

Volonté de maîtrise et guitare électrique

*Florian Caron**

*Centre d'Etude et de Recherche sur les Risques et les Vulnérabilités
Université de Caen Basse-Normandie
Esplanade de la Paix
14032 Caen cedex, France

Nous voudrions montrer, à partir des difficultés rencontrées à définir ce qu'est l'énergie dans la pratique de la guitare électrique, que la maîtrise de l'énergie n'engage pas uniquement la rationalité mais aussi l'imaginaire. C'était le diagnostic de Anders qui prétendait que si nous avons de plus en plus de mal à (nous) défaire (de) ce que nous avons fait, c'est parce que nous avons de plus en plus de mal à nous représenter ce que nous produisons. Ce hiatus entre représentation et production, ce qu'il appelait aussi « l'a-synchronicité chaque jour croissante entre l'homme et le monde qu'il a produit » (Anders, 2001, p. 31), cette relative défaite de l'imaginaire face à la rationalité pratique-instrumentale, rend poreuse la frontière entre volonté de maîtrise (au sens écologique) et volonté de puissance (au sens techno-scientifique), ce qu'il faut expliciter avant d'en revenir à la guitare. Que faut-il en effet entendre par maîtrise de l'énergie? J'entends ici « maîtrise » au double sens d'action et de représentation sur une chose, « énergie » comme principe de force et/ou de puissance, en partie autonome, qui agit et fait agir. Cette définition, on peut la déduire de nombreux systèmes symboliques qui peuvent être lus, d'un point de vue anthropologique, comme des maîtrises de l'énergie. Schématiquement, la magie, la religion, voire la psychanalyse font le tri sélectif des forces positives et néfastes, pures et impures, c'est-à-dire se représentent une énergie (mana, sacré, énergie psychique) à travers des récits mythiques ou théoriques mais aussi agissent sur ces puissances à travers des systèmes d'actions symboliques: l'incantation magique, le rituel religieux, la cure psychanalytique. Mais cette puissance n'est jamais totalement aux mains des hommes; la dimension du sens est peut-être même là pour y palier.

Dès lors, posons la « volonté de puissance » comme désir de manipuler cette puissance libératrice, inédite avant l'avènement de la modernité et de la techno-science, que semble conférer le développement technologique et l'exploitation rationnelle de l'énergie. À la différence de la maîtrise, il n'est pas question de se représenter cette énergie, nécessairement extérieure

à l'homme et autonome par rapport à lui, mais de la manipuler selon des critères rationnels, ou encore d'en faire une métaphore de la puissance humaine. Ici, énergie et puissance sont finalement synonymes ; ce qui diffère, c'est la notion de maîtrise comme type de relation spécifique, i.e. la distance qui sépare l'homme de l'énergie.

Si l'avertissement sur cette négativité de la technique (la puissance technologique est l'impuissance de l'homme, c'est-à-dire la non-maîtrise de celle-là) n'est pas nouveau (outre Anders, on peut citer Marcuse, Jonas...), il n'a rien non plus d'obsolète. Le consensus autour de la « maîtrise de l'énergie » en fait l'actualité brûlante : le danger est fort, donc, que ce consensus sur la maîtrise de l'énergie cache mal la persistance de cette volonté de puissance. Passer de l'une à l'autre, c'est retrancher la maîtrise, c'est-à-dire bannir l'imaginaire de notre relation à la technologie, l'énergie étant toujours vue d'un point de vue rationnel. Y a-t-il des régions imaginaires de l'homme capables de prendre en charge la représentation de l'énergie technologique ? Ces imaginaires, s'ils existent encore, sont-ils capables, d'eux-mêmes, de maintenir cette frontière instable entre volonté de maîtrise et désir de puissance ?

On interrogera ici la pratique de la guitare électrique comme une illustration possible de ce travail de représentation de l'énergie et de sa maîtrise. Loin de « l'évidence invisible » du quotidien (Desjeux et *alii.*, 1996), on verra que l'électricité, dans la genèse de l'instrument, est omniprésente dans l'imaginaire entourant la guitare, la musique et le son. On interrogera ensuite l'actualité de cet imaginaire, à partir d'une ethnographie de la pratique : toute l'ambiguïté de la volonté de maîtrise est qu'en domestiquant un instrument électrique, l'énergie technique en tant que telle a disparu de l'imaginaire.

De la pureté à la sacralisation de l'électricité

L'invention de la guitare électrique n'a pas seulement permis de faire entrer l'énergie technologique dans la musique populaire. Elle a surtout fourni l'occasion de donner du sens à cette énergie, notamment à partir de la métaphore du son. En effet, l'électrification de la guitare, c'est l'électrification de la production sonore. Si l'électricité reste invisible, elle va, dans cette histoire, devenir audible, et traverser le corps musical (Waksman, 2001 ; McSwain, 2002).

La quête de la puissance a souvent fait partie des préoccupations entourant la guitare, notamment jusqu'au 19^{ème} siècle, où elle était considérée comme l'un des instruments les plus ingrats de sa génération. Le travail technologique des luthiers européens, comme Torres, n'a pas suffi. C'est encore vrai dans les années 1920-1930 aux Etats-Unis où la guitare, qui fait partie intégrante des musiques de l'époque, a de plus en plus de mal à

s'intégrer aux orchestres toujours plus bruyants. On tenta alors d'amplifier les guitares acoustiques comme on peut le faire avec la voix, en captant la résonance acoustique de l'instrument; invention qui restera limitée, ne permettant pas un volume sonore suffisant et qui pouvait produire des sons inaudibles à cause du phénomène de *feedback*¹.

Cela restera vrai également des microphones électromagnétiques (*pick-up* en anglais) rapidement conçus pour palier aux déficiences de la première amplification. Mais à la différence de cette dernière, les guitares sont nommées « électriques », car la caisse de résonance n'intervient plus dans la production sonore, si ce n'est pour causer le larsen. On inventa alors la *solidbody* (guitare à caisse pleine) précisément parce que cette caisse de résonance était devenue superficielle dans la production sonore, voire un obstacle. Cette guitare électrique que l'on connaît aujourd'hui, dont l'utilisation se généralise dans les années 1950, est un inédit dans l'histoire de la musique: les qualités du son peuvent être attribuées à l'électricité, non plus seulement à la résonance naturelle de l'instrument. Il ne faut pas oublier non plus l'importance du matériel amplificateur et de la « culture du potentiomètre ». (Cf. Marc Touché et la notion « d'ampli-héros », 1998). Je parlerai ici de métaphore du son (même s'il s'agit plus précisément d'une métonymie): pas seulement causalité technique, l'électricité, d'habitude immatérielle, s'incarne pour ainsi dire dans le son produit.

Cette sorte de matérialisation sonore de l'énergie va permettre de se la représenter, notamment autour de l'axe pur/impur. On trouve la *solidbody* d'abord dans le jazz et la country. Le but de cette invention était bien d'empêcher tout bruit parasite dû à l'amplification. On cherche alors un son pur, la musique populaire d'alors étant portée par un engouement, un « enthousiasme technologique » véhiculé par la classe moyenne blanche à la recherche d'une pureté sonore électrique (Waksman, 2001, p. 111). Il y a bien là un imaginaire socialement localisé autour de cette métaphore du son. La pureté électrique devant produire la pureté sonore, on a pu jouer plus *fort* et plus *proprement*.

L'autre pôle se construira par les bluesmen afro-américains. Rebecca McSwain (2002) a bien vu que par une sorte d'ironie de l'histoire technique, la *solidbody* a permis aux bluesmen d'inverser la métaphore. Grâce à cet instrument, ils vont pouvoir altérer le son par de la distorsion², ce qui est considéré comme un son sal, impur. McSwain révèle une dimension politique essentielle: les Afro-américains accèdent à la puissance sociale via cette technologie. Mais on peut rajouter qu'ils la redéfinissent aussi symboliquement:

1 Ou « Larsen »: sifflement aigu provoqué par une boucle acoustique rétro-active: le microphone, en plus de la vibration des cordes, capte le son émis par l'amplificateur, le lui renvoie et ainsi de suite jusqu'à atteindre la limite du système.

2 Ou « saturation »: la distorsion était à l'origine obtenue en utilisant l'amplificateur à la limite de sa puissance: on dit que le système d'amplification sature, c'est-à-dire produit un son altéré, vrombissant.

« À utiliser l'électricité au maximum, nous sommes loin de la pureté. Cette puissance est outrancière, mais nous y avons droit également. ».

Jimi Hendrix, le héros quasi mythique de la guitare électrique, est sans doute celui qui ira le plus loin dans la symbolisation, notamment dans la sacralisation de l'énergie. On va en effet retrouver toute l'ambiguïté constitutive de la pratique des Afro-américains, mais à un niveau beaucoup plus explicite. Non seulement il utilise la distorsion à son maximum, mais il réintroduit aussi le larsen, ce bruit parasite, qui devient motif esthétique. À bien regarder et écouter ses performances, les murs d'amplificateurs poussés à fond, l'électricité devient véritablement la matière première de sa musique. Hendrix a trouvé le moyen de maîtriser le feedback, de le provoquer tout en luttant contre lui : le son électrique semble être un cheval fou, incontrôlable et insupportable, qui s'emballe dès qu'on lâche la guitare (cf. par exemple son interprétation de « Star-Splanged Banner » au festival de Woodstock).

« 19 ans après que la *solidbody* soit devenue une réalité commerciale, ce bruit qui devait être éliminé a été reconceptualisé comme musique » nous dit McSwain (p. 194), qui a interrogé ce fait à partir du concept de *reverse salient*. Ce concept est utilisé en langage techno-scientifique pour désigner des points faibles issus d'une innovation, qui bloquent son usage. Toujours dans le même langage, maîtriser ces « saillants renversés », c'est résoudre des « problèmes critiques » qui permettent l'innovation. Dans le cas de la guitare, le feedback pousse à créer la *solidbody*, qui permettra en retour de maîtriser le parasite à des fins esthétiques. Mais il ne s'agit plus du traitement scientifique d'un fait technologique, mais d'une « reconstruction sociale » de l'objet qui permet de résoudre le problème technique en l'éliminant par du sens et de la reconceptualisation (McSwain, p. 188). Elle-même renverse le *reverse salient*, puisqu'il n'est plus question de technologie mais de fait social. Alain Gras note que « la notion est bien systémique puisqu'elle évoque la manière dont les éléments d'un ensemble technique sont interdépendants » (*non daté*, p. 9), proche en cela, de l'idée maussienne du phénomène social total.

Selon Karsenti (1994), c'est la notion de symbole qui permet à Mauss d'appréhender la totalité de sens dans laquelle est prise un fait social. Il faut peut-être alors préciser la signification de cette électricité symbolisée dans la musique de Hendrix. Chez lui, l'électricité est la spécificité de la musique moderne et ce qui lui donne son sens : selon ses propres termes, la musique est une « electric church », « the biggest thing electrifying the earth. » (Waksman, p. 170). L'électricité acquiert dès lors une fonction religieuse, ce que l'on peut illustrer par le moment sacrificiel où il casse sa guitare.

L'électricité, dans le temps du concert, est une force qui fait agir et une énergie que l'on maîtrise par ses capacités manuelles et musicales. Mais c'est aussi une violence, matière sonore bruyante, impure, en partie autonome.

Le corps, mis en scène, était comme électrisé, électrocuté. Ici, la guitare est le canal qui relit l'homme (le guitariste) à l'électricité. Une fois le concert fini, il faut imposer une coupure, mettre à distance ce qui serait dangereux dans le quotidien. En cassant sa guitare, Hendrix met à distance l'électricité, car même si elle est un principe de vie, elle est une chose sacrée et donc dangereuse. Il faut mettre fin à la contamination, marquer une frontière entre les hommes et cette énergie. C'est ici que prend corps cette ambiguïté de l'électricité dans la musique. À la fois dangereuse, impure (puisqu'il faut s'en débarrasser à la fin du concert), elle est également incontournable. Le concert symbolise ici le combat de l'homme pour la maîtrise de l'énergie.

Cet exemple montre à quel point, à l'aube des années 70, l'électricité fait partie du débat musical. Preuve en est qu'au même moment que le rock, le mouvement folk émerge, lui totalement réfractaire à l'utilisation de la guitare électrique. Pour les mêmes raisons (la démesure, la violence, la puissance) l'électricité sera bannie des concerts³, ce qui illustre l'aspect problématique de l'électricité dans la musique de l'époque. Les musiciens ont donc participé à une forme de maîtrise de l'énergie, mais pas seulement parce qu'ils la manipulaient ou la rejetaient : il s'agissait de faire de la musique un système symbolique capable d'accorder une place à l'électricité et d'en définir la nature.

De l'énergie comme totalité à sa redéfinition comme valeur humaine

Les sociologues anglo-saxons, en insistant sur la signification sociologique de l'électricité, ont oublié de la mettre perspective avec l'explosion de la pratique dans les années 1960-1970. Au moment où certains sorciers se mettent en scène en maîtrisant cette énergie, de nombreux jeunes veulent faire de même : on peut se demander ce qu'il reste de cette représentation une fois que la guitare, comme beaucoup d'innovations technologiques, s'est domestiquée et démocratisée, et est devenue un des instruments les plus pratiqués dans le monde. De nombreux guitaristes se sont appropriés cette relation à l'énergie mais l'on aussi transformé, ce que nous évoquerons maintenant⁴. Ce phénomène de démocratisation, que l'on doit à l'émergence du rock et d'une culture de la jeunesse, est lié à l'idée que tout un chacun va

3 Le représentant le plus connu du folk, Bob Dylan, fera scandale à Newport en venant sur scène avec une guitare électrique.

4 Le matériau d'analyse est constitué de 42 entretiens semi-directifs de guitaristes de 20 à 78 ans, professionnels et amateurs, tous styles musicaux confondus. La variable discriminante étant le sexe : une seule femme interrogée, à la fois pour des raisons liées aux conditions du terrain et à une réalité sociologique. La plupart des guitaristes sont des hommes, à plus forte raison quand il s'agit de guitare électrique. Là encore, il y a bien une réalité socio-anthropologique : c'est bien l'accession à la puissance qui est en jeu dans cette pratique. Cette puissance est aussi sexuelle, la guitare de Hendrix étant parfois qualifiée de « technophallus » (Waksman).

pouvoir s'exprimer librement sans réel apprentissage. Ce n'est pas étranger à notre problématique, puisque l'on peut y retrouver le « défi prométhéen » dont parlait Anders. En somme, il faut accéder *seul* à la puissance, par ses propres moyens : « La fierté prométhéenne consiste à ne rien devoir qu'à soi-même, y compris soi-même. » (Anders, p. 39). Hendrix représentant le héros prométhéen de cette nouvelle musique — il est autodidacte —, le but pour tous ces futurs guitaristes pourrait bien être de maîtriser l'énergie au même titre que leur modèle.

En fait, on se rend compte que l'énergie devient centrale dans cette pratique. D'une part, l'attrance pour l'instrument est souvent référée dans les entretiens à ce « nouveau son » de la guitare électrique : la synchronie entre le rock, la guitare et l'électricité montre alors que l'énergie technologique participe à symboliser l'émancipation d'une jeunesse en quête de son autonomie. D'autre part, le mot « énergie » est devenu une des composantes essentielles de l'appréhension de la musique : il est devenu le signifiant flottant qui désigne la force de la musique, son principe actif, à l'image du *mana* en magie (les anglo-saxons préférant le terme « power », puissance ou pouvoir). Aujourd'hui, le rock désigne moins un genre musical homogène qu'une musique qui dégage une certaine « énergie » : il est alors logique que l'on parle parfois de « musiques amplifiées » pour désigner ce champ de pratiques.

Cette présence technologique a donc pénétré l'imaginaire à tel point que la représentation de l'électricité ne s'arrête plus à la métaphore du son, mais participe d'une représentation plus globale de la pratique. Le corps, par exemple, va être pris dans cette quête de l'énergie. Il faut « rentrer en vibration avec son instrument », ressentir et provoquer une « décharge » d'énergie, à la manière d'une électrocution. À l'opposé, certains penseront que la guitare acoustique est plus authentique du point de vue des sensations corporelles. Lorsque l'on sent les vibrations de la guitare acoustique directement dans le ventre, il semble que les choses soient plus « immédiates », plus « naturelles », puisque avec la guitare électrique, c'est les vibrations de l'amplificateur qui sont perçues.

L'énergie est aussi affaire de sociabilités, puisqu'elle est souvent synonyme, dans les discours, de « fusion », de « communion » : c'est aussi là que se joue la fameuse « énergie (du) rock ». Or, c'est bien l'électricité qui a permis de faire des concerts de plus en plus gigantesques, donc de favoriser cette sociabilité. Ceux qui vont critiquer l'usage de l'électricité diront au contraire que la guitare acoustique permettrait des liens sociaux plus forts et plus authentiques. Un amateur dira : « *c'est pas festif, les gens t'écotent à l'électrique, ils t'accompagnent pas... Ils t'accompagnent pas en chantant avec tout le monde* », marquant par-là la réciprocité du lien acoustique, opposé à l'univocité du lien électrique, celui du *guitar hero* se faisant admirer pour ses solos.

Que ce soit dans la valorisation ou la critique, l'électricité pour les guitaristes n'est pas quelque chose de purement technique ou musical. L'imaginaire semble intégrer cette énergie entre le plus individuel (le corps) et le plus collectif (les sociabilités), et en faire une sorte de fait social total. L'électricité est donc vue comme ayant un impact fort sur la pratique et pouvant poser problème.

Pour autant, le rapport à l'énergie est particulièrement ambigu, puisqu'il est rare que des individus fassent de l'électricité un tabou au sens fort du terme : sur quarante-deux guitaristes interrogés, trois s'interdisent d'utiliser des guitares électriques. Certains diront que guitares électriques et acoustiques ne sont pas les mêmes instruments, qu'il est donc difficile de les comparer. Mais mon travail de thèse m'a conduit à observer que pour pouvoir dire « je joue de LA guitare », il faut s'approprier LES différentes guitares. On joue donc le plus souvent de manière indifférenciée sur les deux, le succès de la guitare électro-acoustique parachevant la métamorphose. Il s'agit d'une guitare acoustique amplifiée quasiment comme une électrique. Les usages, par rapport à la guitare acoustique amplifiée des années 30, ne sont plus les mêmes. Avec cet instrument, une sorte d'indifférenciation s'installe entre les deux genres. On possède les deux en une, on peut jouer des deux, ce qui peut aller jusque dans l'inversion des usages. Ce qui ne veut pas dire que la guitare acoustique puisse se substituer à une électrique ou l'inverse.

Du même coup, la critique la plus récurrente en ce qui concerne la guitare électrique est que « ce n'est pas pratique ». C'est qu'effectivement, la guitare est censée être transportable, ayant une image d'instrument nomade, ce qui n'est pas le cas de l'amplificateur qui va avec. Si l'inversion de l'idéologie dominante (c'est-à-dire l'idée que l'énergie et la technologie ne facilitent pas nécessairement le quotidien) a quelque chose d'intéressant et d'original, on reste sur un motif purement pratique-instrumental, c'est-à-dire que la rationalité prend le dessus sur l'imaginaire. Pourquoi envisage-t-on l'électricité du simple point de vue technique alors que l'imaginaire dictait le contraire ? Pour le comprendre, il faut identifier l'énergie dont on parle aujourd'hui.

Je l'ai montré, l'histoire du rock est marquée par une volonté de manipuler une énergie technologique en voie de démocratisation, mais aussi d'y donner du sens. On se l'est représentée tout à tour comme une force pure et impure. Mais l'histoire de la guitare électrique est aussi une histoire de la maîtrise de l'énergie, d'une volonté de maîtrise. Il faut dompter l'indomptable, maîtriser le cheval fou. Or à partir du moment où tout un chacun a pu maîtriser cette énergie, il y a eu un transfert de représentation d'une énergie technologique à une énergie humaine. La règle fondamentale chez les guitaristes est la suivante : « c'est pas le matériel qui fait le guitariste ». Cela peut paraître banal, puisqu'il y a un savoir-faire associé à la pratique musicale. Mais d'où vient alors cette énergie du rock ? Elle ne provient plus de l'électricité mais prend sa source dans l'individu lui-même.

L'énergie technique devient hors représentation, une sorte d'angle mort de l'imaginaire. À travers la pratique de la guitare électrique, les individus ont voulu se rendre comme maîtres et surtout possesseurs de l'énergie au point où ils se pensent comme les producteurs de celle-ci. Mais il ne s'agit plus d'électricité, mais bien d'une énergie humaine. D'autant plus qu'étant intégrée aux rapports sociaux, l'électricité se fait effectivement indispensable à la vie en société. La frontière entre volonté de maîtrise et volonté de puissance a été franchie, puisque cette puissance est pensée comme étant aux mains des guitaristes. Le comble du paradoxe se retrouve dans les gigantesques concerts de soutiens à des causes écologiques comme le Live-Earth dont le dernier s'est déroulé en juillet 2007. Conséquence d'une course au volume sonore et à la puissance dont les *guitar heroes*, héros prométhéens de l'*arena rock*, sont les représentants historiques, on y voit l'occultation de cette énergie technologique, et l'incapacité à inventer de nouvelles sociabilités alors que l'imaginaire nous laissait entrevoir le contraire.

Sommes-nous maîtres ou possesseurs de l'énergie ?

Nous avons donc vu comment la pratique de la guitare électrique était prise dans une recherche de puissance liée d'abord à l'électricité, mais pas seulement : cette puissance technologique est aussi politique, générationnelle, sexuelle, corporelle, sociale... Ce désir de puissance est tempéré, en quelque sorte, par une volonté de maîtrise : il ne s'agit pas de rationaliser l'utilisation de l'énergie, mais d'y donner du sens, lui rendre toutes les dimensions constitutives de sa présence au monde. Parce que la relation à l'énergie engage l'homme total et non seulement l'homme rationnel, il y a une écologie sous-jacente à la pratique, au sens anthropologique d'une mise en relation réelle et symbolique, toujours complexe, d'une société à son environnement. Mais il y a une négativité associée à cette maîtrise-là, à partir du moment où les individus se pensent comme maîtres et possesseurs de l'énergie : en abolissant cette distance symbolique entre l'homme et la technologie, l'électricité devient paradoxalement un impensé de l'accession à la puissance de l'homme.

Dans le rock, l'énergie a quelque chose d'une puissance dangereuse, un sacré dont ont voulu s'emparer les musiciens, oubliant ce que Girard relevait à propos du sacrifice : « le sacré, c'est tout ce qui maîtrise l'homme d'autant plus sûrement que l'homme se croit plus capable de le maîtriser » (Girard, 1990, p. 51). Cette définition s'applique d'autant mieux à l'énergie actuelle, que nous ne savons plus si nous la maîtrisons ou si nous croyons la posséder, et ce aussi en dehors du champ musical.

Bibliographie

- ANDERS G., 2002. *L'obsolescence de l'Homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*. Paris, Editions Ivrea, 361 p.
- DESJEUX D., BERTHIER C., JARRAFOUX S., 1996. *Anthropologie de l'électricité*. Paris, L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, 220 p.
- GIRARD R., 1990. *La violence et le sacré*. Paris, Editions Albin Michel, 486 p.
- GRAS A., non. daté. *Le macro-système technique comme modèle de la mondialisation par la mise en forme des réseaux: le cas des transports aériens*. Texte en ligne à <http://cetcopra.univ-paris1.fr/Documents/coutardtextell.pdf>, 19 p.
- KARSENTI B., 1994. *Marcel Mauss, le fait social total*. Paris, PUF, 128 p.
- MCSWAIN R., 2002. The social reconstruction of a reverse salient in electric guitar technology: noise, the solid body and Jimi Hendrix. In *Music and technology in the XXth century*, Braun (dir), Baltimore, John Hopkins edition, pp.186-198.
- TOUCHE M., 1998. *Mémoire vive I. Synthèse des recherches menées avec l'association Musiques Amplifiées*. 120 p.
- WAKSMAN S., 2001. *Instrument of desire. The electric guitar and the shaping of musical experience*. Cambridge, Harvard University Press, 373 p.