pédagogique à l'acquisition de techniques particulières, d'un répertoire de genres et de styles. Dans la *praxis* musicale, on développe alors une distance entre sa propre musique et celle que l'on entend sur le disque. Les mises en accusations porteront sur ceux qui restent à cette étape de pure imitation, c'est-à-dire qui n'ont pas la volonté originelle de travailler le disque au *feeling* (ce qui nous renvoie au chapitre 5).

¹¹² Même si ce jeu est répété techniquement via la chaîne Hi-Fi. Mais justement, repiquer des morceaux à l'oreille revient à substituer cette reproduction mécanique par la reproduction gestuelle. Réintroduire le geste, qui n'a d'autre détermination que le *feeling* du musicien (Cf. chapitre 5), c'est mettre à distance voir annuler la présence technologique (Cf. chapitre 6). C'est bien le sens de notre thèse que de réintroduire l'instrument : lorsque l'on dit que les musiciens populaires ont appris avec le disque, on est encore peut-être dans une conception trop grapho-centrée de la transmission.

Par le fait même, le disque est une médiation qui s'annule dans l'appropriation musicale, et qui est donc peu mise en accusation. La tablature, quant à elle, reste un substitut de guitare, un raccourci de la relation de face-à-face entre guitaristes. Dans cette mesure, la tablature est l'écriture du geste transmis oralement dans l'ordinaire, mais ne doit en aucun cas être toute la transmission, ce que l'on désigne par : « ce que je jouais était trop dans la tablature ». C'est le risque de la prendre pour le moyen essentiel de la transmission qui est évacué par sa mise en accusation, tandis que le disque ne représente pas ce risque, parce qu'il est synonyme de travail à l'instinct, à l'oreille, c'est-à-dire à partir de son propre corps et de sa subjectivité.

Et on comprend mieux la mention, pendant le cours « il faut que tu le sentes ». On ne peut pas tout enseigner. Il faut intégrer cette question du sentiment. C'est l'extrême limite de l'apprentissage, qui semble résumer ce discours imaginaire : « je peux te dire qu'il faut avoir du *feeling*, mais je ne peux réellement te le transmettre. Il faut que ça vienne de toi. » Dans cette mesure, le véritable apprentissage même dans le cadre d'un cours est autodidactique, car effectivement, ce qui ressort de la musicalité, dans sa dimension essentielle, c'est l'interaction entre l'individu et sa guitare. Tandis que le professeur classique est un médiateur central de la transmission, parce qu'il est médiateur d'une institution musicale garante de la « conservation » du système de signes écrits, l'autre type de professeur est médiateur de sa propre autodidaxie. Ce professeur, émanant d'aucune institution légitime, ne transmet que l'autonomie d'un corps-à-corps avec la guitare.

Nous ne nous sommes moins intéressé aux processus d'apprentissages qu'aux contenus de la transmission au travers d'un certain nombre de supports matériels et de pratiques langagières. Nous n'avons donc pas insisté sur les mécanismes d'incorporation, de mémorisation kinesthésique, etc. Les descriptions montrent bien que les corps ne sont pas agis de la même manière en fonction de l'institution. On peut d'ores et déjà distinguer ce que Sylvia Faure appelle d'un côté un modèle de la « discipline » et, de l'autre, un modèle de la « singularité » [2000 : 114-119], c'est-à-dire un modèle fondé sur une forte contrainte sur les corps, et un autre où la pression sociale est bien moins présente¹¹³. Nous aurons l'occasion d'y revenir en ce qui concerne le moment du jeu, des corps en action. Nous avons plutôt pris le parti de retracer la logique interne de la transmission ; de ce fait, dans le moment où le corps est informé par d'autres, on observe surtout une définition

¹¹³ Encore que la comparaison a ses limites, notamment parce que les enjeux institutionnels et stylistiques ne sont pas tout-à-fait les mêmes. Nous continuerons donc à parler d'académisme et d'autodidaxie, même si la proximité entre l'autodidaxie guitariste et l'impératif de créativité chez les danseurs contemporains semble particulièrement forte, malgré des différences de mises en œuvre [Cf. Faure, 2000 : 232 et s.].

de la musique, une relation à elle, le corps n'étant qu'un des supports de cet imaginaire, si privilégié soit-il. Il nous semble que la transmission dite autodidacte repose sur un montage symbolique assez précis, bien qu'assez élastique dans la pratique, qui fait converger le disque, la tablature, le corps, vers une centralité du contenu de la pratique entièrement médiatisé par l'instrument lui-même.

La guitare est donc conçue comme le support de sa propre transmission, au sens où l'instrument de musique doit pouvoir cristalliser en un modèle stable et cohérent, qui fait sens, les conditions de sa propre appropriation par les futurs guitaristes. Il n'est donc pas si évident et immédiat de dire que la guitare est un instrument « facile » à apprendre. Il s'agit essentiellement d'une symbolisation, car la transmission prend une forme obligatoire, construite socialement, en même temps qu'elle s'inscrit dans la matérialité des médiations qui l'entourent, structurant un imaginaire de l'autonomie qui peut être réactualisé dans de nombreuses situations d'échanges guitaristiques. Le caractère partagé de cet imaginaire montre que la guitare est le symbole de la relation à la musique que l'instrument contribue lui-même à installer.

Nous nous situons à un niveau analytique qui n'épuise pas le rapport à l'instrument : si c'est au travers de cette guitare symbolique que se transmettent savoir-faire et compétences, cela implique une redéfinition de la pratique musicale comme dynamique sensori-motrice originale (il faut que tu le sentes, il faut que tu le dances), évacuant toute médiation qui, tôt ou tard, contredit cette logique. On peut se demander si les guitaristes ne confondent pas l'autodidaxie et l'oralité, dans la mesure où ce qui est rejeté, c'est finalement l'extériorité de l'écriture. L'ethnomusicologie regorge de descriptions de transmissions orales. On peut citer le cas des Ju'hoan de Namibie [Olivier, 1999], où la situation de face-à-face médiatisée par l'instrument est relativement identique, et ce, jusque dans l'introduction de variations chez l'apprenant par rapport au modèle. Le cas des Ju'hoan est intéressant, parce que le musicien « cherche à minimiser ses qualités en se qualifiant perpétuellement d'apprenti ». Les paroles de certains chants sont à ce propos éclairantes :

« le pluriarc est mon chef », « le pluriarc me dépasse », répète un homme âgé, signifiant par là qu'il ne maîtrise pas encore l'instrument ; « j'apprends toujours le pluriarc », chante un autre après plus de cinquante ans de pratique. L'apprentissage du chant ou d'un instrument ne s'achève donc qu'avec la mort du musicien. » [175]

L'instrument étant le maître du musicien, on se place dans une forme d'autodidactique similaire à celle des guitaristes. Dans le même temps, on voit bien le dilemme qui peut resurgir

pour nos guitaristes. La guitare peut être à son tour considérée comme une hétéronomie, trop génératrice de gestes structurés *a priori*, ce qui implique qu'elle soit aussi mise en accusation. A la différence des Ju-hoan qui se soumettent à la transcendance par le pluriarc, la guitare va être mise au banc des accusés. Avant que de plonger dans l'imaginaire des corps musiquants (chapitre 5), il nous faut explorer ce que l'on peut appeler le moment de l'appropriation biographique subjectivante de la guitare comme symbole.

CHAPITRE 4

UN MYTHE D'ORIGINE DE L'INDIVIDU

L'identité ou la métaphysique du vide

La culture des guitaristes est marquée par une individualisation des pratiques (via le mélange des genres) et par un individualisme revendiqué (au travers de cette tradition d'autodidactes). Ce bricolage, cette quête de soi qui semble devoir se faire par soi, et qui fait malgré tout tradition, pose le problème moderne de l'arbitrage entre socialisation et subjectivation¹¹⁴, c'est-à-dire finalement du rapport entre individu et société.

Le problème, tel qu'il est généralement présenté par les sociologues, n'est pas tant de savoir lequel des deux fait l'autre, ce qui renverrait à l'opposition entre holisme et individualisme méthodologique, mais comment les deux tiennent ensemble, se co-intègrent l'un à l'autre. Bien entendu, le procès de socialisation est le plus souvent considéré comme premier dans l'ontogenèse d'un individu, mais il arrive un moment où l'individuation nécessite une part active du sujet dans la définition de soi et de son rapport au monde. Cette séparation et cette différenciation d'avec la société deviennent une injonction sociale en modernité [Gauchet, 2002], la valeur suprême portée par l'individualisme [Elias, 1991 : 191]. Le problème de « la société des individus » (Elias) ou d'« une société d'individus » (Gauchet) est qu'il manque un terme médiateur qui préciserait le sens et le contenu de la relation. Individus et société semblent alors on ne peut plus précaires : si l'individualisme est la nouvelle donne nécessitant de l'individu qu'il définisse le sens de ses

¹¹⁴ On opposera ici socialisation à subjectivation plutôt qu'au processus d'individuation qui évoque encore un mode de socialisation, au sens d'une société produisant son propre type d'individu. La subjectivation insiste bien plus sur la part active et autonome de l'individu, du sujet devrait-on dire, dans la construction de son rapport au monde, ce qui va être crucial ici.

actions, de son parcours et de son rapport à un monde en perte de cohérence et de stabilité institutionnelle [Beck, 2001], cela précarise l'individu lui-même [Ehrenberg, 1995].

On est donc face à une relation conflictuelle, puisqu'il faut rejeter certains principes d'hétéronomie, dans laquelle les deux parties sont mutuellement menacées par l'incertitude. Le concept d'identité est souvent utilisé pour pacifier la relation et consolider les deux termes, tout en insistant sur la dimension moderne de l'individu. Que l'on tente de définir l'identité dans sa double face individuelle et collective¹¹⁵ ou comme un terme permettant de penser ensemble la singularité et la similarité par rapport aux autres [Martuccelli, 2002], elle est une médiation entre individu et société, ce qui fait d'ailleurs toute la difficulté d'une définition précise du concept¹¹⁶.

On parle souvent de « bricolage identitaire » (Le Breton), mais peut-être au sens d'André Mary de « bris-collage » : si les structures sociales et les institutions semblent moins stables et moins cohérentes, « le pur soi se réduit à une enveloppe relativement vide » [Kaufmann, 2005], en sorte que la sociologie de l'individu verse rapidement dans une métaphysique du vide, que l'on soit critique [Lasch, 1981] ou enthousiaste vis-à-vis de cet individualisme moderne. On a parlé dans les années 1980 de *Société du vide* [Barel, 1984] voire d'*Ère du vide* [Lipovetski, 1983]. Ce bris-collage identitaire ne se donne jamais mieux à voir que chez Kaufmann, qui fait de ce vide la place à prendre par l'identité devenue la médiation structurante par excellence, celle qui re-colle les morceaux :

La structuration que procurent les institutions, « est beaucoup plus faible en significations. Ou, plus exactement, il y a un tel trop-plein de significations disparates qu'elles s'annulent mutuellement par leur cacophonie. L'identité a justement pour but de palier ce manque et de répondre à la cacophonie. Elle singularise et unifie l'individu, crée un univers symbolique intégré à un moment et dans un contexte donné, bricole les liens entre séquences d'identification pour assurer une continuité dans la durée biographique, construit, par la valorisation de certaines thématiques, l'estime de soi qui est l'énergie nécessaire à l'action. Bref, elle invente une petite musique, qui donne sens à la vie. Petite musique sans laquelle tout s'effondre¹¹⁷. » [Kaufmann, 2004 : 79]

L'identité semble être le lieu structurant le soi et le rapport au social, ce qui dans la seconde modernité, selon Kaufmann, revient à structurer en partie la société, le reflet identitaire devenant

¹¹⁵ Que l'on nomme parfois « identité pour soi » et « identité pour les autres » [Dubar, 2000 : 107 et s.].

¹¹⁶ Le psychanalyste Erikson donne une définition qui va aussi dans ce sens, en proposant une formulation qui met formidablement en abîme cette médiation : « nous avons affaire à un processus « situé » *au cœur de l'individu* ainsi qu'*au cœur de la culture de sa communauté*, processus qui fonde, pratiquement, l'identité des deux identités » [Erikson, 1972 : 17]. En somme, une médiation de la médiation.

¹¹⁷ On notera ici que c'est la musique qui permet métaphoriquement de retrouver l'image d'une totalité stable, qui tient le tout ensemble, par le truchement d'un univers symbolique bien difficile à définir.

véritable réflexion, c'est-à-dire finalement relation dialectique. Pourtant, cette dialectique identitaire n'a pas nécessairement le pouvoir structurant que lui prête Kaufmann. En effet, il y a chez lui une véritable rhétorique de la précarité : si l'identité est une « clôture de sens », elle l'est toujours « à un moment donné », si bien qu'il n'y a jamais de réelle stabilité. Pris d'un point de vue un peu plus large, on peut dire qu'il y a alors une véritable labilité de l'identité. Martuccelli en a fait un principe essentiel du processus :

« La crise est constitutive du mode d'être spécifique de l'identité. Il n'existe pas d'identité sans crise, et cette dernière n'apparaît que son revers inévitable, lorsqu'on prend acte de l'inconsistance radicale de toute forme d'identification. Les moments de crise sont ainsi la conscience éclairée de nos identités, là où les séquences d'identification ne sont que de la fuite en avant. Ici, on affirmera que l'identité, ce qui fait d'un individu un être singulier, et un, est sa dimension la plus solide, puisque renvoyant aux aspects les plus « personnels » de sa vie ; là, au contraire, on dira que ce sont les composantes collectives de l'identité, nationale, communautaire, culturelle, qui lui appartiennent en propre et qui le définissent le mieux. Dans les deux cas, ce qu'on ôte ainsi, c'est l'expérience liminaire du vide entourant ces identifications. » [2002 : 425-426]

L'oscillation entre un discours sur la subjectivité ou la socialisation comme fondement oublie l'expérience du vide qui se situe précisément entre les deux. Mais comme la quête identitaire est souvent expliquée par le déclin de l'Institution, autant que par l'inconsistance de l'individu lui-même, on voit qu'il y a une omniprésence du vide qui ne renvoie pas seulement à une expérience située, mais à un mode d'être en société. Les louanges ou critiques postmodernes en ont fait leur thème fondamental. Y a-t-il réellement une structuration des rapports sociaux et culturels par le vide ?

On peut notamment se demander si les univers symboliques sont si précaires, comme le sous-entend Kaufmann, alors même qu'une des manières d'échapper théoriquement à la métaphysique du vide est de se rabattre sur les symboles nécessaires aux identités. Le domaine des « supports » montre à l'inverse du vide une profusion des signes identitaires permettant de se définir soi et son rapport au monde. Mais le signe n'est pas le symbole. Dubet note par exemple : « il arrive que les symboles culturels soient des signes ne renvoyant qu'à eux-mêmes » [Dubet, 1994 : 94]. Baudrillard a fait de cette inconsistance symbolique devenue système de signes une métaphysique sociale systématique qui rend compte du vide entre individu et société [1968, 1978 et 2002]. Autrement dit, que l'on prenne les symboles pour une émanation d'un ordre institutionnel ou pour la substance même de la médiation identitaire, ils ne sont pas épargnés par cette extension du domaine du vide.

Toute la question est de savoir où situer les symboliques. Les sociologues sont parfois pris au jeu du sociologisme en les mettant du côté du social, les psychologues les situent plutôt dans le psychisme individuel. Cette même oscillation qui est au principe de l'identité vaut pour l'activité de symbolisation. Le symbole est une médiation de sens socialisée et socialisante et, en ce sens, il doit être pris dans le même tourment que les identités. On peut même poser l'hypothèse que c'est ce travail symbolique sur soi, l'autre et le monde qui est le mouvement même de la crise identitaire.

Il est vrai que ce devenir à la fois individuel et collectif des guitaristes, tiraillés entre socialisation et subjectivation, se joue à un niveau identitaire. Mais l'identité guitariste ne ressurgit qu'au moment où l'on observe une culture commune, quel que soit le niveau de personnalisation de la pratique, et le degré d'autonomie revendiquée ; dans le cadre d'une culture autodidacte, on a vu que c'est la guitare, en tant que symbole c'est-à-dire ici médiation de sens, qui permet de penser l'autonomie du sujet, nécessairement de manière extérieure à l'individu¹¹⁸. C'est donc ce rapport identité-symbole qu'il faut analyser maintenant ; ce rapport n'est pas simple à démêler puisque la dimension symbolique d'une identité renvoie de prime abord à sa dimension collective, *i.e.* extérieure à l'individu. Un symbole, pour être efficace, doit être partagé, doit être intégrateur de sens et doit fournir une forme de continuité sociale qui manque à l'identité décrite par Kaufmann. Or, on voit dans le conflit entre le sujet et l'institution musicale à quel point l'identité de guitariste joue à un niveau individuel, alors que la guitare elle-même gagne en autonomie et semble rentrer dans le conflit. Comment un symbole peut-il fonctionner à la fois comme un moyen de la socialisation et de la subjectivation ?

Si l'identité est un moment de crise, que les individus et les institutions sont relativement vides et/ou contradictoires, les symboles qui permettent l'identification n'ont-ils pas précisément comme fonction de symboliser cette labilité identitaire ? On place souvent le symbole du côté du collectif, mais c'est oublier que c'est aussi soi qui symbolise, qui participe activement à l'élaboration du symbole, non seulement parce qu'il l'actualise mais aussi parce qu'il se l'approprie. Les parcours guitaristes nous permettront de préciser ce cheminement, puisqu'ils sont révélateurs du travail symbolique entourant la guitare, autant dans la constitution d'un imaginaire spécifique attaché à l'objet que dans la construction des identités de guitaristes.

¹¹⁸ Soit ce qui tient l'individu de l'extérieur, comme le dit Martuccelli à propos des supports objectifs, à l'opposé d'un individu *se tenant* de l'intérieur [2002 : 45 et 56].

1. De l'adolescence...

1.1. Une découverte qui ne se fait pas *ex nihilo*

La guitare va parfaitement s'inscrire dans cette problématique, notamment parce qu'elle est une pratique de l'adolescence, classe d'âge qui révèle et travaille constamment les identités et leurs incertitudes. Mais loin de faire place vide, ou de se vouer uniquement à une culture des *mass media*, ces adolescents saturent le champ de symbolisations toutes inscrites dans des sociabilités et des espaces de socialisations particuliers. Précisons que cette partie ne se fonde pas sur une observation *in situ* des adolescents eux-mêmes, mais sur une reconstruction autobiographique *a posteriori* des guitaristes adultes. Il est donc évident que cette narration n'aura pleinement de sens que dans la confrontation à la deuxième partie du chapitre, soit schématiquement dans le récit de la sortie de l'adolescence. On suivra ici les moments qui font sens dans les parcours de guitaristes, en rendant compte du mouvement qui conduit à dessiner les contours de cette identité.

Les préliminaires de la découverte

Les préliminaires de la découverte que l'on est en droit d'attendre dans les récits sont la culture musicale des parents (instrumentale ou non) et l'écoute de la musique supportée par les médiums technologiques (disques, radio...). Nous passerons rapidement sur ce point car il n'a pas beaucoup été traité dans les entretiens par les individus¹¹⁹. On a déjà vu que le passé instrumentiste des parents était rejeté dans la représentation de l'apprentissage : plus la présence instrumentiste est forte avant le début de cet apprentissage, plus elle est minimisée dans le discours.

Si on regarde plus précisément les raisons et justifications de la découverte de l'instrument, la pratique musicienne des parents, au même titre que pour la formation musicale, ne semble pas jouer dans les motifs évoqués de la passion, sauf lorsque le père est guitariste, ce qui peut donner

¹¹⁹ Sachant qu'il n'y avait pas de question précise à ce sujet dans le guide d'entretien. Nous attendions une narration spontanée de ces préliminaires, afin de voir si cela était nécessaire au récit. Ce n'est pas le cas, pour des raisons que nous verrons à la section suivante.

une impression de naturalité ou de familiarité avec l'instrument. Certaines « ambiances » peuvent être attirantes¹²⁰, mais on n'en fait pas une réelle justification : c'est d'abord la présence de la guitare qui implique d'y toucher, non pas un modèle parental particulier.

« Tu me disais, que c'est ton père qui faisait de la gratte. Qu'est-ce qui fait que tu t'y mets ?

Ben c'est qu'il y avait des guitares à la maison (rire). C'est plutôt ça. Je voulais pas en faire au début. C'est pas que je voulais pas, ça m'intéressait pas. Et... Ben, par défaut, je suis venu à ça, et maintenant, je suis content.

Par défaut, c'est-à-dire ?

Ben dans le sens où je suis un peu, enfin, je me suis pas boosté à me dire, tiens je vais faire tel instrument, donc au bout d'un moment.. Comment ça s'est passé ? Ah oui, voilà. Y a un pote qui montait un groupe, il cherchait un gratteux. Du coup, je suis aller faire 2-3 accords de base, et puis c'est à peu près tout. » (Wes, 20 ans)

« Ben je l'ai toujours connue parce que mon père faisait de la guitare. J'ai toujours été en contact de l'instrument, mais je l'ai vraiment manipulé... Sérieusement vers... entre 16 et 20. Disons 18 ans. » (Steve, 31 ans)

Il y a toujours une séparation entre le désir de jouer et le modèle parental. Bien entendu la présence de la guitare introduit une certaine logique dans le choix de l'instrument, mais c'est aussi pensé sur le mode quasiment accidentel. Du coup, il n'y a pas forcément de souvenir permettant de rationaliser le choix ou l'envie de commencer : le « J'en sais rien » revient souvent, chez les enfants de musiciens ou non. Cela peut être un désir que l'on n'explique pas, parce que l'on n'a pas envie de l'expliquer. « J'avais envie, donc j'en ai fait » (Georges). Le désir n'est pas mis en avant chez les fils de guitaristes, tandis qu'il est affirmé chez les autres : dans les deux cas, le récit contourne toute possibilité d'entrevoir une quelconque imposition de la vocation.

Tandis que la découverte de la guitare est narrée sur le mode de la rupture lorsqu'il y a un passé d'instrumentiste, on va plus insister sur la continuité quand il y a une omniprésence de la musique non praticienne. Car avant de jouer de la guitare, il y a bien entendu l'écoute de la musique. Même si tout le monde ne l'évoque pas, il est évident que l'utilisation du disque et de la

¹²⁰ Un guitariste, devenu professionnel, décrivait l'attraction qu'il avait à voir son père répéter avec ses amis. Un autre parle sensiblement de la même chose : « Moi je suis né en 79, donc il avait 18 ans. Je suis né en plein quand il était dans la musique. Assez naturellement, quand j'étais tout môme, j'étais dans un milieu musical. Mon père à l'époque, il jouait dans des groupes, donc j'étais tout le temps... Enfin, j'étais tout môme fourré dans les répét'. » (Matt)

Il précise quand même que son père l'a eu particulièrement jeune, ce qui signifie une forme de proximité qu'il continuera à décrire par la suite. Lorsqu'il exprima le désir de faire un instrument, il choisit malgré tout le piano. Il a fallu un certain temps avant qu'il ne fasse de la guitare.

radio fait partie des supports de la formation du goût. Pour certains, c'est même en référence à une culture technologique que l'on raconte la genèse d'une passion. Ainsi, pour certains : « ça remonte à vachement loin, parce que ça remonte à l'époque des premiers transistors dans les années 60 ». Repère temporel, le média utilisé peut aussi être un ordonnateur du champ musical et des habitus concomitants. Ainsi Jennifer, précisant qu'elle vient d'un milieu ouvrier, raconte que « la musique, ça a toujours été », parce que ses parents l'emmenaient voir des opérettes :

« Mais, en même temps, prrr, à la maison, il n'y avait pas spécialement toute une rangée de CD, pas du tout, pas du tout. On voyait, on entendait ce qu'il y avait à la télé, et ... Par contre mes frères voulaient écouter de la musique tout le temps. » Les frères écoutaient des disques... « Ça a d'abord été par la fratrie que j'ai baigné dans la musique, comme ça. Et d'avoir toujours... Je m'en rappellerai toujours, d'avoir un vieux poste et j'écoutais tout le temps ce qui se passait à la radio. »

La télévision est le moins légitime des médiums musicaux, tandis que le disque marque une véritable passion, la radio étant l'intermédiaire entre les deux extrêmes. La guitare est-elle envisagée comme une autre médiation technologique qui poursuit ce champ musical ? Il semble bien qu'il y ait en tout cas une continuité entre l'écoute et la pratique, parfois pensée sur le mode de la naturalité du passage de l'un à l'autre. Pat faisait quant à lui référence au walkman en plus des disques de son frère, en rajoutant « ben, j'avais tout le temps ça dans les oreilles », ce qui confère une charge symbolique assez forte, eu égard aux modes de transmission.

Le motif qui serait en droit d'être le plus attendu est donc la réception des produits culturels. Par l'intermédiaire du disque, de la radio, peut-être plus rarement des concerts, les individus se sont trouvés confrontés à des guitaristes célèbres, parfois élevés en héros. L'omniprésence, dès les années 1960, de cet instrument systématiquement mis en avant dans certains genres, devrait jouer à plein dans les justifications de la pratique. Ceci devrait être d'autant plus vrai pour ceux qui ne se destinent pas spécialement à chanter et qui, plutôt que de chanter la musique, c'est-à-dire de s'accrocher d'abord à la voix, ont eu envie de reproduire la musique grâce à la guitare. Pourtant, il est très rare que ces raisons soient évoquées. Ceux qui l'avouent sont ceux qui ont un rapport très distancié avec les *guitar heroes*, soit que cela ne fait pas partie de leur horizon de sens (dans le punk), soit que les déceptions vis-à-vis de leurs aptitudes musicales les mettent devant le fait accompli : ils se sont rêvés en *rock star* et ils ne le sont pas.

« Ensuite, ça a été le boom du rock. J'ai eu l'idée de faire de la guitare, parce que c'était un symbole. Ça incarnait des tas de choses, que je trouvais très attirantes. (...). On a l'envie d'imiter les choses qu'on voit, parce que c'est beau. Ça semble facile. On se doute pas de la difficulté, sauf à être exceptionnellement doué, du travail que ça

demande. J'ai eu l'occasion de le mesurer. La guitare, la composante, c'est ça. Une sorte de symbole. Je me suis rêvé un peu en Dylan, des gens comme ça. Mais je n'ai pas ce talent là. » (Pete, 50 ans)

Il y a deux manières d'interpréter ce genre de discours un peu isolés : soit on le prend pour la marque d'une véritable honnêteté, au quel cas il faudra bien dire que tous les guitaristes se sont rêvés en *rock star*, soit on peut les envisager comme des manières de ne pas décevoir le sociologue, l'honnêteté ici étant la reprise de stéréotypes faciles. A vrai dire, les deux interprétations ne sont pas antithétiques. Ces discours sont honnêtes mais peut-être trop attendus pour en faire le motif unique et caché, la raison profonde de la pratique. Le guitariste pris en exemple ici raconte une véritable déception, mais d'autres évoquent la chose afin de rester maître de leur discours (qui consiste à dire que la guitare n'est pas une finalité pour eux) en envisageant par une sorte de réflexivité stéréotypique et anticipative, tout ce que le sociologue pourrait y opposer comme sur-interprétation contradictoire.

Toujours est-il que ce sont bien des représentations qui pré-existent à tout accomplissement de soi en guitariste. Il y a un bien un imaginaire qui se construit dans le temps où l'on n'est pas musicien. Ceux qui sont déçus par l'enseignement classique (voir chapitre précédent) comme Dave disent que « cela ne correspondait pas à l'image que je me faisais de la guitare ». On a bien un jugement apriorique sur l'objet et son usage. En l'occurrence, cela peut se diffuser par de nombreux moyens, Dave citant pour sa part des films comme *Wayne's world* ou *Retour vers le futur*, films où la guitare tient une place de choix¹²¹. D'autres ont raconté comment certains contextes les ont « marqué », et on fait naître l'idée de jouer de la guitare.

« Je me rappelle un tournoi de foot, c'était sur deux jours, et le soir avec les équipes, on se réunissait pour faire la fête, et je me rappelle d'un mec autour d'un feu qui avait sorti la guitare. Et je me disais « c'est pas mal, les gens t'écoutent ». C'était y a longtemps, je devais avoir une dizaine d'années. Et j'ai du me dire, « je me mettrais bien à la guitare ». Ça m'est légèrement sorti de la tête. » (Tom, 26 ans)

Tom démarrera la guitare quatre ans plus tard alors que des camarades jouent déjà de l'instrument. Il y a des contextes, des images qui « interpellent », qui font que « l'idée reste » sans pour autant que cela débouche immédiatement sur une pratique effective. La présence d'un père guitariste est du même ordre, ainsi que le disque : il s'agit d'une transmission d'un imaginaire

¹²¹ Waksman fait une analyse très intéressante de la présence de la guitare dans *Retour vers le futur*, et la qualifie de « time machine » [2001a : 284-288]. *Wayne's World*, en tant que film comique sur le monde du heavy metal, met également en scène la guitare, précisément comme instrument du désir, titre du livre de Waksman précité. Dans les deux cas, les symboliques de la guitare restent principalement enserrées par l'adolescence et dans un contexte américain.

parfois lointain, en tout cas qui ne semble pas être de l'ordre d'une réalité concrète. Cette distance parfois palpable dans les entretiens entre la naissance du désir et la mise en pratique effective nous emmène sur cette piste : la guitare est perçue comme un instrument mythique, sans pour autant qu'il y ait d'actualisation concrète de cette mythologie.

La nécessité du médiateur et des espaces de socialisation

Nous avons évoqué en parallèle la famille et l'industrie culturelle supportée par les nouvelles technologies car elles sont souvent prises pour deux types de sociabilités antithétiques et rivales. Morin est l'un des premiers à avoir décrit cette culture adolescente émergeant de la culture de masse et s'opposant à l'emprise parentale [Morin & Nahoum, 1975 : 178 et s.]. Mais on voit ici que l'industrie culturelle fournit des images mythiques plus qu'elle ne forme les individus, qu'elle ne les socialise. On ne peut pas expliquer la volonté de pratiquer la guitare uniquement par la fascination que peuvent exercer les guitaristes célèbres¹²² ; ce serait oublier que le passage de l'un à l'autre ne se fait pas sans médiation. Il n'y a pas de relation de cause à effet simple entre les deux phénomènes. Ainsi cet exemple de l'individu qui commence la guitare par le finger picking alors qu'il écoutait du rock : il ne fait pas le lien entre ce qu'il écoute et l'instrument qu'il manipule, mais il veut quand même en jouer et fera avec ce qu'il lui est proche. A vrai dire son cas n'est pas isolé, puisque d'autres dans les années 1970 ont effectivement commencé par ce genre « parce qu'il y avait la tablature ». Autrement dit, entrevoir les possibilités de faire de la guitare ne se joue pas uniquement dans la réception de héros culturels. Précisément, leur pratique semble être tellement complexe et hors d'attente que l'on ne se sent pas toujours capable de faire comme eux.

Il va donc falloir des médiateurs capables de faire ce lien nécessaire entre la guitare médiatique et la guitare-à-soi, entre une pratique distante et une pratique ordinaire, entre un héros et un homme du commun. Ce principe est omniprésent dans le moment de la découverte : le récit

¹²² La projection aliénante sur les héros culturels des industries de masse est un processus souvent attribué à l'adolescence. Erikson rapproche cette classe d'âge à des tentations « totalitaires, simplistes et cruelles » : « Pour maintenir leur quant-à-soi, [les jeunes] se suridentifient provisoirement avec les héros de cliques et de foules au point d'en arriver à une perte apparemment complète de l'individualité » [Erikson : 128]. Mais le psychanalyste est plus précautionneux à d'autres endroits, notamment à propos des prétendues « hystéries collectives », en rappelant que les « analogies entre des crises individuelles et un comportement de groupe » sont toujours délicates, ne pouvant signaler que des « contacts obscurs » [131].

est toujours marqué par l'existence d'un proche qui joue de la guitare et qui impulse la pratique, parce qu'il fait entrevoir la possibilité même de jouer de la guitare. Le proche peut se trouver dans la famille, mais cela passe rarement par le père, créant le mythe plutôt qu'il ne l'actualise, ceci étant confirmé par la présence d'un autre médiateur dans le cas d'un enfant de guitariste. Certains ont cités leur oncle comme passeur de guitare ou une cousine, mais le plus souvent, dans le cadre familial, il s'agit du frère ou de la sœur¹²³. Les grands frères sont d'ailleurs souvent considérés comme la source des musiques écoutées, en avance sur la connaissance du rock et de la chanson française.

Si la fratrie joue son rôle, les autres grands médiateurs sont les pairs, en l'occurrence les camarades de collège ou de lycée. Il n'est pas rare de se mettre à la guitare *parce que* des copains s'y sont mis. C'est le cas le plus fréquent, même lorsque le père est guitariste ou que l'on a déjà une formation musicale.... Les pairs ne sont pas seulement les individus avec lesquels on fait de la musique, ou avec lesquels on apprend. Ils sont aussi ceux par qui on entrevoit la possibilité même de faire de la guitare. Il y a une sorte de contagion de cette pratique : si les *guitar heroes* ont joué un rôle attractif certain, rien n'aurait été possible sans ces intermédiaires incarnant le chaînon manquant entre le héros et la pratique ordinaire, ce que l'on peut alors nommer une passion : c'est ce médiateur qui donne le « virus » comme disent certains.

On pourrait évoquer de nombreuses raisons cognitives pour lesquelles la pratique se propage effectivement. Par exemple, certains ont décrit l'aspect « magique » des « doigts qui bougent » et qui produisent des sons. Alexandre dira que c'est le fait d'entendre sa cousine en jouer, chez lui, qui sera déclencheur : « quand on est gamin, on ne fait pas la distinction des instruments » entendus sur un disque. Mais en dehors du fait que cela indique une inévidente du Faire musical, nécessitant une actualisation proche de celui-ci afin de se faire rencontrer l'aspect lointain d'une image mythique et un geste réel, la présence du médiateur ainsi que les relations sociales dans lesquelles s'insère l'individu sont en-soi leur propre justification. Il s'agit d'un point de départ.

¹²³ Le récit de ces influences se structure toujours de la même manière, à l'image des mythes : tandis que le frère montre les rudiments de la guitare, la sœur prend des cours que l'adolescent espionne et dont il s'inspirera. La sœur arrête toujours la guitare, tandis que les frères entre eux peuvent jouer ensemble. La différenciation par genre est importante : la fille, ne pouvant tenir la comparaison avec le frère, abandonne la guitare, tandis que l'interaction entre garçons, absente dans l'autre cas, fait sens dans le cadre de la pratique. De plus, la fille prend nécessairement des cours à ses débuts, comme si elle était incapable de se raconter en autodidacte, tandis que le frère a plutôt appris entre pairs. Malgré une logique mythique implacable, il y a quelque chose de réel : en centre d'animation, la majorité des élèves étaient des filles.

Cette présence tierce montre que même si l'enjeu de la pratique est l'autonomisation de l'individu, il n'y a pas de rentrée dans la pratique sans socialisation, si diffuse soit elle.

Il faut donc également des espaces de socialisation, des sociabilités capables de supporter la transmission. La mise en récit de la découverte ne fait jamais de la naissance d'une passion quelque chose de purement individuel. C'est tellement vrai que cela conduit à des mises en récit spécifiques pour ceux qui s'y sont mis seuls : cette manière de faire est en quelque sorte considérée comme un faux départ que l'on n'évoque pas ou seulement par allusions. Les réticences à parler de ces faux départs sont nombreuses et tenaces. Ce n'est qu'au moment des premières interactions que l'on commence « vraiment » à jouer de la guitare.

Le processus de découverte de l'instrument, qui correspond également souvent à la transmission des rudiments, ne s'inscrit pas dans des relations avec des médiations techniques mais plutôt dans des relations sociales. D'une part, il faut voir et entendre la guitare en action, de « vive corde » si l'on peut dire, et la transmission va donc prendre la forme et le contenu des relations sociales qui la portent. Le plus souvent, le médiateur est quelqu'un d'une même génération, le moment concerne des moments extra-scolaires ou les rencontres entre camarades, les concerts, mais aussi les colonies, feux de camps et autres festivités conviviales. Le médiateur est parfois de la même fratrie, mais on reste toujours dans une forme d'horizontalité.

En résumé, si cette culture adolescente se développe beaucoup plus au contact des industries culturelles de masse que par héritage familial, il serait faux de conclure qu'un seul type de sociabilité, qui serait faite de médiums de masse et de technologie, prévaut à l'acquisition et la constitution d'une culture de guitaristes. Si les héros médiatiques remplacent les figures parentales aux yeux des adolescents, l'essor de cette pratique nécessite le développement de sociabilités plus locales, de proximités permettant de transmettre cette mythologie. La culture de masse ne vide pas l'espace social des possibles pour les individus. En tout cas, cette culture, support des identités concomitantes, nécessite des espaces de socialisations assez riches, où vont être transmis les symboles attachés à l'instrument, montrant par-là que seuls la rupture et le changement ne peuvent pas définir un domaine de sens.

1.2. Imaginaires et présences de la guitare

Cet intérêt naissant pour la guitare s'inscrit donc dans des sociabilités spécifiques, largement adolescentes, principalement entre pairs. Le rejet des institutions marque la volonté de construire une culture propre à une classe d'âge. Ce travail de recherche n'a pas vocation à décrire cette culture dans le temps de l'adolescence : nous n'avons fait aucun entretien avec des adolescents, nous nous concentrons principalement sur les guitaristes qui s'installent et durent dans la pratique. Pour autant, on peut relever sans grandes difficultés les termes de cette culture particulièrement empreinte d'imageries spécifiques. Il existe un imaginaire assez vaste qui s'est construit autour de la guitare. Qu'on l'a qualifie de symbole, d'emblème, d'icône... il semble que la guitare, comme on a pu le voir en introduction, soit énormément investie de significations. Et c'est dans le temps de l'adolescence, au sein de ces sociabilités spécifiques que cet imaginaire se structure.

Pour être précis, ce que nous allons décrire maintenant ne se confine pas toujours au moment de l'adolescence, ni d'ailleurs aux guitaristes. Mais l'imaginaire entourant la guitare, fait de ces symboles-présence, est largement partagé dans la psyché collective, de manière plus intense que pour d'autres instruments. On pourrait d'ailleurs supposer que cet imaginaire est partagé aussi par les individus avant qu'ils ne commencent la guitare, bien que cette hypothèse devrait être vérifiée. Mais quand les individus décrivent le moment de la découverte comme un processus de socialisation, ils assignent à ce temps spécifique des lieux, des liens, des significations particulières. Cette description est donc dépendante également des reconstructions biographiques *a posteriori*.

Puissance et électricité : la guitare prométhéenne

Si l'on prend ses distances avec la guitare classique, que nous avons déjà évoquée, il y a deux grands types de guitares qui cohabitent dans l'imaginaire populaire, chacun ayant ses spécificités malgré un sens commun à retrouver, la guitare électrique et la guitare acoustique. La popularisation de la guitare doit beaucoup à la nouveauté du rock, à l'électricité concomitante, et donc aux nouveaux sons inventés par cet intermédiaire. Il est très fréquent que la guitare serve d'emblème au genre musical (Cf. introduction), parce qu'elle représente à la fois la véritable

nouveauté esthétique, sonore, et le lieu privilégié des compositions, mais aussi des solos de guitare. Plus qu'un emblème, il s'agit véritablement d'un symbole pris dans un réseau de significations : la guitare n'a rien de l'univocité du signe. Il faut chercher du côté de l'électrification de la guitare pour comprendre ces liens signifiants : le signifiant flottant qui désigne la force du rock est le mot « énergie » qui, même s'il désigne l'énergie des musiciens et de la musique, tire sa pertinence de l'électricité qui a permis cette esthétique particulière. L'électrification de la guitare, à l'époque servant à rattraper le volume sonore des orchestres, a permis de dépasser ses concurrents et de devenir l'incarnation de la puissance. Cette puissance, d'abord technologique, a été en quelque sorte reconceptualisée culturellement [McSwain, 2002], notamment par les Noirs américains qui, à la différence des Blancs de classe moyenne qui voyaient la pureté sonore associée à cette nouvelle source d'énergie [Waksman, 2001a], ont redéfini l'électricité comme quelque chose de sal, d'impur, au travers d'une métaphore du son (plus précisément une métonymie), le timbre sonore tendant vers la distorsion et l'altération du son, la transgression sonore¹²⁴.

Le rock, au travers de cette métaphore sonore, redéfinit explicitement le sens sacrificiel de la musique¹²⁵ : il y a une transgression (lutter contre la norme sonore des parents), une violence (destroy, déchire), une impureté (crade, sal) qui se finalise dans l'idée valorisée ou dénoncée que le rock, c'est du « bruit ». La guitare étant perçue comme un moyen de faire facilement du bruit, mais aussi de le réordonner à sa manière, elle est donc devenue sans peine cette espèce d'instrument de la rébellion.

« C'était la grosse déchire. Avec les potes, on écoutait ça. Et du coup je commençais à en jouer, ça me faisait bien triper. Je fous ça à fond dans ma piaule, mes parents ils hurlaient (rire). Donc ça c'était au tout début. » (Pat)

L'idée de puissance qui se trouve incarnée dans l'usage de la guitare électrique va au-delà de la métaphore sonore, nous emmenant sur des terrains qui ne sont pas uniquement musicaux. Dans le temps du concert, l'usage de l'électricité est réservé à quelques uns, les musiciens, tandis que le

¹²⁴ Marc Touché a beaucoup travaillé sur l'environnement et la pratique sonore des musiques actuelles qu'il rebaptisera « musiques amplifiées » [Touché, 1994]. Il conviendra que dans les formes les plus radicales du rock, il y a une forme de transgression sonore sans précédent [Touché, 2007].

¹²⁵ Attali [2001], bien entendu, a énormément contribué à redéfinir ce sens sacrificiel de la musique. Mais de manière encore plus pénétrante, Marcuse, en citant Horace et le mythe d'Orphée, retrouve une telle définition : « les hommes vivaient dans les bois quand un personnage sacré, un interprète des dieux, Orphée les détourna du meurtre et d'une nourriture infâme, et voilà pourquoi l'on dit qu'il domptait les tigres et les lions féroces... Telle était autrefois la sagesse : distinguer l'intérêt de l'intérêt privé, le sacré du profane ; faire cesser les unions vagabondes, fixer un droit pour le mariage ; bâtir des places ; graver des lois sur le chêne. » [Horace cité par Marcuse, 1963 : 151].

public, mis à distance, ne peut qu'éprouver cette puissance. Il n'en fallait pas plus pour que le guitariste soit élevé au rang de héros prométhéen, puisque c'est lui qui concentre cette puissance, la monopolise, la canalise et finalement, parce que c'est aussi un fait musical, la maîtrise autant techniquement que symboliquement. Nous avons proposé ailleurs une interprétation du sacrifice de la guitare (la casser, la brûler, la jeter) comme une manière de se couper de l'électricité, force dangereuse et indispensable, qui contamine le corps du musicien : même si ce n'est pas le seul à l'avoir fait, ni le premier, Hendrix sacralise l'électricité et la guitare dans ce rituel¹²⁶. Encore aujourd'hui, les acteurs peuvent parler de « décharge d'énergie » pour parler des sensations du jeu électrique, à la manière d'une électrocution.

« Quand t'es collégien, [le guitar hero] c'est celui qui fait un solo de la mort devant la scène. Y a peut-être un côté mégalomanie, dans la guitare. (...) c'est beau un guitar hero. Ça revient au même. C'est lui qui fait la musique tout seul avec son instrument, c'est lui qui est devant, c'est lui qui fait tout, et c'est que cet instrument là qui compte. Plus tard tu te rends compte qu'il y a plus de choses derrière, mais quand.... Surtout les groupes, surtout les années 90, c'était que des groupes à guitare. » (Leonard)

Tout ce qui est décrit ici s'emboîte dans une même symbolique : le fait que la guitare devienne primordiale esthétiquement et que le guitariste incarne au moment du concert celui qui manipule la puissance, s'exprime tant dans des pratiques rythmiques –on parle d'ailleurs des « accords de puissance » pour désigner ce jeu en accords de quinte– que dans des pratiques de solo, bien que ce soit dans cette dernière que l'idée de héros va voir le jour. Que l'on soit plutôt metal ou punk, cette image de la guitare comme instrument permettant de mettre en avant celui qui l'utilise (*frontman*), dans une sorte de présentation de soi parfois qualifiée de « mégalomane » ou « égoïste », est bien relevée par les guitaristes. C'est à ce croisement que l'on va rencontrer aussi le fantasme du *devenir-rock-star* qui n'est pas à prendre à la légère, puisqu'il va porter certaines motivations —rêvées certes plus que réelles.

¹²⁶ Pour une analyse détaillée, voir Caron [2009]. Il y a une sacralisation de l'électricité chez Hendrix, qui parlait d' « electric church » à propos des concerts de musique, l'électricité étant pour lui ce qui symbolise le lien entre les individus. Il voulait « électrifier le monde » au sens religieux de la communion entre les hommes [Waksman, 2001a : 170]. Ses attitudes corporelles pendant le concert mimaient l'électrification du corps au travers de la guitare, ce qui permet de relire la destruction de l'instrument en fin de concert comme une manière de mettre à distance l'électricité, force dangereuse, ce qui s'apparente à un sacrifice. Loin d'être l' « évidence invisible » du quotidien [Desjeux, 1996], l'électricité est au contraire omniprésente et problématique.

Encadré 9: Qualifier le concert de rock en un geste

Cette force attractive de la guitare, nous avons eu l'occasion de la retrouver en acte, lors d'un concert de punk dans un bar de Caen devenu réputé pour laisser se produire la scène alternative internationale. La musique est très forte, comme d'habitude dans ce genre de concerts, empêchant toute conversation durable. Voulant communiquer à ses compagnons son appréciation positive du début du concert, un individu se retourne vers ses amis et en esquissant un sourire teinté d'une grimace mimant le musicien pris par sa musique, il se mit à positionner ses mains comme un guitariste, une tenant le manche, l'autre grattant les cordes, tout en secouant vers l'avant sa guitare imaginaire. La grimace se fait de moins en moins souriante, un peu plus agressive, et suit les mouvements effectués par les bras. Ce geste dure à peine deux secondes. Il est en train de communiquer à ses amis ses impressions. Ce geste se substitue à toute possibilité pour lui de dire que cette musique lui plaît, ne serait-ce que dans la puissance envoyée, le rythme des riffs... Cette manière de signifier son appréciation du concert est riche d'enseignements. C'est la guitare imaginaire, emportée par un corps habité par le rythme de la musique qui est ici utilisée comme signifiant de la qualité du concert. C'est la guitare qui est ici choisie comme signe parce qu'elle donne la forme esthétique du morceau, qu'elle est la force de puissance du concert. C'est là qu'on retrouve la guitare comme médiation de sens. Dans un autre cadre (un concert de *shredders*), on aurait pu supposer qu'il voulait dire son admiration pour le guitariste, mais il s'agit d'un concert de punk où la dynamique de groupe est plus que nécessaire. C'est malgré tout la guitare qui vient signifier cette force collective et ce sentiment individuel. On retrouvera cette guitare comme système de forces au chapitre suivant, au travers de la relation au corps.

Vouloir manipuler la guitare est aussi vouloir cette forme de présence au monde, accéder à une puissance qui permet de se mettre en avant face aux autres en tant qu'individu singulier. Toutes ces considérations sont loin d'être purement musicales, mais impliquent une recherche corporelle, sensitive et sociale. L'énergie du rock et la puissance de la guitare sont aussi décrites comme étant ce qui relie les musiciens et le public, tout autant que les musiciens eux-mêmes : du plus individuel (le corps) au plus collectif (les sociabilités), la guitare permet d'accéder à une puissance libératrice. Cette réserve de sens de l'instrument en fait un objet statutaire parmi d'autres pour l'adolescent, permettant une présentation de soi particulière :

« Et c'est important le mythe de la rock star, c'est quoi exactement ?

Je sais pas. On a tous un peu grandi avec. Quand tu vois Wayne's World, tu vois très bien ce que c'est. La rock star (rire). Ou simplement Retour vers le futur, c'est le gamin qui est cool. Il fait du skate board, de la guitare électrique, une copine et plein de trucs. Quand t'es gosse, c'est ton héros. » (Dave)

Cette image du « mec cool » que doit être l'adolescent se forme au travers d'un certain nombre d'objets et de possessions. Or il y a une relation de sens entre ces différents éléments de la « panoplie » adolescente, notamment si on regarde le lien entre la guitare et le fait d'avoir une

« copine ». Cette puissance exprimée est aussi sexuelle, la guitare n'étant pas un objet asexué. Il s'agit au contraire d'une chose très investie d'un point de vue des genres, encore que les significations y soient très ambiguës. Il est de coutume de faire de la guitare un objet féminin : plus encore, elle peut devenir une femme, les courbes jouant beaucoup dans cette symbolique. Un guitariste peut passer énormément de temps sur sa guitare, dans une proximité physique que peu d'instruments permettent. Cette intimité rend ambiguë cette relation à l'instrument de musique, comme chez John qui la décrivait un peu gêné — nous étions dans un endroit public :

« Au niveau du corps en lui-même. La relation du corps à l'instrument, est-ce qu'il y a...

Au risque de te choquer, oui. Je sais pas si on peut appeler ça des choses particulières... Mais moi, j'estime que c'est un acte très sensuel de jouer de la guitare. Oui (rire). Y a une relation particulière. C'est vrai pour la guitare, c'est vrai pour d'autres instruments. Ça évoque des choses. Je vais pas dire le corps d'une femme, mais ça s'en rapproche un peu.

De la sensualité ?

Oui, le mot est pas trop fort. (...) C'est pas simple. C'est un moment fusionnel. Y a des gestes que tu retrouves avec l'amour. On parle de moments magiques avec l'instrument que l'on peut assimiler au corps de l'autre. Tes doigts qui se promènent sur les cordes, sur le manche tout en douceur. Je dirais presque en volupté dans certains morceaux... On peut parler de moments d'amour... » [John, 52 ans]

D'un autre côté, la guitare a un manche de 50 centimètres. Le fait de serrer constamment cet attribut avec la main gauche peut renverser les évocations sexuelles. D'objet féminin, la guitare devient, pour sa partie supérieure, attribut masculin, signe de virilité. Il y a des précédents : la guitare de Hendrix a parfois été qualifiée de « technophallus » [Waksman, 2001a : 188] tellement ses gestuelles scéniques sont explicites. La guitare entre les jambes, il pointe le manche vers le public et fait des mouvements de va-et-vient avec sa main gauche, le corps étant emporté dans une sorte de danse mi-sensuelle, mi-orgasmique.

Cette symbolique est peu relevée par les guitaristes que nous avons interrogé, parce que trop évidente ou trop inavouable. La guitariste interrogée n'a pas manqué par contre de dire : « c'est clair que le solo, ça fait très "regarde comment j'assure avec mon manche" ! ». Un autre relèvera les deux : « la guitare, c'est un corps de femme avec un manche de 50 centimètres ». Si la symbolique revient très peu de manière explicite, on va par contre qualifier très couramment le jeu d'un guitariste qui fait trop de solos de « branlette », sanctionnant le caractère trop individuel et égoïste de la pratique. Cette métaphore est à prendre au sérieux, puisqu'elle dit aussi le

caractère adolescent de la pratique et la met à distance, ce qui fera l'objet de la deuxième partie de ce chapitre.

Dans les deux cas, même si le caractère féminin de l'instrument est plus facilement assumé, il y a bien entendu un jeu de séduction, parfois obscène, qui s'opère dans la pratique de la guitare. Que penser des rockers dont la guitare est irrémédiablement positionnée au niveau des parties génitales, précisément là où la main droite s'active énormément ? Que penser du fait que la guitare rock (électrique) est restée pendant longtemps inaccessible aux femmes ? Nous avons déjà évoqué la part discriminante de cette enquête en ce qui concerne les genres. Pour les hommes, c'est généralement un moyen de différenciation : il m'est déjà arrivé d'entendre qu'une telle jouait « comme un homme », ou encore à la fin des concert que « tu joues pas mal pour une femme » marquant par là le caractère exceptionnel de la chose¹²⁷. On dit aussi, sur un ton ambigu mi-ironique mi-confessionnel, que jouer de la guitare c'est pour « plaire aux filles » ; lorsque j'ai rapporté ces propos à Jennifer, elle lança : « C'est clair ! Et dans mon cas, je peux te dire que ça marche ». Pour autant, les choses changent, et les femmes accèdent de plus en plus à la guitare sans pour autant que leur préférence sexuelle ou leur identité de genre ne soient en jeu : nous n'en feront donc pas une généralité. On restera sur un constat en demi-teinte : cela existe, ou a existé, mais il faudrait retracer l'évolution des mœurs et des pratiques sur ce point, faire un travail de recensement complet disons depuis l'émergence du rock, pour avoir une idée précise de la chose.

Pour autant, « plaire aux filles » est une dimension à prendre au sérieux, bien que très peu avouée par les acteurs¹²⁸, dimension qui ne se réduit pas à la guitare, mais renvoie aussi : à la pratique du groupe de rock, le plus souvent du solo et de la mise en avant sur scène (préférence pour les instruments solos ou le chant¹²⁹) ; à l'image de la rock star charismatique ; au symbole qui met en jeu la puissance, la virilité du mâle en action ; à la technologie qui a pour horizon de sens la capacité de maîtriser l'énergie, son énergie. Le guitariste est un modèle de héros

¹²⁷ On renverra aussi à l'exemple déjà cité de J. Batten.

¹²⁸ Philippe Le Guern le note dans son exercice autobiographique. Décrivant les critères de distinction des goûts musiciens adolescents (rock anglo-saxon plutôt que chanson française), il poursuit : « Et, distinction suprême, jouer d'un instrument, ou mieux, de la guitare électrique, au sein d'un groupe » [Le Guern, 2005 : 32]. Or ce sens de la distinction n'a pas pour seul but de se mettre en avant au travers de valeurs adolescentes nobles (révolte, authenticité...). « D'autres sont passées sous silence parce que moins avouables (par exemple, envisager aussi la participation à un groupe de rock pour plaire aux filles). » [id. : 28].

¹²⁹ Il est assez facile de récolter des anecdotes de musiciens sur ce point : raconter que untel a troqué la batterie pour le saxophone, parce que les filles ne regardent que les solistes, que la batterie prend trop de temps à remballer... Que lorsque l'on fait des tournées, il y a les filles « à chanteurs » et les filles « à guitaristes ». On raconte même que toutes les compagnes de guitaristes deviennent jalouses... de la guitare elle-même et commettent parfois des crimes passionnels en détruisant l'objet de la tentation infidèle !

prométhéen, ce qui va bien avec l'idée d'autodidaxie, si on suit Anders dans sa définition de cette figure : « La fierté prométhéenne consiste à ne rien devoir qu'à soi-même, y compris soi-même. »¹³⁰ [Anders, 2002 : 39].

Convivialité et acousticit 

La débauche de virilité n'est pas spécifiquement vue comme le seul moyen d'utiliser la guitare à des fins de séduction. Il est une autre pratique, beaucoup plus attachée à la guitare acoustique, qui met en jeu la sensualité et la proximité plutôt que la distance h ro ique. Signification qui semble ancienne si l'on en croit McSwain [1995], la sensualité guitariste est par contre largement passée aux mains des hommes, tandis qu'elle pouvait encore être féminine avant le 19^{ me} siècle. Dans le cadre de cette séduction acoustique, la guitare seule ne peut quasiment rien¹³¹. Il s'agit aussi et surtout de chanter, encore que chanter dans le vide pour impressionner une femme ne donnerait rien non plus. Comme on a pu le relever à propos d'un certain genre de chanson à guitare, les deux activités sont indissociables. Il ne s'agit pas nécessairement d'une pratique antinomique avec le rock, il faudrait plutôt le voir comme une autre facette du musicien qui, à coté de l'homosensualit  virile [Tassin, 2004 : 185 et s.], montre un autre visage.   l'image des groupes de hard rock qui ont souvent composé des *slow*, généralement acoustiques, afin de toucher et attirer aussi un public féminin, l'image d'Épinal du guitariste voudrait qu'il soit capable de chanter la sérénade.

Même si cette image est largement fantasmée, c'est-à-dire très peu réalisée effectivement, il s'agit d'une motivation pour certains. Et tout cela s'inscrit bien entendu dans des sociabilités qui, par ailleurs, débordent largement la question de la séduction. On va pouvoir retrouver cette pratique, que l'on qualifiera ici de « conviviale », dans différents contextes parfois déjà évoqués ici. Dans l'imagerie populaire, le feu de camp, par exemple, est souvent servi avec un guitariste

¹³⁰ Les travaux sur l'autodidaxie ont tendance à distinguer les deux notions, sur le principe que le self made man implique une notion d'ascension sociale qui n'existe pas nécessairement chez l'autodidacte. Dans l'optique d'une formation musicale, les deux sont au contraire étrangement mélangés. Un musicien qui se fait tout seul est un autodidacte, alors qu'il n'y a aucune idée de progression sociale.

¹³¹ A ceci près que la guitare dite classique peut se suffire à elle-même pour séduire : c'est le cas par exemple de Jeux Interdits (anonyme) qui est parfois perçu comme pouvant séduire une femme. C'est bien sûr quelque chose que l'on peut qualifier de cliché, mais qui prend sa source sûrement quelque part. Renaud chantera d'ailleurs en 1977 : « Un pauvr' type sur sa gratt' jouait Jeux Interdits. Y'avait même une nana qui trouvait  a joli » (« La Boom », album *Laisse B ton*, 1977, Polydor).

qui a la capacité, grâce à son instrument, de fédérer tout le monde autour de l'activité chansonnière. Cette convivialité de la guitare peut se retrouver également dans le scoutisme¹³², mais aussi dans les « soirées » entre copains. On a déjà vu que certains, à côté de leur pratique personnelle de guitariste, se constituaient un répertoire afin de pouvoir faire chanter les gens : on qualifie souvent l'accompagnement comme étant une des compétences obligatoires du guitariste.

« Je faisais aussi pas mal la bringue. Le problème, c'est quand tu vas faire un feu dans un champ avec des potes, pour l'autoradio c'est chiant, surtout qu'à l'époque, t'as pas de bagnole, et puis je me suis dit, une guitare, on chante, on adore les VRP [groupe de chanson française], chanson française. Et puis ça m'a motivé dans cet objectif là, à la base. » (Brian)

Mais là encore, il est très clair que la fonction de l'instrument va bien au delà de la musique, puisqu'elle est un instrument de la sociabilité, associée à la voix. Le côté convivial et festif de la chanson à guitare est parfois relevé comme une motivation principale qui, comme on le verra, est parfois vue comme une négation de l'idée même d'une pratique musicale. Toujours est-il qu'à côté des pratiques de groupe du rock, il existe de nombreuses situations dans lesquelles la guitare fait office d'instrument privilégié, comme ciment de la convivialité et de la fête, les choses pouvant se mêler parfois avec les autres symboliques : « les gens t'écoutent, à l'électrique, ils t'accompagnent pas... Ils t'accompagnent pas en chantant avec tout le monde. ». Bien que électrique et acoustique soient le plus souvent deux facettes d'une même pratique, il est dit ici qu'il y a une sociabilité acoustique qui n'est pas la même que celle créée lors des concerts amplifiés. Et la guitare semble bien, ici, trouver sa place en tant qu'instrument de sociabilité.

« Et puis voilà, ça commencé comme ça, des trucs à la con, veillée autour du feu, ça me fait rigoler un peu, c'était des chansons à la con, c'était du Renaud en passant par Bruel, des trucs qui étaient pas forcément... Qui étaient déjà plus dans mes goûts, mais l'aspect convivial, les minettes, tout ça [rire], ça m'a un peu interpellé quand même. (...) C'était des amis, donc dans les appartements. On allait les voir énormément en concert aussi, parce qu'ils avaient tous deux ou trois groupes. Ensuite, c'était... Quand j'étais barman. J'étais responsable d'un bar, le X, où la patronne me disait « t'as carte blanche », donc je plantais mon univers, après ça marchait, ça marchait pas... En l'occurrence, ça fonctionnait bien. T'avais beaucoup de joueurs d'échecs, beaucoup d'intermittents, il y avait toujours des guitares à disposition, des expos de peintures aussi. Aujourd'hui, ça paraît un peu monnaie courante, là c'était en 98/99. Y avait du monde, y avait de l'ambiance. C'était une sorte de famille, c'était propice à l'émulation. T'avais un beau brassage. Y avait des travailleurs sociaux, des joueurs d'échec. Tout ce monde là pouvait se mélanger, et ça

¹³² Illustré par les recueil de chanson dans la collection *Diapason*, éditée par les Presses d'Ile de France, dont les Scouts de France sont crédités comme auteur. A côté de chansons à succès, on retrouve un répertoire propre aux scouts. La forme est toujours la même : le texte est reproduit, par-dessus lequel on inscrit les accords de guitare correspondants.

donnait des choses assez belles. Ça arrivait de voir arriver des copines en échasse, des trucs assez bizarres, mais c'était un univers un peu particulier. On se réunissait aussi autour d'auteurs, Brassens, à cette époque là. Brassens, Brel et Ferret. Tous les gens qui venaient là... les Têtes raides.. Tout ce qui était musique réaliste... c'était un petit peu l'élément fédérateur, ces atmosphères là. Des chansons comme l'Orage ou les Gens de passage. On était une vingtaine ou une trentaine à connaître les paroles. C'était régulier que quelqu'un prenne la gratte, moi ou un autre. Y a toujours un fond de chansons, de 15 ou 20, 15 ou 20 chansons, dont tout le monde connaissait les paroles. Y avait M qui perçait à l'époque aussi. Donc t'avais les minettes qui se pointaient [rire]. C'était aussi beaucoup sur fond de pubis-relation [prononcé en anglais], toujours une dizaine de minettes qui suivaient ça de près, donc nous aussi on suivait ça de près.

C'était ça aussi qui était intéressant là dedans ?

Je pense pas que c'était la motivation profonde, réellement pas, par contre, ... comment... T'es toujours en recherche de compagnie féminine, sans que ça passe par la guitare ou quoi que ce soit, donc c'est vrai que chaque fois qu'il y avait des soirées où on pouvait jouer ou... qu'on prenait la guitare, l'adhésion féminine était un peu plus forte. C'était (rire). On peut pas le nier quand même. » (Maxime)

Cette citation est particulièrement riche, car dans le temps du bar, de la sociabilité conviviale, rassemblement impromptu de toutes les figures les plus indéterminées qui soient socialement (l'artiste et le travailleur social), la guitare se reconfigure pour devenir une sorte d'instrument-bohème. En même temps, l'aspect séduction est aussi présent, assumé bien que mis à distance (ce n'est pas la motivation profonde et on en rit). Bien entendu, l'esthétique de la chanson y est pour beaucoup : un de ses camarades, interrogé également, chanteur de rue, dira qu'il aime particulièrement les chansons tellement populaires qu'on ne connaît plus leur auteur, ce qu'il désignera par la métaphore de l'orphelin : ce sont des chansons qui n'ont « ni père, ni mère ». L'indéterminé, le déracinement, le nomadisme, l'instabilité économique forment une certaine appréhension de cette guitare-bohème qui nie en partie la descendance artistique, ce qui va à l'encontre du sens commun : pas d'art, d'ordinaire, sans créateur, sans artiste. Ici, loin de la connaissance encyclopédique et académique que l'on connaît dans la musique classique, le jazz et même parfois le rock, la chanson a sa propre vie, coupée de ses origines, de ses supports écrits, et tout l'enjeu de la pratique sera de faire vivre cette musique par soi-même.

Revenons pour finir cette description sur les différenciations de genres. La guitare électrique, pour les raisons que nous avons évoquées, n'est pas ordinairement manipulée par les femmes : c'est ainsi que l'imaginaire se le représente. La guitare acoustique, en perdant la métaphore de la virilité et de la puissance propre à l'électricité, semble se retrouver beaucoup plus souvent aux

mains des femmes. Est-ce que cela veut dire qu'électricité et acousticit  fonctionnent comme un couple d'opposition symbolique strict, reproduisant les rôles et identités de genres ? Ce n'est pas tout à fait le cas. Comme on le voit dans la citation précédente, la guitare acoustique peut servir à séduire les filles : en conséquence, il n'y a pas de partage entre guitares masculine et féminine. On va pourtant retrouver de nombreuses guitaristes à la guitare acoustique sans que cela choque l'imaginaire, c'est-à-dire sans que cela sorte de la structure symbolique. Comment est-ce possible ? La guitare a-t-elle réellement une quelconque efficacité symbolique en ce qui concerne les identités de genre ?

C'est en tentant de répondre à cette question que l'on se rend compte des limites effectives du couple d'opposition électrique/acoustique. La guitare électrique n'est pas plus interdite à une femme qu'une acoustique. Ce sont certains usages de l'instrument qui tracent la frontière entre les deux genres : c'est beaucoup plus sûrement la virtuosité instrumentale qui est socialement (et non techniquement) difficile d'accès pour les femmes que la guitare électrique en tant que tel. Insistons sur le « socialement », puisqu'il existe des guitaristes virtuoses des deux sexes, et rien ne s'oppose morphologiquement ou physiologiquement à ce qu'une femme le devienne.

En réalité, la plupart des guitaristes féminines que l'on présente dans les industries culturelles sont cantonnées à un jeu d'accompagnement en accords ce qui, comme nous allons le voir plus tard, n'est pas réellement reconnu comme constituant une identité de guitariste. « Elles *ne font que* de l'accompagnement, elles ne sont *pas réellement* guitaristes », tel est le *credo* auquel nous faisons face, ce qui est commun à de nombreux mondes musicaux. Il est aujourd'hui reconnu qu'il est culturellement difficile pour une femme de se faire accepter autrement que comme chanteuse, non comme instrumentiste et à peine comme musicienne [Buscatto, 2007]. Autrement dit, *les symboliques décrites ici ne font pas seulement référence à des types de guitares, mais   un système complexe d'usages, de rôles et d'imaginaires*. C'est un système de places, les femmes en constituant une des marges. Dès lors, on voit également le rôle joué par la guitare comme condensateur de symboliques foisonnantes dans la construction des identités.

L'adolescence en quête d'émancipation et de reconnaissance

« Comme Narcisse, [Orphée] proteste contre l'ordre répressif de la sexualité procréative. L'Eros orphique et narcissique est jusqu'au bout la négation de cet

ordre, le Grand Refus. Dans un monde symbolisé par le héros culturel Prométhée, c'est la négation de tout ordre, mais dans cette négation, Orphée et Narcisse révèlent une nouvelle réalité, avec son ordre propre, réglée par des principes différents. L'Eros orphique transforme l'existence : il se rend maître de la cruauté et de la mort. Son langage est chant et son travail est jeu. » [Marcuse, 1963, 152]

Marcuse tente ici une mythologie de la modernité, et illustre parfaitement les temps troublés de l'adolescence, revendiquant de substituer un ordre autonome à celui en place. Mais la présence intégratrice du médiateur et des espaces de socialisation dès le commencement de la pratique tend à dépasser en partie l'image mythique de la guitare pour en faire aussi une sorte d'emblème au sens social. Dans le temps de l'adolescence, la guitare sert de point d'appui à une définition de classe d'âge. Bien entendu, les symboliques thématiques que nous venons d'évoquer y participent largement, que ce soit dans la quête prométhéenne de la puissance, le développement métaphorique de la sexualité... Pourquoi parler de classe d'âge au singulier comme s'il n'existait pas de groupes à l'intérieur de cette classe ? La guitare conviviale semble s'opposer structurellement à la symbolique prométhéenne, et peut-être est-il possible de trouver encore d'autres figures de guitaristes, d'autres symboliques de la guitare.

D'une part, il y a bien un socle commun qui est fait de métaphores sexuelles, de nécessité de présentation de soi face à un groupe, de figures de l'indéterminé et/ou de la transgression. D'autre part, il existe des pratiques concrètes qui oscillent entre les deux pôles, sans jamais s'en revendiquer, voire même en se défendant d'y participer. Le punk, par exemple, conteste la virtuosité des *guitar heroes*, sans pour autant tomber dans l'imaginaire de la sensualité. On peut se référer sur ce point à l'opposition historique entre hippies et punks telle que décrite par Le Breton [Le Breton, 2002 : 65 et s.], qui s'applique autant aux marquages du corps, qu'à l'esthétique musicale ou les types de sociabilités. Pour autant, la dimension de la puissance est présente, et la convivialité fait partie du répertoire des sociabilités au sein des groupes participant au genre musical — l'opposition ne saurait être radicale. Jouer de la guitare, quelque soit la marginalité du genre pratiqué, reste une manière de se valoriser, de s'inscrire dans des sociabilités adolescentes favorisant le développement des relations sociales. Il est possible de séduire dans le punk, différemment certes, mais avec des structures symboliques communes à d'autres groupes culturels. Dans tous les cas, la guitare est bien un objet statutaire de l'adolescence, permettant de construire des structures symboliques qui rappellent la description de la « culture jeune » de Parsons qu'il faisait déjà en 1942, autour de l'irresponsabilité et de la forte différenciation des

rôles masculins et féminins à la base de l'attraction sexuelle qui structure cet âge de la vie [Parsons, 1942].

L'enjeu de cette pratique est clair. Fait de différenciation et d'inscription dans un univers symbolique commun, le travail identitaire fonctionne ici à plein. Le récit de la socialisation à la pratique fait par les guitaristes est très éclairant sur ce point, car il donne à voir par quelle dialectique la guitare, prise dans un réseau de significations structurées, permet l'identification à une culture qui favorise une expression de soi au travers d'espaces et d'acteurs de la socialisation qui *réalisent* ces symboliques foisonnantes. Mais c'est précisément dans cette tradition adolescente que se joue la crise identitaire, au travers du paradoxe d'une transmission se faisant principalement entre pairs, à travers des genres musicaux qui appartiennent en quelque sorte à la génération qui les écoute. C'est une petite parcelle de modernité qui se joue ici, puisque la tradition est auréolée d'une rhétorique du changement et de la nouveauté, soit de l'autonomie de l'adolescence et de l'adolescent.

Cette conscience de la nouveauté est bien présente aux yeux des guitaristes. C'est particulièrement vrai des « pionniers », ceux qui ont connu le développement de la guitare dans les années 1960. Il faut sur ce point être attentif dans les discours aux expressions de l'exceptionnalité des musiques qui marquent l'individu. Les discours portant sur la découverte d'un style musical, que ce soit le rock, le picking... sont ponctués de multiples expressions qui mettent en avant le caractère exceptionnel de la découverte. « Je savais pas que ça existait » marque une rupture avec les connaissances précédentes et l'entrée dans un monde nouveau. Beaucoup de musiques se sont inventées dès les années 1960, ou ont été découvertes en France à cette époque, donnant une prise sur quelque chose de nouveau. C'est vrai du son électrique du rock, comme c'est vrai des musiques traditionnelles jouées à la guitare :

« Avec des guitaristes country ou autres, je trouve plus des gens qui s'inscrivent dans une tradition qui est en train de se créer. On est parti de gens comme Bensoussan, la guitare DADGAD¹³³. Tous ces gens là sont très créatifs. Ils ont un peu trouvé leur voie eux-mêmes, et on n'est pas fixé dans un cadre rigide. » (Bert, 61 ans, amateur)

Bien entendu le renouvellement des styles peut reproduire à l'infini cette impression de nouveauté se succédant de génération en génération. C'est particulièrement vrai du rock : chaque génération a connu son propre rock, la multiplicité des sous-genres étant autant de strates

¹³³ Type d'accordage « open tuning ». L'acronyme signifie en fait, du grave à l'aigu, ré-la-ré-sol-la-ré., et favorise les « sonorités celtiques », ou plus généralement « traditionnelles », en retrouvant quelque chose de similaire à la musique baroque : la basse continue dite parfois « en bourdon ».

générationnelles. Ces phénomènes que l'on nomme généralement de mode, ont ceci de particulier qu'ils émergent en même temps que l'individu lui-même, en l'occurrence pour ce qui nous occupe, en tant que guitariste adolescent.

Le caractère irréel du jeu, comme impression reconstruite *a posteriori*, marque une rupture avec ce qui est connu, donc ce qui est existant. Mais le fait que la pratique s'inscrive dans une forme de réalité commune, via notamment la présence d'un médiateur, fait passer cette exceptionnalité dans une pratique personnelle. Le caractère de la performance (de soi) apparaît alors, autant autour d'une pratique conviviale-acoustique qu'héroïque-électrique¹³⁴. Cette performance, comme nous l'avons vu en filigrane, dérive parfois vers un aspect compétitif du jeu musical. Ce caractère compétitif, qui est la plupart du temps critiqué par les guitaristes¹³⁵, est issu du fait que les guitaristes mettent en jeu l'évaluation de soi, par rapport aux autres et par rapport à sa propre estime. « Je fais de l'impro parce que je me sens à la hauteur » dira par exemple Éric .

Cette confrontation aux autres guitaristes est un moment important de la socialisation, car il met en jeu les valeurs qui prévaudront dans les mondes musicaux. S'agit-il de désir de supériorité ou de reconnaissance ? Ce problème ne touche pas seulement la théorie sociologique mais bien le devenir même des valeurs supportant les rapports sociaux au sein de ce monde. D'un point de vue théorique, la différence entre désir de reconnaissance et compétition est parfois difficile à percevoir, comme l'illustre la théorie hobbesienne des rapports sociaux¹³⁶. En mettant à distance tout désir de supériorité, en appliquant une logique du don obligatoire dans la forme de la transmission, les guitaristes se placent d'avantage sur le terrain de la revendication identitaire par rapport aux autres significatifs que dans l'optique compétitive et prédatrice consistant à écraser l'autre par sa virtuosité.

S'il est un ressort psychologique (le « je peux le faire »), le désir de reconnaissance, qui s'exprime radicalement dans le fantasme de la *rock star* ou du *guitar hero*, repose bien sur un principe d'identification. Parfois chargé de *pathos* individuel assez profond, pas toujours heureusement, il y a cette idée d'être et exister « comme guitariste », un exister qui met en jeu les

¹³⁴ On a vu au chapitre précédent que certaines pratiques acoustiques relèvent également de la virtuosité, au même titre que chez les guitaristes électriques, surtout dans le jazz manouche et le finger picking.

¹³⁵ Lorsque l'individu tente, dans son récit, de se comparer aux autres, il ponctue : « mais c'est pas une compétition la musique ! », l'attitude compétitive étant toujours attribuée aux autres. Le monde de la guitare, et plus généralement de la pratique musicienne, est émaillé de ce genre d'accusations que nous rencontrerons encore au fil de la description.

¹³⁶ Voir sur ce point Ph. Chaniel, « La reconnaissance fait-elle société ? Pour un contre-Hobbes sociologique » [in Caillé, 2007 : 209-242].

symboliques décrites. Les interactions avec les filles, la séduction, la masculinité qui s'exprime de manière ostentatoire ne sont que quelques unes des modalités par lesquelles on passe et qui font de la guitare un symbole puissant à l'âge adolescent, ils ne constituent d'ailleurs qu'une étape de la socialisation.

Cette lutte pour la reconnaissance, qui prend des allures parfois agonistiques, met en jeu la définition de soi comme individu distinct des autres, mais qui s'exprime quasi entièrement au sein de symboliques thématiques communes qui font d'abord l'autonomie de l'adolescence comme classe d'âge. Or, il arrive un moment du parcours où l'autonomie de la classe d'âge rentre en conflit avec l'autonomie individuelle. C'est un des paradoxes de la jeunesse, bien relevé par Le Breton en ce qui concerne l'usage des marques corporelles, où « nombre de témoignages mêlent un discours de singularité et le sentiment de participer à un courant de fond de la société » [Le Breton, 2005b : 98]. Selon l'anthropologue, la contradiction n'est pas relevée par ces jeunes car « elle participe des logiques de consommation ». Pourtant, elle peut finir par se révéler :

« aujourd'hui, la banalité, voire le conformisme du piercing pour les jeunes générations amène certains, percés parfois de longue date, à retirer leurs bijoux à cause d'une déception de ce qu'il est devenu ces dernières années. Ils ne veulent pas être assimilés à un phénomène de mode et à une futilité qu'ils réprouvent. » [id. :98]

La différenciation de l'individu rentre en conflit avec l'assimilation au groupe. Le signe identitaire est au cœur de cette crise : les symboles que décrit Le Breton sont ni plus ni moins abandonnés, car au lieu de renvoyer à la singularité, c'est le groupe et la classe d'âge qui l'emportent. Le *piercing* devient trop synonyme de jeunesse et de mode pour continuer à supporter une quelconque singularité. La chose n'est pas différente pour beaucoup de guitaristes qui abandonnent la guitare à l'entrée dans la vie adulte. L'intérêt de suivre des guitaristes, amateurs ou professionnels, qui ont poursuivi leur pratique à l'âge adulte, est de nous montrer tout le travail symbolique et biographique à opérer pour redéfinir ce qu'est la guitare, sachant pertinemment au moment du récit que cela signifie aussi –et peut-être surtout– leur adolescence révolue.

2. ... à l'installation dans la pratique

Il y a ici une proximité certaine avec les travaux de Le Breton sur l'individualisme moderne : culte de la performance, valorisation de soi, phénomènes de mode, culture adolescente... Il s'en distingue bien entendu sur certains points (il serait difficile par exemple de trouver une ordalie au sens strict, c'est-à-dire une recherche de référence non plus chez l'autre mais directement dans la mort). Nous verrons au chapitre suivant comment le corps est mis en jeu dans cette quête de soi, puisque c'est un élément central dans l'anthropologie de l'individualisme. Le point commun réside surtout dans la nécessité de trouver des médiations symboliques comme point d'articulation entre soi, les autres et le monde, des médiations où se joue une crise identitaire certaine. Cela se révèle dans la suite des récits de parcours.

2.1. Devenir guitariste, un tournant identitaire

Quand le « sérieux » s'installe

La première remarque d'ordre général sur les récits de parcours et l'installation dans la pratique est la suivante : le guitariste raconte le plus souvent un moment de rupture avec les débuts, marqué par l'idée qu'il s'y est mis « sérieusement ». Cette idée apparaît sous différentes formes. Il y a deux types d'événementialité sur ce point : certains décrivent cette installation comme quelque chose de voulu, désiré (c'est le cas le plus fréquent dans cette enquête) ; d'autres la présentent comme quelque chose d'inévitable, alors même qu'ils n'ont jamais réellement eu l'intention d'être sérieux dans la musique (marginal mais présent¹³⁷). L'installation sérieuse va être plus marquée chez les professionnels qui, parce que leur nouveau ou futur métier leur demande de nouvelles compétences et une certaine légitimité, tout particulièrement pour l'enseignement, décrivent ce moment où il faut dépasser en partie l'apprentissage empirique, diffus, c'est-à-dire non théorisé. Mais c'est aussi le cas des amateurs, bien qu'il n'y ait ici aucune logique de professionnalisation. D'autres amateurs ont par contre décrit, à l'inverse, comment

¹³⁷ Cela paraît logique : ceux qui n'ont jamais voulu être sérieux pour la plupart arrêtent la guitare, ou en jouent de manière épisodique, devenant alors quasiment inaccessibles au sociologue.

sans vouloir acquérir un savoir musical, le refusant même parfois, ce savoir est venu à eux bien malgré eux, ce qui est parfois vécu de manière ambiguë.

Que signifie « travailler sérieusement la guitare » ? Il existe de nombreuses manières de définir le fait, ainsi que des motivations différenciées, encore que l'on pourra par la suite voir les ressorts communs d'une telle déclaration. Les différences existantes, principalement réparties entre professionnels et amateurs vient du fait que les deux populations ne mettent pas la « barre » au même niveau. Les professionnels sont des individus qui, avant même de s'inscrire dans une logique de carrière musicienne, ont énormément travaillé l'instrument, de manière empirique certes, mais aussi de façon intensive. Ceci nous permet d'ailleurs d'affirmer que la croyance dans la logique du don, entendu comme talent inné du musicien, n'a pas sa place dans ce monde : l'explication des aptitudes particulières d'un instrumentiste sont exprimées en terme de quantité de travail, mesurées en nombre d'heures passées sur l'instrument à apprendre en autodidacte, parfois dans une forme de réclusion qui fait la singularité de l'artiste. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il est si difficile de parler de figure artistique, tellement les croyances sont différentes de ce que l'on présente habituellement : pas de don, pas de génie, juste une volonté marquée par une passion plus intense que chez d'autres et se traduisant par l'acharnement sur la guitare.

Toujours est-il que « s'y mettre sérieusement » recouvre plusieurs acceptions si on s'en tient à ce qui marque cette rupture dans le parcours. Il s'agit d'abord d'aller « plus loin » que les rudiments acquis empiriquement. On raconte alors les antécédents de cette rupture : « trois accords, je cherchais pas à aller plus loin » disent certains. C'est souvent en rencontrant d'autres guitaristes que l'on a la possibilité d'évaluer son propre niveau instrumental :

« trois accords, je cherchais pas à aller plus loin. (...) C'est aussi la rencontre avec d'autres gens qui a fait que à chaque fois, à force de se prendre des baffes, ça te force à travailler plus. Lui il a fait ça, ça sonne bien ce truc là. Je vais essayer de le faire. A chaque fois ça a été ça. (...) Alors c'est un peu con de parler de niveau parce que c'est pas un sport, c'est pas une compétition. Tu te rends compte que c'est banal. Tu vois des gens qui font pareil mais mieux. Ça t'oblige à retravailler un peu, à voir ça. Quand je dis travailler, c'est pas la technique, c'est travailler l'harmonie, tu te rends compte qu'il y a moyen de faire des trucs plus originaux, autre chose. Moi, y a un truc que je supporte pas à la guitare électrique, je trouve qu'il y a énormément de guitaristes qui sonnent pareil. Qui viennent de la même école, du rock... je passe sur les Satriani, les Hendrix, (...). Y a 60% des guitaristes qui jouent ça. Alors c'est bien mais c'est lassant. C'est pas un mal de faire ça, mais c'est vrai que j'ai du mal à l'électrique de trouver des choses qui m'intéressent. J'ai beaucoup, beaucoup de mal. » (Mike, 30 ans, amateur)

On voit ici qu'il y a une recherche d'originalité. Mais c'est aussi une question de mise à niveau : beaucoup ont décrit une surévaluation de soi dans l'isolement de l'autodidaxie. A partir du moment où l'on voit des guitaristes avec une technicité accrue, une virtuosité plus grande et des connaissances harmoniques plus « poussées », la remise en question est quasiment inévitable. C'est bien que beaucoup de guitaristes recherchent une forme de « progression », mot-clé de la pratique installée dans la durée. « On se fait plaisir, mais on progresse pas » lorsque l'on ne « cherche pas plus loin » que les quelques connaissances acquises ça et là. Que cherche-t-on exactement par cette marge de progression ?

L'originalité certes, mais le précédent extrait va plus loin encore. Celui-ci n'a pas été choisi au hasard : il fait ressortir de nombreuses thématiques autour de ce « sérieux » musical, toutes articulées de manière assez implicite. Les rudiments ont en fait été dépassés par un travail technique assez intense, notamment via le metal et les « solos à fond la caisse ». Mais même ce travail est rejeté rétrospectivement, voire même masqué dans le récit, car le véritable tournant concerne l'harmonie, thème qui recouvre beaucoup de choses. D'une part, il s'agit de ne pas « sonner comme tout le monde », et l'on va trouver alors toute la dimension créatrice de la composition : la plupart des créations musicales restent dans des schémas harmoniques et des cadences connues de tous, et il devient alors difficile de parler de « composition » dans ce cas. Il va falloir acquérir une certaine « richesse » musicale qui concerne au premier plan l'utilisation de la guitare et son rôle dans la pratique, le but étant de passer d'une guitare accompagnatrice à un instrument « primordial ».

« Je faisais des petits trous à la guitare, elle était vraiment pas primordiale la gratte ... C'est elle qui s'occupait vraiment des parties gratte. Et quand le groupe... ça a duré un an. Quand le groupe s'est arrêté, ce qui était courant à l'époque, surtout qu'à la fac, c'est un peu jeune. J'ai commencé les premières parties... Et là la guitare est devenue primordiale, parce qu'il a fallu que j'apprenne vraiment à en jouer correctement, parce qu'il fallait assurer les premières parties, avec mes propres morceaux, mais seulement avec voix-guitare. Donc là, par contre, l'apprentissage fut rapide mais rude (rire). (...) Je sais pas, c'est comme Alain Souchon qui prend la guitare, il va vraiment faire un accompagnement, c'est-à-dire il va faire les 4-5-6 accords du morceau, en restant en haut du manche, et en faisant vraiment les accords parfaits. Et l'autre guitariste, justement, lui va faire tout ce qui est ornement et tout ce qui est solo, par rapport à ça. Quand t'es seule en scène avec la guitare, tu commences à avoir un travail sur l'instrument, c'est-à-dire que tu vas pas pouvoir faire La-sol-fa-do en haut du manche en permanence. Tu vas avoir des ponts, t'es obligée de faire des ponts musicaux, tu vas être obligée d'avoir des accords qui sont un peu plus riches pour qu'il n'y ait pas que la voix qui travaille, mais l'instrument aussi. Donc tu commences à t'écarter de vraiment l'accompagnement basique d'un

morceau. Le La tu vas éviter de le faire en haut du manche, en accord et donc en plein s'il t'aide à poser le morceau au départ, ou au contraire, tu vas avoir un La qui va être en 9^{ème}, ou un truc comme ça, qui va sonner un peu différemment, ou même dans le morceau lui même, tu vas faire le La, mais à des octaves complètement différentes et à des positions, du coup, complètement différentes. Histoire de continuer à enrichir, aussi musicalement, à partir de l'instrument, ce que tu essayes de donner avec les voix et avec le texte. Donc c'est ça que j'appelle vraiment un apprentissage. » (Jennifer)

Cet apprentissage est véritablement une expérimentation de la guitare, un travail sur l'instrument, un travail *de* l'instrument afin de modifier son rôle dans l'espace musical. Il s'agit d'explorer, sinon toutes les possibilités, du moins un éventail assez large de ce qu'il est possible de faire sur la guitare. Le rapport au chant est intéressant, et on voit ici toute l'intrication des deux instruments : la voix ne doit pas être la seule à porter, à « faire vivre la mélodie ». La guitare n'est plus un « tapis sonore », elle porte véritablement la chanson, elle joue un rôle esthétique majeur. On observe alors deux types d'orientation : soit une autonomisation du chant, sortant l'individu de son identité guitare, ou, au contraire, une autonomisation du jeu à la guitare (encadré 10).

Encadré 10: Les voies divergentes de la voix et de la guitare

« Au fur et à mesure, voilà, c'est plus le chant en fait. J'ai mis du temps, c'était hier où j'ai réussi pour la première fois à faire un concert, juste une chanson, sans guitare, parce qu'il y avait quelqu'un d'autre qui jouait. Et d'ailleurs, maintenant je trouve une limite à mon jeu de guitare par rapport à ce que j'ai envie de chanter. C'est pour ça que j'ai envie de jouer avec d'autres gens.

Je ne comprends pas. La dernière phrase. La guitare est limite ?

Non, je trouve mes limites à la guitare, parce que je fais des textes que j'aime bien, que je me suis entraîné à dire avec un rythme et tout ça, et... Et où j'ai pas forcément envie de jouer de la guitare derrière, où je saurais pas quoi mettre enfin, je préférerais que ce soit quelqu'un d'autre... le texte, je trouve qu'il fonctionne... Mélodie, pas forcément. Si tu sais bien le texte, c'est le rythme surtout. Le ton un peu. Ça peut se poser sur n'importe quel accompagnement. Je préfère faire ça et que d'autres trouvent les accompagnements. (...) C'est peut-être une période aussi, un âge... ça fait vraiment longtemps que j'ai pas composé à la guitare. Et puis c'est con aussi, j'ai l'impression que la dernière chanson que j'ai faite, que c'était... C'est dommage de juger, mais à la guitare, j'avais l'impression que j'avais jamais un truc aussi bien. » (Paul)

La guitare est ce qui permet à Paul d'accéder au chant. Son parcours est pourtant marqué par un conflit émergeant entre les deux et lui imposant de faire un choix. D'autres lui ont déjà dit que son jeu à la guitare n'était pas terrible, notamment au niveau rythmique, ce qui ne « sert » pas vraiment sa voix. On lui a proposé d'enregistrer sa voix avec un autre guitariste. Du coup, l'alternative : soit il abandonne la guitare, soit il retravaille. Passé les quelques accords de base, être guitariste demande du travail, une véritable connaissance qu'il n'a jamais développée. Maxime, à l'inverse, va voir

s'autonomiser le plaisir du jeu à la guitare :

« Alors, moi, je chantais pas du tout avant, et c'était même pas forcément pouvoir allonger deux trois notes. C'était pas vraiment une passion ou un type d'expression que j'avais envisagé. C'était plus au contraire sur l'écriture. Mais j'étais si mauvais à la guitare, qu'il fallait une espèce de base sur laquelle m'appuyer (rire). J'ai commencé à chanter pour donner un cadre à mes premiers battements du début. Puis, après, c'était l'inverse... Maintenant j'aurais du mal à chanter sans accompagnement à la guitare. (...) Donc là, on commence à prendre du plaisir uniquement à la guitare. »

L'apprentissage de Jennifer se fait en l'occurrence en autodidacte. Pourtant, les références aux intervalles de notes (octave, neuvième) montrent une connaissance de l'harmonie qui a peut-être été évoquée *a posteriori* –elle fera par la suite le conservatoire dans une logique professionnalisante, mais à la clarinette et jamais avec la guitare– mais qui implique des connaissances harmoniques qui dépassent l'empirisme originel. Ce que l'on appelle « travail de l'harmonie » chez les guitaristes concerne la formation des accords, donc des intervalles, des gammes et du rapport entre les deux. Le « sérieux » concerne principalement les connaissances du rapport gammes/accords. Il ne s'agit pas spécifiquement du solfège : comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il s'agit principalement de connaître ce rapport en fonction du manche de la guitare (on voit dans la citation précédente la notion de position qui apparaît). Même si cette connaissance peut s'affranchir de toutes références instrumentales, et donc être purement théorie, il s'agit rarement de revenir à un système de notation. On apprend généralement les armatures à la clé et le système des altérations, mais il n'y a pas forcément de retour à l'écrit (même si certains appellent cela « solfège »).

« Depuis le solfège, c'est vrai que j'ai passé un cap à la guitare. Je suis passé du guitariste qui gratouille des accords ouverts en bout de manche, à des trucs plus construits, plus sympa.. J'arrive à improviser des choses sur des morceaux que j'écoute, et ça c'est sympa. » (Tom)

Ce qu'il appelle solfège reste largement dans le cadre de la relation gammes/accords, lui même avouant qu'il connaît ses gammes en termes de positions sur le manche, ce qui touche de près au type de mémoire mise en œuvre. Si cette connaissance théorique peut aider à la composition, elle ouvre principalement des possibilités pour l'improvisation. Le « sérieux » de la connaissance « harmonique » va donc souvent de pair avec l'acquisition de compétences à

improviser, quelque soit le genre musical¹³⁸. C'est pour cette raison que l'on a déjà insisté sur le fait que l'improvisation est l'une des modalités de la pratique les plus courantes et les plus courues : le « sérieux » qui touche à ce mode de jeu est tout à la fois condition et conséquence de la durabilité du jeu instrumental, dont on verra toutes les implications au chapitre suivant.

Ce sérieux implique encore un autre changement, maintenant en termes de genres musicaux. Si on reprend le premier extrait d'entretien, le guitariste qui faisait du metal est passé à d'autres genres à partir du moment où il voit que le « rock » générique n'est pas le lieu où il pourra monopoliser toutes ses connaissances et capacités instrumentales. S'ouvre à lui toute l'étendue de ce qu'on appelle le folk, le picking, les musiques traditionnelles (du monde), le jazz manouche, etc... L'éclectisme musical est concomitant la plupart du temps de cette évolution, de cette progression, même lorsque l'on ne désire pas nécessairement devenir guitariste au sens fort du terme.

« Et moi, quelque part, plus tu connais la musique, plus tu tombes dans ce truc là. C'est systématique. Plus tu connais la musique, naturellement, plus tu fais des trucs jolis, plus tu t'intéresses à d'autres styles de musique. Moi, avant j'étais bloqué sur le rock and roll, le rock alternatif. Fallait pas me parler d'autre chose. Et depuis que je suis rentré dans le manouche, j'en écoutais avant quand même, mais depuis que je commence à gratter, t'as plein d'autres choses qui s'ouvrent à toi, le jazz... Tout ce qui tourne autour de la guitare aussi. » (Brian)

Il y a quelque chose d'assez symptomatique de cette représentation d'une progression systématique de l'instrumentiste lorsque les musiciens disent que le jazz est une pratique à laquelle ils vont s'adonner quand ils seront plus vieux. A la fois de l'ordre du stéréotype d'un genre musical qui serait l'opposé générationnel du rock, le jazz comme horizon biographique donne sens au cheminement des musiciens. D'un point de vue global –à quelques exceptions près– la succession des genres est cumulative, en sorte que les guitaristes se nourrissent de toutes les influences musicales qu'ils ont connus, la logique étant de trouver une sorte de totalité musicale, largement transversale à la question des styles.

« Après, on devient plus amoureux de l'instrument, on a envie de se perfectionner. (...) On s'immerge dans un style et dans des espèces de groupes phare, de héros qu'on écoute dans sa chambre en boucle. Je crois que dans un premier temps, c'est peut-être l'adolescence qui fait ça, on se confine dans un style. Après, les portes

¹³⁸ C'est d'ailleurs sur ce point que le conservatoire a considérablement changé sa politique. Tandis que l'enseignement était entièrement tourné vers la transmission des œuvres du passé, les conventions d'écriture solfégique et des techniques instrumentales, il existe maintenant des classes de jazz, parfois appelées « musiques improvisées » pour ne pas se revendiquer d'un genre musical qui n'est pas forcément respecté dans les limites esthétiques, où la connaissance théorique institutionnelle a été mise au service de cette connaissance harmonique. Le conservatoire est alors devenu un des lieux légitimes de cette connaissance.

s'ouvrent. Maintenant j'écoute toutes les musiques, alors que quand j'étais ado, j'étais beaucoup plus fermé. Mais c'est l'âge qui fait ça, et l'expérience, les rencontres. Aujourd'hui, je joue aussi du ukulélé, de la guitare électrique, acoustique... » (Mick, 44 ans, professionnel)

La guitare est un support de la passion parce qu'elle permet d'accéder à une sorte de totalité musicale : à la fois on s'ouvre à « tous » les genres musicaux, et on ne s'arrête pas à une définition de la guitare (électrique, acoustique, voire même ukulélé, bouzouki...). Tout comme il faut exploiter toutes les possibilités de l'instrument, il faut s'approprier tout ce qui peut s'assimiler à LA guitare. C'est bien ce qui est sous-entendu dans le premier extrait d'entretien (Mike), où il est question de sa difficulté à trouver des choses qui l'intéressent « à l'électrique » : l'ouverture à la guitare acoustique et à ses possibilités sonores et techniques fait partie de cette installation durable et sérieuse dans la pratique, non seulement en tant qu'instrument d'accompagnement, mais comme Jennifer a pu le décrire, comme un instrument aux possibilités élargies. D'où l'importance des genres musicaux comme le jazz manouche ou encore le finger picking, qui se jouent principalement à la guitare acoustique et qui donnent aux guitaristes une étendue de techniques très large.

De manière plus globale encore, on peut dire que cette recherche d'une totalité supportée par la guitare est aussi une quête de structuration musicale. L'idée de « mieux comprendre la musique » revient avec une fréquence non négligeable. Si cette compréhension est difficile à envisager du strict point de vue biographique, elle évoque d'abord l'idée de savoir ce que font les musiciens, plutôt que de savoir le faire¹³⁹. La connaissance du rapport gammes/accords est assez générale pour permettre de reconnaître les cadences, les tonalités, de commencer à entrevoir quelles gammes sont utilisées dans quels genres musicaux... Bref, de dépasser le cadre d'une connaissance empirique et idiosyncrasique à chaque genre musical, d'envisager une structuration globale de la musique, dans laquelle s'opèrent les distinctions de genre. On a déjà vu que cette connaissance n'était pas purement abstraite mais se matérialisait en quelque sorte sur le manche de la guitare, support et cristallisation de la mémoire théorique des guitaristes. L'exploration de cette structuration musicale peut encore se faire empiriquement, toujours à l'oreille, même s'il faudra apprendre par la suite à nommer les choses :

« C'est-à-dire que j'ai découvert bien malgré moi le tzigane, c'était un soir... J'avais envie de prendre des gammes et de déplacer les notes, pour voir ce que ça faisait, si j'allais plutôt faire de la musique contemporaine ou un truc complètement fou. Et sur

¹³⁹ Savoir de l'autre plutôt que savoir pratique : c'est là que la théorie réapparaît comme savoir commun.

ma gamme de Do [majeur], j'ai déplacé mon sol, je l'ai mis dièse, et je me suis rendu compte que ça sonnait Tzigane à mort. C'est-à-dire que du coup, au lieu de faire un mi mineur, je faisais la mineur, mi majeur. A ce moment là, j'ai découvert bien malgré moi que je pouvais jouer « Bodega » [chanson des Négresses Vertes]. » (Tom)

Tom décrit ici comment il a découvert la gamme mineur harmonique à partir de celle de la gamme mineur naturel en La (et on voit aussi l'emploi approximatif des termes techniques¹⁴⁰). Cette gamme n'est pas propre à la musique tzigane comme il est dit ici, puisqu'elle se retrouve dans la musique classique, le jazz et aussi toutes les musiques latines. Mais les musiques tziganes ont en effet énormément usé de cette tension harmonique. On peut dire schématiquement que le morceau auquel fait référence Tom a emprunté aux cadences harmoniques de la musique espagnole et flamenca.

Cette connaissance des correspondances gammes/accords apporte une structuration certaine à une pratique en quête de fondements. Ce besoin de « comprendre » qui se fait ressentir à un certain moment du parcours montre que l'autodidaxie et la régulation par le groupe, généralement de rock, ne suffisent plus pour faire de la musique, ne sont plus perçues comme le seul lieu de la structuration de la pratique. C'est ce qu'on pourrait reprocher principalement aux travaux sur le rock qui se focalisent sur les lieux de répétition de groupes, comme si l'effervescence de cette communauté à échelle réduite était seule nécessaire à s'installer dans la pratique, à réguler une relation à la musique en général. Le manque de connaissances musicales a par exemple été exprimé quelques fois par ceux qui ont fait du non-travail instrumental une vertu, notamment dans la comparaison avec d'autres guitaristes, voire par rapport à l'autre guitariste du groupe qui connaît bien mieux la musique.

« Ouais, mais c'est quelque chose qui me manque aujourd'hui, parce que ça m'a gonflé... D'ailleurs j'ai été au conservatoire faire du solfège, j'ai redoublé ma première année... je trouvais ça absolument rébarbatif à l'époque, et maintenant ça me manque. J'aimerais bien être super calé en solfège, pour que la musique ne soit plus que instinctive, pour que ça puisse être plus réfléchi que ce que c'est dans ma pratique à moi.

Tu voudrais...

J'ai eu un apprentissage très empirique, en regardant les gens faire, d'oreille, et de cœur. C'est-à-dire que quand je trouve une chanson, c'est parce que je trouve qu'elle sonne bien. Simplement. Je me suis pas dit tel accord est dans la gamme de tel accord, et puis ça va sonner vachement bien, comme l'autre guitariste de [mon groupe] peut le faire. Lui il sait que telle note avec telle note, c'est forcément un tube.

¹⁴⁰ Généralement, une cadence II-V-I mineure se résout en son V^e degré non pas par un accord mineur comme le dicte la gamme mineur naturel mais par l'accord de septième de la gamme mineur harmonique.

Moi, j'ai pas du tout ça (...) Donc, aujourd'hui le manque pour ça, c'est d'avoir une approche plus analytique de la musique. » (Leonard, amateur, guitariste de punk)

Les dimensions de la pratique de la guitare que nous évoquions dès l'introduction ne sont pas données dès le départ de la pratique. La logique de l'autodidaxie était déjà largement le fait d'une mise en récit, donc d'un retour réflexif sur un parcours que l'on met en forme comme tel. Il y a un processus qui conduit à un habitus de musicien, largement le fait d'une socialisation qui se fait dans un certain sens. L'éclectisme, l'appropriation des différentes guitares, les connaissances nécessaires à l'improvisation sont conditions et conséquences de la durabilité d'une pratique qui doit évoluer pour continuer. Plus encore, l'enjeu de cette rupture dans le mode de socialisation à la pratique dépasse largement le domaine musical. Certains décrivent ce recours à une formation plus sérieuse comme une évolution de vie : faisant suite à des problèmes psychologiques, des dérives adolescentes, les difficultés scolaires, les problèmes liés à l'installation dans la vie adulte (fin de scolarité, insertion sur le marché du travail...), l'installation dans une pratique plus sérieuse, plus structurée, plus réfléchie et plus compréhensive résonne au delà de l'aspect musical. De ce point de vue, le recours au conservatoire, notamment chez les amateurs, peut être perçu comme un changement radical par rapport aux expérimentations de jeunesse, jusqu'au point où certains renient leur pratique adolescente. Ces ruptures ont été rencontrées de manière marginale dans cette présente enquête, la plupart des individus construisant cette mutation dans une certaine forme de continuité moins chargée de *pathos*. Mais on comprend alors que le rapport à l'instrument n'est pas seulement le pivot d'une relation à la musique mais, en tant que médiation, est aussi le support d'un retour à soi, un élément de définition de soi. L'enjeu est bien d'*être* et surtout de *devenir* guitariste. Preuve en est que l'on peut rencontrer des refus du sérieux en même temps que de l'identité de guitariste.

Épreuve à la marge n°3 : refus du sérieux, refus identitaire

Une des premières personnes que je suis allé voir pour mon terrain était un réparateur de guitare dans un magasin de musique, que je connaissais par ailleurs pour avoir déjà fréquenté le lieu, et pour l'avoir vu jouer dans le collectif jazz manouche. Après avoir expliqué ma démarche, il me répondit : « ah, mais je suis pas guitariste, moi ! », ce qui ne lui a pas empêché par la suite de développer longuement sa passion pour l'instrument. Ce que l'on peut prendre au départ pour

un simple jeu de mots creux autour de la légitimité à l'égard des « vrais » guitaristes professionnels, se révèle être beaucoup plus complexe : devant les nombreuses réticences à se définir comme guitariste, face au refus de donner la qualité de guitariste à toute personne *grattant* une guitare, il apparaît qu'il en va de l'identité des sujets rencontrés, ainsi que conjointement du rôle et de la place de la guitare dans la relation musicale et sociale. Il est donc apparu que ce qui faisait d'un individu un guitariste était beaucoup plus problématique que ce qui qualifiait une guitare comme instrument de musique (Bousson), bien que les deux soient étroitement liés.

Il arrive parfois que certains enquêtés prennent la parole au début de l'entretien en précisant : « je ne suis pas ce qu'on peut appeler un guitariste ». Bien entendu, une des significations possibles de cette assertion concerne la légitimité à se dire guitariste lorsqu'on est amateur. Plus précisément, devenir guitariste semble représenter une somme colossale de travail sur l'instrument que certains n'ont jamais eu le courage de fournir. Le premier à avoir refusé de se dire comme tel le faisait car il n'était pas professionnel, et qu'il n'a jamais eu de période de réclusion « à faire huit heures de gratte par jour » comme son professeur de guitare, et néanmoins ami. Être guitariste renvoie dans un premier temps à la qualité du musicien, au sérieux avec lequel est envisagé le travail de l'instrument.

« Moi, d'abord, je suis pas ce qu'on appelle un guitariste. Parce que j'ai pas une pratique régulière. J'ai beaucoup joué quand j'étais ado, et puis après, j'ai arrêté.. Enfin, j'ai arrêté... j'en faisais en tant qu'instituteur, de l'accompagnement. Et puis je m'y suis remis sérieusement il y a deux ans, je me suis acheté une guitare électrique jazz, parce que je voulais... je connaissais pas le jazz, enfin j'en écoutais mais j'en jouais pas. » (Antonio, 43 ans, amateur)

Être guitariste ne reflète pas seulement un état ou un niveau, mais aussi un parcours. Ceux qui arrêtent passé le temps de l'adolescence sont souvent cités en exemple comme étant des figures de non-guitaristes, pour de nombreuses raisons. Toujours est-il que « guitariste », il faut le devenir, et cela dépend de toute la configuration de la pratique. Il n'y a pas seulement le temps passé sur l'instrument : sont concernés toutes les modalités de la pratique. On le voit bien dans le dernier extrait : l'accompagnement ne place pas d'emblée l'individu comme guitariste, non plus la période adolescente, ni le style pratiqué à l'époque, en l'occurrence le hard rock : il a fallu en arriver au jazz, à l'exercice du solo... afin de dire qu'il travaille « sérieusement » la guitare.

Il y a un consensus certain autour de l'idée que « celui qui fait schling, schling, c'est pas vraiment de la guitare », « schling » étant l'onomatopée qui désigne le racleur de cordes. Mais ce personnage fictif n'est pas considéré non-guitariste seulement parce qu'il fait de

l'accompagnement, mais surtout parce qu'il n'a pas le désir et donc l'attitude pour progresser. C'est pour cette raison qu'il faut parler d'un processus biographique plus que d'un état particulier qui serait donné une fois pour toute, cette représentation du « devenir guitariste » étant une matrice possible du regard porté à la fois sur sa propre biographie mais aussi sur l'activité en tant que telle, question tenant lieu d'une problématique sur sa propre identité.

Cette identité de guitariste a un aspect problématique certain, quelque chose qui est en question et qui trouve des réponses différentes entre les individus. C'est d'ailleurs sur ce point que l'on observe le plus d'oppositions de discours : alors que beaucoup ne se diront pas guitariste par humilité, notamment chez les amateurs, ou parce qu'ils ne se reconnaissent pas la légitimité à le faire face à des guitaristes meilleurs qu'eux, certains font de cette négation un horizon de sens. Certains refusent de se définir comme guitariste et de le devenir, dans une sorte de convergence entre une définition de soi, de ses activités, de l'instrument et de la relation à ce dernier.

« Enfin, je suis guitariste... Je joue de la guitare, mais je me sens pas, je me prétend pas ni guitariste, ni musicien, alors que peut-être que je fais mieux de la musique que beaucoup de gens qui se le prétendent. Mais, je me prétends pas ça.. (...) Je me suis pas dis « je vais faire ça 15 heures par jour comme ça, je saurais en faire ». Non, c'était... Je gratouillerais... Mais c'est venu assez facilement en fait, les premières bases. (...) C'est là où c'était vraiment la vision guitare-outil. Plus ça évolue, plus t'as envie de faire des trucs chiadés, même si ça a toujours une importance. T'as deux axes, et puis t'as des gens qui tombent dans l'axe purement musical et qui après... Après, ils font des compromis, pour vivre ça à fond, parce qu'ils sont musiciens à fond. Moi, je préfère vendre du bois, travailler, me faire chier, mais quand je fais ça, ça reste dans une sphère complètement en dehors de tout rapport marchand, et des rapports terre-à-terre. C'est pour ça, le but il est pas d'être musicien non plus. Plus on l'est, plus on prend du plaisir et plus c'est agréable pour les gens, et plus ça prend de l'ampleur. C'est logique. Mais à part ça, le but, il est pas d'être musicien, de faire mieux, de faire bien, ou de faire quelque chose qui peut pas être reproduit, ou de faire quelque chose d'élitiste, même si le terme musicien, il est pas forcément élitiste. Mais, n'empêche, se revendiquer musicien, c'est... » (Steve, 31 ans, amateur)

Il s'agit d'un guitariste de punk. Il observe bien que sa passion pour un certain style musical est déterminée par une volonté particulière, principalement politique, de ne pas faire de la musique pour la musique, de ne pas faire de l'art au sens artistique et économique. La musique est un moyen et, du coup, l'instrument en est un autre, cela n'est jamais un but en soi. Ce discours émerge dans l'entretien dès le départ, avant même que l'enquêteur ait pu lui poser la moindre question. C'est quelque chose qui lui tenait à cœur (il avouera après qu'il y avait beaucoup pensé avant), on a donc un discours très réflexif sur la pratique. Se dire guitariste le renverrait dans le

pôle musical, ce qu'il ne veut pas : c'est aussi toute la vision du rock indépendant qui est en question ici.

Le refus de l'identité de guitariste peut émerger à peu près sous la même forme mais selon des significations différentes. Tandis que les punks vont définir principalement leur horizon de sens comme quelque chose de politique, notamment par la contre-économie culturelle qu'ils proposent, d'autres vont plutôt y voir le côté festif, et ce particulièrement dans la chanson. On retrouve ici tout le monde de l'accompagnement, la convivialité attachée à la pratique de la guitare :

« Je voulais pas, je ne veux pas, j'avais pas pour objectif d'être un guitariste. J'avais plutôt l'objectif d'accompagner, de passer des bons moments, avec.. En s'accompagnant à la guitare. » (Brian)

Dans les deux cas, le refus porte sur le travail, sur l'horizon qui consiste à devenir « meilleur » en le voulant consciemment et le mettant en œuvre par un travail acharné. Mais c'est aussi toute une esthétique et une pratique instrumentale qui, bien entendu, est mise en avant : la rythmique plutôt que le solo, l'absence de technicité qui doivent être la marque de cette volonté. Autrement dit, il y a cette volonté de ne pas « s'y mettre sérieusement », contrairement aux autres. Il y a une forme d'ascèse à mettre en œuvre, car comme on le voyait déjà avec Steve, sans travailler on finit quand même par devenir meilleur et à faire des musiques de plus en plus élaborées. Certains vont même jusqu'à « revenir à des choses plus basiques » avec leur groupe de rock, afin de ne pas se « faire avoir » par la complexité. Mais dans certains cas, c'est inhérent au parcours, notamment dans l'émulation collective, ce que nous raconte encore Brian :

« Et puis après, naturellement, t'as des gens qui disent, mais si, si, si, il peut le faire, et ils te balancent dans des trucs. Le premier groupe où je suis rentré, j'étais soliste, alors il a fallu que je me déchire comme un dingue. Mon cousin, il m'a balancé dans le truc direct. Notre guitariste, il nous quitte, on connaît pas de guitariste qui aime le rock and roll dans le coin de Lisieux, et lui dit, « ben si, y a mon cousin ». Et je les avais vu, c'était des mecs qui gazaient pas mal. Et tous autodidactes. Et moi, je fais à mon cousin, « t'es malade, je peux pas le faire ». « Mais si, tu peux le faire ». Et finalement, il a eu raison parce que je me suis défoncé et je l'ai fait. (...) »

Ici, il y a quand même un cheminement qui s'impose à lui. C'est d'ailleurs pour cela qu'il est également cité précédemment (*supra*, page 226), parce qu'il est effectivement à la frontière du sérieux et du maintien dans la revendication d'ignorance, tiraillé entre un encouragement à travailler le mélange des genres et un refus de la progression ; c'est ce qui fait de son discours une

position marginale qui révèle un aspect socialisant de ces parcours guitaristes¹⁴¹. Pour certains, il y a une lutte certaine qui s'installe entre la volonté d'ordre identitaire et la pratique musicale en tant que tel. C'est la problématique de l'enfermement qui ressurgit : à trop connaître la musique, on s'enferme dans les conventions établies. Mais c'est aussi la fonction de la guitare qui est en jeu : est-ce que je m'en sers pour faire de la musique, où est-ce que je l'utilise à d'autres fins ?

Qu'on le veuille ou non, l'investissement dans la musique et l'instrument va souvent croissant, tout en changeant de forme. La dernière citation montre bien le caractère indissociable du travail sur l'instrument, des différentes dimensions de la pratique (rythmique/solo qui amène l'improvisation...), et l'ouverture aux genres musicaux. La progression en tant qu'instrumentiste est à la fois condition et conséquence de la durabilité de la pratique. C'est que le plus souvent, sans nécessairement s'affirmer comme « guitariste », les individus tendent à devenir meilleur. Il y a cette idée que dans les jeunes années « on se fait plaisir, mais on progresse pas », ce qui est un tort pour devenir guitariste.

Or les refus d'être et de devenir guitariste s'articulent autour du rejet d'un travail sérieux *de* et *sur* l'instrument. C'est donc bien que dans la rupture racontée par la majorité des guitaristes, on a quelque chose de l'ordre d'un tournant biographique identitaire. On l'a décrit ici en termes de travail instrumental, dans une logique pragmatique. La structuration instrumentale doit passer par une structuration musicale plus théorique. Sans aller à l'encontre de l'autodidaxie originelle, c'est-à-dire sans remettre en cause totalement la guitare comme symbole et objet d'une transmission spécifique, cette rupture peut aussi se décrire en termes de remise en question de certaines symboliques auxquelles on se confronte dès les premières années de la pratique — lorsqu'elles n'ont pas été incorporées avant même l'entrée dans la pratique.

¹⁴¹ Bien entendu, il est possible de comprendre sa position marginale dans un entre-deux comme le moment précis du tournant identitaire, encore inscrit dans une volonté d'ignorer propre à l'autodidacte et en même temps ressentant le caractère socialisant de sa pratique qui l'amène à redéfinir les catégories de l'identité guitariste.

2.2. La guitare comme simulacre. Une mise à distance du symbole

L'espace symbolique de la rupture biographique

L'installation dans la pratique passé l'âge de l'adolescence requiert d'en redéfinir les termes. Ce changement passe par ce que l'on place sous le vocable « sérieux » et qui touche à une relation musicale en reconfiguration : passage par la connaissance de l'harmonie, de l'instrument... C'est au niveau de ce passage que l'on remarque le mieux l'existence de l'imaginaire que l'on a décrit précédemment, tout à la fois que c'est ici qu'il se défait. Autrement dit, le changement de rapport à l'instrument ne se traduit pas uniquement en termes instrumentaux ou musicaux, mais touche également les symboliques que la guitare cristallisait au moment de l'adolescence. L'exercice biographique, bien qu'il soit souvent limité pour cette présente enquête au « parcours de guitariste », donne à voir un retour réflexif sur la période adolescente des individus, fondatrice pour l'entrée dans la pratique, mais qui ne garantit pas sa durabilité. Bien que cette période soit souvent décrite avec une pointe de nostalgie, notamment sous forme d'anecdotes révélant une véritable « magie musicale », il y a une prise de distance certaine avec elle, qui peut prendre parfois des formes radicales.

« Là, on a fait ... C'était la pleine époque du néo-metal, on en n'est pas ultra fiers maintenant parce qu'on a évolué depuis, c'était l'air du temps, on était sensibles à ça à cette époque là. (...) C'était un peu de frime, un peu de... trucs qui correspondent à un ado si tu veux. (...) Bon, après, y a l'étiquette du fait que je faisais de la musique en étant encore dans une période ado, on était en première, 16/17 ans. On écoutait pas mal de merde, enfin, ce que je pense être de la merde maintenant, de la merde que j'écouterais plus. » (Frank)

Le rejet d'un goût musical s'accompagne de son assignation au moment adolescent. Bien entendu, cette disqualification n'est pas toujours aussi radicale, mais les discours sont jalonnés d'expressions qui marquent la temporalité dans laquelle s'inscrit la pratique : les qualifications « à la mode », « de l'époque », « ce qui correspondait à nos âges » montrent que les individus circonscrivent très bien leurs goûts à ceux de l'adolescence. Bien entendu, ce dénigrement ne se retrouve pas que chez les instrumentistes. La vie de tout amateur de musique est jalonnée de ce genre de revirements de goûts. Mais du fait que cela engage ici une pratique qui doit finaliser quelque chose, aboutir à une image de soi se réalisant dans une activité particulière, le risque pris

au moment de l'adolescence à faire de la guitare est beaucoup plus grand : il s'agit ni plus ni moins lorsque l'on devient adulte de savoir si l'on faisait réellement ce que l'on voulait faire, c'est-à-dire de la musique. On peut illustrer cela par le propos suivant :

« Vous faisiez des concerts ?

Oui. Oh, pas beaucoup. On en a fait deux. J'ai surtout fait trois terminales du coup. Comment dire ? C'était le groupe, plus tout ce qui allait autour. Donc... Ce qui allait autour... C'est tout ce qui nous faisait fantasmer autour des groupes à l'époque. Les copains, les copines, l'ambiance. Y avait pas beaucoup de jours où on était pas à jeun on va dire. Voilà. J'ai mis du temps à avoir mon bac. » (Antonio)

Faire de la musique exige des expériences comme le concert. Or ce que raconte Antonio est différent : il a eu très peu de preuves qu'il faisait de la musique. Au contraire le goût de l'époque ne porte pas que sur la musique mais sur tout ce que véhicule la pratique ; le danger est fort de s'intéresser beaucoup plus à cette aura qu'à la pratique elle-même. Du coup, on peut aller jusqu'à déclasser la pratique en disant qu'il s'agit de la musique uniquement de manière limite ou marginale. Le même guitariste continuera en disant que lorsque l'on fait du hard rock, « Y a besoin d'avoir un bon ampli et de savoir passer quelques accords. », donc pas vraiment de savoir jouer de la musique. Celle-ci ne sert que comme prétexte, car il y a toute une panoplie qui va avec le « fantasme », ce qui rejoint l'imaginaire de la rébellion du rock et de la guitare électrique. Ceci est assez récurrent.

« Ça n'avait pas de personnalité non plus. C'était plus rigolo qu'autre chose. Avec un chanteur qui chantait mal, les textes adolescents comme on peu en rêver (rire). Non, c'était rigolo, super expérience. J'ai fait aussi du duo dans les bars avant de faire les bals. Avec un mec qui s'appelle (?). J'étais déchiré à l'alcool aussi à chaque fois.

C'était la guitare et tout ce qui allait avec ?

Ouais, voilà. C'était vraiment le cliché rock and roll. A cette époque j'étais pas mal dans les clichés. La guitare, les meufs, la frime, l'alcool... Rock and roll, un peu rebelle. » (Ritchie)

Un guitariste dira de manière très claire, pris dans cette impossibilité de décrire en termes musicaux ce qu'il faisait avec ses amis de lycée : « tu sais, à l'époque, on jouait pas grand chose, c'était surtout de l'énergie », rejoignant la symbolique de l'énergie du rock. Seulement, il est bien dit ici que cette symbolique, ce n'est pas de la musique, et qu'il faut donc se méfier du simulacre. En l'occurrence, le simulacre vient du fait que la présence de l'électricité et toute la technologie du groupe de musique amplifiée jettent le doute sur les qualités musicales de l'orchestre. La guitare électrique, c'est « *trop facile, tu fais semblant* », dira l'un d'eux.

« *Je croyais que je faisais les Pink Floyd (rire)* » disait l'un. « *On faisait semblant d'être musiciens* » dit un autre, après avoir décrit comment, lui aussi, a renié son goût pour le death metal, musique jugée trop limitée. Les expressions décrivant un simulacre de pratique musicale sont légions dans les récits de parcours, que ce soit dit de manière amusée ou dégoûtée. Il faut bien insister sur ce point : les individus pointent du doigt les faux-semblants de la musique adolescente, que ce soit pour valoriser une socialisation par le contexte musical (« tout ce qui tourne autour de la musique ») ou pour déprécier une pratique qui n'a rien de musicale. Autrement dit, les deux types d'attitudes vis-à-vis de la pratique adolescente sont à chaque fois une mise à distance de l'adolescence par rapport à la pratique actuelle, c'est-à-dire adulte.

Ayant pris acte de ce constat, on peut saisir comment les sujets s'y prennent pour mettre à distance cette période, ce qu'ils mettent réellement à distance et grâce à quoi ils s'en distancient. On va pouvoir observer comment la guitare permet d'opérer une forme de continuité dans la rupture biographique. Si on prend le récit de Pete (50 ans, amateur) comme exemple, l'entourage peut dire au guitariste en herbe que « ça allait lui passer ». Mais non ! « j'ai toujours eu une guitare ». Cette guitare, dans les cas les plus extrêmes, s'accompagne des copains, de la drogue, l'alcool, voire l'échec scolaire... Mais l'instrument est bien le point de départ : entendre et apprendre ses premiers accords était comme un choc. Mais « il fallait aller plus loin pour s'apercevoir que tout n'était pas dit ». Il a un parcours particulier parce qu'il ira au conservatoire passé ses 20 ans pour faire de la guitare classique, ce que nous avons peu rencontré. Il ne dénigre pas ses anciens héros : « ça n'est pas usurpé », mais en tant qu'amateur qui est passé par une formation très rigoureuse du point de vue de la méthode, il fait attention à la notion d'amateurisme :

« Je me méfie aussi. On arrive à un tel degré où n'importe quel groupe qui va dire « on a des compos », de la qualité desquelles j'ai tendance à douter. Parce que ça consiste pas à enchaîner 3-4 accords, et l'ampli à fond, la distorsion, les paroles qu'on met, pour avoir droit de s'appeler "compo" ».

La pratique de la guitare peut être un jeu de dupe : notamment cette accession facile à une puissance sonore qui donne l'impression de faire de la musique, c'est usurpé. Mais c'est aussi la rencontre avec un monde « hors norme » du point de vue de la formation musicale qui permet de se le représenter, dans une sorte de détour qui permet d'avoir un regard quasi-sociologique, en tout cas dénonciateur, comme le fera Alexandre :

« Moi, je jouais du Dadi, par exemple, j'avais un bon petit niveau... Mais en fait sur la guitare, je me suis retrouvé dans un univers, que là tu vas toucher un monde où ils sont un peu hors normes, avec un savoir exemplaire, une technique exemplaire. Ils font attention à plein de choses que toi, autodidacte, tu passes à côté. T'as même l'impression, à la limite, qu'un mec qui ferait du rock, tu fais pas vraiment du rock si t'es pas complètement de travers, avec la guitare au niveau des genoux. Ça fait partie du look. C'est pour ça, qu'après, t'as soit l'image, mais l'image que les jeunes... Si on prend cette image là, elle est pas forcément adaptée au jeu de la guitare. Mais par contre, il faut s'en débrouiller, parce que c'est l'image du mec qui joue de la guitare, il faut pas respecter. C'est tout bête. Tout ce que tu respectes dans le monde de la guitare classique, tu le respectes surtout pas à la guitare électrique, il faut pas quoi. C'est quasiment ça. » (Alexandre)

On reconnaît ici un discours de l'ordre du sociologisme dénonciateur. La pratique musicale n'est pas déterminée par des considérations strictement techniques et musicales, mais est surtout un travail de positionnement par rapport à une légitimité : dénoncer la détermination de la pratique par ce positionnement dans le champ musical est de l'ordre d'un discours sociologique. Mais le travail opéré concerne « l'image » du guitariste, c'est-à-dire un certain imaginaire. C'est toute la symbolique de la guitare rock qui se retrouve mise à nue, désincarnée, délégitimée.

Cette manière de révéler les valeurs du rock et de les rejeter, c'est donc une forme de désymbolisation. Dans le cadre du classique, le point de vue sera assez radical, mais infléchi par la notion de génie. Certains peuvent se permettre de « ne pas respecter », mais parce qu'ils ont un talent particulier, un don qui leur donne le droit de s'affranchir des règles corporelles. Le cas le plus évoqué, c'est Hendrix : il jouait avec le pouce de la main gauche par-dessus le manche, ce qui est interdit en classique. Mais les professeurs de guitare classique diront à l'élève : « Hendrix, il peut, c'est un génie. Toi, tu n'as pas le droit de le faire ». Cette violence symbolique, ce maintien d'une distinction entre le génie et le musicien ordinaire, c'est ce qui repousse beaucoup d'apprentis guitaristes : ici, le professeur est l'inverse du médiateur tel qu'on l'a rencontré au début du chapitre, il maintient la frontière sans se faire rencontrer les deux termes.

Le conservatoire fournit un moyen radical de prendre ses distances avec la guitare adolescente ; radical en ce sens que la valeur de vérité de la musique classique, dans le cadre d'une pratique instrumentale, exclut la légitimité des autres genres musicaux. On est en présence, comme nous l'avons déjà rencontré, d'un changement total de perspectives sur la musique, d'une mutation en profondeur des cadres sociaux et symboliques de la pensée –à l'échelle d'une biographie individuelle. Le détour par le classique a valeur ici d'illustration radicale mais

marginale des manières de mettre à distance une certaine identité de guitariste, que l'on s'en prémunisse ou s'en repentisse.

Les punks et les classiques ont étonnamment un point commun qui est de critiquer en bloc la catégorie « guitariste », au point de ne pas en revendiquer l'identité. On a vu petit à petit se dessiner une image négative des guitaristes, principalement sous sa forme adolescente, à travers les symboliques que véhicule l'instrument à cette classe d'âge. Autrement dit, « le guitariste », sous sa forme unique et stigmatisée, devient un stéréotype s'appliquant à tout guitariste se revendiquant comme tel. Que devient le discours de ceux qui, sortis de l'adolescence, ont encore l'aspiration d'être reconnus en guitariste ? Ils connaissent bien entendu le stigmate, notamment parce qu'ils sont passés par des étapes de socialisation qui sont la base de celui-ci, sans véritablement en souffrir puisqu'ils vont traiter la question d'une autre manière : ceux qui sont visés par le stéréotype et qui répondent à la description ne peuvent pas vraiment se dire guitaristes. Toute une série de mises en accusations, faites cette fois par ceux qui n'ont pas adhéré à la légitimité classique ou qui ne sont tout simplement pas passés par le conservatoire, va alors porter sur les usurpateurs d'identité, ceux qui d'entre les guitaristes ne le sont pas véritablement. Cela se voit dans la dénonciation des « charlatans du rock » versant dans ce simulacre qui menace toujours la pratique. C'est à propos du solo que Ritchie réagit à ce propos, au regard de son propre parcours :

« C'est vaste comme sujet. C'est lié à ta personnalité et à ta vision des choses. Au début, tu veux en mettre plein la vue et d'ailleurs tu te trompes. Et... Ça allait avec plein de choses. C'était non seulement ça, mais aussi une attitude sur scène. Jouer derrière la tête, avec les dents, tout le truc, quoi. Peut-être qu'au début, c'est vachement de l'esbroufe, tu vois, et puis au bout d'un moment, tu commences vraiment à t'intéresser à la musique. Avec tout ce qu'on dit depuis le début, prendre conscience du rythme, du solfège, d'écouter d'autres trucs, de t'ouvrir musicalement, de réaliser que ça, ça sonne parce que ci. Commencer à s'éveiller à des purs thèmes, des pures mélodies. [Puis il revient sur sa découverte du jazz]. (...) Mais j'étais conscient aussi que c'était une des musiques les plus poussées et les plus abouties, le be bop. Et puis franchement, quand t'écoutes des morceaux de be bop, joués par des maîtres du be bop, putain, c'est monstrueux. L'énergie qui se dégage, le swing, la puls'. Techniquement, c'est tellement poussé que, évidemment, quand t'es attiré par la technique et la maîtrise de l'instrument, t'es attiré par ça. Aujourd'hui, y a des groupes comme Dream Theater, qui ont poussé la technique dans le rock au stade de la technique du jazz. Mais à l'époque, y avait que le be bop qui te proposait une telle technique. Dans les musiques que j'écoutais, les mecs les plus pointus, c'était des mecs comme Van Halen, à l'époque, hein, je re-situe ça dans les années 80... Y avait beaucoup de charlots, ou des gros escrocs en guitare. Les mecs qui faisaient ça [bras droit levé, point fermé en faisant ressortir index et auriculaire] en faisant Hammer/pull off [main gauche sur la guitare], comme Motley Crew, t'es mort de rire. A l'époque...

C'est plus la musique qui donnait... C'était dans ma soif de connaissance et la volonté de pousser plus loin la technique musicale. J'ai passé une audition, je suis rentré au conservatoire. »

Il rentre au conservatoire comme d'autres mais pour faire du jazz et non du classique. Il n'a pas vécu cette violence symbolique qui opère une distinction entre les instrumentistes hors-du-commun et les autres. Il n'y a pas de rupture proprement dite avec ses goûts antérieurs, mais une forme de continuité dans le changement. Est pourtant mis à distance l'escroc du rock qui manipule beaucoup plus les signes de puissance que la guitare elle-même en tant qu'instrument de musique. Dans cette façon de déjouer les pièges largement assignés à l'adolescence, il n'y a pas que le rocker qui fasse figure de pseudo-guitariste. Précisément, il existe d'autres figures de guitaristes qui sont des simulacres.

Chez Neil, cela va apparaître de manière très claire et très structurée. Il bricole sur sa guitare jusqu'à ce qu'il découvre le nom des accords, des gammes et positions — *i.e.* qu'il s'y mette sérieusement. C'est à ce moment là qu'il travaille « à fond », parfois 8 heures par jour, principalement du metal, des choses assez complexes. Aujourd'hui, il dit que « c'est de la merde » et découvre d'autres musiques. Ces premiers groupes : « on faisait semblant d'être musiciens ». C'est la sortie du metal, du simulacre de l'adolescence, qui le fait entrer de plein pied dans une identité de musicien. Mais sa dénonciation ne s'arrête pas au rock et traverse de part en part les symboliques électriques et acoustiques :

« Il faut pas oublier l'aspect démonstratif, la frime du solo rapide, qui dit « regardez-moi », « Vous avez vu comment je vais vite ? Tiens vas-y, refais pareil. Ah, tu peux pas [d'un air d'autosuffisance]. T'as vu ch'uis plus fort que toi ». Ca c'est un peu stérile comme comportement, ça va pas loin. Ce genre de solo rapide, c'est pas... c'est pas nécessaire de l'apprendre. La démonstration. Je voulais aussi te parler des chanteurs de plage. Ça faisait un moment que je pensais à cette expression, je sais pas si c'est moi qui l'ai inventée ou quoi. En tout cas, je crois pas parce que j'ai acheté une guitare en brocante, et le gars il a dit « ça c'est pas une guitare de qualité, c'est une guitare de plage ». Je me suis dis que c'était un début de définition. Donc le chanteur de plage, c'est un mec, ça va, mais c'est pas vraiment de la qualité. Il est là pour la soirée. Et moi, je me l'imagine, le chanteur de plage, en été, évidemment, en vacances, sur un coucher de soleil, avec une guitare à deux balles, comme celle que j'ai acheté, et puis éventuellement des cheveux longs, bouclés, au vent, mec beau gosse, et il joue devant les gonzesses. Là, y a un aspect démonstratif, c'est pour ça que je pensais à ça. Là, au niveau sociologique c'est intéressant aussi. Parce que... Je sais pas, dans la séduction y a le guitariste, l'archétype du guitariste, qui est là.

Là, par contre, le chanteur de plage, il fait pas des trucs compliqués ?

Non, c'est vrai. Mais comme c'est des gens qui n'ont pas le niveau qui l'écoutent, ça n'a peu d'importance. « Ouha ! tu joues trop bien » [rire]. Et en fait non. Il est en train de jouer Oasis ou Nirvana.

T'en as déjà rencontré des chanteurs de plage ?

Ouais, ben pire que ça, parce que j'en étais un pendant un moment. Quand je me suis rendu compte du ridicule de la situation, « c'est fini, je joue plus pour la frime ».

Tu t'en es rendu compte comment ?

Ben, je m'en suis rendu compte, parce que les gens que je rencontrais pendant mes vacances, ça tournait beaucoup autour de ça. Je me suis rendu compte qu'on m'invitait à des soirées parce que je jouais de la guitare. Mais que en fait, le fond de moi même n'était pas mis en cause, ou investi, ou aimé. C'est pas très important d'être chanteur de plage. A partir de ce moment là, j'ai arrêté d'emmener ma guitare dans les soirées, et j'ai commencé à rencontrer des filles qui éventuellement m'appréciaient pour autre chose que pour des doigts qui bougeaient sur un bout de bois. J'en rencontre maintenant, ça me fait sourire. Ça dure un temps. On va dire entre 15 et 19 ans, ils ont cet âge là les chanteurs de plage. C'est une séduction de prime abord. On vient plus facilement voir un gars qu'a une bonne excuse. Donc, la fille elle dit « ah, tu joues de la guitare ? », et le tour est joué. »

Le guitariste est ici pleinement identifié à la guitare, non seulement il est de mauvaise qualité, mais ce n'est qu'une façade identitaire qui ne dit rien de soi. S'identifiant *a posteriori* au stéréotype, Neil se rend compte que sa lutte pour la reconnaissance adolescente, via la séduction et la compétition, était vaine puisque ce n'était que le signe de soi qui était reconnu, un signe faux qui fait rentrer tout le monde dans un jeu de dupes, encore que ce dernier ne dure qu'un temps : chacun partage la croyance que ceux qui faisaient de la guitare pour les mauvaises raisons ont abandonné une fois sortis de l'adolescence. Cette croyance permet de se représenter la durabilité de la pratique comme un signe d'élection du guitariste, et exclut les comportements stigmatisés comme ne faisant pas partie de ce monde. Cette posture est la plus couramment rencontrée dans cette enquête et renvoie au « sérieux » que nous avons traité précédemment.

Ceux qui ne jouent pas sérieusement, qui font de l'accompagnement basique, ceux qui s'engagent dans une relation agonistique aux autres, ceux qui jouent pour séduire ou qui se mettent trop en avant en manipulant plus les symboles guitaristiques que la guitare elle-même, tous sont potentiellement exclus de la revendication guitariste. On comprend que les femmes aient du mal à se faire reconnaître guitaristes quand elles sont principalement mises en avant comme chanteuses s'accompagnant avec l'instrument. Si les femmes sont en partie exclues du monde de la guitare, il ne faut en conclure qu'il en va de même pour les adolescents. Cette mise en

accusation intervient dans un cadre discursif précis qui est le récit de vie, et il faut bien comprendre que ce qui est mis à distance, à chaque fois, c'est sa propre adolescence. Ainsi, Jeff, qui dénigrait tellement sa période adolescente qu'il n'arrivait pas à en parler, a donné une clé de compréhension de son parcours en disant :

« Tu me parlais des attitudes et des postures du guitariste, ça n'a pas d'importance ?

Ah ben non, je sais pas... ce qu'on retient de Jimi Hendrix, c'est ses aptitudes musicales, sa créativité, son aisance. Le fait qu'il s'est roulé par terre, qu'il ait joué avec les dents, foutu le feu avec sa guitare, cassé... ça c'était un truc de jeunesse, et puis aussi de, c'est la rage de l'autodidacte qui crache un peu sur le monde, qui crache toute sa souffrance sur le monde, mais je pense pas qu'il aurait fait ça toute sa vie. »

La mort prématurée d'un musicien a cet avantage que l'on peut projeter la vie qu'il aurait eu s'il avait poursuivi sa carrière : ça permet donc de s'identifier à un parcours virtuel d'un artiste. Cette mort permet de renvoyer à sa propre incertitude biographique, donc d'y mettre ce qu'on veut. En l'occurrence, il y projette son adolescence, éclairant alors son parcours « entre chaotique et improvisé » qu'il avait décidé autodidacte « pour faire son cheminement tout seul », et qu'il regrette sans regrets : il aurait aimé avoir une formation plus solide et structurée, comme beaucoup d'autres, mais il fallait en passer par là.

Résumons-nous. Nous avons des discours sensiblement différents, que nous systématisons ici en postures identitaires possibles, dans un espace en tension entre musique et guitare, c'est-à-dire en fonction d'un certain nombre de refus ou de revendications en terme d'identité musiciennes, sérieuses et/ou guitaristes. Il est possible d'en faire une représentation graphique permettant de situer chaque position (Figure 3). Dans le cas de la négation identitaire, on peut aller jusqu'à rejeter l'identité musicienne, auquel cas la musique n'est pas exprimée comme un but en soi. La musique, tout comme l'instrument, n'est qu'un moyen pour d'autres aspirations (sociales, politiques, culturelles, économiques). Cette posture se retrouve le plus souvent dans le monde du punk et plus généralement de la musique indépendante, dans une redéfinition de la catégorie d'artiste où la finalité n'est pas l'art pour l'art. Chez les punks et certains autres musiciens, c'est d'abord un rejet de la pratique plus sérieuse de la musique, mais qui passe par une négation de l'identité que, logiquement, l'instrument devrait porter. Il est à noter qu'ils vont également rejeter en partie les symboliques adolescentes, notamment à la guitare électrique, en ne s'engageant pas

sur la voie de la virtuosité. Finalement, cette figure de musicien va s'opposer aux deux autres postures : la posture musicienne (classique) et la posture guitariste.

Figure 3: Mécanismes de la rupture biographique dans un espace en tension entre guitare et musique

guitare \ musique	Refus du sérieux	Attitude sérieuse
Refus identitaire	<p><u>Posture politique</u> (1)</p> <p>Majoritairement punk</p> <p>S'oppose au (2) et dénonce le (3)</p> <p>Pas de rupture biographique, mais attirance vers le (4)</p>	<p><u>Posture musicienne</u> (2)</p> <p>Classique et Jazz</p> <p>Dénonce le (3) – formation au conservatoire</p> <p>Incursion dans le (4) par éclectisme et mélange des genres</p>
Revendication identitaire	<p><u>Espace de la dénonciation</u> (3)</p> <p>Adolescence</p> <p>Chanteur de plage, charlatans du rock, attitude compétitive</p> <p>Explication des abandons : ils n'ont jamais été guitaristes</p>	<p><u>Posture guitariste adulte</u> (4)</p> <p>Posture majoritaire</p> <p>S'oppose au (2)</p> <p>Mise à distance du (3) comme sa propre adolescence, et simulacre de guitariste</p>

Les musiciens classiques abandonnent aussi l'identité de guitariste mais pour revendiquer celle de musicien. Au contraire des individus précédents, la musique et l'art sont le but, l'instrument n'en est qu'une partie de la manière. Malgré ce qui les sépare, les deux types de guitaristes tentent d'éviter le stéréotype du guitariste, où la guitare est associée principalement à l'adolescence, à sa démesure, sa prétendue socialisation par la compétition ou à la sexualité. Ce qui les rapproche, c'est le rejet d'un instrument fonctionnant beaucoup plus comme signe identitaire que comme moyen de l'action. Par une forme de rationalisation, dont on n'a pas fini de décrire toutes les manifestations (Cf. chapitre 6), ils construisent et rejettent l'image d'un guitariste adolescent, jouant moins de la musique qu'il ne se revendique, s'expose, se présente aux autres, mais dans une sorte de conformisme propre à sa classe d'âge.

C'est finalement le paradoxe de l'adolescence, relevé tout à l'heure par Le Breton, qui est dénoncé en filigrane. Cet âge de la vie est censé initier l'individu à son autonomie, par un effort de toute une classe d'âge pour se séparer du monde de l'enfance et également des adultes. Le stéréotype a une part de vérité, puisque la guitare fait partie des nombreux objets statutaires de l'adolescence, mais il met l'accent surtout sur le fait que cette sorte d'emblème est en réalité incompatible avec l'idée d'autonomie. Malgré tout, c'est un stéréotype qui tire son origine d'une socialisation bien réelle, maintes fois racontée par les acteurs, ce qui signifie que le guitariste peut s'identifier rétrospectivement à celui-ci et l'inscrire dans sa biographie sans pouvoir y échapper. « J'étais comme ça, mais c'est fini. J'en suis sorti » : la relégation de ce comportement aux origines d'un parcours et hors de la sphère identitaire du guitariste est la troisième posture, qui permet à la fois de dire la part de vérité du cliché, tout en donnant une image de soi purifiée de tous ces signes encombrants et inauthentiques. Ces individus n'abandonnent pas l'objectif de se dire soi comme guitariste, ce qui oblige à contourner le stigmate en affirmant que celui qui manipule les signes identitaires plus que l'instrument n'est pas guitariste. Autrement dit, ces individus luttent pour une reconnaissance de soi contre les autres groupes en acceptant le travail symbolique à accomplir : celui de vider le symbole de toutes ces significations encombrantes. Les deux autres figures de musiciens participent du même mouvement qui consiste à mettre à distance un système symbolique duquel ils ne font plus partie, mais qui permet de se raconter dans sa quête de l'autonomie, dans son individuation. Les postures politiques et musicales ne dénoncent pas tant la posture guitariste adulte (4 dans le schéma) qu'ils dénoncent la guitare comme un signe identitaire adolescent. Il y a en effet une proximité entre les trois pratiques de la guitare qui ne s'excluent jamais totalement : comme nous l'avons indiqué dans le schéma, rappelant certains éléments de ce chapitre, les moins musiciens sont socialisés malgré eux à une pratique guitariste de plus en plus sérieuse. Quant aux guitaristes classiques, ils font des excursions dans cet espace guitariste lorsqu'ils prônent l'éclectisme et l'ouverture aux musiques populaires. Leur espace commun est donc dans le rejet de la guitare comme symbole de l'adolescence.

Un mythe des origines de l'individu ?

Les individus cherchent les signes de leur autonomie, notamment là où leur subjectivité pourra s'exprimer librement. L'exemple des marques corporelles dites « tribales » en montre la

logique. Ce sont des tatouages vaguement empruntés à des tribus primitives, qui se retrouvent sur les corps des jeunes Occidentaux. Le Breton note bien qu'il ne s'agit pas de rapatrier la signification originelle de ces tatouages dans notre propre société. La marque traditionnelle « insère dans une symbolique difficile à modifier » quand « les signes passent d'un monde à l'autre, se métissent » ici : « l'emprunt du signe, hors des conditions sociales qui lui donnent un sens plein, est une forme de citation culturelle » [Le Breton, 2002 : 161]. « Seule importe la signification subjective » [id., 162] rajoute l'anthropologue pour insister sur l'écart entre le tatouage primitif et la marque corporelle moderne.

Autrement dit, les jeunes empruntent des symboles qui ne signifient plus rien, et qui peuvent donc tout signifier à leurs yeux. Le Breton ne discute pas à cet endroit l'usage polarisé des mots « symbole » et « signe ». Pourtant, les signes empruntés aux systèmes symboliques des sociétés primitives ne font pas système mais construisent plutôt de la signification subjective. Il y a bien une forme de désymbolisation dans l'individualisme, dans la mesure où les signes ne s'inscrivent pas dans une totalité symbolique qui dépasserait la condition individuelle¹⁴². Peut-on réellement parler de symbole quand la marque a finalement pour seule fonction de signifier le soi irréductible ? Oui, dans la mesure où elle véhicule toujours d'autres significations (exotisme, etc.), qu'elle est un objet commun qui participe malgré tout d'un principe de différenciation au sein de cette pratique. Et surtout, elle s'inscrit dans une biographie, à un moment qui fait sens. Le Breton note finalement que même si cela n'est pas le rite de passage traditionnel, les marques corporelles modernes sont l'occasion de « rites personnels de passage », puisqu'elles signent un changement de statut, ce qui inscrit nécessairement dans un espace symbolique. Ainsi, les marquages observés principalement au seuil de la vie adulte sont une « manière symbolique de mettre un terme à une situation d'incertitude, de transition difficile entre un moment et un autre » [2002 : 168].

La pratique de la guitare ne saurait être une épreuve localisée dans le temps, et n'est donc pas en tant que telle un rite de passage. Elle fournit malgré tout un ancrage symbolique équivalent, selon un principe biographique similaire : il s'agit d'en passer par une forme de désymbolisation pour se signifier soi-même. Il y a bien une différence entre signe et symbole : le symbole en modernité doit nécessairement subir lui-même cette désymbolisation, prendre diachroniquement

¹⁴² Au demeurant, Le Breton connaît bien cette distinction et y fait référence explicitement dans son *Anthropologie du corps et modernité*, précisément à l'endroit d'un constat d'une mutation dans l'individualisme au tournant des années 1960 : « Le signe, lui, n'est que précaire, il est la version mineure du symbole. Il réfère à des engouements provisoires. Il n'est pas comme le symbole, structure de l'identité personnelle et sociale » [LeBreton, 2005a : 160]. Chez lui, c'est bien le corps qui sera chargé de « signes éphémères », thème que nous retrouverons au chapitre suivant.

la marque de l'incertitude et du vide, s'il veut être intégrateur de sens, s'il veut permettre l'affirmation d'une autonomie individuelle radicale. La désymbolisation est un des mouvements de la modernité qui s'imprime dans la structure même des systèmes symboliques. Là est peut-être paradoxalement la condition de leur maintien. Les récits que nous venons d'évoquer nous placent devant un problème similaire à celui des marques corporelles, encore qu'ils complexifient la question des passages. On a finalement pensé pendant longtemps l'adolescence comme une période de passage entre l'enfance et la vie adulte, avec ou sans rites. C'était en partie en adéquation avec la classification de Van Gennep [1991] dans la mesure où le pendant de cette période est aussi un temps de marginalité (par la transgression, l'irresponsabilité, etc.) qui permet de sortir d'un état pour s'intégrer à un autre (Parsons).

Mais c'était sans compter que cette classe d'âge s'autonomisant, et hors de tout cadre symbolique d'un réel passage au sens anthropologique, il faut aussi maintenant appréhender socialement le passage de l'adolescence à la vie adulte. On a ainsi observé que l'adolescence pouvait s'allonger considérablement, ce que les sociologues ont appelé la « post-adolescence », Galland proposant que plus généralement, au sortir de l'adolescence *stricto sensu*¹⁴³, il y a la « jeunesse », sorte d'état intermédiaire entre les deux âges de la vie, hors de la maison familiale mais encore dépendant financièrement et affectivement [Galland, 2001]. C'est le cas par exemple des étudiants, plutôt « living away from home » que « leaving home » selon les termes de Cunningham. Galland conclut d'ailleurs à une sorte de disparition des caractéristiques adolescentes, au motif d'une connivence culturelle entre les parents et les jeunes, ce qui est fort contestable au regard de la présente enquête. S'il y a une « forme de continuité dans les systèmes de valeurs », la séparation existe malgré tout, même si elle prend des apparences moins conflictuelles que dans les années 1960 et l'introduction de la « révolution des mœurs » comme le dit Galland. Les objets culturels signent une rupture entre les générations comme nous l'avons vu, mais sans pour autant permettre l'entrée dans la vie adulte.

Erikson parlait déjà de « moratoire » à propos de cette fin adolescente, et Guillemin en a fait l'objet véritable de ses recherches des années plus tard, avec l'allongement effectif de cette adolescence. On est là sur le versant psychanalytique de l'interprétation de ce fait : pour Guillaumin, il faut bien souvent une expérience traumatique pour permettre le passage à la vie

¹⁴³ Le constat est déjà contestable dans la mesure où ce prolongement de l'adolescence est dit « au-delà de la limite de l'adolescence physiologique », ce qui ne constitue pas un critère sociologique de définition d'une classe d'âge. Van Gennep était l'un des premiers à mettre en garde contre la confusion entre les définitions physiologiques et sociologiques des âges de la vie.

adulte, marquant une étape décisive dans le processus d'individuation. Le psychanalyste a le mérite de ne pas circonscrire le propos à quelques cas-limites, se dirigeant plutôt vers une hypothèse générale des processus d'autonomisation de l'individu, du travail psychique à accomplir sur injonction en grande partie sociale :

« J'accorde la plus grande importance, dans la conjoncture présente à une théorisation aussi appropriée que possible de ce destin du cours de la jeunesse : une théorisation qui ne confonde pas le temps spécifique de la post-adolescence ni avec une sorte d'état identitaire pathologique plus ou moins chronique, ni avec un simple effet de traîne plus ou moins infinissable de l'adolescence, ni avec un retour tardif de la latence infantile, et se donne ainsi les moyens d'une réflexion plus poussée sur les réponses que la société apporte aux phénomènes intra-psychiques et comportementaux produits par le jeu de notre culture des lois internes de l'individuation et de l'introjection identifiante. » [Guillaumin, 2001 : 146-147]

Sans rentrer dans le détail de cette théorie, ce qui dépasserait nos compétences¹⁴⁴, on notera que l'entrée dans la vie adulte par la post-adolescence comme passage adolescence/vie adulte rejoint la théorie des passages, puisque sous l'étiquette des « faits traumatogènes qui jouent un rôle majeur dans l'achèvement de la post-adolescence » [140], on retrouve la mort d'être proches, l'expérience de la paternité et de la maternité ou encore les fixations et cristallisations amoureuses, soit des événements susceptibles d'être traités par le rituel (décès, naissance, mariage) impliquant une séparation quelconque, ce qui ne se retrouve pas dans la période transitoire de la « jeunesse » censée laisser faire le passage en douceur. On entrevoit alors la fin possible de cet allongement indéfini de la période de marge. Ce n'est pas l'objet de cette recherche que de rentrer dans les détails de cet objet si riche, et que nous avons déjà trop exploré. Ce détour par les théorisations sociologiques ou psychologiques des âges de la vie et des passages nous montre qu'un soupçon sérieux pèse sur l'adolescence ou la jeunesse comme période permettant seule l'entrée dans la vie adulte, soit une sorte d'achèvement de l'individuation et la capacité à se produire soi.

La pratique de la guitare ne saurait être un rituel proprement dit, mais montre un mouvement de sortie de l'adolescence qui nécessite une rupture, une séparation. Cette pratique nous renseigne sur les récits fondateurs de soi, nécessaires à cette tâche complexe. On lira ici ces récits comme la

¹⁴⁴ La post-adolescence « débute avec le désenchantement, la déception secrètement définitive de l'adolescent par les parents idéalisés de l'enfance. Elle s'organise et s'entretient de moyens qui permettent au post-adolescent de tenir en suspens, en état de survie transitoire immobile, à la limite du Moi, tout en le contrôlant, le corps psychique des objets perdus » [146]. Le véritable apport de Guillaumin est bien d'entrevoir un « terme » à cette période de sortie de l'adolescence, cette dernière étant devenue une entité de plus en plus floue aux yeux des sociologues obligés de statuer sur des critères dits « objectifs », mais à vrai dire arbitraires, de l'entrée dans la vie adulte (autonomie financière, résidentielle et vie en couple), oubliant la part subjective d'une telle situation.

mise en œuvre personnelle d'une sorte de *mythe d'origine partiel de l'individu*. Cette dénonciation du symbole, comme séparation d'avec l'adolescence, rentre bien en résonance avec la réappropriation du concept de « désenchantement » par Guillaumin –de son livre *Adolescence et désenchantement*. Il s'agit d'inscrire le sujet dans un système symbolique qui s'oppose le moins possible à sa constitution. Les structures de sens ne peuvent pas émerger de rites de passages stables socialement contrôlés : l'ambiguïté resterait à jamais de savoir pour lui-même comment l'individu émerge. Le système symbolique individualiste que nous observons semble ne pouvoir se construire qu'à partir de cette fiction bien réelle d'une crise permettant de mettre à distance tous les signes collectifs. La métaphysique du vide que nous relevions au début de ce chapitre à travers la voix des sociologues, est cette forme de passage obligé, autant raconté que vécu, qui permet aux individus de se définir, de s'identifier comme tel.

Le paradoxe demeure, puisque des éléments socialisants sont encore présents, comme la guitare signifiant communément l'autonomie via un système d'éléments disparates, dont nous n'avons pas encore retracé toute la complexité. Mais, dans les termes d'Yves Barel, on peut dire que la non-coïncidence d'un groupe avec lui-même, entre son dit et son non-dit, semble considérablement se réduire [Barel, 1987]. L'auteur propose l'hypothèse que le sens ne peut émerger que d'un choix entre l'immanence et la transcendance, choix impossible en théorie, puisqu'il existe toujours des éléments de l'un et de l'autre quel que soit le choix culturel effectué. Cette non-coïncidence doit se réduire au maximum afin de construire des cadres de pensée et d'action stables, la réussite d'un système symbolique en dépendant. L'individualisme cherche l'immanence dans le sujet, mais les symboles extérieurs à lui ne peuvent être évités : les guitaristes tentent de produire du sens au travers de ce travail bien particulier qui consiste à élaborer des symboles qui n'entravent pas leur autonomie. Dans le même temps, on ne peut pas dire que cette crise soit totalement évacuée ou ignorée ; elle doit au contraire être vécue comme expérience fondamentale et se dire en tant que telle. La guitare, comme symbole lui-même en crise parce que variable et contradictoire, participe de cette mise en tension entre l'individu et le monde, entre socialisation et subjectivation – qui va se retrouver par la suite jusque dans le travail sur le corps en jeu.

CHAPITRE 5

TECHNIQUE ET DON DE SOI

Le corps, le geste et la parole

Concernant l'apprentissage, nous nous demandons comment les individus peuvent se déclarer autodidactes alors même qu'ils passent par des dispositifs de transmission. Ce qui est transmis, c'est un symbole d'autonomie qu'il faut inscrire significativement dans une biographie en se débarrassant d'un imaginaire encombrant, formé principalement au moment de l'adolescence. La guitare n'est pas vide de tout investissement, mais ce qui lui est refusé, ce sont les représentations collectives. Elle symbolise le soi, ce qui peut paraître antinomique, lorsque l'on connaît l'origine du terme, le *symbolon* comme signe de reconnaissance. Il faut maintenant se poser la question inverse : comment penser le partage de ce symbole quand il ne semble rien signifier d'autre que l'individu qui l'utilise ?

D'une part, la guitare n'est jamais totalement vidée symboliquement car elle garde la trace d'une mémoire collective ; que l'on prenne ses distances avec des significations jugées adolescentes ne revient pas à les oublier, et on voit alors que la guitare en garde la trace institutionnelle. Il y a toujours des nouvelles générations, ainsi que certains individus pour se maintenir dans certaines pratiques qui renouvellent cet imaginaire. De toutes les manières, les parcours guitaristes ont montré que quelles que soient les prises de distances à l'égard de la guitare comme symbole, la socialisation était incontournable : retour du sérieux, ouverture aux genres musicaux, tout ceci n'est pas du fait que de l'individu.

D'autre part, au point de rupture biographique que nous venons de décrire, la guitare est réinvestie et redéfinie autrement. Si on désymbolise la guitare¹⁴⁵, c'est pour réaffirmer que c'est un instrument, et que le but de son usage est musical, non pas de « se donner un genre » ; le nouvel investissement est alors en grande partie corporel. Il est impossible de penser la pratique musicale sans le corps, comme il l'est de l'individualisme. Un des faits marquants de l'individualisme contemporain est la mutation des conceptions liées au corps. Traditionnellement considéré comme le symbole de l'unité entre la personne et le cosmos, il est devenu le lieu de la séparation entre l'individu et le monde [Le Breton, 2005a]. Héritier du dualisme chrétien corps/esprit, produit de la médecine que l'on connaît aujourd'hui, le corps moderne est devenu *le* facteur d'individuation, notamment à partir des années 1960. Développement des pratiques d'entretien corporel, des pratiques sportives ou des marquages corporels, tout est fait pour construire le corps comme un support identitaire, modifiable au gré des crises et vicissitudes de la vie : il est bien le lieu de la médiation entre l'individu et la société, mais une médiation qui sépare plutôt que de lier. C'est un symbole moderne.

Ce constat ne résout pas le problème puisqu'on opère un déplacement du symbole de l'instrument vers le corps, sans avancer dans le propos : on partage l'idée d'un corps qui singularise, formule commode mais insuffisante. On peut accepter qu'un système d'idées soit ambigu, contradictoire même, cela n'explique pas ou ne rend pas compte des pratiques réelles. Le sociologisme a toujours tendance à accepter l'individualisme pour autant que ce ne soit qu'un système de croyances, non des pratiques réelles qui permettent de fonder « l'illusion » à bon droit. Cet individualisme sans individualisation se retrouve chez D. Tassin par exemple, à propos du rock. Tassin a bien vu que le rock était autant paradoxal du point de vue de l'apprentissage que du sens recherché dans la pratique : une « production de soi » à l'intérieur d'un « Nous musical » [Tassin, 2004]. Mais Tassin en revient à un vieux leitmotiv sociologique basé sur une métaphysique de l'équilibre :

« Cependant, si l'expérience du rock modifie les individus et leur réalité sociale, elle n'induit pas une logique irrémédiable dans laquelle les musiciens et les groupes se distancieraient de l'hétéronomie pour devenir des sujets ou des créateurs d'histoire, elle ne mène pas non plus, impérativement à une dimension sectaire » [282]

¹⁴⁵ Au demeurant, nous aurons l'occasion de voir au chapitre suivant que la dénonciation de la guitare comme symbole de l'adolescence ne permet pas d'expulser complètement le symbole, puisque la guitare va demeurer comme technologie, et que cette matérialité est encore reprise dans le symbolique.

Ni tout individualisme, ni tout holisme, le rock n'est ni sectaire, ni autodétermination du sujet [276] : cette voie moyenne paraît intéressante mais la lecture de l'ouvrage montre que le « nous musical » réside principalement dans le jeu, c'est-à-dire dans une mise en pratique et en relation des corps, tandis que « devenir soi-même » réside principalement dans la fiction nécessaire du récit de son apprentissage et de son parcours. Autrement dit, le partage musical est créé par un système de forces qui mettent en jeu le corps fusionnant avec celui des autres ; l'expression de soi, l'individualité, s'érige dans le langage. Nous prenons ici l'exemple du rock, mais vu la définition extensive que Tassin en donne, le problème vaut pour toutes musiques produites collectivement.

C'est également vrai à un niveau plus général. Jean-Pierre Warnier [1999], qui ne parle pas spécifiquement de musique, va proposer une anthropologie fondée sur l'exacte symétrie de cette partition : on peut partager une idée, mais on ne saurait partager un corps. Le langage est ce qui rapproche, tandis que le corps singularise¹⁴⁶. La proposition a de quoi étonner, lui qui cherchait, à la suite de Mauss, une synthèse permettant de dépasser les différentes dichotomies, corps/esprit, symbole/matière [Chapitre 1, « retour à Mauss »]. Les techniques du corps donnent bien sûr la mesure de cette synthétisation, à condition d'en redéfinir le mécanisme. Il faut parler de « dynamique corporelle », de « conduites sensori-motrices » : on verrait alors que, contrairement à ce qu'annonce Mauss, il y a autant de synthèses corporelles subjectivantes qu'il y a d'individus, et ce dans quelque société que ce soit. Contre Mauss, Warnier affirme que le social n'est pas plus la cause des conduites motrices qu'il ne l'est de la production des individus [31-32]. Les conduites motrices sont ce par quoi la culture émerge, en tant qu'elle fait médiation, pour ainsi dire crée l'individu et la société, la subjectivation, faite de ces conduites motrices, étant la matrice de ce processus. Il n'y a donc pas d'individualisme (il n'en parle pas, puisque le sujet est fondé en nature et est à la base de la culture) ; il n'y a que de l'individualisation (lui parle de subjectivation

¹⁴⁶ « Si j'ai une idée, que vous en avez une et que nous les échangeons, nous aurons chacun deux idées. Si par contre j'ai un stylo, et vous de même, et que nous les échangeons, chacun, au bout du compte, n'aura qu'un stylo. La matière est singularisante. A fortiori le corps, qui nous singularise et n'est pas échangeable » [33]. Rien n'est moins sûr que tout cela. Echangez l'idée de communauté de bien et des stylos et vous possédez chacun deux stylos. Quant au corps, il n'est pas nécessairement singularisant : l'expression « faire corps » s'applique aussi bien aux objets qu'aux autres corps. Il manque à Warnier une grammaire du corps qui permette de penser les jeux de distances corporelles tout autant que sociales, et qui se fondent autant dans la représentation que dans les actions motrices. Autrement dit, l'hypostase du corps est un tour de passe-passe qui fait du corps à la fois une entité psychique parce qu'elle pense et la pensée une entité matérielle parce que corporelle. Les conduites motrices, c'est concret, cela s'observe et se palpe, et c'est bien le corps en mouvement, incorporant la dynamique des objets. Mais en même temps, le corps c'est le sujet. « L'homme est un animal qui pense avec ses doigts » disait Halbwachs, cité par Mauss [1969] et repris par Warnier. L'idée est astucieuse mais bien insuffisante, la formule trop lapidaire.

à la suite de Foucault). Les techniques du corps sont avant tout des « techniques de soi »¹⁴⁷ avant que d'être un symbolisme social.

Les dualismes ont la peau dure, malgré tous les efforts fournis pour suivre Mauss dans leur dépassement : matériel/immatériel, langage/action, imaginaire/réalité, individu/société, sujet/objet, rien n'est réellement dialectisé ici, au principe que discours et pratiques ne sont pas la même chose. On reconnaîtra leur différence, mais comment s'effectue la médiation entre les deux, et au profit de quoi ? Tassin ne lit pas Mauss, Warnier ne le fait pas jusqu'au bout : il place Mauss du côté du symbole, ce qui est exact, mais place le symbole exclusivement du côté du langage, donc de l'immatériel, ce qui est une lecture tronquée du sociologue. Il ne reconnaît à la symbolisation aucune espèce de fonction de médiation, ce qui est grave et l'empêche de conceptualiser cette dernière, oscillant entre une « anthropologie du sujet » et une « anthropologie de la culture matérielle ». Il ne lit pas le texte sur les *Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie* de Mauss, alors même qu'il reconnaîtra plus tard chez un psychanalyste, Serge Tisseron, la « symbolisation » comme concept manquant dans sa théorie de la médiation [Bertrand et al., 1999].

Nous poursuivrons ici la voie d'une anthropologie du symbolique précisément afin de dépasser ces clivages, ce qui est aussi une occasion de préciser ce que nous entendons par système symbolique. Il n'est pas seulement question d'un système de signes, donc d'idées communicables par et pour tous les individus d'une même société. Il n'est pas non plus seulement question de réminiscences personnelles investies psychiquement dans des objets. Il faut voir au travers du symbolique un système de sens et de forces qui circulent entre les individus au sein d'une société : « la symbolisation relie les hommes entre eux en reliant les deux extrêmes de l'extérieur et de l'intérieur, du matériel sensible et du psychique invisible, qui est fait de la circulation du sens et des désirs ou des forces » [Tarot, 1999 : 663].

¹⁴⁷ L'expression est empruntée par Warnier à Foucault [1994 : 783-813]. Les sujets, parce qu'ils ne manipulent pas les mêmes objets et qu'ils le font de différentes manières, « ne sont pas faits du même bois, parce qu'ils ne sont pas en prise sur les mêmes univers concrets par leurs conduites motrices » [Warnier : 12]. Plus loin, il dira « Or on ne peut dénier la qualité de sujet aux membres des sociétés de la tradition » [35], ce qui lui permet de faire des techniques de soi un invariant culturel à ne pas interroger dans un contexte social donné. Il en appelle malgré tout à une « ethnographie de la modernité », mais à propos du « matériel », comme « l'approvisionnement de masse » capitaliste [chapitre 5], ou encore l'argent [chapitre 6]. C'est cette invariabilité culturelle et historique des techniques du corps comme techniques de soi que nous contestons, alors même que Foucault connaissait les différences entre la « culture de soi » de la Grèce antique [Foucault, 1984 : 51-86] et de la société contemporaine occidentale. Si Foucault en fait l'archéologie, c'est qu'il savait pertinemment que ces techniques sont devenues le souci majeur des philosophies modernes.

Si le corps singularise, c'est parce que les techniques du corps vont s'ériger en techniques de soi. Pour qu'elles deviennent comme telles, il faut encore qu'elles permettent à l'individu de s'éprouver lui-même, c'est-à-dire de ressentir une force qui viendrait de lui-même, quelle que soit l'intervention du groupe dans la production musicale. Ceci signifie que les conduites motrices acquièrent un sens spécifique pour l'individu, un sens malgré tout partagé avec le groupe, non pas seulement parce qu'il est mis en langage, mais parce que *cette force est aussi partagée, son caractère individuel n'entravant pas sa circulation*. Les techniques de soi font partie de la chaîne de symbolisation qui ferait de cette force individuelle la matière symbolique d'une communauté de sens. Pour suivre cette hypothèse issue de l'épistémè maussienne de la totalité, il faut aussi suivre la méthode de la totalité, supposer que nous avons affaire à l'homme total ou complet :

« Nous avons affaire toujours à son corps, à sa mentalité tout entiers, donnés à la fois et tout d'un coup. Au fond, corps, âme, société, tout ici se mêle. Ce ne sont plus des faits spéciaux de telle ou telle partie de la mentalité, ce sont les faits d'un ordre très complexe, le plus complexe imaginable, qui nous intéressent. C'est ce que je suppose d'appeler des phénomènes de totalité où prend part non seulement le groupe, mais encore, par lui, toutes les personnalités, tous les individus dans leur intégrité morale, sociale, mentale, et, surtout, corporelle ou matérielle. » [Mauss, 1999 : 303]

Ce texte est de la plus haute importance dans l'œuvre de Mauss car on voit, comme pour l'*Essai sur le don*, le lien inextricable entre totalité et symboles. Mauss, s'adressant aux psychologues en médiateur des deux disciplines, est loin d'être réfractaire à l'intervention individuelle dans les activités sociales. Faudra-t-il pour la présente description inverser le rapport individu/société qui est inclus dans le « par lui » du groupe, ce qui fonderait l'originalité des conduites motrices avant tout comme techniques de soi ? Rien n'est moins sûr *a priori*. Il ne faut pas prendre les différentes dimensions (langage/geste, matériel/mental) comme des entités disjointes, mais comme la suite logique d'un tout. S'il nous apparaît « tout d'un coup », il faut encore décrire, analyser et re-synthétiser, ce qui est en fin de compte la description de l'acte de symbolisation qui se donne à voir dans la pratique.

1. Des habitus corporels aux techniques de soi

1.1. Des communautés de gestes

Nous nous intéressons aux thèses générales de Warnier car il proposait une idée originale pour l'étude du rapport entre le corps et l'instrument, celle d'une incorporation de la dynamique de l'objet [1999 : 11], afin de rendre compte du rôle médiateur du corps dans notre rapport aux choses. Schaeffner, qui a tant fait pour l'ethnographie des instruments et des techniques du corps en musique, ne l'aurait pas démenti, lui qui a tenté de décrire les correspondances entre morphologie des instruments et technique du corps [Schaeffner, 1994]¹⁴⁸. Mais on est largement resté en ethnomusicologie sur une ethnographie généralisante à travers des grands ensembles d'habitus corporels. Cela signifiait malgré tout, dans la droite ligne maussienne et également poursuivi sur ce terrain par Leroi-Gourhan, que l'objet est encore de la pensée objectivée qui s'inscrivait en retour dans le corps. Dans des sociétés à usages sociaux différenciés d'un même objet, on observe alors l'incorporation de structures sociales qui redéfinissent la dynamique et le sens de l'objet selon les groupes et leurs rapports sociaux [Bourdieu, 1979]. Les travaux de Mabru sur les postures corporelles différenciées dans la pratique du violon en attestent [Mabru, 1995].

Ces postures globales différenciées¹⁴⁹ réaffirment contre les subjectivistes que le rapport à l'objet a été transmis, fixé par tradition, qu'il préexiste à l'individu ; « la technique s'élaborant complètement au niveau physiologique, le corps n'est jamais dissociable de ses acquisitions et ne peut être envisagé comme une matière existant préalablement à son information par la société » nous explique Karsenti [1998 : 233] sur l'unité de pensée entre Mauss et Leroi-Gourhan à propos

¹⁴⁸ Pour une étude plus circonscrite, on peut se référer à son travail sur les flûtes des Bata du Nord-Cameroun, où il tente de rendre compte de la solidarité entre la morphologie objective des instruments et les techniques du corps correspondantes [Schaeffner, 1943].

¹⁴⁹ Nous nous focaliserons sur les postures globales, c'est-à-dire sur ces techniques du corps qui révèlent un *ethos* des pratiques, relativement à des grands ensembles de cultures guitaristes (classique, populaire). Il existe bien entendu des techniques genrées : la pompe manouche est jouée traditionnellement avec le poignet cassé, le rock grâce à la technique du médiator, etc. Ces techniques participent activement à la formation et la pérennisation d'un genre musical, malgré les mélanges effectués. Le cours de guitare montrait bien les mécanismes de transmission associés à la classe des techniques de genres musicaux. Nous considérons donc ce fait comme acquis, afin d'interroger par la suite un autre ordre de faits, les particularismes corporels individuels. En résumé, il s'agit de voir comment les postures globales permettent ou contraignent les singularisations musicales qui empruntent à ces distinctions par genre.

de la normativité des techniques du corps. Comme une suite logique du chapitre sur l'apprentissage, on décrira ici des phénomènes similaires dans la pratique de la guitare.

Des corps classique, électrique, acoustique

La place du corps dans la musique classique est largement opposable à celle de la guitare populaire comme nous avons déjà pu le voir en partie en ce qui concerne l'apprentissage. La position dite classique que nous avons décrite est de l'ordre de la prescription explicite, elle fait autorité sur le corps. Rappelons qu'il s'agit d'être assis, les deux jambes parallèles, la guitare posée sur la cuisse gauche surélevée grâce à un repose-pied ou un objet se plaçant entre la cuisse et la guitare afin que le manche soit à un angle d'environ 45° du corps. Ce placement permet au pouce gauche de rester toujours derrière le manche, à peu près à la perpendiculaire, tandis que l'avant-bras droit doit être maintenu aussi à peu près à la perpendiculaire de la caisse et ne pas retomber sur le côté.

Nous n'insisterons pas sur la description de cette posture. Fille de l'évolution que connaît la guitare au 19^{ème} siècle, dans la volonté de certains d'en faire un instrument savant apte à s'intégrer aux canons de la musique virtuose, elle est le fruit d'une vaste réforme corporelle à cette époque, dont on peut retrouver de nombreux préceptes chez Sor ou Aguado. Bousson a déjà étudié sa méthode [2006 : 80 et s.] et il suffit d'observer la méticulosité avec laquelle sont observés chaque élément corporel, chaque articulation, pour comprendre la rationalité des choix opérés. Par exemple, la nécessité de mettre le pouce constamment derrière le manche afin d'exercer la pression sur les cordes arrive à cette époque¹⁵⁰ et résulte de la nécessité de produire de nouvelles œuvres polyphoniques plus complexes, ainsi que d'un travail sur le son beaucoup plus fin où les doigts, désormais pliés au dessus du manche, et non à plat, empêchent l'étouffement accidentel de certaines cordes. Geste adapté à des polyphonies complexes, permettant des positions et des écarts de doigts impensables jusque là, et supporté par une science plus avancée du buté et du pincé, principaux gestes de la main droite grâce auxquels la précision d'action sur chaque note et chaque

¹⁵⁰ Si l'on en croit la recension de la méthode de Sor dans la *Revue Musicale* de 1830, où l'on voit l'opposition constante entre l'ancienne guitare, apathique, destinée à « d'insipides battements presque tous de même forme », et la nouvelle, celle des Carulli et autres Sor, « élevée au rang d'instrument harmonique ».

corde est assurée, il y a dans ces postures un souci certain de détacher chaque note produite, à l'image d'un orchestre, plutôt que de considérer un geste global moins précis.

Cette position globale se joue aussi dans les gestes « non-musicaux » : précisément, la guitare classique semble en être dépourvue à l'observation, le corps restant largement immobile pendant l'exécution : rien ne doit interférer dans la production du son, la position corporelle étant là pour favoriser la plus grande technicité possible (position main droite et main gauche). La grande part de prescriptions et d'interdictions corporelles en vue d'un meilleur contrôle de l'instrument par les mains empêche de nombreuses manifestations corporelles et émotionnelles. Même si tout le corps participe à la production sonore, on peut malgré tout distinguer un corps-support, en ce qu'il n'est pas directement le geste musical mais le dirige dans un certain sens, favorise le corps musiquant, c'est-à-dire la main. Le corps recevant et ressentant la musique est en grande partie refoulé, laissant la place à sa fonction de support. Rajoutons pour la comparaison que même lorsque le corps bouge (la manifestation émotionnelle la plus courante en classique est le corps se repliant sur la guitare, la tête pouvant se rapprocher énormément de la caisse de résonance), la guitare reste toujours immobile.

A l'exact opposé, il y a le rock : comme le disait précédemment un guitariste classique, il semble que tout est fait pour ne pas respecter les règles classiques, même s'il est difficile de croire que cela s'est d'abord construit dans la négation du classique, notamment parce que les postures corporelles du rock ont été élaborées aux Etats-Unis, dans une certaine méconnaissance du classique. On joue debout, avec une sangle, la guitare relativement basse : elle s'est d'ailleurs rabaissée au fil du temps. Plus on baisse la guitare plus le musicien est gêné dans les mouvements de ses doigts : le manche trop bas empêche de garder la position du pouce main gauche derrière le manche, il est donc quasiment impossible de faire un barré par exemple. La radicalisation du rock est aussi passée par là. Ce placement de la guitare sur une échelle verticale permet tout un système de références quant à la relation à la musique. Plus la guitare est basse, plus on est détaché de la complexité ou, si on recherche malgré tout une certaine technicité, plus on est à l'aise. Plus la guitare est haute, plus la musique sera complexe, donnant par la posture une image plus virtuose de la relation musicale. Dans le cas où la musique effective reste simple, on conclura alors que le musicien n'est pas spécialement à l'aise sur l'instrument.

Certains guitaristes avouent volontiers s'être exercés à jouer bas afin de ne pas paraître « coincé ». En effet, le fait de jouer debout, en soi, libère considérablement le corps jouissant de la

musique, permettant tous les jeux de scène possibles et imaginables. Et plus la guitare est basse, plus la sangle est allongée, moins la guitare reste coincée sur le corps. Ce jeu de distances entre le corps et l'instrument est largement spécifique à la guitare, même si on a déjà vu des pianistes s'en inspirer (en jouant debout par exemple).

Le corps en jouissance s'autonomise donc par rapport à l'instrument et au corps producteur : à l'inverse du classique, l'acte musical regorge de gestes extra-musicaux ou, en tout cas, non directement producteurs de musique. On peut même dire que les postures des guitaristes de rock, à l'instar des chanteurs, sont de véritables danses, montrant le corps ressentant la musique. C'est bien entendu moins vrai lorsque le guitariste est aussi le chanteur, ou lorsque la musique exige une grande technicité, auquel cas le corps performant peut être mis en valeur. Certains guitaristes ont avoué par exemple qu'ils profitaient pleinement du concert lorsqu'ils ne chantaient pas et qu'ils pouvaient « sauter partout ». D'ailleurs il n'est pas rare de voir les guitaristes-chanteurs se mettre à distance du microphone dès qu'ils en ont l'occasion.

On peut alors observer des danses et des postures qui oscillent savamment entre la dissociation du corps et de l'instrument, et leur fusion¹⁵¹. Certains mouvements du corps dans son ensemble provoquent des mouvements concomitants de la guitare, ce qui est commun à d'autres instruments portatifs comme les vents. Tout le corps pouvant suivre la pulsation d'un morceau peut entraîner l'instrument dans d'amples mouvements. C'est bien sûr le fait principalement de la station debout qui permet de créer cet effet de fusion dans la mobilité sur scène. Un exemple de dissociation apparente est cette posture largement répandue maintenant, lorsque le manche de la guitare mis en avant s'élève tandis que le corps plie en arrière –généralement utilisé lors d'un *bend* que l'on fait durer, le corps ressemblant alors à la corde que l'on tire et qui plie sous la pression. Qu'on le prenne pour un symbole de jouissance ou d'électrocution, il y a là une mise en scène du corps récepteur –mais récepteur de sa propre action, ce qui peut encore être interprété comme une fusion de l'individu et de l'instrument dans la musique. Ces gestes, même s'ils restent attachés d'abord à la position debout, se retrouvent maintenant dans d'autres genres musicaux que le rock, dans tout l'espace de l'improvisation.

Ces habitus sont principalement assimilés à l'usage de la guitare électrique, puisque la guitare folk, dans de nombreux styles, se joue assis. Entre les deux idéaux-types que sont la guitare

¹⁵¹ Les danses avec la guitare sont nombreuses. Parfois référées à un guitariste en particulier (la *duck dance* de Chuck Berry et reprise par d'autres), elles sont parfois génériques à un style, comme dans le HxC où la guitare est balancée dans le vide en même temps que le corps jeté en avant. Le monde du punk a particulièrement développé une telle gestuelle où la décoordination des mouvements par rapport à la musique est manifeste.

classique et la guitare électrique (la première excluant la seconde beaucoup plus que l'inverse), le domaine de la guitare acoustique semble, au premier abord, une médiane. Les guitaristes sont assis, mais peuvent produire de nombreux gestes autres que ceux des mains : battement de pied, de tête, mouvements du manche voire modification de la posture globale en cours d'exécution (par exemple croisement/décroisement des jambes). Malgré cet aspect de mixte, la guitare folk est généralement très proche, à vrai dire, de la logique du rock. La guitare est posée sur la cuisse droite (et non plus gauche), le manche de la guitare étant souvent quasiment à l'horizontal, permettant par exemple le passage du pouce gauche au-dessus du manche. C'est vrai dans le jazz, à plus forte raison dans le jazz manouche, et dans toutes les pratiques instrumentales acoustiques.

Des exceptions notables à cette description peuvent être mentionnées. Une guitare folk dans un cadre « rock » ou amplifiée se joue aussi debout. Dans le jazz, on joue de la guitare électrique en position assise, dans la posture du folk. En raison d'une exigence technique très élevée, la guitare est parfois surélevée par une sangle, positionnant l'instrument très haut par rapport au corps. Le moins assignable à un *ethos* corporel serait le picking qui, même s'il emprunte la posture globale du folk, est très proche parfois du contrepoint classique d'un point de vue esthétique, ceci à tel point que guitare classique et picking se retrouvent souvent dans les mêmes festivals et les mêmes magazines... Les « classiques » ont énormément investi la sphère du picking, tandis que quelques « pickers » ont accepté parfois la rigueur corporelle du classique. Pourtant, les distinctions posturales restent : le picking étant beaucoup plus dans une culture folk, la position classique est très rare. A contrario, on peut croiser des guitaristes jouant des pièces classique en position de folk : il y a alors une marque corporelle d'une culture spécifique, puisqu'on saura que le guitariste a fait des incursions dans la culture folk, si ce n'est sa spécialité.

Il n'en reste donc pas moins que guitare classique, acoustique et électrique forment trois modèles génériques de postures musicales. Or on observe que la première ne se soucie guère de symboliques qui émergent dans les deux autres : la distance entre le haut du corps et la guitare, ainsi que le mouvement des deux. Il semble qu'il y ait là une ligne de démarcation assez nette qui émerge au travers de cette tenue de la guitare : plus la guitare s'éloigne de la poitrine, plus le rapport à l'instrument se détache de l'*ethos* classique, de l'ascèse corporelle. Plus la distance est grande, plus semble élevée la liberté du corps global par rapport aux exigences techniques de la musique. La même chose peut être observée de la guitare qui, entre la fusion et la dissociation, semble également s'autonomiser par rapport à sa seule fonction instrumentale. La mobilité

corporelle et instrumentale, qu'elle soit volontaire ou accidentelle, n'en reste pas moins omniprésente.

A ce niveau, on observe des postures qui sont assignées à des genres et qui sont en grande partie absentes des paroles de guitaristes (à part dans le champ classique). S'il s'agit d'une rationalisation technique pour certains (dans le classique et parfois dans le picking), ces postures représentent une forme de communication extra-verbale dans la musique populaire. Lors d'un concert de picking, nous avons observé un artiste jouant un répertoire très vaste, qui va du classique (Albeniz) jusqu'à des compositions proches du rock. Tandis qu'il ne s'est pas préoccupé de faire passer sa guitare sur la cuisse gauche en jouant du classique, il a par contre fini debout, corps jeté en arrière et guitare en avant lors d'une improvisation mêlant des techniques le plus souvent utilisées à la guitare électrique¹⁵². La posture classique est peu symbolisée car conçue rationnellement, tandis que les postures populaires sont proches d'un langage créant tout un système de références, d'évocations de guitaristes singuliers ou de genres musicaux globaux. La tendance est à la libération du corps ressentant la musique par rapport au corps exécutant. Toute l'ambiguïté sera de savoir s'il s'agit d'habitudes acquises par incorporations de techniques sociales ou s'il s'agit de l'expression obligatoire des sentiments, ambiguïté quasiment absente du classique si on regarde les discours des guitaristes. L'autonomisation de la guitare elle-même posera aussi d'autres problèmes que nous soulèverons plus loin.

Ascèse et libération du corps

Il est frappant de constater à l'analyse des entretiens que les guitaristes classiques (indistinctement professionnels et amateurs) répondaient une seule chose en ce qui concerne leur relation au corps, tandis que les autres guitaristes étaient beaucoup plus loquaces : la pratique de la guitare est source de douleurs si on ne respecte pas une certaine discipline corporelle. Il faut jouer « dans le respect du corps ». Il y a en effet une littérature de plus en plus importante qui sensibilise aux problèmes physiques résultants d'une pratique trop intense de la guitare classique

¹⁵² La technique était aussi présente, puisque sa guitare électro-acoustique était reliée à un système électronique permettant de moduler le son de la guitare, ainsi qu'un pré-amplificateur re-donnant une dynamique sonore proche de l'usage électrique de la guitare.

et plus généralement de la pratique instrumentale¹⁵³. Cette sensibilité là n'a pas toujours été présente à tel point que les anciennes méthodes sont parfois qualifiées de « barbares » tellement elles pouvaient être sources de souffrances physiques. Sacrifier le corps à la cause musicale ne fait plus réellement partie des pratiques actuelles.

Certains changements ont donc eu cours dans la période la plus récente, notamment le rejet grandissant du repose-pied qui produirait une torsion de la colonne vertébrale, les deux pieds n'étant pas à la même hauteur, au profit d'objets se plaçant entre la guitare et la cuisse, surélevant la guitare en laissant les deux pieds posés par terre de manière équilibrée. Et même si les tendinites et autres problèmes aux mains font encore partie des accidents possibles, on n'accuse plus la pratique elle-même dans son ensemble mais une *mauvaise* pratique : il est devenu possible aux yeux des guitaristes de jouer sans douleur.

Cet unique discours a de quoi étonner lorsque l'on compare aux autres guitaristes qui ne parlent quasiment jamais de la douleur, ou alors en parlent comme d'un bienfait *a posteriori*, et d'une marque du sérieux qui s'est installé dans la pratique. Passer le cap de la douleur, chez ces derniers, est une marque sinon d'élection, du moins de réussite d'une inscription stable de l'identité de guitariste. La douleur fait souvent partie de la symbolique du passage à l'identité de guitariste. A l'inverse, les guitaristes classiques pensent que la douleur est néfaste à l'activité musicienne et qu'elle peut être évitée ; c'est devenu le principal souci auquel le corps doit faire face. Pour comprendre le discours des classiques ainsi que son émergence récente, il faut tenter de voir quelles sont la place et la fonction du corps dans la musique classique.

Le corps-support doit dominer la morphologie de la guitare afin de ne pas se faire imposer une mauvaise position. Dans le même temps, les doigts doivent retranscrire en gestes la partition. Or on a vu au moment de l'apprentissage qu'entre la guitare et la partition, il y avait une relation

¹⁵³ L'émergence de ce discours n'est pas lié uniquement à la guitare. Depuis quelques années, une « médecine des arts » a vu le jour, au même titre que la médecine du sport. De nombreux ouvrages traitent des risques corporels d'une pratique musicale non respectueuse du corps, avec des conseils et préceptes en termes d'échauffements, d'entraînements physiques, etc. Le problème est traité de différentes manières, de la plus rationnelle (on parle « d'éducation physique des musiciens » et de « prévention des troubles fonctionnels »), ou la plus para-médicale (sophrologie, éducation « du soi » et non du corps...). La logique d'optimisation du corps est souvent présente, et on parle alors de « posture globale » pour désigner cette interaction physiologique entre l'instrument et tout le corps. Il reste que l'on distingue, et ce particulièrement pour la guitare, les postures globales du corps-support [Perrin, 2001], et le travail des mains [Perrin, 2004] ; ceci à des fins de prévention des troubles fonctionnels [Chamagne, 1999]. Il existe également une revue *Médecine des Arts*, ainsi que des ouvrages consacrés à d'autres instruments, en nombre pour le piano, ou quelques uns pour les cordes comme le violon. Un problème dont se sont déjà emparé les sciences sociales en ce qui concerne le piano [Alford et Szanto, 1995].

antagoniste, sinon rivale, du fait de la nature différente de leurs structures, soit un conflit gestes/signes musicaux. Si on met de côté la situation d'apprentissage, le corps est véritablement le médiateur de cette relation, au sens technique de la résolution d'un conflit. Le corps, en tant qu'il doit concilier les deux, souffre de cette double contrainte matérielle : la souffrance du support (le dos par exemple) étant due à la morphologie de l'instrument, la souffrance des doigts étant causée par ce qu'exige la partition. Mais les mises en accusations croisées de la guitare (« c'est un instrument pourri ») et de la partition (« ce n'est qu'un outil ») font qu'il devient inacceptable de se laisser dominer physiquement par les deux objets : tout porte à croire que la conscience grandissante d'une spécificité de la guitare classique par rapport au monde de la guitare populaire, en grande partie due à la présence de la partition, a permis de prendre conscience de ce sacrifice du corps, en même temps qu'il devient contraire à cette logique de contrôle et de pouvoir sur les objets.

C'est cette prise de conscience grandissante de la fonction médiatrice du corps et du conflit entre partition et guitare qui a permis de produire le discours selon lequel la production musicale sera d'autant meilleure que le corps ne souffre plus : au lieu de prendre sur lui le conflit, le corps le résout, ce qui a une incidence positive sur la musique elle-même. Ce changement culturel a pourtant été fait dans une logique de conservation : il faut pouvoir continuer à jouer les œuvres écrites, et il faut aussi préserver certains gestes essentiels, comme la position du pouce main gauche. Le discours sur le respect du corps est donc perçu comme un progrès de la connaissance de l'instrument par rapport à des pratiques devenues « archaïques », non un changement réel de pratique.

Ce qui est maintenu, c'est finalement l'ascèse corporelle. On pourrait même dire qu'elle est renforcée, voire qu'elle a été redoublée. La position du corps-support est conçue pour libérer les doigts de toute contrainte, rien ne doit interférer dans la production sonore, ni les mouvements inconsidérés, ni la souffrance ; le corps ressentant en retour la musique ne doit pas manifester ses émotions, donc ne pas bouger (dans l'idéal, puisqu'il va toujours y avoir quand même des gestes annexes), ce qui peut donner l'impression de l'extérieur que le musicien ne « vit » pas la musique, donc qu'il n'y a pas de principe de plaisir. Ce n'est pas le cas, bien sûr, jouer du classique apportant un plaisir à ceux qui le font. Mais la discipline du corps ne correspond pas à la vision du plaisir musical de la majeure partie des guitaristes¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Cette ascèse du corps est ce qui va d'ailleurs être partagé avec le public qui ne doit pas manifester, pendant l'exécution musicale, son plaisir personnel. Il doit rester à l'intérieur. Cf. par exemple la comparaison entre

A l'inverse, donc, la guitare « populaire » va surenchérir en termes de gestes que l'on peut penser accessoires dans la production sonore. On peut en distinguer deux types : la mise en scène du corps (danse, gestes spectaculaires, symbolisations du corps et de la guitare) et les manifestations du plaisir, c'est-à-dire d'un côté un geste effectué en direction du public, causateur, participant à la transmission musicale, et d'un autre côté, un geste en principe incontrôlé, conséquence de l'acte musical. Mais cette distinction de principe est difficilement objectivable. Le corps du musicien est esthétisé dans sa totalité, et les manifestations du plaisir sont souvent plus recherchées que les gestes spectaculaires, ces derniers étant comme on l'a vu rangés du côté du simulacre. A cette esthétisation, on peut y opposer le mouvement inverse : certains gestes spectaculaires comme la danse peuvent être causés par le plaisir musical et en constituer une manifestation effective. On retrouve cette ambiguïté constitutive de l'acte musical, le débat jamais tranché du corps comme cause ou effet de la musique [Rouget, 1990]. On peut parfois douter du fait qu'une danse soit causée par la musique dans la mesure où le corps est mis en mouvement dès la première mesure, voire la première note du concert. Une solution consisterait à envisager ces moments comme des incantations dans le rituel : par anticipation, le corps bouge comme s'il était agi par la musique, produisant ce qu'il met en scène. La proximité avec la magie serait très forte, notamment dans l'aspect incantatoire, donc anticipatif et performatif du geste. On peut même y voir une sorte de domestication de l'effet musical, une maîtrise des émotions par une conduite corporelle.

Toujours est-il que le corps n'est plus considéré de la même manière. Dans l'idéal, il n'y a pas de distinction entre les doigts et le reste du corps. C'est tout le corps qui est producteur du son, libéré de la double contrainte de la guitare et de la partition. Il n'y a plus de distinction non plus, semble-t-il, entre un corps producteur et un corps récepteur. La danse peut être performative au sens où elle libère l'individu et donc sa créativité ou sa sensibilité, dans le même temps que le corps peut se plier sous l'action de ses doigts. Les critiques portent sur le fait que le corps devient alors contrainte pour la musique et pour le geste instrumental, rendant impossible certaines formes musicales et surtout devenant la cause de sa propre souffrance, que ce soit à cause du niveau sonore ou des mauvaises positions incorporées dans la durée. Mais c'est le prix à payer pour

concert de rock et opéra de Hennion [1993 : 318 et s.]. Le silence comme forme d'individualité chez l'auditeur est un leitmotiv [Ledent, 2006], moins souvent remarqué chez le musicien puisqu'il a le privilège d'émettre des sons : mais en se plaçant du côté du corps, on voit que la chose n'est pas très différente. Le visage reste encore la seule partie du corps qui puisse bouger, ce qui n'est pas seulement l'apanage des chanteurs [Dutheil-Pessin, 2004]. Il reste d'ailleurs à faire toute une ethnographie du corps à ce sujet. Nous retrouverons plus loin la question de cette sorte d'emphase sensationnelle en ce qui concerne la musique populaire.

produire une musique et son sens : il ne sera jamais possible de faire du rock assis sur une chaise avec une guitare posée sur la cuisse gauche, sans bouger le corps dans son ensemble¹⁵⁵.

Il existe une esthétisation du corps musicien. Ce n'est pas propre à la guitare, mais la charge symbolique que l'on y investit en passe par là. En l'occurrence, ce qu'il faut remarquer, c'est le fait que la guitare bouge parfois plus que le guitariste, et que les mouvements du manche suivent parfois la musique, sans que le corps prenne part à la danse. C'est vrai lorsque le guitariste tire la corde (bend), mais aussi lorsque l'on joue avec le larsen. Le son est fuyant, la guitare s'autonomise par rapport à l'individu, et on observe cette volonté de « faire vivre l'instrument », véritable porteur de la musique. Ceci est d'abord vrai à l'électrique, en lien à la présence d'une énergie technologique que l'on a parfois sacralisée. C'est à ce point esthétisé et symbolisé que la guitare peut devenir une pure virtualité : la pratique du *Air guitar*, où des individus se présentent sur scène en mimant ces techniques du corps propre aux guitaristes de rock, les mains vides, est un bon exemple de la réduction de la guitare à l'état de signe... absent. L'apparition de cette pratique a aussi aidé à formuler la différence entre le simulacre et la réalité guitariste. C'est aussi le cas des récents jeux vidéos censés reproduire la pratique : certains guitaristes peuvent jouer à ces jeux vidéos, pratiquer le *Air guitar* en manipulant tous les signes de la démesure corporelle et technique, tout en le rejetant dans leur pratique effective de la guitare.

Notons que l'ethnographie généralisante des postures globales ne peut s'affranchir d'une considération sur le corps comme symbole, au grand regret des subjectivistes comme Warnier : ces postures sont perçues par soi et les autres, et elles sont soumises à contrôle et vérification. Même s'il y a de la motricité et de la sensation dans ces conduites, il y a aussi des *rhétoriques du corps* [Dubois et Winkin, 1988] qui assignent une place au guitariste par rapport aux univers musicaux en disant quelque chose de sa pratique — même si c'est notre regard qui fait dire autant que l'usage de ces postures. Et s'il s'agit de « techniques » au sens où le corps s'adapte à l'instrument, sa dynamique et ses dispositifs techniques environnants, il s'agit tout autant de « symboliques » au sens où cet objet est encore pensé et cette pensée se répercute sur l'usage même du corps.

Les classiques rappellent la société de cour de la *Civilisation des mœurs* de Elias [1973], engagée dans un processus de rationalisation de l'exécution de la partition par le corps. Les guitaristes de rock — dans un sens très large — sont quant à eux engagés dans un processus de

¹⁵⁵ A part quelques exceptions notables comme Ben Harper qui joue assis, la guitare posée à plat sur les genoux afin de faire du *slide*.

symbolisation qui mêle leur volonté de transgression, leurs contacts avec d'autres références musicales — ce qui est une forme de culture acquise, et relie au travers du corps des symboles de jouissance avec l'usage de l'électricité par exemple. Il y a toute une grammaire de la relation entre soi, le corps et l'instrument qui supporte le sens de cette relation, en intégrant la relation aux autres objets (partition, tablature, disque, vidéos...). Cette grammaire du corps, complexe, porte de la signification qui peut encore être mise en discours.

L'ambivalence du corps libéré

Les guitaristes classiques, en insistant sur le corps en souffrance, définissent d'abord le corps comme médiateur produisant la musique, dans une forme de transcendance par les œuvres. La souffrance, seule sensation évoquée, doit être rejetée. Il ne faudrait pas conclure qu'il n'y a pas de principe de plaisir dans l'acte musical, mais il est en partie rejeté car il ne participe pas de l'acte producteur. Lorsqu'il est dit qu'il faut être à l'écoute de son corps, c'est un corps agissant et non agi. On ne retrouve pas une telle conception chez les autres guitaristes. Lorsque la question de la relation au corps est évoquée, la réponse est beaucoup plus ambiguë, puisque y sont mêlées des considérations sur le corps producteur et sur le corps agi par la musique qu'il produit. Est souvent mis en évidence l'effet que produit la guitare sur le corps :

« Y a une chose que j'adore, quand je joue de la guitare, c'est la vibration propre de l'instrument. Quand je tape sur mes cordes, sentir les cordes vibrer. (...) Ça me fait planer un peu. C'est vraiment que physiologiquement, je dois produire des endorphines, ou des trucs comme ça. Je prends beaucoup de plaisir. » (Tom)

Même si c'est ramené à des considérations purement physiques et non « ésotériques », le discours sur le corps est difficilement rationalisable, du fait de cette réversibilité du rapport corps/guitare. En effet, le corps agit sur l'instrument qui en retour provoque des sensations. Cette boucle est réellement de l'ordre de l'interaction dans la mesure où les sensations données par la guitare vont modifier la manière de jouer :

« Y a plein de vibrations qui se transmettent au corps. C'est-à-dire que le son, tu l'entends avec les oreilles, mais tu le sens aussi au niveau du corps, que ce soit au niveau des doigts ou au niveau de la caisse, en acoustique. Bien sûr avec l'électrique, tu le ressens partout. Du coup c'est pas la même manière de tomber... tirer, pousser une corde, tu le ressens aussi physiquement... Je sais pas comment expliquer ça de façon... avec des mots... Ça dépend aussi de la musique. Ouais y a vraiment un truc

qui se passe physiquement. De toute façon le son c'est physique. C'est les oreilles mais c'est aussi des vibrations physiques. Quand je dis ça, c'est pas dans le trip ésotérique, relaxation, machin... mais y a vraiment un phénomène physique qui se passe. » (Mike)

Quand il est dit que « du coup, c'est pas la même manière de pousser une corde », on pourrait rajouter « et ainsi de suite », puisque ce corps agit à son tour sur la guitare, etc. Le discours centré sur le plaisir que provoque l'interaction donne à voir non plus un corps ascétique mais un corps en jouissance, sans contrainte et potentiellement infini : c'est ce *feedback* qui fait monter en boucle le plaisir, à l'image du larsen (boucle sonore) utilisé dans le rock. C'est d'ailleurs autour de ces considérations que les métaphores ressurgissent assez rapidement dans les discours, parfois pour les dénier, tellement la proximité est troublante :

« T'imagines le rapport à l'instrument ? J'ai fait des rêves super, super bizarres où j'étais en train de toucher le manche, il s'intégrait dans ma main et je regardais, il sortait de ma côte, genre de truc chelou [« louche » en verlan]. Y a des trucs vraiment bizarres. Y a un rapport physique à l'instrument que je peux pas expliquer... Ça me dépasse, mais y a un truc assez extraordinaire. Déjà, rien que le fait d'avoir le manche dans la main, à un moment donné... Les fans de Freud vont trouver un symbole sexuel. Moi je pense pas.. ... On peut au début, penser, quand t'es avec ta guitare, faire le guitar hero sur scène [il fait les gestes], les meufs, machin, mais là le rapport bizarre, charnel, tactile, je crois que je peux pas l'expliquer, c'est bizarre. Mais y a vraiment quelque chose de ... Le plaisir d'avoir la guitare, de la regarder, t'es là, tu regardes la guitare, tu la trouves belle est t'es content. Et le contact avec les cordes, y a un truc, je pourrais pas dire quoi, mais y a un truc.. Une dépendance. Une dépendance physique certainement. C'est bizarre. C'est flou, je pourrais pas l'expliquer, mais y a quelque chose. » (Ritchie)

Quelques rêves dans le même genre ont été rapportés¹⁵⁶, mais ce qui revient le plus souvent, c'est cette dépendance à l'objet et à son contact. Les musiciens racontent souvent les moments où ils abandonnent la guitare pendant plusieurs jours et la reprennent ensuite avec un plaisir décuplé, souvent accompagné, dit-on, de moments d'inspirations exceptionnels. Du même coup la métaphore de la drogue est parfois évoquée, même si c'est plutôt en référence à des parcours de vie qui font de la musique un substitut métaphorique d'un usage réel de la drogue¹⁵⁷. Mais tout

¹⁵⁶ On peut par exemple citer celui du guitariste qui rêve de se réveiller au milieu de la nuit, aller dans son salon où sont entreposées ses guitares, et trouver avec stupéfaction le manche de l'une d'entre elle grignoté. Il raconte qu'il retrouve ensuite celui qui a mordu son manche et se venge violemment sur lui. Les freudiens pourraient effectivement s'adonner à l'interprétation des rêves, notamment dans le complexe de castration qui n'est pas sans lien avec le concept psychanalytique de fétichisme si l'on en croit Assoun [2002].

¹⁵⁷ C'est lors de l'entretien qu'il a pu exprimer ce lien : « cette idée de bulle sans douleur dans laquelle tu es quand tu joues de la musique. Mais y a de ça. J'ai exprimé des trucs que j'avais pas encore formulé. C'est lié à la drogue, mais c'est un au delà de la drogue. »

comme certains produits, la pratique de l'instrument peut conduire à se sentir dans une sorte de « bulle » où la sensation, de même, est très difficile à cerner.

L'usage du mot « transe » et les descriptions de possessions par les acteurs eux-mêmes sont à ce propos assez ambivalents. Ainsi, le même guitariste précédemment cité, fait la distinction très nette entre les sensations lorsqu'il joue une rythmique, renvoyant à la dynamique du groupe, un moment de transe : « tu baves, t'as l'air d'un con¹⁵⁸ ». Tandis que le solo ou l'improvisation, là où le plaisir est souvent le plus fort, renvoie à l'image de soi en « blaireau-égoïste ». Mais bizarrement, malgré cette référence à soi, il est aussi question de « feu sacré », de « grâce », et retombe finalement, à l'opposé de la transe, sur l'idée de possession :

« J'ai ressenti du plaisir quand je me suis dis « il faut que j'arrête d'en mettre plein la vue » ou « faut que je mette plein de notes ». Quand vraiment je me suis laissé guider. Ouais, c'est ça le truc, c'est que j'ai pas contrôlé, je suis laissé partir où ça allait. Alors que quand tu pars dans des phrases, c'est toi qui contrôle volontairement le truc, je fais telle phrase, c'est bien comme truc. Je suis à 110 [pulsation/minute], je vais placer des sextolets. Tu vois, le truc de blaireau. Ah, tiens j'ai un plan en tapping, il est génial, je vais le placer. J'ai jamais pris de plaisir à faire ça. J'ai eu des moments de satisfaction, de fierté. Tu fais un solo, tu l'as fait nickel, tu te dis, ben tiens, là, surtout si y a des gratteux dans la salle, tu peux te dire ça. Attention, j'étais pas tout le temps comme ça, tout le temps en train de dire ça. Mais faut avouer que ça arrive, ça. Le guitariste a la fâcheuse tendance à rentrer dans ces petits pièges là, surtout si y a d'autres gratteux dans la salle. Et... (...) C'est le coup du lâcher-prise. Quand tu commences à laisser tomber un truc, c'est là que tout arrive vraiment et tu te mets vraiment à bien jouer, et c'est bien. C'est vrai que j'ai pris, sur des solos, des moments, des plaisirs très très forts. Je dirais pas comme Lalanne que j'ai eu un orgasme sur scène, mais des fois, t'as un début de larme, de frisson. C'est bien, c'est des beaux moments, même pour le public. Le public souvent est réceptif à ça, parce qu'il voit qu'il se passe un truc, un moment d'émotion. » (Ritchie)

Il arrive souvent que les deux dimensions se retrouvent dans la même description. D'autres ont bien décrit comment ils se sentaient « eux-mêmes » tout en étant ailleurs et surtout, condition d'un maintien dans le moment de plaisir, sans vraiment savoir ce qu'ils faisaient.

« Et si tu lâches pas, c'est là que ça vient, ça t'emmène.

Tu lâches pas ?

Que tu continues. Tu te regardes pas. Des fois tu te regardes, et hop t'as perdu le truc. C'est une micro seconde, mais tu t'es regardé le faire. C'est... La limite est petite, mais c'est plus pareil. T'as pas une seconde de réflexion. T'es conscient, mais

¹⁵⁸ Il ne s'agit pas que d'une figure de style : certains guitaristes peuvent s'oublier au point de baver *effectivement*. Il ne s'agit jamais de manifestations recherchées puisqu'ils ne vont jamais maintenir cet état, se reprenant très vite. L'oubli de cette fonction corporelle primaire peut surtout se manifester selon les acteurs en solitaire ou dans l'entre-soi familial, rarement sur scène.

tout ton corps sort la note en même temps. Y a des fois, tu te dis « ah c'était bien », et le temps que tu te dises ça, c'est mort. Y aura un décalage, parce que tu vas penser à ce que tu fais. Si t'es sur scène, tu finis ta chanson, mais tu sais que... j'aurais voulu rester là où j'étais et pas me regarder. » (Paul)

C'est toujours ambigu : il ne faut pas se regarder, rester possédé, se laisser « emmener », mais cela se traduit par « ne pas lâcher », ce qui signifie souvent que le rapport à l'instrument est malgré tout quelque chose de contrôlé :

« Pour la faire résonner, c'est bien d'être connecté avec le truc. De la faire chanter. De la tenir, de la contrôler. C'est toi qui joues. Elle est ouverte au moindre truc. Ça dépend de toi, de comment tu va la faire sonner. Plus tu fais corps avec, plus tu la prends, plus elle va répondre. Je sais pas trop expliquer plus. » (Maxime)

Les sensations sont intimement liées à la relation à l'instrument. Pour autant, la conceptualisation semble loin d'être précise : parfois considérée comme une « extension », on « fait corps avec l'instrument », « elle fait partie de soi », oscillations de langage qu'il n'y a pas lieu de mettre dos-à-dos. Au contraire, le passage de l'un à l'autre montre qu'il s'agit de l'interaction de l'un à l'autre, ce qui a été défini par l'un d'entre eux :

« c'est un peu des grands mots ce que je dis, mais savoir mettre ton corps en résonance avec l'instrument, c'est-à-dire ça va être interactif entre toi et l'instrument. » (Leonard)

Cette interaction, le guitariste la nommait « *feeling* », ce qui va nous occuper pour la seconde partie de ce chapitre tellement la notion est vaste et complexe et est en relation étroite avec le corps. On note dans la phrase que c'est le corps qui résonne par rapport à l'instrument. Le contact avec la musique que l'on produit soi-même touche au premier plan ce corps qui « libère une substance », qui le « fait bouger dans tous les sens sans se casser la gueule ». La danse dé-coordonnée entre soi, l'instrument et la musique du groupe est le produit de cette interaction.

Nous avons essayé ici de transcrire des sensations, des représentations du corps dans la pratique de la guitare. Elles semblent floues, contradictoires : on pourrait supposer que réunir sous une même rubrique des individus très différents sans classer leur discours selon des attributs différenciés donne cette impression de désordre de la pensée. Pourtant, cette unification des différents discours est faite à dessein. D'une part, ces paroles de guitaristes montrent que la pratique n'est pas rationalisée et parfois difficile à expliquer. Précisément, jouer de la musique implique, du moins dans certaines pratiques, de pratiquer l'oubli de soi, de son corps et de sa pratique. Les sociologues ont déjà relevé cette difficulté de l'observation participante, qui

s'applique finalement assez bien au vécu des acteurs¹⁵⁹. Pas évident alors de mettre en mot ce qui ne se pense pas, pour ainsi dire.

D'autre part, cela met bien en évidence une ligne de partage entre une pratique de la guitare classique et cette nébuleuse de pratiques dites « populaires ». Tandis que les classiques opèrent d'abord un contrôle constant et rationnel du corps, la plupart des guitaristes structurent en premier lieu leur discours sur l'ineffable sensation interactive entre leur corps et l'instrument. Même si l'instrument doit être contrôlé, maîtrisé, il existe une part de jouissance sans entrave dans les aspirations de ces musiciens. Mais cela ne se fait pas dans n'importe quel sens, puisque il est finalement question du transport de soi dans un espace musical qui constitue un ailleurs, tout en étant possédé par ses propres instincts musicaux, oscillation bien résumée par : « *Quand je les joue, tu me vois barré, loin. Je me soucie plus des rythmes. Comme mon instinct et mes émotions me demandent de jouer* », où il est question à la fois d'une sorte de transe mais aussi d'une possession... par ses propres instincts.

Chez les classiques, « se libérer des contraintes techniques » signifie les incorporer, soit asservir le corps à des techniques transmises et plus ou moins fixées par convention. Dans le cadre d'une pratique autodidacte, c'est d'abord le corps que l'on veut libérer pour laisser se déployer un espace sensori-moteur, lieu de l'expression et de la sensation de soi. Que cet espace soit difficile à définir ne signifie pas que le discours n'ait aucune espèce de réalité : au contraire, c'est parce que le corps et sa dynamique sont pris en objet dans et par le langage qu'il acquière un sens et advient dans le même temps. En l'occurrence, cette ambivalence de la libération du corps, faite à la fois d'oubli, d'hyper-sensation et de réalisation de soi, ne veut pas rien dire : elle signale que l'activité sensori-motrice, comme espace de relation entre soi et la guitare a une importance capitale dans la culture des guitaristes. Il faut en interroger maintenant la mise en pratique.

¹⁵⁹ On peut citer le numéro de la revue *Copyright Volume !* consacré à l'activité de « musicien-sociologue » et l'impossibilité formulée par certains d'être les deux à la fois : l'observation participante semble être impossible tellement l'activité musicienne prend le pas sur la conscience ethnographique. « Schématiquement, on pourrait dire qu'un sociologue ne sait pas jouer de musique et un musicien n'est pas sociologue » [Tassin, 2005 : 15]. L'expérience de Perrenoud est intéressante sur ce point : basant sa description du vécu des musicos principalement sur sa propre expérience de musicien professionnel, il a eu recours inévitablement à l'enregistrement sonore afin de décrire ses propres improvisations [Perrenoud, 2007]. Nous avons également vécu des expériences similaires qui seront passées sous silence pour cette raison.

1.2. Ethnographie des techniques du corps particularisantes

A vrai dire, le propos de Warnier selon lequel le corps est et a toujours été singularisant a de quoi étonner, tellement ce discours est finalement proche de celui des guitaristes. Seulement, Warnier exclut le langage de son champ de recherche et s'interdit d'abord d'observer le rôle moteur des pratiques langagières dans l'apprentissage, ce qui montre que les techniques peuvent être nommées et donc transmises¹⁶⁰. Ensuite, il passe sous silence l'imaginaire du corps. Il aurait alors vu que le discours sur le corps singularisant est historiquement et socialement situé, et ce à dessein : incorporer la dynamique de l'objet signifie aussi incorporer les techniques que l'on a mises au point socialement. Dans le cadre d'une pratique autodidacte qui se définit donc sans « école », sans transmission autre que l'autodidaxie, la seule technique que l'on doit incorporer, c'est la sienne. Les guitaristes partagent l'idée que la technique du corps est un espace de singularisation, mais on va voir ici, au-delà du discours sur le corps, que c'est tout un rapport à soi, à la guitare et à la musique qui se définit dans le discours et dans la motricité. Il y a bien une forme de symbolisation de soi qui s'y forme.

L'interaction corps/instrument comme espace de différenciation

Il était important d'en passer par une description des sensations corporelles, toujours en lien avec l'instrument, pour bien comprendre la place centrale de cette interaction entre le corps et la guitare, et saisir les techniques de soi. En effet, c'est dans cet espace où se forme le geste musical et les sensations sur l'instrument que va se définir le style de chacun des guitaristes :

« C'est peut-être ta façon de faire corps avec ta guitare, de penser que t'as une façon de jouer, dans le sens où tu la tiens. Chacun a sa façon de tenir le manche ou le médiator, avec ou sans médiator... Chacun... Mark Knopfler, il joue sans médiator. Il a son son. » (Mick)

L'insistance du discours centré sur cette ambiguïté sensorielle est directement proportionnelle de l'importance que l'on accorde à la recherche d'une technique de soi. Force est de constater que

¹⁶⁰ Ce que nous avons en partie retracé au chapitre 3. Sur l'importance du langage dans l'apprentissage par corps, cf. Faure [2000 : 142 et s.]. On y voit notamment que le corps, les gestes et les techniques sont pris dans le langage de manière constante, bien évidemment jusque dans des métaphores qui interdisent de faire « comme si » le corps pouvait exister de manière isolée [144].

ce vaste système de gestes possibles sur la guitare, alors même que c'était l'élément conflictuel du classique, devient ici l'espace de la singularité des guitaristes. Du fait même que la guitare n'impose pas nécessairement certains doigtés, la guitare est perçue comme un instrument aux possibilités techniques beaucoup plus étendues que d'autres instruments :

« Mais bon la technique c'est un truc personnel aussi, c'est trouver sa technique. A la guitare, y a dix mille façons de procéder. C'est pas comme un violoniste ou un sax qui, quelque part, ils ont quand même des grandes lignes. Voilà, ça se tient ici, tel doigt ici, telle note ici, la colonne d'air, c'est comme ça. Les coups d'archets, c'est dans tel sens. Nous à la guitare, c'est un autre délire. Parce que la technique, on peut jouer aux doigts, on peut jouer au médiator, on peut jouer au pouce. Y a dix mille façons de doigtés à la main gauche. C'est beaucoup plus une recherche, moi, je vois ça comme ça. C'est bon, ça j'y arrive pas, donc j'essaye ça. Ah oui, ça, ça me va plus que ça. Lui il fait comme ça, moi j'aime pas le son que ça fait. C'est une recherche. Y a pas vraiment de technique, en tout cas en jazz, ou en guitare électrique, y a pas deux mecs qui jouent pareils. Y a pas d'écoles, vraiment, je trouve par rapport à ça. Dès qu'on regarde un guitariste comme Wes Montgomery ou Jimi Hendrix... Clapton, ils ont tous des défauts énormes... En tant que profs, on peut pas s'appuyer sur eux, c'est pas possible. Pourtant, voilà, c'est quand même... C'est plutôt trouver sa technique. Y a pas de technique de base. Ne serait-ce que le médiator, y a dix mille façons de le tenir. » (Charlie)

C'est en ce sens que nous avons anticipé ce discours dans la description des apprentissages : il n'y a pas d'« école » en guitare, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'autorité particulière dans la transmission des techniques. Ce qui est considéré comme une erreur pour les guitaristes académiques peut devenir en quelque sorte la marque de distinction de tel ou tel guitariste, même si cette technique peut être imitée par la suite. Une erreur, c'est-à-dire une transgression souvent due à une méconnaissance des conventions instrumentales, peut effectivement à son tour devenir passage obligatoire pour jouer certaines choses qui ont été inventées par cette pseudo erreur : c'est le cas par exemple du pouce de la main gauche servant à pincer les basses de certains accords. Certaines phrases nécessitent maintenant l'emploi de cette technique.

Cette représentation de la technique guitaristique n'est pas formulée explicitement par tous, car c'est souvent dans la bouche des plus expérimentés que l'on va retrouver l'idée. Mais cela n'empêche que c'est cet imaginaire des possibilités techniques sur l'instrument qui va orienter la recherche d'une expression personnelle, et toucher à l'identité même du guitariste. Ainsi, pour prendre un exemple isolé mais révélateur, ce musicien professionnel des musiques du monde qui est multi-instrumentiste : il considère que chaque instrument impose un exercice de style qui correspond à un geste particulier (il peut décrire cela pour le *tres* cubain, certaines percussions nord-africaines), à tel point que d'autres musiciens ont pu me dire : « moi je joue pas avec lui,

parce que quand on joue un style, on peut pas en sortir ». Pour lui, chaque style correspond à un instrument qui impose un certain geste, ainsi d'ailleurs qu'un mode de transmission de la musique. Or il n'assigne aucun genre en particulier à la guitare ce qui renvoie à l'éclectisme, ni un mode de transmission bien défini si ce n'est l'autodidaxie (Cf. encadré 11). Il aura exactement le même discours à propos des techniques du corps :

« T'as jamais voulu prendre de cours pour la guitare ?

J'ai jamais pris un seul cours de guitare, ouais. Puis ça m'intéresse pas. Parce que y a des milliers de techniques de guitare. Moi, j'ai .. j'ai eu un parcours tous azimuts. J'ai pas développé une chose, je me suis pas spécialisé. Je me suis jamais spécialisé. (...) c'est pour ça que je me sens pas guitariste ou quoi que ce soit, parce que j'ai pas développé une technique qui me permette de dire ou de m'affirmer en tant que tel. »
(Paco)

Encadré 11: La guitare instrument liminaire des musiques du monde : un cas exemplaire

Paco, 33 ans, intermittent, est intéressant parce qu'il touche à beaucoup d'instruments, à beaucoup de musiques, notamment aux musiques du monde ; de ce fait il s'intéresse énormément à l'ethnomusicologie. Il est une sorte de caméléon de la musique, car au lieu de chercher une personnalisation et un amalgame des genres, il reste dans l'optique de l'exercice de style :

« chaque instrument demande une implication. C'est pour ça que je te dis qu'il y a des instruments plus nobles que d'autres, parce qu'ils demandent une implication physique plus importante. En percussion, j'essaye d'éviter les percussions à bras, enfin les instruments comme ça qui demandent le geste du bras [il fait les gestes]. Ça demande un dépassement physique... Après les percussions... Je suis plus percussions digitales, sur cadre, tablas ou alors les instruments à baguettes.... (...). Au niveau de la relation au corps. A chaque fois que je prends un instrument, j'essaye de ressentir ce que je dois donner physiquement. »

De ce point de vue, la guitare n'échappe pas à sa très bonne compréhension des genres musicaux, d'abord au niveau de l'apprentissage. Chaque instrument a son propre mode de transmission, et il va donc apprendre l'orgue dans les institutions académiques, les percussions indiennes avec des maîtres indien et la guitare... en autodidacte :

« Voilà, les cours de guitare, ouais, j'étais tenté, mais j'apprenais aussi bien avec un pote dans une soirée, qui me montrait un nouvel accord ou une nouvelle rythmique, qui me faisait découvrir un morceau. « tiens écoute ce disque ». oh lala. T'apprends quand t'es curieux en fait. »

Sa relation à la guitare, de ce point de vue est paradoxale et en même temps exemplaire. Alors qu'il assigne généralement un instrument à un son, un genre musical et une technique du corps, la guitare n'a aucun lieu en propre. De ce fait, il va développer un éclectisme à travers la guitare, qui ne se retrouve pas pour d'autres instruments :

Quand y a des choses qui me plaisaient, que ce soit en guitare flamenco ou dans la

guitare rythmique. Tout ce qui me touchait, je le repiquais, que ce soit un riff funky : « tiens, j'aime bien comment ça fait ». Donc j'essayais de comprendre, que ce soit un gros truc de hardeux [il chante un solo]. « Mais comment il fait ça ? ». Que ce soit n'importe quoi. Ce qui m'intéresse, c'est la phrase ou le son musical. Dans le classique aussi, y a des choses. Je me rappelle, j'étais gamin, A. Lagoya, il m'avait scotché, quand il tordait ses cordes comme ça et il faisait des sons de tambour tout en jouant par dessus. C'était des sons qui m'intéressaient.

Mais il dira qu'il n'est pas guitariste, précisément parce qu'il n'a jamais développé une technique, en mélangeant les influences. Comme pour tous les autres instruments, il a donc parfaitement intégré l'*ethos* de l'instrument, mais c'est précisément cette trop bonne compréhension des instruments qui l'empêche d'être guitariste.

Il apparaît maintenant logique que cette absence d'école de la guitare, institutionnalisée en autodidaxie relative, aille de paire avec l'impossibilité d'édicter une technique de guitare bien déterminée. « Il n'y a pas d'école en guitare, ou alors il y en a beaucoup » : impossible de définir un geste guitariste, de par cette structurelle gestuelle de la guitare qui « laisse le choix » des techniques possibles, en plus de celles à inventer. C'est dans ce choix effectué que se joue aussi l'identité de guitariste : c'est véritablement par cet imaginaire du corps libéré que l'on peut intégrer l'autonomie du guitariste dans un système symbolique cohérent.

Cet espace technique, interactif entre le corps et la guitare permet de voir sous un nouveau jour à la fois les phénomènes de transmission ainsi que les techniques du corps. La recherche d'une corporalité propre à l'individu se traduit par l'élaboration d'une gestuelle qui le différencie, par laquelle il va accéder à des sensations sur l'instrument tout autant qu'il oubliera son corps d'un point de vue technique. C'est ce qu'on appelle parfois la « naturalité » : ce qui m'apparaît comme étant naturel est ce qui vient de moi. « Ça m'est venu comme ça » dira le guitariste. D'où cette règle que l'on énonce selon laquelle « ce qui te paraît le plus simple me paraît être très complexe par ce que ça t'est naturel, pas à moi », et par laquelle, d'ailleurs, on fait prendre conscience à l'autre qu'il a développé une « technique personnelle », cette dernière étant rarement auto-proclamée. Et il n'est question ici d'aucune hiérarchie dans les capacités musicales : le différentiel esthétique s'explique aussi par la corporalité intrinsèque à chaque individu. Ces choses-là sont observables même à un niveau amateur. Le langage est trompeur puisqu'il ne s'agit pas réellement d'une hypothétique nature de l'individu à laquelle les guitaristes croiraient, mais plutôt la prise de conscience d'une sorte de *sens pratique* singularisant. Comme on l'a vu, la plupart des guitaristes ne croient pas au don ou à l'inné mais au travail. On peut au contraire observer un travail analytique des guitaristes autour de cette perception de la corporalité de

chacun, un jeu d'observation, de transmission partielle, d'examen et d'analyse qui fondent et produisent des techniques particularisantes.

Produire sa musique par le geste

S'il n'y a pas d'école de la guitare, alors il doit y avoir autant de techniques qu'il y a d'individus. Or le vérifier sur le terrain est une entreprise ardue. D'une part, ce que décrivent ces guitaristes relève parfois du micro-geste, furtif, difficilement repérable, ineffable –presque autant que la musique. Tenter d'observer les techniques du corps au-delà des postures génériques devrait faire l'objet d'un travail ethnomusicologique dédié à ce domaine, dans la mesure où il faudrait observer un grand nombre de guitaristes, et passer un temps considérable à les observer, aidé peut-être des techniques modernes d'enregistrements vidéo. D'autre part, ce qui est quasiment invisible pour l'observateur est souvent indicible pour les individus, à part cette pétition de principe selon laquelle « il y a des milliers de techniques à la guitare ». Ce qu'ils font leur semble tellement « naturel » qu'il est pour eux assez complexe de le détailler. C'est de la raison pratique censée se décliner au singulier.

A ce niveau les magazines de guitare sont très instructifs puisque même s'il est difficile de mettre en mot ce travail de l'instrument, les journalistes, en faisant intervenir les guitaristes célèbres et reconnus, en décortiquant leur jeu et les laissant également expliquer par eux-mêmes leur propre technique, donnent à voir l'objet de la transmission, le véritable ineffable de l'activité d'instrumentiste. Cette activité montre l'intérêt que portent les guitaristes à ces micro-différenciations techniques.

Mark Knoffler (guitariste du groupe Dire Strait, maintenant jouant en solo) est souvent cité comme ayant une technique bien à lui, qui serait impossible de reproduire. De nombreuses histoires concernent la genèse de son « style personnel » entre jeu au médiator et jeu aux doigts. Les magazines, dont les journalistes ont de solides formations musicales, proposent souvent de rencontrer l'artiste lui-même afin de décortiquer son jeu. Jamais totalement théorisé, on est plutôt dans l'observation d'exemples précis que l'on détaille le plus possible.

Lors de l'interview¹⁶¹ il précise ce qu'il peut expliquer lui-même, c'est-à-dire pas grand chose. Beaucoup d'autres guitaristes sont dans le même cas, notamment en ce qui concerne les solos : « je t'avoue que je serai incapable de le rejouer au note à note ». C'est donc le journaliste, aidé de la tablature, qui va prendre le relais. « En solo, ou en jeu mélodique, Mark alterne de façon irrégulière, sans règle clairement définissable, l'usage des trois doigts ». De nombreux guitaristes disent la même chose. Par exemple, chaque guitariste va mettre en œuvre des techniques d'arpèges spécifiques, qu'il aura bien du mal à analyser et systématiser. Le picking, dans sa forme transmise par Dadi, prônait l'inverse : le pouce joue les basses, tandis que les autres doigts jouent la mélodie. En observant certains guitaristes, on peut se rendre compte à quel point cette règle est transgressée, le pouce pouvant de manière assez aléatoire venir jouer des notes de la mélodie par exemple. Le jeu de Dadi est d'ailleurs souvent critiqué sur ce point, c'est-à-dire la systématique de la technique de jeu¹⁶² : c'est bien ce que m'a fait remarqué un « picker » lorsque je commentais son jeu qui se distanciant beaucoup de la technique systématique.

« Le feeling, c'est ça.. Dans les morceaux, savoir jouer avec feeling, c'est la transgression de la technique, qui fait que t'es poussé, que t'arrives à sortir des choses avec plus ou moins de bonheur. Le feeling, c'est.. Et puis y a des gens qui n'en ont pas du tout (rire), qui jouent trop mécaniquement, justement. Dans le... Dadi, il était critiqué pour ça, on disait qu'il n'y avait pas de feeling dans son jeu. Alors que c'est faux. (...) Les morceaux de Dadi, ça m'a apparu trop mécanique. Essayer de développer un truc un peu plus personnel. » (Marcel)

Revenons à Knoffler. Lui et le journaliste détaillent ensemble quelques riffs de certains morceaux (entre trois et neuf mesures à chaque fois), puis la conversation se poursuit : Knoffler dit qu'il commet des erreurs techniques, issues de mauvaises habitudes, qui sont des « trucs interdits » (par les bons pédagogues). Mais ces erreurs ne sont pas toujours conscientes ou descriptibles, même le journaliste se laissant déborder : « Mark enchaîne une phrase rythmique impossible à retranscrire sur le papier ! ». On voit d'ailleurs ici tout le problème de la description ethnographique appliquée aux techniques du corps : la musique faite de « phrases » improvisées, difficilement reproductibles, de micro-gestes courts et rapides, est difficile à noter ou à retranscrire.

Chaque plan de guitare, même sur une toute petite mesure, exige une explication spécifique quant à l'utilisation des doigts, du médiator, par exemple : « le médiator doit être chirurgical ».

¹⁶¹ Tirée de *Guitar riff magazine*, n°3, octobre 2002.

¹⁶² Comme on le verra par la suite, on dit parfois de Dadi qu'il n'avait pas de *feeling* ; ce à quoi certains répondent « non, il avait le sien ».

Mais cette analyse de style ne concerne pas que le médiator, puisque l'espace de la différenciation se joue aussi sur la main gauche, sa méthode de travail étant la suivante : « tu laisses tes doigts courir sur le manche. Quand tu t'endors, la séance est terminée ». La recherche d'un toucher main gauche est importante, consciente, en même temps qu'elle est déléguée à la main elle-même. Plus loin dans le magazine, c'est le guitariste Steve Luckater qui passe au microscope d'un autre journaliste :

« voici ce qu'a joué Steve lorsqu'il a branché sa guitare dans l'ampli. Ses deux premières notes longues ont été jouées le temps de régler l'ampli. Sur le premier La à vide, il monte délibérément le volume. Sur le Mi (deuxième case, corde de sol), il baisse la tonalité de la guitare. On constatera l'utilisation immédiate du majeur (je ne m'y attendais pas non plus). Attention aux notes piquées qui donnent leurs sons aux phrasés. Enfin, la première note de la dernière phrase est jouée muette (slap). » (illustration 9)

Illustration 9: Retranscription d'une "phrase" de Steve Luckater

source : *Guitar riff magazine*, n°3, octobre 2002

Pourquoi saisir ce moment qui n'est quasiment pas de l'exécution musicale, mais un ajustement des divers éléments (réglages de l'ampli, de la guitare, des gestes) ? L'intérêt pour ce passage vient de la possibilité de saisir ce qui « vient naturellement » au guitariste avant même qu'il décide de jouer de manière réfléchi. Les guitaristes tentent de saisir ici cette « naturalité » du geste du guitariste singulier. Et les paramètres, comme en attestent la tablature et la description, sont très nombreux : usages du médiator (aller et retour), cordes à vides, jeu aux doigts (et on précise lequel), slap, mais aussi manipulation en cours de jeu des éléments technologiques (amplificateur, potentiomètres sur la guitare).

On objectera à cette description que l'on est dans un domaine particulier, un rock teinté de jazz, de la guitare électrique, et qu'il s'agit de guitaristes particulièrement renommés, aux identités bien marquées. La même chose se retrouve pourtant chez les guitaristes non virtuoses, bien que les techniques ne soient pas tout à fait les mêmes. Il est très difficile de mettre en mots le

goût que l'on a pour un guitariste, et la plupart de ceux qui ont été rencontrés n'ont pas développé d'analyses détaillées des techniques de soi (à cause du temps imparti pour les entretiens). Lorsque les magazines ne le font pas, on peut faire le même travail. C'est ce que nous avons fait à propos d'un discours qui était étonnant au premier abord (encadré 12).

Encadré 12: Techniques de soi dans la guitare d'accompagnement

Interview du chanteur-guitariste Anis (Guitar extrem, n°19, mars/avril 2007)

« tu sais, je ne me considère pas comme un guitariste. Je suis arrivé à la gratte par accident. Je chantais dans le métro et il fallait que je puisse m'accompagner, j'ai donc appris 12 accords barrés en tout, et cela me suffit.

Journaliste : Tu es donc l'anti-guitar hero par excellence ?

Oui. J'ai longtemps été un guitar « air » hero (rires). Je suis très admiratif de types comme Tété qui possède un vrai talent de guitariste et de mélodiste. Sa technique me met sur le cul ».

Or Tété, selon moi, était beaucoup plus reconnu pour ses qualités d'auteur et de chanteur. Je ne l'avais jamais vraiment perçu comme un guitariste, encore que je ne l'avais jamais beaucoup écouté ou regardé. Mais il ne pouvait pas, selon moi, se définir comme un « technicien » tel que les guitaristes définissent ce terme (virtuosité). J'ai donc observé des vidéos pour me rendre compte. Effectivement, ce n'est pas un virtuose, il utilise la guitare d'abord comme accompagnement. Mais son jeu se révèle extrêmement riche. Il n'y a rien de nouveau en soi : un jeu en accord accompagné en alternance par des lignes de basses. Rien d'original au premier abord, mais sur un morceau, dans une même mesure, peuvent se succéder : des basses, des accords, des *dead notes*, des percussions, des accords balayés en remontant la main, etc. Toute l'ambiguïté est qu'il a effectivement *sa* technique, c'est-à-dire son *feeling*...

Les guitaristes sont en fait très friands des utilisations détournées de la guitare. Andy McKee est un guitariste devenu une célébrité sur internet grâce aux sites de partage de vidéos. Il se distingue des autres guitaristes par l'usage peu conventionnel de son instrument. Il a créé une sorte de mixte entre différentes techniques qui, entre elles, forment un nouveau style : alternance de percussions sur la caisse, de tapping main droite et main gauche (parfois harmonique), de slap, d'accords, de notes mélodiques... On peut voir qu'il se situe à la croisée de techniques issues du finger picking, du hard rock, etc... Mais dans le même temps, il utilise la guitare comme une basse (slap), une percussion ou encore comme un piano (tapping). Sans arriver à une telle dextérité, de nombreux guitaristes tentent de combiner de nombreuses techniques, créant parfois des styles personnels assez étonnants, et pour le moins déroutants. Cette observation peut être faite

chez des professionnels autant que chez des amateurs, même si les innovations réelles sont moins nombreuses chez ces derniers (du au temps passé sur l'instrument) et n'ont généralement aucune chance d'être diffusée ou reconnue comme telle par la communauté musicienne –entendu qu'ils ne bénéficient pas nécessairement d'une diffusion de leur musique.

Ces exemples extrêmes montrent que l'improvisation et la composition peuvent s'apprécier non seulement d'un point de vue esthétique, mais aussi d'un point de vue des techniques du corps. En effet, si on laisse ses doigts faire la musique, alors la création musicale émerge plus de considérations techniques que musicales :

« Parfois, tu as une quinte bémol qui ressort, tu te dis « chelou cet accord », mais c'est simplement une corde à vide qui traîne (...). J'essaye de développer cela. A partir de positions très simples, à deux ou trois doigts maxi, souvent des 9èmes ou des 7èmes majeurs déjà riche harmoniquement, bonifiées par des cordes à vide qui durent derrière et mettent un gros bordel ».

Il s'agit d'un guitariste de rock qui, par ailleurs, utilise le jeu en accords-mélodie surtout utilisé en jazz (encore du syncrétisme). La description du processus de composition s'appuie entièrement sur la structure de l'instrument, processus qui se joue dans le geste plus que dans la projection réfléchie de structure musicale, à tel point que les guitaristes se laissent surprendre par le son et les harmonies qu'ils produisent. La rationalisation (intervalles de notes) intervient après et peut compléter un morceau. La possibilité de modifier l'accordage de la guitare permet cet échappement gestuel : l'open-tuning est souvent cité comme l'espace de découvertes largement induites par ce libre cours des doigts sur la guitare.

Il n'y a pas de différence fondamentale entre les discours sur les techniques des guitaristes renommés et les amateurs. On pourrait refaire cette observation pour tous les guitaristes cités par nos enquêtés, notamment dans ce qui se subsume sous le terme « *feeling* ». Et ces observations sont en fait quotidiennes entre des guitaristes, qu'ils aient l'habitude de se rencontrer ou non. Cette transmission informelle se constitue aussi dans la capacité à observer le jeu de l'autre, à en saisir les spécificités, à en retenir l'essentiel, ou encore à demander « comment tu fais ça ? ». C'est cette individualité que les guitaristes tentent de saisir, non pas pour la reproduire intégralement, mais pour saisir de nouveaux « trucs », des techniques différentes, qu'ils décideront ou non d'incorporer dans leur jeu. Ce appel constant dans les magazines, par les vidéos pédagogiques ou simplement par le disque, est toujours une manière de maintenir ce lien pédagogique entre les amateurs et les musiciens reconnus. Lorsqu'ils ne sont pas des artistes

internationaux, ils sont malgré tout des représentants au moins nationaux dans leur spécialité (shred, picking...). Tous ces guitaristes de renom constituent une réserve sans fond de techniques, de gestuelles, de micro-différentiations corporelles que les guitaristes vont s'approprier et combiner, mélanger, rejeter...

Bousson fait porter le débat principalement sur les oppositions doigts/médiateur et pulpe/ongles. Ces débats qui portent principalement sur de la matière ne sont que la partie émergée de l'iceberg. C'est ce sur quoi les guitaristes ont le plus de maîtrise, grâce à la présence d'une médiation à la matérialité évidente. Mais cela vient aussi de son point de départ qui est la pratique classique :

« Une fois les difficultés résolues, la bonne position du corps acquise, une fois qu'il maîtrise les différentes attaques des cordes et connaît les nombreuses techniques et gestuelles présidant à l'interprétation des pièces du répertoire, le musicien en formation se confronte alors à un vaste domaine où les règles, normes et expériences diverses ne servent que de référent ou d'exemple. » [2006 : 107]

C'est le problème du son, qui doit se résoudre principalement dans le choix entre ongles et pulpe des doigts. Il nous fait part de sa propre expérience, dans son oscillation entre pulpe, faux ongles et renforcement pharmaceutique de vrais ongles. C'est un guitariste de flamenco qui « en vint à m'expliquer que l'essentiel n'était pas de renforcer l'ongle mais de penser sa gestuelle, de centrer son étude sur la force à donner à l'attaque » [110]. Or le travail musical du flamenco n'est pas celui du classique. On voit une différence majeure : la bonne position du corps pour interpréter un répertoire contre une pensée de la gestuelle (le flamenco est majoritairement une pratique d'improvisation). Il n'insiste pas énormément sur cette grande différence alors même qu'il en vient à la décrire pour ce qui est du jazz : « le sujet de la technique à employer est délicat car aucunes règles ni conventions ne déterminent un choix précis ». Pourquoi ? Tout simplement parce que la musique n'est pas écrite, qu'elle doit s'improviser ou se créer et que l'individu doit donner forme à la matière sonore. C'est le travail du geste qui compte, et les conventions laissent la place à une improvisation du geste autant que de la musique.

Son regard va donc principalement porter sur la main droite des guitaristes, celle qui fait le son. Bien évidemment, l'usage de l'ongle, de la pulpe ou du médiateur produisent des sonorités différentes et matérialisent la musique¹⁶³. Seulement, cela implique aussi des gestes, des

¹⁶³ D'ailleurs « donner corps au son » est encore une métaphore qui sert à se représenter la musique à partir du corps comme matière première du son. L'usage de l'électricité rend parfois inutile cette métaphore : la matière sonore étant faite d'une autre ressource physique.

techniques du corps qui sont peu étudiées. Les débats sont peu fréquents sur le geste en lui-même car c'est un sujet qui touche à l'indicible, notamment dans la guitare non-classique. Bousson le note également : tandis que le classique impose une « bonne position » de départ, des techniques conventionnelles, il n'y en a pas dans le jazz, ni dans les autres genres musicaux d'ailleurs.

La distinction de l'usage et de la fonction des deux mains est très intéressante. Bousson semble faire de la main droite le lieu de la stylisation musicale, à travers la quête d'un son. Si la main droite joue un rôle très important dans ce domaine, elle va aussi révéler d'autres choses dans la musique populaire.

« Brassens, comme j'étais très limité, au niveau rythmique je le jouais comme un bourrin... La pompe ça me faisait chier. Brassens, je l'accélérais, et je les faisais très folk. Et maintenant je le joue que comme ça, et je préfère largement. C'est-à-dire que la pompe, ouais, je la tiens, c'est pas le truc et puis j'ai plus envie. Et même ce qu'on va chanter avec les potes, parce qu'on est une quinzaine à la chanter, ben c'est cette version là qui est maintenant la notre (rire). On va en reprendre une autre en version manouche.. On va s'amuser là dessus, sur des styles, ou en accélérant de façon un peu ridicule des fois. (...) Et puis niveau rythmique, au niveau de la main droite. Je suis pas très bon technicien, main gauche sur le manche, par contre, niveau main droite, j'ai ... j'aime bien faire sonner... C'est plus sur des rythmiques un peu flamenca qui me plaisent. » (Maxime)

La main droite n'a pas uniquement un rôle sonore, mais concerne aussi le choix d'un rythme. « Faire sonner » renvoie autant à l'attaque de corde qu'à la transformation rythmique d'une chanson, ce qui va favoriser des mélanges esthétiques. Et tout cela est bien vu sous l'angle de la possession individuelle, l'amateur concluant par : « Ce sont mes rythmiques à moi. », même s'il n'est pas toujours évident dans le discours de faire la distinction entre le « je » et le « nous » musical de par la présence des « potes ». L'exhaustivité en terme de description des techniques de guitare, pour la main droite comme pour la main gauche, est une tâche impossible. Projection d'un rythme, d'un timbre, mais aussi renversements harmoniques sont possibles grâce à la main droite. Mais c'est vrai aussi de la durée des notes, de leur profondeur, etc...

Ce qui est oublié chez Bousson, c'est la main gauche, comme si elle n'intervenait pas dans la stylisation personnelle, trop attachée à rester fidèle à la partition. Pourtant, dans les musiques improvisées et composées, la main gauche et sa gestuelle jouent un rôle essentiel dans l'individualisation de la musique. On l'a vu dans la description précédente : laisser les doigts se balader sur le manche jusqu'à s'oublier, s'endormir, fait partie de cette quête d'une corporalité à soi. La main gauche permet de faire sonner ou d'étouffer les cordes, ce qui a un impact sur la durée et le timbre du son ; *bend* et *vibrato*, *legato* ou *staccato* sont des paramètres expressifs très

importants également, à la fois dans la hauteur et la durée de la note. De plus, on observe chez tous les guitaristes une position changeante, bien illustrée par la position du pouce. Celui-ci passe derrière et au dessus du manche en fonction de l'accord ou du passage mélodique à faire, ce qui est interdit en classique. Enfin, choix des doigtés d'accords (appelés aussi *voicing* en jazz) et positions de gammes vont former une structuration musicale qui a très souvent pour origine le geste lui-même.

« Après vu que je suis pas un grand technicien et que j'ai pas une grande connaissance de la musique au niveau technique, enfin solfège et tout ça.. C'est souvent à l'oreille, à l'instinct, au feeling, on va dire ça comme ça... Les morceaux que je joue en général, j'essaye de faire des morceaux envoutants, entre guillemets (rire). J'aime bien tout ce qui est sons arabisants. Des fois, je m'amuse à faire des accords, en ré par exemple. Y a un ami qui m'a appris l'open tuning, avec un accordage en do, sol, do, sol, do, do. C'est puissant, ça fait ... Ça prend tout, avec simplement deux doigts posés différemment sur le manche, ça... Ça donne une sonorité, une envolée particulière et que j'apprécie. (...) Des sons particuliers, aller dans les aigus, dans les graves, changer de voix. Comme avec les accords, j'aime bien m'amuser avec les silences... A un moment je vais envoyer, et puis je vais casser, faire un petit break avec un solo. Essayer de pas faire une musique régulière et monotone. Chose qu'un ami m'a dit... C'est un surveillant avec qui je travaille, et on a appris récemment tous les deux qu'on jouait de la guitare, donc on a joué ensemble récemment. Et lui il m'a dit que j'avais une façon de jouer qui... des fois je m'arrêtais, je posais un temps, que lui il ne savait pas faire. » (Ben)

Notons d'abord que l'intervention de l'ami montre qu'il n'y a pas d'auto-proclamation de singularité : on est ici dans une inter-subjectivité essentielle à la reconnaissance de cette « naturalité », sans laquelle il n'y aurait peut-être parfois pas de prise de conscience d'une différence avec les autres guitaristes. Ensuite, la description de sa pratique est très peu donnée en termes musicologiques. Tout est dans le geste, le choix de l'emplacement des doigts, du type de jeu (tension rythmique/solo). Or cette gestuelle fait largement intervenir la main gauche comme variable, et le corps dans son ensemble qui semble contrôler la musique et l'individu lui-même. Ce qui est nommé *swing*, et qui renvoie à une esthétique unitaire dans le jazz, on va le retrouver sous la notion plus personnalisante et plus générale de *feeling*. Il ne s'agit pas uniquement d'avoir un son, mais d'influer sur le choix des notes, des harmonisations, des rythmes, de la durée des notes... Cette liberté corporelle est ce qui permet l'improvisation, et c'est la grande différence avec le conservatoire, trop rigide dans sa discipline corporelle, qui fait accepter aux musiciens qu'il y ait une « bonne » position —et donc une mauvaise. Ce sont toutes ces différenciations corporelles, techniques et gestuelles qui impriment des écarts rythmiques, harmoniques et mélodiques, sans oublier non seulement le son mais aussi et surtout le timbre musical.

Lorsque Bousson cite Mabru, sur la « rhétorique du corps », il semble ne pas en reconnaître le propos initial, qui concerne la différence entre une culture de l'écrit et de l'oralité. Mabru a montré ailleurs que l'oralité était aussi une forme d'écriture dont le corps en constitue le support [Mabru, 1997]. Or ce n'est pas sans rappeler la différence entre la guitare classique et la guitare populaire : tandis que les uns considèrent le corps comme une médiation neutre, devant adopter la « bonne » position afin de retranscrire fidèlement la partition¹⁶⁴, les autres considèrent le corps comme le lieu de la structuration musicale, origine de la composition et de l'improvisation. La musique est inscrite dans le corps, la feuille du musicien étant l'oreille.

Notre propos n'est pas ici de dire que tous les guitaristes ont un style personnel particulièrement inimitable, qu'ils sont tous des créateurs hors du commun, rendant par-là même cette dernière catégorie obsolète. Il y a bien évidemment des guitaristes plus reconnus que d'autres, des fortes personnalités musicales se détachant du commun, sans compter sur les innovations esthétiques peu techniques et la virtuosité manifeste de certains. Il s'agit de techniques qui par les multiples directions possibles que peut prendre un travail de l'instrument sont au final très peu socialisées. Certaines se cristallisent lorsque le musicien bénéficie d'une diffusion de masse, lorsqu'il y a une innovation modifiant l'esthétique musicale et/ou quand ce musicien développe réellement des capacités personnelles particulièrement visibles et identifiables.

Cette exploration fait une large place aux discours et à l'imaginaire des guitaristes, relativement à leur corps et leur relation à la technique instrumentale. Mais il faut aussi constater que l'ethnographie des techniques du corps nous permet de reconnaître que l'autodidaxie et l'apprentissage informels ont des conséquences effectives sur la musique telle qu'elle est jouée, créée, improvisée. Certains regrettent l'uniformisation du jazz dû à la professionnalisation et la standardisation des formations [Coulangeon, 1999], ce qui va se passer peut-être aussi dans le domaine amateur lorsque l'usage des professeurs s'institutionnalisera indépendamment de toute considération autodidacte. Mais il existe justement des garde-fous institutionnels.

¹⁶⁴ Ceci étant dit, certains guitaristes classiques ont déjà transgressé cet impératif, notamment dans l'introduction de techniques qui ne sont pas induites par la partition, par exemple l'usage du trémolo sur une mélodie.

La faculté et l'acquis : retour et non-retour sur la transmission

La comparaison entre guitare classique et guitare populaire, du point de vue des conventions corporelles, montre tout l'écart qu'il peut exister entre une conception de la motricité guidée par des impératifs techniques et une autre, guidée par le souci d'autonomie. Les enseignements de guitare classique ressemblent énormément à des leçons de certains sports, regorgeant de prescriptions et interdits corporels. Contrairement à ce que dit Warnier, l'homme est bien « sous influence », la sienne, certes, mais orientée selon des fins spécifiques, dont les moyens mis en œuvre sont clairement adaptés à ce but.

La subjectivation par les conduites motrices a peut-être toujours existé. Les micro-innovations corporelles existent toujours, mais on y accorde plus ou moins d'importance, selon des buts à atteindre différents. Comment ne pas voir qu'un même objet demande une adaptation motrice à la morphologie de l'individu ? En ce sens, l'individu est obligé d'innover. C'est l'exemple des techniques de *rasgueado* observées par Montanaro en Amérique du Sud [Montanaro, 1983] : il existe des milliers de combinaisons de doigts possibles qui font de chaque technique une manière de faire singulière. Mais le travail de l'individu consiste à travailler son corps pour produire le rythme prescrit par le genre musical, en sorte que la technique du corps est un moyen pour l'individu de répondre à un impératif social et culturel. Le corps singulier sert à s'unifier aux autres musiciens.

A seulement observer les techniques du corps en passant sous silence les discours, on aurait conclu qu'effectivement, il y a de la subjectivation par le corps chez les guitaristes d'Amérique du Sud comme de France. C'est le cas, mais le but poursuivi n'est pas le même, le sens est différent et il manquerait à l'analyse le principe de totalisation du rapport à soi, aux autres et à la musique mis en œuvre par les individus. On peut le voir paradoxalement en ce qui concerne les communautés de gestes et de postures globales, que l'on nommera ici *habitus*, puisque ces différences, structurées et structurantes, nous donnent la mesure du fossé qui sépare la guitare classique et la nébuleuse des guitaristes populaires. Warnier a fait de ses incorporations non-verbalisées et infra-conscientes (on le fait, on n'y pense pas) la preuve de l'importance supérieure du geste par rapport au langage et aux systèmes de signes [1999, Cf. « introduction : faits divers corporels »]. Il en fait également le moyen de la subjectivation, bien qu'il n'oublie pas la « médiation sociale » que sont ces habitudes. Mais cette capacité à « penser avec ses doigts » est

étroitement liée au mécanisme de transmission, et à la production d'une norme collective. Généralement, il faut pouvoir « l'oublier », puisqu'au moment de l'apprentissage, quand il y a des règles à respecter, on tente de penser à chaque paramètre avant que le corps le fasse à notre place. Et il y a bien eu de la verbalisation de chaque paramètre, en sorte que le corps peut devenir la mémoire de cette intellectualisation. Il est caractéristique que Warnier ne s'aventure pas sur le terrain de la mémoire kinesthésique : s'il y a mémoire, il y a eu fait antérieur, et il peut être aussi bien verbal que corporel. La mémoire par le geste garde une trace institutionnelle de la transmission.

Mais cette idée d'antériorité est encore trompeuse, car il n'y a pas d'antériorité de la transmission sur la production corporelle de la norme. Il faut, pour le comprendre, revenir dans les salles de cours de guitare. Lorsque le professeur montre à l'élève, il verbalise peu, effectivement. Mais il fait par contre des gestes exagérés, parfois extra-musicaux qui rappellent l'éthique de la libération du corps : il tape fort avec le pied, il balance le corps en avant et en arrière, il appuie et amplifie les gestes signifiant qu'il « vit » la musique. « Tu vois ? » demande-t-il, sans jamais dire que tout le corps global doit rentrer en action et trouver sa propre dynamique sensori-motrice. Mais il rajoute : « il faut que tu le sentes », ce qui est loin d'être un fait verbal anodin, pur verbiage.

Cette injonction de la sensation et la démonstration d'un corps pris en elle sont une forme de transmission d'une norme bien spécifique. Il ne faut pas reproduire ce qui est sur le disque, il faut le sentir, il faut que ça vienne de soi, comme on l'a déjà vu. Cette normativité, on la retrouve au niveau des postures globales. Ces habitus corporels, dont il faut souvent se débarrasser une fois passé l'adolescence, n'ont pas qu'une vertu sémiologique, mais bien aussi technique. C'est un moment d'expérimentation qui permet effectivement de libérer le corps, et donc d'éprouver de la sensation dans une motricité à soi. Si ces techniques sont guidées par conventions, rien n'empêche d'en inventer d'autres, et nul n'est réellement capable de savoir ce qui se passe dans cet espace sensori-moteur : l'indicible de cette dynamique permet d'affirmer l'ambivalence du contrôle et du « lâcher prise », de la transe et de la possession. Ce sont déjà des techniques de soi temporaires qui permettent par la suite de produire sa propre technicité comme une norme du groupe. C'est bien ce que Karsenti relevait à propos des techniques du corps à la suite de Sérís selon lequel il n'y a pas, chez Mauss, de séparation entre la faculté et l'acquis :

« l'analyse ne doit pas se fixer pour objectif d'éclairer, ou de rendre consciente, une réalité de l'ordre de l'apprentissage. Car ce serait vouloir rendre à la conscience,

qu'elle soit collective ou individuelle, ce qui ne lui appartient pas. La technique s'élaborant complètement au niveau physiologique, le corps n'est jamais dissociable de ses acquisitions et ne peut être envisagé comme une matière existant préalablement à son information par la société. Si l'on admet que l'«acquis» et la «faculté» sont deux points de vue indissociables et complémentaires sur l'aptitude technique du corps, c'est que la vie humaine doit être conçue comme un montage complexe de dispositions singulières investies d'un sens social. Aussi la réalité que cherche à saisir le sociologue est-elle extrêmement fine : elle ne réside pas dans un ensemble de règles et d'usages, nettement institués et en attente d'être appliqués, mais plutôt dans un dispositif normatif qui s'invente, au niveau biologique, dans le mouvement même de son opération socialement située¹⁶⁵. » [Karsenti, 1998 : 233]

Ce synchronisme de la transmission et de la production de la norme à travers le corps est ce qui permet d'envisager un point à partir duquel une culture s'engage sur une voie individualiste ou non. La transmission d'un *ethos* corporel, traduit en termes de postures globales, est l'espace de production et d'acquisition d'une norme spécifique, celle de la liberté corporelle favorisant par la suite une capacité analytique à percevoir et produire des techniques de soi. Cette conjonction de la norme et du technique, de l'individu et du social est bien de l'ordre du symbolique si on replace cette exégèse dans l'œuvre de Mauss. Pour le dire autrement, l'espace de liberté accordé au corps est bien socialement situé, mais il permet d'éprouver une force que l'on attribue à soi, en sorte que le sens des techniques du corps est bien en premier lieu la singularisation.

En suivant la procession des médiations, sans préjuger de leur nature, la motricité (les techniques du corps) est un fait de culture non seulement parce qu'elle varie de groupe à groupe, mais aussi et surtout parce qu'elle fait sens. Le corps est en quelque sorte asservi à soi, à ses « instincts », et met en forme une technique à soi et de soi. Ce fait, ce principe constitutif de la pratique, on le nomme le plus souvent « *feeling* », comme nous l'avons déjà vu. Fait de langage qui permet d'échanger entre guitaristes autour des techniques du corps particularisantes, il est encore de l'ordre de la subjectivation parce que l'individu le fait intervenir dans des situations variées. Il faut insérer le *feeling* dans les bons rapports, et nous allons voir maintenant qu'ils sont nombreux, ce qui ne manque pas de complexifier et élargir le système symbolique du jeu guitariste.

¹⁶⁵ L'article duquel est tiré cette citation tente de trouver une unité de pensée entre Mauss et Leroi-Gourhan, les techniques du corps étant centrales dans cette conjonction. Leroi-Gourhan aura l'avantage de poursuivre le travail de Mauss en favorisant l'étude des outils et des objets. Ce qui se dit du corps, on le retrouvera aussi au niveau de la guitare elle-même.

2. Le *feeling*, entre ipséité et altérité

2.1. *Feeling* et invention de soi

Le *feeling* désigne l'espace de distinction de soi entre le corps et la guitare, qui parfois semble disparaître dans l'expression « faire corps » avec l'instrument, mais qui est toujours une action de soi sur soi au travers de la guitare. Le *feeling* est pourtant plus complexe, et sa polysémie engendrée par les discours des sujets tend à le placer comme médiation de nombreux rapports. En tentant d'explorer son domaine de sens, on verra qu'il a la forme du signifiant flottant, puisqu'il intervient dans les interstices où la rationalité discursive n'a plus de prise sur la pratique ; il peut donc être le principe de force qui fait la musique. Malgré cette forme générique, le *feeling* n'est pas le *mana* par exemple, il ne nous amène pas tout à fait dans la même direction.

Précisons d'abord que le *feeling* est donc le terme le plus employé, qui peut avoir parfois des équivalents plus localisés pour certaines discussions : puisque toute musique a son principe actif, on peut faire référence à l'*énergie* pour le rock, le *groove* pour le funk, le *swing* pour le jazz, comme il peut exister le *duende* pour le flamenco, etc. On verra que ce mot de français peut donc être localement traduit, parfois avec des mots français (inspiration, talent...) mais qui n'en épuisent pas la signification¹⁶⁶.

Le *feeling* a d'abord été utilisé dans le blues et le jazz notamment pour parler de la supériorité des Afro-Américains dans ce champ musical, ce qu'il a de commun avec le *swing*. Lorsque ces musiques se sont en partie émancipées de considérations raciales et socio-ethniques, le *feeling* est devenu un attribut du musicien qui possède quelque chose de particulier : c'est le principe de distinction qu'on a retrouvé précédemment dans les techniques du corps. Il est particulièrement utilisé dans le blues : cette musique a une structure simple, mais chaque bluesman a une manière

¹⁶⁶ L'ambiguïté de l'emploi français du mot est qu'il a été sédimenté, voire réifié, dans les différentes traductions. A partir du moment où la majorité des musiciens, représentants des différents styles, sont américains, il a fallu traduire le mot « feel » qui peut être verbe, nom, et être employé pour différentes situations. On en a déjà vu un exemple avec ce guitariste qui expliquait qu'il ne jouait pas toujours de la même manière : « c'est une question de *feeling* ». Peut-être utilisait-il plutôt le terme « feel », chose que l'on retrouve dans l'enquête de L. Green [2005] par exemple. En anglais, il n'est pas question de « *feeling* » mais de « feel », sentiment ou sensation. Dans un autre magazine de guitare, j'ai par exemple retrouvé qu'un guitariste parlait du « *feeling* » avec les drogues : ne parlait-il pas simplement des sensations qu'il éprouvait par la consommation de ses dites drogues ? C'est cette (non-)traduction qui a aussi sédimenté le terme dans de multiples contextes.

de le jouer, ce qui est le *feeling* de chacun. S'il peut être traduit par l'interprétation que le musicien donne du genre, la signification en est en partie différente, puisqu'en évoquant le sentiment, le terme renvoie au vécu de l'individu dans sa dimension pathique : le *feeling* est la souffrance d'un individu ou d'un peuple, sublimée en inspiration musicale. Mais dans le même temps, cet espace sensoriel émanant d'un sentiment personnel est aussi l'espace en propre de la médiation au sens de la mise en relation des individus. Le *feeling*, c'est à soi, mais cela se partage. En tant que médiation, le terme renvoie autant à l'ipséité qu'à l'altérité, deux dimensions que nous allons explorer tour à tour.

Pour retracer ce réseau de sens, il faut repartir d'abord sur la question de l'apprentissage. Les guitaristes ont déclaré de nombreuses fois avoir appris au *feeling*, ce qui pour eux est l'équivalent d'apprendre « à l'oreille », ou encore intuitivement. Ce *feeling*, c'est donc une sorte de négation de la situation d'apprentissage, puisque tout le principe de l'acquisition des connaissances et des techniques se fait à partir du corps, de l'interaction avec la guitare, là où va se déployer cette sorte de naturalité du geste et de l'expression musicale. Apprendre « au *feeling* » c'est ne pas apprendre mais se créer, laisser aller le sentiment à la musique pour revenir au corps et se concrétiser dans le geste. Le *feeling* désigne d'abord un attribut de la personne : plutôt que d'apprendre avec un professeur, une partition, on laisse faire l'oreille et l'intuition.

Le corps se concrétise par là comme le lieu d'inscription de la musique. C'est bien là le sens de la métaphore de l'oreille désignée comme « la feuille ». L'oreille s'oppose aux « cahiers », aux feuilles sur lesquelles la musique est écrite, et pourtant il y a un principe d'écriture à se figurer. Le *feeling* vient pour désigner ce mouvement d'inscription de la musique qui va se poursuivre dans le geste musical, celui qui fait médiation entre le corps et la guitare, puisqu'en effet, ce que nous avons décrit de cette interaction entre l'individu et son instrument, c'est le *feeling*. Ce dernier se définit en effet par l'expression que nous avons déjà citée : « savoir mettre ton corps en résonance avec l'instrument, c'est-à-dire ça va être interactif entre toi et l'instrument ». Il y a donc un *feeling* avec l'instrument :

« *feeling* avec l'instrument, c'est-à-dire ?

Ben, le ... Le côté, je sais pas. Par exemple, je parle d'actualité... Y a un mois j'ai écouté pour la première fois All Along the Watch Tower, qui est un morceau à la base de Dylan, et que Jimi Hendrix a repris. Au départ, c'est classique, il commence avec les paroles, les accords, c'est assez basique. Et il fait un solo qui est vachement particulier, que j'aimerais faire, et je pense ... Ce que j'essaye de faire dans mes propres compos... A un moment il fait même du funk dans son solo. Son solo, il dure à

peu près une minute, et il s’amuse à chercher plein de choses, en fait, dedans. (...) Le rapport à l’instrument, chercher tout ce qu’on peut trouver avec son instrument. »
(Ben)

Le *feeling* va donc être le principe actif de cette recherche d’une naturalité sur l’instrument, d’aller au devant de la multiplicité des techniques pour trouver sa manière de jouer la guitare. Nous avons croisé ce terme dans les descriptions des techniques de soi : « c’est une question de *feeling* » renvoie à l’instinct du jeu, à l’aspect incontrôlé et non-rationalisé de la chose. Mais c’est aussi une manière de dire que « c’est soi qui joue », c’est-à-dire que ce qui est fait ne peut pas être ramené à une manière générique, conventionnelle de pratiquer. C’est le sens du sentiment, qui est avant tout personnel : il ne s’agit pas seulement de dire qu’un musicien sort du lot, mais de dire que sa musique n’est représentante que de lui-même.

En effet, le *feeling* n’a pas de signification directement musicale comme peut en avoir le *swing* ou le *groove* par exemple (tous les deux utilisés en Français) : le *swing* désigne un pattern rythmique précis (et un style musical) avant que de désigner un surplus de sens valorisant et singularisant. La signification du *feeling* est d’abord extérieure à toute considération musicale, un peu comme le *duende* du flamenco en partie lié au sang des Gitans et donc à leurs lointaines origines indiennes [Thede, 2000]. Le *feeling* est directement transversal à la question des genres est n’est donc pas réductible à un principe musical extérieur et objectif. Les usages du terme en attestent : en effet le « *feeling* » est désigné généralement par l’article partitif « du » : untel a *du feeling*, tandis qu’il a *le groove*. On n’emploie jamais d’article défini, ce qui indique bien que le *feeling* est difficilement assignable à une entité objectivement donnée. C’est d’ailleurs toute la difficulté de cette recherche de questionner « le » *feeling*, comme s’il était possible de le décrire objectivement : c’est pour cette raison que les enquêtés répondent à la question « c’est quoi le *feeling* ? » d’abord par « je ne sais pas », avant de personnaliser cette entité en parlant à la deuxième personne du singulier (voir l’extrait d’entretien ci-après), ou en prenant des exemples de musiciens renommés desquels on peut dire qu’ils ont du *feeling*. De la même manière, on joue « au *feeling* » : le « au » n’est la contraction de « à le » que dans la mesure où le « à » désigne le moyen. C’est en fait la contraction de « au moyen du » ou « avec du » *feeling*.

Le *feeling* a donc trait de près aux techniques du corps singularisantes, « liées à la personnalité de chacun ». Mais il ne faut pas s’y méprendre, la superposition du vocabulaire scientifique d’avec le vocabulaire idiosyncrasique pouvant induire en erreur : en effet, même si certains ont dit que ce principe de distinction, c’était « trouver SA technique », la notion de

feeling est conçue comme l'opposé de la technique. Sans être totalement immatérielle, la notion est bien là pour palier à l'ineffable du geste musical, donc à ce qui ne peut totalement s'objectiver. On va pouvoir dire que dans une certaine mesure, la notion de *feeling* intervient lorsque l'idée de technique commence à être critiquée, entendons la technique de virtuose.

[La discussion porte sur les « trucs techniques » des groupes de virtuoses] « Du coup, tu me dis... Je sais pas comment t'as dit ça. Ça apporte rien musicalement.. . Qu'est-ce que...

Ben, le morceau on y ressent rien. C'est juste de la technique.. Les mecs, c'est même plus des musiciens, c'est des techniciens, ils sont juste là pour faire (soupe au choux). C'est cool.. Mais on .. en tout cas moi je ressens rien. Alors que dans le blues, y a toujours quelque chose.

C'est quoi ce quelque chose. Tu ressens des trucs ?

Le blues. J'ai l'impression que les mecs dans le blues, c'est même plus .. Ils jouent même pas de la guitare, ils le sortent comme ça comme si la guitare c'était leur voix. Ils jouent ce qu'ils ressentent sur le moment. C'est du feeling du début à la fin.

C'est quoi le *feeling* ?

C'est, je sais pas.. Tu joues, tu ressens le truc et t'as même pas l'impression de jouer. C'est pas comme si.. tu pensais à tes doigts qui doivent se poser là, ton médiateur qui se pose comme ça, que tu vas faire une technique là, faire un renversement de tierce. Simplement que tu fais... parce que tu le penses musicalement. » (Neil)

Le *feeling* n'est donc pas quantifiable, rationalisable ou objectivable, comme peut l'être la technique des virtuoses. Ceux que l'on dénonce comme étant dans une logique de compétition, mais qui auraient intégré cette supériorité du *feeling* sur la technique, disent selon leurs dénonciateurs : « t'as vu, j'ai plus de *feeling* que toi¹⁶⁷ », ce qui est un non sens total du point de vue des musiciens, puisqu'il n'est pas mesurable et donc quasiment pas comparable. On peut dire d'un virtuose qu'il joue plus vite, qu'il connaît plus de gammes, de techniques impressionnantes, mais les critères de jugement sont nécessairement extérieurs à lui.

Les virtuoses et leur « déballage de technique », ce n'est pas musicalement intéressant parce qu'il n'y a pas de *feeling*. On voit qu'il y a déjà un principe communicationnel essentiel, puisqu'il est question du sentiment transmis à l'auditeur. Mais ce que désigne d'abord ici le terme, c'est cette interaction du musicien avec l'instrument, dans laquelle la performance corporelle s'oublie dans la performance musicale : le *feeling*, c'est jouer sans avoir l'impression de jouer, ce qui est à

¹⁶⁷ Entendons-nous bien : il ne s'agit pas d'une expression que l'ethnographe aurait entendu en situation, mais d'un mot que les accusateurs prêtent aux accusés pendant l'entretien. Peut-être l'ont déjà-t-il entendu : l'intérêt est plutôt de montrer ici que le « plus de » est un non-sens qui, en négatif, nous permet de définir le terme.

la base du principe interactif avec l'instrument. Il faut un refoulement du corps performant afin de convertir sa musique en sentiments communicables.

Il y a une dialectique de la simplicité et de la complexité qui se noue entre le *feeling* et la technique. A priori, la virtuosité est ce qui paraît être le plus complexe. Mais le *feeling*, en tant que rapport à l'instrument qui permet de faire sonner les notes inverse la chose :

« C'est vraiment la gratte que j'aime bien. Au plus simple, au plus sobre, mais ça sonne monstrueux. Et Reinbourn, c'était plus pour le côté musical, parce que c'est de la musique super rythmique, hyper vivant. T'as l'impression qu'il a 7-8 doigts quand il joue, mais il est comme tout le monde. C'est pas un sur-homme. Tu te dis « bon, ben en fait ça va ». Quand t'écoutes les albums, quand t'es gamin, tu te dis « jamais, jamais je ferais ça », et puis le jour où tu le vois, c'est un sacré bonhomme mais c'est vrai que ben il se force pas. Il est toujours tout cool, ce qui joue c'est pas hyper techniquement compliqué, mais c'est ... C'est personnel et c'est une façon de faire sonner les notes. Le blues, BB king, tout ça c'est pas monstrueux, ce qu'ils font les mecs en technique, mais ils ont un sens réel. C'est plus là l'approche de la musique qui est différente. Tout le monde l'a, surtout par rapport à la gratte. C'est que ça reste un instrument facile à aborder, mais c'est pas un instrument facile à faire sonner. Les gens ils ont beau avoir 25 ans de gratte derrière eux... » (Pierre)

La difficulté n'est pas de performer la musique mais de se performer soi-même. C'est « personnel », parce que ça « sonne », et c'est ce qui est particulièrement difficile en guitare : on retombe sur la multiplicité des possibilités et gestuelles et sonores de la guitare ainsi que d'une musique qui serait d'abord inscrite dans l'individu et non sur le papier. En effet, l'apprenti-virtuose,

« qui bosse comme un acharné pendant deux trois heures par jour, pour passer une ligne de Steve Vai comme un furieux, mais à l'écrit, qu'il a fait en doigté mais.... « tu pourrais me la chanter ta mélodie ? » « ben non, heu... je crois pas, je sais pas ». Ils sont un peu paumés, y a plus rien dans l'oreille, y a pas de cœur à ça. Je préfère entendre trois notes qui soient ... C'est plus ça mes mentors que je trouve en gratte. C'est des gens qui jouent du cœur, particulièrement pour la gratte. » (Pierre)

Ce discours de la complexité rejoint la question de la « naturalité » d'une technique musicale : tandis que les virtuoses sont finalement assez facilement imitables, puisque la technique est objectivable et donc incorporable, les gens qui jouent au *feeling* sont plus difficiles à reproduire car la musique vient d'eux-mêmes, est en grande partie subjective, et ne peut donc pas être transmise. S'il arrive qu'un guitariste reproduise à l'identique la musique d'un autre qui aurait du *feeling*, on verra le fait sous l'angle de la performance technique, puisqu'il aura objectivé quelque chose de son modèle, mais la notion de *feeling* aura disparu, à moins qu'il soit capable par ailleurs d'intégrer sa source d'inspiration à une musique plus personnelle.

Cette dialectique de la complexité, qui vaut pour tout le monde, indique encore autre chose, à savoir que le *feeling* n'est pas réductible au « don » que pourrait posséder une personne en particulier. Il est complexe de jouer au *feeling*, puisque notre personnalité originale ne nous est pas donnée à la base : cela se travaille, il faut se construire. Le *feeling*, c'est ce qui est à soi, ce qui vient de soi, et ce qui est difficile à trouver : cela rend le jeu à la guitare difficile, d'autant que trouver sa personnalité musicale exige de se frayer un chemin et de choisir dans cette forêt de possibilités, tout en s'émancipant de ces influences extérieures. Explorer les nombreux styles est ce qui permet de trouver sa propre expression musicale, à condition de les ramener à soi, de se travailler soi-même dans le geste et le sentiment guitariste.

2.2. Des communautés de sentiments personnels ?

Ce principe d'ipséité du *feeling*, nous n'avons guère besoin de le développer plus, dans la mesure où la section précédente fait déjà état de cette forme de médiation de soi à soi et à l'instrument. On va voir maintenant que le *feeling*, si subjectif et personnalisant qu'il soit, n'est pas non plus étranger à toute relation sociale. Au contraire, c'est même peut-être le terme qui permet de désigner le liant musical, entre l'espace sensoriel du musicien en propre et celui des autres. Cela peut s'observer au niveau de l'improvisation qui fait intervenir la notion de *feeling*, ainsi que dans l'ordre de la communication musicale entre musiciens et avec le public. Le *feeling* est une médiation tout aussi importante que le corps, sans laquelle faire de la musique ensemble dans un contexte individualiste ne serait peut-être pas pensable.

Rituels de l'improvisation

« Au niveau des guitaristes, il y a quand même des standards. Ça peut paraître hyper cliché de dire ça, mais Jimi Hendrix, on a beau dire, c'est une influence qui est hyper importante, parce que, comme je te disais tout à l'heure, je viens du rock et du blues, donc Hendrix, c'est difficile de passer à côté. Et Hendrix c'est vraiment l'archétype du mec qui a servi son sens de l'harmonie grâce à sa technicité... Et ce que j'adore chez Hendrix c'est que y a rien d'intellectualisé, c'est 100% des trucs... c'est ultra viscéral. T'as vraiment l'impression qu'il fait pleurer sa guitare, et ça c'est vraiment l'essence même de ce pour quoi je fais de la guitare, c'est vraiment pour faire passer

une émotion, que ce soit par le biais de la mélodie, par le biais d'une corde, d'un bend que tu peux faire à l'extrême. Une note que tu peux faire durer trois heures. Ce sera au service d'une émotion qui passe, et pas juste une démonstration technique. »
(Frank)

Le *feeling* est parfois défini comme la capacité de trouver « la note », « cette note qui te fait un truc »... L'emploi du singulier pour désigner ce moment particulier, généralement dans le solo, qui fait particulièrement vibrer, est très courant. Comme on le voit dans l'extrait précédent, même si la notion de *feeling* n'apparaît pas explicitement (ce guitariste-ci l'emploie par ailleurs), la sensation est liée à un geste musical (le *bend*, c'est-à-dire le tiré de corde, est l'exemple le plus cité) ou à un élément de guitare (une corde). Le singulier vient bien entendu en opposition à la virtuosité, à l'excès de notes et, du même coup, à l'uniformisation de la musique : tous les moments ne se valent pas dans un morceau et il y a toujours un passage paroxystique que l'on peut désigner et qui est l'essence même de l'émotion musicale.

La référence à la « note », élément musical plus que corporel, introduit encore une autre signification au *feeling*. Il ne s'agit plus tout à fait du lien à l'instrument, même s'il est toujours présent, mais du lien à la musique produite. A travers l'apprentissage et le parcours des guitaristes, on a vu deux éléments constitutifs de la pratique : l'autonomie de la pratique et la connaissance harmonique. Le premier nous ramène à cette naturalité, cet instinct musical, tandis que le deuxième ré-introduit de la convention dans la production musicale. Le *feeling* désigne d'abord l'instinct, mais en tant qu'il relate à la musique, il doit aussi permettre de s'introduire dans la convention afin de la ramener à soi. Le *feeling* va donc désigner également la capacité de « choisir les bonnes notes » à partir des possibilités harmoniques offertes par la structure musicale.

D'ailleurs, pour certains c'est même la signification première : certaines discussions informelles autour de ces thèmes montrent que généralement la notion de *feeling* apparaît bien lorsque l'on n'est plus capable de rationaliser une action. Mais tandis que le geste musical propre à un individu peut se désigner par le terme « toucher » (avoir du toucher), l'emploi de certaines notes, notamment celles qui sortent d'une gamme, qui est donc difficile à rationaliser, découle du *feeling* — ce qui ferait alors résider le *feeling* plutôt du côté de la main gauche.

« Quand tu sais ce que tu vas faire, tu peux éprouver de la satisfaction et du contentement, parce que tu dis j'ai bien fait ça. Mais quand tu te laisses surprendre et emporter dans un truc, t'as l'impression presque que tu as été touché par la grâce divine, ou qu'il y a quelque chose qui est intervenu, quelque chose d'inexplicable, que tu comprends pas, comme si tu avais été presque spectateur de ce qui arrivait. Je

pense que tous les musiciens ont ressenti ça. Avec mon frangin, on en parlait, on se disait, « ouais, c'était bien » (sur un air de libération). Tu sais pas pourquoi. Mais c'était bien parce que tu t'es laissé emporter. Je pense que ça pourrait définir le feeling aussi. Juste bien faire ce que tu sais faire, c'est pas ça le feeling, je pense pas.

Du coup, ça se définit vachement dans l'improvisation ?

Ben, à la limite, c'est à partir de ce moment là qu'on peut parler d'improvisation. Parce qu'on est jamais que la somme de tout ce qu'on a appris, si tu réfléchis. Un espèce de mélange, de monstre, un amalgame de tel guitariste, de tel truc, de tel machin, de telle pratique, de tel plan, de tel groupe, de telle influence. Et en fait, je peux te dire, à tel moment en regardant une vidéo d'un concert que j'ai fait, te dire ce phrasé là, c'est ça, je l'ai vu là, j'ai fait ci, ce phrasé là, c'est ça, c'est un mélange de ça, puis par moments, je vais me dire « c'est quoi ça ? ». Y a un DVD, à un moment donné je pars dans un chorus, j'avais honte parce que je me suis laissé emporté devant tout le monde à dire, « putain, il est magnifique ce chorus ». Et, je me suis dit « merde, je vais passer pour un gros branleur ». Mais quand je l'ai entendu, « je me suis dit : « c'est super, ça vient d'où, ça ? ». Et, de fait, ce chorus là, je voulais pas le faire, c'était dans un blues. Il s'est passé vachement de temps, on se renvoyait la balle, je voulais qu'on termine le morceau. A un moment, il me regarde, bon, j'y vais. Et ce truc je voulais pas le faire... Et j'ai pris du plaisir à le jouer, ça se voit quand je le joue. Effectivement, on peut parler d'inspiration. Et en regardant, ce truc là, je sais pas d'où ça vient. Éventuellement, je vais te dire à quel moment je suis parti sur la gamme par ton, mais c'est même pas conscient. » (Ritchie)

La notion pâlit donc à l'absence de règles précises concernant l'harmonie ou la technique. L'espace d'expression de cette chose se retrouve particulièrement dans l'appréhension de l'improvisation et du solo. Il faut donc situer un peu mieux l'improvisation et les représentations qui s'y adjoignent. Nous n'avons eu de cesse, pour cette présente enquête, de réaffirmer le caractère primordial et même fondateur de l'improvisation, de la *jam* entre musiciens. La répétition dans le rock n'est souvent que la cristallisation en œuvre de cette improvisation collective, faisant du bœuf une sorte de mythe d'origine de la création collective, la répétition pouvant être perçue comme la reproduction plus réflexive d'un « inouï » musical [Séca, 2001 : 162 et s.], souvent plus ressenti que rationalisé et où le corps devient effectivement l'instrument d'évaluation de la musique [Hein, 2006]¹⁶⁸.

Quelle est la convergence de sens entre l'improvisation, le *feeling* et la perte de contrôle de soi ? Tout comme le corps ne fait pas partie de l'être, on n'est pas un *feeling* mais on a un *feeling*. Le *feeling* est donc aussi de l'ordre de l'altérité. Pourtant, cette altérité émane de soi :

¹⁶⁸ A cet endroit Hein voit d'ailleurs dans la pratique du air guitar « la manifestation la plus typique » des états corporels. Il ne s'agit pas ici de compétition, mais de l'amateur seul dans sa chambre. On pourrait très bien parler d'emphase émotionnelle avec la musique, dont la formulation passe par un signe précis, qui est la guitare elle-même. Quel que soit l'indicible de la sensation musicale, elle n'est pas dénuée de tout symbole, ni de tout langage.

l'improvisation ou le solo, « c'est soi qui joue », « ça vient de l'intérieur ». En même temps, il s'agit de créer quelque chose (d'autre) et ce dans une logique particulière. Il ne s'agit pas d'inventer ou de réinventer la musique, mais de s'inventer soi-même : si le *feeling* n'est pas « faire ce que tu sais faire », alors il s'agit de ce que l'on ne sait pas faire, qui n'existe pas en soi. Un autre guitariste aura cette formule percutante : l'improvisation, c'est inventer « par rapport à ce que l'on sait faire », non pas par rapport à la musique en général.

L'improvisation a tout du rituel d'autonomisation de l'individu : autour d'une structure stable (rythmique et harmonique) le soliste s'intègre à cette structure tout en s'en émancipant. Il y a un principe d'altération de soi dans la mesure où il est tributaire à la fois du groupe, de son instrument, de son propre corps. Dans le même temps, c'est l'individu qui s'invente par lui-même, qui raconte l'histoire de son émergence en tant qu'individu. Lorsque certains voient dans le solo une « interprétation de rien qui veut dire quelque chose », il y a cette idée que le *feeling* intervient pour extirper la personne du vide ou du chaos duquel il émerge. Ce « rien » c'est l'individu avant son processus d'individuation, avant la quête de son autonomie, ce qui donne sens au propos de Kaufmann lorsqu'il affirme que le soi est vide et ne « prend corps » que dans la sensation corporelle [Kaufmann, 2005 : 85], encore que « prendre corps » est une métaphore qui fait le lien entre soi et la sensation.

D'où l'intérêt souvent redit qu'à partir de presque rien, on peut tout faire grâce à la guitare. Il en va de l'esthétique musicale recherchée ici. L'improvisation, c'est la ritualisation du mythe des origines de l'individu et de son émergence. On le voit s'inventer. Mais il y a plus car cette dialectique du rien et du tout renvoie également à celle de l'ordre et du désordre. En effet, comme l'avait formulé Attali, la musique semble raconter la possibilité même du social, puisque le bruit, désordre sonore, se change en musique en ordonnant la violence originelle¹⁶⁹ [Attali, 2001]. Comment cela prend forme dans l'improvisation ? Le solo est aussi l'émergence d'un désordre au sein du groupe stable et répétitif, une forme de rupture dans le cycle. Bien entendu l'incorporation des règles harmoniques empêchent la dissonance, mais la plupart des solos, lorsqu'ils sont vraiment bien réalisés, doivent réintroduire un désordre dans l'ordre, celui de l'individualité. Le *feeling* concerne aussi la possibilité de transgresser le cadre souvent rigide qu'impose une rythmique.

¹⁶⁹ C'est le principe de la « résolution harmonique » réordonnant la musique, permettant de retrouver un état stable. La résolution porte bien son nom : quelque soit la direction prise par la musique, on résout le problème de ce désordre en revenant à cette stabilité à partir de laquelle on termine le morceau ou recommence un cycle. Dans les deux cas, la résolution est une finitude. Elle donne les limites acceptables d'une musique.

« Alors que ce mec là, il joue très bien aussi comme ça, mais des fois on a l'impression qu'il pète un plomb, qu'il joue plus du tout ce qu'il faudrait jouer, qu'il joue complètement autre chose, t'as l'impression, mais qu'est-ce qu'il fait, mais il est où là ? Il joue.... Pas du tout dans l'harmonie, pas du tout rythmiquement, t'as l'impression qu'il se chie dessus, alors que c'est très bien ce qu'il fait, il retombe direct sur ces pattes, et tu vois qu'il cogite. Il est pas aussi détendu que d'habitude, il se dit tiens « j'ai envie de faire un truc bizarre » et il fait un truc bizarre. Et ça tu le retrouves dans Reinhardt. C'est un peu le seul, Bireli, qu'a repiqué ça chez... autre que les plans qui ... que tout le monde fait... essayer de repiquer le truc bizarre, la note zarbouille [bizarre] qui est derrière. Et ça je commence à bosser ça maintenant. Et le son. Parce que ... Reinhardt il est très connu parce qu'il jouait vite et fort et tout ça. Mais ce mec là quand il jouait trois notes, les trois notes elles étaient belles. Il avait un super toucher, c'est vraiment ce que je bosse à fond en ce moment, pas forcément la technique. » (Pat)

Notons ici l'oubli de soi et la perte de contrôle qui sont évoqués de manière particulièrement imagée, et qui s'apparentent en fait à de la transgression. Dans cette esthétique de Django Reinhardt, il y a à la fois le toucher (le son par le geste) et la « folie » harmonique, c'est-à-dire la transgression du collectif. Bien entendu, l'improvisation se travaille, mais il y a toujours cet aspect indéterminé qui donne cette aura si particulière à l'exercice : « t'as une grille d'accords et tu sais pas à l'avance ce que tu vas jouer, et tu te démerdes ». L'indéterminé de l'autonomie est clairement exprimé. Mais lorsqu'il « retombe sur ses pattes », il retombe précisément dans le cadre collectif conventionnel. Autrement dit, le *feeling* concerne aussi la possibilité de jouer avec la norme musicale, de s'exprimer soi sans oublier non plus de revenir vers les autres.

Arrivé à ce point, on voit d'ailleurs que l'opposition entre guitare-bohème et guitare-prométhéenne devient complètement caduque du fait de cette indétermination de soi dans la pratique. Car même si la chanson est toujours écrite, il y a cet élément d'invention de soi qui est aussi dans l'improvisation :

« Tu peux jouer la même chanson 40000 fois, elle sera jamais totalement identique. (...) C'est pour ça que c'est jamais non plus un produit fini... t'es toujours en train de rectifier en permanence, et c'est un travail intéressant. [Il conclura en disant :] T'as ce côté incertain qui est pas mal... » (Maxime)

L'improvisation du solo et de la chanson se font rejoindre les deux figures de guitaristes sur un terrain commun, celui de l'indétermination de l'individualité au sein d'un cadre collectif ordonné. L'improvisation rejoue symboliquement toute l'ambivalence de l'individualisme de la pratique, dans cette capacité de l'individu à jouer avec les normes musicales.

Williams a bien repéré dans la musique tzigane cette capacité du musicien, notamment le soliste, à jouer la distance avec les normes musicales [1998b]. Si d'un point de vue objectif « Ce

que nous prenons pour un don d'improvisation n'est en fait que la maîtrise apprise d'une situation codée¹⁷⁰ » [35], qui peut d'ailleurs se retrouver dans d'autres domaines, loin de la musique, comme le commerce [35 et s.], cette compétence est symboliquement la mise en œuvre de l'être gitan en société : « Impuissants à modifier cette société, obligés de composer avec ses codes et ses normes pour y trouver une place, mais capable justement de jouer avec les codes et les normes pour ne pas s'y conformer tout à fait et réussir à subsister comme un groupe à part » [36]. Et de conclure que « les Tsiganes expérimentent depuis toujours, et avec une intensité exceptionnelle, ce que chacun en Europe occidentale est amené à connaître aujourd'hui » [40], soit une expérience de l'étrangeté au monde. Dans le cas Tsigane, cette expérience est communautaire, tandis qu'elle est individualisée chez nos guitaristes.

Feeling et communication : vers une emphase sensationnelle

Si l'individu est le seul à pouvoir lever l'incertitude, surtout lorsque la rythmique est particulièrement répétitive, il n'empêche que l'exercice du solo, comme de l'accompagnement d'ailleurs, doit aussi être une tentative d'objectiver quelque chose. La référence à « la » note, contrairement au *feeling*, n'est pas irréductible à la subjectivité de chacun, bien au contraire. Pourtant, le *feeling* n'est pas seulement l'altérité de soi dans la médiation instrumentale, il est aussi une médiation sociale. En effet, la notion s'applique tout autant aux relations aux autres musiciens, qu'à la guitare, la musique ou son propre corps.

« Donc lui il était bassiste et guitariste aussi, donc il avait le même parcours que moi. On s'est tout de suite entendu, humainement parlant, un point important quand on fait de la musique avec quelqu'un. On a joué ensemble et on s'est rendu compte que ça marchait. Du coup, j'ai jamais pu retrouver quelqu'un d'autre que lui avec qui je pouvais jouer aussi ... avec autant de compréhension mutuelle. (...) C'est un rapport mutuel constant. Je pense que quand on arrive à faire ça à 100%, c'est-à-dire tout le temps, on est presque obligé de bien jouer avec quelqu'un qui fait pareil. Il faut que ce soit les deux. Si y en a un qui le fait pas, bon, ben, on sentira bien qu'il y en a un qui veut écouter, mais l'autre, il suit pas, il fait son truc dans son coin. Et ça les gens le sentent, j'ai remarqué qu'ils le ressentent vachement, qui est-ce qu'écoute, qui est-

¹⁷⁰ Le « ne ... que » est peut-être de trop, sans quoi ce ne serait pas tant le « don » qui serait remis en cause, mais l'idée même d'une improvisation. On ne peut donc pas tout faire reposer sur l'incorporation ou la mémoire, comme le rappelle Laborde [1999 : 286]. Malgré tout, cette formule montre que la situation et la pratique de l'improvisation reposent sur des conditions de transmission spécifiques, donc sur un cadre symbolique précis. C'est le propre de la transmission guitariste autodidacte que de réussir à instituer et donc de donner à voir une certaine contingence dans l'individuation.

ce qu'écoute pas. Après je pense aussi que c'est une question... ce que... Enfin, maintenant, c'est du franglais, c'est ce qu'on appelle le feeling. C'est-à-dire le feeling entre les gens, c'est le fait qu'ils puissent s'entendre bien. » (Neil)

Alors même qu'il avait déjà utilisé la notion de *feeling* pour l'opposer à ceux qui n'ont pas appris à l'oreille, cela concerne ici la symbiose qui se crée quand il joue avec son ami. L'entente sociale et humaine avec les autres musiciens a une place cruciale dans la théorisation indigène du fait musical. C'est un des torts de Lucy Green de n'avoir pas vu que le « feel » anglais, et l'entente entre musiciens sont une et même chose [Green, 2005 : 107-117]. Débordant en partie son objet et relevant les valeurs de la musicalité, elle collecte deux réponses : le « feel » (*feeling* en français) et les valeurs humaines et sociales, ce qui la surprend¹⁷¹. Elle observe que cela fonctionne exactement de la même manière, notamment dans l'opposition à la technique. Pourtant elle s'interdit de sauter le pas en disant qu'il s'agit de la même symbolique : on peut avoir un *feeling* avec les musiciens comme avec l'instrument, la musique, etc... Et elle ne fait pas non plus le lien avec la négation de l'apprentissage dans le discours des acteurs, qu'elle traduit seulement en terme d' « idéologie du rock ». Pourtant le *feeling*, cela ne s'apprend pas, cela ne se rationalise pas, tout comme on explique difficilement que cela « colle » entre deux individus. C'est de l'ordre du ressenti.

Le *feeling* dépasse le cadre individuel d'autant plus que cette interrelation musicienne doit donner lieu à un plaisir (individuel et collectif) qui doit être partagé avec un potentiel auditoire. Le *feeling* concerne donc aussi la possibilité de faire en sorte que cette chose de soi, ce sentiment, puisse être ressenti aussi par le public :

« Le *feeling*, j'aimerais savoir comment vous définissez le *feeling* ?

¹⁷¹ La question portait sur les critères d'évaluation de la musicalité des autres musiciens. Nous centrons le *feeling* sur la production de soi, dans la mesure où nous parlons de guitaristes qui disent jouer au *feeling*, mais il est bien évident que cela rentre dans le cadre d'une évaluation des autres musiciens. C'est d'ailleurs pour cela que l'on sait que le *feeling*, c'est à soi pour autant que c'est reconnu par les autres. Le *feeling* dans les relations entre musiciens pose le problème de la « personnalité ». De ce point de vue, les entretiens cités par Green sont hétérogènes. Certains parlent d'emphase musicienne quand d'autres mettent l'accent sur la personnalité en général du musicien, c'est-à-dire sur des valeurs humaines non-musicales. Mais dans la mesure où cela touche des musiciens jouant entre eux, cela n'a au contraire rien d'étonnant : les principes d'échange et d'emphase dans la création collective sont assez importants pour qu'il y ait ce besoin d'entente. Si L. Green avait connu un peu mieux le monde de la « musique populaire », elle saurait que les groupes musicaux sont les lieux de tensions interpersonnelles qui peuvent totalement bloquer le processus de création, donc bloquer toute capacité musicale. Mais l'intérêt de son étude tient précisément à sa position en partie extérieure à ce monde du « populaire », ce qui lui vaut de mettre en question des choses qui sont généralement implicites, donc passées sous silence.

Ça c'est drôlement difficile à définir... Oh, oui, c'est une excellente question, qui a souvent été posée. Je sais pas le définir. Ce que je sais, c'est qu'en fonction de mon vécu, de ma personnalité, il y a des choses qui me touchent. (...) Alors, ça se définit pas, à mon avis, le feeling. Le feeling, pour moi, c'est de trouver les notes justes, celles qui vont faire que, à la fois, le musicien exprime sa personnalité, mais que ça va toucher la personne qui l'écoute. Mais ça, je pense que c'est très subjectif. Ce qui va me toucher moi n'est pas forcément ce qui va toucher quelqu'un d'autre. Et je crois que y a des musiciens qui arrivent à être assez universel. N'importe quel musicien qui écoute Django, s'il l'écoute autrement que superficiellement, il se rend compte que ce type là il a des choses à dire musicalement, incroyables. Quand on pensait qu'il faisait ses solos comme ça, dans l'instant, c'est une création dans l'instant. J'appelle ça du génie... C'est un mot galvaudé génie, on l'emploie notamment dans les années 80-90, à propos des guitar heroes, vous savez H.E.R.O. Tout le monde devenait un génie parce qu'il savait aligner des notes à toute pompe, et tout ça. Mais non. » (Bert)

Il est quasiment impossible de penser le *feeling* sans envisager son versant collectif. Tous ceux qui opposent la technique au *feeling*, rajoutent « et ça, le public, il le sent ». Lorsque le musicien transcende ses propres capacités musicales, qu'il joue avec sensibilité et non compétitivité, lorsque l'échange est bon entre les musiciens (plutôt que « d'avoir la tête dans les instruments »), le public prend d'autant plus de plaisir. La difficulté est que le *feeling* reste d'abord un attribut du sujet. Ce qui distingue le musicien lambda du « génie », c'est cette capacité à mettre en œuvre un *feeling* (à lui) auquel chacun est sensible. La figure du génie ne se joue pas que dans une singularité exceptionnelle, mais aussi dans une forme de personnalité universelle. C'est dans des cas limites comme celui-ci que les catégories de don et de génie apparaissent, car le travail de l'instrument ne fait pas tout, et il est très difficile pour les acteurs de rationaliser cette position privilégiée de certains musiciens.

Paradoxalement, alors même que la notion de *feeling* cristallise avant tout l'irréductible singularité de la relation à l'instrument, elle est ce par quoi la subjectivité va être dépassée au profit d'une mise en commun de l'objet musical et d'une totalisation du fait musical. La guitare est en effet vue comme un instrument du désir, un désir égoïste voire narcissique. De nombreux musiciens font tomber le mythe en affirmant contre toute attente qu'ils jouent d'abord pour eux-mêmes, pour se faire plaisir à eux-mêmes. Certains l'assument, d'autres le rejettent au profit du plaisir collectif, mais même lorsque l'on joue pour les autres, il y a cette dénonciation du plaisir égoïste de voir le remerciement « dans le regard de l'autre », car il vous rend hyper-puissant et singulier.

Lorsque le désir de reconnaissance se fait ressentir, c'est d'abord dans une logique compétitive qu'il apparaît. Le solo prométhéen est souvent une logorrhée censée écraser l'autre par sa puissance, sa vélocité, sa virtuosité. « Ce n'est pas généreux », dit-on. Mais par une sorte de revers de médaille, celui qui joue pour lui-même, on dit de son jeu que c'est de la « branlette ». Par métaphorisation sexuelle, on affirme le caractère asocial de la pratique, incapable qu'il est, le musicien, de faire plaisir aux autres. Autrement dit, ce qui est de l'ordre du *feeling* permet de penser à la fois le sens de la pratique musicale, une invention de soi, et la forme de cette pratique qui ne peut jamais se faire intégralement pour soi : l'accusation de masturbation permet une double dénonciation, le musicien étant assigné encore aux symboliques adolescentes (Cf. chapitre précédent), et soupçonné d'un égoïsme farouche dans sa musique.

Or la « branlette » ainsi désignée s'adresse à ceux qui se veulent d'abord techniciens, soit ceux qui n'ont pas de *feeling*. Bien entendu, jouer pour soi permet de développer des sensations de soi. Mais du fait que le guitariste ainsi dénoncé ne développe pas le versant social du *feeling*, autant dire qu'il n'en a pas du tout. La polysémie du terme que nous annonçons tout à l'heure interdit de réduire la notion à son versant sentimental-personnel, et intègre peu ou prou une dimension collective qui permet de symboliser tout un ensemble de relations musicales.

La part du don dans les sentiments musicaux

Notre question était de savoir comment des symboles individualisés et individualisants pouvaient former une culture. Selon nous, il ne suffit pas de s'accorder sur l'idée que la guitare est un symbole de ce type. Il faut encore échanger du sens, faire circuler des forces. C'est une des hypothèses du symbolique. En déplaçant le propos de la guitare au corps comme facteur d'individuation, on s'est donné l'occasion de retracer une chaîne, encore partielle certes, qui attribue du sens aux relations musicales, quels qu'en soient les termes. Le corps est un symbole qui sépare dans la mesure où la singularité du corps est reconnue à chacun et par tous, en en faisant une médiation de sens à la musique qui s'origine dans une force individuelle. Cette reconnaissance n'est pas fondée en nature ; le corps doit constituer l'objet d'une attention, d'une sensibilité et d'une analyse en sorte que l'espace de déploiement de cette activité sensori-motrice est le lieu où les guitaristes éprouvent cette force de soi. L'individu se considère comme cause de

la musique et éprouve cette force, grâce à une libération du corps opérée au niveau institutionnel, favorisant cette sensation de soi.

Si le corps est une médiation à un moment donné de la symbolisation, il doit donc aussi être en partie objectivé, manipulé, contrôlé, signifié. En nommant cet espace de la relation sensori-motrice, les musiciens réintroduisent donc une autre médiation entre eux et le corps. Le *feeling* est bien une médiation de sens qui fait des techniques du corps des techniques de soi. Mais la catégorie ne s'intercale pas uniquement entre l'individu et le corps mais est potentiellement extensible à toute la relation musicale, à soi, aux autres, à la musique, à l'instrument.

Le terme a donc tout du signifiant flottant, si ce n'est que dans la complexe polysémie du terme, il existe une strate importante qui ne peut être évacuée, l'irréductible individualité de ce sentiment, qui est à la fois cause et effet de la musique. Mais « *feeling* » ne signifiant pas que la musique est entièrement une création individuelle, la signification du terme peut s'étendre effectivement en fonction des situations sociales dans lesquelles s'insère l'individu. Dans le cadre d'un groupe de rock, le *feeling* définit aussi ce qui se passe entre les musiciens ; dans le cadre d'un concert, le terme désigne aussi la relation à un public et permet d'expliquer la reconnaissance ou la non-reconnaissance de son individualité. Il n'y a jamais de fusion définitive dans le groupe. La force éprouvée reste individuelle, mais elle peut être testée à la lumière de la confrontation à un groupe donné : le groupe de rock, par exemple, n'est donc pas holiste au sens strict du terme, il se compose et se recompose en fonction des individualités de chacun, même si le sens de leur musique dépasse, voir transcende ces individualités. Mais ce n'est pas un principe supérieur qui commande, autorise ou prohibe les formes musicales. C'est la conjonction ou la disjonction du *feeling* qui donne la mesure de la réussite ou de l'échec d'une communauté musicale.

Nous avons privilégié le terme *feeling* pour simplifier la description. Certains ne l'aiment pas, car c'est du franglais ou parce qu'ils n'ont pas assez de prise signifiante sur le terme. Mais il existe toujours un terme qui permettra de combler cette absence : on retrouve aussi les termes « instinct », « naturel » ; des termes qui ont une signification individuelle mais qui permettent de penser le rapport aux autres. Séca étudie précisément cette force, encore qu'il a du mal à lui trouver un nom fixe à travers le discours des acteurs : il reste que cette force est bel et bien présente et dans les corps et dans les esprits, et semble être le principe de régulation de la relation musicale [Séca, 2001]. Cette solidarité entre le corps, le sentiment, la guitare, l'individu et sa

communauté, qui se matérialise autant dans les mots que dans la motricité, qui s'institutionnalise par le geste et la parole, nous la nommons symbolisation. C'est elle qui fonde la réalité d'une « illusion » à tel point que l'on peut se demander ce qui reste de cette illusion.

Cette emphase, c'est ce que nous relevions au moment du cours de guitare, lorsque le professeur faisait référence à des danses en fonction des genres musicaux produits. Il s'agit là d'un étrange renversement de la relation danse/musique, la danse étant censée être une réponse à la musique, tandis que le professeur introduit l'idée que c'est la danse qui permet de faire la bonne musique. On passe d'une définition où la danse et le corps sont produits par la musique, à celle de la danse produisant la musique. Or cette danse est bien une référence à la corporalité du public. On a donc bien, dans cette appréhension de la dynamique sensori-motrice, la recherche d'un échange de forces avec le public, d'un système de dons réciproques, générateur de pratiques musicales.

Cette reconnaissance de cette force individuelle par la communauté est à rapprocher du phénomène du don¹⁷². Warnier ne semble pas tirer les leçons de *L'Essai sur le don*, restant dans une représentation de l'échange qui sépare le monde matériel et idéal (Cf. *supra*). Pourtant, l'idée du don comme fait social total concluait au fait que lorsqu'on échange des objets, on échange souvent bien plus du fait de leur symbolique. Il y a un principe de reconnaissance intersubjective, sociale et plus globalement culturelle de la totalité dans laquelle s'insèrent les individus. La particularité de cette reconnaissance dans un contexte individualiste, c'est qu'elle porte d'abord sur la singularité de chacun. Pour produire collectivement de la musique, le groupe doit se fonder sur la catégorie de *feeling*, tout en reconnaissant que sa force est d'abord individuelle : c'est ce qui permet concrètement de développer des techniques de soi dans le cadre d'une production commune.

C'est ce qu'on a observé à la toute fin de cette description : ceux qui sont dans une pratique compétitive se mettent effectivement en avant, mais ils le font sans générosité ; on pourra toujours reconnaître leur singularité, cela ne permettra jamais un principe de don, d'échange et de mise en commun des compétences de chacun. Au final, ils jouent pour eux, non pour les autres et avec les autres. En leur déniaient tout *feeling*, c'est tout l'espace de la singularité et de la relation sociale dans la musique qui s'écroule. Cette interdépendance du singulier et du collectif ne contredit pas la prédominance de soi, elle la permet en la fondant en réalité.

¹⁷² Pour la parenté nouvelle entre don et reconnaissance, voir l'ouvrage collectif sur *La quête de la reconnaissance : nouveau phénomène social total* [Caillé, 2007].

C'est la double ambiguïté d'une symbolique individualiste : on ne peut pas penser des valeurs communes sans des systèmes de signes se renvoyant les uns aux autres et permettant de sentir, penser et agir collectivement, ce qui semble rentrer en conflit avec l'idée même d'un individu autonome dans sa pratique ; mais ce serait se méprendre sur la nature du symbolique que de le réduire à une représentation collective : c'est encore le symbolique qui permet de fonder en réalité collective un individu autonome capable d'agir avec les autres. Il reste que nous avons sensiblement déplacé le regard de la guitare au corps, puis au *feeling*. C'est que nous restons ici dans une démarche analytique. Dans le cadre d'un travail sur les rapports de groupe dans la pratique musicale, il aurait peut-être été possible de s'arrêter à cette esquisse d'un système symbolique individualiste. Mais notre objet reste la pratique des guitaristes, et nous n'avons pas fini d'explorer cette chaîne de médiations signifiantes, puisque nous devons maintenant rentrer dans le détail de cette relation à l'instrument que la symbolisation du corps permet également d'éclairer.

CHAPITRE 6

GUITARE ET FÉTICHISME : CRITIQUE TECHNOLOGIQUE ET SYMBOLIQUE

Technologie et langage : un jeu à somme nulle ?

Toute l'étendue de la pratique de la guitare est traversée par une problématique portant sur son caractère symbolique. Le modèle autodidacte semble vouloir en faire une sorte de symbole de l'autonomie, puisqu'elle est le moyen de sa transmission paradoxale et le support normé d'une absence de techniques corporelles objectives (ou obligatoires) et d'une détermination stylistique. L'instrument, à travers les liens se créant entre les différentes médiations, cristallise cette symbolique de l'autonomie. Précisément, la guitare l'institue tellement bien qu'elle est remise en cause en tant que symbole dans la rupture biographique post-adolescente, et dans le déplacement vers une symbolisation du corps et des sentiments individuels. Mais cette remise en cause porte encore la marque instituée de la guitare, ce que le recours à la problématique de la technologie va nous permettre de préciser.

Mises à part les considérations morphologiques de l'instrument qui nous ont permis de préciser le travail à réaliser lors de l'apprentissage, nous avons encore fait peu référence à la technologie (et non la technique) de la guitare, qui est pourtant une dimension importante, à deux niveaux. La guitare fait appel à de la technologie au sens d'un dispositif matériel, fait d'objets intermédiaires, et même d'une source d'énergie extérieure, qui s'interpose dans la manipulation de l'objet. Elle s'insère aussi dans une technologie de production : la plupart des guitares utilisées sont produites en série, en grande partie dans des usines d'assemblages, ce qui n'explique pas le succès de la guitare mais en est une condition nécessaire : la production de masse de la guitare

accompagne sa consommation de masse. Il y a donc une double détermination technologique de la guitare, entendue comme forme et non comme cause : d'une part l'usage et la passion intenses pour un dispositif technique complexe et, d'autre part, sa forme essentielle, à savoir un « système d'approvisionnement de masse »¹⁷³ marqué par de l'innovation technologique, inséré dans une économie capitaliste.

C'est une réalité à laquelle il faut faire face maintenant, à plus forte raison en ce qui concerne une sociologie générale des musiques contemporaines. A.-M. Green écrit à propos du rap et de la musique techno : « Refuser le langage, comme mode de signification au profit d'une sur-utilisation des technologies contemporaines, n'est-ce pas une extrême adaptation aux mythes contemporains de la culture technologique ? » [Green, 1997 : 34]. Peut-être faudrait-il expliciter l'emploi du préfixe « sur- » : est-il purement quantitatif ou en partie normatif ? Il est en effet étonnant de réserver ce questionnement au rap et à la techno alors même que le rock a été porté le premier par une ferveur technologique sans précédent dans la musique. Y a-t-il réellement sur-utilisation de la technologie dans le rap, alors même que cette musique véhicule d'abord du texte, tandis que le rock peut se présenter parfois sous une forme purement instrumentale, c'est-à-dire dépourvue de langage ? Si ce questionnement s'applique en premier lieu à la musique techno pour des raisons évidentes, il est tout à fait pertinent historiquement pour le rock et les musiques actuelles en général. Rappelons-le, certains sociologues n'hésitent d'ailleurs pas à parler de « musiques amplifiées », ce qui montre bien l'omniprésence technologique dans les musiques actuelles¹⁷⁴.

Ce terme se justifie. La plupart des musiques jouées aujourd'hui sont issues, historiquement, d'un mouvement émergent dans les années 1920-1930 aux États-Unis qui fera de la technologie un élément incontournable de toute pratique musicale, et dont la guitare jouera un des premiers

¹⁷³ Nous empruntons l'expression à Warnier [1999], lui-même reprenant la notion de « provision system » à Fine et Leopold dans leur étude de la consommation, *The World of Consumption* (1993, London, Routledge). Ce choix sémantique s'explique par la volonté de dépasser la querelle entre capitalisme de production et de consommation, et tend à rendre compte de la diversité des situations possibles.

¹⁷⁴ « Musiques actuelles » est le nom donné par les politiques culturelles à tout ce qui n'est pas musique classique. Nous l'entendons ici comme synonyme de « musiques contemporaines », expression confisquée par une frange minoritaire de la musique savante. « Musiques amplifiées » recouvre plus ou moins la même réalité, bien qu'on ne l'emploie pas toujours pour les mêmes raisons. Si la plupart des sociologues semblent d'accord pour dire que l'adjectif « actuel » est inopérant pour rendre compte de la réalité [Postface de Teillet, in Guibert, 2006], certains l'emploient parce qu'ils travaillent sur l'équipement technique des musiciens (Cf. les travaux de Marc Touché), d'autres beaucoup plus par défaut, « populaire », « de masse » n'étant pas toujours suffisants, même d'un point de vue socio-économique [Guibert, 2006].

rôles¹⁷⁵. En effet, elle est sans doute le premier instrument de musique qui doit beaucoup au développement industriel et à l'innovation technologique de notre temps, bien avant les samplers et la musique assistée par ordinateur (MAO). Tout cela ne sera compréhensible et valable qu'à la lumière du succès de la guitare des années 1960-1970, aux États-Unis comme en France. Avant cette période, la guitare est le fruit d'une production largement artisanale, voire même de bricoleurs amateurs, et ne connaît que marginalement l'emploi de l'énergie électrique comme moteur de l'amplification. Ce n'est qu'avec l'apparition d'une guitare produite industriellement en série que l'instrument connaît une explosion de la pratique, fait qui mérite d'être noté.

Ce à quoi Green nous invite à penser est cette présence massive de la technologie dans les faits musicaux contemporains. La question sous-entend d'ailleurs que cette omniprésence de l'électricité et de l'électronique est nécessairement un refus du langage, donc un refus du processus de symbolisation au profit non de la création d'un imaginaire original mais d'une adhésion sans faille à l'idéologie moderne du progrès, via une « culture technologique ». C'est que la présence de la technologie pose problème, car elle donne l'impression de se substituer aux phénomènes culturels, voire humains. On retrouve là une problématique assez courante, autour de la négativité de la techno-science, largement inspirée par l'École de Francfort : la technologie, prometteuse de libération de l'homme, peut devenir l'instrument de sa domination et de son aliénation [Marcuse, 1968]. En trame de fond, il y a bien cette concurrence entre technologie et activité communicationnelle, *i.e.* des « interactions médiatisées par des symboles » [Habermas, 1973].

Ce versant critique est contrebalancé par des sociologues se réclamant d'une neutralité axiologique, acritiques, cachant mal parfois leur enthousiasme ou leur optimisme technologique. Soit axé sur l'idée que les nouvelles technologies demandent des nouvelles compétences aux acteurs et les insèrent dans de nouvelles relations sociales, soit sur l'idée que la médiation technique a sa réalité en propre, il est toujours question d'une réalité technologique à ne pas condamner d'avance¹⁷⁶. A la manière de Warnier qui voulait réintroduire le rôle des objets dans la construction de la réalité (Cf. chapitre précédent), la théorie de la médiation que l'on retrouve sous différentes formes chez Latour ou Callon, adaptée en sociologie de la musique par Hennion,

¹⁷⁵ Entendons-nous, premier rôle dans la pratique musicale, puisqu'il est certain que le disque aura été la technologie du 20^{ème} siècle, les nouvelles technologies de l'informatique tendant peut-être à le remplacer.

¹⁷⁶ Voir le numéro de *Réseaux* (1993, volume 11, n°60) dont le dossier est consacré aux médiations, notamment l'exemple des nouvelles compétences et sociabilités dans l'informatique [Jouët, 1993], et une formulation théorique de l'autonomie de la « médiation technique » [Alkrich, 1993].

a toujours insisté sur la nécessité des dispositifs techniques dans les relations sociales au point, souvent, de dévaloriser le langage¹⁷⁷ et donc la dimension symbolique de la réalité.

Cet effort démesuré pour accorder le primat théorique de l'objet sur le langage –qui renvoie d'ailleurs à l'opposition pragmatismes vs symbolismes– est intéressant car si les critiques de la technologie s'accordent sur un jeu à somme nulle entre technique et langage, où ce qui est gagné en technique est souvent nécessairement perdu en compétence de symbolisation du sujet, les acritiques n'ont pas pu envisager le problème autrement : la revalorisation de la technologie ne peut se faire qu'en minorant le langage.

Ce problème de la rationalisation technologique de notre temps n'est pas indépendant des questions liées à l'individualisme, bien au contraire. La théorie de l'acteur-réseau propose de ne plus considérer les humains comme seuls acteurs, les compétences pouvant aller dans les deux sens, ce qui remet en cause celle du sujet dans le processus d'attachement à l'objet : la passion musicale est parfois désignée par la métaphore de la drogue [Hennion et al., 2000], ce qui est une forme d'assujettissement et pose la question de l'emprise des objets sur les individus [Roustan, 2007]. Ceux qui tentent de sauvegarder le sujet insistent sur la consommation comme production du sens et la singularisation nécessaire à l'acquisition de nouvelles technologies, comme c'est le cas chez Warnier.

Sur le versant critique, la détermination de l'objet, en ce qu'elle retranche des actes de langage, de communication et de sociabilités, est un obstacle à l'auto-détermination de soi et du groupe, à plus forte raison lorsque le système des objets se substitue à la réalité (symbolique) pour devenir un système de signes auto-référencés. La critique du capitalisme de Baudrillard en est la version la plus radicale, chez qui l'individualisme n'est que pur simulacre vide de contenu.

On ne pourra suivre ni les uns ni les autres de manière exclusive, mais on leur accordera une forme de raison malgré tout : à ceux qui se revendiquent de la neutralité face à ces phénomènes, il faut bien leur accorder que c'est d'abord à la compétence des sujets, des acteurs et des collectifs que l'on peut décrire le rapport aux objets, ainsi que les rapports sociaux qui s'y dessinent. Mais les critiques de la modernité technicienne ont en partie raison précisément si on prend en compte

¹⁷⁷ Calon écrit par exemple : « Un discours, seul, ne rend jamais visible, ce sont les instruments, les méthodes qui y parviennent. Un discours sans instrument ne peut être qu'incantatoire, dénonciateur, ou *répéter ce que tout le monde sait déjà*, sous une forme un peu plus attrayante, un peu plus chatoyante » [Callon, 1999 : 70, c'est nous qui soulignons]. F. Hein citera ce passage et fera un excès de zèle dans le déclassement du langage en rajoutant : que « les outils sont plus importants que les mots dans le cadre d'un dispositif » [Hein, 2006 : 288], alors même qu'il décrivait une conférence, entièrement médiatisée par le langage.

cette compétence des individus : cette omniprésence technologique leur pose effectivement problème, notamment parce qu'elle introduit de la dissonance dans la revendication individualiste, l'objet ou l'acte de consommation pouvant devenir une nouvelle forme d'hétéronomie. Il faut alors réinvestir l'objet différemment, le retravailler symboliquement. Le rapport problématique à l'objet n'est pas seulement de l'ordre d'un obstacle ; il contribue, par sa prise en charge symbolique, à produire la forme de la pratique.

On interrogera ce rapport à l'objet en faisant l'hypothèse que cette relation est problématique, et que l'acte de symbolisation concomitant, apparenté à ce que nous avons déjà décrit, est nécessaire à la résolution ou la réduction des hiatus qu'introduit la technologie. Pour le dire autrement, on se donnera plus spécifiquement comme objet la capacité des individus à intégrer ce rapport à l'objet, dans toute son épaisseur technologique, à l'intérieur du système symbolique qui règle les rapports sociaux et musicaux, une intégration qui vaut également comme actualisation et formation de ce système. C'est finalement l'idée de totalité symbolique que nous continuons à suivre : la relation technique à l'objet est encore une manière de réaffirmer, actualiser, et peut-être parfaire sa symbolique.

1. « Qui de nous deux¹⁷⁸ ? ». Le moyen de la critique

1.1. Marchandisation : objet, signe, fétiche

Nous avons parlé en introduction de ce travail d'un refoulement de la rupture qu'introduisit d'un point de vue culturel l'apparition de la guitare électrique et, plus tard, du rock. A partir de l'examen d'une rupture cette fois-ci technologique, on va voir que ces nouvelles pratiques ont considérablement redéfini ce qu'est une guitare. Deux arguments peuvent être mis en avant. Premièrement l'invention de la guitare électrique a profondément redéfini la fonction et la morphologie de l'instrument, à travers lesquelles s'est formé un imaginaire de la libération de

¹⁷⁸ Ce titre fait référence à une chanson de l'artiste M., déclaration d'amour à sa guitare, où il relance le thème que nous allons aborder maintenant : qui de nous deux, homme ou objet, « inspire l'autre ? » (album *Qui de nous deux*, EMI, 2003). Il est à noter que dans cette chanson, M. joue avec le jeu question/réponse du blues entre lui et sa guitare, où l'instrument reprend la mélodie du refrain à la suite du chanteur. C'est devenu le nom de son site internet (qui2nous2.com).

l'objet lui-même. Deuxièmement, cette libération de l'objet a permis de réunir les conditions culturelles d'une production en série de la guitare, elle-même condition d'une diffusion de masse de l'instrument, de son succès actuel. Ces deux arguments sont liés : le succès de la guitare dite populaire est la mise en œuvre d'un imaginaire selon lequel on envisage l'instrument comme étant un objet appropriable par tous, conception permise par une rupture introduite par la guitare électrique. C'est cette histoire technologique et ce contexte économique que nous voulons interroger maintenant, en ce qu'ils nous permettront de préciser ce qui fait la réalité de la guitare aujourd'hui.

Libération de l'objet, puissance du signe

On peut se représenter cela à partir de la quête d'une puissance sonore dans la guitare renvoyant au pôle prométhéen des imaginaires [Caron, 2009], puisque les multiples innovations de l'instrument sont directement guidées par cette recherche d'un volume sonore satisfaisant. La guitare ne s'est que très peu diversifiée avant les années 1930. Tandis que la guitare classique (ou romantique) connaîtra très peu de changements depuis Torres, les nouvelles innovations ont souvent produit de nouvelles guitares. C'est aux États-Unis que l'on retrouve le mieux cette évolution. Des entreprises de lutherie comme Martin ont remplacé les cordes en boyaux (et plus tard en nylon) de la guitare classique par des cordes en acier ou en laiton, obligeant à repenser la conception de la caisse et du barrage de renfort, à cause de la tension produite par les nouvelles cordes. C'est la guitare dite « folk ».

Le son est plus aigu et tranchant que celui de la guitare classique, et il a l'avantage de s'entendre un peu plus dans les endroits bruyants. La quête du volume sonore ne s'arrête pas là puisque après avoir utilisé des ongles en métal, les guitaristes américains ne se font toujours pas entendre, notamment dans des orchestres de plus en plus bruyants, que ce soit à cause de la batterie ou des sections de cuivre. On raconte que les chanteurs sont obligés de crier, et les guitaristes de se cantonner à un rôle rythmique, alors qu'ils aspirent à autre chose. L'intervention de l'électricité va finir par renverser la tendance.

Il faut distinguer, dans l'évolution de la guitare, son amplification et son électrification. La guitare a d'abord été amplifiée et répond à l'exigence collective de nombreux guitaristes frustrés

de ne pas être entendus, alors que la guitare devenait un instrument de soliste [McSwain, 2002 : 186]. La première étape consistait donc pour les guitaristes à amplifier leur instrument acoustique, sans autre modification, comme on peut amplifier une voix humaine. Mais ce système était imparfait à leurs yeux, dans la mesure où la vibration de la caisse rentrait en conflit avec la vibration de la corde, et produisait un *feedback*, c'est-à-dire que le micro captait le son émanant de l'amplificateur, et produisait un son monté en boucle qui parasitait la musique. Waksman, dans son livre *Instruments of desire* [2001], décrit bien la recherche d'un son pur chez quelqu'un comme Les Paul [chapitre 2]. Insistant sur le fait que la guitare électrique n'est pas l'œuvre d'un seul homme, que l'expérimentation se retrouvait à différents endroits au même moment [46], il décrit comment Les Paul en est arrivé à créer une guitare qui n'aurait plus de caisse de résonance, maîtrisant par là les bruits parasites. La *solid body*, la guitare à caisse pleine, était née, dans les années 1940 aux États-Unis : le son serait dorénavant émis par un amplificateur recevant les vibrations des cordes retransmises par des capteurs électromagnétiques¹⁷⁹. Cette invention électronique d'un son, nous dit Waksman, permit diverses expériences musicales, notamment celle de la musique country d'un Chet Atkins [Chapitre 3]. La musique populaire d'alors était portée par un engouement, un « enthousiasme technologique » [111] véhiculé par la classe moyenne blanche à la recherche d'une pureté sonore électronique. On pourrait mentionner également un tel usage de la guitare dans le jazz ou la musique pop.

Toute autre est l'histoire de la musique afro-américaine [chapitre 4], qui s'apparente plus à une altération et une distorsion musicale continue. Très tôt, le blues a par exemple utilisé la guitare avec un objet (un couteau, une bouteille) capable de glisser sur les cordes (le *slide*), permettant ainsi de faire des notes qui ne sont pas sur l'échelle occidentale¹⁸⁰. On a systématisé l'emploi de ces notes qui sont entre les frettes sous le nom de *blue notes*. Remuer frénétiquement le *slide* permettait aussi de produire des sons indéterminés, des vibratos relativement violents [120]. L'utilisation de l'électronique ira dans le même sens : les bluesmen des années 1950 « peuvent illustrer comment les musiciens afro-américains ont travaillé à l'extension du champ des sonorités de la guitare électrique pendant les années 1950, produisant des sons qui allaient contre les normes établies de l'amplification et créant les bases d'une nouvelle série de valeurs

¹⁷⁹ On parle de « micro » en français pour « microphone », mais les anglo-saxons disent « pick-up », ce qui retranscrit mieux la technologie utilisée.

¹⁸⁰ Que les frettes de la guitare matérialisent : cela fait partie de la morphologie de l'instrument, au même titre que le piano ou tout autre instrument dont les notes produites vont de demi-ton en demi-ton, soit la gamme chromatique.

sonores à travers la manipulation du volume, de la distorsion, et d'autres effets électroniques » [147].

Jimi Hendrix [Chapitre 5] va clore en quelque sorte cette transmutation du son. En faisant du feedback non plus un parasite mais surtout un élément maîtrisable de l'esthétique du rock, en repoussant les frontières du volume sonore, il a « ouvert un monde sonore » [167]. Au-delà de la composition, en deçà de sa musique en général, certains ont tenté de définir la place de la guitare dans l'esthétique de Hendrix. Si la question de la couleur de peau est hyper-présente, notamment dans les jeux de scènes érotico-phallique (Cf. *supra*, chapitre 4), c'est surtout un travail sur le rôle de la guitare dans la musique qu'a entrepris Hendrix. D'autres ont bien sûr participé à ces innovations, mais le statut légendaire largement reconnu de Hendrix en fait un espace heuristique favorable. Un aspect symbolique de son œuvre peut être retenu, celui qui s'affirme dans sa performance, à Woodstock, d'altération de l'hymne américain lui-même, « Star-Splanged Banner », produisant, de l'avis des observateurs des bruits atroces, inaudibles, ressemblant parfois à des bombes qui s'abattent sur la bannière étoilée. Hendrix opère un double détournement (les Américains sont embourbés alors dans la guerre du Vietnam) : détournement du feedback, qui passe d'un statut parasite à celui d'élément esthétique, et détournement de l'hymne américain à des fins culturelles et politiques. Le succès d'une telle démarche doit bien être expliqué par la « reconnaissance de la force symbolique de l'hymne national » [171], mais aussi force symbolique de la guitare et de la musique, et la nouvelle musicalité du bruit : « 19 ans après que la solidbody soit devenue une réalité commerciale, ce bruit qui devait être éliminé a été reconceptualisé comme musique » [McSwain, 2002 : 194].

Cette histoire nous montre d'abord que l'investissement d'une technologie n'est pas sans produire du discours sur la technologie, sur le monde qui l'entoure et sur le groupe qui en prend possession. Il y a du politique dans cette réinvention de l'usage de la guitare électrique par les Afro-Américains, autant que du culturel¹⁸¹. Si on peut repérer de nombreuses utilisations en rupture avec l'intention originelle des concepteurs de la solid body, il faut reconnaître que l'innovation contenait dans son principe constitutif les bases de cette re-conceptualisation. En

¹⁸¹ C'est la lecture de McSwain, puisqu'elle met cela en parallèle avec l'exclusion de cette population aux marges de la modernité, donc du pouvoir (*power* est ambigu en anglais) politique et technologique. On peut faire une lecture plus écologique et culturelle dans laquelle on verrait que les Noirs américains ont redéfini l'électricité non comme pureté mais comme puissance sale, outrancière, d'où la problématique de la sacralité de l'électricité.

effet, la solid body est d'une nouveauté radicale dans l'histoire des instruments de musique¹⁸², dans la mesure où l'instrument n'a plus besoin de caisse de résonance pour produire le son. En autonomisant l'instrument de la production sonore, en faisant appel à une technologie extérieure, on a favorisé de nouveaux usages de l'instrument qui s'appuient autant sur les techniques du corps que sur la manipulation technologique. La guitare solid body introduit une rupture majeure car avant même la libération des corps musiciens par rapport à des contraintes académiques, c'est le corps de la guitare que l'on a libéré de ses contraintes acoustiques et de sa fonction première. L'espace d'innovation et de recherche sonore ne se cantonne plus à la morphologie de l'instrument mais s'exteriorise dans les progrès technologiques (principalement électroniques) à venir.



Illustration 10: Gibson ES-150 "Charlie Christian", années 1930. *Crédit : Thomas Despoix (licence Creative Commons).*



Illustration 11: Jackson "Randy Rhodes", années 1980. *Crédit : Domaine public*

Dans le même temps, le corps de l'instrument en partie libéré de ses contraintes acoustiques va pouvoir être investi pour d'autres fonctions, notamment celle de signe. Il devient en quelque sorte subsidiaire, et sa forme n'est plus asservie à la production sonore : l'instrument va pouvoir prendre n'importe quelle forme, n'importe quel décor, ce qui favorise la « figuration » au sens de

¹⁸² Le *lap steel* aura connu l'électrification avant la guitare proprement dite. Sorte d'instrument à corde proche de la guitare, il est joué en *slide* comme pour une guitare mais posé à plat sur les genoux ou encore sur un support. Les frontières avec la guitare sont très minces, notamment avec la solid body. Il existe des *steel guitars* qui reprennent le principe du *lap steel*. On parle même parfois en anglais de *table steel guitar* pour désigner le même instrument conçu sur support permettant de jouer debout.

Leroi-Gourhan [1964]. L'instrument, désinvesti de sa fonction acoustique, va être repensé dans son esthétique, opérant alors beaucoup plus comme signe que comme outil. L'évolution de la guitare électrique illustre parfaitement ce fait : des premières *Electric Spanish*, à la forme proche des guitares folk, jusqu'aux formes les plus hors du « commun », l'objet a été sur-investi non pas technologiquement mais esthétiquement (illustrations 10 et 11).

La solid body est sans conteste le signe d'une modernité non pas seulement par son apport technologique, mais aussi dans sa figuration : les formes que prennent les guitares à partir des années 1950 en sont une illustration flagrante. La Stratocaster devient réellement asymétrique, avec des pointes beaucoup plus aiguës, moins rondes que ce que la guitare nous avait habitué à voir. Le préfixe « strato » évoque la stratosphère, l'espace, le désir de conquête. L'inconnu ne fait plus peur, il est le fantasme. Au fil du temps, de nombreuses guitares se sont vues construites selon des formes de plus en plus agressives, de plus en plus éloignées du design original de l'instrument.

Si cela s'applique d'abord à la guitare électrique, on pourrait dire que la guitare acoustique a été rattrapée par cette sémiologisation de l'instrument. A côté de cette modernité outrancière (la puissance électrique, les formes agressives), la guitare acoustique est entourée d'une aura d'authenticité, de pureté, de retour aux origines, comme on peut le voir avec le courant folk américain qui naît en même temps que le rock, ou encore la country [Peterson, 1992]. De plus, il ne faut pas oublier que la guitare acoustique a connu un développement technologique similaire à celui de l'électrique : d'une part, en proportion moindre certes, de nombreuses formes de guitares acoustiques ont vu le jour ; d'autre part, certaines ont vu leurs matériaux être retravaillés et s'émanciper du bois originel¹⁸³. Mais ces innovations sont dues principalement à la diffusion assez récente de la guitare électro-acoustique. Il s'agit d'une guitare conçue comme une acoustique (que l'on peut jouer sans électricité) mais dont l'usage est aussi destiné à l'amplification, grâce à un préamplificateur et des capteurs électromagnétiques incrustés dans la guitare. Il n'y a plus de réelle opposition entre les deux instruments dans la mesure où les contraintes sont les mêmes (amplification), ainsi que les traitements sonores (effets électroniques). On peut même observer

¹⁸³ C'est le cas par exemple des guitares Ovation, très prisées des « pickers », notamment parce que Marcel Dadi a participé à la conception de l'Adamas. Le fond de la caisse est ovoïde, comme pour les guitares battantes du Moyen-âge, dans un matériau synthétique composite. Elle est surtout destinée à être jouée amplifiée. Cette technologie est dérivée de celle utilisée pour certaines pales d'hélicoptère, puisque c'est Charles Kaman, ingénieur dans le secteur aérospatial qui l'a conçu. Ce dernier a fondé Kaman Aircraft et Kaman music Corporation. Le travail de luthier est bien entendu ici totalement transformé. Cette conception de guitare reste peu répandue, bien qu'appréciée par certains.

l'inversion de leurs usages : on utilise parfois une guitare électrique pour simuler le son d'une guitare acoustique et, par symétrie, il est possible de jouer une guitare électro-acoustique avec de la saturation.

Il ne serait pas juste de dire pour autant que la guitare ne remplit pas de fonction acoustique. Seulement, l'instrument a été redéfini autant dans ses usages que dans sa production. Les espaces de l'innovation concernent dorénavant une technologie adjointe à l'instrument, plus électronique que de lutherie : microphones, pédales d'effets, amplificateurs, sans compter l'accastillage (le vibrato, etc.). C'est tellement vrai que Marc Touché regrettait que l'on parle de guitar hero, alors même que les musiciens sont aussi devenus des « ampli heroes », dans une véritable « culture du potentiomètre » qui préexiste aux musiques électroniques [Touché, 1998]. Dans l'ordre de la consommation, l'amplificateur est effectivement souvent considéré comme plus important que la guitare pour la qualité sonore. Mais c'est toujours la guitare qui est considérée comme l'instrument, et la technologie est passée sous silence dans son usage. On peut même dire que l'importance fonctionnelle de l'amplificateur permet justement d'investir la guitare comme signe et de développer sa fonction figurative.

Ce que l'on appelle libération de l'objet est d'abord une analogie avec la paléanthropologie de Leroi-Gourhan qui voyait la station debout comme la condition de l'avènement de l'humanité, en tant que libération progressive du geste et de la parole : il s'agit bien plus d'une libération des capacités de symbolisation de la guitare, en tant que support de cette figuration. Cette perspective reste dans la droite ligne de son hypothèse : libérée de certaines contraintes fonctionnelles, la guitare est capable de produire du signe. Mais le signe ne fait pas le symbole : cette nouvelle figuration de l'objet permet alors de penser un marché de la guitare où l'instrument peut adopter la forme qui coïncidera avec les goûts de chacun. Les conditions culturelles d'une mise en série de la guitare étaient nées avec la sémiologisation de l'instrument.

Épreuve à la marge n°4 : dissonance dans la marchandise

Bien que la guitare acoustique ait été un succès commercial bien avant la guitare électrique, la production de masse est arrivée par la guitare électrique. En 1950, Leo Fender a l'idée de produire une solid body qu'il va faire monter en chaînes d'assemblage. Cette guitare est alors

simple de conception, bien plus qu'une guitare acoustique, ce qui peut expliquer sa mise en série, une innovation en appelant une autre. Mais un troisième phénomène s'intercale entre progrès technologique et production de masse, qui rend toute sa dimension culturelle aux nouvelles représentations de la guitare, à savoir sa mise en signe autant qu'en objet. Bien que l'invention de la solid body n'avait pas pour ambition de servir une consommation de masse, le fait de produire cet objet dont on peut décliner quasiment à l'infini les formes, les couleurs, les décorations, les équipements techniques, technologiques et électroniques, a bien entendu contribué à envisager la guitare comme un objet de consommation. C'est la « libération » du corps de la guitare d'abord techniquement possible avec l'électricité, qui va permettre en retour de décliner la même chose pour les acoustiques.

Autrement dit, cette « libération » de la guitare est sa transmutation en signe, ce qui ouvre la voie à sa marchandisation à grande échelle. La Telecaster était particulièrement simple dans sa décoration. On peut y voir ici un souci de rationalisation de la production en série par standardisation, mais elle ne représente que les prémisses d'une marchandisation de l'objet qui se réalise dans la profusion : la libération de la guitare a justement permis de réaliser cette différenciation des objets, principe de sa systémique. Un système d'approvisionnement de masse ne se distingue pas uniquement par la standardisation de la production, mais également par la déclinaison de l'objet en système de « gammes et modèles », structurant la profusion et faisant signe à plus d'un égard [Baudrillard, 1968 et 2002].

« pour devenir objet de consommation, il faut que l'objet devienne signe, c'est-à-dire extérieur de quelque façon à une relation qu'il ne fait plus que signifier — donc arbitraire et non cohérent à cette relation concrète, mais prenant sa cohérence, et donc son sens, dans une relation abstraite et systématique à tous les autres objets-signes. C'est alors qu'il se « personnalise », qu'il entre dans la série, etc. : il est consommé — non dans sa matérialité, mais dans sa différence. » [Baudrillard, 1968 : 233]

De ce système découle l'idée selon laquelle nul n'aura à ce soustraire à ce système, acoustique ou électrique, degré de fait main (luthier/série), dans la mesure où la guitare est maintenant déclinable pour toutes les bourses (gammes) et pour tous les goûts et besoins (modèles). Nous allons suivre temporairement Baudrillard, car ses analyses sur les systèmes de consommation s'appliquent particulièrement bien au monde marchand de la guitare : la profusion des guitares repose bien sur une différenciation des objets entre eux, la place de chaque objet étant déterminée par la relation à tous les autres objets. Voyons cela.

Une même marque peut produire le même modèle dans différentes gammes, de manière à satisfaire tous les porte-monnaies. Généralement le fait d'entreprises américaines, on décline une gamme que l'on désigne par le lieu de production : il y a les « japonaises », les « mexicaines » et les « américaines ». Plus on monte en gamme, plus le degré de « fait main » est grand. Cela constitue des arguments de marketing certains lorsque le constructeur met en avant que les pièces, produites au Mexique par exemple, sont assemblées aux Etats-Unis. D'ailleurs la plupart des grands constructeurs s'adjoignent un « workshop », c'est-à-dire un atelier de lutherie où certaines guitares sortent entièrement faites main. Inutile de dire que ces dernières ne sont pas abordables pour tout le monde. Certains constructeurs possèdent aussi leurs propres sous-marques, moins chères, à production souvent délocalisée, permettant de reproduire à moindre coût les modèles prestigieux et inabordables. De manière plus générale, il existe tout un marché de guitares bas de gammes, la plupart étant des simples copies des guitares réputées. Les luthiers ne sauraient véritablement se soustraire à ce système d'objets hiérarchisés. Bien au contraire, l'existence des luthiers donne la pleine mesure des guitares de série, et réciproquement. Le « fait main » a une nouvelle valeur –comme le rappelait déjà Baudrillard–, et la « guitare de luthier » est très souvent considérée comme l'objet le plus prestigieux de ce système.

Si la gamme permet à l'objet d'être un support de distinction sociale –ce que Baudrillard appelait aussi le *standing*–, le système complexe des modèles, dont la diversité a été libéré par la contingence de la caisse de résonance, est ce qui relève le mieux d'un système de signes. Non seulement un genre musical doit pouvoir s'aborder par sa propre guitare, mais les conceptions de l'instrument peuvent faire varier à l'infini les formes, les couleurs, les sonorités électroniques, et beaucoup d'autres éléments. Si la guitare est faite en bois, et est donc un « contenant idéal » [Baudrillard, *id.* : 45], sa conception et le dispositif technique dans lequel elle s'insère sont composites, ce qui la soustrait à l'opposition stricte entre matières naturelles et artificielles. Si cette distinction est toute morale (il n'y a pas de vrai ou de faux), l'arrivée de matériaux équivalents :

« signifie pour le matériau un dégagement de son symbolisme naturel vers un polymorphisme, degré d'abstraction supérieur où devient possible un jeu d'association universelle des matières, et donc un dépassement de l'opposition universelle des matières naturelles/matières artificielles (...). Ce sont des matériaux éléments. Les matériaux en soi disparates sont homogènes comme signes culturels et peuvent s'instituer en système cohérent. Leur combinaison permet de les combiner à merci » [id. : 47]

Ce passage fait écho à l'évolution de la guitare, qui ne se contente jamais du bois en tant que tel, et s'accompagne d'une forte variation des matières utilisées. Baudrillard parlait même de « bois plus abstraits » comme l'acajou ou le palissandre, qui sont les bois les plus utilisés pour la guitare ! Mais surtout, une guitare, aujourd'hui, est difficilement pensable sans électronique, sans plastique, différents types de métaux pour l'accastillage. L'attention que les guitaristes accordent aux bois utilisés, ainsi qu'à toutes les micro-différentiations de matériaux (les métaux, les barres de renfort de manche en carbone, les incrustations du manche en nacre ou non, etc.) montre toute l'importance de cette hybridité, voire ce syncrétisme des matériaux. La même chose est vraie pour les formes, qu'elles répondent à des impératifs techniques comme c'est le cas pour le manche, ou esthétiques, ce qui est le cas pour la caisse des solid body. L'acoustique ne saurait se soustraire totalement à ce système, ne serait-ce qu'avec l'apparition des technologies d'amplification, des matériaux composites. Il n'est pas rare de posséder une guitare électrique et une acoustique, ce qui impose de faire son choix, comme dans tout système de consommation.

La guitare est donc une marchandise au sens de Baudrillard, fait l'objet de batailles publicitaires et marketing, d'innovations, tout cela jouant autant sur la valeur signe de l'objet que sur ces caractéristiques techniques. La différence avec d'autres objets de consommation réside dans le système de distribution, puisque le magasin de musique est un lieu de sociabilité musicienne : même s'il existe des « chaînes » de magasin de musique, le supermarché de la guitare est difficilement envisageable. Trop commerçant, un magasin peut être mal jugé par les guitaristes, puisque c'est un lieu qui doit faciliter les rencontres et pas seulement la consommation. La guitare –ce qui est le cas pour d'autres instruments de musique–, ne peut pas se présenter comme une marchandise, et ses étalages sans fin¹⁸⁴.

De ce point de vue, le Salon de la Musique et du Son qui a eu lieu en 2006 était une occasion rare de voir la guitare mise en scène dans une profusion digne des hypermarchés, comme marchandise. Il faut préciser que les particuliers ne peuvent pas acheter dans ce cadre là. Il s'agit d'une exposition : les professionnels (gérants de magasins) quant à eux font leur choix et passent parfois leurs commandes. Ce salon, qui se tient normalement tous les deux ans, est dédié à toutes les musiques, et se présente d'abord comme le salon des instruments de musique : on ne fait pas la

¹⁸⁴ A Paris par exemple, il y a une localisation des magasins de musique, au quartier Pigalle, connu pour cela entre autres choses. Ce quartier est constitué de nombreux magasins où la guitare est souvent reine. Il n'y a pas de sur-représentation des instruments, chaque magasin ayant souvent une spécialité (instruments modernes ou anciens, neuf ou occasion, marque spécifique...).

promotion de la musique, mais des moyens de sa production¹⁸⁵. La configuration générale était intéressante car on voyait le degré d'intégration de chaque produit dans le marché. Par exemple, on pouvait voir que les « musiques actuelles » prenaient une part majoritaire de la surface, tandis que les luthiers n'avaient qu'une toute petite parcelle (figure 4).

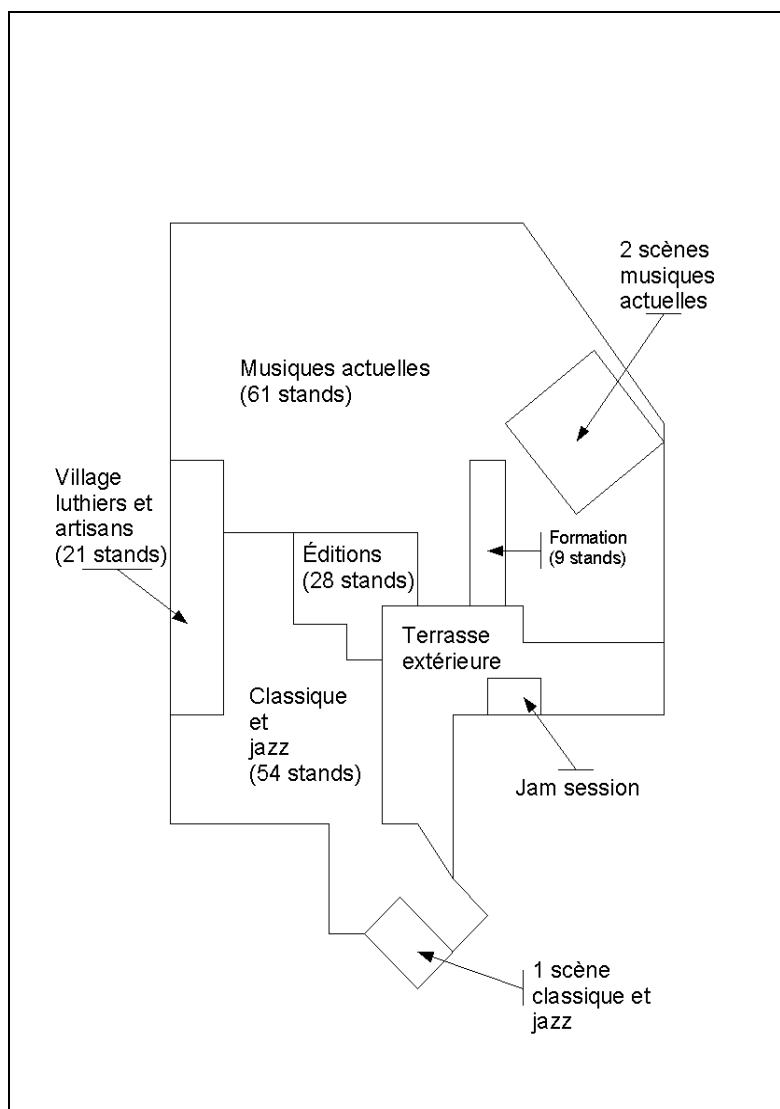


Figure 4: Schéma d'installation par secteurs du Salon de la Musique et du Son 2006 (à l'échelle)

Le schéma ne rend pas compte de la disproportion des stands entre eux, notamment dans la zone « musiques actuelles », puisque trois distributeurs occupaient à eux seuls le tiers de l'espace, tandis qu'il y avait une multitude de petits stands. Ceci est dû à une caractéristique économique : certains sont fabricants spécialisés dans un instrument, d'autres sont les distributeurs de plusieurs

¹⁸⁵ Le salon présente d'abord des instruments de musique, à côté d'éditeurs de partition. Des stands et des conférences sur les métiers de la musique étaient aussi proposés.

fabriquants, d'autres encore présentaient tous types d'instruments. C'est un monde de concurrence qui se donne à voir, avec des gros et des petits, des multinationales et des artisans. Seules une ou deux entreprises avaient de quoi se payer des panneaux publicitaires à l'intérieur même du salon, ayant alors une visibilité accrue.

Toutes ces guitares qui se concurrencent entre elles dans un même espace publicitaire est chose assez rare pour être précieuse aux yeux de l'ethnographe. L'événement ne marque pas par sa fréquence mais par son exemplarité, celle du marché de l'instrument de musique tel qu'il est au quotidien sous une forme plus diffuse. Cette concurrence montre un visage assez particulier puisqu'il s'agissait ici de se battre à coups de décibels : chaque stand avait la possibilité d'avoir des démonstrateurs, ce qui a provoqué d'énormes problèmes sonores, notamment à cause des guitaristes électriques. Le marché, de ce point de vue, est loin d'être harmonieux et revêt plutôt les habits de la violence, autant pour le commerçant que pour le consommateur. Certains parlaient d'acouphène en ressortant, tous se sont plaints du bruit, l'ethnographe lui-même n'a pas voulu renouveler l'expérience une deuxième journée.

Que s'est-il passé ? Les instruments de musiques actuelles, et en premier lieu la guitare (même si la batterie a aussi joué son rôle), ont montré leur apparence en tant que marchandise. Non seulement la guitare semble être une marchandise comme les autres, mais produit sur un marché une distorsion inégalée par d'autres produits. La double rupture instaurée par la solid body s'est en quelque sorte manifestée dans ce lieu exceptionnel : rupture sonore et rupture économique ne faisant pas bon ménage, les lieux où la musique était à l'honneur étaient les scènes où des mini-concerts étaient représentés. L'autre manière de s'entendre était l'apport des nouvelles technologies permettant de jouer d'un instrument au casque, de manière solitaire, en silence pour les autres.

Même si le statut de marchandise de la guitare déborde largement la question de l'usage technologique, la technologie de la guitare, au double sens que nous avons indiqué, est étroitement lié à sa marchandisation de masse : dès qu'elle apparaît comme marchandise, on voit la puissance de l'instrument dans tout son excès. L'explication simpliste du succès de la guitare par son faible coût est tout simplement inopérante parce qu'elle exclut le moment historique de l'industrialisation de sa production et l'invention de la solid body. Il ne s'agit pas pour autant d'y opposer une explication matérialiste. La technologie a été perçue comme la réponse adéquate à une quête de puissance, c'est-à-dire au problème de la contrainte acoustique. Cette contrainte

acoustique pèse principalement sur le travail du luthier donc sur la conception de l'instrument. Or, faire appel à une technologie extérieure pour libérer l'instrument (et donc le luthier) de ces contraintes acoustiques revenait au même que de concevoir une guitare qui pourrait se diffuser massivement. Les usages potentiels de la solid body, en tant qu'invention, contenaient en eux-mêmes les conditions de sa propre libération comme instrument de musique pour en faire une valeur-signé destinée à la marchandisation, encore fallait-il l'imaginer. La technologie de production et d'usage de la guitare sont une seule et même chose, c'est-à-dire une même pensée objectivée.

La marchandisation est donc un contexte global dans lequel s'insère la guitare. Baudrillard n'est pas le plus consensuel des théoriciens de la consommation, mais ses descriptions restent précieuses : avant l'inflexion de sa métaphysique par les enquêtes de terrains qui mettaient à jour des modes d'appropriations différenciées de mêmes objets, Baudrillard avait déjà rejeté l'objection. La consommation n'est pas l'uniformisation, elle est précisément le règne de l'individualisme –lui parle de narcissisme– non du fait d'une compétence spécifique des acteurs, mais plutôt de la profusion hyper-différenciée des objets : ce ne sont pas les conduites des acteurs qui les font « se personnaliser eux-mêmes », mais les objets rendus à l'état de signe. C'est à cet endroit qu'il parle de désymbolisation, comme métaphysique du vide. Dans *La Société de Consommation*, il ironise sur les discours publicitaires, « personnalisez vous-mêmes votre appartement », en répondant :

« Cette formule « surréfléchie » (se personnaliser soi-même, en personne, etc.) livre le fin mot de l'histoire. Ce que dit toute cette rhétorique, qui se débat dans l'impossibilité de le dire, c'est précisément qu'il n'y a personne » [2002 : 125]

Il croyait donc à une personnalisation *par* la consommation et non *dans* la consommation, au principe que l'objet est signe signifiant et non symbole symbolisé. Ce n'est pas que Baudrillard a vu faux parce qu'il n'a jamais « fait de terrain » comme cela lui est reproché communément [Cf. Warnier, 1999] ; il y a une contradiction dans son argumentaire qui bloque toute analyse complète du terrain. A la fois il regrette les symboles traditionnels, et accuse dans le même temps la société de consommation de produire du fétichisme. Or cette accusation est fondamentalement rationnelle et utilitariste [Iacono, 1992], elle bloque toute possibilité d'observer le domaine du symbolique : comme chez De Brosses où le concept « occupait la place en supprimant le problème, puisqu'il

niait toute activité symbolique initiale de l'esprit humain¹⁸⁶ » [Tarot, 1999 : 500], Baudrillard s'interdit d'en voir la moindre manifestation puisque le fétichisme se substitue précisément à toute capacité de symbolisation.

Autrement dit, cette accusation est peut-être le fondement épistémologique du caractère systémique de la consommation selon Baudrillard, non sa désignation. Le fétichisme est dès son origine chez De Brosses, le degré zéro de la représentation [Iacono : 51], une projection psychique vide ou abstraite de contenu : l'objet ne signifie que lui-même, il ne signifie rien. Baudrillard va un peu au-delà, puisqu'il suppose que l'objet signifie la pure différence avec les autres objets, formant système structurant. Mais c'est nier non pas spécifiquement les différences d'appropriations, qui seraient encore le fait de l'objet selon Baudrillard, mais la polysémie même de l'objet, qui ne s'épuise jamais totalement ; Baudrillard décrit un mouvement unilatéral de désymbolisation, une régression irréversible de la faculté de représentation –ce qui est impensable. On va voir que les discours des acteurs replacent la guitare dans un système de significations complexes. Oscillant entre enchantement et rationalisation, entre symbolisation et désymbolisation, les discours sur l'objet, étant l'objet de valorisation et de dévalorisation, procèdent d'une polysémie que seule la symbolisation rend possible : l'accusation de fétichisme en fait partie.

1.2. De la symbolique de l'objet à sa négation

Passion technologique et enchantement

Il y a une passion technologique manifeste chez les guitaristes. Ils sont souvent des fins connaisseurs des guitares et de tout le matériel qui les entoure. Il y a même un savoir expert « effrayant » de l'avis de certains musiciens extérieurs, à tel point que l'on parle de « société secrète » pour dépeindre des guitaristes qui « parlent matos » dès qu'ils se rencontrent, excluant

¹⁸⁶ Parler au passé de la notion revient à accepter sa liquidation par Mauss qui la qualifiait d'« immense malentendu ». Si la notion a effectivement été abandonnée en sciences des religions, elle continue de fonctionner ailleurs. Cet « immense malentendu » était aussi peut-être une « erreur nécessaire » [Tarot : 107-108], il reste que cette erreur persiste dans d'autres domaines, bien qu'elle soit devenue surtout une catégorie du sens commun comme nous allons le voir par la suite.

tout non-initié de la conversation¹⁸⁷. Ces discussions portent sur les nouveaux modèles de guitare, jusque dans les moindres détails techniques, mais aussi sur les technologies annexes (l'amplificateur, les effets...), dans un langage vernaculaire impénétrable pour un étranger. Il y a bien souvent une passion pour l'objet technique, alimentée par la lecture des magazines qui proposent « bancs d'essais », discussions et conseils techniques, et qui décrivent dans le détail le matériel utilisé par les guitaristes renommés ; nourrie aussi par la fréquentation des magasins de musique où les contacts avec les instruments et les vendeurs constituent une actualisation concrète de ce qui reste abstrait à la lecture des magazines ; aujourd'hui, internet et ses forums sont un autre espace où les discussions techniques prolifèrent. Un guitariste est censé être capable de connaître tous les modèles, leurs spécificités techniques¹⁸⁸ et ce que cela implique en terme de sonorité, de confort de jeu ; être capable aussi de savoir que tel guitariste utilise tel type de matériel à tel point qu'un connaisseur reconnaîtra cet outillage rien qu'à l'écoute d'un morceau. On sait généralement que Hendrix utilisait des Fender Stratocaster tandis que Jimmy Page « est » plutôt Gibson Les Paul, pour prendre des exemples simples.

Cette description montre qu'il y a un double aspect de la technologie. Chercher son « matos », c'est chercher son propre son, son propre confort de jeu en fonction de sa morphologie, de ses aspirations en terme de technique du corps et de sonorités. Dans le même temps, dire « je joue sur tel matos » est censé dire quelque chose de ce que l'on joue, de ce à quoi on aspire, de ce que l'on est. Ne dit-on pas parfois « je *suis* plutôt stratocaster », en parlant de ses préférences technologiques ? Si la technologie est classée, elle est aussi classante : elle structure par grandes familles de genres musicaux (manouche, rock, metal, jazz, etc.) et par des spécificités sonores (acoustique, distorsion, sons clairs, etc.). Son pouvoir de structuration des identités et des différences entre guitaristes nécessite de constituer un savoir expert de l'objet, c'est-à-dire de classer les types de technologies, afin de se positionner dans le monde des guitaristes d'abord par rapport aux grands ensembles musicaux. Ceci peut expliquer en partie pourquoi les modèles retenus sont finalement peu nombreux au regard du développement d'une technologie qui promettait une prolifération anarchique des déclinaisons de l'instrument, en autant d'objets qu'il y a d'individus¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Cf. Annexe 6.

¹⁸⁸ Essence du bois utilisé, types de microphones, vibrato, mécaniques, forme du manche, etc. Pour une guitare électrique ou électro-acoustique, les connaissances étant encore plus complexes pour ce qui ressort de l'amplification et de l'électronique.

¹⁸⁹ Un recensement des types de guitares utilisées montrerait qu'ils ne sont pas très nombreux à partir d'un certain moment biographique : l'annexe 6 précitée montre une profusion de l'ordre de la succession, qui trouve un point

Si la technologie est en soi classée et classante, il ne s'agit pas de dire que l'objet est statutaire comme peut l'être une voiture, c'est-à-dire qu'elle ne structure pas tout l'espace social. Il n'y a pas plus de guitare bourgeoise qu'il n'y a de guitare du pauvre. Les modèles sont déclinés en fonction des genres musicaux, et les gammes sanctionnent dans l'idéal le niveau du guitariste, non son capital économique. En effet, comme pour beaucoup d'autres outils, il subsiste cette idée que la montée en gamme correspond en fait à la montée en compétence du musicien. C'est bien entendu commun à beaucoup d'instruments de musique et d'outils en général, mais la profusion des déclinaisons de gammes est telle que l'objet peut véritablement sanctionner la progression du guitariste, non pas par paliers, mais véritablement par évolution continue. Vu la prolifération des objets, il est en effet difficile de classer les instruments en débutant/intermédiaire/confirmé (professionnel), bien que cela soit pratique pour arranger ce monde. L'objet n'est donc pas statutaire d'un point de vue strictement social. Il « dit » quelque chose du genre musical, mais il dit aussi quelque chose du « niveau » du guitariste.

L'objet n'est d'ailleurs pas censé être statutaire pour cette raison : ceux qui achètent du matériel haut de gamme sans être des guitaristes confirmés sont souvent critiqués parce qu'ils affichent beaucoup plus leur capital économique que leurs compétences, c'est-à-dire qu'ils introduisent un élément extérieur de distinction qui doit normalement rester autonome par rapport à ces questions.

« Du coup que je bosse un petit peu, je me suis payé une belle gratte (...) manouche, même si j'en joue pas comme je devrais en faire. Je la mérite pas. Honte sur moi. J'ai privé un vrai musicien d'acheter un vrai instrument comme ça. » (Pierre)

Ce tabou, qui est malgré tout transgressé fréquemment et avoué honteusement (avec une certaine distance) par culpabilité consummatrice (« je me suis fait plaisir »), renverse la place que l'on accorde à la technologie. Tandis qu'elle était tout à l'heure classante et donc déterminante du genre musical et des sonorités produites, elle doit ici être seulement le reflet de ce que l'on est comme guitariste, reflet passif des identités musiciennes et non créatrice de l'image de soi.

d'arrêt biographiquement. Plus encore, la promesse d'un développement anarchique des objets possibles n'a pas réellement eu lieu, à tel point que l'on peut qualifier le goût des guitaristes de conservateur : les guitares utilisées se résument finalement à un nombre très restreint de formes, le plus souvent les formes « originaires » et qualifiées de « légendaires ». Cette dynamique de la simplicité est présente bien avant l'invention de la guitare électrique, lorsque de nombreux dérivés de guitares voient le jour, notamment au 18^{ème} et 19^{ème} siècle : guitare-lyre, guitare à trois manche, baryton, les morphologies les plus extravagantes ont été inventées, sans jamais avoir de succès véritable. Curiosités d'un passé d'expériences, on y voit des épreuves que la guitare, en tant que concept unifié, a dû surmonter. Pour reprendre l'exemple de Dave en annexe, il commence avec une « copie Strat », passe par une anarchie technologique impressionnante, et finit avec une « vraie Strat ».

Il faut envisager cette ambivalence comme étant constitutive de la relation à l'objet, même si on va le plus souvent observer des discours pencher plutôt d'un côté ou de l'autre, c'est-à-dire d'une définition de la technologie comme déterminant à l'objet comme reflet. Un professionnel faisait cette distinction entre les guitares de luthiers et de série en insistant sur le fait qu'une guitare artisanale a été produite en fonction de sa propre commande, conçue en fonction du son voulu ; la guitare de série, quant à elle, sera beaucoup plus productrice d'un son spécifique à un genre. La tension entre lutherie/industrie traduite en terme de personnalisation/standardisation est définie par le mode de production de l'instrument : même si la guitare de lutherie est à l'image de ses propres aspirations musicales, elle reste déterminante du son produit.

Ce discours part d'une distinction par mode de production. Or il existe des inversions de cette représentation de l'objet. Par exemple, certains guitaristes sont fascinés par l'instrument de série parce que malgré l'industrialisation du procédé de fabrication, il existe cette croyance selon laquelle deux guitares sorties de la même chaîne d'assemblage ne sonnent pas forcément pareil. A chacun alors de trouver la guitare qui correspond le mieux à ses aspirations musicales et sonores. On introduit ici une structuration par la consommation, et ceci explique que quelles que soient les connaissances théoriques sur le système des objets et des dispositifs technologiques, jamais une guitare peut être achetée à l'aveugle : il faut essayer la guitare, tester sa sonorité, le confort de jeu, et échanger avec d'autres musiciens les différents points de vue sur l'objet. Cette passion ne s'actualise pas que sur papier glacé, mais plutôt dans le magasin de musique qui est un lieu central de sociabilité musicienne, à plus forte raison guitariste.

Les individus balancent d'un côté ou de l'autre d'une définition de l'objet par son mode de production et de consommation, comme les théoriciens balancent entre les concepts de capitalisme de production et capitalisme de consommation. En effet, d'autres inversions sont possibles. La guitare de luthier, par exemple, est aussi perçue comme un instrument dont le processus de production ne détermine pas la fin de l'objet. On entend souvent les guitaristes dire d'une guitare qu'ils viennent d'avoir qu'il faut « la faire à mon son ». L'objet sorti de l'atelier n'est pas un produit fini, c'est l'usage qui crée l'objet. En jouant de cet instrument on « l'ouvre », on forme la caisse, la réponse du manche sous les doigts, etc. Comme une paire de chaussures qui « se fait » aux pieds d'une personne, parce que la forme du pied travaille le cuir, le guitariste travaille le bois. C'est l'acte musical, consommation et usage de l'objet, qui crée l'instrument, qui le constitue en produit fini. D'où l'importance du bois : alors que, là aussi, on aurait pu croire que

la guitare se serait émancipée de son matériau d'origine devant les « progrès » technologiques et l'invention de guitare en carbone ou en matériaux synthétiques et composites, c'est encore le bois qui garde les faveurs des musiciens, qui en est la matière essentielle. Le bois est perçu comme une « matière vivante » qui ne sera jamais figée par un processus de production. D'où l'on observe un intérêt flagrant pour les guitares d'occasion qui, à l'opposé des objets trop fraîchement sortis de l'usine et encore inanimés, ont « vécu ». Les guitares de série, principalement le haut de gamme, font l'objet de la croyance dans le même phénomène : le guitariste, en utilisant la guitare, lui insuffle la vie, et produit alors son image identitaire dont l'objet n'est que le reflet formé dans l'action. C'est aussi ce qui explique l'interdit de principe pour un débutant d'avoir une guitare haut de gamme : n'ayant pas formé sa personnalité musicale, il sera incapable de produire l'instrument. Il ne la mérite pas car il n'en fera pas une matière vivante. Ce qui est valorisé, c'est la malléabilité de l'objet, c'est-à-dire finalement sa neutralité au regard de l'axe musical. On retrouve cette idée sous d'autres formes :

« Je joue sur une fender telecaster. Au départ, moi je jouais sur des guitares de metal, forcément, et telecaster, c'est tout sauf une guitare de metal. C'est une guitare spartiate, au départ qui est vraiment faite pour faire de la country ou du blues. En fait, on m'en a prêté une. Quand j'ai commencé à jouer avec [le groupe de pop], du coup, je pouvais pas jouer avec une gratte de metal parce que au niveau sonorités, ça collait pas. Donc, on m'a prêté une telecaster. Je me disais « merde, elle est spartiate, elle est grosse, dure à jouer, et en fait, à force de bosser dessus, je me suis dit « la guitare, c'est ça ». Elle réagit. Quand tu joues doucement, le son il est doux, il reste sec, mais il est doux. Et quand tu lui rentres dedans, ça.. le son il bastonne. Y a un coté vachement dynamique et qui tient vachement compte de ce que tu joues toi, par rapport à une guitare de metal, qui te laisse pas trop l'interprétation dans tes coups de médiator, où tout est compressé à mort. T'as l'impression que c'est plus la guitare qui guide la manière dont tu vas jouer, alors que la telecaster, c'est l'inverse. C'est tellement libre comme instrument.. Du coup, ça a été une claque. J'ai été obligé de la rendre, du coup je m'en suis acheté une direct. J'ai économisé.. Je trouve ça incroyable comme instrument... Mais ça c'est des trucs pointus de guitaristes, mais... Y en a pleins... Y a pas mal de guitaristes qui passent sur telecaster au fur et à mesure qu'ils vieillissent en fait. C'est un peu l'essentiel. Déjà, d'un point de vue historique, c'est le point de départ de la guitare. C'est parce que c'est simple et que c'est respectueux de la manière dont tu vas la jouer. Et moi je trouve que c'est ce qu'il y a de plus important. Déjà dans l'autre groupe, je suis arrivé en répèt' avec ma telecaster, je leur ait dit non, moi je veux ça. Du coup, j'arrive à avoir un son de metal quand même, c'est pas le problème. Du coup, c'est assez surprenant... les photos que j'ai reçu hier. Tu vois la scène, ça fait vraiment groupe de metal sur scène, et moi j'ai ma telecaster blanche super classe, toute propre. Y a un coté décalé qui moi me fait marrer, et puis ouais, c'est une super bonne guitare. » (Marty)

En utilisant la guitare solid body de série historique, Marty n'utilise pas un instrument destiné spécifiquement au genre musical en question. Il s'agit d'une transgression à l'égard du système de signe institué : « je leur ai dit non, moi je veux ça » exprime la réticence du groupe de metal à l'égard de cette guitare qui n'a pas l'image qu'il souhaite renvoyer, c'est « décalé ». Si cette guitare garde une image, elle est réinvestie fonctionnellement car par sa neutralité, sa simplicité, le fait qu'elle laisse transparaître le geste musicien (le coup de médiator), elle reste neutre dans la production sonore. Il y a ce passage d'une guitare produisant un genre musical particulier à « la » guitare favorisant la polyvalence du musicien lui-même.

Les guitares standards, voir celles de mauvaise qualité, peuvent finalement être très valorisées parce qu'elles garantissent la neutralité de l'objet, ce qui va créer le goût pour la polyvalence de l'instrument. En effet, un instrument n'est pas polyvalent en soi, c'est son usage qui crée la convention : de nombreux guitaristes ont finalement utilisé les mêmes guitares dans de nombreux genres musicaux, attirés par les standards, réalisant l'idée qu'un même instrument peut effectivement être utilisé dans tous les genres musicaux. La croyance dans la polyvalence, l'éclectisme et le mélange des genres par la guitare est issue des usages différenciés d'un même instrument. Et c'est bien le fondement de la pratique de la guitare : c'est un instrument moderne parce que technologiquement « avancé » et conceptuellement peu défini au regard de la profusion des objets réels, mais qui favorise la diversité des genres musicaux en utilisant finalement peu de nouveauté au regard de cette profusion.

Le fétichiste au banc des accusés

Les discours portant sur l'objet et la relation à l'objet sont dès lors très complexes. Dans cette description sommaire des modes de consommation possibles de l'instrument, il y a une oscillation entre un enchantement de la guitare à tous les niveaux et une réduction neutralisante de l'objet. Or il existe de multiples expressions chez les guitaristes permettant de résumer sous la concision d'un proverbe ou d'une formule communément admise, ces réalités multiples. Ces expressions sont souvent d'ailleurs contradictoires, parfois mises en oppositions chez certains sujets penchant plutôt d'un côté ou de l'autre, parfois le fait d'un même individu. Nous considérerons donc que ces proverbes font tous intégralement partie du sens commun des guitaristes.

La première expression est la suivante : « la guitare, c'est plus qu'un instrument de musique ». Cette phrase, entendue en entretiens et dans des discussions informelles¹⁹⁰, est là pour rappeler que ce serait une erreur de réduire la guitare à sa pure fonctionnalité musicale et sonore. Sans nécessairement pouvoir dire exactement quel est ce surplus de sens de l'instrument, l'individu fait référence notamment à tout ce que nous avons décrit en première partie : emblème de certains genres musicaux, de l'expression d'une classe d'âge, ciment de certaines sociabilités, support de fantasmes, de rêves... La relation au corps montrait aussi une projection affective intense mais indicible, se concrétisant parfois dans un attachement spécifique à *sa* guitare, dont on ne se séparerait pour rien au monde, que l'on a du mal à prêter, avec laquelle on dort la première nuit, que l'on entretient, dont on rêve, etc.

Ce surplus de sens est difficile à décrire par le sujet car trop polymorphe et pléthorique : puissance, sexualité, sensualité, adolescence, sociabilités entre pairs, rébellion, violence, maîtrise technologique... Il est difficile de dérouler tout le contenu de sens de la guitare d'un point de vue discursif. Il est souvent difficile d'être exhaustif, ce qui d'ailleurs pose une limite à l'exercice des entretiens uniques¹⁹¹. Toutes ces significations sont généralement dévoilées par le musicien lui-même, critiquées et rejetées. Pourtant, la guitare garde toujours une trace résiduelle de ces symbolisations, sinon il n'y aurait pas de raisons de revenir sur ces thématiques dans les récits biographiques. « J'en suis revenu », « je ne suis plus trop là dedans », indiquent bien cette trace biographique du symbole lui-même, son importance pour le devenir guitariste (Cf. également le chapitre 4).

« C'est plus qu'un instrument », qu'il soit assumé, souvent par les plus jeunes, ou dénoncé par les plus expérimentés, marque ce résidu symbolique dont la guitare ne se départit pas toujours. Pourtant, lorsque les questions sur l'objet commencent à se faire trop pressantes, lorsque le discours du guitariste semble devenir trop long, le contrôle réflexif sur le discours fait dire l'inverse : « ce n'est qu'un instrument ». La simplicité de la formule pourrait faire croire qu'il

¹⁹⁰ Notamment auprès des guitaristes dont on annonce le sujet de thèse : « il faudra que tu dises que c'est plus qu'un instrument de musique » est la première injonction faite au sociologue. D'autres, se sentant peu compétents pour parler de l'instrument diront : « moi, je ne suis pas un obsessionnel de la guitare », renvoyant à l'idée que la guitare est effectivement plus qu'un instrument de musique, mais pour certains : lui ne veut pas croire qu'il y croit, notamment au vu de sa pratique diffuse.

¹⁹¹ En effet, la plupart des entretiens se focalisaient sur une dimension spécifique, sans qu'elle ne soit réellement la seule possible : le fait de revoir les guitaristes plusieurs fois, de rediscuter de la chose conduit parfois ceux-ci à dire « c'est vrai qu'on en a pas parlé de ça, tu étais pas trop là dessus, mais c'est important ». La relative non-directivité des entretiens, pour féconde qu'elle soit dans ce travail largement exploratoire, pourrait maintenant être dépassée en produisant des entretiens plus directifs.

s'agit de la parfaite antinomie de la première proposition, mais c'est sans compter sur la profondeur sémantique du discours.

D'une part, cette réduction suit le mouvement de la mise à distance de certaines symbolisations trop déterminantes de la pratique. En un sens, il s'agit de désymboliser l'objet, en lui redonnant son statut d'outil. Mais réaffirmer le caractère instrumental de l'objet, c'est aussi opposer technologie et technique, rejeter la première pour réaffirmer la seconde. Il y a souvent une confusion sémantique entre les deux termes, on emploie très souvent l'un pour l'autre alors même qu'ils ne renvoient pas aux mêmes réalités. L'un des mérites du texte « les techniques du corps » de Mauss [1999] était d'admettre qu'« avant les techniques à instruments, il y a l'ensemble des techniques du corps » [372], une technique étant entendue comme un « acte traditionnel efficace » [371] : avant la technologie, il y a l'usage que l'on en fait, il y a donc le corps. Ainsi, l'usage d'une technologie nécessite une technique du corps, comme la guitare, comme fait technologique, nécessite des techniques musicales particulières. Or, le problème de la profusion et l'autonomisation technologiques est qu'elles donnent l'impression que la technologie se substitue aux techniques, c'est-à-dire à l'acte musical.

Réaffirmer que la guitare est un instrument, seulement un instrument, c'est donc aussi dire que la technologie ne saurait remplacer les techniques de guitare, donc l'intervention du musicien. La dénonciation technologique existe : certains exclusifs de la guitare acoustique dénoncent la facilité de la guitare électrique, du fait de l'intervention d'une technologie extérieure permettant l'usage d'une énergie autonome : il n'y a pas besoin de faire d'effort pour produire le son, puisque l'électricité s'en charge. Dire que c'est avant tout un instrument revient à minimiser l'importance technologique pour revendiquer l'efficacité et la primauté du geste sur la technologie, donc de réaffirmer le pouvoir du sujet sur l'objet.

Dans la dévalorisation de tout ce qui touche à la passion technologique, on retrouve d'autres déclinaisons discursives : « ce n'est que deux bouts de bois collés (ou vissés) » par exemple, procède de cette double réduction. D'une part, on désinvestit le symbole de la passion qui va avec : on y accorde beaucoup d'importance, mais ça ne le vaut pas au regard de ce à quoi on peut matériellement réduire la guitare ; ce n'est pas un emblème, c'est juste un objet. D'autre part, on met à distance toute la technologie entourant la guitare, car la pratique de la guitare concerne rarement seulement deux bouts de bois. Il faut, a minima en électro-acoustique, sans compter les

différentes pièces de la guitare, un préamplificateur monté d'une pile, un jack, un amplificateur, une prise secteur et un réseau général d'électricité.

La dévalorisation de l'objet comporte donc à la fois la mise à distance de sa symbolique et de sa technologie, pour réaffirmer dans un élan rationnel que la guitare, il faut avant tout savoir s'en servir, que même s'il s'agit d'un objet technologique complexe que l'on investit affectivement, sa première réalité se situe dans la main qui l'utilise. Autrement dit, ce n'est pas non plus la guitare qui fait la musique mais bien le guitariste. Mais cette dernière proposition n'est jamais exprimée. Par une sorte de renversement des termes, on dit généralement : « c'est pas la guitare qui fait le guitariste » ou encore « c'est pas le matos qui fait le musicien ». Ici, la musique n'est pas présente, seulement le rapport entre le musicien et son instrument. Cette phrase, partagée par l'ensemble des guitaristes, intervient au même moment de l'inflation du discours sur l'objet lui-même, quand il faut évaluer le matériel, et exprimer les raisons qui prévalent au choix de tel ou tel instrument, amplificateur, effets électroniques...

La rhétorique de la phrase est assez troublante, puisqu'il ne s'agit pas uniquement de dire que le musicien fait plus la musique que la technologie qu'il utilise. Bien sur la phrase inclut le fait que la musique est le résultat de l'acte de musiquer donc du musicien, mais il s'agit de dire bien plus, puisque cela répond apparemment à une question qui n'est pas explicitement posée : « qu'est-ce qui fait le musicien ? ». Y répondre sans que la question se soit posée explicitement révèle malgré tout qu'elle pose problème (Cf. chapitre 7) : la guitare est susceptible de transformer le musicien en médiateur de la relation entre une guitare et la musique.

Est-ce que l'inverse est vrai ? Est-ce que c'est le guitariste qui fait l'instrument ? Le dire sous cette forme ne serait pas rationnel. Pourtant on a vu que les modes de consommation de la guitare tendent à faire de l'instrument un produit qu'il faut finir par le geste musical. C'est donc bien que le guitariste fait la guitare. Il y a ici des enjeux de pouvoir entre les personnes et les choses que l'on retrouve dans d'autres phénomènes sociaux, comme la drogue ou les jeux vidéo qui posent la question de « l'emprise des objets » [Roustan, 2007]. Cela n'est d'ailleurs pas un hasard, comme nous l'avons déjà dit, si la métaphore de la drogue réapparaît pour rendre compte de l'attachement à la musique, puisque là aussi, tout est question de savoir « qui fait quoi ? » dans la relation ambivalente entre les personnes et les choses [Hennion et al., 2000]. A la différence de la drogue qui est abandonnée lorsque l'on a l'impression que l'on agit sur le sens du produit plus qu'il ne fait de l'effet [Roustan : 142], la guitare va être réinvestie différemment lorsque resurgit cet aveu

de victoire entre le musicien et l'instrument. Certains s'enorgueillissent même d'utiliser des mauvaises guitares, ou des guitares totalement inadaptées au genre musical pratiqué, afin de réaffirmer ce pouvoir sur l'instrument.

Une des manières de réaliser cette relation spécifique réside aussi dans l'accusation de fétichisme. A l'image d'une crise de sorcellerie, la guitare n'est pas censée exercer un pouvoir sur l'individu au point où ce dernier se retrouve dominé par l'objet dans toute l'étendue de sa pratique. Par contre, cette croyance dans la toute puissance de la guitare existe, si on en croit les acteurs qui dénoncent parfois le « fétichisme » de certains. Tous n'emploient pas le terme spécifiquement, mais on va retrouver un sens équivalent dans l'idée qu'il existe des « obsessionnels » de la guitare, des « malades », bien que l'on avoue rarement en être un. Il s'agit au contraire de dénoncer une certaine forme de pathologie de certains guitaristes qui en croyant au pouvoir de la guitare, le subissent effectivement.

L'emploi du terme fétichisme n'a pas la rigueur scientifique qui permettrait de savoir s'il est plutôt question d'un sens ethnographique, économique ou psychanalytique. On peut définir plusieurs sens de l'accusation. Il s'agit au sens psychanalytique de dire que certains sont fétichistes parce qu'ils aiment plus l'instrument que la musique elle-même, soit la partie pour le tout. Il s'agit parfois d'un sens plus marxien, au sens où on y accorde plus de valeur que sa valeur d'usage, parce qu'on enchante l'objet, comme c'est le cas pour le marché des guitares *vintage*. Bousson, en parlant de fétichisme à ce sujet, jugeant cette pratique comme symbolique et donc comme irrationnelle (sic), en constitue un exemple parfait. Mais de manière générique, on l'utilise dans un sens plus diffus, qui se rapprocherait plutôt du sens ethnographique : il s'agit de ceux qui accordent beaucoup d'importance à la guitare, le plus souvent à leur « guitare-fétiche », au point où ils laisseraient transparaître cette croyance dans le pouvoir de l'objet. C'est finalement le sens commun, rationnel et utilitaire, d'enchanter une chose inanimée.

A l'image de ce que disent Latour et Hennion des anti-fétichistes en sciences sociales [Hennion et Latour, 2007], les guitaristes semblent vider complètement le symbole sans rien remettre à la place. Ni technologie, ni symbole, simple intermédiaire passif de la relation à la musique que l'on produit. Vider l'objet de son contenu symbolique, mettre à distance la technologie est aussi une manière de revenir à soi, autrement dit, il s'agit d'une médiation au sens hégélien. Seulement, cette accusation de fétichisme est elle-même porteuse de sens : il est dit que la pratique de la guitare ne saurait se définir selon un genre musical, une technique spécifique, une

technologie particulière. Il s'agit aussi de redéfinir le sens de la relation entre le guitariste et sa guitare, en disant que l'instrument ne saurait commander son utilisateur ou déterminer la musique produite, que ce soit en terme de sons voire, plus encore, en terme de genres¹⁹².

Bousson tentait de se placer dans l'horizon d'une anthropologie de la connaissance : « qu'est-ce qui fait exister la guitare et la qualifie comme un instrument de musique ? » [12]. Tout naturellement, après avoir observé les luthiers en action, il découvrait que la guitare révélait sa qualité d'instrument de musique une fois le guitariste égrainant ses premiers accords dans l'échoppe de l'artisan : « C'est la jouer qui la fait exister comme guitare » [62]. N'aurait-il pas plutôt fallu se demander ce qui définit une guitare comme étant une guitare ? C'est ici que la comparaison avec la construction du canoë *masawa*, celui qui sert à faire *kula*, système d'échange inter-tribal de biens non-utilitaires entre différentes îles, serait la plus intéressante¹⁹³. La description de Malinowski contient un moment particulier qui est « la transformation de l'esprit du canoë » que l'ethnographe interprète comme étant sa détermination finale, et fait déjà référence au mythe de la pirogue volante [Malinowski, 1989 : 193], celui qui fonde mythiquement le lien entre réussite de la *kula* et construction du canoë lui assurant vitesse et stabilité. Mais ce lien est donné assez rapidement dans le rituel de construction. Le constructeur, inlassablement, profère des incantations sur les outils servant à façonner l'embarcation, ce qui tend à faire de l'acte technique un acte conjointement magique, l'instrument étant un contenant du verbe magique. C'est une symbolisation puisque la construction du canoë est autant un acte technique que de langage, censé faire en sorte que l'embarcation soit rapide et permette de réussir la *kula*, aussi et surtout parce que l'acte fonde le lien (symbolique) entre les deux. Dès lors, on appelle génériquement *masawa* tout canoë servant à faire la *kula*, tandis que le terme *waga* désigne génériquement toute embarcation [171] : or cette différenciation du général se joue bien dans des processus de productions symboliques différents.

Il serait vain d'essayer de trouver dans la construction de la guitare de tels faits. Mais en affirmant que c'est le guitariste qui fait la guitare, l'exact opposé du fétichisme où la guitare

¹⁹² Roustan note la même chose à propos des fumeurs de cannabis : certains « prennent de la distance (voire ironisent) quant à la fétichisation — parfois la sacralisation — de « leur » drogue par certains de leurs homologues, et tendent ainsi à dédramatiser ou à instrumentaliser leur consommation » [2007 : 142]. Autrement dit, la drogue « n'est qu'un instrument ». Peut-on dire, à la suite, que « c'est pas la drogue qui fait le drogué » ?

¹⁹³ Bousson met en exergue de son introduction — c'est dire si l'influence doit être forte — le passage de Malinowski selon lequel le canoë n'est pas seulement un objet technique, mais « une chose vivante, qui a son individualité propre » que l'on ne peut comprendre « hors de son cadre naturel » [Malinowski, 1989 : 164]. Pas seulement technique, mais aussi social, magique, mythique, etc., c'est un symbole.

détermine l'esprit du guitariste, on indique le lieu et le sens d'une symbolisation inhérente au geste musicien : le geste technique (je fais de la guitare) est concomitant du geste signifiant (je fais la guitare). Or, cela neutralise les différences technologiques et matérielles de l'objet : il existe des guitares et non une guitare, mais il est possible de parler de *la* guitare génériquement, dans la mesure où l'usage qui en est fait est défini à la fois comme ce qui fait la guitare, et ce qui s'oppose à ses déterminations technologiques. La guitare se définit moins par un mode de production qu'un système de gestes, d'attitudes, de sensations qui produisent symboliquement l'instrument, et qui ramènent donc les différents objets à une même catégorie pensée dans l'ordre symbolique des normes, des valeurs, des biographies s'attachant à la guitare. S'il fallait faire une anthropologie de la connaissance, il ne faudrait pas tant se demander ce qui fait de la guitare un instrument de musique, mais au nom de quel principe les déclinaisons matérielles et techniques ultra-différenciées de la guitare se subsument¹⁹⁴ sous cette catégorie de l'esprit : *la* guitare. Autrement dit, penser l'unité d'une pratique de la guitare et se penser comme s'y inscrivant (être guitariste), dans le contexte d'une profusion technologique qui fait voler en éclat la définition de l'instrument, nécessite peut-être ce travail de négation du symbole qui, par contre-coup, institue paradoxalement une culture spécifique où la guitare, devenue neutre, peut bien permettre d'explorer tous les genres musicaux, les mélanger, être indéterminée du point de vue des techniques du corps, etc.

2. « Guitars SUCK¹⁹⁵ ». La critique du moyen

C'est à cet endroit d'une négation du symbolique que nous voulons synthétiser ce qui fonde une resymbolisation plastique de la guitare. Deux thématiques interviennent en fait dans l'accusation de fétichisme : d'une part, la question du rôle du dispositif technologique dans la pratique réelle et, d'autre part, le problème d'une définition indigène possible de l'instrument.

¹⁹⁴ Nous avons parfaitement conscience qu'en employant ce terme, nous faisons intervenir une définition kantienne du symbole, et plus particulièrement celle de Cassirer. La différence avec ce dernier réside ici dans le fait que seul l'acte de nommer ne suffit pas à notre sens pour faire un symbole ; il n'y a pas que du verbe ou du mythe. A partir du moment où nous faisons intervenir les modes de production de l'objet ainsi que les usages techniques qui en sont fait, il semble que le langage n'est pas le tout de la symbolisation, bien qu'elle y participe ici très fortement.

¹⁹⁵ Littéralement, « les guitares craignent ». Titre d'un morceau de l'artiste Bumblefoot, petit modèle d'ironie guitariste, où il pastiche le style *guitar hero* tout en montrant toute sa virtuosité (album *9.11*, hermit inc, 2001).

Sociologie de la technologie et anthropologie de la connaissance se rejoignent dans un processus de symbolisation original. Cette virtualisation de l'objet est ici encore toute théorique ; la négation de technologie est au contraire bien concret, *via* le discours des acteurs. Si on en fait maintenant l'anthropologie du symbolique comme définition possible de l'instrument, dans son épaisseur conceptuelle qui comprend sa dimension technologique et matérielle, on peut observer que ce qui fonde la réalité de la guitare, c'est sa symbolique plastique dans toute son étendue, support obligé d'un système symbolique individualiste.

Ce qui va fonder la guitare comme virtualité, c'est-à-dire comme symbole, c'est la mise à distance de la technologie permettant de réduire les multiples guitares à un domaine unique de *la* guitare. Les anglo-saxons, comme nous allons le voir, sont restés en deçà de la technologie, et on fait correspondre types de guitares/genres musicaux comme la condition de la symbolique plastique de la guitare. Mais c'était oublier l'aspect individualiste de la pratique, du moins telle qu'on l'observe en France. Le rejet technologique dans la photographie nous permettra de montrer comment se fonde, en théorie, une pratique singularisante, et que la pratique de la guitare n'est peut-être pas un fait de symbolisation isolé. Ce qui peut être pris comme une négation des médiateurs doit encore être compris comme une forme de symbolisation à un niveau très global.

2.1. Négation technologique et profusion symbolique

La glocalisation de la guitare

Le statut privilégié de la guitare électrique dans l'histoire de l'objet marchandisé explique pourquoi McSwain et Waksman tentent de retrouver le symbolisme de la guitare au travers de la guitare électrique. Est-il pour autant exact de dire avec Waksman que « la guitare électrique est maintenant simplement « la » guitare, elle est la présence normale de l'instrument dans la musique populaire, tandis que les instruments acoustiques ont été renvoyés dans le monde des traditionalistes ou individualistes qui veulent affirmer leur séparation par rapport à ces principaux courants de goûts musicaux » [Waksman, 2001a : 279] ? Cela se justifie en partie dans un

contexte américain : la guitare américaine est électrique, mais la guitare espagnole, par exemple, est acoustique. En fait Waksman conclut ainsi à partir des fameux classements des « 100 meilleurs guitaristes¹⁹⁶ » : c'est les guitaristes principalement électriques qui sont représentés, mais pour la simple et bonne raison que la compétition est beaucoup plus marquée, comme on l'a vu, dans ce domaine¹⁹⁷. Mais les guitaristes électriques jouent aussi en acoustique, ce qui est une condition de la virtualisation de l'instrument cristallisée par « la » guitare.

On ne peut pas dire que seule la guitare électrique représente un modernisme, tandis que la guitare acoustique serait du côté d'un archaïsme revendiqué. « Le « retour aux sources » est toujours aussi un modernisme » [Certeau, 1975 : 146] et on en a des exemples flagrants : Paco de Lucia, jugé comme l'homme qui modernisa le flamenco, ou le déracina, n'a pas eu besoin d'une guitare électrique pour le faire. Cette représentation du personnage est assez bien partagée, relayée par les magazines de guitare par exemple¹⁹⁸. L'exemple est repris par Laurent Aubert en ce qui concerne la mondialisation des musiques traditionnelles [Aubert, 2005].

Le flamenco, traditionnellement, est d'abord porté par l'expression du chant et de la danse, la guitare ayant principalement une fonction d'accompagnement [Leblon, 1990]. Or la guitare est devenue au 20^{ème} siècle une sorte de symbole du flamenco, confondant une origine commune de la musique et de l'instrument, dans des mondes bien spécifiques. Peter Manuel [2003] décrit bien comment le flamenco est arrivé sur la scène internationale non pas par le chant mais par la guitare, à travers des artistes comme Paco de Lucia. Si l'auteur estime qu'il existe un lien de tradition entre les deux flamencos, il est bien évident que la métamorphose de la guitare, notamment avec le débat du 20^{ème} siècle entre émotion et technique (traduit en espagnol par *duende* versus *vélocité*), a fait de ses nouveaux joueurs des *guitar heroes*, au même titre que ceux du rock. Il existe bien une hiérarchie inversée selon le monde dans lequel on est, à travers la dichotomie respective chant-danse/guitare, *peñas*/grands concerts, *duende*/vélocité. Tandis que les Gitans en Andalousie investissent le flamenco comme un terrain d'investissement identitaire

¹⁹⁶ Peu importe que ce soit « de tous les temps », du 20^{ème} siècle, du monde, etc... puisque cela revient au même. Les magazines de guitare font souvent cet exercice qui consiste à faire voter les lecteurs pour leur guitariste préféré.

¹⁹⁷ Dans un classement français Django Reinhardt arrive relativement dans la tête du classement, parce qu'il est assimilé à un *guitar hero*, et rivalise de vélocité avec les shredders (Cf. chapitre 2). On peut aussi mentionner l'origine et les caractéristiques de la population qui « vote » pour son guitariste préféré : relativement jeunes, ils vont privilégier les guitaristes électriques issus de la tradition du rock.

¹⁹⁸ « Les figures importantes sont évidemment souvent celles qui risquent une synthèse entre ces cultures (l'exemple typique est Paco de Lucia, pour un mariage réussi entre l'expressivité flamenca et l'utilisation des séquences harmoniques venues du jazz) » (*Guitarist and Bass Magazine*, 197, fév-mars 2007).

profondément ancré dans la tradition [Thede, 2000], les « fétichistes de la technique à la guitare qui huent et hurlent à chaque sextolet joué rapidement [lightning sixteen-note run] » constituent les fans de la guitare flamenca [Manuel : 23]. Paco de Lucia utilise seulement la guitare historique du flamenco, mais en monopolisant le regard, excluant le chant et la danse, véritables fondements du genre. Il utilisera par contre toute la modernité des techniques du corps qui ont fait les beaux jours des guitaristes prométhéens. Manuel fait implicitement référence à l'expérience de Paco de Lucia avec des guitaristes de « fusion » (du jazz-rock au jazz-fusion) qui jouaient principalement sur guitare électrique et ont adopté pour ce « trio acoustique » des Ovation (celles en matériaux synthétiques) électro-acoustiques¹⁹⁹. Dans cette évolution, c'est la guitare qui impulse une dynamique de déracinement, de globalisation de la culture en rapatriant le genre dans l'univers culturel des guitaristes. Ainsi le flamenco, dans l'imaginaire mondial, est connu pour ses guitares, mais pas pour son chant. La guitare signe l'entrée du flamenco dans la modernité avancée.

Ainsi, il n'est pas certain que la guitare électrique, de par son lien à une énergie nouvelle, est seule symbole de modernité comme le dit McSwain qui, se focalisant aussi sur ce type d'instrument, ne fait que la moitié du chemin : elle présuppose que « une partie du pouvoir de la guitare, je crois, tient dans sa flexibilité comme métaphore, comme signe » [2002 : 196], mais revient au final à la guitare électrique, parce qu'elle a l'avantage de préserver les anciennes significations de la guitare, de concilier finalement tradition et modernité [McSwain, 1995]. Mais n'est-ce pas justement « la » guitare qui est un symbole flexible, allant du plus acoustique au plus électrique ?

Un regard plus global, qui prend en compte le pluralisme de l'objet et des genres musicaux représentés nous emmènent sur cette piste. Revenons aux deux ouvrages collectifs anglo-saxons, malheureusement non traduits, qui traitent systématiquement de la guitare. Le premier, *Cambridge Companion to the Guitar* [Coelho, 2003], part du principe que « L'histoire de la guitare ne concerne pas que le passé, mais aussi la façon dont ses traditions modernes [*modern traditions*], recouvrant de nombreux styles et types d'instruments, sont présentes à la fois dans [*cut across*] la vie des joueurs professionnels et amateurs, et aussi à la fois dans les répertoires classiques et populaires » [Coelho : xi]. A la différence des thèses françaises que nous avons évoquées, il est bien question d'une transversalité moderne de la guitare au sujet des répertoires

¹⁹⁹ Et où l'on entend effectivement certains spectateurs pousser des hurlements à la première descente de gamme jouée très rapidement. Les deux autres guitaristes sont Al di Meola et John McLaughlin

et des façons de faire de la musique, et qui justifie « plusieurs approches », et non pas une seule qui serait englobante. La forme de la composition²⁰⁰ marque bien l'idée qu'il existe différentes traditions, relativement récentes, dont on peut écrire les histoires respectives. Il n'y a pas une essence naturelle de la guitare, d'autant plus qu'il serait impossible de « suggérer que [tous les styles] partageraient *tous* une base commune » [xii].

L'autre ouvrage, *Guitar Cultures* [Bennett et Dawe, 2001], prend le même parti. Si les cultures sont ici au pluriel, c'est pour mieux voir la globalité du phénomène : le point de départ, présenté dans leur introduction « Guitares, cultures, peuples et lieux », est le même puisqu'il est question de la guitare comme « phénomène global » [1], de la « place centrale » qu'elle occupe dans les styles musicaux à travers le monde. Mais il n'est pas question d'en faire uniquement l'histoire. La collection des articles est placée sous l'égide d'un questionnement anthropologique plus profond :

« *La question-clef posée par ce livre est de savoir comment, pourquoi et dans quelles directions les individus utilisent la guitare dans la construction musicale de soi, des autres et des communautés. En d'autres termes, nous sommes intéressés par les significations [meanings] que les fabricants de guitares, les collectionneurs, les musiciens et leurs spectateurs donnent aux guitares et à la musique pour guitare [guitar music].* » [id.]

C'est bien l'aspect symbolique de la guitare qui est pris en compte, puisque tous ces acteurs « saturent la *guitar music* et l'instrument lui-même d'un champ de valeurs et de significations à travers lesquelles il assume sa place d'icône culturelle ». Nous ne discuterons pas l'emploi du terme *cultural icon*, plutôt qu'emblème ou symbole, et ne retenons que l'idée générale pour le moment, à savoir que l'instrument est « saturé » de significations.

Or il semble que ce soit la profusion à la fois des objets et des genres musicaux, diffusés mondialement pour certains, qui permet de porter ce regard global sur des pratiques qui semblent si différentes. Peu importe l'objet ou le style musical, on peut aller du plus acoustique [Narváez, 2001] au plus électrique [Waksman, 2001b]. Même si ce contexte technologique et économique est très peu évoqué, c'est bien la toile de fond, lorsque Dawe et Bennett défendent la double thèse

²⁰⁰ Habituellement, les travaux historiques sur la guitare sont l'œuvre d'une seule personne et écrivent donc chronologiquement, ce qui accentue l'image d'une histoire linéaire. Ici, la forme des articles est plus adéquate : ainsi, en regardant la table des matières, on voit déjà que chaque style musical a son histoire propre. Flamenco, guitare celtique, jazz, blues, rock, baroque et classique, sont présentés dans cet ordre. Si l'ordre des entrées donne l'impression que les musiques populaires émergent avant le classique (Part III : baroque and classical guitar today), on s'éloigne du mythe d'une histoire populaire d'un instrument unique qui n'aurait aucune différenciation en son sein. Pour autant, il faut multiplier les observations particularisantes et produire un regard global sur ces différences, ce qui fait la transversalité du phénomène.

selon laquelle l'inscription de la guitare dans le monde se fait sur un plan global (standardisation et omniprésence de celle-ci) et qu'elle est « l'objet d'assimilation, appropriation et d'échanges dans des configurations locales au travers de significations et d'orientations spécifiques ». Il faut prendre en compte cette tension constitutive de la pratique entre diffusion globalisante et ré-appropriation particulariste. Ils reprennent donc à leur compte le néologisme de Robertson [1995] en qualifiant la guitare de phénomène « glocal », traduisant par-là l'idée que la globalisation de la guitare se construit également sur les bases de traditions idiosyncrasiques, qu'elle est un phénomène multi-dimensionnel mais aussi unitaire. La guitare est une « ressource représentationnelle » par laquelle les groupes « s'identifient eux-mêmes et se présentent aux autres » [4]. Les référents géographiques des styles de guitares en témoignent : flamenco, brésilienne, celtique, hawaïenne... Autrement dit, la guitare est le « signifiant [*signifier*] culturel » d'une différenciation dans un contexte d'homogénéisation culturelle de la musique. On retrouve ce postulat des *cultural studies* dans lequel les significations attachées aux biens culturels des *mass media* sont détournés symboliquement dans la réception que ces « masses » en font, rendant par-là la culture beaucoup plus localisée et hétérogène qu'on le suppose.

Les processus de symbolisations peuvent en quelque sorte aller dans tous les sens. Ainsi McSwain [1995] a tenté de relever les symboles attachés à la guitare au cours de son histoire. Un triptyque de valeurs (spiritualité, séduction et sexualité) y est attaché au 13^{ème} siècle, le 17^{ème} siècle serait plutôt celui de la sensualité pour la guitare, le 19^{ème} celui de la passion. C'est aussi à cette époque qu'il est rangé du côté de l'homme ordinaire, mis dans un contexte ethnique. Les cubistes y ont vu un symbole du genre humain (Picasso), des poètes comme Wallace Stevens²⁰¹ y ont vu la lutte de l'homme contre la machine. On a vu que la guitare, électrifiée, peut devenir symbole de pouvoir, de progrès. Phallique, elle est expression d'un pouvoir masculin, d'une puissance sexuelle. Elle est symbole d'une pratique amateur non-académique, ainsi que d'une nouvelle virtuosité, d'une haute technicité. Tour à tour moderne ou authentique, elle peut être bruyante, tapageuse et hors du commun ou intime, discrète, banale.

Mais il ne suffit pas de constater que les significations de la guitare vont dans tous les sens. Les ouvrages collectifs font bien ressortir ce qui se passe au niveau de chaque pratique locale : il y a une forme d'indétermination renouvelée de l'objet qui non seulement s'observe à l'échelle mondiale, mais également à l'échelle des particularismes locaux. L'histoire des usages sociaux de

²⁰¹ *The Man With the Blue Guitar*, 1937.

la guitare au Brésil [Reily, 2001] en atteste, également en Inde, où la guitare ayant eu au cours de son appropriation dans le pays « plusieurs vies » [Clayton, 2001].

Mais en tentant de ramener une culture guitaristique à une zone géographique, il y a une forme de socialisation de l'objet forcée par l'ethnologue. Il est très peu question de mélanges de genres, même là où les cas sont manifestes. Or ce qui manque dans ces travaux c'est une véritable ethnographie de la pratique, qui ne s'arrête pas aux grands principes des distinctions par genres, souvent considérés comme des traditions totalement exclues les unes des autres, comme s'il n'y avait pas de véritables contacts culturels entre les différents groupes. Bien qu'évoqués parfois, ce qui est passé sous silence, c'est la diffusion et la prolifération de l'objet qui, en soi, est un contact culturel. Un peu comme si on avait réduit la pratique de la guitare française au jazz manouche, passant sous silence les multiples mélanges effectués (entre tradition tzigane, jazz, chanson française, musette, blues, etc.), l'individualité manifeste de Django Reinhardt et l'appropriation de son jeu par des populations exogènes (les « metalleux »), la création d'un nouvel instrument à partir d'anciens, etc. Les auteurs anglo-saxons (qui ne sont pas tous ethnographes) ont perdu de vue l'éclectisme et le mélange des genres à un niveau local, la diffusion et la profusion des objets, ainsi que tout ce que nous avons décrit en terme de techniques du corps, de transmission, etc.

Il y a donc une impasse scientifique : à chaque évocation de l'usage de la guitare dans un genre musical, l'instrument en devient l'emblème, selon une pétition de principe, faisant travailler la pensée symbolique de l'observateur, plus qu'il ne décrit ce travail de symbolisation. Autrement dit, si on voit bien le travail d'emblématisation s'opérer dans les écrits que nous venons de survoler, c'est parce que les observateurs y participent plus qu'ils n'en font l'objet de leur regard. Du coup, on peut scientifiquement mettre en doute cette prétendue symbolisation de l'objet, alors même qu'il n'y a pas de raison pour que le regard de ces observateurs, si privilégiés soit-il, soit différent de ce qui se passe dans le sens commun. Plutôt que de rejeter l'emblématisation de l'objet, il faut tenter de comprendre à la fois ses ressorts et ses enjeux. Or, il semble que chez les Anglo-saxons, ce soit bien le silence de la différenciation technologique qui participe de cette symbolique plastique : c'est parce que l'on parle génériquement de la guitare que l'on peut reconnaître à la fois des usages différenciées d'un même « objet », qui n'est en fait pas matériellement identique à lui-même, et prendre chaque différence pour une figuration partielle de l'image de l'objet.

Le détour de la moyennisation

La place de la technologie au sein des pratiques artistiques amateurs se révèle très bien, dans toute son ambivalence, à travers celle de la photographie telle qu'elle est décrite dans *Un art moyen* [Bourdieu et al., 1965]. Les similitudes avec la pratique de la guitare sont assez troublantes pour qu'on s'y arrête. La photographie étant une « activité sans tradition et sans exigences » [25], ne nécessitant aucun apprentissage, on explique généralement son succès, c'est-à-dire sa diffusion dans toutes les couches de la société française, par sa facilité d'accès d'un point de vue économique et culturel, ce que Bourdieu exclut d'ailleurs comme réponse sociologique dès le début de l'étude, ce qui est également un obstacle à l'analyse de la pratique de la guitare. Ce qui va fonder la particularité de la photographie, c'est la négation technologique qui est une forme de négation du symbolique, à l'image de ce que font les guitaristes.

Bien entendu, ce succès est beaucoup plus grand que pour la guitare, la photographie remplissant une fonction évidente de conservation avec laquelle la guitare ne peut rivaliser. De plus, la photographie souffre moins de la légitimité artistique que la musique en général. C'est d'ailleurs sur ce point que Bourdieu fait de cette activité un véritable révélateur des habitus de classe en ce qu'ils ont de plus « authentiques » pour reprendre son mot, c'est-à-dire plus autonome et moins asservis que d'autres pratiques au jeu de la distinction et de la domination symbolique. D'ailleurs « la plus grande partie de la société peut être bannie de l'univers de la culture légitime sans être bannie de l'univers de l'esthétique », ce qui fait qu'il est possible d'envisager la photographie la plus commune comme une activité symbolique, produit des dispositions acquises, des valeurs, des schèmes de pensée, de perception et d'action, et donc régulée par des habitus. Pourtant Bourdieu n'est pas connu pour ses dérives culturalistes : l'habitus de chaque classe n'a qu'une autonomie relative dans la mesure où la pratique est aussi médiatisée par « la référence au rapport que les membres des autres classes sociales entretiennent avec la photographie » [28]. L'activité doit donc permettre de révéler les rapports sociaux, en prenant en compte la position de chacun au sein de la structure sociale.

Une des conséquences de cette hypothèse classique est la réduction des œuvres photographiques à des productions collectives, selon un critère principalement esthétique : « alors que tout ferait attendre que cette activité sans traditions et sans exigences soit abandonnée à l'anarchie de l'improvisation individuelle, il apparaît que rien n'est plus réglé et plus

conventionnel que la pratique photographique et les photographies d'amateurs » [25]. Bourdieu introduit l'ouvrage en concluant donc qu'il existe une symbolique de classe, engageant un système de valeurs inconscient à tout un groupe et ce, nous dit-il, malgré l'automatisation technologique du procédé photographique : « lors même que la production de l'image est entièrement dévolue à l'automatisme de l'appareil, la prise de vue reste un choix qui engage des valeurs esthétiques et éthiques » [24]. Or ce qui pourrait rester un refus de principe de la technique au profit d'une valorisation de l'action collective, va revenir de nombreuses fois dans l'ouvrage et ce jusqu'à la dernière ligne de l'ouvrage. Si la photographie est si peu légitimée, vouée au mépris, ce qui fait d'elle un art moyen, c'est bien cette absence d'apprentissage nécessaire et de culture spécifique, l'appareil faisant à la place du photographe « le plus grand nombre d'opérations possibles » (23). Bourdieu oppose directement la société à la technique, la présence de l'un rognant nécessairement le degré d'autonomie du second, ce qui est en contradiction avec les valeurs artistiques.

C'est cette présence technologique, dont la problématique est vite évacuée en introduction mais centrale dans certains chapitres, qui va nous intéresser ici dans cette relecture de certaines parties de l'ouvrage, selon l'hypothèse que la technologie pose problème dans le rapport à la pratique, et que les tentatives de résolution de ce problème passent par un symbolisme original. En effet, la confrontation entre l'introduction de Pierre Bourdieu et la conclusion de Robert Castel nous invite à cette hypothèse. Bourdieu relève un symbolisme de classe, déterminé par le poids de l'habitus, et réduisant considérablement le champ des possibles en terme d'usages sociaux, tandis que Castel, ayant nécessairement un regard plus global, va interroger « la coexistence paradoxale d'une souplesse de l'objet photographique, qui le prête à de multiples usages, et d'une ambivalence résiduelle à son égard » (290), dialectique qui définit une « place de la photographie dans le symbolisme imaginaire ». Ce passage d'usages réduits à leurs expressions de classe à un processus de symbolisation individualisant est assez étonnant pour le questionner à nouveau.

On ne peut pas en rester à la pétition de principe de Bourdieu puisque l'examen des différents terrains présentés montre que la technologie pose véritablement problème pour définir son activité. Cependant, ce qui est en question dans la photographie n'est pas l'existence d'une unité esthétique de groupe, mais bien la possibilité de définir la pratique photographique comme une activité artistique. Or c'est bien l'ambivalence de ce domaine : les classes supérieures sont capables de mettre en avant un discours esthétique sur la photographie, mais elles n'investissent

quasiment jamais celle-ci comme un domaine praticable. Bourdieu montre finalement que la distinction esthétique face à la photographie s'exprime beaucoup plus dans l'abstention ou l'adhésion désabusée. La photographie n'est pas un art consacré, il n'y a pas de normes qui prescriraient une esthétique particulière ; il paraît alors plus difficile qu'ailleurs de se distinguer réellement dans la pratique, c'est-à-dire finalement d'avoir un style personnel. Il n'y a donc généralement de pratiques artistiques photographiques que chez une « minorité de déviants », plutôt de classe moyenne. Pourquoi une telle difficulté à se dire artiste-photographe ?

« Si la réalisation de l'intention artistique est particulièrement difficile en photographie, c'est sans doute, fondamentalement, que la pratique photographique ne peut que difficilement s'affranchir des fonctions auxquelles elle doit d'exister. » [104]

Si on s'intéresse à la médiation qui est cette fois-ci l'appareil, c'est la technologie utilisée qui va poser problème : le procédé technologique est bien une fixation automatique d'un objet — choisi. Il était d'un point de vue cognitif assez logique qu'on lui assigne une fonction de conservation et de mémoire. On l'observe bien au chapitre « ambitions esthétiques et aspirations sociales » de Robert Castel et Dominique Schnapper [143-172]. La prétention esthétique se fonde sur un « premier refus » [147] que les auteurs font porter sur la « technique » et qui est en fait la technologie, c'est-à-dire l'objet en lui-même ainsi que tout ce qui ressort de la technologie annexe comme la chimie, et qui se réalise dans le discrédit de l'appareil et même un fantasme « d'une photographie sans appareil ». Le refus peut se transformer en regret, celui du peu de liberté que laisse l'objet, et qui bloque les possibilités de manipulations, donc le processus de personnalisation et de stylisation. La comparaison avec la peinture vient rappeler que cette dernière, considérée « plus » artistique que la photographie, a malgré tout ses « techniques », ce qui renvoie cette fois-ci aux techniques du corps et à l'interaction entre l'individu et l'objet, donc à la manipulation d'une technologie.

Les auteurs semblent ne pas comprendre dans un premier temps ce rejet global de la technique, alors que ce serait précisément l'espace où pourrait se créer un véritable esthétique, et finissent par résoudre cet obstacle en disant que ce refus contradictoire de la manipulation et le regret de l'immédiateté de la photographie est un refus de la technique utilitaire : l'œuvre doit se mériter. Plus encore, cette ambivalence va être résolue par séparation des attitudes vis-à-vis de la photographie en fonction des usages sociaux, bien représentés par des types de club-photo socialement différenciés. La distinction entre des clubs esthétisants, « savants » et des clubs

populaires permet d'y voir plus clair à travers deux attitudes face à la photographie médiatisée par des rapports différenciés à la technique.

Face à la « minorité d'idéologues » qui tentent d'affirmer un engagement personnel et des ambitions esthétiques, les photographes de type « populaire » vont assumer beaucoup plus la technologie et la technique. Mais il n'y a plus tellement de prétentions esthétiques, ce qui amène les auteurs à penser qu'il s'agit finalement surtout d'une culture en-soi, pas nécessairement artistique, d'une définition d'un rapport à la technique beaucoup plus qu'à l'art. Les idéologues des clubs à vocation esthétique sont « condamnés à l'échec », puisque « l'opposition des individualités trahit l'absence de théorie esthétique » [171], la doctrine du style impliquant une « pédagogie terroriste ». Les uns, assumant la présence technologique, font de la photographie avec « bonne conscience », dans une sorte de culture de la technologie soutenue par cette « invention prométhéenne », tandis que les autres, par « remord de la technologie », fondent une pseudo-esthétique basée sur l'appréhension quasi mystique de l'individualité de chacun. Nous résumons les termes de cette opposition dans le tableau suivant :

Photo-club populaire	Photo-club esthétisant ²⁰²
Bonne conscience technologique	Remord technologique
Rationalité face à la nature	mysticisme
sentiment de maîtrise prométhéenne	Intuitionnisme
Pédagogie de l'erreur et de l'imitation	Pédagogie terroriste
Pas d'art pour l'art	Simili-art, pseudo-esthétique
Culture collective	Tyrannie et régression individualiste

Le tableau résumant l'opposition des deux contextes sociaux des usages de la photographie montre comment le pôle « savant » est un simili-art qui, par bonne volonté culturelle, tente de rapatrier la photographie dans une éthique artistique légitime : la pédagogie terroriste a tout de l'autorité des institutions légitimes de la transmission, l'intuitionnisme et le mysticisme sont des dérivés de la catégorie de génie, de don et de talent. Mais les observateurs semblent pencher vers

²⁰² Les auteurs utilisent parfois le terme « savant » entre guillemets, marquant par-là la fausse conscience artistique de ces groupes.

du simili-art, dans la mesure où il n'y a pas de véritable théorie esthétique, ce qui conduit finalement à ce despotisme de l'individualisme.

Or c'est le « remord de la technique », la « mauvaise conscience » des petits bourgeois qui pousse à se désengager du poids technologique pour, semble-t-il, verser du côté de l'individu. Les clubs populaires, quant à eux, ont moins de complexe artistique face à la technologie, et investissent la photographie non comme un art, mais comme un processus de symbolisation d'un rapport à la technique et à la nature, assumant cette « invention prométhéenne » qui donne un « sentiment de maîtrise ». On est alors renvoyé non à une relation à l'art, mais une relation au monde que la culture, formée dans la pratique de la photographie, structure.

Il y a dans les deux cas une « impuissance de la photographie à fonder par elle-même une esthétique autonome », c'est-à-dire autrement que dans des justifications extérieures. On pouvait le voir dès le début : l'attitude dominée du photographe vis-à-vis de la peinture montre une incapacité, non pas à fonder une esthétique autonome mais à appliquer les valeurs artistiques de la peinture à une pratique définitivement plus technologique. La tyrannie des individualités n'est-elle pas une manière de neutraliser la technologie, remplacer celle-ci par de la technique, du style ? Il y avait peut-être une erreur à vouloir se faire positionner les acteurs par rapport à l'Art, car le système de valeur n'est pas tout à fait le même. L'équipement non plus. Cependant, à ne reconnaître que des pseudo-consciences artistiques, on fait de cet appel à l'individu une erreur de positionnement, une sorte de maladresse de classe. Ce besoin de fonder l'esthétique dans l'individu lui-même est pourtant quelque chose qui se retrouve dans la description de Chamboredon, et qui semble être un des éléments de définition du photographe.

« Usant d'un moyen d'expression incertain parce qu'il ne peut renvoyer à un système de symboles, les photographes doivent donc demander le sens de leurs photographies à des objets valorisés, et à des traditions qui valorisent ces objets. » [237]

S'il faut des groupes définissant ces traditions, cela ne supprime pas l'incertitude de l'activité artistique, car les normes sont « décisives » et les significations « vacillantes » [241]. Il ne reste alors qu'à affirmer encore ce que Chamboredon appelle « l'intention pure ». Celle-ci doit se fonder sur l'idée évoquée ici que « il n'y a pas de règles » [id, extrait d'entretien]. N'est-ce pas là une manière de dire que la seule règle qui existe est la sienne, une fois que l'on s'est débarrassé de l'autorité du procédé ? Il n'y a que des techniques composites qui sont débarrassées dans le discours des déterminations technologiques :

« Tout se passe en effet comme s'il existait un ensemble de procédés, de gestes, d'objets et de genres parmi lesquels les diverses formes d'expression choisissent leurs moyens propres, chacune essayant à partir de cette collection de possible de créer un système spécifique différent, par ses moyens, ses objets, ses démarches, des systèmes élaborés par les autres arts » [233]

Pourtant, il n'y a pas de raisons d'opposer le discours tendant à nier la détermination technologique et l'omniprésence d'une manipulation technique de l'instrument. Le danger de l'appareil de photographie, c'est l'uniformisation du geste qui consiste à appuyer sur le bouton, ainsi que la fixation chimique de l'image. Elle doit être rejetée afin de définir une manipulation individualisante qui passe par le mélange des procédés, techniques, gestes et des objets disponibles.

La pratique photographique est donc beaucoup plus incertaine que ne le laissait entrevoir Bourdieu. Débarrassée de son image technologique, il ne reste que l'individu et le mélange des techniques. C'est bien ce qu'a compris Castel et ce qui dirige sa conclusion, structurée d'une part autour d'une ambivalence de l'attitude vis-à-vis d'une photographie définie comme fonction et rejetée comme technologie, articulée d'autre part par la diversité des usages. Il voit bien qu'il y a deux représentations de la photographie. A un premier niveau, c'est un procédé de reproduction mécanique (technologie) : l'image est donc un double de la réalité, une copie. Ce premier niveau place la photographie du côté du signe : la copie peut se substituer à l'original. En conséquence, « les attitudes à l'égard de l'original se transposent sur la copie ». Cette conséquence est une contradiction apparente : si on oscille d'un côté ou de l'autre, l'image photographique est soit une copie du réel, soit le support de projections psychiques, et de « phantasmes intimes ».

Il y a donc d'un côté une surdétermination technologique, et de l'autre une projection individualisante. Ces représentations, Castel en fait avec clairvoyance une double mythologie qui fonde la fonction de l'image : « un symbolisme intermédiaire entre le ritualisme opaque de la pathologie mentale, et le symbolisme objectif de la vie sociale ». L'hypothèse est que l'objet photographique serait un véritable médiateur : « mode d'expression privilégié à ces pratiques situées dans le no man's land entre les conduites officiellement reconnues et les phantasmes de la vie intérieure » [292]. On peut résumer l'argumentation en plusieurs étapes :

1. L'évidence vite oubliée est que la photographie est « représentation d'un objet absent *comme absent* », et résultat d'un choix volontaire, d'un tri conscient opéré dans la perception. La photographie « se choisit donc dans l'ordre du symbolisable et de l'expressible ».

2. Si la photographie est un symbole, ce n'est pas parce qu'elle est un calque de la réalité. Au contraire, elle « déréalise » ce qu'elle fixe. Elle n'a un sens que par « l'existence imaginaire du symbole ».
3. La représentation n'a pas le monopole sur le réel. Mais elle fixe, tandis que les autres techniques reproduisent : c'est la lutte entre un médiateur chimique contre un médiateur humain. C'est bien la médiation technologique qui réapparaît, et qui fait la fonction de la photographie. Encore qu'il s'agit d'une représentation ou plutôt d'une symbolisation de cette technologie : l'intervention technologique semble parasiter l'intention artistique.
4. Il y a une authenticité et proximité du symbole, parce que le symbole photographique, c'est l'absence réelle, non pas la représentation imaginaire d'une absence.
5. « La photographie n'est-elle pas prédisposée, en particulier, à jouer le rôle de fétiche, puisqu'elle est à la fois autre que l'objet réel (objet partiel), mais substitut qui garde le rapport le plus étroit avec l'original (équivalent imaginaire de l'objet réel) ? » [309]. Il y a donc un danger dû à la représentation d'un procédé technique, le fétichisme.
6. Il y a une désacralisation, une maîtrise du danger que représente la copie du réel. « Dans la mesure où l'image se révélait être autre chose qu'une froide copie du réel, elle s'est chargée peu à peu des prestiges mystérieux de l'inconscient. » [306]. C'est ce qu'il appelle la déréalisation, sans laquelle il y aurait pathologie : une impuissance à socialiser le désir, un symbole brouillé.
7. « Mais à côté, ou en l'absence de rites collectifs, chacun organise en même temps sa fantasmagorie intime, qui paraît d'autant plus subjective que les événements personnels sont moins vigoureusement rythmés par la vie sociale. Cependant, c'est encore la société qui fournit les symboles de ce culte personnel, et c'est encore la même fonction sociale qui se moule dans des formes désormais plus diversifiées. La photographie est un de ces symboles, et elle est captée par cette fonction ». Il y a dans la photographie un rapport à la décollectivisation de la mort et aux conduites individuelles. La photographie joue le rôle de contrepois à la disparition du deuil collectif, parce qu'elle touche de très près à la mémoire.

Il y aurait du mystère photographique au niveau de l'inconscient individuel et pathologique.

Or pour le sociologue, comme dit Castel, l'essentiel n'est pas là, il est dans les conduites normales et ordinaires des individus. L'ambivalence à l'égard de la photographie se comprendrait facilement.

« La coïncidence d'une activité très personnalisée et de sa reconnaissance objective peut ne pas être parfaite. La charge affective connotée avec le signe l'entraîne parfois à représenter le vertige d'une subjectivité dont il n'y a pas de langage. Mais le glissement s'arrête en général avant d'atteindre les zones fascinantes de la pathologie. C'est que la photographie est faite pour symboliser au niveau de la conscience pour la conscience, étant l'image de la réalité et rappel des exigences du principe de réalité au moment même où elle s'en affranchit par un élan de l'imagination : « Après tout, ce n'est qu'une photo ! ». [331]

Castel voyait dans la photographie un symbole individualisant, sur-investi en lieu et place de symbolisations collectives comme les rituels funéraires, le deuil collectif... En déréalisant le réel

pourtant si proche dans l'image, la photographie retrouve cette fonction symbolique du rite et des symboles rituels. Castel lui-même met à distance la pratique ordinaire de potentielles relations pathologiques à la photographie, en affirmant que ce qui sépare une relation normale à une relation fétichiste, c'est la déréalisation de l'objet photographique. Le terme de « déréalisation » ne nous convient pas, car il empêche de penser que la photographie accède malgré tout à une forme de réalité, même si celle-ci n'est pas la matérialité de l'objet pris en photo. On va voir que si la guitare connaît un mécanisme similaire, ce n'est pas au nom d'une déréalisation, mais bien d'une délimitation de son domaine de réalité et de sens. Mais ce détour trop long par la photographie montre que la guitare n'est pas le seul symbole à être en tension entre sa technicité et l'individualité de son utilisateur ; là où l'on s'écartera de Castel, c'est au principe que la phrase « ce n'est qu'une photo », identique à « ce n'est qu'une guitare », n'est pas une déréalisation, mais une négation du symbolique qui en produit du nouveau. Ce détour aura au moins permis de comprendre que s'il y a une projection individualisante dans une pratique artistique moderne, empreinte de techniques, c'est au nom de la double négation technologique et symbolique.

2.2. Négation symbolique et profusion stylistique

Technologie, genres et symbolique plastique

Comme dans d'autres phénomènes, la pratique de la guitare repose sur une véritable loi du silence à propos de la technologie. Ce travail de recherche en porte encore la marque, puisque ce champ de recherche a très peu été investi lors du terrain, selon l'hypothèse que ce n'était pas là l'essentiel, malgré la passion technologique évidente des guitaristes. Le savoir expert n'était pas dans le viseur de l'ethnographe, notamment par peur que les connaissances vernaculaires (pour les connaître) prennent trop de place dans une description qui avait tant à découvrir. Certains guitaristes (enquêtés ou informateurs) ont quand même guidé le travail en avouant que « l'objet, aussi, c'est important », que « c'est beau, aussi, une guitare », ce « aussi » venant se surajouter à tous les discours produits sur la pratique. Très rapidement, il est apparu que ce qui fondait l'importance du discours sur l'objet ne résidait pas dans un sur-investissement de la technologie, mais sur l'oscillation entre un rapport rationnel et technique à l'objet et une symbolisation sous-

jacente, va-et-vient auquel se sur-ajoute une double négation : celle de l'importance de la guitare comme déterminant technologique et comme symbole. L'importance de la guitare, au vu de l'investissement que l'on y met en temps, argent, affectivité, création, sociabilité, corporalité, est contrebalancé par l'impression d'une quasi inexistence de l'objet²⁰³. Il y a d'ailleurs une exclusion réciproque entre les travaux anglo-saxons et ceux de Bousson : ce dernier exclut l'ordre symbolique dans la relation à l'objet(-guitare) tandis que les Anglo-saxons passent sous silence l'objet et saturent le symbole de diverses fonctions emblématiques. Il apparaissait que les deux approches donnaient plus à voir un refoulement raté de la subjectivité plus qu'une objectivité réelle. Si les Anglo-saxons ont ratissé plus large et mieux vu la globalité du phénomène à retrouver entre les particularismes locaux, il semble finalement qu'ils rataient tous deux le véritable lieu du symbolique alors même qu'ils étaient en plein dedans. C'est pourquoi McSwain paraissait la plus pertinente, quoique encore trop évasive, en affirmant le caractère plastique du symbole, ramené en définitive à l'objet électrique. Le détour par la photographie permet alors de replacer la pratique dans l'espace symbolique qui lui est propre.

La symbolique de la guitare semblant s'incarner le mieux, chez les Anglo-saxons, dans la profusion des genres qui, rajoutons-le, suit la profusion des objets et des technologies, on peut tenter de retracer les mécanismes qui conduisent à fournir une trame solide à cette plasticité de la guitare comme symbole. La plasticité n'apparaît pas seulement parce que chaque objet aurait son utilisation en terme de genres musicaux, puisqu'on pourrait dire que chaque nouvel objet est un nouvel instrument qui est utilisé dans tel ou tel genre musical. C'est justement au nom d'une négation de cette profusion technologique que se crée un espace commun de la guitare, dans lequel on peut définir ce que l'on veut, que l'on soit un groupe social ou un individu. Mais c'est surtout la dimension individuelle, forme radicale de la plasticité d'un support symbolique, qui se retrouve être la véritable nouveauté de ce déni de technologie.

Représentons-nous l'espace du monde de la guitare comme la variation technologique de l'objet, que l'on réduira à la profusion technologique, fonction de la profusion des genres musicaux (figure 5). Le quart Sud-Ouest représente un espace où les genres musicaux sont peu nombreux et suffisamment cloisonnés pour que chaque genre musical soit associé à son *instrumentarium*. La guitare classique est l'exemple parfait pour illustrer la conjonction d'un répertoire cohérent et d'un type d'instrument unique.

²⁰³ A tel point que l'on peut se demander si la pratique du *Air guitar* ne correspond pas en fait à un fantasme réalisé d'une pratique de la guitare sans instrument, au même titre que pour une photographie sans appareil.

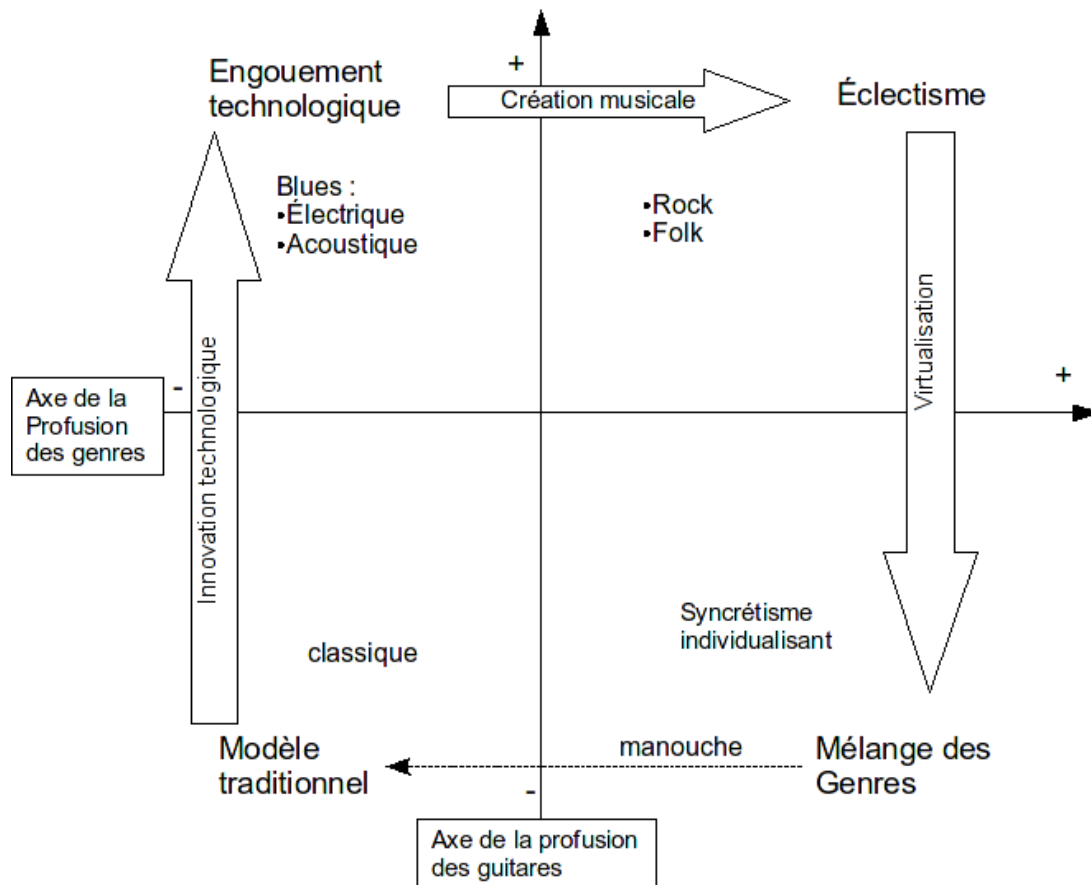


Figure 5: Rapports symboliques de la profusion technologique et musicale

L'engouement technologique reconfigure le champ, dans la mesure où un genre musical va pouvoir être joué sur plusieurs types de guitares. Les exemples historiques sont américains : la country, le blues, le jazz ont été joués tour à tour acoustiquement et électriquement. Bien entendu les significations associées ne sont pas nécessairement les mêmes mais le genre, lui, demeure. Lorsque les utilisations technologiques se cristallisent, de nouveaux genres émergent, par mélange technologique et musical. Ainsi le blues acoustique a été redéfini comme folk, le blues électrique comme rock. Les musiciens ne choisissant plus entre guitare électrique et guitare acoustique, c'est-à-dire jouant des deux, on voit émerger un goût pour l'éclectisme, encore subordonné à l'utilisation des différentes technologies : ce serait l'équivalent éclaté du modèle traditionnel, et non son négatif. Précisons qu'il ne s'agit pas ici de ré-écrire l'histoire, mais de définir un modèle synthétique entre technologie et symbolisation, entre éclectisme et mélange des genres et, finalement, entre musique collective et individualisation. Il n'y a donc aucune vision de l'histoire sous-jacente, puisque ce que l'on décrit peut s'appréhender de manière synchronique.

En effet, si on reprend l'exemple du rock et du folk, il y a déjà des mélanges de genres (apports de la country, des musiques hispaniques, etc.). Mais, à vrai dire, si on suit notre discussion sur l'objet, il semble que ce n'est qu'à partir du moment où on virtualise les différents objets en un même instrument (*la* guitare) que l'on peut entrevoir la possibilité de faire de la guitare cet instrument non seulement polyvalent, mais capable d'opérer les mélanges. Pour que la guitare devienne cet instrument élu, il faut encore que l'individu désire traverser les frontières musicales. Mais à partir du moment où l'individu se pense comme le véritable opérateur des mélanges, la guitare comme technologie prolifératrice est évacuée, ce qui permet de réaffirmer par là même le caractère neutre, voire vide de la guitare comme instrument et comme symbole.

Les faits de langage sont ici assez importants. On peut prendre pour point de comparaison le piano et son devenir technologique, ainsi que les différentes dénominations des instruments effectivement produits. Le piano, qui a connu aussi l'électrification, a d'abord été appelé « piano électrique » sur le même modèle que la guitare, parce que l'objet se destinait finalement aux mêmes utilisateurs, bien qu'il permettait d'acheter à moindres frais et d'équiper le domicile d'un piano donc d'attirer de nouveaux utilisateurs. Le développement de l'électronique, notamment l'usage des expandeurs, technologie extérieure au piano permettant de produire des sons variés, qui a été réintroduite dans l'objet lui-même, permettant d'altérer le son et d'imiter d'autres instruments, a produit ce qu'on appelle les « synthétiseurs ». Alors même qu'il s'agit de la même morphologie instrumentale, le nom a changé : disposition de l'esprit qui opère une distinction entre le piano et ses dérivés technologiques et que l'on ne retrouve pas dans la guitare. Il est intéressant de constater que les synthétiseurs (ou claviers) qui impliquent la même relation motrice que le piano, utilisés pour produire des sons différents, ont subi une dénomination également différente, tandis que les usages de la guitare, s'apparentant parfois à des gestes de bassistes ou de pianistes, n'ont pas modifié le nom de l'instrument²⁰⁴.

Bien entendu, la musique a toujours connu des mélanges de genres par contacts culturels et sociaux. On peut bien entendu imaginer une flèche allant du « modèle traditionnel » au « mélange

²⁰⁴ Jusqu'à un certain point. Le développement de la technique du tapping complexe et de la polyphonie a donné l'idée de produire un nouvel instrument, le « Chapman stick » sorte de manche très large, dont la tenue est à mi-chemin entre la contrebasse et la guitare, sans corps de résonance et donc amplifié, monté avec des cordes basses et aiguës, permettant un jeu en tapping beaucoup plus facile [annexe 7]. Ici, on ne parle plus de guitare, bien que des liens culturels et événementiels existent encore. L'évolution de cette dénomination serait sûrement intéressante à suivre. *Stick* est une marque déposée, et l'on parle parfois de « tape guitare » en référence à l'origine instrumentale de la technique utilisée pour jouer de cet instrument. Tout comme la guitare électrique a eu du mal, parfois, à se faire reconnaître comme un même instrument (certains continuant à soutenir le contraire), on peut se demander si, à l'avenir, ce nouvel instrument sera appelé « guitare » ou non.

des genres » sans pour autant faire entrer la musique en modernité. Martin le note bien : « les musiques bougent ; elles ont toujours bougé. Les musiques changent ; elles ont toujours changé. Dès l'aube de l'humanité, les hommes se sont déplacés, et leurs pratiques avec eux. Lorsqu'ils se sont croisés, ils ont échangé et, de ces échanges, sont nés de nouvelles formes, des systèmes nouveaux » [Martin, 2005 : 17]. Mais il note également que les échanges se sont intensifiés, les musiques du monde illustrant bien ces échanges et mélanges musicaux en tous genres et toutes directions, qui selon lui marquent l'entrée de la musique en modernité.

Comment passe-t-on d'un mélange des genres comme acculturation à l'éclatement des goûts comme culture moderne ? Selon Martin, la technologie est une condition importante : pour former l'échange de la musique en marchandise, il a fallu imaginer un « déplacement des sons indépendamment des hommes qui les produisent : toutes les formes d'enregistrement successives, étant combinées à partir de la seconde moitié du XIXe siècle » [*id.* : 19]. C'est bien entendu l'histoire de cette technologie et de sa diffusion massive qui opère l'éclectisme mondial. A partir du schéma, on pourrait faire le chemin dans l'autre sens, bien que s'arrêter à l'engouement technologique n'aurait aucun sens : ne faut-il pas justement nier le médiateur afin d'en revenir à la musique ? C'était la leçon de la médiation selon Hennion. On voit alors que la présence technologique pose problème à la pratique autant qu'elle constitue une condition certaine de sa forme actuelle.

L'anomie des guitaristes classiques et les stratégies adoptées pour en sortir sont caractéristiques de ce travail symbolique de définition de l'instrument, c'est-à-dire de la délimitation de son domaine de réalité. Il y a en fait une double limitation réciproque des deux attributs. En tant que guitariste, le musicien est limité dans son accession au monde du classique et, en tant que musicien classique, il est freiné dans son accession au monde de la guitare. Dans cette double exclusion ressurgit le caractère cardinal de la guitare elle-même : trop atypique pour intégrer le classique, elle est trop restrictive pour rejoindre la famille des guitaristes. Pour être guitariste, il faut faire converger ce qui déchire l'identité du guitariste classique : la spécificité de la guitare et sa définition extensive en terme d'objet, de genres, de techniques. D'où cette idée souvent formulée par les classiques, et sous-jacente à la pratique des guitaristes populaires, que *pour pouvoir dire que l'on joue de LA guitare, il faut s'approprier LES différentes guitares, et les constituer en une unité autonome* : l'identité du guitariste dépend étroitement de la définition qu'il se donne de l'instrument.

L'éclectisme est véritablement une condition de la culture de la guitare. Seulement, il faut une réduction de ces multiples genres à une pratique, la sienne, qui fasse sens. Les classiques évacuent l'électricité, et retrouvent dans l'acousticit  un modèle commun, à cheval entre formalisme classique et éclectisme populaire. Dans l'autre domaine, c'est le mélange personnalisant qui prévaut, avec négation du pouvoir technologique. La distinction acoustique/électrique ne sera jamais abolie, mais elle est réduite à son strict minimum.

Ce qui paraît n'être qu'un effet de langage commode, parler de « la » guitare, contient en fait un mécanisme de symbolisation complexe. En quoi est-il possible de parler d'un même instrument pour des objets et des usages différentiés ? Il y a une virtualisation de ces objets qui font de chacun des instruments un représentant de la guitare. En retour la guitare que l'on utilise est une actualisation de « la » guitare. Ce que nous appelons « virtualisation » fait référence à ce que Freitag range du coté des processus de symbolisation à l'appui de la linguistique, à savoir qu'un nom commun ne renvoie pas nécessairement à un objet en particulier, mais   l'idée de l'objet dans sa virtualité :

« La symbolisation donne en effet accès à la coordination effective d'activités virtuelles, non directement liées entre elles dans la satisfaction d'un besoin concret, et donc indépendamment de leur effectuation pratique (spatio-temporelle, sensori-motrice) » [Freitag, 1986 : 210]. S'il fonde cette symbolisation indépendamment de l'actualisation de ce symbole, c'est au principe que la symbolisation est une médiation, autant support de la subjectivation que de l'objectivation : « le sujet parvient à se représenter symboliquement l'objet comme la simple virtualité du même objet pour autrui, et par conséquent, comme la virtualité objective visée par l'intention de son action propre. » [172]. S'il s'agit d'un processus d'objectivation, il est supporté par une faculté de symbolisation inscrite comme propriété du langage, comme l'avait bien vu Leroi-Gourhan. Or ce dernier y voyait aussi un enjeu de pouvoir entre les personnes et les choses :

« Cette propriété absolument générale veut que le symbole commande l'objet, qu'une chose n'existe que lorsqu'elle est nommée, que la possession du symbole de l'objet ait la faculté d'agir sur lui. Cette attitude pr t e aux « sociétés primitives » dans leur comportement magique est aussi réelle dans le comportement le plus scientifique puisqu'on n'a de prise sur les phénomènes que dans la mesure où la pensée peut, à travers les mots, agir sur eux en en construisant une image symbolique à réaliser matériellement. » [Leroi-Gourhan, 1965 : 136]

Cette synthétisation permet d'avoir un objet commun plutôt que d'avoir une multitude d'objets réduits à l'état de signes isolés. Cette opération de synthèse est une marque certaine de

symbolisation. Mais il ne s'agit pas uniquement d'un système de langage. Virtualiser les guitares revient également à rejeter la détermination technologique de chaque appareillage : s'il y a une guitare, la technologie compte moins que ce que l'on pensait. La technologie a été rejetée car elle représentait trop de détermination, que ce soit au niveau technique du jeu instrumental qu'au niveau sociologique. De plus, il faut entendre que ce mot, qui s'intercale entre soi et l'objet, est encore une matérialité qui met à distance l'objet en tant que tel. D'ailleurs, cette mise à distance ne saurait être effective sans les dispositifs de gestes, de moyens matériels, de relations sociales et la transmission qui fournissent à la guitare son image de sens socialisée et socialisante.

Cette virtualisation, dans le même temps qu'elle charge le signifiant « guitare » de contenir chaque objet particulier, rend le symbole totalement indéterminé autant du point de vue de sa technologie –d'où le besoin de demander « tu joues sur quel matos ? », réservé à des guitaristes– que du point de vue musical. S'il n'existe qu'une guitare, comment vont se structurer les genres musicaux ? Cette virtualisation est aussi bien la réduction technologique que le transfert de la multiplication des genres musicaux dans d'autres frontières symboliques, celles que dessine l'instrument. Or, ce qui est opposé à la technique, c'est l'individu lui-même : d'une part, ce n'est pas la guitare qui me fait, qui me contrôle, c'est moi qui produit une image particulière de la guitare ; d'autre part cette guitare sur-investie de symboles collectifs doit être vidée car elle est un rempart au véritable objet du désir, la musique.

Bien que la guitare puisse recevoir à nouveau des significations collectives, le véritable enjeu, pour chaque guitariste, est beaucoup plus de l'ordre de son individuation. L'accusation de fétichisme met en cause la guitare comme étant la partie qui fait obstacle à l'appréhension du tout : vidée de ces déterminations technologiques et collectives, elle n'est rien, mais elle peut tout devenir, sans aucune hétéronomie. Ceci fait de la guitare un symbole indéterminé, plastique, flexible, qui va pouvoir se former, se déformer et se reformer à chaque utilisation, quelle soit individuelle ou collective. A l'image de la photographie qui supporte de multiples pratiques, la pratique de la guitare est indéterminée dans son usage parce que l'instrument, tour à tour sur-investi et vidé symboliquement, accompagne et symbolise et la musique des groupes culturels et l'individualité de chacun. Mais, encore une fois, ce n'est pas uniquement un fait de langage : tout ceci se fonde également dans la pratique des acteurs, dans les corps, les gestes, les objets et les interactions sociales. C'est bien l'hypothèse du symbolique que de constater dans l'espace à mi-chemin entre technique et langage une forme de symbolisation.

Vers une problématique du symbolique moderne ?

Nous voudrions ici revenir aux propos de Tisseron [1999] qui avait vu en partie la contemporanéité des liens particuliers entre sujets et objets à l'heure de l'innovation technologique. Tisseron tente de produire une théorie médiationniste à partir du concept de symbolisation qui ne se résoudrait pas uniquement dans le langage, mais aussi et surtout dans notre rapport aux objets. Les objets quotidiens les plus banals peuvent devenir les dépositaires de notre activité psychique à tel point qu'il y a en eux une « périphérisation de la vie psychique », au même titre que les images ou le langage. S'il s'attache aux objets, c'est qu'ils ont été sous-estimés en psychanalyse, mais aussi parce qu'il reconnaît le problème contemporain que pose cette omniprésence technologique. Il note ainsi qu'il existe des ruses de l'objet, qui peuvent devenir sujets, ou qui peuvent réifier soi ou les autres. Mais surtout, il note cette « angoisse de l'objet » de la part du sujet, cette méfiance toute récente pour les machines, les hybrides techniques —il se réfère notamment à Latour. Il rapproche cette angoisse de l'expérience du bébé qui ne parvient pas à maîtriser le monde qui l'environne, puisque le rapport à la technique est toujours composé d' « une angoisse de perdre la maîtrise et le contrôle ». A la manière de Castel, il se veut rassurant, en fondant en normalité l'aptitude « naturelle » à parvenir à un équilibre relationnel :

« sauf perturbation psychique grave, nous n'apprenons la différence entre le monde réel et celui des représentations que pour mieux pouvoir nous abandonner aux illusions de leur non-différence. L'ouverture du passage entre la sphère de l'imaginaire et celle du réel non seulement permet le jeu avec les fantasmes, avec les images et les objets, mais elle est aussi le support de la constitution de la vie psychique, notamment fantasmatique. L'enfant, dès l'âge de six mois, laisse des traces et leur attribue des qualités qu'il peut à son gré leur retirer. Et c'est un processus formateur essentiel sur la voie de la construction de ses capacités à symboliser le monde. Le même processus est à l'œuvre dans ses relations aux objets. Pouvoir attribuer des qualités aux choses et les leur retirer à son gré fait partie des processus de maturation essentiels de la vie psychique, et les objets quotidiens en sont le support indispensable » [167]

Tout comme Castel, il commence par affirmer que la projection fantasmatique nécessite une forme de déréalisation. Mais il va ensuite plus loin : il n'y a pas de manière normale, opposée au pathologique, de fonder un véritable équilibre stable. Il y a un va-et-vient constant entre symbolisations et désymbolisations. On met et retire ce que l'on veut (« à son gré ») à l'objet, ce qui est la formation même du sujet. La désymbolisation est nécessaire à la symbolisation afin de sauvegarder le sujet. Il dira d'ailleurs qu'il y a urgence à reconnaître ce rapport symbolique à

l'objet afin de ne pas s'y faire englober, soit une forme de rationalisation malgré tout. Sans parler d'individualisme, il oppose finalement le pouvoir de l'objet et celui du sujet comme étant en conflit, comme nos guitaristes accusaient les plus passionnés d'être fétichistes. S'ensuit une sorte de récit d'un bon rapport à l'objet, proche de notre mythe des origines de l'individu :

« Il y a de l'enchantement dans notre découverte de chaque technologie. Cet enchantement reproduit pour une part celui qui préside à l'innovation scientifique dans notre culture. Mais pour une autre part, il est le garant des illusions nécessaires pour que s'installent les apprentissages à travers lesquels chacun se familiarise avec les nouveaux objets. C'est ce qui est arrivé avec l'électricité désignée comme une « fée », avec le chemin de fer et aujourd'hui avec internet. Qu'une désillusion succède toujours aux illusions ne fait finalement que rendre celles-ci disponibles pour de nouveaux projets, un peu comme dans une quête amoureuse toujours déçue et toujours déplacée. Mais la différence est qu'ici la désillusion est toujours formatrice. Elle évite l'idéalisation de l'objet comme être séparé doué d'une vie propre et engage à le traiter comme une machine permettant de prolonger, en même temps que les parties du corps qu'il met en jeu, les désirs hybrides qui y sont associés. »

C'est bien ce que nous avons identifié comme étant le mythe d'origine de l'individu, comme une fiction nécessaire. La socialisation à l'objet nécessite un enchantement, une symbolisation au sens que l'on connaît, une attribution de forces et de sens... Un enchantement qu'il faut désillusionner afin de réaffirmer l'autonomie du sujet par rapport à l'objet, toujours dépendant de ce que l'on y investit. C'est, pour lui, une forme de désymbolisation. Cette machine n'a pas la force que je lui prête : tout réside en moi. Il ne faut pas s'étonner que le terme « projet » revienne juste au moment de l'énonciation de ce mythe : le « projet » fait partie intégrante du vocabulaire de l'individualisme qui tente de responsabiliser les individus par rapport à leur devenir. Tisseron évite le piège de l'auto-engendrement, mais il est certain qu'il tente ici de sauvegarder quelque chose du sujet de la modernité. L'intérêt d'une telle démarche est qu'il a encore en tête le travail de symbolisation, même lorsqu'il décrit du désenchantement. Ici, c'est l'autonomie de l'individu contre l'autonomie de l'objet qui permet de repenser le travail psychique de symbolisation comme quelque chose de conscient.

Ce que Tisseron refuse de voir, c'est la caractéristique du symbole qui devient pure plasticité, à partir du moment où les investissements individuels rentrent en conflit avec les significations collectives. Nous en parlions déjà au moment de l'apprentissage : Tisseron fait appel au concept de symbolisation afin de sauvegarder quelque chose de cohérent entre désir d'autonomie et nécessité de socialisation, sans se rendre compte que c'est le symbolique lui-même qui est pris

dans la contradiction et la problématique individualiste moderne. Il s'interdit alors de penser l'originalité du symbolique qui se dessine en modernité.

L'accusation de fétichisme n'épuise pas la symbolique de la guitare. Au contraire, elle la renouvelle mais dans un sens nouveau. D'une part, il s'agit de vider complètement le symbole, d'en produire la négation. Mais d'autre part, il s'agit aussi d'une affirmation de soi, par rejet du déterminisme de la guitare, source de tellement d'hétéronomie, justement impliquée par les multiples symboliques. Symbole de jeunesse, de rébellion, d'un égocentrisme compétitif et prédateur, d'un romantisme bon teint, du nomadisme des bluesmen, du déracinement permanent des gitans... Cet objet est tellement investi qu'il semble représenter une barrière à la relation qu'il doit instaurer à soi et à la musique. On ne peut donc pas se contenter d'un vocabulaire centré autour de l'« oscillation » : ce qui est mis en balance, c'est le rapport entre individu et rationalité (technique), et on peut se demander si la négation du symbolique n'est pas une forme de synthèse qui donne sens, dans l'unité plastique, à ces deux dimensions de la condition moderne. Ce que nous proposons maintenant d'étudier.

CHAPITRE 7

DOMAINE DU SENS. GUITARE, SYMBOLE ET MODERNITÉ

1. Musique : degré zéro du symbolique ?

Rejet du langage, rejet du sens

Le texte de Roland Barthes, *Musica Practica* [Barthes, 1982 : 231-235], révèle un *pathos* moderne de la relation à la musique. Il distingue deux types de musiques, celle qu'on écoute et celle qu'on joue, pour introduire l'idée que cette dernière s'est éteinte.

« Cette musique a disparu ; d'abord liée à la classe oisive (aristocratique), elle s'est affadée en rite mondain à l'avènement de la démocratie bourgeoise (le piano, la jeune fille, le salon, le nocturne) ; puis elle s'est effacée (qui joue du piano aujourd'hui ?). Pour trouver en Occident de la musique pratique, il faut aller chercher du côté d'un autre public, d'un autre répertoire, d'un autre instrument (les jeunes, la chanson, la guitare). Concurrément, la musique passive, réceptive, la musique sonore est devenue la musique (celle du concert, du festival, du disque, de la radio) : jouer n'existe plus. » [231]

A l'exact opposé de Green qui déplorait un sous-investissement langagier dans les pratiques musicales des jeunes, Barthes clame le contraire : la musique, c'est le faire, la praxis, non le langage, et cela ne se fait plus. C'est à se demander si Barthes voit dans la guitare un instrument de musique, s'il voit dans la jeunesse une partie de la société, et dans la chanson la moindre musique ! Mais le *pathos* d'une telle tragédie est précisément sous-entendu par ce silence : la musique existe mais elle est devenue passive, elle ne se joue plus. Comment est-ce possible ?

Comment la musique peut-elle exister sans être pratiquée ? L'absence de réponse à cette question est le sens de la tragédie, encore que cette dernière est supportée par un implicite théorique qui n'émerge réellement qu'au 20^{ème} siècle : la musique est du domaine de la praxis, non de la signification, de la perception ou de la représentation. C'est d'ailleurs le sens de cette dénégation de la jeunesse guitariste comme classe d'âge musicienne : leur genre musical est la chanson, donc un langage, genre dont le sens est beaucoup plus évident que celui de la musique qui n'est pas (tout à fait) un langage.

Une bonne partie des théoriciens de la musique au 20^{ème} siècle en sont revenus à ce sens de l'évidence précisément parce que la musique a perdu l'évidence de son sens. La musique pouvait bien signifier quelque chose dans les sociétés traditionnelles, en vertu de conventions qui fixaient sa place et son sens dans un ordre des choses qui la contextualise, à l'image du langage qui signifie parce que son sens est conventionnellement et objectivement admis, mais à partir du moment où l'art s'est autonomisé, que les Lumières [Didier, 1985] puis les romantiques [Einstein, 1959] ont fait passer la musique d'un art de l'imitation à celui de l'expression, la musique est devenue la pure expression d'émotions intraduisibles, une subjectivité dont le sens ne peut être objectivé par l'intermédiaire du langage. Alfred Einstein parle ni plus ni moins de l'exploration de l'inconscient dans la musique du 19^{ème} siècle : ce n'est ni le Beau de la nature, ni le Beau abstrait qui prévalent, mais la beauté de sentiments inaliénables, de rêves que le musicien perçoit. Cette histoire moderne de l'Art n'est plus à faire²⁰⁵.

Jankélévitch, dans *La musique et l'ineffable* [1983], montrera bien que c'est dans le rapport de la musique au langage que se joue l'indétermination de son sens. Reprenant l'idée que la musique semble pouvoir se passer de langage, il a très bien vu qu'à la question du sens, il n'y a pas de réponse unilatérale possible, qu'il n'y a que de l'équivoque. Mais c'est peut-être là la forme qu'elle adopte :

« Mais cette équivoque essentielle a aussi un aspect moral : il y a un contraste déroutant, une ironique et scandaleuse disproportion entre la puissance incantatoire de la musique et l'inévidence foncière du beau musical. » [5]

²⁰⁵ Encore qu'il y ait là matière à dissertation, pas tant en ce qui concerne la notion d'Art mais celle du goût. C'est la structuration d'un rapport artistique par le goût qui posera la question de la subjectivité et de l'individualité [Ferry, 1990], tandis que l'histoire de la théorie spéculative de l'art telle que la défend Schaeffer est différente [Schaeffer, 1992 : 29]. Schaeffer précise qu'il ne s'intéresse pas tant au système kantien dans son ensemble qu'à ses propositions sur l'esthétique ; il ne rejette pas l'idée que Kant pose la question de l'individualité mais celle que l'on puisse lire l'art moderne seulement à partir de Kant, alors même que les romantiques ont terriblement infléchi sa pensée en matière esthétique.

Si sa question est centrée autour du Beau, on peut généraliser la question : comment la musique peut-elle avoir une telle force ? La musique est-elle une imposture ou une sagesse ? Poser cette question, c'est montrer que la musique est rentrée dans un régime de l'incertitude. Si elle a résisté plus longtemps que d'autres institutions au désenchantement c'est dû pour une bonne part à son emprunt d'un vocabulaire religieux chez les romantiques, alors même qu'elle devenait de plus en plus souvent profane.

Qu'est-ce que cette incertitude permet de remettre en question ? C'est la fonction même du langage chez Jankélévitch, pour qui la musique est d'abord rhétorique au sens platonicien : elle est manipulation d'un auditoire, *pathos* exploitable. Mais chez Platon lui-même il y a une éthique de la musique, les préférences pour certains modes en attestent. Pourtant l'ambiguïté est présente : si la musique est « déraisonnable et malsaine », « l'acharnement contre la tentation n'en est pas moins suspect que la tentation » [17]. S'il y a du *pathos* et de l'*ethos*, y a-t-il du *logos* ? S'ensuit d'abord en guise de réponse le désenchantement si souvent repris de la musique, celui qui consiste à dire que la musique n'a rien à dire, qu'elle n'est pas ontologiquement discours. Il n'y a que de la métaphore, une « psychologie métaphorique du désir » [21]. Jankélévitch se lance dans une entreprise de déconstruction du fait musical. Par exemple, « la sonate *est comme* un raccourci de l'aventure humaine bornée entre mort et naissance, — mais elle n'est pas *elle-même* cette aventure » [22]. Il résume le débat en disant : « le tout est de s'entendre sur le sens du verbe être et de l'adverbe comme » [23]. Le tout est de savoir si la métaphore est un mirage verbal, donc si le langage lui-même est une illusion. Si nous ne souscrivons pas totalement à l'entreprise de déconstruction, la suite de son essai est particulièrement intéressante. Ainsi, pour lui, la musique est « l'équivoque infinie », c'est-à-dire que l'on ne pourra jamais se mettre parfaitement d'accord sur son caractère allégorique ou symbolique. « Et ainsi tout est vrai, tout est faux selon qu'on attribue ou refuse au Melos la fonction communicative du *logos* » [88]. La musique renvoie malgré tout à la question du langage lui-même dont on ne sait plus très bien s'il est une réalité.

Mais c'est précisément ce glissement dans l'ordre de la réflexion qui va devenir un silence nécessaire : ce n'est pas seulement la musique comme *logos* qui est remis en question mais la musique *comme objet* du langage. En commentant la comparaison entre sonate et aventure humaine, il redéfinit le sens du langage, non de la musique elle-même. C'est le constat d'une impossibilité de définir précisément l'efficace du langage qui conduit à remettre en cause le sens de la musique. L'équivalence relative entre vrai et faux n'est pas seulement fonction de

l'inéquation entre *melos* et *logos*, mais entre *logos* et vérité. Cette position impossible de Warnier atteste de cette nécessité de passer sous silence cette contradiction : « L'art n'est pas réductible au signe. Devant une œuvre d'art, abstrait ou non, toute parole est réduite au verbiage. Il n'y a strictement *rien* à dire. » [Warnier, 1999 : 58]. Qu'est-ce qui lui autorise alors à le dire ? Cet énoncé réfute les propres conditions de son énonciation, ce qui est finalement impensable, puisqu'il n'y a plus rien à dire²⁰⁶.

Le problème de la réalité du langage se déplace donc vers le langage de l'art qui, généralement, n'existe pas, notamment en musique, domaine par excellence de l'infra-verbal. Bourdieu, rationalisant, affirme : « La musique est l'art « pur » par excellence. Se situant au-delà des mots, elle ne dit rien et n'a rien à dire » [Bourdieu, 1984 : 156]. Ce n'est plus le langage qui ne dit rien, mais la musique. La musique n'est pas douée de parole, certes, mais cela s'applique en fait à la pratique des acteurs, qui ne parlent pas, n'utilisent pas un langage mais font de la musique. La musique « n'est pas un Dire, mais un Faire » [95] nous dit Jankélévitch, ce qui résume bien les pragmatiques qui découlent de cette contradiction indépassable entre langage et musique. Adorno, qui n'est pas le plus pragmatique de tous, est dans le même ordre d'idée lorsqu'il affirme : « interpréter le langage, c'est le comprendre ; interpréter la musique, c'est la jouer » [1982 : 3].

L'indicible de la musique remet en cause toute parole prononcée à son propos, et la contradiction sera réduite par l'appel à une définition de l'objet musical par la praxis. Ainsi, P. Schaeffer tente de définir ce qu'est l'objet musical, c'est-à-dire son objectivité : l'objet n'est pas l'instrument qui est joué, ni la bande magnétique, ni un état d'âme [Schaeffer, 1966 : 95-97]. L'objet musical, c'est l'objet sonore, c'est le son, il n'y a rien d'autre. Mais pour qu'il y ait des sons, il faut des instruments : la naissance de la musique vient du « passage de l'ustensile à l'instrument par répétition » [*id.* : 43], renvoyant à une cause identifiée : c'est l'acte musical qui fonde la musique. En réintroduisant les instruments de musique et les musiciens, l'organologie reprend la suite, et affirme que l'objectivité de la musique est dans la praxis également, dans la manipulation des instruments. Peter Szendy [Szendy, 2002] reprend à son compte, un peu

²⁰⁶ Il s'autorisera malgré tout à dire, dans un tout autre domaine, sur l'exemple aux Grassfields du Cameroun : « Le chef, donc, est un récipient, une « tirelire vitale » qui contient des substances : salive, vin de raphia, sperme, souffle vital. Il les retient et les dispense, comme je l'avais vu faire de sa salive. Il ne s'agit pas d'une métaphore. Le corps du chef n'est pas « comme » un récipient, il *est* lui-même le récipient qui contient physiquement (« biologiquement » disent nos prêtres catholiques) toutes ces choses. C'est d'une réalité corporelle, sujet de conduites motrices dont il est question » [*id.* : 65]. Or, ce que contient ce chef n'est ni plus ni moins que l'héritage des ancêtres : il y a bien un lien symbolique qui se crée, qu'il soit dit ou mis en scène par le corps. La métaphore est bien réelle.

ironiquement, cette discipline, sature l'espace de corps et pousse la logique à l'extrême en se concentrant sur la présence des corps musiciens et des gestes musicaux. La musique devient non seulement une culture matérielle mais également une discipline du corps qui se constitue dans l'acte musical.

Il serait difficile de recenser ici toutes les approches sociologiques et anthropologiques qui ont délaissé le langage au profit de la pratique et de l'expérience. Toujours est-il que les sciences sociales en sont passées par là. Les *Mondes de l'art* de Becker et ses « réseaux de personnes qui coopèrent » [1988] ainsi que la sociologie de la médiation de Hennion et ses intermédiaires hétéroclites participent de ces retrouvailles avec l'évidence de la musique comme praxis²⁰⁷. Seule l'ethnomusicologie, travaillant sur des peuples dits primitifs, s'autorise encore à considérer la musique comme un système sémiotique, par exemple chez Nattiez, tandis que la sociologie, travaillant sur les musiques occidentales modernes, abandonne peu à peu toute référence au langage, encore que cet abandon constitue son point d'origine.

Cette rationalisation de la musique a donc gagné du terrain en sciences sociales, lui a fait gagner son terrain : il faut observer les pratiques, les objets, les moments fugaces où la musique se joue. Jankélévitch rappelle cet éphémère musical : « La musique n'existe pas en soi, mais seulement durant la périlleuse demi-heure où nous la faisons *en la jouant* » [101]. Cette proposition pragmatique, qui fait l'unanimité, est-elle purement tautologique lorsqu'elle devient fondement épistémologique ? On pourrait le croire, mais l'appel du *fait* en pragmatique a servi parfois l'idée qu'il n'y avait plus à l'interpréter : c'est finalement ce qui ressort du rejet du langage. La musique n'a pas de sens parce qu'elle n'est pas un Dire mais un Faire, une praxis qui ne peut pas se mettre en mot.

Mais à y regarder de plus près, le changement est ailleurs et réintroduit par retour du refoulé la question du sens de la musique. Le fait musical se transforme en faire et, finalement, le devenu en devenir : il n'y a pas de cristallisation possible du sens de la musique puisqu'elle ne peut pas ontologiquement être fixée quelque part. C'est par l'observation des médiations que l'on retrouve

²⁰⁷Encore que la relation de la sociologie de la médiation à la pratique est ambiguë, notamment dans ses évolutions récentes. S'apparentant principalement à la théorie de l'acteur-réseau, elle refuse le partage fait entre humains et non-humains dans la question du « qui agit ? ». On est bien là dans un pragmatisme qui sera malgré tout réformé : dans *Figures de l'amateur* [2000], Hennion se demande s'il ne faut pas abandonner cette question : la passion (musicale) étant définie d'abord comme relation passive, il est question de passages, de « ce qui se passe ». Si nous ne sommes plus tout à fait dans le régime de l'action, il est certain que l'on est dans l'empire pragmatique du fait inaliénable. Ce tournant va encore plus loin dans le refus d'interprétation, finalement dans la neutralisation du langage scientifique ne devant pas se substituer au fait étudié.

ce débat : la musique est-elle le disque, la partition ou encore le concert ? La tragédie selon Barthes affirme que ni le disque, ni le concert ne fixent la musique, ne lui rendent son évidence. Il faut la jouer, certes, mais d'autres ont montré que les médiations, quelles qu'elles soient, participaient à une cristallisation et à une stabilité de la musique. Hennion est dans cet ordre d'idée : en prenant précisément une pratique passive, la passion, il montre que les choses s'installent malgré tout à travers le montage qui va des personnes aux choses, montage à l'intérieur duquel il n'est peut-être même plus nécessaire de se poser la question de qui ou quoi agit, mais plutôt « que ce passe-t-il ? » [Hennion et al., 2000 : 177 et s.]. Mais quelles que soient les « irréversibilités » que permettent les montages de la musique, la médiation interdit de fixer les choses définitivement : il n'y a pas de culture ou d'institution au sens anthropologique, la pratique est le domaine de l'expérience – en cela très proche de la métaphore scientifique –, donc de l'indétermination de la pratique. La *Passion musicale* dépeignait finalement un monde instable parce qu'oscillant toujours entre une définition interne de la musique (les médiations techniques, la relation objectale) et externe (les médiations sociales, la relation représentationnelle), ce mouvement perpétuel étant le domaine de la médiation²⁰⁸. La question du « que ce passe-t-il ? » faisait ressurgir dans *Figures de l'amateur* [2000] tout un vocabulaire de l'incertitude : « tâtonnements » [162], « risque » [184], « pari » [205] sans compter les différents passages et retours, les essais de « va-et-vient » [205] ininterrompu.

« C'est une théorie de la médiation en acte : tous les moyens comptent, il faut passer par eux, les mettre en œuvre scrupuleusement, mais ils ne contiennent pas leur fin, ils n'offrent aucune garantie, et inversement ils sont complètement débordés par les moments sublimes qu'ils peuvent faire arriver. » [208]

L'acte musical, qu'il soit actif ou passif, semble ne plus avoir pour seule fonction que d'être et supporter l'indétermination d'un collectif ou d'un individu en devenir. Hennion le concède, et on n'est plus très loin de la question du sens d'une culture :

« si la musique a envahi le monde et devient le premier registre d'existence d'une génération, c'est peut-être justement parce que, sans prédéterminer l'issue de son travail d'auto-définition, elle sait indiquer à ceux qui s'en emparent et dont elle s'empare des manières de faire un monde (pour paraphraser Nelson Goodman) : elle sait être à la fois une pratique et une culture. » [254]

²⁰⁸ « Les musiques réelles ne cessent de passer d'un état externe où la musique existe et fait l'appel de ses divers acteurs, à un état interne où il faut au contraire la faire exister, où ce sont ses divers éléments qui l'appellent à venir au milieu d'eux » [1993 : 370-371. C'est nous qui soulignons]. Il conclura en disant que la musique « est ce passage ».

En réintroduisant le terme de culture en un sens anthropologique, proscrit pendant un temps en sociologie de l'art, on réintroduit sans y prendre garde la question du sens de la pratique. Si la musique est devenue pour toute une génération une culture autonome, on en vient à se poser la question du « *pourquoi ?* » au sens herméneutique, ce qui n'est pas gagné d'avance vu qu'il est *a priori* impossible de *dire* le sens de la pratique sans être soupçonné de sur-interprétation.

Puisque la musique devient un mouvement d'auto-définition des groupes et des individus, son sens est nécessairement précaire. Si la musique est là pour provoquer des sentiments et des émotions que l'on ne maîtrise pas, que peut-elle bien signifier comme culture ? Jankélévitch donnera un cadre philosophique à cette définition sociologique de la passion, en dehors de tout contexte socio-culturel spécifique, en définissant la musique comme un *Espressivo inexpressif* :

« *La musique est donc inexpressive non pas parce qu'elle n'exprime rien, mais parce qu'elle n'exprime pas tel ou tel paysage privilégié, tel ou tel décor à l'exclusion de tous les autres ; la musique est inexpressive en ceci qu'elle implique d'innombrables possibilités d'interprétation, entre lesquelles elle nous laisse choisir. Ces possibles se compénétrent au lieu de s'entr'empêcher comme s'entr'empêchent, dans l'espace, les corps impénétrables localisés chacun en son lieu propre. Langage ineffablement général (si tant est que ce soit un « langage »), la musique se prête docilement à d'innombrables associations.* » [95]

La musique est donc un au-delà, un espace dématérialisé qui permet de conjurer les dissonances subjectives dans l'harmonie : il en va de sa nature d'être interprétable dans une polyphonie qui lui est essentielle. L'*Espressivo inexpressif* n'est pas un paradoxe, il est précisément un indéterminé ontologique. Mais n'est-ce pas le refus du langage qui conduit à une telle conclusion ? En effet, une telle position post-moderne est très proche, étonnamment, du signifiant flottant de Lévi-Strauss, d'une sorte de degré zéro du symbolique, et nous permet d'ailleurs de comprendre la comparaison entre mythe et musique. Si, pour Lévi-Strauss, la musique est un langage « intelligible et intraduisible » [Lévi-Strauss, 1964 : 26], elle n'est pas moins proche du mythe en ce sens qu'elle est une structure qui, une fois dépassé le plan des « niveaux sémantiques privilégiés », n'a d'autre fonction que de « signifier la signification » [346], comme Adorno disait qu'« elle était bel et bien, directement, le Nom » [Adorno, 1982 : 7], arrachée à tout domaine signifiant déterminé. Cette thèse d'une musique comme symbolisme sans référent, sans signification littérale, se retrouve dès 1942 chez Langer [Langer, 1957], et sera reprise notamment en psychologie et par les sémioticiens de la musique comme Molino et Nattiez [Nattiez, 2004].

Seulement, à l'inverse du mythe qui est un récit discursif, la caractéristique de la musique reste son inchoativité : dès lors, la musique a pour fonction de signifier l'insignifiant et l'insignifiable. Tout est fait pour dénier un sens institué de la musique, et en faire une métaphysique de l'incertitude : Donegani écrit par exemple « elle est quête d'un ordre et recherche d'une règle mais à la condition que chaque moment s'ouvre sur l'inconnu et l'attente et ne soit inscrit que dans l'incertitude de ce qui advient » [Donegani, 2004], acceptant que la musique soit hors du champ sémantique, mais refusant de lui soustraire toute forme symbolique.

On voit donc que la musique serait une forme de culture pratique, dont le sens n'est pas à chercher puisqu'il est ontologiquement indéterminé, que la pratique concrète des acteurs consiste précisément à se confronter à cet indéterminé structural, meta-symbolique et adiscursif. Ce n'est pas sans rappeler nos guitaristes qui ne font pas mieux que de se confronter constamment à l'indéterminé de leur devenir, de leur identité, de leur corps, de leur relation aux autres, à l'instrument, à la musique même, et peut-être au monde. Nous participons de cette métaphysique musicale au moins en deux sens : d'une part en ne faisant pas l'analyse musicologique des musiques étudiées, même si nous avons fait des excursions dans les distinctions de genres musicaux, d'autre part en choisissant comme porte d'entrée précisément une médiation qui est explicitement le support d'une pratique. Un autre fait va dans le sens de cette praxis musicale : non seulement la guitare est bien définie comme une action, mais nous avons vu qu'elle était véritablement le lieu de la structuration d'un rapport à la musique, non son évidente nécessité fonctionnelle. Ce sont les guitaristes eux-mêmes qui vont dans le même sens, partagent le même horizon que les tragédiens et les scientifiques de la musique : il y a une parenté indéniable entre un besoin théorique de la praxis et une pratique effective de celle-ci.

Nous nous démarquons néanmoins des discours universalistes, structuralistes ou pragmatiques sur un point : il n'est pas de pratique qui ne soit historiquement, socialement et anthropologiquement située. Ce que cette métaphysique dépeint n'est pas tant la musique universelle que notre rapport spécifique à la musique en modernité. La musique serait une symbolique soustraite à la signification, elle ne fait plus que « signifier la signification », mais une signification incertaine, indécidable, indéterminée. On reconnaît là une position commune à de nombreuses théories et particulièrement en sociologie, notamment les pragmatiques qui ont transmué cette métaphysique en principe épistémologique : le fait est devenu Faire, le devenu un devenir, l'institué un instituable, le signifié un signifiable. A ce point analogue du monde

moderne, il y a de quoi la prendre pour une métaphore ! Nous acceptons temporairement cette définition dans la mesure où on la replacera dans la modernité qui lui est essentielle : ce n'est pas tant que la musique ne signifie rien, où qu'il n'y aurait aucun référent à ce symbolisme, mais le travail guitariste montre la nécessité de la re-symboliser comme une symbolique plastique.

Du faire sens. De la tablature au geste

Les guitaristes font la musique, mais cette pratique *fait* sens. Le sens a toujours été replacé dans le domaine du Dire par nécessité scientifique : l'herméneutique doit en passer par le langage pour décrire ce sens mais cela ne veut pas dire que seul le langage pourrait faire sens. L'hypothèse du symbolique, pour autant qu'elle prenne généralement le langage comme modèle, n'a pas vocation à replacer le monde social dans le royaume du Verbe. L'hypothèse de la médiation est finalement que les moyens que nous utilisons font et permettent de faire plus que ce que nous leur assignons techniquement : le disque, qui a pour fonction d'enregistrer la musique, fait la musique, et non plus la restitue fidèlement, parce qu'il permet aussi de collectionner et de comparer la musique, donc « d'interpréter indéfiniment » une même pièce ; il permet également de la « domestiquer » et, en retour, permet à la musique de coloniser notre espace-temps [Hennion, 2000 : 126-149]. Il y a un surplus qui va bien au delà de la fonction d'enregistrement-restitution de la musique. Ce surplus, nous l'appellerons *sens*, dans la mesure où le montage des différents moyens, même s'il est incertain aux yeux des acteurs, permet de donner une définition stable de la musique, socialisée et socialisante. Il y a un principe de cohérence dans ce montage, qui nous donne la mesure de ce que chaque élément, élu ou rejeté dans la pratique, fait sens sans nécessairement correspondre exactement avec le domaine du Dire.

C'est le cas de la tablature, qui existe depuis très longtemps (Cf. introduction), mais dont le succès ne s'est déclaré qu'il y a 25-30 ans. Pourtant, ce qu'on en disait ne diffère pas de ce qu'on en dit aujourd'hui : les mentions sur les anciens recueils exaltent l'apprentissage autonome, facile et rapide, tout comme aujourd'hui la guitare est dite facile d'accès grâce au contournement du solfège par ce médium d'écriture. Ce qui les différencie, c'est leur succès. La tablature a été comme effacée de l'histoire, comme nous l'avons vu en introduction, au profit d'une intégration de la guitare dans une culture jugée plus savante, *via* la partition. La tablature a connu un revers de

fortune, et ses promesses de succès populaire ont été la condition de son oubli académique. On la redécouvre en France dans les années 1970, les *song books* anglo-saxons apparaissent dans les années 1980 et, aujourd'hui, des millions de pages internet sont consacrées à leur échange.

Son succès actuel est sans commune mesure avec les promesses tenues cinq siècles avant cela. Le discours a beau être le même, la réalité de la tablature et donc de la guitare est différente. Si on s'en tient à l'équivalence discours=sens, alors ce sens ne s'est pas modifié : la tablature, c'est l'autodidaxie rendue possible. Si la tablature a été oubliée, ce n'est pas qu'elle n'avait pas de sens en soi, aisément repérable par n'importe qui s'y intéresserait, mais c'est parce qu'elle ne faisait pas sens comme elle le fait aujourd'hui.

Mary Douglas avait bien vu que même une théorie peut être oubliée puis redécouverte [Douglas, 2004 : 116] : elle évoque les différences par le « climat des idées » dans le cas du paradoxe de Condorcet réinventé par Arrow, et parle ensuite d'une théorie devenue « pertinente ». Ce qui est vrai du domaine des idées l'est de celui des objets. On peut dire que la tablature est devenue pertinente pour le monde musical qui l'a élue, parce qu'elle n'était pas la seule condition du succès de la guitare populaire, seulement un maillon de la chaîne : prise isolément, la tablature semble pouvoir supporter l'autodidaxie. S'agit-il d'un sens ? Pas nécessairement, mais la raison de son succès ne tient pas en elle proprement dit, mais en ce que la promesse d'autodidaxie a acquis une valeur, donc un sens différent en modernité. En retour, la tablature se voit offrir une pertinence qu'elle n'avait pas auparavant.

Elle fait donc sens, en partie indépendamment de ce que l'on en dit, car ce n'est pas tant que la guitare est facile grâce à elle, contournant l'apprentissage du solfège, mais parce qu'elle donne à voir une structuration de la musique par le geste plutôt que par un système de notes autonome par rapport à l'exécution musicale. Elle est symbolique parce qu'elle renvoie à la fois à l'autonomie du guitariste s'émancipant de toute détermination culturelle que le solfège incarne, mais également parce qu'elle est un raccourci de guitare. La tablature, c'est l'écriture des doigts se posant sur un manche : cela participe à l'élaboration d'une guitare autodidactique, capable de se transmettre elle-même, c'est-à-dire de transmettre un savoir musical qui se structurerait par elle.

En tant que symbole de guitare, la tablature permet d'ailleurs une réciprocité exemplaire entre apprentissage autonome et apprentissage avec un professeur. Elle est tellement la guitare qu'elle peut disparaître, parce que superflue voire encombrante quand la transmission orale prend le relais ; montrer les gestes n'est finalement pas si différent de la tablature, encore que c'est

directement la guitare, non plus son raccourci, qui se donne à voir comme le moyen de sa propre transmission. Inversement, la tablature peut prendre le relais, le professeur n'est pas indispensable, d'autant que la forme orale de la transmission est souvent niée comme apprentissage pour être perçue comme une situation de jeu.

Mais la tablature est aussi considérée comme un moyen pertinent de la transmission autodidacte précisément parce qu'elle n'est pas l'essentiel, qu'elle est superflue voire trompeuse : elle ne dit pas tout, tout comme le professeur n'agit pas comme autorité du point de vue de la sensation corporelle. Il dit bien « il faut que tu le sentes », faisant référence au *feeling*, mais il ne dit pas comment le faire, précisément parce que cet essentiel musical-corporel est à élaborer soi-même. Qu'on nous permette une citation assez longue et comparons avec ce que dit Blacking du « sentiment en musique » dans d'autres circonstances :

« Prenons par exemple la question du « sentiment en musique », souvent invoqué pour distinguer deux exécutions techniquement correctes du même morceau. Cette doctrine du sentiment est en réalité fondée sur la reconnaissance de l'existence et de l'importance des structures profondes de la musique. Elle affirme que le succès de la musique dépend entièrement de ce qui est entendu et de la façon dont les gens répondent à ce qu'ils entendent « dans les notes », mais elle présuppose que les relations de surface entre les notes qui peuvent être perçues comme des « objets sonores » ne constituent qu'une partie d'autres systèmes de relations. Ces présupposés n'étant pas clairement énoncés et n'étant compris qu'obscurément, les affirmations se font d'autant plus dogmatiques et sont souvent affublées d'un langage de secte élitiste. L'effet de cette confusion sur des gens très engagés musicalement peut être traumatisant et cela peut complètement décourager ceux qui ont du goût pour la musique.

Lorsque, dans mon enfance, je venais à bout d'un morceau de musique de piano techniquement difficile, on me disait parfois que je jouais sans sentiment. Le résultat, c'est que j'avais tendance à jouer plus fort ou d'une manière plus agressive, ou que je refermais tout simplement la partition. C'était comme si l'on s'en était pris à mon intégrité personnelle plutôt qu'à mes capacités techniques. En réalité, mon jeu « dépourvu de sentiments » était le résultat des techniques d'enseignement inadéquates, par essais et erreurs, d'une société dont les théories éducatives reposaient sur une doctrine confuse, rapportant la réussite à un mélange d'héritage supérieur, de labeur acharné et d'intégrité morale. Un dédain plein d'affection pour le métier technique, la technique et la « simple » dextérité décourageaient l'attention envers les problèmes mécaniques de base, à moins qu'ils ne fussent enveloppés d'une aura de moralité – comme par exemple la pratique assidue des gammes et des arpèges. L'attitude des Vendas à l'égard de la bonne exécution est de l'ordre essentiellement technique, et non pas dépréciative du moi. Quand le rythme d'un tambour alto dans le domba n'est pas tout à fait juste, il arrive qu'on dise à l'exécutante de bouger pour que son battement participe d'un mouvement d'ensemble du corps : elle joue avec sentiment parce qu'on lui montre comment avoir le sentiment physique de bouger en même temps que son instrument est en harmonie avec les

autres batteurs et danseurs. Nul ne songe à dire qu'elle est insensible ou pas à sa place [an insensitive or inadequate person]. Ce qui est courant dans l'instruction musicale Venda semble être une rareté dans « ma » société. » [Blacking, 1980 : 121-122]

Ce qui semble être de l'ordre de la confusion dans l'enseignement classique ne l'est pas dans la pratique populaire. La critique de l'enseignement classique, faite ici par Blacking, est la même chez les guitaristes que nous avons interrogés : un enseignement qui ne montre pas l'essentiel de ce qui doit être fait afin de jouer la bonne musique, est un enseignement discriminant. Certains pourront faire ce qui est demandé, d'autres non. Mais la réponse qui est apportée est sensiblement différente : Blacking y oppose la transmission musicale des Vendas, où la posture globale du corps est une prescription, Blacking ayant dans l'idée qu'il faut « ressaisir le sentiment juste en trouvant le mouvement juste » ; les guitaristes y opposent qu'il n'y a pas en soi de justesse dans l'exécution musicale, mais seulement la sienne. Le sentiment devenu *feeling* renvoie toujours la situation de transmission à une capacité de l'individu non à retenir, à reproduire, mais à élaborer une technique du corps, en interaction avec l'instrument, où le geste peut se transformer en sensation qui elle-même implique d'autres gestes. On en appelle à un montage complexe entre oreilles, mains, sensations du corps global, sans que cela ne soit toujours dit explicitement : ce silence n'est pas discriminant, il est la condition de libération du corps, de la musique et du musicien.

La *theoria* musicale s'enchaîne donc aux médiations qui la supporte et la font émerger. La chaîne tablature-professeur-guitare-*feeling*-corps-musique est présente globalement, mais hiérarchise les symboles, certains étant nécessaires, d'autres non. La médiation que l'on ne peut pas évacuer, c'est le *feeling* qui est mis en œuvre comme une relation spécifique entre soi et la guitare, lieu d'élaboration d'une musique à soi. Ce système fait sens puisque c'est autour de son partage qu'émerge une définition de la musique. Lorsque Blacking écrit : « Il est évident que l'exécution la plus profondément sentie d'un morceau de musique quelconque sera celle qui approchera au plus près les sentiments qu'éprouvait son créateur au moment où il a commencé à capter, au moyen de la forme musicale, la force de son expérience individuelle » [123], il est ici en total désaccord avec ce que font et ce que signifient les guitaristes, où la musique la plus authentiquement sentie est la leur, parce que le *sentiment* est le leur, non un hypothétique sentiment de la musique ou de son compositeur ; tout cela émerge dans des techniques du corps comme techniques de soi. Et c'est d'ailleurs en ce sens que leur réponse en terme de transmission

n'est pas celle de Blacking ou des Vendas, parce qu'elle tente de faire émerger une forme moderne qui serait moins confuse, moins violente ou discriminante que la culture académique telle qu'on la perçoit.

La tablature fait sens parce qu'elle est considérée comme un moyen pertinent – provisoire d'un point de vue biographique et stable d'un point de vue culturel – d'une définition de la guitare comme moyen de l'autonomie des guitaristes. Les moyens deviennent interdépendants, non plus dans une forme de chaîne, linéaire, mais comme une toile d'araignée, disons comme un réseau. La guitare elle-même fait sens comme moyen de l'autonomie de soi et de la musique parce qu'elle est identifiée comme le lieu de la mise en relation des corps et de la musique, tension constituant le moment de l'autonomie. Elle a un pouvoir structurant parce qu'on lui attribue des propriétés spécifiques, précisément ici de ne pas vraiment en avoir. La guitare n'est donc pas le seul moyen fonctionnel de la musique, elle en est la médiation de sens, car elle relie différents éléments comme faisant partie d'une même totalité : la guitare n'est pas la musique, mais elle permet de faire la musique d'une certaine manière en attachant, par d'autres moyens encore, l'individualité et la musique dans un rapport d'identité.

La liberté et l'autonomie que la guitare symbolise, *i.e.* qu'elle favorise fonctionnellement et significativement, repose encore sur un montage particulier. La volonté de libération réciproque de la guitare et du corps en fait la condition de l'émergence du *feeling*, mot désignant les sensations du corps et par le corps, autrement dit les émotions produisant et éprouvant la musique. Le *feeling* désignant finalement l'interaction se résolvant dans l'émotionnel musical, elle peut autant s'appliquer à la relation à soi via la guitare, qu'à la relation aux autres via la musique. Il ne faudrait pas négliger cet aspect du système symbolique, sans quoi on passerait à côté du principe de circulation des forces de la musique. Or le *feeling*, et c'est là l'efficace du langage, n'est pas le mana de Lévi-Strauss, le « truc » ou le « machin » qui signifierait tout en lieu et place des autres symboles : il désigne une propriété inaliénable de la personne, qui circule, s'amplifie ou se déforme au contact des autres, et qui permet de socialiser les techniques du corps, l'émotion musicale selon une forme bien spécifique malgré cette exigence d'autonomie.

Aucun symbole n'est totalement substituable à un autre. Le *feeling* ne peut pas tout signifier, il permet justement de faire circuler du sens lorsque les autres objets, actes ou discours ne peuvent plus le faire ; réciproquement, une fois désigné le *feeling*, ou tout autre terme équivalent, il

devient impossible de le décrire, il faut en revenir à l'expérience²⁰⁹. Alors que le *feeling* permet de désigner primitivement le surplus de sens dans l'interaction technique entre soi et l'instrument, c'est tout de même la guitare qui est considérée et pratiquée comme étant le lieu de la structuration du geste. La guitare n'est pas non plus considérée comme la source externe de cette structure, ce qui en ferait une autorité trop importante, mais elle en est le support interne. D'un point de vue technique, on considère que la guitare n'a pas de dynamique structurante fixe ; c'est ce qui en fait toute l'ambiguïté et une bonne part de sa symbolique plastique. La guitare ne détermine pas techniquement la pratique corporelle ; sa plasticité est la libération du corps qui mène aux sensations et à l'expression de soi. Ce que le *feeling* ne permet pas de désigner et qui est pourtant au cœur de cette pratique, c'est la métaphore de la sexualité au moment de l'adolescence, le rapport à une technologie enchantée et démesurée (le feedback et la saturation électrique), autant que le versant de la sensualité et de la séduction, qui sont pourtant des dimensions inévitables. C'est d'ailleurs ces thématiques qui font de l'instrument un bien commun bien au delà du monde des guitaristes : les mises en scène de soi sont à la fois le lieu de la production du *feeling* et la figuration d'un rapport érotico-technologique qui se laisse facilement percevoir par le public, que l'on soit capable ou non de faire la distinction entre les signes de l'inspiration et les mises en scènes de soi.

Nier ces dimensions participant à la socialisation des sensations, des émotions, du rapport à la musique ou à l'instrument, condamnerait à passer à côté de ce qui fonde biographiquement un lien très fort à la guitare, et qui en fait un symbole puissant dans la musique contemporaine. Le développement des pratiques de guitare au moment même de la revendication de la liberté des corps, des sexualités et de la jeunesse ne peut qu'attester de ce lien symbolique – loin d'être unique. La pratique du *air guitar* ou les jeux vidéos censés reproduire les gestes guitaristes montrent qu'au delà de l'univers guitariste, l'instrument est conçu comme un outil qui dépasse de loin sa seule fonction musicale, qui véhicule et supporte des forces musicales essentielles.

Ces symboliques sont socialement situées du point de vue du guitariste, à tel point qu'elles peuvent devenir le simple *signe* de cette situation : lorsque la guitare ne fait plus que signifier la socialisation et l'enchantement adolescent, alors le rapport musical semble perdu. On en revient alors à une définition de l'instrument *comme* instrument, et on dénonce tous ceux qui y voient trop de choses.

²⁰⁹ Retour marqué par le renversement de l'entretien, l'enquêté interpellant l'enquêteur (« ben, je sais pas, toi, tu as déjà vibré avec ton instrument ? ») ; ou encore par des gestes exagérés pour signifier l'engagement total du corps.

Une conclusion partielle s'impose ici, car on a déjà décrit comment cette forme de désymbolisation était aussi la possibilité de maintenir un système symbolique musical plus complexe que cela, sans en perdre d'ailleurs totalement la trace institutionnelle. Ce retour à une définition technique des moyens de la musique, évacuant ce qui paraît être trop « social », semble prendre le chemin de la médiation au sens d'un aller et retour perpétuel entre un état social-transcendant et technique-immanent de la musique. Mais c'est précisément sur ce point que l'hypothèse du symbolique prend une autre voie, et nous permet de préciser l'impasse actuelle de la médiation.

Tout porte à croire finalement que les descriptions des acteurs *en train* d'expérimenter ne peuvent quitter le wagon de la praxis, comme si le sociologue ne pouvait pas se détacher des oscillations de l'individu pour regarder la totalité dans laquelle il s'inscrit. C'est pourtant le sens du passage au sens anthropologique du terme, passage d'un individu dans une totalité, ou d'une totalité à une autre, d'un état à un autre. Le passage a une fin et vise la stabilité de cet état.

En définissant la confrontation à la musique comme un « pari » qui n'aurait d'autre fin que de se dérouler, on s'engage en fait sur le caractère exclusivement ludique de la pratique : *homo ludens* semblant s'opposer à *homo faber*, le ludique, redéfini en loisir, est ce qui semble se détacher de toute finalité autre que d'avoir lieu²¹⁰. De ce fait, la musique est perçue comme une pratique sans but au-delà du temps de sa pratique, soit une pratique hors du monde, hors de tout objectif de résultat. Augé a déjà mis en garde contre l'isolement d'une cellule purement ludique :

« D'ailleurs, sur le terrain africain lui-même, il y a des activités qu'on aurait du mal à définir soit comme purement ludiques soit comme ayant des enjeux importants. La nécessité d'un résultat fait peut-être partie de l'activité ludique. » [Augé, 1989 : 168]

Même dans le sport, nous dit-il, il n'est pas évident que l'idéal de participation de l'Olympisme soit le vrai. Et on a déjà assez reproché à Durkheim de définir l'art comme un jeu détaché du réel pour ne pas revenir sur cette thèse ! Le propos de Augé s'insère dans une réflexion sur le rituel, qu'il est nécessaire d'appréhender, selon lui, selon les enjeux et les fins qu'il se fixe d'atteindre :

« Je ne crois pas que les gens qui accomplissent des rites pour faire venir la pluie ou pour guérir, si l'on veut bien prendre le rite au pied de la lettre, aient le sentiment que l'arrivée ou non de la pluie et la guérison ou la non-guérison constituent des

²¹⁰ Que l'on juge la continuité des idées qui vont d'un appel à *homo ludens* pour parler du loisir, d'un sujet universellement autonome, à la négation de l'idée de modernité des pratiques individualistes, cet homme-là est invoqué par Warnier [1999], pour s'opposer à Mauss et Leroi-Gourhan sur le point précis de la socialisation, et bien sûr par Dumazedier.

considérations sans importance et non liées à la pratique du rituel. Je crois au contraire qu'on ne peut pas comprendre ce qu'est une activité rituelle si on fait abstraction de l'enjeu dans lequel elle s'investit. » [id.]

On peut étendre cette réflexion aux amateurs et pratiquants de la musique : comme si l'état visé par l'écoute ou la pratique de la musique n'était finalement qu'accessoire par rapport au chemin qui mène à cet état. Il ne faudrait pas confondre les moyens de ce passage avec les fins que ce passage permet d'atteindre. Et c'est en ce sens que la pratique est partagée : il faut au moins s'entendre sur ce que cette pratique permet de faire et d'atteindre, c'est-à-dire se représenter une cause et un effet potentiel, soit des « préliations » que Mauss a bien relevé dans les logiques symboliques, et que la médiation ne nous permet pas de penser.

La période de marge dans laquelle nous place la musique serait, au contraire d'une preuve de son indétermination, celle de son caractère rituel : elle nous place, comme dans l'épreuve de l'improvisation, dans une sorte de désordre à conjurer. Mais accepter cet aspect rituel, ou en tout cas ordonné de la pratique, serait aussi admettre que la musique a un sens entendu comme un horizon, une fin à atteindre. Il y a dans la théorie de la médiation, comme dans toute micro-sociologie d'un domaine que l'on considère autonome, une confusion, pourtant à ne pas faire, entre le plan biographique, incertain, et le plan culturel, qui précisément replace l'individu dans une totalité, apportant une forme de stabilité et de fixation de ce qu'est la musique, de son sens. Dans la logique de la précarité de la musique, il y a en fait une analogie entre le face-à-face d'un individu avec son goût musical qui d'un point de vue biographique ou diachronique (dans le temps de l'écoute) est forcément incertain, et le plan de la musique prise globalement qui se trouve être l'incertitude et l'oscillation même des individus, « ce passage ». La médiation ne permet pas de penser l'articulation entre individus et société, parce qu'elle suppose que la musique est en soi ce que les individus, pris isolément, en font.

On n'est plus très loin d'un individualisme méthodologique qui mystifierait la médiation entre individu et société plus qu'il ne l'expliciterait véritablement. La médiation a valeur totalisante, puisqu'elle est la définition de la musique comme monde social, et que le terme interdit de réduire la pratique à son versant naturel ou social, individuel ou collectif. Mais au moment de tenter une explication de ce que la musique est devenue un moyen d'expression de toute une génération, on se retrouve avec un constat selon lequel la musique fournit « des manières de faire un monde ». Qu'on reconnaisse l'indéterminé de l'action sociale, soit, c'est peut-être là toute l'expérience de la modernité ; on ne sait pas pour autant si la musique est un moyen *efficace* de faire un monde,

c'est-à-dire si elle le permet effectivement, tellement la rhétorique de l'incertitude surplombe le discours.

En citant Goodman, Hennion ne se rapproche-t-il pas du concept de symbolique, rejeté auparavant dans les limbes du sociologisme bourdieusien et de l'emblématisme durkheimien ? Rappelons que Goodman entame son ouvrage, cité par Hennion, par la phrase suivante : « Des mondes innombrables faits à partir de rien par l'usage des symboles – ainsi pourrait-on satiriquement résumer quelques thèmes majeurs de l'œuvre d'Ernst Cassirer », thèmes dont il dit ensuite qu'ils « font corps avec ma pensée » [Goodman, 2006 : 11]. Le symbolique ressurgit bien là où on ne voulait plus le voir, au moment même de devoir caractériser la modernité. Il y a bien un lien signifiant entre le besoin de faire un monde et la musique, encore qu'il n'est pas très clair. La question reste la même pour les guitaristes : pourquoi un tel investissement dans la guitare, pourquoi ce désir d'autonomie, pourquoi faire sens à partir de ce qui est indicible ?

La réponse n'est pas aboutie. Que la musique fournisse des moyens de produire un monde, il est aujourd'hui difficile d'en douter. La question devrait porter sur la forme que ce monde adopte, et qui est dans une certaine mesure un devenu, une institution. C'est le propre de la culture et du symbolique que d'être *déjà là*, assez stable pour y inscrire de nouveaux membres. On ne peut pas penser une culture sans accepter l'idée de socialisation. Or, c'est bien dans la consubstantialité du sens et de la forme du système symbolique que l'on trouvera la réponse. En même temps, la rigidité qu'implique un discours sur « l'ordre symbolique » est un obstacle à la restitution de cette incertitude moderne autant que musicale ; c'est donc aussi et surtout sur la symbolisation, la manipulation des symboles par la pratique, qu'il faut insister.

La forme qu'adopte la pratique de la guitare tient pour une bonne part aux divers dénonciations et rejets de l'objet comme symbole, ou du moins comme signe. Nous avons tenté de montrer à travers les différentes descriptions que la symbolisation ne s'arrêtait pas net au moment de sa dénonciation. Il faudra interroger le sens de cette négation, de cette dénonciation du symbole qui nous semble encore en être une manipulation, *i.e.* un Faire sens : si la tablature acquiert sa cohérence, pour terminer sur cet exemple, c'est bien que l'autodidaxie devient elle-même pertinente, donc qu'un certain d'individualisme est, sinon recherché, du moins mis en forme. Mais avant d'en arriver à cette herméneutique de la désymbolisation, il faut se demander ce qui nous permet théoriquement, au cœur même du concept, de continuer à parler de symbolisation au moment de rendre compte de la modernité du fait étudié.

2. Infortuné symbole qui périt aussitôt nommé : modernité d'un concept

Nous voudrions soutenir que cette négation de la guitare comme symbole n'est pas la négation définitive du symbolique, mais un moment dialectique du processus. Cette dialectique, on peut la retrouver dans le concept même de symbole tel que l'ont élaboré les romantiques en leur temps, fondant par-là même la modernité du concept appliqué à nos propres sociétés – ainsi que la modernité de notre société. La redéfinition du concept de symbole par les romantiques, si on prend une première vague allemande élargie à un point d'origine qui serait Goethe, un des premiers à en redéfinir la place, nous donne la mesure de leur position originale vis-à-vis du problème de la modernité. En retour, c'est l'originalité de la théorisation qui nous montre toute la modernité du concept. Deux temps sont nécessaires : d'une part l'examen de la reformation du symbole dans son opposition à l'allégorie, ce qui fera du symbole un signe à part ; d'autre part, la parenté entre symbole et ironie romantique, qui va nous mettre sur la voie d'une dialectique par la négation – ce sera le point de rupture et la transition à Hegel qui adoptera une autre position.

Romantisme et théories du symbole

L'excellent travail de Todorov [1977 : 235 et s.] nous montre comment l'esthétique romantique, que l'auteur replace dans un moment de crise que d'autres appellent révolution [Bénichou, 1996 : 275 et s.], ne s'appréhende jamais mieux que dans l'opposition entre symbole et allégorie. Le symbole y trouve toutes les caractéristiques de l'art tel qu'ils le définissent²¹¹. Même si Goethe n'est pas tout à fait le premier à s'adonner à l'exercice de la distinction, repris par tous à sa suite, il va en donner les grandes lignes. Selon l'auteur, l'allégorie n'existe jamais en elle-même, elle est transitive, c'est-à-dire traversée par la signification sans que l'on puisse l'appréhender de manière autonome. A l'opposé, le symbole est intransitif : avant que de représenter une chose, il

²¹¹ Pour situer historiquement les acceptions modernes du symbole, rappelons que c'est Heinrich Meyer, historien de l'art, qui le premier publiera un texte en 1797, *Sur les objets des arts figuratifs*, opposant le symbole et l'allégorie. Goethe écrira un texte la même année, sous le même titre, traitant de la même dichotomie, mais sera publié après sa mort. La *Philosophie de l'art* de Schelling subira le même sort posthume. Schiller n'écrira à ce propos que dans sa correspondance avec Goethe [Todorov, 1977 : 249].

est pour lui-même, et ce n'est que dans un second temps que l'on découvre toute la profondeur de sa signification. Cette seule opposition contient toutes les autres : tandis que l'allégorie ressort de la seule intellection reposant sur l'arbitraire et la convention du signe dont la connaissance repose sur un apprentissage, le symbole exige une participation, une production par perception avant que d'être intellectualisée. Le symbole n'est pas arbitraire : il produit un effet dont ressortira la signification. Goethe lui-même inverse radicalement le sens du terme qu'il employait avant 1797 comme le synonyme du chiffre, de l'emblème ou d'autres termes plus usités, ou encore comme signe arbitraire et abstrait (comme en mathématiques) : le symbole est dorénavant un mode de représentation intuitive qui s'oppose à la raison !

Le symbole devient alors chez les romantiques le vrai mode de présentation de l'art ; A. W. Schlegel, qui accepte la définition du Beau de Schelling, « l'infini représenté d'une façon finie », « ne suggère qu'une modification terminologique » comme le note Todorov :

« j'aimerais seulement mieux formuler ainsi cette expression : le beau est une représentation symbolique de l'infini ; car ainsi devient en même temps clair comment l'infini peut apparaître dans le fini. » [A. W. Schlegel, 1801, cité par Todorov : 235]

Creuzer, Solger, même Humboldt reprendront cette dichotomie. Hegel essaiera d'y faire correspondre des périodes de l'histoire esthétique. Mais les deux termes ne seront pas opposés radicalement de manière définitive : les différents écrits montrent aussi les points communs. Le symbole va devenir une forme d'allégorie, qui la contient en elle. Schelling écrira à ce propos :

« si l'on peut allégoriser tout ce qui est symbolique, c'est parce que la signification symbolique inclut en elle la signification allégorique. » [Schelling, 1999 : §39]

Le §39 de sa *Philosophie de l'art* – conférences prononcées en 1802 – suit de près la terminologie de A.W. Schlegel, tout en réintroduisant le schématisme, dialectisant la dichotomie originelle. Schelling introduit de nombreux changements dans la formulation du concept : pour lui, le schématisme est l'intuition et la signification du particulier à travers le général, l'allégorie l'exact symétrie, et le symbolique « *la synthèse des deux, où ni l'universel ne signifie le particulier, ni le particulier l'universel, mais où ils ne font qu'un, absolument* ». Deux nouveautés majeures : d'une part le symbolique est une forme de synthétisme relevant d'une dialectique entre schéma et allégorie, d'autre part il n'est plus seulement de l'ordre de la signification, mais de l'ordre de l'identité, de l'être. Cette deuxième idée est capitale. Découlant de sa qualité intransitive comme la nomme Todorov, Schelling ne fait plus du symbole un simple signe, qui n'aurait d'autre fonction que de signifier, mais une véritable concrétion :

« A vrai dire, nous ne nous contentons pas d'un simple Être sans signification, tel que le donne, par exemple la simple image, et pas d'avantage de la simple signification, mais nous voulons que ce qui doit être objet de la présentation artistique absolue soit aussi concret que l'image [bild] et cependant aussi universel et plein de sens [sinnreich] que le concept ; c'est pourquoi la langue allemande traduit parfaitement symbole [symbol] par Sinnbild [image de sens]. » [Schelling : 103]

Cette autonomie du symbole, il la retrouvera également et particulièrement dans la mythologie. Ce premier élément nous permet de percevoir cette différence entre signe et symbole telle qu'on la retrouvera plus tard chez Gadamer. Dans *Vérité et méthode* [1996], il cherche à affirmer une réalité autonome de l'œuvre d'art (une vérité), irréductible à la subjectivité. Il définit le concept d'image qui, pour lui, est à mi-chemin du signe et du symbole et fonde l'ontologie de l'œuvre d'art. Le concept d'image a pour nous peu d'importance, en dehors de ce qu'il a de commun avec le symbole. Ce qui retiendra notre attention c'est le fait qu'il oppose le symbole au signe²¹², le symbole étant la plupart du temps une sous-espèce de signe. Ce qu'il radicalise de la dichotomie symbole/allégorie, c'est le primat qu'il accorde à la « fonction de suppléance » du symbole sur le « pur renvoi » du signe :

« La différence entre image et signe repose donc sur un fondement ontologique. L'image ne s'épuise pas dans sa fonction de renvoi, mais elle a part dans son être propre à ce dont elle est l'image.

Or, cette participation ontologique n'est pas le fait de l'image seule mais aussi de ce que nous appelons symbole. On peut dire du symbole comme de l'image qu'il ne renvoie à rien qui ne soit en même temps présent en lui. » [172]

Le symbole est donc un « tenant-lieu » de ce qui est irreprésentable, mais qui se représente quand même en lui, ce qui est commun avec l'image. On retrouve là la formule de Schelling, « l'infini représenté d'une façon finie », la manière romantique d'attribuer une fonction gnostique au symbole, celle de lier le visible et l'invisible²¹³. Cette première approximation du symbole est

²¹² On trouve déjà une telle opposition chez Hegel qui lui, ne reprendra pas la distinction symbole/allégorie des romantiques. Se référant à l'esthétique romantique, Hegel gardera le symbolique comme catégorie esthétique historique (qu'il nomme aussi art "oriental"), opposée au classique et au romantique [Hegel, 1979 : 113 et s.].

²¹³ La différence entre Gadamer et les romantiques tient dans le caractère conventionnel du symbole et du signe chez le premier [Gadamer : 173], tandis que les seconds en font un fait médiateur entre Nature et Divin. Bénichou note que cette vision du symbole divin des romantiques n'est pas si nouvelle : « C'est un vieil axiome de théologie et de science médiévale, que la nature est le livre de Dieu, et qu'il a mis dans les secrets du monde naturel des symboles destinés à l'enseignement des hommes » [Bénichou, 1988 : 317]. Mais dès lors que ce n'est plus la nature qui est symbolique, mais le Verbe du poète symbolisant la nature, c'est l'imagination comme faculté qui est au cœur du problème, à côté de celui de l'intuition. Il reste que le problème de la transmission et de la convention ne sont pas abordés en tant que tel. C'est sur la question de la formation que Hegel infléchira la pensée romantique. Nous y reviendrons.

pour nous très intéressante, puisqu'elle semble être plus précise et complète que la critique du signe de Hennion, en même temps qu'elle la présuppose. « La chose « pour » l'autre chose, toujours. Mais non pas à sa place : à son service » [Hennion, 1993 : 217], c'est justement le symbole ! Sa complexité réside précisément dans le fait qu'il se substitue à la chose tout en additionnant les significations et les représentations. On pourrait même dire que c'est parce que le symbole se substitue tellement bien à ce qui est représenté qu'il devient la représentation. Quand Hennion ponctue ses analyses par « la musique, c'est le disque » ou « la musique, c'est la partition », ce sont bien des cas d'objets qui, parce qu'ils remplissent pleinement leur fonction de désignation, deviennent eux-mêmes quelque chose de ce qu'ils représentent, tout en ajoutant un surcroît de signification, car une musique qui a pour support le disque ou la partition, ce n'est effectivement pas la même chose, cela ne renvoie pas exactement à la même réalité.

Le détour par Schelling est intéressant en ce qu'il introduit deux choses : d'une part l'Absolu que l'on retrouvera chez Hegel sous une autre forme, d'autre part une formule proche d'une distinction entre symbole et signe. Toute la modernité du concept se dessine chez lui, qui dira : « *Dès que nous laissons ces êtres [les symboles] signifier quelque chose, ils ne sont eux-mêmes plus rien* » [Schelling : 103]. Cette phrase tendrait à faire croire que le symbole ne peut pas être à la fois Être et signe, que lorsque la signification se révèle, ils cesseraient finalement de symboliser. Or toute l'ambiguïté du concept est là que lorsque l'on nomme le symbole *comme étant un symbole*, on relève ce lien de signification, ce qui le renvoie à l'état de signe, recouvrant sa présence concrète, son être premier. C'est ce paradoxe qui justifie le refus de parler de symbolique et d'en revenir à la médiation, dès lors qu'il n'y a plus de médiation de sens. Chez Hennion, « symbole » est identifié à l'emblémisme durkheimien, à une réduction sociologiste de la réalité :

« *[Les sociologismes modernes] prennent tous les objets pour des symboles. Cette innovation est une régression, un retour à l'ethnologisme durkheimien, dont la sociologie s'est précisément séparée lorsqu'elle a dû prendre au sérieux les objets et le travail, sans en faire des totems et des rites.* » [1993 : 242]

Du coup, le paragraphe sur l'efficacité symbolique associe le recours à ce vocabulaire ethnologique au « ne... que » réducteur du sociologisme [249], marque de fabrique de la dénégation bourdieusienne, dénonçant la réalité comme croyance [80, n.5]. L'ethnologue du symbolique serait finalement identique au dénonciateur de fétichisme, qui vide le lieu de la médiation pour ne rien remettre à la place (cf. *supra*, chapitre précédent). Le symbolisme

durkheimien, qui a certes le défaut de baser son ontologie sur une erreur des indigènes quant à l'identification de la cause de la force éprouvée dans le rituel (le totem plutôt que le social proprement dit), a tout de même le mérite d'éclairer des faits qui seraient incompréhensibles, pur « délire », s'il ne retrouvait pas leur fondation collective. D'où l'intérêt d'en passer par Mauss, révisant quelque peu la notion, tout en poursuivant l'intuition essentielle. Il est un peu facile de reprocher à Durkheim d'avoir découvert le fondement sociologique des symboles, alors même que Mauss leur redonnera leur pleine fonction de médiation, interdisant par-là, dans cette filiation théorique, de rapprocher le symbolique de l'iconoclasme sociologique, à l'image de Simmel proposant des formulations identiques dans le champ religieux :

« C'est pourquoi ils [ceux qui se placent du point de vue de la fin dernière sans admettre l'être transcendant] méconnaissent en particulier le concept de symbole, quand ils accordent que tout l'élément chrétien soi-disant maintenu par eux ne serait visé « que symboliquement » – sans rien admettre de ce qui est proprement symbolisé par là. » [Simmel, 1990 : 167]

D'où vient alors cette impression que parler de « symbolique » revient à dénoncer, réduire, vider la réalité ? Elle vient d'une réduction du symbole au signe : si on parlait du « franc symbolique » comme *n'étant que* symbolique, on affirmerait que cela n'a aucune espèce de réalité concrète : ce franc permet de nous représenter une condamnation, sans en être une véritablement, puisqu'il n'y a ni réparation d'un préjudice, ni punition concrète, matérielle ou financière. Selon cette interprétation, le franc n'est que le signe de la condamnation, non son symbole : car malgré tout, ce franc symbolique *est* une condamnation, il condamne – c'est un acte qui fait sens parce qu'il est censé être reconnu par tous et, en ce sens, faire justice. Cette équivoque du symbolique sera toujours présente : lorsqu'on nomme une chose comme étant symbolique, on désigne la chose comme étant plus que ce qu'elle est, on relève une relation au delà de son apparence concrète. Nommer un symbole comme symbole revient toujours pour une part à désymboliser la chose, en dénonçant l'arbitraire et la convention de la relation. Cette équivoque du symbole comme symbole entre *être et signification* est au cœur du problème romantique, bien avant la critique sociologique du sociologisme.

Ironie romantique et dialectique hégélienne

L'ironie a une place importante parce qu'elle est elle-même symbolique du symbole romantique : elle est ce par quoi ils ont pu en même temps développer le concept de symbole et leur attitude vis-à-vis de la modernité. C'est également à partir d'elle que l'on peut observer comment le symbole est devenu médiation chez Hegel, à qui l'ironie, comme symbole romantique, posa problème. Mais les solutions développées par lui ne sont pas si différentes, comme le montre la lecture du premier système. Habermas ne sera d'ailleurs pas très loin d'affirmer que dans ce texte, il y a un statut ontologique privilégié du symbole.

L'ironie rhétorique, simple procédé de langage qui prend la forme inverse de ce que l'on pense, est à distinguer de l'ironie socratique, qui constitue la source de l'ironie romantique : c'est le procédé – que l'on peut dire pédagogique et philosophique – de Socrate consistant à assurer ne rien savoir afin de faire éclater une vérité bien plus profonde chez ses interlocuteurs. C'est à elle que F. Schlegel pensait lorsqu'il encensa la catégorie, dorénavant comme procédé littéraire : le modèle était le *Cervantès* de Don Quichotte, où on voit l'auteur intervenir dans sa propre fiction, le personnage principal rencontrer des individus ayant lu la première partie de l'ouvrage. La forme est originale : il s'agit finalement de faire intervenir l'auteur dans un sorte de prise de distance objectivante, une auto-réflexion capable d'intégrer sa propre critique à l'œuvre présentifiée. Comme le montre Belher, on passe parfois du plus prosaïque au plus fantastique, du plus quotidien au plus merveilleux. Le Moi devient clivé en son endroit lyrique et son envers empirique [Behler, 1997 : 40 et s.]. Schlegel n'invente pas le procédé mais recycle le terme afin de donner un nom à une tendance de la littérature [*id.* : 45].

« En fin de compte, cette ironie, comme l'a dit Schlegel à juste titre, est une « poésie de la poésie », une création littéraire démultipliée, ou une poésie à la puissance deux, c'est-à-dire une création littéraire se projetant et se reflétant soi-même, dans l'esprit d'une représentation consciente de soi. » [56]

L'ironie est un processus réfléchissant : le roman, par l'intervention de l'auteur ou du narrateur, est désigné comme roman dans le roman. A l'instar des photographes amateurs dont Castel disait qu'ils déréalistent l'image, ou des romantiques désignant le symbole comme symbole, il y a d'abord un rapport ambigu à l'objet, puisqu'à la fois l'auteur, désignant la fiction comme fiction à l'intérieur d'elle, semble dire « ce n'est qu'une fiction », dans le même temps qu'il la

maintient comme fiction. Il y a un temps négateur de l'ironie, comme il en va de la désignation du symbole, à tel point qu'il est possible de parler de désymbolisation.

F. P. Bowman, dans son article « symbole et désymbolisation » rend compte d'un phénomène similaire chez les romantiques français dans le deuxième quart du 19^{ème} siècle, pour qui « la « désymbolisation » était une préoccupation fondamentale » [Bowman, 1985 : 53]. Pour ne pas être clair sur la définition même du terme, il renvoie d'abord à l'historien Michelet qui en fit un concept clé : la désymbolisation désigne alors la désignation du symbole *comme symbole*, la révélation de sa signification, qui est anéantissement du symbole, condition du progrès historique. La désymbolisation est donc ici un concept historique faisant partie de l'*Aufklärung*. Bowman désigne par « désymbolisation » ce qui finalement ressort également de l'histoire des sciences de la religion, à travers Quinet par exemple, et est la découverte même du symbole en France [Despland, 1999], concept assez vite oublié par un certain positivisme. Mais cette acception du terme fait déjà référence à un hégélianisme français, Cousin est le plus notable, qui use du terme symbole [Bowman : 55-56] alors même que Hegel, comme nous allons le voir, ne le reconnaît pas comme concept .

Ce n'est pas sans poser de problème à une définition du terme de désymbolisation, concept traître par excellence [Tarot, 2003b]. Dans cette première approximation, il semble que cela concorde avec le conflit entre être et signification chez Schelling. Mais il s'agit d'une réduction du symbole à l'état de signe (ou d'allégorie) : le symbole ne fait plus que signifier, il n'est pas pour lui-même, simple convention qui bloque l'accès au domaine des Idées. Mais cette désymbolisation n'en est peut-être pas une, dans la mesure où les défenseurs de la Raison refusent, à l'image de Hegel, un statut au symbole dans l'ordre des concepts, à l'inverse des romantiques qui l'exaltent : là, la désymbolisation est une rationalisation, un désenchantement et pose le problème du rapport entre religion et philosophie (en tant que science), ici est le moment d'une négation dialectique. L'ironie vise la synthèse, puisqu'à l'inverse du procédé rhétorique où ce qui est dit n'est pas pensé, il y a une coïncidence entre la plaisanterie et le sérieux, entre le dire et le pensé [Behler : 61]. L'ironie est une manière de travailler la création par une intervention consciente d'elle-même, afin d'objectiver l'œuvre : c'est bien un procès dialectique, et renvoie à l'idée même de symbole romantique. La réalité réapparaît comme démultipliée, l'œuvre est débordée par son sens dans le même temps que le procès abyssal de l'ironie est contenu dans l'œuvre, soit l'infini représenté de façon finie.

Bowman arrive à une conclusion similaire en ce qui concerne l'acte de désymbolisation chez les romantiques français, qui s'oppose au geste rationalisant du scientifique :

« La désymbolisation, activité fort répandue dans la théorie du droit, de la religion et de l'herméneutique dans le deuxième quart du dix-neuvième siècle, veut d'abord décider du signifié du symbole, et ce n'est qu'après que l'on a séparé le symbole de son signifié par un lecture qui en décide la signification, lecture qui se présente comme un progrès dans l'histoire, que le symbole acquiert un caractère "indécidable". » [Bowman : 53]

Si l'auteur replace cette désymbolisation dans une période très restreinte (1844-1849), il semble que les romantiques, au travers de l'ironie, fassent de même, car entre les deux définitions du terme (celle des nouvelles Lumières et celle des romantiques), tout se joue dans le statut que l'on accorde à l'indécidable, au paradoxe, à la contradiction. La désymbolisation peut bien être vue comme un progrès ou une régression [Tarot, 2003b : 109] dans la mesure où elle est un processus s'extirpant du domaine du symbole : pour les tenants de la raison, désymboliser permet d'en revenir aux concepts, à une science résolvant les contradictions, tandis qu'en psychanalyse, elle est devenue une régression par incapacité d'assumer les paradoxes et contradictions de la pensée²¹⁴. C'est en tout cas ce que semble dire Schlegel, à travers la notion d'ironie : « l'ironie est le paradoxe » [F. Schlegel cité par Behler, 1997 : 32].

Il en va de même pour le symbole, qui contient nécessairement un principe irrationnel chez les romantiques. Mais il y a une différence entre les symboles tels qu'ils les observent de manière extérieure par exemple dans la mythologie, et ceux qu'ils désignent comme symbole, dans la poésie ou l'art de leur temps, de façon immanente, et c'est là que se joue toute leur modernité : il y a une forme de désymbolisation inhérente à une désignation immanente du symbole, un moment de négation qui fait surgir la signification plutôt que l'être concret, mais le symbole est réaffirmé en définitive, dans une forme de négation de la négation. Le signe de cette dialectique est bien un « plus », non un « moins ». Le « ne que » est négateur et réducteur, ce qui ne permet pas de désigner une réalité pour ce qu'elle est. Lorsque Goethe disait que le symbole « *c'est la chose, sans être la chose, et quand même la chose* »²¹⁵, la négation intermédiaire est bien un surplus qui n'empêche pas de désigner la chose comme étant réelle, à la différence du signe qui retranche ce lien de réalité pour ne laisser que la relation d'équivalence à laquelle on peut croire ou non.

²¹⁴ Sur ce point, Cf. Lorenzer intraduit en Français à ce jour. On trouvera des approches du psychanalyste allemand chez Simonelli [2000] et Pasca [Pasca, 2001].

²¹⁵ Ici cité et traduit par Todorov [239], tandis que d'autres ont pu la traduire par : « Le symbole, c'est la chose, sans être la chose, et cependant ce l'est », traduit dans les *Œuvres de Goethe*, par Jacques Porchat en 1861.

Il y a donc une dialectique du symbole qui, lorsqu'il est nommé en tant que tel, est véritablement une synthèse qui en passe par sa négation. Cette négation est l'ambiguïté dans laquelle se placent les romantiques en désignant un symbole *comme étant un symbole*, non pas celle de la mythologie représentant une tradition lointaine qui intuitionnerait le symbole plus qu'elle ne l'intellectualiserait. Cette ambiguïté est leur modernité qui se saisit parfaitement dans l'idée d'ironie, symbolique du symbole romantique.

On voit le rapprochement possible avec la dialectique hégélienne. Mais c'est pourtant cette ironie, « poésie de la poésie », qui a le plus fait sortir Hegel de ses gonds : les quelques formules acerbes à l'encontre de F. Schlegel dans son compte rendu des *Écrits posthumes et correspondance* de Solger montrent à quel point il voyait dans l'ironie la « nullité intérieure » propre à la pensée romantique [Hegel, 1997b : 75]. Comme le montre Van Eynde, Hegel critique un nihilisme sous-jacent au procédé, une réflexion infinie, une jouissance de soi, donc un subjectivisme radical qu'il fait bien entendu remonter à Fichte [Eynde, 1997 : 180]. Pour Van Eynde, il s'agit d'une critique erronée car « c'est dans sa théorie de l'ironie que F. Schlegel s'efforce de se garantir contre les outrances d'un certain fichtéanisme » [id.].

En fait, ce que Hegel vise n'est pas tant l'ironie en tant que telle, mais le fait que ce soit l'art, comme nouvelle forme de religion, qui jouisse d'une position privilégiée comme mode d'accès à la vérité, au-dessus de la philosophie, tel qu'a pu le prôner Schlegel – qui fit même un retour à la religion par la suite. On est bien là face à une querelle des médiations chez des philosophes qui ont pris conscience de la modernité et de son problème : Hegel tente d'en revenir à la philosophie, seule condition d'une médiation, négation de la négation, qui ne garantit un retour à soi que dans la mesure où elle fait également accéder à l'Absolu. C'est bien la « poésie de la poésie » qui est dans le viseur, Schlegel ayant selon lui eu une attitude essentiellement « jugeante » de la discipline sans jamais y avoir pénétré « même d'une façon médiocre » [Hegel, 1997b : 97]. Le jugement est sévère.

Il a en effet parfaitement reconnu à son époque que l'ironie était une forme avancée de la négation et pouvait, en tant que telle, s'intégrer à son système dialectique. C'est la raison pour laquelle il s'intéresse à Solger, le philosophe de l'ironie, à la fois romantique, mais peut-être aussi hégélien :

« Hegel prétend découvrir chez Solger, le théoricien de l'ironie romantique, une ironie autre que celle qu'il trouve chez Friedrich Schlegel, Novalis et Schleiermacher, une ironie à l'échelle absolue, bref une ironie divine qui se laisse comprendre, à

l'intérieur de la structure théorique hégélienne, comme le moment même de la négativité dialectique, ce qui anime le concept. » [Jeffrey Reid, « Hegel, critique de Solger » in Hegel, 1997b : 10]

Hegel ne suivra pas Solger, ou en tout cas, ne réhabilitera pas l'ironie jusqu'au bout. Et c'est bien la question du symbolique et des conceptions du *logos* qui sont en jeu, comme le note Reid dans son commentaire : Solger fonde son esthétique sur le caractère symbolique de l'art, et la pensée historique de Hegel est tout simplement réfractaire « à toute idée selon laquelle le symbole jouirait d'un statut ontologique privilégié » [Reid : 57]. C'est que le symbole romantique tel que nous l'avons décrit devient en quelque sorte la médiation de sa propre absolutisation, soit un méta-symbole qui contient en lui-même sa propre médiation. Cette position est intenable pour Hegel, d'autant que ce méta-symbole est finalement symbolique du paradoxe absolu, d'une irrationalité du réel.

Pourtant, que ce soit les hégéliens français, ou plus tard les relectures de Hegel par Cassirer, Habermas et d'autres, les réappropriations de Hegel montrent qu'il est parfois difficile de penser sa philosophie sans le recours au symbole. On a souvent reproché à Hegel d'être de « mauvaise foi » lorsqu'il analyse le romantisme, trop bousculé par sa situation de concurrence avec Schlegel à Iéna ; il aurait fait l'erreur de déduire l'ironie de la théorie fichtéenne du moi, alors que le point de départ de Schlegel est socratique [Behler, 1997]. L'ironie et la dialectique sont tellement apparentées que l'on a pu faire de Hegel un Romantique, notamment dans son rapport au comique :

« La distance qui sépare l'entreprise hégélienne de l'idéal littéraire né avec le romantisme se résume dans la finalité qui est attribuée au comique : s'il a bien dans les deux cas un rôle historique et conceptuel au sein de la téléologie du progrès esthétique, il représente pour les romantiques l'idéal de la culture comme source d'une communauté potentielle, alors que Hegel n'y voit qu'un moment devant mener à la véritable communauté, avérée dans l'État, et apportée par l'ère éthique. » [Gandt, 2006]

C'est peut-être finalement pour des raisons sociologiques et politiques que Hegel se distancie des romantiques, c'est en tout cas le résultat de cette prise de distance. Chez les romantiques, la seule médiation sociale possible, c'est l'artiste sacralisé [Bénichou, 1988 et 1996], mais cette médiation pose problème puisqu'elle est à mi-chemin entre la nature et l'intuition (symbolique). Nous voudrions soutenir que le passage du symbole à la médiation chez Hegel se fait pour des raisons de théorie sociologique, à savoir que s'il n'était pas si éloigné de la notion, il y a pourtant substitué la « médiation » pour s'opposer à la naturalisation du symbole romantique, à l'intuition.

Hegel peut être vu, à la suite de Habermas, comme l'instigateur d'une médiation socialisée et socialisante. Il socialise le symbole plus qu'il ne le rejette. On verra alors que Hegel est bien différent des romantiques, du moins dans sa réponse vis-à-vis de la modernité – alors qu'il partage les mêmes préoccupations.

Une esquisse de la symbolisation chez Hegel

L'ironie comme le symbole romantique posent en fait deux problèmes typiquement modernes : le danger de subjectivisme qui y est inclut, bien relevé par Hegel, mais aussi la pluralité des mondes – ou encore l'hétérogénéité du monde. Ce deuxième problème apparaît moins dans la critique hégélienne de l'ironie – bien que le danger de subjectivisme est dirigé contre l'objectivité et une certaine forme d'unité du monde. Le procès d'intention que Hegel fait à Schlegel n'est peut-être pas bon comme le note Van Eynde, il n'en reste pas moins qu'il a peut-être raison de relever les dangers du procédé : le caractère indécidable du symbole, tout comme l'abysse dans lequel nous plonge l'ironie, peut nous renvoyer à une pure subjectivité comme produire une pluralité de mondes. On peut prendre encore une fois les photographes de Castel : la déréalisation qu'implique le « ce n'est qu'une photo », et qui est une forme d'ironie au sens de l'intervention de l'auteur dans l'appréhension de l'objet esthétique, implique selon le sociologue une subjectivité, une personnalisation des interprétations de la pratique. Schütz relit en sociologue *Don Quichotte*, le modèle de l'ironie romantique, et y voit le « problème de la réalité » en ce qu'elle est expérimentée par chacun, accentuant le problème sur l'unité de *la* réalité [Schütz, 2007, "Don quichotte et le problème de la réalité" : 155-190]. Et c'est bien à partir de la notion de symbole que Goodman comme Cassirer se posent la question de la pluralité des mondes, de leur relativité.

Schlegel pouvait bien tenter de retrouver une forme d'objectivité par l'ironie, la subjectivité et l'individualité – celle de l'artiste – étaient tout de même exaltées, notamment à travers la naturalité du symbole et l'intuition de sa réception. Le symbole est bien conçu comme la médiation de la dialectique sujet/objet, il ne prémunit pas pour autant de la déchirure dans l'ordre de cette relation. Hegel l'avait bien vu, lui qui avait finalement les mêmes préoccupations, mais s'est opposé à ce

qu'il considérerait finalement comme un danger d'une déchirure plus grande encore. Comme le note Habermas, le terme d' « esprit » est choisi à dessein :

« Et Hegel ne choisit pas ce terme arbitrairement : en effet l'« esprit » au sens que nous lui connaissons dans la langue courante dans des expressions comme l'esprit ou le génie (Geist) d'un peuple, d'une époque ou d'une équipe, est toujours bien au-delà de la subjectivité de la conscience de soi solidaire. Le moi comme identité de l'universel et du singulier ne peut être compris qu'à partir de l'unité d'un esprit qui englobe l'identité du moi avec un autre qui n'est pas identique avec lui. » [Habermas, 1973 : 170]

Pour Hegel, le symbole ne saurait se détacher de l'intuition, précisément du fait de son caractère non-allégorique : en tant qu'il se laisse appréhender d'abord par et pour lui-même, par vérification subjective [Hegel, 1988 : Add §457, 558], il est un immédiat. Il reconnaît une « symbolique se rapportant à des choses extérieures » et une « symbolique intérieure » [id : §459], mais à aucun moment il n'en fait une médiation.

C'est que le symbole romantique, en tant que tel, n'a pas le caractère processionnel de la médiation. La *Phénoménologie de l'esprit* [Hegel, 1997a] renoue avec un mouvement de la conscience, un processus de formation de l'esprit, là où le symbole semble être donné tout d'un coup. C'est qu'il y a une ambiguïté dans le rejet du symbole par Hegel : on pourrait très bien en faire le précurseur d'une critique d'un monde déjà-là, institué, mais c'est bien plutôt le naturalisme du symbole qu'il rejette, non son sociologisme. Au contraire, Hegel a eu l'intuition sociologique que n'ont pas eu les romantiques : la *Phénoménologie* fait intervenir un autre dans la formation de la conscience consciente d'elle-même, d'où la lecture sociologique de Hegel par Kojève, et ce reproche de l'immédiateté de l'anthropologie romantique [Kojève, 1947 : 150]²¹⁶ : on n'est effectivement plus très loin de la conception d'un homme dont la nature est d'être social, l'essentiel étant dans leur dialectisation par la médiation. La médiation de la phénoménologie est en tout cas autant sociale que psychologique.

Il n'en reste pas moins que la médiation, dans l'œuvre de Hegel, a la même fonction que le symbole romantique, à savoir l'incarnation de l'infini dans le fini. De ce point de vue la lecture faite par Henri Niel de la philosophie hégélienne à travers le concept de médiation est très éclairante : selon lui, Hegel ne s'est jamais totalement détaché d'une pensée théologique, à tel point que ce problème romantique, l'expression de l'infini dans le fini, est précisément ce qui occupa Hegel tout le long de son ouvrage. En comparant le jeune Hegel encore entièrement

²¹⁶ Kojève dira plus loin : « C'est nous, Hegel et ses lecteurs, qui savons que toute Théologie n'est en fait qu'une anthropologie » [209]. Pas sûr que Hegel serait d'accord avec le sens de cette réduction.

théologien et le Hegel intellectualiste, il montre que la médiation a pris des tours particulièrement ambigus, ce qui rend l'œuvre elle-même ambiguë et même clivée dans son être²¹⁷.

« Après avoir, dans la *Phénoménologie*, ouvert la voie à la médiation psychologique en montrant que la prise de conscience du moi comme sujet enveloppe la présence de l'autre, Hegel conçoit la médiation comme la relation idéale reliant entre eux les différents moments d'un tout. (...) Malgré leur diversité, toutes ces acceptions de la notion de médiation s'unissent dans cette idée que l'incarnation de l'infini dans le fini se réalise dans l'acte où les différents êtres finis se détachent de leur individualité pour passer les uns dans les autres. » [Niel, 1945 : 17]

Alors que la médiation de la *Phénoménologie* pouvait s'apparenter à la thèse actuelle d'un devenir plutôt que d'un déjà-là qui serait plutôt la marque du symbole, on voit qu'il n'en est rien. L'idée d'une synthèse, d'une totalité qui se réaliseraient depuis la médiation permet d'en douter. Levons une équivoque : Hegel réfléchit à un tel niveau d'abstraction dans ces derniers écrits qu'il est impossible de le suivre ici, notamment sur sa relation à l'histoire. Si on prend la médiation et la dialectique comme principes historiques, il y a un évolutionnisme sous-jacent à sa philosophie, en tout cas un historicisme. Nous nous situons à un autre niveau : la médiation, pour autant qu'elle s'oppose au symbole, n'est pas le tout de la philosophie de Hegel. Il est encore question d'un Esprit qui se rendrait conscient à lui-même.

La médiation, comme concept abstrait d'un Absolu, ne permet pas de penser en sociologue les médiations concrètes par lesquelles l'Esprit se forme à lui-même. Le jeune Hegel de 1803-1804, tel qu'il réfléchit dans le premier système de la philosophie de l'esprit [Hegel, 1999], resté à l'état de fragments de cours, montre un autre visage. On y a souvent vu une préparation de la *Phénoménologie*, et de certains autres éléments du système, mais on a peu observé qu'il y avait là un carrefour dans la pensée de Hegel, ce dernier ayant choisi une voie plutôt qu'une autre. Cela a interpellé Niel [97], et surtout Habermas. Il y a dans ce système une pensée du réel qui ne se retrouvera pas plus tard dans les écrits du philosophe. Habermas montre bien la rupture : le système achevé pense un esprit se formant à partir de lui-même, les concrétudes étant des manifestations de cette formation, soit ce qu'on pourrait appeler une médiation absolue, *sui generis*, indépendante de ses réalisations. Le premier système montre au contraire un esprit qui se

²¹⁷ La lecture de Niel tend à montrer que les directions prises par l'hégélianisme de gauche comme de droite étaient incluses dans sa théorie, et que « l'échec » de la médiation, c'est l'échec de la réception de l'œuvre non clivée. C'est, pour Niel, « la seule réfutation possible de l'hégélianisme et, comme nous l'avons plusieurs fois répété au cours de cet ouvrage, la preuve qu'on ne saurait attendre de lui la solution des antinomies accablant le monde moderne » [Niel, 1945 : 376].

forme dans et par les faits concrets que sont le langage, le travail et la famille. On a là trois dialectiques, trois « puissances » selon le mot de Hegel, qui sont le processus de formation.

Or, la question se pose alors dans ce système de l'unité de ce processus hétérogène, alors que la tournure intellectualiste, voire idéaliste, qu'a pris la médiation par la suite empêche de réduire la dialectique à ces dialectiques-là qui n'en sont que des manifestations. Et, précisément, Hegel n'emploie pas le terme médiation (*Vermittlung*) dans ce texte, mais celui de *Mitte*, que l'on traduit par milieu (dans le texte de Habermas) ou par moyen-terme (dans la publication française de ces fragments, traduit par Myriam Bienenstock). C'est que la « médiation » permet de subsumer sous une même catégorie des processus hétérogènes, les rendre contingents et décrire une liberté qui se forme à partir d'elle-même : Niel note cette différence et affirme que l'empirique de ces *Mitte* implique une « certaine référence à l'extérieur » [97] qui disparaîtra dans les écrits postérieurs. Mais comme il le note également, l'esprit s'achève dans une forme concrète, qui est le *Volksgeist*, l'esprit du peuple, ce dont Habermas ne faisait référence que comme un implicite. Et cet esprit est bien la conscience comme « unité absolue de l'opposition », soit comme produit d'une médiation. La conscience, dit-il :

« C'est la totalité qu'elle a en tant qu'esprit d'un peuple – un esprit qui est absolument la conscience de tous, que tous contemplant dans l'intuition et que, pris comme une conscience, ils s'opposent, mais en lequel, de même, ils reconnaissent immédiatement leur opposition, leur singularité, comme une opposition, une singularité supprimée ; ou ils reconnaissent leur conscience comme une conscience absolument universelle. »
[Hegel, 1999 : 54-55]

L'esprit est donc une conscience collective bien concrète, qui en passe par des moyens-termes concrets. Le premier d'entre eux, c'est le langage et la mémoire. Hegel parle d'abord du langage d'un homme isolé, sous la forme du signe, encore intuition et trop impuissant pour supprimer l'opposition sujet/objet. Il n'y a véritablement médiation que dans le passage du signe au nom qui « est en soi, permanent, sans la chose et sans le sujet. Dans le nom, la réalité étant pour soi du signe est anéantie » [69]. Ce qu'il nomme « nom » est l'objectivation de ce qui se trouve à l'état d'intuition dans le signe, et qui permet une mémoire supportée par le langage devenu conventionnel, social.

La deuxième puissance est le travail : tout comme pour le langage, c'est l'instrument (l'outil chez Habermas) qui est « le moyen-terme rationnel existant, l'universalité existante du procès pratique ». Tout comme le nom crée du « permanent » entre les hommes au delà de l'intuition, l'outil est ce qui reste du travail, il est :

« le moyen-terme en lequel les deux cotés se relient en tant qu'opposés, et en lequel ils subsistent, en tant qu'ils sont ces réalités séparées, permanentes, aux moyens desquelles le fait de travailler a, comme tel, son existence permanente, lui-même étant une chose (...) c'est la seule chose qui reste du travailleur et de ce qui est travaillé, et ce en quoi leur contingence s'éternise. » [81]

Le troisième milieu est la famille et le bien de famille. La logique est sensiblement la même, puisqu'au delà du fait de s'intuitionner dans l'être de l'autre personne, le mariage, le bien de famille et l'enfant sont ce qui reste de la relation, et ce qui fait qu'elle devient aussi permanente que leur être. Il affirme même que l'enfant, comme conscience, est le moyen-terme de la reconnaissance de leur conscience, notamment par le biais d'une formation à la culture de l'enfant. Hegel propose là une vision à la fois moderne et traditionnelle de la culture, où la socialisation d'un individu est la sédimentation de ce qui est transmis !

Ce texte paraît peu original pour un sociologue, mais il l'est à l'époque où Hegel l'écrit. Le philosophe rend compte à chaque fois d'une forme d'institutionnalisation de ce qui est, passant par la mémoire qui doit se transmettre. Dans les trois cas, et particulièrement pour le travail, il faut un apprentissage qui nie l'individualité, mais qui est, comme le dit Habermas, la condition du processus d'individuation [1973 : 171]. Habermas rend compte de ces trois puissances sous les termes langage, travail et interaction, et s'intéresse tout particulièrement aux descriptions du langage et du travail, la relation sociale étant pour nous plus évidente et peu originale au regard de la théorie sociologique actuelle. A chaque fois, Habermas observe bien cette sédimentation qui s'opère dans l'activité pratique [184], mais elle opère selon des façons différentes pour lui. La dénomination opère principalement par intervention d'une convention, tandis que le travail et l'usage de l'outil sont soumis à « la causalité de la nature », ce qui est bien différent pour Habermas. Mais cette différence est peu importante, puisque le langage lui-même est aussi un outil pour appréhender la nature selon ses lois propres, et l'usage de l'outil est soumis à des conventions également.

Il y a par contre chez Habermas une confusion qui obscurcit le travail de Hegel plus qu'il ne l'éclaire. Pour lui, le langage, c'est la « représentation symbolique ». On ne le démentira pas, mais cela ne rentre pas dans le vocabulaire de Hegel puisque le symbole est encore intuitif et non-institué. Est-ce par acquis scientifique et conceptuel qu'il ré-introduit le terme contre l'auteur ? C'est bien plutôt parce que le langage donne la structure de la médiation telle qu'elle s'institutionnalise dans les autres dialectiques. C'est la méthode employée par Habermas pour retrouver un processus de formation unitaire par delà l'hétérogénéité qui provoque la confusion.

Il tente de retrouver cette unité en mettant en relation les termes deux par deux, et jamais les trois ensemble : les liens travail-langage et interaction-langage sont de ce point de vue évident pour lui, mais sa méthode de réflexion le trahit lui-même.

« En tant que tradition culturelle, le langage passe dans l'activité communicationnelle ; car il n'y a que les significations ayant constance et validité intersubjective, puisées dans la tradition, pour permettre des orientations vers la réciprocité, c'est-à-dire des attentes de comportements complémentaires. Ainsi l'interaction dépend-elle de situations de communication linguistique vécues. Quant à l'activité instrumentale, dans la mesure où en tant que travail social elle rentre sous la catégorie de l'esprit réel, elle est aussi prise dans un réseau d'interactions et elle dépend donc à son tour des conditions annexes d'ordre communicationnel qui sont celles de toute coopération possible. Même si on fait abstraction du travail social, déjà l'acte solitaire consistant à se servir d'un outil va de pair avec l'usage de symboles linguistiques, car l'immédiateté d'une satisfaction des pulsions, telle qu'elle existe chez l'animal, ne peut être rompue sans la distanciation par rapport à des objets qui sont dès lors identifiables. L'activité instrumentale, même solitaire, n'en est pas moins une activité monologique. » [193]

Le mouvement de la pensée étonne : il présuppose chez Hegel la primauté du langage, comme langage d'un peuple, seule condition d'une médiation de l'interaction et du travail. Le langage conditionne l'interaction qui implique le travail. Pourquoi faire l'hypothèse d'une activité solitaire ? Précisément pour évacuer l'interaction et repenser une relation à deux termes, afin de penser ensuite le rapport travail et interaction, ce qui est l'objet de son article. Mais à partir du moment où il accepte le primat du langage, alors le lien est déjà fait ! Suivons le tout de même : selon lui, travail et interaction ne se laissent pas appréhender l'un par l'autre. Il faut un troisième terme. Il introduit alors l'idée qu'ils sont « liés au niveau du produit reconnu du travail » [195], c'est-à-dire par la division du travail et l'échange, médiatisé par le contrat comme parole. Habermas indique donc que :

« L'institutionnalisation de la réciprocité réalisée dans l'échange réussit dans la mesure où la parole proférée acquiert une valeur normative. L'action complémentaire est médiatisée par des symboles qui fixent des attentes de comportements obligatoires. » [196]

Tout le raisonnement de Habermas tend à passer sous silence la médiation du langage (il n'apparaît pas dans le titre de l'article), non pas pour la disqualifier, mais pour affirmer que le langage ne médiatise pas en soi, mais au travers d'une institution normée. On constate qu'il refait intervenir le symbole, celui-là même qui, si on y regarde de plus près, était donné dans les deux autres relations, puisqu'il assimile le langage au symbole. Et c'est parce qu'il y a symbole qu'il pense la relation de chaque terme avec les autres. L'erreur de Habermas consiste à faire du

symbolique le dénominateur commun des trois dialectiques tout en la rapportant à une seule, qui serait le langage. Comme il veut trouver une unité de la formation, qui n'accorderait pas de privilège à une seule²¹⁸, il est obligé d'en faire appel à la normativité comme véritable processus d'institutionnalisation. Or, il est tout à fait possible de rendre à la symbolisation sa réelle place formatrice, à condition de ne pas la réifier dans le langage.

Ce que découvre Hegel, mais qu'il n'est pas capable de nommer, c'est le symbolique et la symbolisation. L'usage ambigu du « moyen-terme » qu'il remplacera par l'idée de médiation par la suite en atteste. Comme le soutient Habermas, Hegel tente de rendre compte d'un processus de formation, mais en utilisant un terme qui rend compte d'une « permanence », terme qui est omniprésent dans ce texte, et qui montre à quel point le philosophe était sensible à la sédimentation et l'institutionnalisation des pratiques réelles. Il est du coup impossible de trancher entre une représentation du « milieu » comme incarnation d'une permanence qui est ce qui est conscient par opposition aux individualités, et un processus d'émergence de cette conscience par ce moyen-terme, comme moyen de production. Le mot produit la mémoire, mais en tant que langage d'un peuple, il représente la convention, il permet de se figurer l'universalité de ce qui est désigné. L'outil est ce par quoi se sédimente des manières de faire, un acte de travail, mais il est ce qui reste et représente cette permanence. Le bien de famille est ce par quoi se produit l'interaction, mais il signifie aussi bien qu'il est l'alliance familiale qui fait l'unité d'une famille entre ses différents membres. Il découvre dans ce moyen-terme à la fois une « œuvre » collective, mais également une conscience de cette œuvre, comme l'autre collectivisé de soi.

« Dans la mesure où cette œuvre commune de tous est leur œuvre en tant qu'étants-conscients en général, ils se font devenir en elle, en tant qu'être extérieur. Mais cet être extérieur est leur action, il n'est que ce qu'ils l'ont fait être, il est eux-mêmes, pris comme actifs, comme supprimés ; et dans cette extériorité d'eux-mêmes, dans leur être en tant que supprimé, en tant que moyen-terme, ils s'intuitionnent comme Un peuple ; et cette œuvre qui est la leur est par cela même leur propre esprit lui-même. Ils produisent cet esprit, mais ils le vénèrent comme un étant-pour-soi ; et il est pour lui-même, car leur activité, celle grâce à laquelle ils le produisent, consiste pour eux à se supprimer eux-mêmes. Cette suppression d'eux-mêmes, à laquelle ils tendent, est l'esprit universel, étant-pour-soi. » [Hegel, id. : 97]

Si on suit la logique du vocabulaire, l'extériorité prise comme la négation de soi, qui est le moyen-terme par lequel les individus s'intuitionnent comme société, c'est un symbole ! Cette synthèse à laquelle Hegel parvient est proche de ce que l'on peut nommer un système symbolique : à la fois produit d'une réalité hétérogène reliée significativement en une totalité, le

²¹⁸ Comme l'auront fait Marcuse ou Cassirer par exemple.

symbolique est de l'ordre du symbolisé et du symbolisant. Il *n'est que* (la négation est de Hegel) le produit de l'activité des hommes, mais il finit par avoir une réalité pour soi, autonome. Autrement dit, l'œuvre proprement humaine est symbolisée par les individus autant qu'elle symbolise par elle-même.

Cette sensibilité quasi sociologique à l'égard des phénomènes d'institutionnalisation ne se fera plus sentir. La médiation, trop spéculative, ne retrouve pas ce mouvement dialectique entre le déjà-là et le devenir. Cette citation est proche d'une théorie symbolique du social plus qu'une théorie sociale du symbolique puisque, finalement, ce qui fait médiation de l'hétérogénéité est la symbolisation, non la socialisation qui n'en n'est qu'une modalité pratique. Certes, la lettre du symbole porte d'abord sur la société des hommes, et fait penser aux intuitions de Durkheim. Mais en fondant en pratique cette symbolisation, en la considérant comme le produit réel de l'activité des hommes, il est au delà de l'emblématisme durkheimien qui reposait encore sur une anthropologie de l'erreur (fondée), et bien plus proche d'une pragmatique maussienne du symbolique.

L'erreur de Habermas porte sur la réduction du symbole au langage. On pourrait dire avec une pointe d'ironie que cette erreur est fondée, puisque le langage donne la mesure de l'acte de création et de réception du symbole bien plus facilement que dans l'activité technique ou relationnelle. Mais c'est précisément parce que le symbole ne peut pas être réduit à l'une ou l'autre des modalités de la mise en relation, que Mauss fera l'hypothèse d'un symbole principalement comme médiation (entre les personnes et les choses, l'individu et la société) et médiation *de sens*. C'est d'ailleurs en tant que médiateur entre sociologie et psychologie que Mauss étend le symbolisme bien au delà du langage ou du dire, mais le définit d'abord dans l'acte humain, ainsi que dans son acte autonome :

« Mais dépassons les limites de la linguistique, de la magie et du rituel où nous nous mouvons trop à l'aise quand nous parlons de symboles. (...) Sont des signes et des symboles, les cris et les mots, les gestes et les rites, par exemple, de l'éthique et de la morale. » [1999 : 299-300] Et, en fin de page : *« Car c'est un des points fondamentaux à la fois de la vie sociale et de la vie de la conscience individuelle : le symbole – génie évoqué – a sa vie propre ; il agit et se reproduit indéfiniment. »*

On pourrait dire que Mauss est de ce point de vue à la fois romantique et hégélien, sans les suivre parfaitement : du symbole romantique, on retrouve l'opposition à l'analogie, donc la synthèse de l'être et de la signification du symbole, ce qui mène à l'idée qu'un symbole est mise en relation, que réfléchir sur un symbole isolé est une hypothèse impossible. Il n'y a que des

systèmes symboliques à analyser. De Hegel, on retrouve le caractère dynamique de la médiation. Et il plaçait le symbole comme débordant le langage de toute part, faisant de la symbolisation une activité proprement humaine, pensante, corporelle et objectale. Si on se rappelle la lecture des techniques du corps comme com-préhension de l'acquis et de la faculté (Cf. chapitre 5), force est de constater que l'anthropologie du symbolique est bien une anthropologie de la médiation. S'il y a une théorie du symbole à faire surgir du texte du jeune Hegel, elle porte essentiellement sur la symbolisation.

Ces théories ne sont d'aucune espèce d'aide si on ne les replace pas dans le contexte de la modernité, notamment parce qu'elles tentent de résoudre – plus que d'en rendre compte – le problème que leur pose le changement social de leur époque. Si, comme l'affirme Habermas, Hegel n'est pas le premier philosophe de la modernité, mais le premier à qui celle-ci fera problème [Habermas, 1988 : 52]²¹⁹, c'est peut-être dans la confrontation à la modernité présumée des romantiques que ce *pathos* émerge. Le symbole étant au cœur du romantisme et du rejet hégélien de celui-ci, mais pas absent pour autant de sa théorie, il semble possible d'articuler ce qui serait dans le destin de la médiation, le devenir moderne du symbolique.

C'est sur l'objet de la négation que l'on peut comparer les deux postures. Les romantiques, finalement, annihilent le symbole lui-même pour le faire ressurgir démultiplié : la négation est un surplus de sens qui mène à l'indécidable du symbole compris comme symbole. Ce symbole-ci est intuitionné, naturel, et ce qui est rejeté en fin de compte dans cette symbolique démultipliée, c'est le symbole traditionnel, la convention, l'institution et une certaine société, soit une forme d'extériorité. Quelle est la première réponse de Hegel ? Et bien, c'est une forme de société « traditionnelle », holiste tout du moins, où prévalent travail, famille et mémoire (pour ne pas dire patrie), où ce qui est nié, c'est l'individu singulier lui-même, qui n'acquière son être que dans l'extériorité. Ce qui est nié, c'est ici l'intériorité, c'est le symbole intérieur des romantiques. La position est radicalement inverse !

Voyons la querelle entre les deux partis comme une expression de la modernité. Ce que l'on voit, à travers la voie prise par leurs symboles, c'est le destin de la médiation entre individu et société, prise entre des injonctions contradictoires, rationalité et enchantement, intériorité et extériorité, subjectivité et objectivité, unité ou hétérogénéité du monde. Le sens de la pratique de

²¹⁹ « On trouve une philosophie moderne déjà chez Kant, nous dit Habermas, « Mais ce n'est qu'à la fin du 18ème siècle que la modernité se pose le problème de trouver en elle-même ses propres garanties », ce qui devient le problème fondamental de sa philosophie [*id.* : 19].

la guitare est dans cette tension : on retrouve l'exaltation de l'individualité et de la personnalité, l'éclatement, mais aussi la profusion et le mélange des genres comme dissolution d'une culture musicale stable, et l'apparition des médiations techniques comme mise en rapport à un Autre, soit une forme de rationalisation redoublée par la négation même du symbolique. Cette culture, comme petite totalité, est à la fois ce que les guitaristes partagent comme monde vécu, ce qu'ils incorporent, mais également ce qu'ils créent. C'est dans cet entre-deux que l'on peut retrouver le sens d'une pratique, en ce qu'elle éprouve et tente de conjurer, par des voies originales, le problème de la modernité. Nous voudrions maintenant soutenir que faire l'herméneutique de cette pratique implique de définir le devenir de ce symbolique qu'ils mettent en œuvre, entre indétermination et socialisation de son sens, ce qui est le mouvement même de leur modernité.

3. Une herméneutique de la médiation

Peut-être est-il temps de définir plus précisément ce que nous entendons par « modernité ». Selon nous, la modernité est une dynamique historique et un type sociétal et culturel ; elle est d'abord marquée par l'expérience de la prise de conscience d'une rupture introduite entre l'individu et le monde [Martuccelli, 1999], monde que l'on comprendra ici comme un environnement global, social, culturel, technique et naturel. Cette modernité, dont on peut tracer une ligne de démarcation dans l'instauration d'un débat, d'une distance et d'une remise en cause de la tradition, n'est pas l'anti-thèse de cette dernière : il ne s'agit pas d'un point de vue anthropologique, comme l'assigne de manière réductrice Bonny, de parler de « société post-traditionnelle » [Bonny, 2004 : 37-38] *stricto sensu*, comme si l'idée même de tradition avait été dépassée. C'est bien parce que la modernité prend conscience de sa propre tradition, de ses propres modes de régulations sociales et culturelles, qu'elle rentre en débat avec elle-même, ce qui justifie philosophiquement de parler d'elle comme d'un sujet, à travers une « conscience historique » qui serait la sienne [Habermas, 1988].

Nous nous situons dans ce que Martuccelli a appelé un « *pathos* » sociologique moderne [Martuccelli, 1999 : 16], qu'il voit dans l'oscillation entre Lumières et romantisme, entre tradition et modernité, encore que nous formulerons l'hypothèse d'un *pathos* non comme l'attribut de la sociologie, mais comme une caractéristique proprement moderne de la pratique des individus,

dans l'expérience même de la modernité. La modernité surgit d'une dynamique socio-culturelle spécifique, engendrant ses propres modes de régulation des rapports sociaux ; nous prendrons ici ces formes sociologiques (capitalisme, post-industrialisme, démocratie) non comme étant la modernité, mais comme des réalisations²²⁰ de celle-ci. Le *pathos* vient du fait que cette dynamique est en soi une remise en cause de ses propres modes de régulation, ce qui produit un déchirement dans la médiation entre les individus et le monde.

C'est ce qui autorise, selon nous, d'envisager la modernité à travers le traitement accordé aux symboles, encore que discerner ce qui dans le symbolique et la symbolisation est un travail de la modernité n'est pas chose aisée. Le vocabulaire manque : la désymbolisation est un concept peu utilisé en sociologie, beaucoup plus en psychologie, et qui contient des pièges redoutables. Selon nous, cela vient du fait que jamais l'anthropologie du symbolique en modernité n'a été faite systématiquement, trop attachés que l'on est généralement à une définition purement sociologique du symbole. On tentera ici, non une théorie générale de la modernité, mais un éclaircissement de cette symbolisation, cette production particulière qui se donne à voir chez les guitaristes.

Modernité et désymbolisation

Le désenchantement du monde, avant que de devenir une hypothèse anthropologique chez Gauchet [1985], est bien une dynamique sociologique au sens de Weber²²¹ qui rassemble deux tendances complémentaires et contradictoires, l'individualisme et la rationalisation. Bien qu'elles soient consubstantielles, on les a souvent dissociées dans l'optique d'adopter un modèle explicatif à causalité unique²²². On peut entendre par rationalisation la « différenciation des sphères de valeur » et, par extension, la « colonisation du monde vécu » par la rationalité pratique-instrumentale systémique [Habermas, 1987b] : dans *l'Éthique protestante et l'esprit du*

²²⁰ Réalisations toujours au sens d'une production et d'une représentation : on évacuera ces dimensions, d'une part parce qu'il a souvent été fait une réduction de la modernité à l'une de ces manifestations – on pense ici à Löwy et Sayre qui font des romantiques une communauté de sentiments anti-capitalistes [Löwy et Sayre, 1992] – au détriment de l'appréhension d'autres dimensions de la réalité qui ne se laissent pas comprendre par elles ; d'autre part, parce que notre objet se situant d'abord dans l'ordre culturel, il serait difficile de dire si nous nous situons d'abord dans la sphère marchande, artistique, politique, etc.

²²¹ Bonny renvoie ce désenchantement comme une sortie de la tradition sur le plan anthropologique, la séparant alors de la question historique et sociologique [id.].

²²² Nisbet parlait d' « individualisme rationaliste moderne » [Nisbet, 1984 : 377], mais on présente plutôt Durkheim du côté de la différenciation sociale et Weber du côté de la rationalisation, etc.

capitalisme, le désenchantement du monde est d'abord défini comme le rejet des « moyens magiques d'atteindre le salut » [Weber, 1964 : 117 et 134], forme d'activité rationnelle du contrôle des moyens par rapport à une fin, rejet qui devient une séparation totale des différentes rationalités dans le capitalisme. Le dépouillement du « sens éthico-religieux » [225] de la poursuite de la richesse développe une rationalité proprement économique, forme accomplie de rationalité pratique : par extension, on pourrait dire que chaque domaine d'actions et de valeurs (science, droit, art) a sa propre rationalité (instrumentale, morale, esthétique), ce qui est encore un contrôle rationnel des moyens en vue de fins spécifiques [Habermas, 1987a : 229 et s.]. Cette rationalisation-ci est le désenchantement du monde au sens où le rapport à soi, aux autres et au monde n'est plus régulé par un ordre transcendant, garant de l'unité et de la stabilité du monde signifiant. C'est bien la sécularisation qui en fournit le modèle, l'ordre traditionnel étant garanti par la religion comme culture et comme société, entendue qu'elle est ce par quoi tous les aspects de la vie sociale sont directement ou indirectement régulés.

Mais ce désenchantement, c'est aussi l'émergence de l'individualisme, la perte des repères stables du rapport au monde, imposant la tâche « à chacun d'élaborer ses réponses pour son propre compte » [Gauchet, 1985 : 302]. Ce rapport individuel est déjà inclus dans l'éthique puritaine du protestantisme [Weber, 1964 : 117], ce que Durkheim percevait comme une forme « d'individualisme religieux », le protestant étant « davantage l'auteur de sa croyance » que dans le catholicisme [Durkheim, 1999 : 157]. L'individualisme est donc l'élévation de l'individu comme valeur supérieure d'une société, mais également le seul garant possible de la régulation de ses actions et du sens qu'il y attribue, en dehors de toute hétéronomie. Nous en avons déjà beaucoup traité tout au long de ces pages.

Le modèle d'un individualisme rationnel peut encore renvoyer de manière positive et cohérente à la Raison comme faculté du Sujet de l'histoire, modèle qui ne laisse pas voir, de prime abord, ses contradictions internes. On peut observer le renversement à partir de l'idée de médiation comme régulation des rapports. La rationalisation, c'est la fin de l'unité garantie du monde, son hétérogénéité par démultiplication des moyens en fonction des fins visées et des sphères de valeur dans lesquelles on se place. A un niveau global, on peut y voir un *excès de médiation* : à chaque moyen sa fin, à chaque rapport son mode de régulation. La modernité

« fragmente, elle efface les repères, multiplie les médiations – celle des machines nouvelles et des images quotidiennement transmises –, elle rend les

situations où se trouvent engagés les acteurs sociaux plus fluctuantes, tout en développant contradictoirement les contraintes des systèmes d'organisation, elle libère des violences. » [Balandier, 1985 : 124]

C'est d'ailleurs comme le dit Habermas, le « seuil à partir duquel la médiatisation du monde vécu se retourne en colonisation » [Habermas, 1987b : 351]. Sur un plan sociologique, on peut faire référence au travail de Dubet qui voit dans les médiateurs des travailleurs « hors institution », donc la marque du déclin du « programme institutionnel » [Dubet, 2002]. Mais l'intervention des médiateurs ne se résume pas, aujourd'hui, aux animateurs, aux « grands frères ». La médiation est également apparue pour désigner une pratique sociale de résolution de conflit se substituant à un face-à-face entre individu et institution, et peut se retrouver dans tous les domaines de la vie sociale : on parle alors de médiation familiale, culturelle, scientifique, cette pratique se retrouve également en justice, à l'école, dans le rapport usager/service public, client/entreprise, etc. Cette pratique sociale, en tant que dynamique de profusion de relations sociales ne pouvant plus se référer à une Institution, est bien de l'ordre d'une désinstitutionnalisation par excès de ce que l'on appelle « médiation »²²³. Mais, précisément, cette perte de l'efficace de l'institution, Dubet la rapproche du procès de rationalisation précisément en ce qu'elle comporte le danger de « relations sans médiations » [id. : 379 et s.], ce qui est finalement à rapprocher de l'individualisme, soit une régulation de rapports par l'individu lui-même, une forme de *défaut de médiation*. La métaphysique du vide, telle qu'on l'a discutée précédemment, ressort de ce manque.

²²³ Ce n'est pas directement l'objet de cette thèse d'en débattre. Il existe maintenant une littérature foisonnante sur la pratique de la médiation, dans tous les champs de la vie sociale, au-delà de la problématique du « travailleur social » [Pour une perspective récente, Cf. Ben Mrad et al., 2008]. En ce sens, Barel était pionnier [Barel, 1982]. Il y a le plus souvent une mystique de la médiation qui, si elle se substitue à la médiation par l'institution, n'en a pas moins les mêmes ambitions en terme de « magie sociale », notamment dans la médiation culturelle. Ce qui était, avant tout, une personne étrangère aux deux parties, neutre et transparente, soit une médiation technique permettant de résoudre un conflit [Guillaume-Hofnung, 1995], se transforme parfois en véritable institution, ce qui montre la nécessité d'une médiation sociale au-delà des individualités propres. Le médiateur culturel ou artistique semble vouloir se substituer à la relation artiste/public, en devenant l'opérateur magique de cette rencontre [Caune, 1999]. Six retrouve une trinité religieuse en élaborant, à partir de la médiation, une éthique particulière, cristallisée dans une charte, avec une formation spécifique, etc. soit une forme d'institutionnalisation [Six, 1995]. Mais cela reste une « dynamique du fluide » [Faget, 2005], la norme de la médiation est bien d'être neutre, plastique, et, en ce sens, nous y voyons des points communs avec la médiation à la musique par la guitare qui, comme symbole plastique, refuse toute normativité. L'ambiguïté dans laquelle se place la situation de médiation, qui a la prétention de s'étendre à tous les domaines de la vie sociale, est à rechercher selon nous dans ses structures symboliques en pleine formation à leur actuelle, ce que nous tentons à partir du cas localisé de la pratique guitariste.

Il est impossible de faire porter l'incertitude de la modernité sur l'individu plutôt que sur le monde, ou l'inverse, dans la mesure où c'est dans la médiation de ce rapport que se joue la vulnérabilité existentielle, à la fois comme régulation objective des rapports à soi, à l'autre et au monde, que dans la perte de sens de ce rapport. La *Tragédie de la culture* selon Simmel montre bien, sur un plan encore philosophique, que finalement, c'est dans l'ordre de la relation entre culture subjective et objective que se situe le déchirement [Simmel, 1988]. Les correspondances défaut-individualisme et excès-rationalisation peuvent bien d'ailleurs s'inverser, se nourrir l'un l'autre, au point où ni unité, ni différence, ne trouvent leur point nodal : l'individualisme, pris comme tendance réelle d'individualisation, c'est l'hétérogénéité du monde, tandis que la rationalisation, pris comme phénomène accompli, à savoir le rationalisme, c'est sa standardisation, l'empire du Même et l'abolition des différences.

L'imagination sociologique relève de cette intuition selon laquelle la société, comme milieu, sur ses versants institutionnels et imaginaires, est à la fois ce qui régule le rapport, y donne du sens, et ce qui, en modernité, pose problème ; c'est la difficile médiation, en modernité, de ce que Wright Mills appelait les « épreuves personnelles de milieu » et les « enjeux collectifs de structure » [Wright Mills, 1997 : 10]. Il est impossible de faire l'impasse sur la société *a priori*, même dans les pratiques les plus privatives comme jouer de la guitare dans sa chambre, dans la mesure où elle médiatise notre rapport aux autres et au monde. Pourtant, quelque chose nous empêche parfois de faire de la société le lieu de l'incohérence du monde. C'est que, finalement « ça » continue de fonctionner, de réguler, et on ne voit pas comment, la modernité en terme de type sociétal, de structuration des rapports, permet de penser l'incertitude autrement que comme dysfonctionnement marginal.

C'est l'impasse du « tout société » de Bourdieu qui, alors qu'il s'est évertué à montrer les régularités internes de la société, les mécanismes de sa reproduction et de sa structuration systémique, fait porter la souffrance et la misère sur les écarts entre le modèle théorique et les effectivités pratiques²²⁴. Soit ces souffrances sont des épiphénomènes, soit, la souffrance se généralisant, le modèle ne rend pas compte d'un autre type de médiation, celle qui pose

²²⁴ La comparaison entre *La distinction*, d'une régularité statistique implacable, et la misère sociale comme constatation des écarts, donne cette image. Martucelli [1999 : 136-141] relève bien le problème. A propos de la théorie du système social de Parsons, Wright Mill ironise : « Une chose m'embarrasse : cet équilibre social une fois admis, ainsi que toute la socialisation et toute mainmise sociale qui le garantissent, comment imaginer que quiconque perde la cadence ? J'ai du mal à l'expliquer » [1997 : 35].

problème. C'est le problème, selon nous, d'une conception purement structurale et relationnelle du *sens social*. Et précisément, le sens social est ce par quoi s'élabore un réductionnisme sociologique : « n'est que » étant l'opérateur par lequel les pratiques sociales ne sont que l'actualisation d'un sens social, *i.e.* un système de différences structurées et structurantes, qui n'a d'autre fonction que de se reproduire, et d'autre sens que de signifier cette différence au-delà, finalement, de tout contenu significatif. C'est ce que relève A. Mary à propos de la définition de l'*habitus* comme systèmes de schèmes purement formels, plutôt que comme un ensemble de contenus spécifiques :

« On peut s'interroger sur l'intelligibilité et l'efficacité réelle de la notion de « schème commun ». Celle-ci suppose la possibilité théorique d'affirmer l'identité formelle d'un schème appréhendé indépendamment du sens spécifié des termes et de l'orientation de leur valeur (substance/forme). Or qu'est-ce qu'un schème coupé de toute référence à un sens et à une valeur sinon une forme vide (ou « pleine » de toutes les possibilités, ce qui revient au même) ? »
[Mary, 1992 : 60]

Cette logique « molle » est d'inspiration structuraliste, ce que ne manque pas de rappeler Mary à propos des inversions de pratiques toujours possible à partir d'un *habitus*. Se pose la question d'un sens culturel et de sa construction. C'est l'intérêt des approches non pas centrées sur les objets, les technologies et les systèmes techniques, mais les réintroduisant dans notre rapport au monde. Ce qui est problématique dans notre rapport aux objets est sociologique pour autant que l'on reconnaisse l'élément social de la technique : cela implique, *a minima*, que l'on fasse tout de même la différence entre une médiation technique et une médiation sociale. La technique, ça n'est pas le social, et il faut bien envisager alors un autre type de médiation, qui fasse le lien entre les deux.

C'est ce que nous retenons de la sociologie de la médiation de Hennion en musique : en tentant de rendre compte de la « médiation » entre les éléments sociaux et techniques de la musique, il ne préjuge pas du fait que les techniques, ce n'est que du social. On a retrouvé une même problématique par exemple chez Warnier. Mais tous deux, si on y regarde bien, n'arrivent pas à définir cette médiation : Warnier hypostasie le corps, tandis que Hennion, à la suite de Latour, parle de « médiation » en traitant indifféremment le social et le technique, définissant la médiation comme système socio-technique à l'intérieur duquel les individus oscillent d'un pôle à l'autre et participent, autant que leurs moyens, à la définition de leur

objet. Il n'y a dès lors pas plus de définition possible de la « médiation » qu'il n'y a de pratiques des acteurs, d'objets, de discours plastiques :

« C'est pour cela que les modes de description et de qualification des événements de la passion obligent le sociologue et l'amateur à utiliser le même genre de comptes rendus, et à partager le même genre de vocabulaire, dans le même effort incertain pour caractériser "ce qui se passe". » [2000 : 206]

Toute l'ambiguïté du rapport entre musique et modernité vient du fait que la musique est entrée en modernité par la voie de son autonomisation, c'est-à-dire de sa capacité à faire sens par elle-même, à être sa propre fin, soit la problématique de *l'art pour l'art*. Mais cette autonomisation résulte de la différenciation des sphères de valeur, soit une forme de rationalisation qui s'est obtenue au moyens de dispositifs techniques : l'émergence du concert comme lieu musical détaché de l'espace-temps social, de problématiques religieuses ou politiques, c'est sa rationalisation d'un point de vue global ainsi que son individualisme²²⁵. Le disque, de la même manière, bien que plus immédiatement technique, tend à favoriser la privatisation de l'écoute musicale à domicile, donc la perte du face-à-face, de la médiation sociale, au profit d'un rapport plus individuel à la musique. C'est bien le sens de la « discomorphose » de la musique [*id.*].

Il y a un désenchantement de la musique en ce qu'elle perd son sens, en devenant auto-référencée, séparée des grands enjeux significatifs du monde, ce qui renvoie l'individu à se signifier pour lui-même, à reconnaître et subjectiver ses propres émotions. Or, cette modernité de la musique ne l'empêche pas de fonctionner sociologiquement, cette modernité-là est technicienne. On ne comprendrait pas cette autonomie de la musique comme rationalisation sans une vision plus globale sur une société où la technoscience tend à prendre sur soi non pas seulement la charge de réguler le social, mais aussi et surtout de répondre aux questions sur le monde. La science est cet idéal d'une séparation entre les individus et la communauté scientifique où la question du sens ne doit plus être laissée au hasard et l'irrationalité des individus et des communautés non-scientifiques, vouées à laisser travailler leur imaginaire, les mythes et les rites, au lieu de la Raison. De par ce fait même, l'individu est renvoyé à produire

²²⁵ Sur la question de l'émergence du concert en modernité, on se référera à la description du Concert spirituel chez Rioux et Platte [1996], ainsi qu'à l'analyse de la solitude créatrice [Perrey, 2000]. Les perspectives sur l'espace-temps spécifique au concert et son individualisme sont bien résumées chez Ledent [2006].

un sens minimaliste, pour et par lui-même, de son rapport existentiel au monde centré, comme en musique, sur son corps et ses émotions.

On voit ici que ce qui est en rupture, ce n'est pas le social ou la technique en tant que tel, mais la production du sens, soit comme « symbolisation gérée par des instances du pouvoir séparées de la communauté » [Balandier, 1988 : 152], soit comme symbolisation de soi. La musique peut bien tenter de s'intercaler entre les deux, elle ne colmatara pas totalement les brèches. On parlera donc de deux mouvements concomitants qui imposent cette rupture : une *extériorisation de la symbolisation* en dehors de la communauté, et une *intériorisation de la symbolisation*. La tâche de produire les systèmes symboliques est expulsée en dehors de la communauté ou laissée libre et réduite à l'individu pour ce qui reste de symbolisable. Par rupture dans la symbolisation, on entendra cette *expulsion et réduction de l'élaboration collective des symboles*, à la fois comme *privation* et *privatisation* de la construction du sens, ce qui est selon nous la double problématique de l'individualisme et de la rationalisation, soit le désenchantement du monde.

Ce phénomène est observable dans sa dimension technique comme sociale : Leroi-Gourhan, qui voyait dans le langage et la technique un même phénomène proprement humain, pose explicitement l'hypothèse d'une extériorisation de la symbolisation, à la fois d'un point de vue technique, la machine mettant l'homme au chômage de la main, que social (on peut prendre l'exemple du scientifique, Leroi-Gourhan va même jusqu'à dénoncer l'art pour l'art comme étant cette dépossession de la figuration). Anders, en étudiant un hiatus entre représentation et production, montre toute la difficulté en modernité technoscientifique de donner du sens à ce que nous produisons [2002]. Les sociologies du risque et de la vulnérabilité ont pris conscience de cette rupture : un repli dans la sphère privée contre la machinerie bureaucratique et techniciste chez Beck [2001] ; la réflexivité de l'acteur contre les systèmes experts et abstraits chez Giddens [1994]. La confiance dont parle Giddens semble bien précaire face à cette séparation toujours plus grande. L'intériorisation se laisse mieux voir avec nos guitaristes amateurs qui tentent de bricoler du musical, du social et du technique dans l'ordre personnel de leur guitare et de leur corps, dans l'intime et l'indicible d'une symbolique opposée au marché, à la profusion musicale et au développement technologique. De ce point de vue, la modernité de la musique comme produit de

l'individualisme et de la rationalité, éclaire le *pathos* de cette musique qui ne se joue plus (Barthes) : il ne semble pas y avoir de juste milieu entre une musique lointaine et une appréhension intime et sentimentale de celle-ci, c'est-à-dire finalement entre un sens purement extériorisé et un sens complètement intériorisé.

Toute la difficulté de penser l'individualisme et la rationalité comme des tendances modernes sociales est qu'elles apparaissent comme des négations du social (l'individu d'un côté, la raison technicienne de l'autre), alors même qu'il est difficile, d'un point de vue sociologique, de nier leur fondement sociologique. Mais il en va de même pour la symbolisation, dès lors qu'on reste attaché à une stricte équivalence entre symbolique et société, avec pour horizon de sens les systèmes symboliques traditionnels, là où le triptyque objet-symbole-société semble s'hypostasier dans la catégorie d'emblème – dont le totémisme aura donné une image idéale à Durkheim. La symbolisation est considérée comme une forme trop idéale d'équilibre holiste entre l'homme et le monde pour voir le travail de la modernité dans ses structures.

Peut-on parler de désymbolisation ? Dans la confusion, non, puisque ce serait la fin immédiate de la société, la fin de l'ordre. Même sans cet amalgame, la désymbolisation comme régression et mort du symbolique, c'est la fin non de la société mais du réel : Baudrillard, bien qu'il soit un point de référence certain, ne peut pas être suivi jusqu'au bout, car s'il avait raison, alors il n'y aurait même plus de sens à interpréter, il n'y aurait rien à dire, un peu comme dans la musique conçue comme degré zéro du symbolique.

Jusqu'à présent, nous avons utilisé le terme désymbolisation au sens technique d'une dénonciation du symbole comme étant symbole, c'est-à-dire sa réduction à l'état de signe. Le déchirement de la symbolisation ne peut être défini comme une perte sans risque d'une grande confusion conceptuelle. Ce déchirement, par contre, indique une difficulté à produire du sens collectivement partagé, malgré le vaste champ de resymbolisations que l'on constate. Si individualisme et rationalisation sont deux faces de l'institution imaginaire de notre société [Castoriadis, 1975], nous postulerons que ce déchirement est une difficulté à en faire surgir le symbolique, c'est-à-dire la difficulté à réaliser cet imaginaire, à se le représenter et le produire réellement. Nous voulons soutenir que cette désymbolisation comme symbolique négative et se faisant plastique, repose sur cette difficulté interne à produire le sens, mais la désigne

également en tant que tel, ce qui est une forme de symbolisation de la modernité, le sens de la modernité, encore faut-il s'accorder sur le sens du sens.

Problématologie du symbolique

Weber désignait le sens de la modernité par la constitution d'un « *ethos* » spécifique, un système de valeur qui est bien souvent, du reste, l'objet de la sociologie. Aussi souvent, on a tenté de retracer son discours (Habermas), c'est-à-dire son *logos* – c'est la question du langage, problème majeur au cœur des faits sociaux. Mais on a vu également qu'à l'intérieur de ces réalités contemporaines surgissait également un *pathos*, et que c'était peut-être même ce dernier qui guidait, pour une bonne part, les sociologies de la modernité. L'emploi de ces trois termes, renvoyant à la vieille idée de rhétorique, est-il une commodité de langage, une distinction intellectualiste ou encore le retour d'une théorie logocentrée ? Il y a, selon nous, bien plus que tout cela : en faisant référence à certaines dimensions de la rhétorique, il est bien question, à chaque fois, de la difficulté à produire, instituer et échanger du sens en modernité. Pourquoi cela ? Michel Meyer nous donne une clé de compréhension de cette référence à la rhétorique : pour lui, l'unité de la rhétorique est dans la dialectique de ces trois termes, que l'on a dans la longue histoire de la « discipline » renvoyés les uns contre les autres [Meyer, 1999]. La rhétorique est l'art de persuader – ainsi que son étude –, où un orateur (*ethos*) convainc un auditoire (*pathos*) au moyen d'un discours (*logos*). Il est question de l'efficace et du sens d'un discours, pour autant qu'il est prononcé dans le cadre d'une interaction sociale. La problématique sociologique de cette situation est flagrante !

La force des théories de Meyer est de constater que l'unité de la rhétorique a été déchirée dans son histoire, chaque théoricien renvoyant la cause et le sens de la rhétorique à l'un des trois termes, alors même que l'on ne peut comprendre l'art de persuader que dans l'unité de leur dialectique, ce qu'il appelle la *problématologie*. L'idée de départ est simple : toute proposition, tout discours rhétorique répond à une question donnée²²⁶. Le *pathos*, c'est la

²²⁶ Pour plus de précision quant à la problématologie, on se référera à son ouvrage *De la problématologie* [Meyer, 1986], qui traite spécifiquement de ce postulat en philosophie : et si la question du fondement de la philosophie était ce questionnement, plutôt que tout autre proposition qui tenterait d'y répondre ? Bien entendu, la problématologie comme véritable fondement de la philosophie, c'est-à-dire le questionnement de la question,

question, le *logos* la réponse pour autant qu'elle répond à cette question, et l'*ethos* le point d'arrêt de la question sans quoi un discours pourrait toujours être remis en cause. Le mécanisme de la rhétorique veut que la question soit un implicite contenu dans la réponse :

« Pour qu'il y ait rhétorique, il faut qu'une question se pose et demeure en dépit de ce qui la résout ou en raison de la réponse qui la résout. Cela implique que le discours qui lie l'orateur à l'auditoire soit porteur d'une autre question que celle à laquelle la réponse répond explicitement » [Meyer, 2004 : 51]

Son exemple est le suivant. Si on prononce la phrase « Il est une heure » en réponse à la question de l'heure qu'il est, la phrase répond à la question explicitement, la supprime en tant que tel, aucun problème ne se pose, il n'y a pas de rhétorique. Si on prononce cette phrase au milieu d'une réunion par exemple, sans que personne n'ait posé de question, alors cette phrase veut bien dire autre chose que ce qu'elle dit explicitement. Une question surgit dans la proposition sans qu'elle soit prononcée, un problème s'y révèle et se résout : car la faim se faisant ressentir par exemple, il faut pouvoir l'expliquer et y répondre, soit « passons à table ». Pour autant, la phrase peut bien vouloir dire autre chose en fonction du contexte présent, et donc en fonction d'un problème qui se pose entre les parties en présence, et qui est reconnu socialement en tant que tel : « il est une heure » veut aussi dire « il est l'heure de... » en fonction du problème qui se pose dans le contexte social donné.

En sociologue, on y reconnaîtra une activité symbolique : de façon rationnelle, « il est une heure » (*logos*) fait correspondre le fait qu'on a faim (*pathos*) et qu'aller manger est une bonne solution (*ethos*) ; de façon plus mythique, « il est une heure » dit effectivement l'heure tout en disant que traditionnellement la règle veut qu'à une heure, on va manger (*ethos*), parce que généralement à une heure on a faim (*pathos*). Le mythique et le rationnel peuvent d'ailleurs se rencontrer de manière encore plus effective, le fait de dire l'heure pouvant faire prendre conscience à l'individu de sa faim, c'est-à-dire que le discours réactive un *pathos* auquel il est nécessaire de répondre – c'est la suggestion. Une pensée magique dira que la phrase « il est une heure » donne faim.

est en soi problématique puisqu'il peut renvoyer en définitive à un questionnement sans fin. Précisément, cette proposition est une opposition au nihilisme philosophique, à la métaphysique négative s'érigeant sur les ruines du sujet cartésien et en parallèle du positivisme : « le fondement est questionnement », est une proposition éthique, à n'en pas douter.

Meyer définit alors la rhétorique comme « *la négociation de la distance entre individus à propos d'une question* » [Meyer, 1999 : 293]. On peut y voir là toute la problématique du symbolique : l'activité sociale comme forme (distance) et sens (à propos d'une question), reposant sur une interaction dans laquelle s'institue, se crée ou s'actualise le symbolique, c'est-à-dire la présence d'une chose (symbole), médiatisant une relation dans laquelle s'actualise un problème (*pathos*) auquel on doit répondre (*logos*) sans être remis en cause (*ethos*²²⁷). C'est de la dialectique question/réponse que naît le sens, pour autant que l'on est capable de constater et décrire cette distance médiatisant les deux. Comme le note Balandier, « la pensée scientifique pose des questions, la pensée mythique apporte des réponses » [Balandier, 1988 : 17], ce à quoi Meyer rajouterait que la philosophie problématise : elle questionne le questionnement. La science est une activité sociale consistant à vouloir supprimer les questions et à en faire émerger de nouvelles, à s'accorder sur les réponses pour autant que le problème ne se pose plus, tandis que la pensée mythique apporte des réponses, tout en maintenant un problème initial, originel, ce sur quoi les membres d'une société s'accordent.

La quête du sens n'est donc pas une recherche de réponses en tant que telles, mais la volonté de trouver une réponse pour autant qu'elle installe une distance stable à un problème qui se maintient en vertu de la modalité de la réponse. Ce que nous avons appelé le « mythe d'origine de l'individu » n'est pas la suppression pure et simple d'un problème : au contraire, raconter son parcours guitariste en introduisant une rupture sous la forme d'un passage d'une individualité non-maîtrisée à une personnalité inaliénable maintient un problème de fond pour les individus, de savoir comment devenir soi-même, soit le problème de soi en tant que tel. La biographie est une manière de se raconter, et la forme adoptée, partagée par tous, est la trace d'une institutionnalisation de cette distance, dont la marque est le « sérieux » s'installant dans la pratique, la mise à distance de l'adolescence, désordre originel. On peut y reconnaître un autre problème encore, la définition de soi à travers la musique. L'adolescence est une forme

²²⁷ La problématique de l'*ethos* est complexe, ne serait-ce que dans le langage weberien mais montre toute l'articulation de notre exploration des concepts : ici, il est un point d'arrêt de la question, une valeur, donc une finitude du problème. Chez Weber, l'*ethos*, c'est la valeur et le sens, pour autant que la rationalité par rapport à une fin (résolution d'un problème) en donne l'idéaltype. On peut se demander si, finalement, Weber n'a pas subsumer sous le terme *ethos*, la totalité du symbolique, à la fois valeur, pratique et question. Autour de cette confusion entre la fin et le fini, il y a peut-être une voie féconde, qui peut renvoyer autant à la question du symbole déjà chez les romantiques, ou de la médiation. Et, la guitare, dont l'*ethos* est précisément d'avoir une finitude plastique, pose la question des limites à soi de manière paradoxale.

de tentative ratée de se définir soi dans la musique, puisque cette musique devient celle du groupe de manière indissociable. Ici, c'est entre soi et le groupe qu'il faut réintroduire de la distance, que la symbolique de la guitare permet de fixer.

Mais toute la profondeur du sens –les mécanismes de symbolisation– ne peut se comprendre si on se réfère uniquement à ce discours qui a selon nous valeur de mythe. Car c'est finalement dans toutes les réalisations concrètes que vont se symboliser toutes ces différences entre une tentative ratée d'être soi, et l'advenue d'une identité musicale personnelle plus stable. On va retrouver ici tout le passage d'un modèle sociologique logocentré à une théorie symbolique de la société, en ce que précisément la pratique symbolique vient se substituer à ce qui n'a pas besoin de se dire : le sens est un faire, la forme qu'il prend est dans la pratique tout autant que dans le langage. Tarot a bien noté cette heuristique de la problématique :

« La tradition, c'est ce qui donne la réponse avant la question et qui peut le faire parce que le contexte est supposé stable. En conséquence, on peut penser que la tradition est une illusion absurde puisque les gens qui sont dedans sont incapables de dire à quelles questions elle répond (c'est le point de vue du « Parisien » ou de l'ethnologue sur les paysans ou les Zuñi) ; ou au contraire qu'elle est pleine de sens, même si on ne peut pas le dire alors qu'on a le sentiment d'en vivre (et c'est le point de vue des paysans ou des Zuñi). Une approche problématique par l'implicite permettrait de comprendre comment la pratique imprime la parole, parfois au point de la rendre inutile. Il y a là une piste pour comprendre ce que j'appellerai les mémoires rituelles ou institutionnelles qui peuvent se reproduire longtemps avec une extrême économie de verbalisation et dans l'oubli de l'événementiel. » [Tarot, 2008 : 232-233]

Nous ne sommes pas ici dans la logique d'incorporations de schèmes communs structuraux qui, finalement seraient indépendants de leurs contenus. Au contraire, on est dans un sens plein et signifiant de la symbolisation où le geste et la praxis deviennent des mémoires institutionnelles de ce qui n'a plus besoin de se dire, mais qui continue de répondre à une question donnée. Prenons encore le cas de l'exagération du geste par le professeur dans le cours de guitare. La phrase « il faut que tu le sentes », finalement, selon les critiques du logocentrisme, ne dit pas grand chose, mais fait beaucoup plus que ce qu'elle dit, en passant sous silence que le corps est en mouvement, en interaction réciproque avec l'instrument qui fait émerger un *feeling* de soi. Ce geste ne peut pas se dire, mais il est quand même présent de manière constante. L'implicite, sous forme de silence, vient du fait de cet indicible de la pratique corporelle qui ne peut pas se dire car elle doit être l'advenue de soi. On a bien un

silence pédagogique, particulièrement moderne, où le silence, en tant que difficulté à communiquer par le langage, est aussi le renvoi implicite à soi comme problème originel. C'est pour cela que la tablature fait sens, précisément parce qu'elle permet de répondre à la question de savoir si la musique émerge des notes ou si elle émerge de soi. En tant qu'écriture par le geste, redisons-le, elle imprime une symbolique de la guitare par le corps comme production de soi. La différence, dans cet implicite, est qu'il n'est pas seulement une économie : c'est précisément par la valorisation du geste, par un silence volontaire, que s'élabore une transmission autodidacte. C'est la grande différence avec le sens du silence comme méconnaissance chez Bourdieu : ici, le silence est pédagogique, moyen d'une autre connaissance. Pour autant, on ne peut pas complètement se passer de langage : « il faut que tu le sentes » peut tout dire une fois que s'est déployée toute la praxis de cette liberté corporelle.

Cette définition sociologique de la problématique est encore à un stade embryonnaire, et nous ne prétendons pas pousser le modèle jusqu'au bout, mais seulement ouvrir des pistes fécondes pour ce qui serait une anthropologie du symbolique, pistes qui s'avèrent sinueuses, et poussent à réviser les catégories conceptuelles courantes. En effet, où sont dans la tripartition l'individu, la société, l'institution ou la culture ? Il n'y a pas de réponse unilatérale à cela, comme le montre l'intuition ambivalente de Meyer :

« Avec l'ethos, le pathos et le logos, on est renvoyé aux trois problèmes ultimes et inséparables que se pose l'homme depuis toujours : le soi avec l'ethos, le monde avec le logos, et autrui avec le pathos. Avec la rhétorique, soi, autrui et le monde sont impliqués dans une interrogation où l'Autre est sollicité comme auditoire, comme juge et comme interlocuteur, puisque sommé de répondre et de négocier » [2004 : 16].

Comment passe-t-on de l'autre à la relation à l'Autre ? Précisément en renversant les positions et en appelant à cette formation obligatoire d'une distance *a minima* intersubjective (si ce n'est sociale) sur une question donnée : il devient difficile de fixer les correspondances puisque tout est échangeable, et ce qui compte c'est le sens émergent de cette interaction. La consubstantialité des trois termes frappe, en même temps que la séparation, la distance vis-à-vis du sens. Lorsque Le Breton, par exemple, affirme que les émotions ne peuvent s'exprimer sans autrui, qu'elles sont communication et, à la suite de Bateson, qu'il y a un *ethos* des émotions (d'un *pathos*)²²⁸, où s'opèrent les distinctions ? Cette consubstantialité des termes, il faut la rapprocher de l'idée « d'expression obligatoire des sentiments » développée par Mauss [1921]. Les trois éléments sont présents : l'expression, c'est le *logos*, le discours prononcé à l'autre, l'obligation, c'est la société, c'est-à-dire l'autorité

²²⁸ Bateson appelait *ethos* le « système culturellement organisé des émotions » [cité par Le Breton, 1998 : 104]

du discours, et les émotions, c'est le *pathos* en tant que manifestation individuelle. Le social est bien l'attribut des deux autres éléments, mais quel est le sens ? Le sens n'est pas assignable à l'une des dimensions, il est dans les trois pour autant qu'il les relie. En concluant que « c'est essentiellement une symbolique », Mauss fait de la catégorie l'unité de leur signification.

Devant la confusion que peut introduire une telle unité synthétique, il faut définir *a minima* les termes, à des fins analytiques. le *logos* peut bien être l'objet de l'observation sociologique : les discours, certes, mais également toute l'étendue des pratiques, des gestes, des rapports entre les individus que l'ethnologue observe ; l'*ethos*, étant le point d'arrêt de la question, le système de valeurs, sera défini comme les systèmes institutionnels qui régulent les pratiques et les discours, pour autant qu'ils confèrent l'autorité du *logos* face à une question donnée, le *pathos*. Le *logos*, c'est finalement le réel que nous observons, l'*ethos*, ce qui est déductible sociologiquement, et le *pathos* les questions auxquelles une société humaine doit faire face, fixent par tradition, et se distancient par l'intermédiaire des discours et pratiques. Il semble que le *pathos* soit, en termes généraux, le désordre mis à distance par l'intermédiaire d'une institution qui fait de son *logos* le lieu de circonscription de la question, la maîtrise, la maintient hors de la société des hommes.

C'est la définition de la symbolisation chez Balandier qui, à travers la dialectique de l'ordre et du désordre, se rapproche du rapport question/réponse de la rhétorique : *Le désordre* [1988] traite entièrement de cette capacité d'un système symbolique à mettre en ordre un désordre originel qui est maintenu à distance tout en étant inclus dans la symbolisation – puisque l'ordre est encore une réponse au désordre. L'activité symbolique peut être définie comme la socialisation et la subjectivation du sens, en ce qu'elle permet de soumettre un *pathos* à l'ordre de l'*ethos* au travers d'un *logos*²²⁹. Schématiquement, on dira que le symbolique est la médiation de la culture et de la société en ce qu'elle fait émerger une distance à l'égard d'un désordre qui est ce pourquoi on s'unit, et ce contre quoi on s'oppose. La fonction symbolique étant définie comme l'union dans la séparation et réciproquement [Tarot, 1999 : 643], on peut faire du symbolique la médiation de sens entre les trois termes.

Et bien, il nous semble que cette approche problématologique soit une clé de compréhension féconde des systèmes traditionnels, notamment rapportés à la religion comme système symbolique du sacré [On renverra ici à la lecture de Tarot, 2008]. Le sacré est

²²⁹ Il y a un problème de médiation : selon nous, l'*ethos* (l'institution normative et socialisante) médiatise le *logos* (la culture, l'ensemble des discours et pratiques significatives) autant que l'inverse. On exclura ici la question de l'origine de la culture et de la société, ce qui est un débat hors de notre propos.

ambivalent en ce qu'il est à la fois issu d'un principe de mise en accusation de ce par quoi émerge la violence dans la société et du principe de sa séparation, en même temps que ce par quoi, finalement, la société se prémunit contre l'immanence de la violence. La religion tire son sens de la violence et de la mort en tant que c'est ce dont elle traite en même temps que ce qu'elle met à distance : si la religion est le modèle de la tradition, c'est parce qu'elle donne à voir des réponses stables précisément du fait de cette permanence de la question originelle maintenue dans la pratique (c'est le rituel), ce contre quoi la société des hommes s'unit par la culture. Il est bien présomptueux de vouloir résumer en quelques lignes le fond complexe de l'affaire entre une approche girardienne et lévi-straussienne du symbolique ; mais il suffit de constater que Meyer lui-même a développé des analyses tout à fait similaires à celles de Tarot –sous une forme plus essayiste, certes–, notamment en ce qui concerne les rapports entre religion et politique par l'intermédiaire du sacré [Meyer, 2008], pour comprendre ce fondement problématique du symbolique.

Le sens de la modernité musicale

La musique n'est pas la religion, en tout cas pas toujours : il serait méthodologiquement absurde et dangereux d'appliquer la catégorie de sacré de manière systématique à la musique. Pourtant, cette question de la distance symbolique à propos d'une question, se retrouvant dans l'ethnographie des mises en accusation, nous fait poser une question similaire en ce qui concerne le champ de la musique. C'est toute la confusion du concept de médiation chez Hennion qui s'origine dans un « modèle de l'accusation » [Hennion, 1988 : 85] référencé notamment à Girard [1990] et à la crise de sorcellerie [Favret-Saada, 1977], ce à propos de l'accusation de la partition dans l'enseignement musical, avant que d'abandonner ces références trop « ethnologisantes » [1993]. Pourtant, on a observé tout au long de la description de la pratique guitariste des accusations constantes (tablature, disque, adolescence, etc.), qui finissent par se fixer sur la guitare elle-même. Cette accusation ne se fait pas dans n'importe quel sens, et c'est tout l'enjeu de ce travail : la guitare est accusée *comme étant un symbole* –réduit à l'état de signe– et c'est dans cette accusation du symbolique même que se joue, selon nous, toute la modernité du phénomène.

Mais il semble que ce qui ressort de la crise du sens en modernité, c'est précisément cette difficulté de mettre à distance le désordre, de le désigner, de lui attribuer un lieu fixe. C'est cette fois-ci la science qui en fournit le modèle, à l'exact opposé de la religion : la science fait émerger de nouvelles questions comme le disait Balandier, tout en se maintenant comme la réponse à un *pathos* toujours renouvelé. Maintien de la réponse contre fluctuation de la question, c'est l'inverse de la pensée rituelle ou mythique. Dans le même temps que se développe cette rationalité qui empêche d'assigner le *pathos* en un lieu unique, elle fait émerger une symbolisation plus individualiste, qui fait de l'individu sa propre question et sa modalité de réponse. Le symbolique est déchiré entre deux systèmes, tous deux à la fois censés être question et réponse ; on ne détaillera pas tous les problèmes lorsque les deux pôles se re-médiatisent, dans un chassé-croisé de questions et réponses contradictoires. Ce sont tous les deux des systèmes de l'immanence du *pathos* ; il n'y a pas de distance symbolique entre la réponse et ce dont il est question, ce qui est le phénomène même de l'incertitude : autrement dit, il y aurait un *pathos* de la modernité parce que se trouvant au cœur de la société, impossible à disjoindre de l'activité sociale et culturelle. C'est finalement l'hypothèse pessimiste de la désymbolisation, mais que l'on ne peut appréhender que dans ses resymbolisations, soit dans une dotation du sens de cette incertitude : le travail des guitaristes consiste précisément à tenter de mettre à distance ce désordre, c'est-à-dire à remettre le *pathos* à sa bonne place et ce, au travers d'un symbole particulier, plastique, un symbole négatif, la guitare. C'est au travers de cette dialectique que l'on peut formuler l'idée de « rhétoriques intermédiaires » [Augé, 1994a : 134] à travers une anthropologie du symbolique : le monde musical redessine une distance à l'égard de ce qui pose problème, c'est-à-dire le monde moderne.

La guitare n'est pas réellement négative au moment de l'adolescence. Quelle que soit la volonté de se symboliser soi, autant que son rapport à la technologie, le contenu du symbole est certes plein, il n'est pas indéterminé. Ne serait-ce que par le nombre très limité de genres musicaux par lesquels les individus entrent dans la musique, il y a une détermination profonde par le groupe de pairs et la classe d'âge. Du reste, même si elle se prolonge, cette adolescence est relativement bien délimitée. Or, on voit le glissement de sens : tandis que les individus racontent *a posteriori* leur autodidaxie, c'est-à-dire leur apprentissage autonome de l'autonomie, que la guitare permet de cristalliser puisqu'elle n'a pas de détermination technique particulière, cette guitare finit par figurer l'adolescence elle-même, le désordre de

cette classe d'âge. Si on s'arrête là, qu'on laisse la guitare aux adolescents, alors le symbole est assez bien identifiable. Il met à distance la culture en propre de l'adolescence en quête de désordre existentiel, de ruptures, mais également de socialisation « libre » à la sexualité, à la technologie, à soi.

Tout ce qui permet de symboliser l'adolescence dans la guitare finit par être mis en cause : la tablature, le rock, les guitaristes de rock, parfois même l'alcool, la drogue, tout est accusé d'être le désordre, mais c'est finalement symbolisé par la guitare elle-même qui, en quelque sorte, prend possession de son possesseur, évoque le désordre d'une vie paradoxale, narcissique mais aliénée au groupe, passionnée de technique et aliénée également à elle. C'est la figure du fétichiste, de l'obsessionnel, du charlatan condamné au simulacre. Car cette guitare est dénoncée *comme symbole*, c'est-à-dire finalement comme simulacre au regard de ce qu'elle doit permettre de faire, une expression de soi insérée dans des relations conviviales, des communautés de sentiments individuels. Cette expression obligatoire des sentiments n'est pas le sens d'une expression d'abord collective, mais celle d'un individu en quête de reconnaissance, en tant qu'individu, de l'autre autant que de soi.

C'est dans l'accusation de la guitare comme symbole que s'effectue l'établissement d'une distance. S'il y a un accusé, c'est le symbolique ! Le mécanisme est le même que dans la désymbolisation romantique : on détermine ce que le symbole signifie, ce qui est une négation rationnelle de sa réalité, pour le redéfinir comme symbole démultiplié, indécidable, subjectif, etc. C'est dans ce mouvement d'une symbolisation négative que s'opère une mise à distance d'un désordre émanant du symbole devenu signe.

On dénonce les fétichistes de la guitare, manipulés par leur instrument, qui sont le plus souvent des égoïstes patentés, incapables de faire plaisir à quelqu'un d'autre qu'eux-mêmes. C'est du même coup les aspects du défaut et de l'excès qui se manifestent dans la pratique, précisément en tant que symbolisation déchirée dans ses déterminations. En désymbolisant de la sorte la guitare, par l'accusation d'être une instance de régulation d'un rapport déchiré à la musique, on maintient précisément ce qui est dénoncé, à savoir un rapport individuel et rationnel à la guitare : je fais ma propre musique grâce à un instrument qui n'est qu'un instrument. A la fois rationnel et individualiste, ce rapport à la musique paraît d'une évidence indiscutable ; quoi de plus normal, en effet, de définir la guitare comme un instrument, et soi comme son utilisateur ? Mais cette évidence n'est pas immédiate, elle l'est au pris d'une

négarion de ce qui reste et demeure malgré tout, la guitare comme symbole d'un rapport difficile entre soi et le monde.

Le fétichiste est en fait le double en négatif du guitariste, non pas sa dé-négation pure et simple : narcissique et non individualiste, assujetti au groupe et non acteur de celui-ci, soumis à la technique plutôt que rationnel, il est guitariste, sans être guitariste, mais quand même guitariste. On retrouve bien la négation du symbolique qui n'est pas son anéantissement : la guitare demeure symbole, mais de sa négation même, elle est ce par quoi s'instaure la différence entre le guitariste fétichiste et le guitariste accompli et authentique. Sa plasticité n'est pas son indétermination, elle ne signifie pas l'insignifiance d'un rapport, elle permet précisément d'inscrire du différentiel entre ce pourquoi on fait de la guitare et ce à quoi on accède par la pratique : une forme plus aboutie d'un rapport à soi, à l'autre et au monde. La guitare définit le sens de la modernité, puisque c'est l'influence de la modernité se symbolisant dans la guitare qui est dénoncée : un soi désordonné, une rationalité approximative, un trop plein de sens qui ne détermine pas ce que l'on est comme guitariste.

La guitare peut bien ponctuellement symboliser un désordre du monde, entre réduction et expulsion de la symbolisation, excès et défaut de médiation, cela ne fait pas d'elle le désordre de la musique. Elle l'ordonne plutôt, précisément dans l'articulation de sa symbolité négative, ce qui fait d'elle un puissant symbole individuel et collectif de la modernité. Il ne s'agit pas d'un retour à une sociologie de la dé-négation : la dialectique de la symbolisation en modernité n'est pas uniquement le refoulement de ce par quoi émergerait le social, mais la production d'un sens qui redéfinit les rapports de chacune des médiations (apprentissage, corps, biographie, technique), jusqu'à donner à la musique son sens, comme médiation entre les individus. Cette négation produit une distance, du différentiel qui permet d'en définir le sens ; il ne s'agit pas non plus du simple « jeu » structural de la médiation, puisqu'on définit à *propos de quoi* émerge une différence. Ce *pathos* de la modernité est désigné, mis à distance dans les biographies individuelles et pris en charge collectivement à travers la manipulation de la guitare ; l'exécution, la création et l'échange de la musique portent la marque parmi d'autres de cette mise en ordre par l'activité humaine. « Ce n'est qu'un instrument », certes, mais de notre imaginaire.

CONCLUSION

LA MUSIQUE COMME PATHOLOGIE DE LA MODERNITÉ

Que l'on nous permette maintenant de résumer nos perspectives. Sans doute les instruments de musique ont toujours accompagné les échanges culturels en traversant les frontières sociales et musicales, ce qui est vrai également des musiques modernes. La guitare a été prise comme d'autres instruments dans ce processus, mais en devenant ce bien industrialisé et diffusé à grande échelle, elle a sensiblement accompagné une mutation musicale importante, notamment dans la dynamique de ces syncrétismes. D'une part, les mélanges sont maintenant recherchés, revendiqués et deviennent donc, dans une certaine mesure, le nouvel horizon de sens de tout un ensemble de pratiques moins centrées sur la créations d'Œuvres que sur un bricolage de soi. D'autre part, la diffusion de masse de cet instrument est le contexte de l'émergence d'une pratique amateur de masse, populaire par son nombre et son autonomie par rapport aux enjeux de légitimité culturelle, principalement en Occident mais pas seulement. Que l'on regarde le phénomène d'un point de vue mondial ou local (ici, en France), la guitare devient l'emblème de chaque genre musical qu'elle fait émerger, en même temps qu'elle structure paradoxalement une certaine indétermination des cultures musicales actuelles. Sans avoir l'exclusivité du rôle joué dans cette mutation, la guitare en révèle et en compose les grandes lignes de manière privilégiée.

S'il fallait retrouver une cause naturelle de ce phénomène, il faudrait aller chercher du côté de sa fonction : à la fois rythmique, harmonique et mélodique, la guitare représente en-soi une petite totalité musicale, à l'instar d'instruments comme le piano qui permettent à la fois de jouer seul, mais aussi de se relier à cette totalité-là, à partir du moment où on la manipule. Pourtant, il ne s'agit pas d'une cause au sens positif : c'est peut-être la dimension non-arbitraire du symbole. Mais sa fonction n'est pas le tout de sa réalité. C'est beaucoup plus sûrement l'investissement

symbolique qui fait son privilège : elle est une médiation de sens à une totalité musicale, à partir de laquelle on peut trouver la mesure d'une distance à cette globalité. Elle est un instrument favorable à l'émergence de particularismes liés entre eux par cette globalité dont ils se séparent. Il n'y a donc pas de secret à ce que la guitare serve d'emblème à tant de musiques du monde : elle est le lieu d'une lutte pour la reconnaissance culturelle dans un monde globalisé.

Sans nul doute que c'est l'apparition des « guitares en plastique », comme les appelle Orsenna, qui favorisa l'émergence de cette guitare plastique, sa mutation matérielle accompagnant la mondialisation de son usage, à tel point qu'elle peut bien représenter le monde, devenir une sorte de tenant lieu de l'histoire humaine autant qu'elle représente chaque culture locale, chaque situation, chaque individu. Nous avons essayé de rendre compte de cette métaphorisation, à partir du cas français lui-même polymorphe, au travers de l'hypothèse d'un symbolisme global, qui fonde une plasticité de la guitare comme symbole. L'hypothèse est paradoxale parce que si un symbole est nécessairement polysémique, il s'insère dans un système qui en fonde la détermination de sens et de forme, en lui attribuant une place. Il nous semble que cette polysémie, cette polyvalence et cette malléabilité de la guitare, ne sont pas seulement sa condition de symbole, mais en deviennent sa détermination de sens, sa forme interne qui permet de l'envisager à la fois comme un bien commun, mondialisé, dé-particularisé, et comme l'instrument de manifestations musicales locales.

Cette malléabilité du symbole n'est pas le signifiant flottant de Lévi-Strauss, qui peut bien tout signifier en l'absence de systèmes symboliques aptes à classer les choses, à leur assigner une place, et à en orienter le sens. Ce n'est pas non plus son envers négatif tel qu'il est formulé justement dans les définitions de la musique : elle peut tout signifier parce qu'elle ne signifie rien et finit par signifier le manque de sens, l'insignifiance. La musique n'est pas le degré *moins zéro* du symbolique. Cette définition n'est pourtant pas totalement absurde, si on fait l'effort d'une part de la replacer dans son contexte moderne et, d'autre part, de reconnaître ses déterminations de sens. Parce qu'il y a intervention humaine, individuelle et collective, avec tel ou tel instrument, selon tel genre musical, dans tel ou tel lieu, par l'intermédiaire d'un ensemble de gestes précis, à l'intérieur d'une communauté, la musique symbolise un désordre mis à distance et donc mis en ordre *selon des modalités particulières*, et qui en désignent donc la nature.

C'est pour cette raison que nous avons choisi un instrument de musique, central dans de nombreux genres musicaux actuels. La guitare permet d'observer des mises en relation à la

musique selon des modalités originales par rapport au disque ou au concert qui tendent à faire de la musique ce tout hétérogène, informe, individuel et rationnel, sans grande distinction en son sein. La pratique de cet instrument permet de classer les genres, d'en élire certains et d'en rejeter d'autres, de développer un regard original sur le corps. Ce qui met en ordre, c'est l'individualité sentimentale, émotionnelle, soit qu'elle s'oppose au collectif musicien (c'est le cas de l'improvisation), soit qu'elle fusionne avec les autres individualités (c'est le cas du rock). Dans tous les cas, la force, c'est l'individu, c'est le sentiment individuel, et c'est déjà là, un signe de la modernité musicale comme l'avait vu Simmel :

« l'essence de la modernité en général est son psychologisme, le fait d'éprouver le monde et de l'interpréter conformément aux réactions de notre intériorité, et proprement en tant que monde intérieur, la dissolution des contenus stables dans l'élément fluent de l'âme, dont toute substance est éliminé, et dont les formes ne sont que des formes de mouvement. C'est pourquoi la musique, le plus animé de tous les arts, est l'art moderne par excellence. » [Simmel, 1990 : 125]

Mais dans le même temps, en ce qui concerne le cas français, la pratique de la guitare émerge au moment de l'adolescence, ce qui va fournir à l'instrument une réserve de sens assez pléthorique et polymorphe pour ne pas être seulement l'outil d'une intériorité. D'une part, l'adolescence représente cette période de marge, de mise en tension de la socialisation et de l'individuation, de l'hétéronomie et de l'autonomie. La guitare n'échappe pas à sa propre règle, et finit par symboliser l'adolescence, ce qui la place dans une contradiction indépassable : l'individu tente de se séparer du monde, de se symboliser soi, par le geste créateur et l'introspection sentimentale, tout autant que c'est la guitare qui finit par être le garant de cette formation de soi. Dans le cas des guitaristes français, la lutte pour la reconnaissance est d'abord individuelle, mais la symbolisation particulariste tend à contredire la prétention à la totalité de la guitare et de l'individu puisque, peu ou prou, l'individu se retrouve symbolisé dans le groupe, par l'intermédiaire d'une guitare qui en devient le signe : le rock, l'adolescence, en ré-enchantant un monde (et non pas le monde) ne conviennent pas à l'exigence de rationalité et d'individualité propre à la modernité.

La culture ne supporte pas l'entre-deux. L'idée d'une glocalisation de la guitare est pertinente pour autant que l'on est capable de penser la dialectique de la culture en modernité. Car si la guitare permet de donner la mesure d'une globalité à laquelle on se réfère tout en s'en distançant, c'est précisément dans un élan de négation du symbole *comme symbole*, qui contient à la fois son moment socialisé et socialisant, donc biographique et corporel, mais également technologique. Il y a un redoublement individuel et rationaliste de l'acte consistant à dire « ce n'est pas la guitare

qui fait le guitariste » dans le même temps que par l'accusation portée sur d'autres ou sur un soi passé, on met à distance la guitare elle-même comme symbole d'une relation viciée à cette globalité, voire même comme une non-relation à elle.

C'est à partir de pratiques et de discours post-adolescents et adultes que l'on a observé cette formulation, et c'est finalement dans cette négation du symbole qu'émerge une sorte de mythe d'origine de l'individu, capable de prendre ses distances à l'égard d'un fétichisme primitif, sorte d'envers négatif de l'individu moderne dans toutes ses dimensions. Pris par la technique et par le groupe, il est irrationnel et égoïste, il est tout ce que la modernité produit sans pouvoir lui donner un sens. De par ce fait même, c'est toute l'expérience moderne déchirée qui est mise à distance, qui est désignée comme le *pathos* d'une pratique, c'est-à-dire le point d'origine d'un ensemble de questions et de problèmes. Autrement dit, les dimensions constitutives de la modernité, faites d'expulsion et de réduction du symbole, d'un déchirement entre une intériorisation et une extériorisation de la dotation du sens, sont désignées en tant que telles comme un désordre immanent aux relations à soi, à l'autre, et à la musique, désordre du monde qui ne parvient pas se re-symboliser, c'est-à-dire, à trouver son répondant, l'espace de son ordonnancement. Mais les désigner, c'est déjà en faire l'objet d'un regard, d'un acte, c'est, par l'intermédiaire d'une culture, y faire sens.

La dénonciation de la guitare comme symbole n'est donc pas sa désymbolisation au sens tragique du terme, elle est une symbolisation négative. C'est en ce sens technique que l'on comprend la plasticité de la guitare comme symbolique paradoxale : en étant ce par quoi la communauté des guitaristes prend la mesure de leur distance à l'égard du désordre du monde, elle doit pouvoir continuer à être l'indétermination même de la relation à la musique. La pratique de la guitare s'institutionnalise donc à travers la transgression des genres, son autodidaxie, l'absence de techniques corporelles normatives, la relation à un passé que l'on a désymbolisé comme sa propre tradition, et sa neutralité technologique. C'est bien au sens fort du terme une *médiation* de sens : elle est une symbolisation de soi par la *négation* de la symbolique du monde, non comme pure immédiateté.

La formulation globalisante de cette thèse ne doit pas nous faire oublier les multiples modalités de mise en relation que la guitare permet de supporter. Nous pensons qu'elle permet au contraire de penser une certaine « élasticité » de la relation entre les individus et le monde, pour reprendre le terme de Martuccelli [2005], c'est-à-dire de la contingence dans le « différentiel

d'accords et de désaccords » propre à l'action sociale [Martuccelli, 2006 : 438], encore que nous pensons pouvoir remonter jusqu'à l'à *propos* de ce différentiel. L'immanence de ce *pathos* de la modernité peut trouver sa distance, sa réponse de plusieurs manières : certains abandonnent simplement la guitare une fois rentrés dans la vie adulte, d'autres s'immergent dans des communautés musicales plus stables, dans des microcosmes plus exclusifs. Que l'on pense aux bluesmen, aux « pickers », etc., il n'y a pas une réponse unilatérale possible à cette modernité. De plus, on peut dire que ce rapport n'est pas exclusif à la guitare, mais touche de près la musique en général, parce qu'elle porte la trace institutionnelle de cette symbolisation de l'incertitude moderne. Mais l'hypothèse d'une symbolique plastique, plutôt que d'un « symbolisme léger » suivant la déconstruction *du* symbolique [Balandier, 1988 : 164], permet justement de penser non pas l'oscillation permanente, le non-sens et l'indécision de la modernité, mais la re-construction d'espaces de sens qui, précisément, symbolisent la modernité, selon des modalités particulières, mais toujours au sein d'une configuration globale à laquelle il faut, d'une manière ou d'une autre, entrer en relation.

Cette relative autonomie de la musique, ce n'est pas celle d'un champ, mais d'espaces symboliques multiples, permettant d'observer toute une grammaire des mises à distances comme productions du sens et comme relation à l'Autre. De ce point de vue, Giddens a raison de dire que « la modernité est profondément et intrinsèquement sociologique » [1994 : 49], encore que l'on pourrait rajouter qu'elle *doit* être sociologique, mais également anthropologique, qu'elle doit retrouver *Le sens des autres* [Augé, 1994b]. Or, cette nécessité ne se réalise peut-être que lorsque les individus et les communautés se ré-emparent de la question de son sens, se ré-approprient et créent des espaces d'élaboration collective des symboles. Alors même que l'on parle parfois de la modernité du symbolique comme un défaut, à l'image des sociétés dites primitives que l'on définissait relativement à un certain nombre de privations (histoire, écriture, État), cette anthropologie et cette sociologie consubstantielle à la pratique de la guitare montrent qu'il est nécessaire de penser réflexivement les symboliques qui font notre monde contemporain.

Adorno, en accusant à tort et à travers de fétichisme toute musique non-directement angoissante et renvoyant à l'abîme du monde [Adorno, 2001], tentait une pathologie de la musique et affirmait finalement que la musique moderne n'était qu'un symptôme de la modernité, et disant que seul le dodécaphonisme montrait la vérité nue de la « situation catastrophique » dans laquelle nous sommes. Or, il n'y a pas de hasard à ce qu'il ait peu étudié les musiques du monde que, pour

beaucoup, on peut appeler les musiques de souffrance [Demeuldre, 2006]. Si on regarde l'étendue des musiques qui forment l'identité de la guitare, il n'y a que des musiques modernes émanant de communautés qui ont affirmé leur souffrance et leur décalage face au monde : le blues, le flamenco, le reggae, le rock, et bien d'autres, avant que d'être diffusées mondialement, ont puissamment travaillé leur rapport à la société dans laquelle leurs communautés devaient s'affilier, et ce de manière relativement récente. Elles font partie des mémoires musicales de notre temps. Selon l'angle d'attaque, on peut y voir du religieux, du politique, mais aussi de l'économie (que l'on pense aux microcosmes locaux, au tiers secteur du rock, aujourd'hui à la musique libre), et bien sûr du rituel, du mythe, et de l'esthétique. Ce caractère total et social du fait musical est encore la marque de sa dimension symbolique. Ces symbolisations sont-elles des symptômes de la modernité ? Nous dirions plus volontiers qu'elles en sont des pathologies. Bien entendu, la musique, notamment la guitare dans sa dimension adolescente, est le symbole d'un passage plus léger que certaines conduites à risques, où la souffrance se donne à voir de manière éclatante. Mais c'est précisément parce que la musique donne à entendre la douleur de la modernité de manière médiate, symbolisant sa *dimension pathique*, qu'elle ouvre la voie à un nouveau regard sur la vulnérabilité de notre rapport au monde. Cela fait partie des compétences des sciences humaines que de l'explorer. C'est, comme on disait à propos des chanteurs au 19ème siècle, « dans ses cordes ».

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor Wiesengrund [1982]. *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 357p.
- Adorno, Theodor Wiesengrund [2001]. *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Ed. Allia, 84p.
- Alford, Robert et Szanto, Andras [1995]. "Orphée blessé. L'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano" in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110(1), pp. 56-63.
- Alkrich, Madeleine [1993]. "Les formes de la médiation technique" in *Réseaux*, 11(60), pp. 87-98.
- Anders, Günther [2002]. *L'obsolescence de l'homme : sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, Editions Ivrea, 360p.
- Assoun, Paul-Laurent [2000]. "La transmission et son envers inconscient" in *Ethnologie française*, XXX(3), pp. 439-444.
- Assoun, Paul-Laurent [2002]. *Le fétichisme*, Paris, PUF, Coll. Que sais-je?, 127p.
- Attali, Jacques [2001]. *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard/PUF, 306p.
- Aubert, Laurent [2005]. "Les passeurs de culture. Images projetées et reconnaissance internationale" in Aubert, Laurent (dir.), *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration*, Genève, Infolio/Musée ethnographique de Genève, pp.109-129.
- Augé, Marc [1994]. *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 199p.
- Augé, Marc [1994]. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 195p.
- Augé, Marc et Mary, André [1989]. "Le questionnement du rite. Entretien avec Marc Augé" in *Cahiers du LASA*, (10), pp. 165-185.
- Balandier, Georges [1985]. *Le détour : pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 266p.
- Balandier, Georges [1988]. *Le désordre : éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 252p.
- Barel, Yves [1982]. *La marginalité sociale*, Paris, PUF, 250p.
- Barel, Yves [1984]. *La société du vide*, Paris, Editions du Seuil, 267p.
- Barel, Yves [1987]. *La quête du sens : comment l'esprit vient à la cité*, Paris, Seuil, 342p.
- Barthes, Roland [1982]. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques II*, Paris, Seuil, 282p.
- Bastide, Roger [1997]. *Art et société*, Paris, L'harmattan, 211p.
- Baudrillard, Jean [1968]. *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 288p.
- Baudrillard, Jean [1978]. *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 347p.
- Baudrillard, Jean [2002]. *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 321p.
- Beaud, Stéphane et Weber, Florence [1997]. *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La découverte, 356p.

- Beck, Ulrich [2001]. *La société du risque : sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier, 521p.
- Becker, Howard Saul [1985]. *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, A.-M. Métailié, 247p.
- Becker, Howard Saul [1988]. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 379p.
- Behler, Ernst [1997]. *Ironie et modernité*, Paris, PUF, 389p.
- Ben Mrad F., Marchal H., Stébé J-M [2008]. *Penser la médiation*, Paris, L'harmattan, 159p.
- Bénichou, Paul [1988]. *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, 553p.
- Bénichou, Paul [1996]. *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, 492p.
- Bennett, Andy et Dawe, Kevin (dir.) [2001]. *Guitar cultures*, Oxford/New York, Berg, 215p.
- Bennett, H. Smith [1980]. *On becoming a rock musician*, Amherst, University of Massachusetts Press, 258p.
- Berger, Peter Ludwig et Luckmann, Thomas [2003]. *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 288p.
- Bertrand, Romain, B. Jewsiewicki et J-P. Warnier [1999]. "Autour d'un livre : Construire la culture matérielle de Warnier" in *Politique africaine*, 76(Décembre), pp. 181-195.
- Blacking, John [1980]. *Le sens musical*, Paris, Les éditions de Minuit, 129p.
- Bonny, Yves [2004]. *Sociologie du temps présent. Modernité avancée ou postmodernité*, Paris, Armand Colin, 249p.
- Bourdieu, Pierre [1971]. "Disposition esthétique et compétence artistique" in *Les temps modernes*, 295(), pp. 1345-1378.
- Bourdieu, Pierre [1979]. *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 670p.
- Bourdieu, Pierre [1984]. *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 277p.
- Bourdieu, Pierre et Passeron, Jean-Claude [1970]. *La reproduction. Eléments d'une théorie du système d'enseignement*, Paris, Editions de Minuit, 270p.
- Bourdieu, Pierre, Luc Boltanski et Robert Castel [1965]. *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de Minuit, 360p.
- Bousson, Florent [2005]. *Les mondes de la guitare. Pour une socio-anthropologie de l'"objet-guitare"*, thèse de doctorat de sociologie, sous la direction de C. Dutheil-Pessin, Université Pierre Mendès France, Grenoble, 357p.
- Bousson, Florent [2006]. *Les mondes de la guitare*, Paris, L'harmattan, 313p.
- Bowman, Franck P. [1985]. "Symbole et désymbolisation" in *Romantisme*, 15(50), pp. 53-60.
- Brumstein, Laurent [1997]. "S'approprier le rock" in Green, Anne-Marie, *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*, Paris, L'harmattan, pp.131-168.
- Buckner, Margaret [2004]. "Ce que nous dit la cloche manjako" in *L'Homme*, 171-172, pp. 219-230.
- Buscatto, Marie [2007]. *Femmes du jazz : musicalités, féminités, maginalités*, Paris, CNRS, 222p.
- Caillé, Alain (dir.) [2007]. *La quête de la reconnaissance. Nouveau phénomène social total*, Paris, La découverte/M.A.U.S.S., 303p.
- Callon, Michel [1999]. "Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégage : la double stratégie de l'attachement et du détachement" in *Sociologie du travail*, 41(1), pp. 65-78.
- Caron, Florian [2009 (à paraître)]. "Volonté de maîtrise et guitare électrique" in Menozzi, M.-J., Flipo F., Pécaud D. (dir), *Énergie et société. Sciences, gouvernances et usages*, Aix-en-Provence, Edisud/écologie humaine.
- Castoriadis, Cornelius [1975]. *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 502p.

- Caune, Jean [1999]. *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 294p.
- Certeau, Michel de [1975]. *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 358p.
- Certeau, Michel de [1980]. *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 374p.
- Chamagne, Philippe [1996]. *Prévention des troubles fonctionnels chez les musiciens*, Montauban, Alexitère, 217p.
- Charles-Dominique, Luc [2006]. *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France*, Paris, CNRS éditions, 259p.
- Charnassé, Hélène [1985]. *La guitare*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 127p.
- Cheyronnaud, Jacques [1997]. "Ethnologie et musique. L'objet en question" in *Ethnologie française*, 27, n°3, pp. 382-393.
- Cheyronnaud, Jacques [2002]. *Musique, politique et religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'harmattan, 206p.
- Cheyronnaud, Jacques [2008]. "Ce ne sont que des chansons". Chanson, politique et justice en 1821" in *Eidôlon*, n°82, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 21-30.
- Clastres, Pierre [1972]. *Chronique des indiens Guayaki : ce que savent les Aché, chasseurs nomades du Paraguay*, Paris, Plon, 366p.
- Clayton, Martin [2001]. "Rock to Raga : the many lives of the indian guitar" in Bennett A. et Dawe K. (dir.), *Guitar cultures*, Oxford/New York, Berg, pp.179-208.
- Coelho, Victor Anand (dir.) [2003]. *The Cambridge companion to the guitar*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 264p.
- Copans, Jean [2002]. *L'enquête ethnographique de terrain*, Paris, Nathan/VUEF, 127p.
- Coulangeon, Philippe [1999]. "Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation" in *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 36(1), pp. 54-68.
- Coulangeon, Philippe [2003]. "La stratification sociale des goûts musicaux" in *Revue française de sociologie*, 44-1, pp. 3-29.
- Courtois, Bernadette et Pineau, Gaston [1991]. *La Formation expérientielle des adultes*, Paris, Ministère du travail, de l'emploi et de la formation professionnelle Documentation française [diffusion], 348p.
- De Gandt, Marie [2006]. "Hegel romantique : lectures de la littérature dans l'Esthétique" in *Fabula LHT*, 1, <http://www.fabula.org/lht/1/Gandt.html>.
- Demeuldre, Michel (dir.) [2006]. *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, gahzal...*, Paris, L'harmattan.
- Desjeux, Dominique [1996]. *Anthropologie de l'électricité : les objets électriques dans la vie quotidienne en France*, Paris, L'harmattan, 220p.
- Despland, Michel [1999]. *L'émergence des sciences de la religion. La monarchie de Juillet : un moment fondateur*, Paris, L'harmattan, 598p.
- Didier, Béatrice [1985]. *La musique des Lumières : Diderot, "l'Encyclopédie", Rousseau*, Paris, PUF, 478p.
- Donegani, Jean-Marie [2004]. "Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité" in *Raisons politiques*, (14), pp. 5-19.
- Donnat, Olivier [1996]. *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, Ministère de la culture, DAG/DEP, 229p.
- Donnat, Olivier et Cogneau, Denis [1990]. *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Paris, La Découverte/La Documentation française, 285p.

- Douglas, Mary [2004]. *Comment pensent les institutions*, Paris, La découverte, 221p.
- Dubar, Claude [2000]. *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin, 255p.
- Dubet, François [1994]. *Sociologie de l'expérience*, Paris, Editions du Seuil, 272p.
- Dubet, François [2002]. *Le déclin de l'institution*, Paris, Seuil, 427p.
- Dubois, Philippe et Winkin, Yves [1988]. *Rhétoriques du corps*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 248p.
- Dumazedier, Joffre [1962]. *Vers une civilisation du loisir?*, Paris, Editions du Seuil, 319p.
- Dumazedier, Joffre [1988]. *Révolution culturelle du temps libre. 1968-1988*, Paris, Méridiens Klincksieck, 309p.
- Dumazedier, Joffre [1993]. "Pour une sociologie de l'autoformation permanente" in *Se former+*, s32, pp. 1-28.
- Dumazedier, Joffre [2002]. *Penser l'autoformation. Société d'aujourd'hui et pratiques d'autoformation*, Lyon, Chronique sociale, 172p.
- Durkheim, Emile [1991]. *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Le livre de poche, 758p.
- Durkheim, Emile [1999]. *Le suicide. Etude de sociologie*, Paris, PUF/Quadrige, 463p.
- Dutheil Pessin, Catherine [2004]. *La chanson réaliste : Sociologie d'un genre : le visage et la voix*, Paris, L'harmattan, 339p.
- Ehrenberg, Alain [1995]. *L'individu incertain*, Paris, Calmann-Lévy, 351p.
- Einstein, Alfred [1959]. *La musique romantique*, Paris, Gallimard, 445p.
- Elias, Norbert [1973]. *La Civilisation des moeurs*, Paris, Calmann-Lévy, 342p.
- Elias, Norbert [1991]. *La société des individus*, Paris, Fayard, 301p.
- Erikson, Erik H. [1972]. *Adolescence et crise. La quête de l'identité*, Paris, Flammarion, 328p.
- Esquenazi, Jean-Pierre [2003]. *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte. "Repères", 227p.
- Eynde, Laurent van [1997]. *Introduction au romantisme d'Iéna : Friedrich Schlegel et l'"Athenäum"*, Bruxelles, Ousia, 221p.
- Faget, Jacques (dir) [2005]. *Médiation et action publique. La dynamique du fluide*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 272p.
- Faure, Sylvia [2000]. *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 279p.
- Favret-Saada, Jeanne [1977]. *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, 427p.
- Ferry, Luc [1990]. *Homo aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 441p.
- Floux, Pierre et Schinz, Olivier [2003]. ""Engager son propre goût, entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion", in *Ethnographiques.org*, (3), <http://www.ethnographiques.org/2003/Schinz,Floux.html>.
- Foucault, Michel [1984]. *Histoire de la sexualité 3. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 286p.
- Foucault, Michel [1994]. *Dits et écrits IV. 1980-1988*, Paris, Gallimard, 896p.
- Francfort, Didier [2004]. *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Paris, Hachette, 462p.
- Freitag, Michel [1986]. *Dialectique et société*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 296p.
- Gadamer, Hans-Georg [1996]. *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 540p.
- Galland, Olivier [2001]. "Adolescence, post-adolescence, jeunesse : retour sur quelques interprétations" in *Revue française de sociologie*, 42(4), pp. 611-640.

- Gauchet, Marcel [1985]. *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 306p.
- Gauchet, Marcel [2002]. *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 385p.
- Girard, René [1990]. *La violence et le sacré*, Paris, Albin Michel/Hachette, 486p.
- Goffman, Erving [1975]. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Editions de Minuit, 175p.
- Goodman, 2006 [2006]. *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 228p.
- Goody, Jack [1979]. *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 274p.
- Green, Anne-Marie [2006]. *De la musique en sociologie*, Paris, L'harmattan, 255p.
- Green, Anne-Marie (dir.) [1997]. *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*, Paris, L'harmattan, 319p.
- Green, Lucy [2005]. *How popular musicians learn. A way ahead for music education*, Hants/Burlington, Ashgate, 238p.
- Grignon, Claude et Passeron, Jean-Claude [1989]. *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Editions du Seuil, 260p.
- Guibert, Gérome [2006]. *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris, IRMA/Mélanie Séteun, 558p.
- Guillaume-Hofnung, Michèle [1995]. *La médiation*, Paris, PUF, coll. "que sais-je?", 128p.
- Guillaumin, Jean [2001]. *Adolescence et désenchantement. Essais psychanalytiques*, Bordeaux-Le-Bouscat, L'Esprit du Temps, 159p.
- Habermas, Jürgen [1973]. *La technique et la science comme "idéologie"*, Paris, Gallimard, 214p.
- Habermas, Jürgen [1987a]. *Théorie de l'agir communicationnel / T. 1, Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*, Paris, Fayard, 448p.
- Habermas, Jürgen [1987b]. *Théorie de l'agir communicationnel / T. 2, Critique de la raison fonctionnaliste*, Paris, Fayard, 480p.
- Habermas, Jürgen [1988]. *Le discours philosophique de la modernité : douze conférences*, Paris, Gallimard, 484p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich [1979]. *Introduction à l'esthétique/ Le Beau*, Paris, Flammarion, 379p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich [1988]. *Encyclopédie des sciences philosophiques III. Philosophie de l'esprit, éd de 1817, 1827 et 1830*, Traduction et présentation de B. Bourgeois, Paris, Vrin, 604p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich [1997a]. *Préface et introduction de la Phénoménologie de l'esprit*, traduction et commentaire de B. Bourgeois, Paris, J. Vrin, 314p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich [1997b]. *L'ironie romantique. Compte rendu des Ecrits posthumes et correspondance de Solger*, traduit et commenté par Jeffrey Reid, Paris, Vrin, 143p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich [1999]. *Le premier système : La philosophie de l'esprit (1803-1804)*, présentation, traduction et notes par Myriam Bienenstock, Paris, Presses universitaires de France, 187p.
- Hein, Fabien [2004]. *Hard rock, heavy metal, metal... : histoire, cultures et pratiquants*, Nantes/Paris, Mélanie Séteun/IRMA, 319p.
- Hein, Fabien [2006]. *Le monde du rock : ethnographie du réel*, Paris, IRMA, 365p.
- Heinich, Nathalie [2001]. *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 122p.
- Heinich, Nathalie [2005]. *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 370p.

- Hennion, Antoine [1988]. *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*, Paris, Anthropos, 239p.
- Hennion, Antoine [1993]. *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 406p.
- Hennion, Antoine et Latour, Bruno [2007]. "Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme", HAL - CCSD %U <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00193276/en/>.
- Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart [2000]. *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 281p.
- Hoggart, Richard [1976]. *La culture du pauvre : études sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Editions de Minuit, 420p.
- Iacono, Alfonso M. [1992]. *Le fétichisme. Histoire d'un concept*, Paris, PUF, 126p.
- Jankélévitch, Vladimir [1983]. *La musique et l'ineffable*, Paris, seuil, 194p.
- Jauss, Hans Robert [1978]. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305p.
- Jauss, Hans Robert [1988]. *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 457p.
- Jouët, Josiane [1993]. "Pratiques de communication et figures de la médiation" in *Réseaux*, 11(60), pp. 99-120.
- Karsenti, Bruno [1994]. *Marcel Mauss. Le fait social total*, Paris, PUF, 128p.
- Karsenti, Bruno [1998]. "Techniques du corps et normes sociales : de Mauss à Leroi-Gourhan" in *Intellectica*, 2(1), pp. 227-239.
- Kaufmann, Jean-Claude [2001]. *Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Paris, Nathan, 288p.
- Kaufmann, Jean-Claude [2004]. *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 352p.
- Kaufmann, Jean-Claude [2005]. "Le corps dans tous ses états. Corps visible, corps sensible, corps secret" in Bromberger, Christian et alii, *Un corps pour soi*, Paris, P.U.F., pp.67-88.
- Kojève, Alexandre [1947]. *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 597p.
- Kris, Ernst and Kurz, Otto [1987]. *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie : un essai historique*, Paris, Rivages, 203p.
- Laborde, Denis [1999]. « Enquête sur l'improvisation » in Michel de Fornel et Louis Quéré (dir.), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités*, Paris, EHESS, pp. 261-299.
- Lahire, Bernard [2004]. *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 777p.
- Langer, Suzanne K. [1957]. *Philosophy in a New Key. A study in the symbolism of reason, rite, and art*, Cambridge/London, Harvard University Press, 313p.
- Laplantine, François [1996]. *La description ethnographique*, Paris, Nathan, 128p.
- Laplantine, François [2001]. *L'anthropologie*, Paris, Payot, 223p.
- Lasch, Christopher [1981]. *Le complexe de Narcisse : la nouvelle sensibilité américaine*, Paris, Editions Robert Laffont, 340p.
- Le Breton, David [1998]. *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris, Armand Colin, 223p.
- Le Breton, David [2002]. *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 227p.
- Le Breton, David [2005a]. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, P.U.F., 280p.
- Le Breton, David [2005b]. "Le corps, la limite: signes d'identité à l'adolescence" in Bromberger, Christian et alii, *Un corps pour soi*, Paris, P.U.F., pp.89-114.

- Le Guern, Philippe [2005]. "Quand le sociologue se raconte en musicien. Remarque sur la valeur sociologique de l'autobiographie" in *Copyright Volume!*, 4(1), pp. 25-55.
- Le Meur, Georges [1998]. *Les nouveaux autodidactes. Néo-autodidaxie et formation*, Lyon, Chronique sociale, 216p.
- Leblon, Bernard [1990]. *Musiques tsiganes et flamenco*, Paris, L'harmattan/Etudes tsiganes, 206p.
- Ledent, David [2006]. « *Le mélomane comme figure de l'individualité* » in *Interrogations*, n°2, juin 2006, revue en ligne, <http://www.revue-interrogations.org/article.php?article=38>.
- Leroi-Gourhan, André [1964]. *Le geste et la parole I. Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 323p.
- Leroi-Gourhan, André [1965]. *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 285p.
- Lévi-Strauss, Claude [1955]. *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 504p.
- Lévi-Strauss, Claude [1964]. *Mythologiques I. Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 402p.
- Lipovetski, Gilles [1983]. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 329p.
- Löwy, Michael et Sayre, Robert [1992]. *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 306p.
- Mabru, Lothaire [1995]. "Des postures musicales" in *Ethnologie française*, 25(4), pp. 591-607.
- Mabru, Lothaire [1997]. "De l'écriture du corps dans les pratiques musicales à transmission "orales" : le cas du fifre en Bazadais" in Belmont, Nicole et Gossiaux, Jean-François (dir.), *De la voix au texte. Ethnologie contemporaine entre oral et écrit*, Paris, Editions du CTHS.
- Malinowski, Bronislaw [1970]. *Une théorie scientifique de la culture*, Paris, Seuil, 188p.
- Malinowski, Bronislaw [1989]. *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Paris, Gallimard, 606p.
- Manuel, Peter [2003]. "Flamenco guitar : history, style, status" in Coelho, Victor Anand (dir.), *The Cambridge Companion to the guitar*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, pp.13-32.
- Marcuse, Herbert [1963]. *Eros et civilisation. Contribution à Freud*, Paris, Ed. de Minuit, 239p.
- Marcuse, Herbert [1968]. *L'homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Editions de Minuit, 239p.
- Martin, Denis-Constant [2005]. "Entendre les modernités : l'ethnomusicologie et les musiques "populaires"" in Aubert, Laurent (dir.), *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration*, Genève, Infolio/Musée d'ethnographie de Genève, pp.17-51.
- Martin, Denis-Constant [2006]. "Le myosotis, et puis la rose... Pour une sociologie des "musiques de masse"" in *L'Homme*, 1-2(177-178), pp. 131-154.
- Martuccelli, Danilo [1999]. *Sociologies de la modernité : l'itinéraire du XXe siècle*, Paris, Gallimard, 709p.
- Martuccelli, Danilo [2002]. *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard, 712p.
- Martuccelli, Danilo [2005]. *La consistance du social. Une sociologie de la modernité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 303p.
- Martuccelli, Danilo [2006]. "Penser l'intermonde, ou comment oublier le problème de l'ordre social" in *Revue du M.A.U.S.S.*, n°27, 1^{er} semestre, pp. 431-443.
- Mary, André [1992]. "Métaphores et paradigmes dans le bricolage de la notion d'habitus" in *Cahiers du LASA*, (12-13), pp. 17-108.
- Mary, André [1993]. "Le bricolage africain des héros chrétiens" in *Religiologiques*, 8, <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no8/>.
- Mauss, Marcel [1921]. "L'expression obligatoire des sentiments (rituels oraux funéraires australiens)" in *Journal de psychologie*, (18), *Classiques des Sciences Sociales*,

- http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_3/oeuvres_3_07/rituels_funeraires.html.
- Mauss, Marcel [1967]. *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 285p.
- Mauss, Marcel [1969]. "Conceptions qui ont précédé la notion de matière" in *Oeuvres II*, Paris, Minuit, pp.161-168.
- Mauss, Marcel [1999]. *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF/quadrige, 482p.
- McSwain, Rebecca [1995]. "The power of the electric guitar" in *Popular music and society*, 19, pp. 21-40.
- McSwain, Rebecca [2002]. "The social reconstruction of a reverse salient in electrical guitar technology : Noise, the solid body and Jimi Hendrix" in Braun, Hans-Joachim (dir.), *Music and technology in the twentieth century*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp.186-198.
- Menger, Pierre-Michel [1983]. *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, [Paris], Flammarion, 395p.
- Meyer, Michel [1986]. *De la problématique. Philosophie, science et langage*, Paris, Le livre de Poche, 351p.
- Meyer, Michel [2004]. *La rhétorique*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je ?", 126p.
- Meyer, Michel [2008]. *Petite métaphysique de la différence. Religion, art et société*, Paris, P.U.F., 122p.
- Meyer, Michel (dir.) [1999]. *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Le livre de Poche, 384p.
- Miteran, Alain [1997]. *Histoire de la guitare*, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 286p.
- Molino, Jean [1975]. "Fait musical et sémiologie de la musique" in *Musique en jeu*, (17).
- Montanaro, Bruno R. [1983]. *Guitares hispano-américaines*, Aix-en-Provence, Edisud, 184p.
- Morin, Edgar et Nahoum, Irène [1975]. *L'esprit du temps. T2. Nécrose*, Paris, Grasset, 268p.
- Moulin, Raymonde (dir.) [1999]. *Sociologie de l'art. Colloque international, Marseille, 13-14 juin 1985*, Paris/Montréal, L'harmattan, 459p.
- Narváez, Peter [2001]. "Unplugged : Blues guitarists and the myth of acousticity" in Bennett, Andy et Dawe, Kevin (dir.), *Guitar cultures*, , Berg, pp. 27-44.
- Nattiez, Jean-Jacques [1976]. *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 448p.
- Nattiez, Jean-Jacques [2004]. "Ethnomusicologie et significations musicales" in *L'Homme*, 171-172(Juillet-Décembre), pp. 53-81.
- Newton, Francis [1966]. *Une Sociologie du jazz*, Paris, Flammarion, 298p.
- Niel, Henri [1945]. *La médiation dans la philosophie de Hegel*, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 376p.
- Nisbet, Robert A. [1984]. *La tradition sociologique*, Paris, PUF/Quadrige, 409p.
- Nowinski, Elodie [2008]. « Hugues Aufray et la protest song en France » in *Eidôlon*, n°82, Presses universitaires de Bordeaux, pp. 95-107.
- Olivier, Emmanuelle [1999]. « "Seuls les humains chantent". Ce que disent les Ju'hoan sur leur pratique musicale » in *Journal des Africanistes*, 69(2), pp. 169-182.
- Orsenna, Erik et Arnoult, Thierry [2004]. *Histoire du monde en neuf guitares*, Paris, Fayard, 125p.
- Pain, Abraham [1990]. *Education informelle. Les effets formateurs dans le quotidien*, Paris, L'harmattan, 256p.
- Papadopoulos, Kalliopi [2004]. *Profession musicien : "un don", un héritage, un projet ?*, Paris, L'harmattan, 281p.

- Parsons, Talcott [1942]. "Age and sex in the social structure of the United States" in *American sociological review*, 7(5), pp. 604-618.
- Pasca, Elena [2001]. "La psychanalyse en tant que théorie critique du sujet : Alfred Lorenzer" in *Psychanalyse.lu*, <http://www.psychanalyse.lu/articles/PascaLorenzer.htm>.
- Perrenoud, Marc [2003]. "La figure du musico. Musiques populaires contemporaines et pratique de masse" in *Ethnologie française*, XXXIII(4), pp. 683-687.
- Perrenoud, Marc [2004]. "Partitions ordinaires. Trois clivages actuels de la sociologie de l'art questionnés par les pratiques musicales contemporaines" in *Sociétés*, 85(3), pp. 25-34.
- Perrenoud, Marc [2007]. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 319p.
- Perrey, Beate [2000]. "La solitude maintenue : l'œuvre, l'artiste, l'auditeur" in Escal, Françoise et Nicolas, François (dir.), *Le concert. Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'harmattan, pp. 205-216.
- Perrin, Patrick et Bouvier, Béatrice [2001]. *La posture et le geste du guitariste. T1, Placements et postures*, Montauban, Alexitère.
- Perrin, Patrick et Bouvier, Béatrice [2004]. *La posture et le geste du guitariste. T2, la technique des mains*, Montauban, Alexitère.
- Peterson, Richard A. [1992]. "La fabrication de l'authenticité. La country music" in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 93(1), pp. 3-20.
- Pineau, Gaston [1983]. *Produire sa vie. Autoformation et autobiographie*, Montréal, Edilig, Ed. St Martin, 419p.
- Poliak, Claude F. [1992]. *La vocation d'autodidacte*, Paris, L'harmattan, 253p.
- Realino, Umberto [1999]. *Un siècle de guitare en France, 1750-1850*, thèse de musicologie, Université Paris Sorbonne.
- Reily, Suzel Ana [2001]. "Hybridity and Segregation in the guitar cultures of Brazil" in Bennett A. et Dawe K. (dir.), *Guitar Cultures*, Oxford/New York, Berg, pp.157-178.
- Ribouillault-Bibron, Danielle [1980]. *La technique de la guitare en France dans la première moitié du 19ème siècle*, Thèse de musicologie, Université de Paris Sorbonne.
- Ribouillault, Danielle [2004]. "Naissance de l'art instrumental" in Beltrando-Patier, Marie-Claire, *Histoire de la musique*, Paris, Bordas, pp. 343-376.
- Rioux, Martha et Platte, Jean-Yves [1996]. *Le concert spirituel. 1725-1790. L'invention du public*, Paris, HNH/Naxos et Marco-Polo, 61p.
- Robertson, Roland [1995]. "Glocalization. Time-space and homogeneity-heterogeneity" in Feartherstone M., Lash S. et R. Robertson, *Global modernities*, Londres, Sage, pp.25-44.
- Rouget, Gilbert [1990]. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 621p.
- Roustan, Mélanie [2007]. *Sous l'emprise des objets ? Culture matérielle et autonomie*, Paris, L'harmattan, 241p.
- Rouvière, Valérie [2002]. *Le mouvement folk en France. 1964-1981, Mémoire de maitrise d'histoire, texte mis en ligne à <http://194.250.166.231/famdt/modal-projets.php>*.
- Schaeffer, Jean-Marie [1992]. *L'art de l'âge moderne : l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 444p.
- Schaeffer, Pierre [1966]. *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris, Seuil, 671p.
- Schaeffner, André [1943]. "Sur deux instruments de musique des Bata" in *Journal des Africanistes*, 13(13), pp. 123-152.
- Schaeffner, André [1994]. *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Ed. EHESS, 509p.

- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von [1999]. *Philosophie de l'art*, Grenoble, J. Millon, 397p.
- Schütz, Alfred [2006]. "Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux" in *Sociétés*, 3(93), pp. 15-28.
- Schütz, Alfred [2007]. *Essais sur le monde ordinaire*, Paris, Le Félin poche, 202p.
- Schwartz, Olivier [1993]. "Postface: l'empirisme irréductible" in Anderson, Niels, *Le hobo : sociologie du sens-abri*, Paris, Nathan, pp.265-308.
- Séca, Jean-Marie [2001]. *Les musiciens underground*, Paris, P.U.F., coll. psychologie sociale, 246p.
- Simmel, Georg [1988]. *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris ; Marseille, Ed. Rivages, 253p.
- Simmel, Georg [1990]. *Philosophie de la modernité / 2, Esthétique et modernité, conflit et modernité, testament philosophique*, Paris, Payot, 309p.
- Simonelli, Thierry [2000]. "Psychanalyse et théorie de la socialisation" in *Psychanalyse.lu*, <http://www.psychanalyse.lu/articles/SimonelliLorenzer.htm>.
- Six, Jean-François [1995]. *Dynamique de la médiation*, Paris, Desclée de Brouwer, 281p.
- Szendi, Pierre [2002]. *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, Minuit, 159p.
- Tarot, Camille [1999]. *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique : sociologie et science des religions*, Paris, La Découverte/M.A.U.S.S., 710p.
- Tarot, Camille [2003a]. *Sociologie et anthropologie de Marcel Mauss*, Paris, La Découverte, 122p.
- Tarot, Camille [2003b]. "Un concept clé des sociétés contemporaines : la désymbolisation" in Dupont, Yves (dir.), *Dictionnaire des risques*, Paris, Armand Colin, pp.108-120.
- Tarot, Camille [2008]. *Le symbolique et le sacré. Théories de la religion*, Paris, MAUSS/La découverte, 911p.
- Tassin, Damien [2004]. *Rock et production de soi : une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris, L'harmattan, 303p.
- Tassin, Damien [2005]. "A la fois sociologue et musicien : retour sur une enquête de terrain" in *Copyright Volume!*, 4(1), pp. 11-24.
- Thede, Nancy [2000]. *Gitans et flamenco : les rythmes de l'identité*, Paris, L'harmattan, 404p.
- Tisseron, Serge [1999]. *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier, 231p.
- Tisseron, Serge [2002]. "La mémoire familiale et sa transmission à l'épreuve des traumatismes" in *Champ psychosomatique*, 1, http://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2002-1-page-13.htm#Cairn_no1.
- Todorov, Tvetan [1977]. *Théories du symbole*, Paris, Editions du seuil, 378p.
- Touché, Marc [1994]. *Connaissance de l'environnement sonore urbain. L'exemple des lieux de répétition. Faiseurs de bruits? Faiseurs de sons? Question de point de vue*, Vaucresson, CNRS/Ministère de l'environnement, 125p.
- Touché, Marc [1998a]. *Guitares, guitaristes et bassistes électriques*, Montluçon, Catalogue d'exposition.
- Touché, Marc [1998b]. *Mémoire vive 1. Synthèse des recherches menées avec l'association Musiques Amplifiées*, Annecy, 120.
- Touché, Marc [2007]. "Metal. Une culture de la transgression sonore. Entretien réalisé par Fabien Hein et Gêrôme Guibert" in *Copyright Volume !*, 5(2), pp. 137-151.
- Tremblay, Nicole [1986]. *Apprendre en situation d'autodidacte : une étude des besoins des apprenants et des compétences des intervenants*, Montréal, P.U.M., 110p.
- Van Gennep, Arnold [1991]. *Les rites de passage : étude systématique des rites...*, Paris, Picard, 288p.

- Verrier, Christian [1999]. *Autodidaxie et autodidactes. L'infini des possibles*, Paris, Anthropos, 230p.
- Waksman, Steve [2001a]. *Instruments of desire : the electric guitar and the shaping of musical experience*, Cambridge/London, Harvard University Press, 373p.
- Waksman, Steve [2001b]. "Into the Arena : Edward Van Halen and the cultural contradictions of the guitar hero" in Bennett, Andy et Dawe, Kevin (dir.), *Guitar Cultures*, Oxford/New York, Berg, pp.117-134.
- Waksman, Steve [2003]. "Contesting virtuosity : rock guitar since 1976" in Coelho, Victor Anand (dir.), *The cambridge companion to the guitar*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, pp.122-132.
- Walser, Robert [1993]. *Running with the Devil : power, gender, and madness in heavy metal music*, Hanover, NH ; London, University Press of New England, 222p.
- Warnier, Jean-Pierre [1999]. *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*, Paris, PUF, 176p.
- Weber, Max [1964]. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 287p.
- Weber, Max [1998]. *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 235p.
- Williams, Patrick [1998a]. *Django Reinhardt*, Marseille, Editions Parenthèses, 220p.
- Williams, Patrick [1998b]. « Leçons de musique : guitare et langue chez les Tsiganes en France » in *Recherche et formation*, n°27, « Les savoirs de la pratique. Un enjeu pour la recherche et la formation », pp. 29-40.
- Williams, Patrick [2000]. "Un héritage sans transmission : le jazz manouche" in *Ethnologie française*, XXX(3), pp. 409-422.
- Wright Mills, Charles [1997]. *L'imagination sociologique*, Paris, La découverte et Syros, 231p.

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1: Le monde de la guitare comme système de flux d'informations.....	21
Illustration 2: La guitare politique de Guthrie, fond mythique de la tradition folk.....	91
Illustration 3: Le riff d'introduction de "Smoke on the Water" de Deep Purple noté en partition et en tablature.....	177
Illustration 4: Positions des accords mineur et majeur.....	183
Illustration 5: 1ère position (possible) de la gamme majeure.....	184
Illustration 6: Début de la « Marcellaise » de Marcel Dadi en tablature.....	186
Illustration 7: Extrait de « Nuages » de Django Reinhardt. Tablature en format texte.....	187
Illustration 8: Début du solo de "Foxy Lady" par Jimi Hendrix.....	187
Illustration 9: Retranscription d'une "phrase" de Steve Luckater.....	274
Illustration 10: Gibson ES-150 "Charlie Christian", années 1930	309
Illustration 11: Jackson "Randy Rhodes", années 1980.....	309

INDEX DES ENCADRÉS

Encadré 1: Du rock à l'éclectisme dans le cadre d'un entretien.....	78
Encadré 2: Jimi Hendrix, point d'articulation historique de la culture du guitariste.....	81
Encadré 3: Le monde du blues et les "soirées bœuf"	96
Encadré 4: Le collectif jazz manouche.....	102
Encadré 5: La magie du picking. Une efficacité à ritualiser.....	120
Encadré 6: Éclectisme et mélange des genres dans les magazines spécialisés.....	126
Encadré 7: Les occasions de l'apprentissage diffus.....	154
Encadré 8: Une figure historique du guitariste-pédagogue : Marcel Dadi	171
Encadré 9: Qualifier le concert de rock en un geste.....	210
Encadré 10: Les voies divergentes de la voix et de la guitare.....	224
Encadré 11: La guitare instrument liminaire des musiques du monde : un cas exemplaire.....	270
Encadré 12: Techniques de soi dans la guitare d'accompagnement.....	275

INDEX DES FIGURES

Figure 1: Le professeur de classique comme médiateur.....	167
Figure 2: La guitare au centre du dispositif de transmission autodidacte.....	189
Figure 3: Mécanismes de la rupture biographique dans un espace en tension entre guitare et musique.....	242
Figure 4: Schéma d'installation par secteurs du Salon de la Musique et du Son 2006.....	315
Figure 5: Rapports symboliques de la profusion technologique et musicale.....	345

INDEX DES TABLEAUX

Tableau 1: Instruments pratiqués par les Français de 15 ans et plus.....	37
Tableau 2: Structure des populations musiciennes selon les variables socio-démographiques.....	39
Tableau 3: Ont joué au cours des 12 derniers mois par instrument et par âge.....	42
Tableau 4: Type d'organisation musicale pour chaque instrument.....	44
Tableau 5: Part des modes d'apprentissages par classe de musiciens et par âge.....	45
Tableau 6: Répartition des styles de musiques écoutées le plus souvent par catégorie.....	48
Tableau 7: Distribution des enquêtés par âge et statut.....	61
Tableau 8: Répartition des styles les plus pratiqués par âges au moment de l'enquête.....	76

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	4
---------------	---

INTRODUCTION

LA GUITARE COMME <i>SYMBOLON</i>	6
--	---

1. La guitare classique : l'universalité comme assignation du populaire à indifférence.....	7
---	---

<i>Universaliser la guitare ou la question historique</i>	7
---	---

<i>Réifier la guitare ou la question anthropologique</i>	17
--	----

<i>Refouler la rupture ou la question acoustique</i>	24
--	----

2. Guitare (en) plastique : transversalité de l'instrument.....	27
---	----

<i>Piano et guitare : habitus vs jeunesse</i>	27
---	----

<i>Peut-on parler de la guitare ? Le parti pris de la transversalité</i>	32
--	----

CHAPITRE 1

PRÉSENTATION DE L'ENQUÊTE.....	36
--------------------------------	----

1. Structuration sociale et musicale des guitaristes.....	36
---	----

1.1. Données générales.....	36
-----------------------------	----

<i>Sociographie d'une popularité</i>	37
--	----

<i>Une pratique informelle difficilement identifiable</i>	42
---	----

1.2. L'hypothèse de l'omnivore : le commun de la différence.....	46
--	----

2. Méthode : symbolique et ethnographie.....	49
--	----

2.1. L'hypothèse du symbolique, entre musique et modernité.....	49
---	----

2.2. Un terrain fuyant	59
------------------------------	----

<i>Les lieux hétérogènes de la guitare</i>	59
--	----

<i>Débusquer la diversité. Sur les personnes interrogées</i>	61
--	----

<i>Le travail des entretiens</i>	67
--	----

CHAPITRE 2

DES GENRES À LA STYLISATION.....	72
<i>Éclectisme et mélanges des genres.....</i>	72
1. Des musiques de guitaristes.....	75
1.1. Rock.....	77
<i>Omniprésence et évanescence du rock.....</i>	77
<i>Metal et punk, la guitare en débat.....</i>	82
1.2. Chanson.....	86
<i>A la croisée de la chanson réaliste et de la protest song.....</i>	87
<i>Le travail spécifique du couple voix/guitare.....</i>	91
1.3. Les fondements « traditionnels » du répertoire à la guitare	96
<i>Le blues : l'éthique de la simplicité.....</i>	96
<i>Le jazz manouche : l'hybridité pour tous.....</i>	99
2. Des goûts au bricolage de soi.....	106
2.1. Pratiques créatrices : de l'œuvre au bris-collage.....	106
<i>Reprendre, composer, arranger, improviser : vers un bricolage totalisant.....</i>	107
<i>Quand pincer les cordes avec ses doigts devient un genre : le finger picking.....</i>	116
2.2. Convergences vers l'impureté.....	122
<i>La guitare, outil du mélange.....</i>	123
<i>Épreuves à la marge n°1 : Vers une culture autonome ?.....</i>	127

CHAPITRE 3

QUAND L'AUTODIDAXIE FAIT ÉCOLE.....	132
<i>Doit-on réduire l'autodidaxie à une survivance romantique ?</i>	132
1. Une revendication de l'ignorance.....	134
1.1. Pathos de la musique : une transmission sans objet ?	135
<i>Autoformation ou autodidaxie ?</i>	135
<i>Du rejet des institutions légitimes.....</i>	141
<i>... au rejet de toute hétéronomie</i>	144
1.2. La revendication autodidactique par la mise en récit	149
<i>L'autodidaxie comme topos</i>	150

<i>La plasticité de l'autodidaxie : retour de la transmission.....</i>	<i>152</i>
<i>Épreuve à la marge n°2 : une autodidactique de l'objet ?.....</i>	<i>156</i>
2. Les médiations et l'objet de la transmission.....	160
2.1. La guitare au conservatoire : le professeur indispensable.....	160
<i>Ethnographie d'une classe de guitare classique.....</i>	<i>161</i>
<i>Le couple partition-professeur et la morphologie de la guitare</i>	<i>165</i>
2.2. Quand l'école fait l'autodidacte : le professeur subsidiaire.....	169
<i>Hétérogénéité des contextes de transmission.....</i>	<i>170</i>
<i>Le cours de guitare comme face-à-face.....</i>	<i>175</i>
<i>Médiation de la théorie et de la technique.....</i>	<i>182</i>
2.3. Symbolisation et transmission.....	185
<i>L'écriture du geste.....</i>	<i>186</i>
<i>Symétrie du modèle de la transmission.....</i>	<i>189</i>
<i>A la conquête de l'autonomie : la mise en accusation des médiations.....</i>	<i>190</i>

CHAPITRE 4

UN MYTHE D'ORIGINE DE L'INDIVIDU.....	196
<i>L'identité ou la métaphysique du vide.....</i>	<i>196</i>
1. De l'adolescence... ..	200
1.1. Une découverte qui ne se fait pas ex nihilo.....	200
<i>Les préliminaires de la découverte.....</i>	<i>200</i>
<i>La nécessité du médiateur et des espaces de socialisation.....</i>	<i>204</i>
1.2. Imaginaires et présences de la guitare.....	207
<i>Puissance et électricité : la guitare prométhéenne.....</i>	<i>207</i>
<i>Convivialité et acousticit�.....</i>	<i>213</i>
<i>L'adolescence en quête d'émancipation et de reconnaissance.....</i>	<i>216</i>
2. ...� l'installation dans la pratique.....	221
2.1. Devenir guitariste, un tournant identitaire.....	221
<i>Quand le « sérieux » s'installe</i>	<i>221</i>
<i>�preuve à la marge n�3 : refus du sérieux, refus identitaire.....</i>	<i>229</i>
2.2. La guitare comme simulacre. Une mise à distance du symbole.....	234

<i>L'espace symbolique de la rupture biographique.....</i>	234
<i>Un mythe des origines de l'individu ?.....</i>	243

CHAPITRE 5

TECHNIQUE ET DON DE SOI.....	248
<i>Le corps, le geste et la parole.....</i>	248
1. Des habitus corporels aux techniques de soi.....	253
1.1. Des communautés de gestes.....	253
<i>Des corps classique, électrique, acoustique.....</i>	254
<i>Ascèse et libération du corps.....</i>	258
<i>L'ambivalence du corps libéré.....</i>	263
1.2. Ethnographie des techniques du corps particularisantes.....	268
<i>L'interaction corps/instrument comme espace de différenciation.....</i>	268
<i>Produire sa musique par le geste.....</i>	272
<i>La faculté et l'acquis : retour et non-retour sur la transmission.....</i>	281
2. Le <i>feeling</i> , entre ipséité et altérité.....	284
2.1. <i>Feeling</i> et invention de soi.....	284
2.2. Des communautés de sentiments personnels ?.....	289
<i>Rituels de l'improvisation.....</i>	289
<i>Feeling et communication : vers une emphase sensationnelle</i>	294
<i>La part du don dans les sentiments musicaux.....</i>	297

CHAPITRE 6

GUITARE ET FÉTICHISME : CRITIQUE TECHNOLOGIQUE ET SYMBOLIQUE.....	301
<i>Technologie et langage : un jeu à somme nulle ?.....</i>	301
1. « Qui de nous deux ? ». Le moyen de la critique.....	305
1.1. Marchandisation : objet, signe, fétiche.....	305
<i>Libération de l'objet, puissance du signe.....</i>	306
<i>Épreuve à la marge n°4 : dissonance dans la marchandise.....</i>	311
1.2. De la symbolique de l'objet à sa négation.....	318
<i>Passion technologique et enchantement</i>	318

<i>Le fétichiste au banc des accusés.....</i>	323
2. « Guitars SUCK ». La critique du moyen	329
2.1. Négation technologique et profusion symbolique.....	330
<i>La glocalisation de la guitare.....</i>	330
<i>Le détour de la moyennisation.....</i>	336
2.2. Négation symbolique et profusion stylistique.....	343
<i>Technologie, genres et symbolique plastique.....</i>	343
<i>Vers une problématique du symbolique moderne ?</i>	350

CHAPITRE 7

DOMAINE DU SENS. GUITARE, SYMBOLE ET MODERNITÉ.....	353
1.Musique : degré zéro du symbolique ?.....	353
<i>Rejet du langage, rejet du sens</i>	353
<i>Du faire sens. De la tablature au geste.....</i>	361
2.Infortuné symbole qui périt aussitôt nommé : modernité d'un concept	370
<i>Romantisme et théories du symbole</i>	370
<i>Ironie romantique et dialectique hégélienne.....</i>	375
<i>Une esquisse de la symbolisation chez Hegel.....</i>	380
3.Une herméneutique de la médiation.....	389
<i>Modernité et désymbolisation.....</i>	390
<i>Problématologie du symbolique.....</i>	398
<i>Le sens de la modernité musicale.....</i>	404

CONCLUSION

LA MUSIQUE COMME PATHOLOGIE DE LA MODERNITÉ	408
BIBLIOGRAPHIE.....	414
INDEX DES ILLUSTRATIONS.....	425
INDEX DES ENCADRÉS.....	425
INDEX DES FIGURES.....	426
INDEX DES TABLEAUX.....	426

TABLES DES MATIÈRES.....	427
ANNEXES.....	433
Annexe 1. Tableau récapitulatif des personnes interrogées.....	i
Annexe 2. Guide d'entretien.....	ii
Annexe 3. L'objet d'une rupture historique et culturelle.....	iv
Annexe 4. Le « guitar power », plaidoyer pour une médiatisation de la guitare.....	v
Annexe 5. Légende de la tablature : une écriture du geste.....	vii
Annexe 6. « Pour faire l'historique de mes guitares... ». Langage d'expert.....	viii
Annexe 7. Ceci n'est pas une guitare ? le stick ou les limites de l'instrument.....	x

ANNEXES

Annexe 1. Tableau récapitulatif des personnes interrogées

Surnom	AGE	Statut musical	Profession/structure d'enseignement/précisions
Jennifer	31	Intermittente	musique, théâtre
Roland	50	Prof	école de musique
Jeff	50	Prof	MJC
Pat	35	Intermittent	+ cours de guitare
Andrés	78	Prof, retraite	Indépendant
Ben	23	Amateur	Surveillant
Pierre	26	Amateur	Réparateur guitares
Manu	40	Intermittent	+ cours d'harmonica
Georges	24	Amateur	étudiant
Mike	30	Amateur	Chef de PME
Gary	26	Amateur	Gardien
Neil	23	Amateur	Apprenti menuisier
Amar	50	Prof	MJC, école de musique
Charlie	28	Prof	MJC, école de musique
Sylvain	49	Amateur	Instituteur
Robbie	24	Amateur	étudiant
Eric	59	Intermittent	Au chômage
Julian	46	Prof	Conservatoire
Frank	28	Amateur	Visiteur médical
Paul	31	Amateur	Sans emploi, vit dans la rue
Maxime	29	Amateur	chômage
Dave	21	Amateur	Libraire
Matt	27	Amateur	Sans emploi, fin d'étude d'informatique
Leonard	30	Amateur	Animateur
Tom	26	Amateur	Animateur
Brian	35	Amateur	Chômage
Marty	29	Intermittent	Ingénieur du son
David	38	Prof	Centre d'animation (animateur)
Pete	50	Amateur	Enseignant lettres
Antonio	43	Amateur	Instituteur
Ritchie	39	Intermittent	Multi-projet, cours
Alexandre	39	Prof	École d'un magasin de musique
Wes	20	Intermittent	En devenir
Paco	33	Intermittent	multi-instrumentiste
Joe	44	Intermittent	Multi-projets (studio, scène)
Bert	61	Amateur	Retraité de l'enseignement (maths)
Marcel	54	Amateur	Ingénieur
John	52	Amateur	Informaticien
Alan	57	Intermittent	Rmiste
Steve	31	Amateur	Vendeur
Stephan	50	Amateur	Ingénieur informatique
Mick	44	Intermittent	Casino, monte un groupe

Annexe 2. Guide d'entretien

Le guide d'entretien est relativement ouvert est a rarement été suivi précisément dans l'ordre des successions, ni toujours intégralement, certains entretiens ayant été coupés à cause de la contrainte temps. Généralement, la semi-directivité allait dans les deux sens : les thèmes musicaux sont assez restreints pour que le guitariste emmène l'enquêteur sans véritablement trop se perdre dans la trame. L'apprentissage peut amener à parler rapidement du corps, ou des genres musicaux ; le parcours peut être sanctionné par une succession des genres musicaux, etc. Les discussions dérivait parfois sur l'objet sans qu'aucune question ne soit posée. En tout état de cause, la consigne de départ était assez ouverte pour que la plupart des thèmes soient abordés. Enfin, il est à noter que le tutoiement n'a pas été employé pour les entretiens avec les deux guitaristes les plus âgés.

Consigne de départ

« Il s'agit d'un entretien assez ouvert, et ça va surtout être à toi de parler. J'ai bien entendu des questions à te poser si jamais tu ne sais pas trop quoi dire, mais c'est aussi à toi de m'emmener sur les thèmes qui te semblent importants. » Suivi d'une question assez ouverte :

Découverte – parcours - apprentissages

•« J'aimerais que tu me racontes comment tu as découvert la guitare et ton parcours jusqu'à aujourd'hui. »

Cette consigne très large avait l'avantage et l'inconvénient de laisser le libre-arbitre au guitariste quant à savoir s'il devait parler de l'apprentissage ou non. L'accent pouvait être mis soit sur l'apprentissage, soit sur les sociabilités (quand ce n'est pas le parcours professionnalisant). Cette section, assez importante comportait diverses relances portant sur :

- l'apprentissage (les moyens, les personnes, les lieux, les morceaux)
- les sociabilités

Généralement, cette consigne ouvrait sur les autres thèmes qui se répondent les uns aux autres, notamment aux genres et aux modalités de pratique.

Genres musicaux

•« Est-ce que tu peux me dire les genres de musique que tu écoutes ou que tu pratiques, et m'en parler un peu ? »

Un des enjeux était d'être le plus exhaustif possible, et donc relancer en conséquence : « et sinon, d'autres choses ? ».

L'autre enjeu était dans l'appréhension des genres, notamment en terme de mélange lorsque, bien souvent, le thème était introduit par l'enquêté, ce qui débouchait, là encore, sur la question des modalités de jeu (improvisation, composition, reprise).

Modalités de la pratique – jeu

- « Peux-tu me parler de tes pratiques actuelles ? » avec deux types de relances :
 - Une portant sur la compréhension des modalités de pratique : les fonctions du solo et de la rythmique, les définitions de l'improvisation et de la composition.
 - Une autre portant sur le corps et les sensations : « Est-ce que tu peux me parler de la relation du corps à l'instrument lorsque tu joues ? » ; « Est-ce que tu peux me décrire les sensations lorsque tu joues ? » et, lorsque le thème était abordé (et qui recouvre le feeling au moment de l'apprentissage) : « c'est quoi le feeling ? »

Relation à l'objet

La plupart du temps, la question était posée lorsque l'enquêté introduisait le thème par la phrase « et il y a l'objet aussi », ou lorsqu'à l'inverse, le discours de la dénonciation apparaissait. Ce thème s'est donc beaucoup plus construit dans des relances types, du type répétition de fin de phrase ou le « c'est-à-dire ? ». il faut préciser que les questions listées ci-dessous peuvent paraître étrange hors contexte ; elles ont généralement été posées en réponse au propos de l'enquêté.

- C'est important aussi la dimension de l'objet ?
- Et tu joues sur quel matos ? Tu as quoi comme guitare ?
- Quelle différence tu accordes à l'électrique et l'acoustique ?

Annexe 3. L'objet d'une rupture historique et culturelle

Les cahiers de la guitare (3^{ème} trimestre 1988) détournent cette peinture de Watteau afin de signifier toute la difficulté à lier guitare et passé. C'est bien la guitare électrique qui signifie cette rupture historique



Annexe 4. Le « guitar power », plaidoyer pour une médiatisation de la guitare

Texte tiré du site www.marceldadi.com, à l'adresse :

http://www.marceldadi.com/1024/guitar_power.htm avec l'aimable autorisation de Thierry Boucher.

Il y est revendiqué que la guitare, non plus dévolue à un rôle secondaire d'accompagnement du chant, peut trouver une place de premier plan dans les médias. Il s'agit surtout de faire reconnaître la pratique du finger picking par la sphère médiatique.

Pour un « Guitar power »

La guitare a connu, selon les époques, un intérêt variable. Pendant longtemps, elle était assujettie à la chanson: on était guitariste lorsqu'on voulait chanter Brassens et que l'on connaissait quatre accords... et demi. Les choses ont changé avec l'arrivée des Shadows et autres groupes similaires comme les Ventures, qui ont surtout connu le succès en Amérique, tandis que les Shadows bousculaient l'Europe. Cela se passait vers 1960. Peu nombreux étaient les chanceux qui entendirent parler d'un jeune guitariste nommé Chet Atkins, l'homme qui faisait à lui tout seul le travail de deux ou trois de ses collègues. Je n'étais malheureusement pas du nombre des initiés. Comme tout le monde, je subissais ce dont on voulait bien m'abreuver à la radio, à la télévision et dans la presse spécialisée. Encore n'y avait-il pas trop à se plaindre, puisque la figure réellement dominante du temps était la guitare et que son règne laissait une empreinte indélébile dans l'esprit de tous. A l'arrivée des Beatles, il semblait incroyable qu'un groupe inconnu puisse rivaliser avec les Shadows : surtout des chanteurs! Hélas pour les Shadows, les Beatles ne partagèrent même pas le gâteau, ils l'enlevèrent. Et des Shadows, il ne resta bientôt plus qu'une nostalgie profondément marquée dans les cœurs. Tout cela, bien sûr, résultait de la dure loi des antennes, où les désirs de l'audience sont des ordres et où les cases horaires ne peuvent se multiplier à l'infini. Merci aux anciens et place aux nouveaux. Heureusement pour nous, les Beatles étaient bons et le restèrent. Puis, ce furent les Stones, les Kinks, les Yardbirds, Eric Clapton et Jimi Hendrix, les Who... Nous avons toujours la chance que la guitare soit encore et toujours la messagère de la musique à la mode. En effet, en dehors du batteur, tous les membres des groupes en question étaient soit bassiste, soit guitariste, même si avec Hendrix et Clapton (dans le groupe Cream), on assistait à la disparition du guitariste d'accompagnement. Notre grande frayeur vint avec la vague de l'orgue, dont les tenants avaient pour noms Alan Price, Brian Auger, Rhoda Scott. Tout le monde s'y mettait et l'orgue était indispensable aux groupes de l'époque. L'instrument « fit son trou », en attendant le déferlement de la grande vague des synthétiseurs. Et nous, amoureux éperdus de la guitare, nous étions «en manque » par le fait des modes dont les disc-jockeys, programmeurs télé ou radio, doivent bien tenir compte. Ajoutez à cela que, de toute évidence, certains animateurs d'émissions de télévision ne font sûrement pas la différence entre la guitare en tant qu'instrument joué et la guitare décorative. Peut-on prétendre que Ringo joue de la guitare parce qu'il en tient une et fait semblant d'en jouer en mimant avec perfection le chorus enregistré par un autre en studio ? Passons. Il reste que notre instrument favori est sous-représenté sur les ondes. Alors, ne nous faut-il pas nous prendre par la main et faire ce que font tous ceux qui veulent que ça change ? Il ne suffit pas de m'écrire pour me dire : « C'est dommage que ceci ou cela ». Il ne faut pas davantage écrire vos doléances aux autres artistes, car nous sommes dans l'impossibilité totale d'apporter un changement, si minime soit-il, dans l'orientation des programmes radio ou télé. Vous devez plutôt écrire directement à TFI, à A2 ou FR3, à France Inter, à Europe 1, à RTL, à RMC, à

Radio 7, aux revues de télévision, en demandant, par exemple, la création d'une émission hebdomadaire, bimensuelle ou même mensuelle consacrée entièrement à la guitare (j'ai moi-même déposé naguère un projet de ce genre, mais, en l'absence d'appuis extérieurs, il est tombé dans l'oubli). Écrivez pour demander courtoisement que l'on passe plus souvent tel ou tel musicien que vous aimez particulièrement et que l'on ne voit jamais ou presque à l'écran. Téléphonnez à la radio aussi souvent que vous le pouvez pour demander les morceaux que vous préférez.

Ainsi, avec nos efforts conjugués, peut-être la guitare prendra-t-elle la place qu'elle mérite dans tous les programmes. L'important est que les médias prennent conscience que nous existons et que nous sommes nombreux. A la radio et à la télévision, quelques animateurs acquis à la cause de la guitare n'attendent peut-être que vos appels pour pouvoir « ramener leur science » auprès de directeurs toujours sensibles à la « vox populi ». Alors, essayons...

Marcel Dadi

Annexe 5. Légende de la tablature : une écriture du geste

Guitar Notation Legend

Guitar Music can be notated three different ways: on a musical staff, in tablature, and in rhythm slashes.

RHYTHM SLASHES are written above the staff. Strum chords in the rhythm indicated. Use the chord diagrams found at the top of the first page of the transcription for the appropriate chord voicings. Round noteheads indicate single notes.

THE MUSICAL STAFF shows pitches and rhythms and is divided by bar lines into measures. Pitches are named after the first seven letters of the alphabet.

TABLATURE graphically represents the guitar fingerboard. Each horizontal line represents a string, and each number represents a fret.

Notes: D A D E G open 3fr

Strings: E, G, B, D, A, E

4th string, 2nd fret | 1st & 2nd strings open, played together | open D chord

HALF-STEP BEND: Strike the note and bend up 1/2 step.

WHOLE-STEP BEND: Strike the note and bend up one step.

GRACE NOTE BEND: Strike the note and bend up as indicated. The first note does not take up any time.

SLIGHT (MICROTONE) BEND: Strike the note and bend up 1/4 step.

BEND AND RELEASE: Strike the note and bend up as indicated, then release back to the original note. Only the first note is struck.

PRE-BEND: Bend the note as indicated, then strike it.

VIBRATO: The string is vibrated by rapidly bending and releasing the note with the fretting hand.

WIDE VIBRATO: The pitch is varied to a greater degree by vibrating with the fretting hand.

HAMMER-ON: Strike the first (lower) note with one finger, then sound the higher note (on the same string) with another finger by fretting it without picking.

PULL-OFF: Place both fingers on the notes to be sounded. Strike the first note and without picking, pull the finger off to sound the second (lower) note.

LEGATO SLIDE: Strike the first note and then slide the same fret-hand finger up or down to the second note. The second note is not struck.

SHIFT SLIDE: Same as legato slide, except the second note is struck.

TRILL: Very rapidly alternate between the notes indicated by continuously hammering on and pulling off.

TAPPING: Hammer ("tap") the fret indicated with the pick-hand index or middle finger and pull off to the note fretted by the fret hand.

NATURAL HARMONIC: Strike the note while the fret-hand lightly touches the string directly over the fret indicated.

PINCH HARMONIC: The note is fretted normally and a harmonic is produced by adding the edge of the thumb or the tip of the index finger of the pick hand to the normal pick attack.

PICK SCRAPE: The edge of the pick is rubbed down (or up) the string, producing a scratchy sound.

MUFFLED STRINGS: A percussive sound is produced by laying the fret hand across the string(s) without depressing, and striking them with the pick hand.

PALM MUTING: The note is partially muted by the pick hand lightly touching the string(s) just before the bridge.

RAKE: Drag the pick across the strings indicated with a single motion.

TREMOLLO PICKING: The note is picked as rapidly and continuously as possible.

VIBRATO BAR DIVE AND RETURN: The pitch of the note or chord is dropped a specified number of steps (in rhythm) then returned to the original pitch.

VIBRATO BAR SCOOP: Depress the bar just before striking the note, then quickly release the bar.

VIBRATO BAR DIP: Strike the note and then immediately drop a specified number of steps, then release back to the original pitch.

Annexe 6. « Pour faire l'historique de mes guitares... ».

Langage d'expert

Ceci est la retranscription intégrale d'un extrait d'entretien avec Dave. Encore jeune, il ne parlera ici que de matériel électrique et électronique. Nous ne referons pas le même exercice avec les guitaristes plus enclins à jouer de la guitare acoustique, mais la profusion du langage technique, renvoyant à du matériel très précis, hautement technologique est le même, notamment quand on utilise des électro-acoustiques. Avec le développement de la musique assistée par ordinateur, le problème s'amplifie et se déplace à la capture du son, à son enregistrement numérique, et donc à tous les logiciels nécessaires à cette activité. Ici, le discours par du fait qu'il a acheté une Fender Stratocaster dont il est très content. Nous lui avons posé la question du pourquoi de cette guitare spécifiquement. Que le lecteur se rassure s'il ne comprend rien, c'est l'effet recherché, la connaissance experte devant mettre en œuvre un langage vernaculaire très spécifique, incompréhensible sans une illustration de chaque terme par une spécification technique de chaque élément décrit. Il y a d'ailleurs énormément d'implicite dans le discours, notamment en ce qui concerne les valeurs accordées à un certain matériel. Pour prendre un exemple, le « c'est du tout électronique, donc... », même s'il est en partie explicite, ne dit pas qu'il est possible d'avoir un amplificateur fonctionnant à lampes et non à transistor, que le son n'est pas du tout le même, le matériel à lampes gardant une aura d'authenticité sonore que l'on ne retrouve pas ailleurs.

« Pour faire l'historique de mes guitares, j'avais une copie Strat avec trois micro simple, une Samick vraiment pourrie. Un son minable. C'était criard, mais pas fort. Niveau de sortie pourrie et le son dégueulasse. Comme l'ampli est important, je bossais sur l'ampli des autres, j'avais un 15 W pourri et un multi-effet Zoom. C'est du tout électronique donc... Que tu joues avec une Samick ou avec une Gibson SG, ça donnera à peu près le même son. Parce que c'est pourri. T'as une disto, que tu joues avec un piano ou une guitare, t'auras le même son de disto. Enfin j'exagère, mais voilà. C'était ça. Mes parents m'ont offert à Noël une Epiphone Les Paul, toute noire, qui était vraiment jolie, mais le manche me faisait mal à la main, parce qu'il était trop gros. Ça me plaisait pas trop. Par contre, elle avait un son super. Mais la prise jack déconnait, je l'ai refourguée. J'ai refourgué en même temps la Samick... Donc j'ai fait le vide... J'ai racheté deux guitare et un ampli. Entre temps, j'avais acheté un ampli basse... Donc, c'était... J'avais un son crado mais pour le metal, ça allait. J'ai acheté une OLP, copie de Wolfgang, de Van Halen et une Squier Telecaster.. La Squier bas de gamme de chez bas de gamme. C'est-à-dire que c'est la Afinity de Telecaster, toute neuve 214 euros. J'avais acheté en ampli ce que E. [vendeur] m'avait conseillé en fait, parce qu'on avait discuté longuement sur la manière d'avoir un bon son de la façon la moins cher possible. J'ai pris un ampli rack Hugues et Kettner avec un ampli de puissance rack Marshall... Donc ça fait un son que personne ne chercherait à avoir vu que mettre les deux ensemble c'est un peu space... Moi ça me plait bien, avec une espèce de baffle pourrie bleue, fait main, mais avec des bonnes enceintes, vu que c'est du Celestion Vintage Trente. C'est ce qu'il y a dans les stacks Marshall.

Fait main ? C'est toi qui l'a fait ?

Non, non, je sais pas si c'est M [autre vendeur] ou si c'est un mec qui l'a fait et qu'il l'a revendu. Mais c'est fait main. C'est assez moche. Y a la petite étiquette R. [nom du magasin] sur le coté. Mais ça fait un son pas mal. Je suis très pédale, vu que de base, je suis un gros fan de Rage Against The Machine, et que c'est un mec qui utilise plein de pédales. J'ai acheté y a même pas un an une whammy. Ca y est, je peux jouer tous les solos de Morello. Enfin pas à ce point non plus. J'ai eu diverses pédales. J'ai eu

un retro delay. C'est un delay à l'envers. Ça faisait un son psychédélique. C'qu'est con, c'est que ça fait un seul son. J'ai fini par m'en débarrasser pour m'acheter la whammy. Ma pédale de disto, c'est une DS-2, parce que celle de mon guitariste c'est une DS-2, et on voulait avoir la même. La disto de mon ampli est magnifique mais ça va pas avec le sien. C'est bien pour faire du blues ou du vieux punk, mais lui c'est un son plus rentre dedans. C'est la DS-2, je sais pas si tu vois ce que ça donne.

Non.

C'est la pédale de Cobain. Sans non plus que ça donne le son de Cobain, parce que j'ai pas un ampli Mesa-Boogie... Voilà.

Là-dessus t'as acheté une Strat ?

C'est venu un peu après. C'est-à-dire que je me suis aperçu que le manche de la Squier était terrible de chez terrible, je jouais quasiment que là dessus. L'OLP je jouais quasiment pas dessus. Elle avait beau avoir des micro double, le manche me plaisait moins. Et... Du coup, je me suis dit il me faut une Strat. C'est vachement polyvalent. Quasiment tous les groupes que j'écoute ils jouent sur une Strat. Sepultura, groupe dont je suis ultra-fan, il s'est mis à jouer sur Strat depuis trois/quatre ans. Hendrix, il jouait sur une Strat. Cobain il jouait pas sur une Strat, mais bon il jouait sur Fender, il jouait aussi sur des Strat. ... Les Red Hot, c'est le son Strat. Il me fallait une Strat. Entre temps, j'ai trouvé une super gratte dans une foire au grenier. A T. [village], une BC Reech Warlock. C'est une grosse guitare metal qui fait que du metal... Tu te mets en clean, ça fait déjà de la disto... C'est immonde... Ça a une forme immonde, toute piquante toute noire. Et donc, voilà, pour 50 euros, j'en ai fait l'acquisition. Et puis j'ai acheté la Strat. Et depuis, je joue quasiment plus sur la Telecaster depuis deux semaines, parce que je me suis rendu compte que les micro de la Telecaster, et ben ils étaient bien pourris comparés à la Strat. La Strat elle est vraiment super. »

Annexe 7. Ceci n'est pas une guitare ? le stick ou les limites de l'instrument

La technique de jeu du Stick (marque déposée) reprend la technique du tapping, où l'on se sert d'une guitare comme d'un piano, chaque doigt produisant une note. C'est un instrument électrique (il n'y a même plus de caisse de résonance) et aux cordes de la guitare sont rajoutées des cordes à fréquences beaucoup plus basses. Cela permet de jouer basses et mélodies, un peu à l'image du picking, mais en beaucoup plus dissocié. Ici, le joueur utilise un certain nombre d'effets, et notamment les *loops*, qui permettent d'enregistrer des boucles, les faire jouer, et rejouer en direct par dessus, tout cela en « live » comme on dit souvent. L'avenir dira si cela constituera une guitare de plus, ou si l'instrument a trouvé ici ses limites par autonomisation de certaines de ses techniques.



Guillermo Cides, à Allaire, pour un festival de Stick et Tape Guitare en novembre 2005.

Crédit : François Bécot - Source : www.afstg.com

Mondes musicaux et modernité *Sociologie et anthropologie de la pratique de la guitare en France*

Résumé :

La pratique de la guitare en France, largement inconnue avant-guerre, n'explose que durant les années 1960-1970. L'instrument est devenu quasiment incontournable dans les musiques populaires, en France ou dans le monde. Le fait le plus marquant n'est pas tant l'ampleur du phénomène que l'investissement symbolique dont la guitare fait l'objet, puisqu'elle est souvent prise pour l'emblème des genres musicaux qu'elle sert (rock, blues, flamenco, manouche, etc.). D'où vient l'idée qu'à chaque musique correspond sa guitare, à chaque guitare son symbole, à tel point que certains croient pouvoir lire « l'histoire du monde » à travers cet instrument qui aurait existé « de tous temps », par-delà la distinction savant/populaire ? Au-delà de cette mythologie de l'universalité de l'instrument, la recherche porte sur son symbolisme global, dont l'étude fait défaut. Une sociologie de l'actualité des pratiques de guitaristes amateurs et professionnels en France, plutôt que d'étudier des communautés correspondant à des genres supposés stables, permet d'interroger un monde musical transversal à la question des genres. Car c'est là sa forme obligatoire : le mélange des genres et le bricolage de soi, la revendication autodidacte, la labilité identitaire, les techniques de soi et la relation à la profusion technologique montrent un travail de symbolisation propre à cette modernité musicale ; ni un défaut, ni un excès, mais une négativité du symbole qui fait toute sa plasticité et permet de produire, dans l'acte musical, un rapport au monde entre individualisation et rationalisation, entre socialisation et subjectivation de l'expérience moderne.

Disciplines : sociologie-démographie ; anthropologie

Indexation Rameau : Sociologie de la musique—France—1945-... ; Guitare—Ethnologie—France—1945-... : Individualisme ; Corps humain—Anthropologie ; Autodidaxie ; Modernité.

Mots-clés (indexation libre) : mondes musicaux, guitare, autodidaxie, corps, individualisme, modernité, symbolique

Music worlds and modernity *Sociology and anthropology of guitar playing in France*

Abstract :

Guitar playing, almost non-existent in France in the prewar years, exploded during the years 1960-1970. The instrument has become almost ubiquitous in popular music, in France or in the world. The most remarkable fact is not so much the large scale of the phenomenon as the symbolic investment in this instrument, as it is often used as the emblem of the musical genres it serves (rock music, blues, flamenco, gypsy jazz, etc.). Where did the idea come from, that to every music corresponds its guitar, to every guitar its symbol, so that some believe they can read the « history of the world » through this instrument that is supposed to have existed « all the time », beyond the distinction high culture/popular culture ? Beyond the myth of the universality of the instrument, this research covers its global symbolism, whose study is lacking. A sociology of current practices of amateur and professional guitarists in France, rather than studying communities corresponding to supposedly stable genres, makes it possible to examine a cross-genre music world. This is its obligatory form : the mix of genres and the *bricolage* of the self, the autodidactic self-assertion, the lability of identity, the technologies of the self and the relationship to technological profusion point out to a work of symbolisation proper to this musical modernity ; neither lack nor excess, but a certain negativity of the symbol that makes its plasticity and produces, in the musical act, a relation to the world somewhere between individualization and rationalization, between socialization and subjectivation of modern experience.

Key words (free indexing) : music worlds, guitar, autodidacticism, body, individualism, modernity, symbolic.



Centre d'Étude et de Recherche sur les Risques et les Vulnérabilités
Maison de la Recherche en Sciences Humaines
Université de Caen Basse-Normandie
Esplanade de la Paix
F-14302 CAEN CEDEX

