

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ETHN&ID_NUMPUBLIE=ETHN_081&ID_ARTICLE=ETHN_081_0163

Comptes rendus

| Presses Universitaires de France | Ethnologie française

2008/1 - Tome XXXVIII

ISSN 0046-2616 | ISBN 2-13-056598-7 | pages 163 à 184

Pour citer cet article :

– Comptes rendus, Ethnologie française 2008/1, Tome XXXVIII, p. 163-184.

Distribution électronique Cairn pour les Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Comptes rendus

■ SOMMAIRE des comptes rendus

- TRAVAIL ARTISTIQUE
- 163 *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*
[**Marc Perrenoud, 2007**]
par GÉRÔME GUIBERT
- 166 *Précarité en échange. Enquête sur l'implication au travail*
[**Celia Bense Ferreira Alves, 2006**]
par BENJAMIN LALANDRE
- 168 *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*
[**Howard S. Becker, Robert R. Faulkner and Barbara Kirshenblatt-Gimblett (eds.), 2006**]
par DENIS LABORDE
- 171 *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*
[**Morgan Jouvenet, 2006**]
par EMMANUEL BRANDL
- 174 *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*
[**Gérard Mauger (dir.), 2006**]
par MOUFIDA OUGHABI
- 177 *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*
[**Marie Buscatto, 2007**]
par FRANCINE FOURMAUX
- 179 *Guitares Jacobacci – Un atelier de lutherie à Paris, 1924-1994*
[**Marc Touché, 2007**]
par PHILIPPE TEILLET
- 181 *Musiques populaires underground et représentations du politique*
[**Jean-Marie Seca (éd.), 2007**]
par JEAN-CHRISTOPHE SEVIN
- 182 *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*
[**Gérôme Guibert, 2006**]
par PHILIPPE LE GUERN

Marc Perrenoud
Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires
Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2007, 320 pages.

par *Gérôme Guibert*
LISE, CNAM – CNRS
gerome.guibert@wanadoo.fr

Issu de la thèse de doctorat d'anthropologie de l'auteur, cet ouvrage présente les résultats de six ans d'enquête de terrain (1997-2003) réalisée auprès d'un échantillon de près de soixante-dix « musicos » des environs de Toulouse, et plus largement de la région Midi-Pyrénées. Par la richesse de son matériau, ce document fera date pour la connaissance anthropologique de la pratique musicale. Très bien écrit, le livre est agréable à lire. On est ainsi particulièrement captivé par les moments musicaux que l'auteur a compilés lors de ses

observations et reproduits à de nombreuses reprises pour étayer la démonstration. Plus largement, les allers-retours entre la pratique et la théorie sont articulés de manière complémentaire et particulièrement pertinente. Si, en sciences sociales, les écrits exploratoires, paradigmatiques ou théoriques sur la musique sont, depuis quelques années, nombreux, il n'en va pas de même des travaux de terrain aboutis, et, pour cette seule raison, cette publication trouve toute sa légitimité.

Comme l'a écrit Everett Hughes, ce qu'un sociologue finit par apprendre, quelqu'un d'autre le sait déjà. Sa spécificité mais aussi l'intérêt de son travail résideraient alors plutôt dans sa capacité à mettre en rapport des savoirs et des données préalablement disparates. Disséquant ce qui se passe derrière la scène, au-delà de ce qui est donné à voir et/ou à entendre au mélomane, le livre ancre ainsi la pratique musicale dans l'espace social et, par ce travail, réduit à néant de nombreux clichés. Il ouvre aussi à chacun de ses lecteurs, quels qu'ils soient, l'accès au fonctionnement quotidien (« ordinaire », dirait

peut-être Marc Perrenoud) d'une partie au moins de ce que Becker a nommé un « monde de l'art ».

D'un point de vue méthodologique, l'auteur a opéré par observation participante dans le cadre de différents *dispositifs* liés à la pratique de la musique. Ces dispositifs constituent autant de chapitres du livre (répéter, jouer, enregistrer, tourner). S'y ajoutent les extraits d'entretiens, parfois utilisés pour illustrer ses propos, mais aussi pour construire les parties introductive (s'approprier) et terminale (durer) du texte. Les chapitres qui constituent l'ouvrage se développent de manière diachronique, suivant en cela le parcours d'enquête de l'auteur, qui s'est avéré être, à divers moments – et le plus souvent simultanément –, bassiste dans plusieurs formations qui forment le cœur de l'enquête. À ces expériences s'ajoutent quelques terrains de recherche ponctuels dans d'autres contextes musicaux (animations, enseignement, etc.).

D'avantage qu'un large panorama sur la pratique musicale, l'ouvrage traite de ce que l'auteur qualifie, en reprenant un terme indigène, de « *musicos* ». Selon la définition opératoire qu'il en donne, le *musicos* est celui qui « *ne fait que ça* ». La musique est son activité principale et il tente de gagner sa vie en pratiquant. Par ailleurs, le *musicos* joue d'un instrument de musique qu'il s'est approprié (guitare, basse, batterie, claviers, anches et cuivres principalement). L'enquête s'intéresse ainsi aux personnes œuvrant dans des genres musicaux qui vont du blues aux musiques improvisées en passant par la variété, le rock et le jazz, même si ces terminologies sont fluctuantes et peu précises dans leur limites. Les questions de la rétribution économique d'une activité artistique et des rapports aux instruments servant au « travail » sont donc les prises principales sur lesquelles se construit le livre, la méthode qualitative permettant d'introduire la fluidité nécessaire à l'enquête, en dehors des simplifications idéal-typiques qu'impliquent par essence les catégories de genres. Cas limite, le *musicos* n'est pas un « périmusicos », ce dernier œuvrant à l'aide de platines ou de matériels informatiques dans le champ du hip-hop ou de l'électronique... Par ailleurs, le *musicos* est assez différent du « musicien », possédant notamment un capital symbolique bien plus faible. Le livre propose ainsi une comparaison entre les *musicos* de M. Perrenoud et les musiciens de B. Lehmann¹, ce dernier ayant étudié les membres de deux orchestres symphoniques.

L'ouvrage précise les études quantitatives qui ont également pris l'individu-musicien comme unité d'analyse, de la formation aux conditions d'exercice de la profession. On pense par exemple à l'étude pionnière de Philippe Coulangeon² dont l'échantillon de musiciens ayant touché au moins un cachet d'intermittent en douze mois (année 1999) fut élaboré à partir des fichiers de la Caisse des congés spectacles. Là où Ph. Coulangeon montrait, à partir de la photographie d'une population statistique suivie d'une série d'entretiens, que, dans le domaine des « *musiques populaires* », la profession était dominée par un emploi flexible se déclinant entre les

situations les plus précaires et les plus installées, M. Perrenoud illustre, à partir d'une palette de cas concrets observés *in situ* et suivis sur plusieurs années, comment les *musicos* circulent au sein des dispositifs les plus divers. Alors que l'orchestre de variétés ou l'animation de repas, peu valorisés par la profession, peuvent servir à se former ou à accumuler des cachets, les concerts en club de jazz ou dans des salles subventionnées sont des situations davantage recherchées. Elles nécessitent toutefois un travail préalable plus important et l'acquisition d'une notoriété. Selon un terme très souvent employé dans le livre, le *musicos* qui doit effectuer des choix est à la recherche d'« *appariements* » avec d'autres personnes pour des situations de jeu qui lui permettront de gagner sa vie.

Comment devient-on *musicos* ? Afin de décrire la manière dont le sujet acquiert les compétences nécessaires, l'auteur reprend la bipartition « *musiquant* » / « *musiqué* » proposée par Gilbert Rouget. Pour dépasser la condition de musiqué, il faut effectuer un « *travail d'acquisition d'un ensemble de techniques instrumentales et de savoirs musicaux* » [43]. On passe alors peu à peu d'un vocabulaire qui évoque les effets liés à la réception de la musique à un registre de métier qui qualifie techniquement le jeu. Ainsi, « *pour les nouveaux entrants, il s'agit de s'approcher d'un groupe "professionnel" et non plus de "pairs", d'un "milieu" et d'un "mode de vie", [...] et non d'un mouvement de mode* » [25]. D'après M. Perrenoud, si la préférence pour un idiome musical constitue un point d'entrée, se construire comme *musicos* et mener une carrière doit « *amener le grand auditeur à se penser réellement comme "musicien" et non plus fan-reproducteur, acteur confidentiel d'une subculture, d'un réseau spécialisé et restreint* » [24]. Loin des looks voyants et d'une « *grandeur inspirée* », « *nombre de musicos livrent dans leurs tenues et leurs postures une apparence proche de la "normalité", [...] les techniques du corps sont toutes entières concentrées dans la pratique musicale* » [49].

Soit, le système théorique linéaire ici élaboré est donc centré sur l'individu et ses stratégies « *objectivées* » (selon le terme de M. Perrenoud). Le groupe, éphémère, est ainsi considéré avant tout comme un contexte d'interaction, une situation de travail ; de même, l'auteur relativise largement les penchants pour les cultures stylistiques, à mesure tout du moins qu'on entre dans le métier. C'est ici sans doute que Marc Perrenoud, comme la plupart des spécialistes qui ont travaillé sur le champ de la *popular music* (selon le concept défini par les anglophones), doit faire face à la difficulté d'appréhension du collectif comme élément constitutif de l'identité des courants musicaux dérivés du rock. Ainsi, pour d'autres chercheurs, la notion de « *musiquant* », explicative d'un *style*, n'est pas spécifiquement individuelle. Elle ne peut s'envisager qu'à travers un *groupe consistant d'individualités* formant une *minorité active*³. Le groupe de musique, intermédiaire entre la structure sociale et l'individu, n'est en effet pas neutre d'un point de vue sociologique. C'est une variable de l'action

collective qui, tout comme l'association, l'entreprise ou la famille, relève à la fois du principe sociétaire et du principe communautaire⁴. On pourrait dire qu'il joue un rôle fondamental à un niveau « méso-sociologique ». On l'illustrera brièvement ici en prenant à témoin quelques travaux qui constatent à cet égard à quel point la volatilité ou les « appariements », loin de n'être qu'une question de savoir technique pour assurer un travail, ne vont pas de soi. Dans ses enquêtes à Grenoble, Christian Guinchart constatait par exemple que « *les seuls musiciens qui circulent librement dans ce champ sont les musiciens formés de façon plus académique [...]. Mais, si ces individus sont considérés comme des "techniciens" dont on souligne parfois les compétences [...], ils sont également perçus comme des "requins" conduits par leurs seuls intérêts et non par l'amour désintéressé d'un genre spécifique de musique. [C'est pourquoi ils] se trouvent assez vivement critiqués* »⁵. On perçoit ici que, si la technique peut permettre de « cachetonner », l'abandon d'une affiliation spécifique à un courant musical, typique du *musicos* tel qu'il est traité dans le livre de M. Perrenoud, n'est pas obligatoirement synonyme de profit symbolique dans le monde de la musique... Par ailleurs, un statut professionnel n'est pas systématiquement synonyme d'une hypertrophie de compétences d'instrumentiste ou de l'abandon d'une *subculture* esthétique⁶.

Plus largement on pourrait poser la question de la « *légitimité absolue* » empruntée à Pierre Bourdieu par M. Perrenoud [19]. Bien que, comme nous le montrent encore une fois les dispositifs testés dans cet ouvrage, les hiérarchies culturelles soient toujours à l'œuvre, l'unicité de l'échelle de légitimité, avec à son sommet des « *instances légitimes de légitimation* » liées à l'École et à l'État, ne semble pas toujours complètement adéquate pour analyser l'environnement étudié dans le contexte contemporain. Dans le monde professionnel, le modèle du « *théâtre public* », duquel se rapproche le jazz, est en effet largement concurrencé par celui de « *l'entrepreneur privé* » ainsi que celui du « *monde du milieu* » (tiers secteur)⁷. Ceci peut expliquer par exemple le parcours de groupes circulant principalement dans le circuit des lieux Smac⁸ ou des fédérations de festivals dans une logique qui – tout en étant différente – croise parfois celle du *musicos*. Dans le livre, les structures dans lesquelles les musiciens se meuvent sont vues à travers le prisme des musiciens eux-mêmes. Or, le profit symbolique en œuvre dans le sous-champ des *musicos* ne se déploie pas de la même manière que dans d'autres champs connexes ou plus englobants. La légitimité interne aux *musicos* tourne donc un peu à vide si on cherche à l'appliquer à l'ensemble des acteurs du champ des musiques « non savantes ». Quid par exemple de l'entrée qui permet à certains groupes provinciaux de passer directement du statut d'amateur à celui de professionnel par l'intervention exogène d'un producteur au capital économique et/ou social influent ?

Pour autant, loin de nous l'idée d'affirmer que la posture prise par l'auteur de ce livre n'est pas la bonne,

mais plutôt qu'elle est complémentaire d'autres lectures⁹. Comme le rappelait Jean-Claude Passeron¹⁰, les théories en sciences sociales se construisent sous forme d'intelligibilités « en écheveau ».

Pour conclure, on peut évoquer quelques pistes pouvant potentiellement expliquer certaines options prises par l'auteur. La première proviendrait de sa proximité avec le monde du jazz. En effet, les terrains du *musicos*, du bal aux formes jazzistiques, peuvent inciter à élaborer une échelle du prestige symbolique allant de la variété aux musiques improvisées en passant par d'autres courants technicistes tels que le hard-rock et le funk. Mais cette optique saisit plus difficilement des genres tels que le punk, le death metal, le ska festif ou la chanson néo-réaliste pratiquée en groupe, genres populaires mais peu traités dans le livre. Une seconde piste proviendrait de la localisation de l'enquête, à savoir le Sud. On sait en effet que les groupes de bal – et donc les *musicos* – y sont plus nombreux qu'ailleurs dans l'Hexagone. En comparant le travail de M. Perrenoud avec celui d'auteurs d'autres thèses de doctorat en sciences sociales récentes traitant du sujet mais effectuées ailleurs¹¹, on peut ainsi relever des différences territoriales et esquisser des variantes afférentes concernant les outils conceptuels adoptés. Une dernière piste enfin proviendrait de l'aspect réflexif du travail de l'auteur qui a multiplié les contextes de jeu pour analyser la condition de *musicos*. On comprend dans ce cadre qu'il ait privilégié l'éphémère de la relation à la fidélité du groupe restreint uni envers et contre (presque) tout, pour le meilleur et pour le pire. ■

1. Bernard Lehmann, 2002, *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte.

2. Philippe Coulangeon, 2004, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation française.

3. Jean Marie Seca, 2001, *Les musiciens underground*, Paris, PUF.

4. Jean-Louis Laille, 1997, « L'association, un champ pour la sociologie économique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. CIII : [337].

5. Christian Guinchart, 1998, « Bruits, collages », *Utinam. Revue de sociologie et d'anthropologie*, 24 : [49].

6. Dans mes enquêtes de terrain en Pays de la Loire (1998-2001), j'ai pu notamment étudier le fonctionnement d'ensembles professionnels tels que les Thugs ou les Little Rabbits considérés comme limités du point de vue de la technique musicale par de nombreux *musicos* mais qui gagnaient leur vie depuis plus de dix ans, leur identité collective étant reconnue au sein de sphères spécifiques (médiat, structures, publics).

7. Stéphane Dorin et Jérôme Guibert, 2007, « The Field of "musiques actuelles" as a Challenge to the Analysis of Cultural Legitimacy », in Luc Champarnaud, Philippe Coulangeon, Anne Rejl et Caroline Simon (dir.), *Colloque Culture et politique*, Université Lille 3, 17 mars 2007.

8. Scène de musiques actuelles, label du ministère de la Culture.

9. Les débats ayant déjà eu lieu avec l'auteur s'avèrent à cet égard fructueux, notamment lors du séminaire du Centre d'étude de l'emploi « Culture, travail, emploi » dirigé par Roberta Shapiro et Marie-Christine Bureau (séance sur la musique du 8 juin 2006).

10. Jean-Claude Passeron, 1990, « Les sciences sociales : unité et diversité », *Cahiers français*, 247, juil.-sept. : [90].

11. Par exemple Fabien Hein en Lorraine (2004, *Les mondes du rock en Lorraine*, thèse de doctorat de sociologie, Université de Metz) ; Damien Tassin en Ile-de-France (2002, *Les héros obscurs de l'historicité, la production de soi à travers les pratiques musicales rock*, thèse de doctorat de sociologie, Université Paris VII) ; ou notre travail en Pays de la Loire (Gérôme Guibert, 2004, *Scènes locales, scènes globales. Contribution à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France*, thèse de doctorat de sociologie, Université de Nantes, oct.).

Celia Bense Ferreira Alves

Précarité en échange. Enquête sur l'implication au travail
La Courneuve, Aux lieux d'être, coll. « Mondes contemporains », 2006, 248 pages.

par Benjamin Lalandre
Laboratoire G. Friedmann, Paris I – CNRS
sauhara@yahoo.fr

Dans cet ouvrage, issu d'une thèse de sociologie, Celia Bense Ferreira Alves s'interroge sur les ressorts et les motivations de « l'implication au travail » dans les mondes de l'art. Autrement dit, comment expliquer les raisons et les liens qui unissent et maintiennent un ensemble de personnes dans une organisation artistique, autour d'un objectif commun (la production d'un bien ou d'un service culturel) ? Cette étude s'appuie sur une enquête ethnographique menée sur une durée totale de cinq années dans une entreprise de spectacle vivant, rebaptisée le Théâtre du Cercle.

L'introduction s'ouvre sur une courte synthèse des analyses socio-économiques du secteur des spectacles. Certes, les contraintes économiques pèsent sur l'individu, mais elles ne sont pas suffisantes, aux yeux de l'auteur, pour découvrir le moteur de son implication au travail. En effet, pour expliquer l'engagement sur la durée d'individus au sein d'une organisation, l'auteur préconise de se « pencher sur le lieu du travail et, surtout, de prendre en compte les personnes, l'épaisseur des liens qu'elles entretiennent » [13]. Cette démarche s'inscrit dans une approche interactionniste symbolique et tente ainsi de mettre « en relation la description des tâches et des rôles sociaux des participants à une organisation avec les modalités selon lesquelles se construisent les interactions, et avec l'ensemble des motifs qui expliquent leur acceptation de l'organisation du travail » [17]. Cette perspective implique de prendre en compte le point de vue de chacun des participants, mais aussi de porter attention au « jeu » entre l'encadrement et le personnel employé, ainsi qu'aux « enjeux secondaires » que cultivent ces différents protagonistes. Le découpage du livre repose ainsi sur l'analyse de cinq des huit catégories d'individus, relevées par l'auteur, qui contribuent à la production de pièces de théâtre : les « cadres de l'organisation », les « acteurs », le « personnel

de renfort », le « personnel de ligne arrière » et le « personnel de première ligne ».

Le premier chapitre est consacré aux « cadres » de cette organisation, et débute par un rapide historique du Théâtre du Cercle : cette SARL a été créée par Alex Meadow et Yvonne Ségla, deux « professionnels intégrés » du monde du théâtre. Ce partenariat, très fréquent dans les entreprises théâtrales, se fonde sur un partage de compétences : au savoir-faire du metteur en scène et directeur artistique Alex Meadow, s'ajoute celui de productrice et d'agent d'Yvonne Ségla. Elle sera par la suite remplacée par le savoir-faire de producteur et de gestionnaire de Christophe Hörer. L'auteur détaille, puis analyse, la répartition entre les dirigeants de cette organisation des cinq principaux « faisceaux de tâches » : la mise en scène, l'administration du théâtre, la production, l'encadrement du personnel et la direction artistique. Ces cadres apparaissent dès lors comme les prescripteurs des normes et des conventions de cette entreprise. La grille d'analyse weberienne est mobilisée afin de saisir comment ces dirigeants ont su asseoir la légitimité de cette « domination charismatique ». Tous trois détiennent en effet aux yeux des autres acteurs des caractéristiques de l'ordre du divin.

Par exemple, le franc succès, associé à une inhabituelle longévité dans le monde du théâtre, que connaissent les mises en scène d'Alex Meadow lui confère des qualités prodigieuses. La programmation artistique du Théâtre du Cercle, construite autour de ses créations, renforce son pouvoir de décision. De plus, Alex Meadow s'est lancé dans une « quête spirituelle » dont il cherche à extraire certains principes pour les appliquer au travail de recherche théâtrale. Il a aussi su entretenir le secret autour de ses créations, notamment en instaurant un système de huis clos pour les répétitions. Ces mystères contribuent à accentuer l'aura du metteur en scène.

Le deuxième chapitre s'intéresse aux « acteurs » du Théâtre du Cercle. Bien qu'ils aient en charge l'activité centrale de l'organisation, ils ne font pas partie du personnel permanent de l'entreprise. Celia Bense Ferreira Alves distingue deux sous-groupes parmi les douze acteurs qu'elle a observés : les plus de soixante ans et les moins de quarante ans.

Au nombre de cinq, les plus âgés sont toujours restés fidèles au Théâtre du Cercle. Ces anciens « confèrent à la relation d'acteur à metteur en scène la dimension classique d'une relation de maître à élève » [49]. Le travail théâtral de Meadow renforce cette conception : il est l'unique créateur d'œuvres théâtrales, tandis que les acteurs, que lui seul choisit, se voient confier un rôle de « passeur ». Pour expliquer cette soumission au metteur en scène est identifiée une communauté de traits qui renforce la cohésion de ce groupe : un ensemble de valeurs qu'ils partagent, une pratique théâtrale déjà existante, l'expérience de vie en communauté lors de « voyages de préparation et de recherche » [54] avec Alex Meadow. Ils ont ainsi pu se forger une histoire commune au fil des

expériences partagées. Leur constance dans cette organisation leur confère une forme de prestige aux yeux du personnel du théâtre, mais aussi du public. Ces anciens accompagnent le metteur en scène dans sa recherche spirituelle ; ils peuvent être qualifiés de « disciples » au sens weberien du terme. L'intérêt qu'ils portent à cette « recherche ésotérique » collective dépasse la sphère professionnelle, et devient alors d'ordre personnel.

Les jeunes acteurs sont quant à eux qualifiés de « croyants non pratiquants », dans la mesure où ils rejettent une dépendance à un guide spirituel, mais sans pour autant « refuser de définir les interactions théâtrales en termes ésotériques » [49]. Tous ces jeunes acteurs (excepté un) ont été formés par une grande institution. Or, cet apprentissage ne remet pas en question le pouvoir décisionnel du metteur en scène. Ils ont appris à être plus souples, plus autonomes et à se désinvestir psychologiquement. Le metteur en scène est perçu comme un employeur provisoire parmi d'autres. Ainsi, se plier aux exigences d'un metteur en scène ne remet pas en cause leur identité personnelle. Au contraire, cette capacité d'adaptation est revendiquée comme un gage de leur professionnalisme. De plus, participer à une création au sein d'une compagnie de renommée internationale peut jouer le rôle d'un tremplin professionnel pour leur carrière. Leur implication au travail apparaît comme motivée par la possibilité d'améliorer leur statut dans la hiérarchie professionnelle.

Le troisième chapitre de l'ouvrage étudie le « personnel de renfort » du Théâtre du Cercle : « l'ensemble des personnes dont les activités facilitent le travail des acteurs sur scène » [89]. Ce groupe, très majoritairement masculin, se compose de l'ensemble des individus que le monde du théâtre appelle généralement « la technique » : scénographes, machinistes, éclairagistes, habilleuses, costumiers, régisseurs, etc.

Le faible effectif de techniciens au Théâtre du Cercle se justifie principalement par des choix esthétiques et artistiques : peu de machinerie, décors et lumières minimalistes, etc. En raison de la taille réduite de ce groupe, le personnel de renfort effectue des tâches variées. L'implication au travail de ces techniciens dépend en grande partie de la relation dans laquelle s'inscrit l'accomplissement de leurs tâches : pour le metteur en scène, ou pour les acteurs. Par exemple, les habilleuses, au plus bas de la hiérarchie des techniciens, doivent savoir éduquer leurs clients (les acteurs) pour préserver leur statut, voire le rendre plus favorable.

Le personnel de renfort doit savoir se montrer disponible, et surtout accepter de se plier aux exigences et aux choix esthétiques d'Alex Meadow. Mais c'est aussi au travers de cette relation au metteur en scène que l'auteur décèle les raisons de l'acceptation de cette soumission. C'est bien dans cette relation que le personnel de renfort tente de valoriser son statut, et d'en retirer diverses formes de gratifications symboliques et

matérielles : participer aux tournées dans des conditions très appréciables, être choisi pour assister le metteur en scène durant les répétitions, obtenir une prime à la participation à une création et parfois même, pour quelques rares élus, le statut de cadre permanent du Théâtre du Cercle. Ce personnel stabilisé dans l'organisation a su se rendre indispensable au fonctionnement du théâtre notamment en assurant l'entretien du lieu, en accueillant les techniciens des autres compagnies, mais aussi en recrutant le personnel intermittent.

Le quatrième chapitre traite du « personnel de ligne arrière », groupe le moins exposé au regard du public et du reste de l'entreprise : le personnel de secrétariat administratif et financier de l'organisation. L'embauche de ces salariés, très majoritairement des femmes, se fait le plus souvent par réseaux d'interconnaissance. La division des tâches entre ces employés n'est pas clairement établie. Ainsi, les membres de cette catégorie ont la possibilité de remplir divers types de missions. Néanmoins, l'auteur relève que certaines tâches étant plus prestigieuses que d'autres, elles sont aussi davantage prisées. Par exemple, l'accompagnement et la préparation des tournées sont l'occasion pour ces employés de devenir, l'espace d'un temps, les représentants de leur direction à l'étranger.

Certains employés sont parvenus, par la relation développée avec leur supérieur hiérarchique, à se stabiliser au sein de cette organisation. En effet, les plus anciens (et une nouvelle recrue) cultivent des relations avec les cadres de l'organisation fondées sur une relation personnelle. Les secrétaires réussissent ainsi à renverser leur situation de dépendance à l'égard de leurs patrons, et à en obtenir diverses rétributions symboliques ou matérielles. Les autres membres de ce groupe professionnel (« le personnel flottant ») doivent aussi trouver d'autres enjeux secondaires pour maintenir et renforcer leur implication au travail : acquisitions de compétences variées, salaires relativement élevés, prestige associé à la renommée du Théâtre du Cercle contribuent à la revalorisation de leur statut, et donc à rendre les conditions de travail plus supportables.

Enfin, le dernier chapitre est consacré aux « personnels de première ligne », l'ensemble des personnes qui font office d'intermédiaires entre les acteurs et le public : les ouvriers, les caissiers, mais aussi les serveurs du restaurant du Théâtre du Cercle. Cette catégorie d'employés se situe aux échelons les plus bas de la hiérarchie professionnelle de l'entreprise. Leur activité n'a pas d'impact direct sur les créations artistiques, et ne leur confère donc que très peu de reconnaissance. Ils effectuent des tâches très distinctes, mais ont en commun d'être en relation immédiate avec le public.

Ce personnel tente de « redresser » des relations, initialement dissymétriques, en particulier avec le public, et même d'en retirer des avantages matériels et symboliques (pourboire, prime, poste de permanent, etc.). Certains des placeurs (souvent des étudiants) au Théâtre

du Cercle profitaient par exemple de l'exercice de leur travail pour dévoiler au public leurs compétences de comédiens. Mais l'encadrement a finalement mis un terme à ce « jeu » avec ses employés : le port rendu obligatoire de l'uniforme et le remplacement de l'annonce effectuée par les ouvriers par une bande préenregistrée ont ôté à ces jeunes apprentis l'opportunité de mettre en pratique leurs compétences artistiques.

Par un travail de terrain de longue haleine, Célia Bense Ferreira Alves a constitué un matériau d'une très grande richesse prenant en compte le point de vue de chacun des participants. En considérant l'art comme le produit d'une action collective, l'auteur dépasse la distinction binaire entre « art » et « non-art », tout en saisissant les implications et les enjeux spécifiques d'une participation à la production d'un bien artistique (notamment sa très forte valorisation symbolique).

Deux remarques cependant. Tout d'abord, l'auteur ne parvient peut-être pas toujours à resituer la place du Théâtre du Cercle dans l'ensemble du champ théâtral français. Cette mise en situation aurait permis de faire ressortir plus systématiquement les effets qui sont liés aux singularités de l'organisation étudiée, par rapport à ceux qui résultent davantage des spécificités socio-économiques des mondes de l'art. Par exemple, la demande de travail pour les « techniciens » est beaucoup plus élevée en Ile-de-France que dans la plupart des autres régions françaises (notamment du fait de la très forte concentration d'entreprises de spectacle vivant à Paris). Or, cette situation n'est pas sans conséquence sur le rapport au travail qu'entretient le personnel de renfort du Théâtre du Cercle.

Par ailleurs, il pourrait être intéressant de prolonger cette étude par l'analyse du travail lors des déplacements au sein d'autres entreprises de spectacle vivant. En effet, pendant les tournées, les membres du Théâtre du Cercle collaborent avec le personnel mis à disposition par les différentes structures d'accueil, mais s'adaptent aussi aux particularités propres à chaque lieu. Comment cette adaptation aux autres organisations de diffusion se fait-elle ? Quelles en sont les conséquences sur le déroulement du travail, et donc sur la création elle-même ?

Cette monographie reste toutefois une très belle invitation au voyage dans l'univers de la création théâtrale. De plus, l'usage de la méthode ethnographique constitue sans aucun doute un apport considérable pour qui souhaite découvrir les nombreux mécanismes mis en œuvre dans la production d'un bien artistique. ■

Howard S. Becker, Robert R. Faulkner and Barbara Kirshenblatt-Gimblett (eds)
Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations
 Chicago, The University of Chicago Press, 2006,
 234 pages.

par Denis Laborde
 Laios-CNRS
 dlaborde@msh-paris.fr

Au principe de ce livre, une tension institutionnelle, une rencontre, une veille bibliographique. La tension naît du clivage familier entre réduction sociologique et idéalisation esthétique. Aux États-Unis, cette tension a ancré l'un de ses espaces polémiques dans la coexistence de deux prestigieuses associations professionnelles : l'American Council of Learned Societies (ACLS) pour le clan des humanités ; le Social Scientist Research Council (SSRC) pour celui des sciences sociales. Et selon que l'on porte attention à « l'œuvre elle-même » ou à l'organisation institutionnelle de l'art, l'on se trouve affilié à l'une ou l'autre de ces organisations. Mais Stanley Katz, qui préface ce livre, ne se satisfait pas de cette dichotomie. Ancien président de l'ACLS, il est membre du bureau du SSRC et veut construire des passerelles. C'est alors que l'anecdote corporatiste va se muer en projet éditorial.

S. Katz fait appel à Howard S. Becker qui vient de participer, à Grenoble, à une rencontre cardinale sur le thème de « la sociologie des œuvres »¹. Le théoricien des mondes de l'art invite à New York douze chercheurs et artistes pour une confrontation interdisciplinaire sur le thème *The Work of Art Itself*. Pendant deux journées, quatre sociologues, deux musicologues, un économiste, deux historiens d'art, deux spécialistes de littérature et des artistes vont débattre sans *a priori* ni contrainte. De cette rencontre, ce livre.

Puis la veille bibliographique. Comment ne pas lire en effet ce travail collectif comme la poursuite d'un dialogue qu'Howard S. Becker entretient de longue date avec Bruno Latour et, plus largement, avec une sociologie des sciences d'inspiration latourienne ? Cette fois, l'initiative fait écho à celle du physicien sociologue Peter Galison, dont le livre capital, *How Experiments End* (1987)², n'est mentionné qu'une seule fois [11] mais dont l'acuité du regard irrigue ici chaque page. En travaillant sur la place des expériences dans la physique du XX^e siècle, Peter Galison avait relevé le défi de l'analyse des pratiques dans la fabrication de la science, non sans avoir noté ce paradoxe qui veut que bien que « *ce soit grâce aux expériences que la science progresse, pratiquement toute la littérature sur l'histoire des sciences porte sur la théorie* » [Galison, 2002 : v]. P. Galison portait alors son attention sur les protocoles qui mettent fin aux expériences : ces moments critiques où la recherche se mue en science.

Troquons maintenant le monde de la physique pour celui de l'art et ouvrons cet *Art from Start to Finish* où il est moins question de l'art institué que de l'institution de l'art, moins d'œuvres d'art que de l'art à l'œuvre ou de cette œuvre de l'art présente dans la discussion des thèses de Gérard Genette menée par Pierre-Michel Menger au détour de son analyse du travail de Rodin [36-41].

Pour conduire une réflexion commune, il faut commencer par s'entendre sur quelques principes. Le rejet de toute théorie unifiée de l'art, le goût pour un certain bricolage épistémologique et le souci militant d'œuvrer à un desserrement de l'emprise des modèles nomologiques sur les sciences sociales, voilà de quoi installer un socle consensuel. Littérature, musique, sculpture, à chacun son domaine ; créateur, observateur, ou tour à tour l'un et l'autre, chacun à sa place. À chacun son enquête, son entendement, sa rhétorique, et que la parole circule : « *Nous nous rendions compte que nous nous parlions facilement et que nous avions davantage en commun que nous ne le pensions* » [2].

Cette circulation de parole façonne le ciment du livre : toute création artistique est affaire collective, voilà pourquoi « l'art est social ». L'art est social « *non pas parce que des variables sociales l'affectent, mais parce qu'il est le produit d'un travail collectif* » [3]. Ne nous trompons donc pas de cible, suggèrent les auteurs, la sociologie de l'art n'est pas une sociologie des artistes. Et chacun, fidèle au paradigme ethnométhodologique, de déplacer son attention de l'*actum*, l'action comme acte effectué, vers l'*actio*, l'agir en cours³. Car si l'on vise le résultat, on manque la fabrication. De là, une attention particulière portée à l'improvisation musicale qui permet d'étudier dans un même mouvement la fabrication et son résultat. Les éditeurs en font alors un étendard contre une sociologie institutionnaliste des institutions et, plus généralement, contre toute étude qui, en se contentant de mobiliser des variables sociologiques, « *n'atteint pas au cœur de la contribution des sciences sociales à la compréhension de l'art* » [ibid.]. Le ton est donné, il court les vingt pages d'introduction.

Et c'est l'un des paradoxes de ce livre. Conçu dans l'idée de forger une vision irénique de la sociologie de l'art, il endosse un discours militant qui affûte, avec sourire, des flèches vénéneuses. Sur le mode de la « remarque banale », trois flèches sont ainsi décochées en direction des tentatives de modélisation. La première vise à réintroduire l'aléatoire parmi les personnages ontologiques dont s'occupent les sciences sociales. Non, insistent les éditeurs, quand des collectifs réalisent une œuvre d'art, tout ne se passe pas nécessairement comme cela doit se passer. Les choses peuvent tourner autrement. Dans le jeu des ajustements des actions de chacun aux conduites d'autrui, le résultat peut s'avérer imprévisible, décalé, non modélisable. Dès lors, analyser la fabrication d'une œuvre d'art, c'est aussi travailler à une sociologie des régimes d'engagement et des arrangements en

situation. C'est travailler sur la singularité. C'est penser par cas.

La deuxième flèche suit de près et frappe fort : « *L'œuvre d'art est l'un des acteurs impliqués dans le drame de sa propre fabrication* » [ibid.]. Exit la réduction sociologique ? Les auteurs réactivent alors la notion latourienne d'*actant* (en français dans le texte). Le peintre Michael Harris nous met dans la confiance de sa propre démarche créatrice : « *Cette peinture m'a simplement dit qu'elle ne voulait pas être bleue* » [chapitre 11]. Engagé dans une même posture, Larry Kagan sculpte le métal et travaille le dialogue de l'ombre et de la lumière. Mais « ça ne marche pas ». La matière est rétive. L'œuvre, à mesure de son élaboration, dicte des bifurcations inattendues, impose des déviations qui conduisent l'artiste vers une forme achevée qui n'avait rien de prévisible [chapitre 9]. À mesure des chapitres, la prolifération d'*actants* est telle que Robert Faulkner proposera de remplacer l'expression « les musiciens et leur musique » par « la musique et ses musiciens » [chapitre 4].

Si les réponses à y apporter ne sont pas celles de la spéculation philosophique, ces questions sont bien des questions d'ordre ontologique. Elles induisent un positionnement méthodologique, c'est la troisième flèche vénéneuse : « *Rien n'arrive d'un coup mais survient dans une série d'épreuves* » [4]. On ne peut donc saisir le processus de production d'une œuvre qu'en s'immerçant dans le cours des actions. Mais dire cela ne suffit pas, car les auteurs doivent alors affronter un nouveau défi, non thématized sous cette forme mais qui court la série des cas, à savoir la question de la séquentialisation des cours d'action et du relevé des marqueurs de seuils.

La riche introduction passée, il nous reste à nous laisser guider dans la diversité des regards, des méthodes, des thèmes, des arts, des enquêtes et des matériaux.

En ouverture de la série des monographies, les lecteurs anglophones auront le plaisir de découvrir la version originale d'un article d'Howard S. Becker par deux fois déjà publié en français⁴ et qui formait l'argument des rencontres de New York [chapitre 1]. Seul rescapé de l'aventure grenobloise, Pierre-Michel Menger scrute ensuite la pratique artistique de Rodin. S'appuyant sur des documents d'archives, il trace le cheminement d'une démarche créatrice entre matériaux, modèles, marchands, négociations, puis explorations, déceptions, bifurcations, réinvestissements, décisions d'achèvement. Ou comment l'inachèvement nourrit le processus d'achèvement en fournissant des ressources inattendues alors que le processus est en cours. En même temps, sur le cheminement de l'œuvre à laquelle un titre sera associé désormais, l'inachèvement produit des copies, des doubles... des œuvres. Comment conjuguer ce singulier de l'œuvre quand prolifèrent les esquisses ou les copies ? Quel statut conférer à ces traces ? *La Méditation* est-elle indifféremment « La Méditation de Rodin » selon qu'elle est en papier salé, en plâtre ou, dans sa version achevée, en bronze ?

L'écrivain Michael Joyce observe l'écrivain (lui-même) au travail et cherche à décrire d'une manière très positive le processus de création dans lequel il se trouve engagé en tentant, aussi simplement que possible, de répondre à la question : « *Que se passe-t-il lorsque j'écris ?* » [chapitre 3]. S'ouvre alors la première des études sur l'improvisation [chapitre 4]. Sociologue et trompettiste de jazz, Robert Faulkner travaille avec des musiciens et nous assure que le jazz n'est pas le résultat d'une action improvisée : il est le processus lui-même. En même temps, il aperçoit bien que la question de l'achèvement ne fonctionne pas d'une manière autonome : elle côtoie celle de l'indétermination. Puisque l'improvisation est la mobilisation d'habitudes incorporées dans le cadre d'une situation singulière et indéterminée, on ne peut décider par avance de rien. Où l'on reconnaît la posture militante des musiciens improvisateurs, corrélée à l'engagement du sociologue contre l'emprise des modèles nomologiques évoquée plus haut.

Une posture militante que l'on retrouve dans le chapitre 5 lorsque le musicologue Scott Deveaux écrit sur « la vie et l'œuvre » de Sonny Rollins, reprenant ici une technique comparative qu'avait mobilisée, de main de maître, l'ethnologue Patrick Williams à propos d'une autre figure tutélaire du monde du jazz, Django Reinhardt, dans le numéro que la revue *L'Homme* avait consacré, en 2001, au thème *Jazz et anthropologie*. Le chapitre 6 permet à Paul Berliner de faire retour sur ces Shona du Zimbabwe joueurs de Mbira dont il est le spécialiste depuis l'étude de référence qu'il leur a consacrée en 1981⁵. Lorsqu'ils jouent ensemble les joueurs de Mbira mobilisent un savoir musical encyclopédique grâce auquel ils inventent, dans l'instant même de la performance, des ressources de jeu. Or, et c'est tout l'intérêt des travaux de P. Berliner, l'invention s'enracine ici dans la maîtrise d'un savoir-faire qui n'est pas déterminé avec précision, y compris par les instrumentistes eux-mêmes, car il n'existe pas de théorie de jeu, pas de « méthode de Mbira » : tout se joue dans l'expérience partagée. De là l'idée que rien n'est jamais achevé puisque rien n'est jamais acquis, que tout est à recommencer... et que tout savoir partagé qui fonde la cohésion d'un groupe social ne se loge pas nécessairement dans le dicible.

Les analyses économiques des formes d'achèvement des œuvres d'art conduites par Richard Caves [chapitre 7] précèdent ensuite l'étude de Larry Gross qui, en écho facétieux au thème beckerien, intitule son chapitre *The Fragment Itself* [chapitre 8]. Parallèlement à l'étude de P.-M. Menger sur Rodin, il décrit comment un fragment peut devenir une œuvre... ou un simulacre d'œuvre coté par les professionnels du secteur. Le dialogue de l'ombre et de la lumière de Larry Kagan évoqué plus haut [chapitre 9] s'ouvre sur la conversation entre Max Gimblett et Barbara Kirshenblatt-Gimblett, historienne d'art coéditrice de ce livre, sur l'artiste engagé au quotidien dans le processus continu de création [chapitre 10]. Michael Harris, fasciné par les énoncés relatifs

à la perception subjective de l'art, s'arrête sur l'œuvre de l'artiste Juan Logran. Et lorsque Bruce Jackson doit conclure [chapitre 11], il nous rappelle que « *les films ne sont pas terminés, ils sont abandonnés* » [224]. Tout dépend de ce qui arrive quand tout est fini.

Car l'aventure est sans fin. La collection des cas forge un programme de recherche empirique. Pour les auteurs, les distinctions conceptuelles ne sont pas données *a priori*, elles apparaissent dans le cours de l'enquête. Il ne sert à rien, par conséquent, de chercher à réduire l'indétermination des situations ou à construire un modèle unifié d'interprétation des faits. Cette indétermination n'est pas un problème à résoudre, c'est un outil d'investigation qui permet de traquer les conventions qui gouvernent les arrangements en situation.

Dès lors, l'achèvement est une notion qui fonctionne à l'implicite. Et si l'on peut regretter que la distinction opérée par Nelson Goodman entre réalisation et implémentation ne soit pas ici discutée⁶, on appréciera de rencontrer, à mesure que l'on progresse dans la collection des cas, les thèmes connexes de la stabilité des représentations, de l'identité dans le temps, de la croyance, de la permanence, donc de l'histoire. On rencontrera aussi la question de la formation des régularités dans la prolifération des situations précaires et problématiques, celles, enfin, de l'actualisation référentielle et du dialogue entre multiplicité et unicité.

Mais un spectre hante cette stimulante collection d'*exempla*, le spectre du chroniqueur idéal, si habilement raillé par un Paul Ricœur exégète d'Arthur Danto. Ce chroniqueur idéal « *serait doué de la faculté de donner une transcription instantanée de ce qui arrive, d'augmenter de façon purement additive et cumulative son témoignage à mesure que les événements s'ajoutent aux événements* »⁷. Or, en l'absence d'une discussion sur ce thème, la confiance affichée par les auteurs en la structure du témoignage, en la probité des acteurs, mais aussi dans leur propre compte rendu d'expérience nous fait douter, parfois. Les auteurs optent résolument pour un modèle émergentiste qui les fait se persuader que « *les cas spécifiques que l'on étudie dessinent les concepts que nous créons pour en rendre compte* » [15]. Tout nous serait donc fourni par l'expérience partagée. Voilà qui aurait appelé un chapitre de synthèse.

Un tel chapitre aurait sans doute allongé le propos, alourdi l'appareil de notes, mais ce livre, installé déjà à une place cardinale un an à peine après sa parution⁸, se serait enrichi des débats familiers à l'ethnologie, familiers aussi aux ethnomusicologues depuis au moins la publication de *l'Anthropology of Music* de Paul Merriam (1964). Il se serait enrichi aussi des recherches conduites sous le label de la sociologie de l'action et qui traitent de thèmes tels que l'adéquation entre plan d'action et ajustement à la situation, entre l'action et son résultat, entre le pilote mental et une cognition distribuée... des thématiques qui permettent de questionner l'échelle et le mode d'observation.

Le livre aurait ainsi pu prendre en compte des démarches qui nous sont familières, tant son propos concerne des thématiques que les sciences sociales européennes affrontent depuis une dizaine d'années. Il aurait puisé dans ces références de quoi diversifier un appareil bibliographique que d'aucuns pourraient juger autoréférentiel et complaisant. Enfin, un travail de contextualisation, au moins dans le cadre du *practice turn* des années quatre-vingt-dix, aurait tiré la sociologie de l'art de l'isolement dans lequel elle se pense peut-être lorsqu'elle se surprend à faire confiance à la spécificité de son objet⁹.

L'absence de cet effort de synthèse ne retire rien, en tout cas, à la fraîcheur de ce livre initié par un Howard Becker qui pratique la science comme un art et rédigé avec un enthousiasme que l'on croise rarement sur les terres arides du label scientifique convoité. Cette absence ne retire rien, non plus, au plaisir de nous confronter à un nouveau témoignage de l'engagement sans faille d'un sociologue avec qui chacun de nous entretient nécessairement un dialogue intime.

Sans doute est-ce la raison pour laquelle ce livre se livre aussi comme un moment de complicité. Pourquoi, sinon, Howard S. Becker consacrerait-il trois pages à justifier la présence du jazz dans un livre de sociologie de l'art [14-16] ? Gageons, ruse suprême du prince de l'interactionnisme symbolique, que H. S. Becker et ses amis ont simplement voulu nous porter en position de témoin et nous faire partager l'émotion d'une carrière universitaire somptueuse qui se boucle sur une passion d'adolescence. ■

1. Dont les actes sont publiés dans les deux tomes de J.-O. Majastre et A. Pessin (dir.), 2001, *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan.

2. Traduit en français... bien des années plus tard : Peter Galison, 2002, *Comment s'achèvent les expériences*, Paris, La Découverte.

3. Alfred Schutz, 1987, *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*, Paris, Méridiens Klincksieck.

4. « L'œuvre elle-même », paru dans la traduction de Nathalie Mazin-Chapignac in Jean-Olivier Majastre et Alain Pessin (dir.), 2001, *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan, repris dans Howard S. Becker, 2003, *Paroles et musique*, Paris, L'Harmattan : 25-38.

5. Paul F. Berliner, 1981, *The Soul of Mbira : Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*, Chicago, University of Chicago Press.

6. « La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner » (Nelson Goodman, 1996, *L'art en théorie et en action*, Paris, Éditions de l'Éclat [trad. de l'éd. am. de 1984] : 55).

7. Paul Ricoeur, 1983, *Temps et Récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil : 259.

8. Cf. la discussion entre Marie Buscatto, Diana Crane, Mark D. Jacobs et Howard Becker dans le bulletin de la section Sociologie de la Culture de l'American Sociological Association, Volume 21, 2, hiver 2007.

9. T. Schatzki, K. Knorr-Cetina & E. von Savigny (eds), 2001, *The Practice Turn in Contemporary Theory*, Londres, Routledge.

Morgan Jouvenet

Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale

Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », Paris, 2006, 290 pages.

par Emmanuel Brandl

Laboratoire CSRPC-ROMA

(Centre de Sociologie des Représentations et des Pratiques Culturelles - Recherche sur les Œuvres et les Mondes de l'Art), Grenoble
emmanuel.brandl@laposte.net

Morgan Jouvenet livre ici un travail de recherche approfondi qui porte sur les liens existant entre pratique culturelle et monde économique à travers l'exemple des musiques rap et électro. Cet ouvrage veut apporter un éclairage sur le travail collectif de production de ces musiques en s'arrêtant sur l'analyse des relations de travail (les relations que les acteurs entretiennent entre eux) et sur l'analyse des relations au travail (les représentations sociales qui participent à définir le rapport au travail artistique, à la perception de soi, de la création musicale, etc.). C'est ici toute l'inventivité d'un groupe social « avec les contraintes, les normes, les conventions qui limitent ce qu'il est possible de penser, d'énoncer, de faire » [Chartier, 1996 : 223¹] qui est restituée. Et si la restitution de cette inventivité est convaincante, c'est que l'analyse évite le travers légitimiste et populiste, pour étudier l'ambivalence de ces pratiques musicales, pour dévoiler les contraintes et l'originalité de ces pratiques, ce qu'elles subissent, ce qu'elles font de ce qu'elles subissent, et ce qu'elles font « tout court »².

Il ressort de l'enquête qu'on est loin du travail de l'artiste reclus dans son atelier de création, autonome des contraintes sociales et économiques ; et d'un travail artistique restreint à l'élaboration d'une œuvre dégagée des scories d'un monde socio-économique. Ce que l'on voit à l'œuvre, c'est au contraire l'hétérogénéité des logiques d'action à laquelle les acteurs doivent faire appel, et qu'ils doivent apprendre à maîtriser pour réussir dans un monde plus complexe que ne pouvait l'être un « champ artistique » relativement autonome. Car les musiques rap et électro se construisent à l'intersection de trois mondes : le monde culturel, le monde économique et le monde social (la « société ») pour en brouiller radicalement les frontières. C'est, de la sorte, à un travail de « déconstruction du monde social » auquel se livrent ces artistes. Leur pulsion créative est animée d'une volonté de « dégrader les catégories communes en organisant le mélange des genres » [90] : « L'esthétique du mix se prolonge dans une théorie normative de la mixité sociale (voire raciale) [...] qui peut être interprétée comme l'expression d'une posture critique de déconstruction du monde social » [ibid.], de la « rationalité occidentale ».

L'indivision des sphères d'activité pénètre profondément cet univers artistique puisque, contrairement encore à ce à quoi nous a habitué l'analyse des champs artistiques, les artistes procèdent ici d'une posture inverse de celle des artistes du XIX^e siècle : non pas l'exclusion des déterminants économiques, politiques et sociaux, mais au contraire leur inclusion comme source même de création³. On assiste alors à l'élaboration d'une théorie esthétique de la musique : thèmes sociaux (pauvreté, violence...), thèmes économiques (dénonciation de la concentration et de la domination de quelques firmes multinationales sur les réseaux de la production culturelle – oligopole industriel), mais aussi « tests de micro », extraits de dialogue, messages de répondeur téléphonique, faux problèmes techniques (dérage du disque, ralentissement...), etc., participent tous d'une sorte de mise en abîme constitutive de la création des œuvres musicales. De plus, ces artistes participent d'un refus de l'excès de « mise en forme ». Or, la chose ne procède pas, ici non plus, d'un choix « par défaut », par manque de connaissances musicales « réelles » permettant de faire « vraiment » de la « musique ». Ici, ne pas mettre trop de forme participe de la définition de l'acte artistique, lequel doit assumer ses responsabilités sociales ; il est vital d'avoir un « message », comme il est vital d'être « spontané ».

On comprend que les relations de travail que l'artiste est amené à engager avec les professionnels du disque et des médias ne soient pas vécues, comme cela est souvent dit, comme un « cataclysme culturel ». La culture des rappeurs et électronistes les incite à explorer et questionner la perméabilité entre les versants artistiques et organisationnels de leurs projets professionnels, et cette perméabilité fait « *partie des expériences qui nourrissent le contenu des œuvres* » [120]. En un mot, un propos artistique n'est pas nécessairement autonome des contraintes « extérieures »... Rappeurs et électronistes apparaissent comme les champions de la mithridisation.

Ici, ces artistes font peu de cas du fait de faire de l'argent avec la musique. Bien au contraire, la chose est valorisée, revendiquée chez les rappeurs, puisqu'il s'agit alors du seul moyen à leur disposition pour sortir de leur condition *tout en restant fidèle aux valeurs* (masculines, urbaines, cosmopolites) *de leur groupe social d'appartenance et de leur territoire d'origine* : « *L'expression de la violence est au service des objectifs indissociablement sociaux et esthétiques des rappeurs : elle permet de restituer la dimension oppressante de la vie dans les espaces socialement défavorisés et s'inscrit dans une perspective de revanche sociale* » [106]. De même que pour les « MC », « *faire la preuve de son ardent désir de succès commerciaux peut [...] être considéré comme une preuve ultime de sincérité et d'honnêteté* » [120]. Cela, tout en tenant une « critique artiste » radicale des « industries culturelles » et des publics de masse qui, aux yeux des rappeurs et des électronistes, participent d'une standardisation des goûts musicaux. L'objectif est de

miner de l'intérieur pour « *contrarier les déséquilibres socio-professionnels initiaux* » [121].

Ce qui est engagé dans un projet artistique est inextricable de ce qui est engagé dans un projet professionnel : miner le capitalisme (et le goût) dominant par un « capitalisme de guérilla » s'appuyant sur des structures éclatées et mobiles autogérées (comme les labels indépendants), reposant sur un modèle organisationnel mixte⁴ et jouant le rôle d'ateliers de création et de plateforme de sociabilité professionnelle liée à la dynamique d'un système de carrières artistiques fonctionnant « *par projets* » [232]. « *Capitalisme de guérilla* » et « *esthétique du braconnage* », du « *palimpseste* » et du « *collage* » (qui renvoie ici à une « *exploitation créative des savoir-faire de l'amateur de disque* » [203]) ne font qu'un.

C'est donc à une nouvelle figure du musicien et de l'artiste que l'on a affaire : à la fois ingénieur du son, compositeur, manager, et entrepreneur. Mais c'est aussi à l'élaboration d'une figure contemporaine du travail artistique que l'on assiste : celle d'une segmentation des activités professionnelles « *par projets* », confortant ici la thèse de Pierre-Michel Menger [Menger, 2003⁵].

Pour procéder à cette analyse, l'auteur commence par se livrer à un travail de déconstruction de la notion de « genre musical ». La question est pertinente : comment expliquer que les manières de faire et de penser changent sans cesse (*via* les évolutions technologiques, la structure des industries, le profil des acteurs, les logiques de distinction, les politiques publiques, etc.), mais que d'un bout à l'autre de l'histoire on a toujours affaire, par exemple, à « *du rap* » ou « *de la techno* » [14] ? Finalement, comment tout cela tient-il ensemble ? Trouver des éléments de réponse revient à faire l'histoire sociale et culturelle des genres pour voir les cristallisations successives. Mais faire cette histoire ne saurait suffire puisque restituer une histoire c'est transformer la perception que les acteurs concernés ont d'eux-mêmes, et donc participer à transformer le point de vue sur le genre et donc le genre lui-même. Faire l'histoire d'un genre, c'est alors faire l'histoire des pratiques, du nom du genre, de ses définitions dominantes, mais c'est aussi « *faire l'histoire des effets de cette histoire* » [16]. Morgan Jouvenet nous livre alors une histoire érudite et réflexive des genres rap et électro.

Une telle analyse dialectique doit aussi savoir saisir et croiser les relations interindividuelles de travail, les relations interindividuelles au travail, donc les modes de production de la musique et l'organisation du travail musical, les modalités d'apprentissage, les évolutions technologiques (le home studio) et leurs conséquences sur l'organisation du travail artistique (entre musique et informatique par exemple) et sur l'industrie du disque, l'analyse des conditions sociales et économiques de l'autonomie de production et les schèmes culturels sur lesquels l'ensemble des choix repose. Mais il faut aussi restituer les logiques propres à chaque système. Ainsi, les logiques de fonctionnement de l'oligopole à franges

(un noyau de firmes dominatrices – les « majors du disque » – entouré d'une foule très concurrentielle de petites entreprises – les « labels indépendants ») sont rappelées, la fragmentation du marché musical est analysée, les logiques qui contribuent à l'émergence réussie de nouvelles esthétiques marginales selon la théorie de l'insatisfaction sont aussi précisées, les ressources et stratégies des labels indépendants comme le « pouvoir d'intervention » des critiques journalistiques sur le travail des artistes sont éclairés. Les relations elles-mêmes entre majors et médias, majors et labels indépendants, comme le poids de ces relations sur les formes artistiques, les trajectoires sociales, les projets professionnels, sont restitués : « *Mélangant étroitement les questions esthétiques et organisationnelles, [les cultures musicales des rappeurs et des électronistes] apparaissent comme des espaces symboliques de médiation entre un monde social (qu'ils disent représenter) et le marché du disque, comme des cultures collectivement négociées* » [123].

Malgré l'absence de données statistiques, Morgan Jouvenet analyse aussi l'origine sociale des musiciens mais aussi l'origine de leurs trajectoires professionnelles. Il faut alors faire preuve d'une certaine inventivité méthodologique. La parade consiste à s'armer d'observations qualitatives sur les réseaux de sociabilité, la nature des lieux, les référer à des résultats d'enquêtes préalables, et les confronter aux quelques données statistiques possédées, notamment sur les auditeurs, mais aussi s'appuyer sur « *l'examen des thématiques esthétiques dominantes* » [208] et les conditions économiques d'accès à la pratique. De la sorte, en croisant les valeurs promues (la virilité pour les rappeurs par exemple), le réalisme des chansons, les habitudes langagières et vestimentaires, l'âge des pratiquants, et les données statistiques disponibles [Pouts-Lajus *et al.*, 2002⁶], le rap apparaît du côté de la « marginalité populaire » des « loubards » (« las-cars »), tandis que les électronistes, souvent issus du monde du rock après avoir découvert les vertus du home studio (possibilité d'une création qui se fait seul), sont plutôt situés du côté de la « marginalité petite-bourgeoise » des déclassés de l'enseignement supérieur, pour reprendre Mauger et Fossé-Poliak [210], et ce, même si le faible degré d'institutionnalisation de la pratique comme la démocratisation du matériel musical favorisent l'éclatement social des profils de musiciens, cependant plus avéré chez les électronistes que chez les rappeurs, du fait que les discours comme les valeurs affirmées par ces derniers renvoient à un ancrage populaire qui exerce une forme de « *contrôle relativement efficace du recrutement social des pairs* » [212]. L'investissement dans cet univers de pratiques étant notamment facilité par la banalisation des équipements informatiques, et motivé par le fait que son haut degré d'incertitude autorise tous les espoirs. Son faible degré d'institutionnalisation (loin des évaluations scolaires), couplé à la réussite de quelques vedettes médiatisées, « *produit[san]t une vision déformée de l'espace professionnel, donnant aux débutants l'impression que*

les sommets (de ventes, de popularité) qu'ils visent sont plus proches, plus accessibles que la réalité statistique ne l'indique » [220-221].

Morgan Jouvenet livre donc ici un exemple de constitution d'un monde du travail susceptible de libérer l'individu de certains carcans, mais donnant aussi une « *nouvelle consistance aux inégalités, en les subordonnant davantage aux volontés individuelles* » [272]. Ce que l'auteur met en évidence, c'est non seulement la complexité d'un monde artistique, mais aussi son originalité, en termes aussi bien esthétiques, culturels qu'organisationnels. En outre, ce travail sur l'espace professionnel des musiques rap et électro montre combien on ne peut séparer, dans l'analyse, les modèles organisationnels des modèles culturels et, par là, des représentations sociales qui « *agissent à travers les choix, les qualifications et les jugements des acteurs* » [265]. Ce travail dévoile donc tout un pan de la réalité des transformations que connaissent aujourd'hui les champs culturels.

Enfin, le thème de l'« authenticité » apparaît *in fine* comme un « symbolisateur nodal » : « *“Être authentique” revient comme leitmotiv obsessionnel, au sujet des relations de travail comme des relations au travail* » [265]. Cette problématique de l'authenticité est à retenir, car elle nous semble pouvoir constituer un axe fécond de réflexion pour l'analyse de l'*ambivalence* des cultures populaires, dont les membres sont capables d'être soumis à des contraintes (notamment d'institutionnalisation), de s'y plier, sans pourtant tout abandonner d'eux-mêmes.

Au-delà de l'intérêt incontestable d'une telle recherche, ce travail trouve peut-être une limite (bien normale) dans le fait de focaliser son attention sur « *l'espace professionnel des musiques actuelles* » [265]. Car cet espace n'est en réalité pas celui du champ des « musiques actuelles » (expression dont la validité est par ailleurs éminemment contestable). De fait, l'affirmation selon laquelle « ces univers artistiques » connaissent un rejet explicite de toute idée d'intervention étatique [218] n'est pas à ce point généralisable. Car on constate qu'une autre partie de ce secteur d'activité, représentée par l'ensemble des fédérations nationales (Fédurok, Fneijma, Afijma, FAMDT, etc.) situées du côté du pôle du spectacle vivant, participe à l'*inverse* d'une intensification des liens avec les pouvoirs publics, lesquels font alors figure d'arbitre des luttes que se livrent ces professionnels en concurrence⁷. Resterait alors à analyser les logiques par lesquelles ces deux mondes s'articulent l'un à l'autre. ■

1. R. Chartier, 1996, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel.

2. Pour une réflexion similaire, cf. ma contribution « Des arts moyens à l'ambivalence des cultures populaires. Ou comment faire plus de place à l'analyse de la pluralité en sociologie des arts et de la culture ? », à paraître, in Actes du colloque « Les arts moyens aujourd'hui », 30 mars-1^{er} avril 2006, L'Harmattan.

3. Travail que Pierre Bourdieu pouvait trouver extrêmement rare

et difficile à réaliser. Voir P. Bourdieu et H. Haacke, 1994, *Libre-échange*, Le Seuil/Les Presses du réel.

4. Modèle organisationnel qui conjugue « sociation » et « communalisation » pour reprendre le lexique de Max Weber. Sur ce thème voir aussi E. Brandl, 2004, « L'institutionnalisation des musiques amplifiées : de l'interaction à l'institution », in *Sociologie de l'art*, « Littérature, art, sciences », 6 : 121-154.

5. P.-M. Menger, 2003, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil / La République des Idées.

6. « Il existe [...] une forte corrélation entre groupes sociaux et genres musicaux : les élèves des classes d'électroacoustique appartiennent aux classes moyennes et supérieures et exercent des métiers intellectuels ; les rappeurs sont tous issus de milieux populaires, économiquement défavorisés. Entre ces deux extrêmes, les autres genres, rock, chanson, variété, électronique, sont pratiqués de façon uniforme dans toutes les catégories sociales », S. Pouts-Lajus (avec S. Tiévant, J. Joy et J.-C. Sevin), 2002, *Composer sur son ordinateur. Les pratiques musicales en amateur liées à l'informatique*, Département études et prospective 18-19, <http://www.culture.gouv.fr/deps/telechrg/tdd/ordinateur/ordinat.pdf>

7. E. Brandl, « Culture et politique en région. Les conditions sociale et politique de l'activité culturelle en région », *Regards sociologiques*, 2007 : 33-34. Comme le souligne Philippe Teillet, « d'une position initiale marquée par l'écart, la distance aux instruments habituels de politique culturelle, la situation actuelle montre que toute la palette des modalités d'action publique en faveur du spectacle vivant se décline désormais dans le champ des musiques actuelles » [P. Teillet, « Le "secteur" des musiques actuelles : de l'innovation à la normalisation... et retour ? », *Réseaux*, 2007, 25 : 141-142].

Sous la direction de Gérard Mauger
L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques
Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2006,
255 pages.

par Moufida Oughabi
Laboratoire Georges Friedmann, Paris I – CNRS
mouf@tiscali.fr

Les professions des arts du spectacle ont vu leur effectif doubler en l'espace de deux décennies du fait notamment de l'augmentation de la consommation culturelle des ménages et de l'apport croissant des financements publics dans la production et la diffusion des arts. Dans un tel contexte de démocratisation culturelle, de quelles manières les modalités d'accès à la vie d'artiste se transforment-elles ?

L'ouvrage réalisé sous la direction de Gérard Mauger est le fruit de rencontres annuelles organisées à l'EHESS entre 2000 et 2002. Il complète une réflexion menée dans un deuxième ouvrage : *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*. Alors que *Droits d'entrée* s'intéresse aux conditions d'accès des artistes aux univers des arts plastiques, architecturaux ou littéraires, *L'accès à la vie d'artiste* pose cette même question dans le champ des arts du spectacle – théâtre, musique, danse ou cinéma.

Plusieurs problématiques liées les unes aux autres traversent les huit contributions présentées : comment accède-t-on à un univers artistique et plus précisément à la vie d'artiste du spectacle ? Quelles sont les conditions à la fois de sélection et de consécration artistiques ? Si on y pénètre grâce à des ressources, à des dispositions, à des propriétés spécifiques, en quoi varient-elles ou non selon les différentes scènes des arts du spectacle ? Ce sont donc les processus de sélection et les formes de consécration artistique autant que les catégories de classement et les stratégies des artistes qui sont ici largement analysés.

Dans son introduction, puis dans sa conclusion, Gérard Mauger resitue ce questionnement dans la lignée théorique de Pierre Bourdieu auquel il emprunte d'ailleurs le concept de « droit d'entrée » issu de la théorie des champs. L'approche des arts du spectacle en termes de champ permet de poser la question pour les sociologues de ses frontières, des ressources requises pour y accéder ainsi que de l'autonomie de ce champ par rapport à l'État et au marché. La volonté sous-jacente de cet ouvrage est aussi de préciser les formes que prend le clivage bien connu entre art « pur » et art « commercial » dans les arts du spectacle. Il s'agit de dégager l'ensemble des jugements qui établissent des frontières entre ce qui est « art » et ce qui ne l'est pas. Trois types de clivage sont ainsi soulevés, organisés par rapport à la « demande », à la légitimité et à l'autonomie. L'auteur ne manque pas non plus de rappeler les transformations induites par le passage des enjeux de la démocratisation culturelle – l'ouverture de l'accès aux institutions et aux œuvres légitimes – à ceux de la démocratie culturelle – la reconnaissance et la promotion de la diversité des cultures. Ainsi, tout l'ouvrage met en évidence les principales propriétés du capital spécifique des artistes requis pour accéder aux différents champs des arts du spectacle : l'authenticité, l'entretien de l'« *illusio* », les modalités de l'acquisition des savoir-faire (apprentissage « sur le tas »/scolarisation des arts), le « sexe » des capitaux, la possible conversion des stigmates en emblèmes, l'importance du « capital social », l'« être » et l'« être perçu ».

Afin de dévoiler les mécanismes explicites et implicites du « droit d'entrée » à la vie d'artiste, l'ouvrage collectif se décline en deux parties séparées par souci de clarté selon le type d'activité artistique étudiée : danseurs, comédiens et cinéastes dans une première partie, le monde des musiciens en seconde partie.

La première partie met en scène danseurs, comédiens et cinéastes à travers quatre riches enquêtes sociologiques. Sont mises au jour différentes formes de sélection et de consécration artistiques ainsi que leur dynamique. En effet, chez les danseurs contemporains, Pierre-Emmanuel Sorignet nous plonge au cœur d'une procédure de recrutement d'une compagnie de danse reconvenue : l'audition. À travers l'analyse des procédures de sélection (l'écrémage et l'atelier) et de classement

(l'apprentissage d'enchaînement chorégraphique et l'improvisation), ce sont à la fois les catégories de classement des chorégraphes et les stratégies des candidats qui sont ici analysées avec précision. En effet, les chorégraphes insistent sur la recherche d'une « personnalité » même si les qualités techniques et artistiques sont toujours implicitement évaluées. Les danseurs adaptent leurs dispositions artistiques aux attentes des chorégraphes en modifiant leur *curriculum vitae* et en présentant une gestuelle et un vêtement adaptés au contexte identifié. La fine analyse d'une telle audition et de sa « périphérie » (vestiaires, espaces d'échauffement) est d'ailleurs largement conditionnée par le recours à l'enquête ethnographique qui permet de placer d'emblée le lecteur au centre des regards et de saisir *in vivo* son déroulement.

L'accès à la vie de comédien est ensuite étudié à travers deux exemples. Les écoles d'art dramatique permettent l'accès au métier de comédien et elles sont aussi des lieux de sélection et de classement. Au-delà du paiement de droits d'inscription, la sélection peut passer par un concours d'entrée dans la « classe libre » considérée comme l'élite de l'école Florent. Serge Katz se propose ainsi d'observer le service d'insertion professionnelle chargé de présenter les élèves aux recruteurs : le service casting. Aujourd'hui, le casting est devenu une épreuve décisive dans la reconnaissance et le classement scolaires dans la mesure où les compétences valorisées au cours de la scolarité ne sont que peu rationalisées pédagogiquement. En effet, l'auteur souligne la difficulté à dégager des critères explicites de sélection en raison de la déficience de l'évaluation scolaire au cours de la scolarité et de l'absence d'exigences pédagogiques communes. Les critères d'évaluation deviennent alors informels et se construisent autour de la notion de « présence », de « personnalité » et de « naturel » des élèves. Au-delà de l'importance incontestée des ressources corporelles avantageuses recherchées lors des castings ou de l'analyse des *books*, il s'agit davantage de « savoir » faire valoir un « savoir-être » plutôt qu'un savoir-faire.

Quand on est d'origine modeste et qu'on manque d'une formation reconnue, l'accès à la vie de comédien devient plus improbable mais non impossible. En effet, l'entrée peut passer par l'invention d'un genre théâtral nouveau. À travers l'analyse des trajectoires de Gilles et Corinne Bénézio alias Shirley et Dino, ainsi que d'archives audiovisuelles et de la presse écrite, Vanessa Pinto retrace précisément le parcours artistique de ces artistes « improbables » pour mieux cerner leur entrée dans le champ théâtral. Elle cherche à comprendre « les conditions de l'invention et de la réussite d'un style artistique singulier ». Ainsi, seule la conversion d'un « stigmate » en compétences professionnelles permet ici l'accès à une carrière de comédien ainsi qu'une large consécration artistique par les médias. Si le style « Shirley et Dino » tient aux contraintes inscrites dans leur position sociale modeste, à leur parcours atypique et à l'absence de tradition théâtrale propre, ils ont su transformer ces

contraintes en ressources, et combiner avec les « moyens du bord » pour allier les ressources d'autres artistes.

La question de l'entrée dans le champ cinématographique clôt la première partie de l'ouvrage. L'exemple du film de Laurent Cantet, *Ressources humaines*, sert d'illustration à la consécration d'un film à la fois par le public, les pairs et les critiques. À travers un examen minutieux de critiques et d'articles parus dans la presse spécialisée ou non dans le cinéma, Audrey Mariette identifie le processus de cette consécration unanime réalisée par la critique cinématographique qui délivre alors un droit d'entrée à Laurent Cantet dans le monde des cinéastes. L'étude de la réception de *Ressources humaines* mesure le rôle des critiques dans la construction sociale de la réputation du film et de son auteur. Les critères de classement des critiques sont passés en revue afin de définir les modes d'accès à la reconnaissance d'un réalisateur inconnu et dès lors consacré en partie grâce à sa formation, à son parcours et à son capital social. Cependant, cette consécration unanime n'exclut pas des dissidences qui vont moduler alors les classements et les interprétations.

La seconde partie de l'ouvrage est consacrée aux musiciens. Le choix des trois contributions se prête bien à la comparaison et nous apporte une vision contrastée de différents univers musicaux : la musique d'orchestre symphonique, la musique punk et la musique rap.

L'entrée dans le champ de la musique d'orchestre symphonique n'est pas une entrée libre et bienvenue. Elle est objectivée par une procédure de recrutement formalisée par un concours d'entrée. En s'appuyant sur une enquête quantitative et qualitative menée auprès d'orchestres de musique symphonique, Hyacinthe Ravet se propose plus précisément d'étudier le droit d'entrée des femmes dans le champ artistique et la manière dont elles ont dû y faire face historiquement pour accéder à ce champ et devenir professionnelles, pour faire reconnaître leur droit à la « vocation ». Les musiciennes d'orchestre symphonique ont, par le passé, été confrontées à des critères de sélection fondés sur le genre. Si le recrutement s'opère aujourd'hui sans discrimination légale de genre, les musiciennes se voient imposer toutefois un double droit d'entrée à l'exercice de leur profession. D'une part, on constate un droit d'entrée explicite. Il concerne la réussite au concours à travers l'épreuve de l'audition qui tente d'évaluer l'excellence des compétences instrumentales, techniques et artistiques. D'autre part, les femmes doivent faire face à des droits d'entrée implicites qui déterminent le déroulement des concours : une affinité élective fondée sur la logique de vocation qui favorise un recrutement homogène, l'obtention d'un prix, le travail avec de « grands profs », les stages d'orchestres et les cachets en tant que « supplémentaire ». Malgré l'usage du paravent lors d'auditions, le droit d'entrée lié au genre semble bien perdurer sous une forme implicite : les musiciennes semblent avoir intériorisé des résistances au droit

d'entrer dans la profession. Elles peinent à s'autoriser à y pénétrer librement.

Contrairement aux musiciennes d'orchestre symphonique, l'entrée dans la carrière des musiciens punk en 1976 est libre mais coûteuse. En effet, si le droit d'entrée n'est pas formalisé, les musiciens punk n'hésitent pas à inventer des droits d'entrée à la carrière « invisibles » mais efficaces. Denis Férey retrace les étapes indispensables à la consécration de musicien punk. Pour prétendre au statut de « rocker punk », il faut être d'abord fan inconditionnel. De même, posséder une culture musicale rock et consacrer du temps à l'acquisition de connaissances musicales sont indispensables pour détenir un « capital rock ». L'acquisition d'un « bon » langage et d'un « bon » look y participe également. Pour approcher la position de musicien punk « confirmé », le fan doit franchir de nombreuses étapes : de fan, il doit devenir rocker amateur en jouant et en montant son propre groupe (répétitions, concerts), de rocker amateur il peut devenir professionnel en consacrant la majeure partie de son temps à la musique et tenter d'en vivre en diffusant sa production à un public plus large. À ce stade, on distingue un dernier droit d'entrée nécessaire à la consécration : la possession d'un stigmate transformé en ressource (stigmate physiologique ou sexuel).

Les musiciens de rap étudiés par Morgan Jouvenet ne formalisent pas non plus le droit d'entrée à leur univers artistique. Comme pour les musiciens punk, il existe néanmoins des critères implicites d'accès à la carrière de rappeur. Les rappeurs valorisent certes leur indépendance vis-à-vis de l'État et du marché des maisons de disques en convertissant eux-mêmes les valeurs acquises dans leur environnement urbain en compétence professionnelle. Mais les rappeurs diffusent aussi un modèle du rappeur comme un moyen de contrôler l'exercice de la profession. Ainsi, la réussite artistique est associée à une origine sociale modeste et envisagée comme une « échappatoire à la galère ». La référence à l'authenticité est considérée comme un véritable gage de professionnalité tout comme l'ancienneté de l'investissement du rappeur dans le milieu et son appartenance à une lignée d'artistes déjà consacrés. Là encore, les stigmates sont transformés en ressources. Mais si la pratique matérielle du rap est particulièrement accessible et peu coûteuse, l'insertion dans un réseau associant des apprentis à des professionnels est crucial pour l'accès à des ressources matérielles indispensables et l'apprentissage de compétences para-artistiques. Dans l'univers du rap, le seul moyen de faire carrière et d'accéder au statut de professionnel passe incontestablement par la vente de disques et donc la présence dans les bacs des disquaires. La première étape à l'accès au monde professionnel est celle de la signature avec une « major » de l'industrie musicale qui permet une visibilité médiatique (disquaires, radios). L'autoproduction est perçue alors comme une mise à l'épreuve des projets professionnels et des compétences artistiques, un espace d'affirmation des identités.

Cet ouvrage collectif est une participation féconde à la sociologie de l'art et des professions. Il applique avec succès et de manière très concrète le concept bourdieusien de « droit d'entrée » dans la mesure où sont démontrés avec précision les mécanismes de sélection et de consécration. La diversité des différentes enquêtes de terrain et la richesse méthodologique sont également à souligner. De l'enquête quantitative (Hyacinthe Ravet) à l'enquête qualitative, on peut apprécier des méthodes aussi variées que l'ethnographie, l'analyse d'archives audiovisuelles et d'articles de presse ou encore des observations et entretiens. Cette richesse méthodologique permet ainsi de discerner les différentes dimensions du problème étudié et d'en expérimenter plusieurs réalités. On peut cependant souligner deux limites principales à un usage unique des concepts de « droit d'entrée » et de « capital spécifique » en les confrontant à d'autres appareillages théoriques. D'une part, en cherchant à expliquer l'entrée dans un univers artistique seulement par les propriétés des prétendants, cette approche n'explicite pas toujours la logique sous-jacente aux représentations que les artistes se font du droit d'accès à ces univers ni même la construction complexe de leur identité dans ses dimensions objectives et subjectives. Elle ne permet pas de comprendre la logique de construction des parcours artistiques de manière compréhensive et occulte parfois le sens que revêt pour les acteurs les représentations qu'ils se font du processus d'accès à la vie d'artiste. Centrée sur une analyse de discours, une approche en termes d'identité serait par exemple une tentative pour comprendre de l'intérieur les conditions d'accès à la vie d'artiste.

D'autre part, cette sociologie de la domination ne facilite pas une description concrète et complexe des interactions effectives entre acteurs d'un univers artistique. En effet, du fait d'une volonté resituant les interactions, l'approche interactionniste peut venir nuancer ce déterminisme social du « droit d'entrée » dans les univers artistiques. On parviendrait peut-être à mettre ainsi en évidence l'implication d'une pluralité de catégories d'acteurs dans la construction des modalités d'accès à la vie d'artiste et, par là même, la multiplicité des situations concrètes et des contextes d'entrée dans cette vie d'artiste. D'une grande qualité empirique, l'ouvrage collectif reste toutefois une invitation originale et pertinente à découvrir les codes d'entrée dans l'univers des arts du spectacle et d'en mieux saisir alors la spécificité des enjeux. ■

Marie Buscatto
Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations
 Paris, CNRS Éditions, 2007, 228 pages.

par Francine Fourmaux
 Laboratoire d'anthropologie urbaine, CNRS
 francine.fourmaux@free.fr

Qui sont les femmes, chanteuses et instrumentistes, qui se produisent sur la scène du jazz en France aujourd'hui ? Comment exercent-elles ? Comment sont-elles perçues et considérées par leurs collègues masculins et par les critiques, et pourquoi ?

Dans une écriture très claire, sans recourir au vocabulaire musical qui serait difficilement compréhensible pour le lecteur néophyte, Marie Buscatto restitue et analyse la situation de ces femmes, plus d'une centaine, qu'elle a fréquentées depuis une dizaine d'années, synthétisant et poursuivant sa réflexion sur le travail. Ce faisant, elle produit un savoir inédit sur la construction sociale des identités sexuées et des rapports entre hommes et femmes dans un domaine d'étude jusqu'à présent centré sur les pratiques spécifiques au genre musical, surtout consacré aux hommes et écrit par des hommes. Comme la bibliographie le montre, ce sont principalement des femmes qui s'intéressent aux femmes...

Par l'examen successif des chanteuses, puis des instrumentistes, dont les conditions de travail, les statuts et les parcours diffèrent, l'auteur-e conduit le lecteur à une réflexion comparative, alimentée par des références aux travaux d'historiens, d'ethnologues et de sociologues sur diverses activités exercées par des femmes, dans le domaine artistique (chefes d'orchestre, comédiennes, chanteuses lyriques, stars, écrivains, musiciennes de rock, compositrices, peintres), mais aussi dans d'autres secteurs d'activités (professeures du secondaire, chirurgiennes, conductrices de poids lourds, ouvrières, infirmières, cadres, ingénieures, guides de haute montagne, boxeuses, commissaires-priseurs).

Marie Buscatto décrit les difficultés d'accès au milieu pour les femmes : quinze ans leur sont en moyenne nécessaires pour entrer sur le marché de l'emploi stable. Les conditions d'emploi, dominées par l'hyperflexibilité et la précarité, rendent nécessaire l'exercice d'une autre activité pour subsister avec un statut d'intermittente. L'auteur-e montre aussi la forte imbrication du travail et du hors-travail dans la sociabilité au quotidien, et la reconversion contrainte après quelques années de pratique. Elle interroge ainsi les rapports entre passion ou vocation et activité rémunératrice qui caractérisent les mondes de l'art aujourd'hui.

Marie Buscatto expose également les différents statuts hiérarchisés qui organisent ce milieu, et met en lumière le paradoxe qui s'en dégage : être *sideman* ou *sidewoman*, c'est-à-dire faire partie de groupes de musiciens

– occasionnels le plus souvent –, est la seule position qui permet de vivre de sa musique. Or la chanteuse est toujours *leader* puisque les musiciens disent l'« accompagner », et qu'« on ne recrute pas une chanteuse, on est recruté par elle » [41]. Et pourtant le statut de chanteuse est dévalorisé. S'agit-il alors d'une forme de domination sociale masculine qui inverserait une domination musicale féminine ? L'auteur montre qu'il n'en est rien, et met en lumière les mécanismes subtils qui annihilent toute éventuelle domination féminine.

Le lecteur – en l'occurrence, la lectrice, il n'est peut-être pas inutile de le souligner – est alors frappé(e) par un premier constat : la discrimination dont les femmes du jazz sont victimes est très peu verbalisée par les acteurs concernés : elle est essentiellement médiatisée par le corps. Marie Buscatto met ainsi clairement en évidence, et à plusieurs reprises, la patience et la persévérance dont elle a dû faire preuve, lors des entretiens, pour relancer ses interlocuteurs et interlocutrices par ses questions. Et sans doute est-ce en raison de cette réticence, pour ne pas dire ce silence, qu'elle cite abondamment les productions écrites des journalistes et des critiques. Il serait presque possible d'en conclure que les « machos » ne sont pas tant les musiciens que les programmeurs, employeurs, producteurs, mais surtout les journalistes et les critiques. Ce sont eux qui participent pour une grande part de la construction et de la diffusion des stéréotypes qu'elle dégage¹. C'est aussi ce que suggère Howard Becker dans la préface de ce livre, en qualifiant le comportement des musiciens à l'égard des femmes de discrimination « involontaire et inconsciente »...

Marie Buscatto a montré dans ses travaux antérieurs l'intérêt qu'elle porte aux données ethnographiques et l'usage fécond qu'elle en fait. Le colloque intitulé « Ethnographies du travail artistique » qu'elle a coorganisé en septembre 2006 l'illustre, ainsi que l'article « Femmes dans un monde d'hommes musiciens. Des usages épistémologiques du "genre" de l'ethnologue » publié dans la revue *Volume !* en 2005. Le seul regret qu'un ethnologue puisse formuler porte sur la trop grande humilité quant à l'utilisation de données empiriques à propos des relations entre hommes et femmes. En complément au peu qu'en disent les intéressé-es, on aimerait en savoir davantage sur leurs interactions par des descriptions détaillées de situations. D'autant que les gestes, les regards, les échanges sont précisément restitués et analysés dans le chapitre consacré à la *jam* vocale, performance et rencontre entre collègues et avec le public. Et d'autant que les portraits de femmes que l'auteur-e brosse, la description qu'elle donne de leur voix et de leur gestuelle se fondent manifestement sur de fines observations et écoutes ethnographiques. Certes, une discographie aurait pu compléter utilement ce travail ; toutefois le recours à des enregistrements sonores et visuels ne viendrait qu'illustrer agréablement le propos et non le remplacer.

Nous retiendrons principalement deux questions anthropologiques, stimulantes pour qui s'interroge sur le spectacle et sur la restitution des ambiances et des relations émotionnelles : la mise en scène du corps et les représentations qui lui sont associées, ainsi que la naturalisation des savoirs corporels. Deux ensembles de techniques corporelles sont occultés par les acteurs concernés : la gestuelle et le chant. Alors que « *maîtriser sa position sur scène afin de paraître relâchée et présente* » implique avoir incorporé des normes et des techniques spécifiques, grâce à des stages d'expression théâtrale notamment, les savoir-être ne sont pas reconnus dans ce milieu.

Quant à la voix des chanteuses, pourtant socialement et culturellement construite, ce que rappelle un encadré fort à propos [77-83], elle n'est pas perçue par le groupe comme résultat d'un travail et d'un apprentissage, mais l'expression d'« *une envie, empirique, une mémoire du corps organique* ». Marie Buscatto montre que le statut des chanteurs est radicalement différent parce qu'ils sont souvent également instrumentistes, et ont suivi une formation technique musicale. On pourrait alors supposer que si les chanteuses sont tant dévalorisées, c'est plutôt par la négation, au moyen de la naturalisation, de leurs compétences, qui relèvent de techniques autres que musicales, corporelles, que parce qu'elles sont des femmes. De fait, certaines chanteuses et musiciennes à la fois sont contraintes de se dire « *vocalistes* » pour se distinguer de celles, déconsidérées, qui ne sont que chanteuses. L'absence de médiation par un objet manufacturé, l'instrument, fonde ce processus de naturalisation et d'essentialisation : la catégorisation et la classification des voix s'articulent à la catégorisation et à la classification des individu-es. Puisque la voix « *séduit* », « *fascine* » et « *envoûte* », la chanteuse elle-même doit séduire et envoûter – par son corps. Il est étonnant à ce titre que les appartenances culturelles des chanteuses ou la couleur de leur peau ne participent guère de cette essentialisation et de la construction des images stéréotypées qui leur sont associées.

Finalement les enjeux qui structurent ce monde du jazz s'établissent sur la question des mots et de la parole. La faculté d'improviser est en effet un des critères discriminants. Pour la voix il s'agit du « *scat* », c'est-à-dire effectuer des accompagnements rythmiques, des bruitages. Les transgressions des normes qui définissent et stigmatisent le rôle mélodique de la chanteuse cantonnée aux standards du répertoire consistent à émettre des cris perçants, à réaliser des bruits incongrus, des onomatopées, en rupture avec le chant porteur de sens explicite qui « *raconte une histoire* ». La musique quant à elle évoque, suggère. Il ne s'agirait donc pas des mêmes processus de sensibilisation, d'expression, ni finalement de réception. Pourtant, la production de sons prend sens dans le contexte de son élocution et dans sa dimension performative (la performance). À ce propos, Marie Buscatto cite un instrumentiste qui, pour faire l'éloge d'une

chanteuse, explique qu'elle « *n'a rien d'une meneuse de revue* » [59]. Être meneuse nécessite cependant aussi un ensemble de savoirs, notamment dans la relation avec le public, qui est précisément une des tâches que les jazzmen relèguent aux chanteuses. Et bien que des figures stéréotypées soient également incarnées au music-hall par les chanteuses comme par les danseuses, elles reposent principalement sur la valorisation et la mise en spectacle du travail, et plus encore sur la relation aux spectateurs, plutôt que sur l'expression d'un soi « *intime et profond* ». Bien qu'elle considère le jazz comme un milieu social et non comme un style de musique, Marie Buscatto n'évite pas la hiérarchisation des genres qui distinguent jazz « *commercial* » et jazz « *créatif* »... Alors que le jazz – créatif – a pu être qualifié d'« *art moyen supérieur* »², la chanson, aux yeux des hommes du jazz, relève de la variété et du tour de chant, genre communément dit « *populaire ou de masse* ». Le jazz serait-il alors un monde de l'entre-soi dans lequel la dimension collective ne se réaliserait que dans l'actualisation d'un son personnel ? Un phénomène comparable semble caractériser le cirque aujourd'hui, avec l'émergence de nouveaux genres esthétiques et de nouveaux artistes qui valorisent l'expression de soi et cherchent à « *sortir du carcan de la technique* ». Or, Marie Buscatto le constate, « *en faisant porter sur l'individu le poids de ses réalités au travail, l'idéal artistique est une source permanente de tensions personnelles* » [35]. Ce constat pourrait également être établi dans de nombreux milieux professionnels où le culte de la performance et la psychologisation des dysfonctionnements gommement les phénomènes structurels et organisationnels.

Le mérite de cet ouvrage n'est pas seulement de faire découvrir un univers peu connu jusqu'à présent. Il met en lumière les logiques internes qui le traversent en le situant dans un contexte général et contribue ainsi à nourrir les réflexions menées sur les rapports sociaux de sexe, sur le travail et sur l'art.

Il reste à espérer que ces comportements et ces représentations ne soient le fait que d'une génération et que la situation difficile des femmes change à l'avenir... notamment grâce au savoir ainsi produit. C'est ce que laisse supposer, d'une part, le réajustement que l'auteur-opère sur la typologie élaborée par Erving Goffman il y a maintenant trente ans : les images d'alors ont besoin d'être reconfigurées aujourd'hui parce que les représentations ont changé. Et c'est ce que laisse supposer, d'autre part, l'émergence de pratiques novatrices avec le développement depuis quelques années des *jams* vocales amatrices, qui semblent mettre « *en œuvre* » des modes relationnels plus égalitaires, voire « *sororels* ». ■

1. À partir des images dégagées par Erving Goffman dans l'imagerie publicitaire [« La ritualisation de la féminité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, 14 : 34-50], « *femme-femme* », « *femme-docile* » et « *femme-enfant* », Marie Buscatto propose de nouvelles catégories, « *femme-femme intime* » et « *femme-femme énergique* », reposant sur les jugements établis par les acteurs au sujet des comportements, de la voix et de l'apparence – vêtement, maquillage, coiffure –, et

principalement à partir des pochettes de disques et des photographies promotionnelles d'albums publiées dans la presse spécialisée ainsi que dans la presse généraliste.

2. Selon l'expression utilisée par Alben Bensa lors de son allocution à la présidence de la soutenance de thèse d'Olivier Roueff, *Les échelles du plaisir. Formes d'expérience et dispositifs d'appréciation du jazz : une enquête sur la transformation de la culture lettrée en France au XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Louis Fabiani, le 26 juin dernier à Paris.

Stanislas Grenet et Marie-Claire Lory (dir.), Marc Touché, Marc Sabatier, André Sévenier, Christian Devot

Guitares Jacobacci – Un atelier de lutherie à Paris, 1924-1994
Paris, Somogy Éditions d'Art / Musée de Montluçon, 2007, 240 pages.

par Philippe Teillet

Institut d'Études Politiques de Grenoble
PACTE (Politiques publiques, Action politique, Territoires et Environnement), UMR CNRS-IEP
Philippe.Teillet@iep.upmf-grenoble.fr

S'il fallait se convaincre un peu plus de la pertinence du choix fait par les responsables du Musée des Musiques populaires (MMP) de Montluçon – qui ont étendu leurs collections aux objets des musiques dites actuelles –, l'ouvrage qu'ils viennent d'éditer à propos des luthiers Jacobacci en apporte une nouvelle et superbe démonstration.

La publication de ce (beau) livre, à la fois précis et précieux, accompagne l'exposition créée en juin 2007¹ au sein du même musée. L'une et l'autre s'inscrivent dans le cadre d'actions qui impliquent, outre le MMP, le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) de Marseille qui devrait (ou devait ?) succéder au Musée national des Arts et Traditions populaires (Mnatp), et dont le sociologue Marc Touché a récemment restitué la logique d'ensemble (Touché, 2007). L'exposition Jacobacci et le livre qui leur est consacré prolongent des travaux d'enquête et de constitution de collections concernant les acteurs (souvent localisés, comme à Montluçon ou Annecy) des « musiques amplifiées ». Cette expression forgée par M. Touché, plus précise que celle de « musiques actuelles » promue par le ministère de la Culture, désigne non pas un genre musical, mais « un ensemble de musiques qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électronique comme élément plus ou moins majeur des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage...) » [Touché, 2007 : 138]². Caractérisée par une chaîne technique (à la différence des musiques acoustiques qui recourent ponctuellement à des sonorisations), l'étude et la présentation de ces musiques supposent que soit évoqué l'ensemble des conditions matérielles qui en

assurent la médiation. Du côté des « producteurs », il s'agit à la fois des « instruments » (comprenant, au-delà de ce que ce terme désigne communément, les micros, les platines, les samplers et ordinateurs), mais aussi les préamplificateurs et les effets électroniques, ainsi que les amplificateurs et haut-parleurs. De même, du côté des « récepteurs », la restitution des expériences sonores vécues depuis la seconde moitié du XX^e siècle suppose une attention fine aux conditions techniques et sociales dans lesquelles elles s'effectuaient et que ne permettent pas d'atteindre l'audition des œuvres du passé (même relativement récent) dans les conditions techniques du présent [Id. : 123-127].

• *Le tournant électrique*

Le travail de collaboration réalisé pour ce livre par l'équipe du musée de Montluçon, Marc Touché et Marc Sabatier – association Le Projet Jacobacci –, à propos des soixante-dix années de ce modeste atelier de lutherie, n'aurait guère de sens s'il ne permettait de découvrir et de comprendre ce que E. Bourguignon, conservateur du MMP, qualifie de « révolution majeure de la musique au XX^e siècle » : son électrification. Le « boom musical », autrement dit la place inédite qu'occupent désormais les musiques dans nos vies et nos quotidiens [Cogneau, Donnat, 1990]³, est inséparable de ce changement technique qui concerne non seulement la production musicale mais aussi, on le sait bien, sa reproduction ou sa diffusion.

Vincent Jacobacci, le père, fondateur de l'atelier dans les années vingt, a fabriqué d'abord des banjos, puis des guitares dans un contexte de forte demande d'instruments bon marché. Mais, tout en gardant un processus de fabrication artisanal et souvent personnalisé, à la fois méticuleux et capable de répondre au défi de la quantité, ce sont ses fils, André et Roger, qui ont fait exception en France en parvenant à prendre ce « virage électrique », répondant à une demande et à des besoins nouveaux pour des musiciens ou apprentis musiciens de plus en plus nombreux. À la fois créateurs et réparateurs de guitares et de basses électriques, les frères Jacobacci ont en outre, par ce talent rare, fait de leur atelier de Ménilmontant (longtemps rue Duris) un lieu à la fois poétique et mythique. La diversité des musiciens qui s'y sont croisés montre bien la richesse d'une approche des pratiques musicales par les médiations (comme les instruments et la chaîne d'électroamplification). Elle permet en effet de donner une vision des espaces sociaux plus poreuse que ne le laisserait croire une lecture trop sensible aux différences, voire aux oppositions, esthétiques, éthiques et économiques. Musiciens de jazz ou de bal, de studio ou de scène (voire tout cela à la fois), amoureux du beau et puissant son de guitare ou « *fashion victims* » en quête d'un rutilant modèle de guitare électrique rivalisant avec les belles américaines admirées sur

des pochettes de disques, l'atelier Jacobacci a accueilli toutes ces demandes. La lecture du livre qui lui est consacré est alors logiquement riche d'une iconographie (souvent issue des archives du Golf-Drouot confiées par son ancien propriétaire Henri Leproux au MUCEM), provoquant des rencontres, devenues aujourd'hui improbables, entre des univers sociaux et artistiques désormais éloignés ou paraissant tels : Marcel Bianchi et ses Hawaiians Beachcombers (guitare hawaïenne électrique du début des années soixante) et Henry Padovani (avec sa « Studio 3 »), premier guitariste du groupe Police, alors quasiment punk ; la basse double manche de Francis Darizcuren (avec laquelle il joua pour le Grand Prix Eurovision de la Chanson en 1973 et enregistra notamment *Wight is Wight* de M. Delpech) et les basses à cinq ou six cordes de Bernard Paganotti (un temps bassiste de Magma, mais aussi et surtout musicien de studio et, plus ponctuellement, de Johnny Hallyday ou de Marvin Gaye), etc.

Comme cet ouvrage le rappelle bien, l'électrification des guitares a précédé l'émergence du rock : des guitaristes de jazz et de variétés, aux États-Unis puis en France, ont été les premiers à adopter l'usage de micros puis de guitares électriques. Mais la demande croissante à l'orée des années soixante a imposé à la lutherie une mutation considérable qui a été accomplie en France par de modestes artisans, doués et inventifs. La version française du tournant électrique n'a donc ni le contour industriel de l'allemande ni celui bon marché mais de qualité médiocre de l'italienne. Preuve supplémentaire des carences de l'appareil industriel national, l'aventure des Jacobacci s'accompagne de la production de brevets d'invention (les manches en aluminium), de complicités (les micros Benedetti, par exemple, mais aussi le steward d'Air France rapportant des pièces rares et indispensables...), de l'invention de tours de main (pour équiper par les ouïes, grâce à des pinces de chirurgien, une guitare R2 en moins de dix minutes ou composer une colle à partir d'un mélange de gélatine d'os et de nerf de bœuf) et de la production de modèles diversifiés, souvent personnalisés. Les responsables de cette publication ont en conséquence mené un travail d'une grande minutie pour en présenter le tableau le plus complet possible, en donner les caractéristiques techniques détaillées et fournir quelques indications sur leurs utilisateurs. Les modèles en demi-caisse puis les « plates », les *Royal*, *Ohio*, *Rogands*, *Solidbody*, *Studio*, mais aussi les « *Distel* » et « *Cullaz* », les différents types de micros pour guitares et basses, les inventions et productions de Steve Brammer, les micros *RV/Stevens*, les *Benedetti*, mais aussi les boutons de potentiomètres, les étiquettes, les informations sur les distributeurs et pratiques de sous-traitance, les prix en francs et leurs équivalents actuels, les catalogues et publicités, rien ou presque ne semble manquer pour restituer ici une production qui, pourtant, avait peu à faire avec des standards.

• *Le tournant culturel*

Mais l'équipe mobilisée ne s'est pas contentée de suivre le fil (électrique) des productions Jacobacci. La contextualisation à laquelle elle a procédé permet une série de va-et-vient entre l'atelier de la rue Duris et des transformations plus globales des sociétés contemporaines. Sur ce point, les auteurs s'attachent, à juste titre, à montrer que la production des frères Jacobacci suit les différentes étapes de la naissance et du développement du rock'n'roll en France dans une période marquée à la fois par le *baby-boom* et la modernisation relative de l'équipement des ménages. Il en résultera une autonomisation croissante des pratiques culturelles de la partie la plus jeune de la population vivant une expérience sociale, culturelle et politique inédite pour ses parents. Si ces éléments sont relativement connus, beaucoup ignoraient sans doute que l'un des emblèmes de ce tournant, la magnifique guitare plate *Ohio*, rouge assez vif et dotée d'un design novateur, était le produit de ces artisans de Ménilmontant. À regarder les images de tous ces groupes de la vague « yé-yé », on est frappé en effet par la capacité de la couleur et de la forme des instruments Jacobacci, associées à la blondeur d'Hallyday ou aux tons électriques des costumes de ses collègues, à emblématiser la période et à devenir indissociables de la naissance symbolique des années soixante.

Progressivement, au travers de son électroamplification et de la possibilité de produire, *via* des effets, des lampes, des transistors et des haut-parleurs, un « gros son », la guitare va devenir l'instrument roi de la culture adolescente. Il lui faudra alors non seulement jouer dans des espaces de plus en plus vastes (les festivals à partir de la fin des années soixante), mais aussi être en mesure de donner une forme paroxystique à l'expression de soi. Chargés de régler avec doigté ce qui devra traduire en phénomènes sonores le « dérèglement de tous les sens », les frères Jacobacci vont assumer plus ou moins consciemment un autre rôle : celui de représentants d'une lutherie nationale menacée par sa concurrente américaine, forte et précoce sur ce terrain, bénéficiant de la fascination qu'exercent les modèles américains de guitare (*Fender* et *Gibson* en particulier) sur les musiciens français au moment de l'américanisation des modes de vie de la jeunesse et des musiques populaires. À l'aune des débats contemporains sur l'identité nationale, on ne peut manquer d'observer combien ces acteurs (luthiers et musiciens) de la production d'un rock'n'roll à la française (par ses instruments et ses textes en français) étaient dépendants de mouvements de populations qui ont marqué le XX^e siècle : de l'immigration italienne de ses débuts aux vagues issues de l'Afrique du Nord à partir de son milieu. Mais il en était déjà de même s'agissant de Vincent Jacobacci. L'ouvrage, dans ses premiers chapitres consacrés au fondateur de l'atelier, rappelle les conditions de vie et d'insertion économique de ces migrants transalpins. Si le musette (autre marqueur

identitaire) est né de la rencontre des bals auvergnats de la capitale avec les musiciens italiens, les Jacobacci vont d'abord bénéficier de la vogue du banjo qui, en raison de sa puissance, va trouver progressivement sa place dans les salles de bal. Or, à partir des années cinquante, la guitare supplantera le banjo et deviendra la principale production de l'atelier Jacobacci au moment où avec Django Reinhardt la France apportera sa première et importante contribution à la musique jazz. Toutefois, sans évoquer ici inutilement une forme de génie national, les frères Jacobacci semblent plutôt avoir fait preuve d'une inventivité de dominés, trouvant dans la gestion de leurs contraintes d'artisans modestes et dans l'imitation de modèles américains (on est d'ailleurs surpris de voir en ce domaine la grande tolérance accordée à tous ceux qui, plus ou moins nettement, « copient » leurs puissants concurrents) de quoi assurer une production, certes économiquement fragile et peu en mesure de rivaliser avec les grandes marques internationales, mais qui leur vaudra l'estime de nombreux musiciens et luthiers.

On espère ainsi avoir démontré combien l'aventure des Jacobacci dépasse celle d'un atelier de lutherie et propose de lire, par l'électrification des guitares, une mutation majeure des sociétés contemporaines et de leurs productions symboliques. On peut, bien entendu, faire observer que le rock'n'roll a tellement été marqué par l'amplification et le travail sur les sons qu'il a produit une forme inédite de rapport désinvolte aux instruments allant jusqu'à la mise en scène de leur destruction (guitares brûlées, détruites sur scène), voire leur abandon (au profit de platines disques, de samplers ou d'ordinateurs). De même, il faut rappeler que le rapport aux musiques est aussi passé par l'acquisition et la consommation de disques puis de supports divers d'enregistrements, par une *discomorphose des goûts* [Hennion, Maisonneuve, Gomart, 2000]⁴ qui constitue une autre transformation majeure de nos pratiques musicales. Cela étant, de nombreuses observations confirment un attachement persistant des musiciens amateurs (jeunes et moins jeunes) à la guitare, souvent électrique, que les platines, notamment, sont loin d'avoir remplacé. De ce point de vue, cet ouvrage offre à tous ces musiciens de reconstituer une part de leur généalogie. Mais, au-delà, c'est un pan de notre histoire commune que cette mise en lumière du modeste et fragile atelier de Vincent, André et Roger Jacobacci permet d'éclairer. ■

1. Ouverte du 30 juin au 30 décembre 2007.

2. Marc Touché, 2007, « Muséographier les “musiques électroamplifiées”. Pour une socio-histoire du sonore », in Simon Frith, Philippe Le Guern (dir.), *Réseaux, Sociologies des musiques populaires*, 25 : 141-142.

3. Denis Cogneau, Olivier Donnat, 1990, *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Paris, La Découverte, La Documentation française.

4. Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart, 2000, *Figures de l'amateur*, Paris, La Documentation française.

Jean-Marie Seca (éd.)

Musiques populaires underground et représentations du politique

Bruxelles, Éditions modulaires européennes, 2007, 376 pages.

par Jean-Christophe Sevin
EHESS, Marseille
se20jc@yahoo.fr

Cet ouvrage, dirigé par Jean-Marie Seca, fait suite à la journée d'étude, *Musiques underground : stratégies d'acteurs et politiques publiques*, qui s'est tenue au LARE-QUOI¹ le 17 juin 2005. Il s'adresse aux responsables de l'action culturelle, aux professionnels de la musique et de la politique comme aux éducateurs et aux étudiants. Les quatorze contributions qui composent ce volume sont réparties en trois axes thématiques : « Musicalisation de la révolte et actions publiques » ; « Exemples d'appropriations régionales » et « Sémiotisations : relations entre styles et expression du mécontentement ».

La notion de « musique populaire *underground* » est précisée dans le texte de J.-M. Seca qui ouvre ce volume : « Rébellions et pratiques musicales émergentes ». « Musique populaire » se réfère au courant anglo-saxon des *cultural studies* et désigne des pratiques musicales et des styles émergents qui empruntent « deux circuits essentiels : les médias (technologie du son incluse) et les foules ». Ces dernières formant « le chaînon archaïque et permanent de ces réfractions techno-industrielles [qui] réactivent la nature fusionnelle et émergente / minoritaire de ces activités et formes ». Le qualificatif *underground* veut quant à lui évoquer « l'empreinte “minoritariste”, intimiste, semi-publique et amateur des pratiques auxquelles elles se réfèrent » [21-22]. Pour J.-M. Seca, ces tendances amateur du « vouloir-vivre comme minorité » seraient l'aiguillon « d'un phénomène croissant de musicalisation de la révolte » [22]. Alors que les masses « subiraient une atomisation », une « groupuscularisation [...] dispersant les mouvements sociaux vers l'esthétisation », les musiques populaires *underground* illustreraient un « moment crucial » du retournement des fans vers un désir de transformation de « leur soi et de leur état mental » [ibid.]. Cette position d'inversion / conversion face aux meneurs artistiques des foules est alors présentée comme un « phénomène essentiel [qui] rend saillantes les tendances révoltées / soumises dans nos sociétés et lors de la naissance et de la diffusion des cultures populaires » [23]. Brouillage des pistes et suspension du consentement seraient, pour J.-M. Seca, des caractéristiques des musiques populaires *underground* qu'il invite à penser comme « des systèmes de représentations sociales ». À l'autre pôle de ces musiques *underground* et de leurs relations parfois ambivalentes face aux processus d'institutionnalisation, Yasmine Carlet et J.-M. Seca consacrent un chapitre aux grands concerts rock humanitaires des années quatre-vingt (« Vingt ans de *Live Aid* :

le *charity rock* a-t-il transformé l'engagement politique en musique populaire ? ». S'ils n'en dénoncent pas le principe, les auteurs s'interrogent sur cette mise en scène du rock humanitaire et son « *unanimité des bons sentiments* » dans sa tendance à éluder certains combats plus radicaux, et les « *luttres singulières et consistantes de minorités politiques contestataires* » [42].

La première partie de l'ouvrage est consacrée à la relation entre ces musiques populaires *underground* et leur prise en charge par les politiques publiques. Gêrôme Guibert (« Musiques actuelles et politiques publiques en France. Quelles actions pour quels effets ? ») dresse un historique des actions de l'État en faveur des pratiques musicales et rappelle que l'expression « musique actuelle » est elle-même fortement liée à la politique culturelle puisque hors des structures subventionnées elle n'est pratiquement pas en usage. Pour G. Guibert, si les pratiques musicales liées au rock dans un premier temps, durant les années quatre-vingt, puis requalifiées comme musiques actuelles dans les années quatre-vingt-dix pour prendre en compte d'autres formes émergentes (techno, rap), ont reçu le soutien des politiques publiques, cet encadrement n'est pas sans générer des contradictions. Les contraintes du cadre réglementaire sont souvent difficiles à respecter en raison de la précarité économique de ce secteur. Philippe Le Guern et Hugh Dauncey (« De la difficulté d'émerger sur les scènes de "musiques actuelles" : les exemples de la France et de l'Angleterre ») traitent aussi des phénomènes d'institutionnalisation du secteur des musiques actuelles en analysant l'activité des programmateurs de salles. Ils évoquent ainsi les contraintes auxquelles ces derniers doivent faire face, les tensions qu'ils subissent entre « *nécessité de concilier logique de marché et service public* », entre vocation à faire de « *l'activité culturelle le support de l'action sociale* » et celle de « *sensibiliser le public à de nouvelles esthétiques* » [86].

Le deuxième ensemble de textes (« Exemples d'appropriations régionales ») traite des reconfigurations, dans des contextes culturels variés, des musiques issues du rock principalement, à l'instar de Stéphane Dorin (« Les figures de la contestation dans le *rock bengali* »), qui analyse comment le rock a subi de profondes transformations lors de sa réception en Inde. À côté d'une scène rock fidèle au canon anglo-américain, il se penche sur l'émergence d'un nouveau genre de chansons, les « *jibonmukhi* », qui, tout en s'inspirant des musiques anglo-saxonnes, sont aussi tributaires de la culture chansonnière bengali en abordant des thèmes politiques et sociaux. Mentionnons aussi Anna Zaytseva (« La scène rock à Leningrad / Saint-Petersbourg : le "politique" subi, rejeté, recherché ») qui analyse les rapports changeants du rock russe au politique dans les périodes successives de l'ère soviétique, de la *perestroïka* puis de la dérégulation politique et économique suite à la chute du pouvoir soviétique.

Le troisième ensemble de textes traite des « relations entre styles et expression du mécontentement » et

notamment de la question du rapport des musiques populaires avec les idéologies d'extrême droite. Alexis Monbelet et Nicolas Walzer (« Musique *metal*, idéologies extrémistes et rapport au politique ») se penchent sur le cas des groupes de musique *metal* qui utilisent des symboles nazis. Cependant, pour les auteurs c'est en majorité une attitude provocatrice plus qu'une adhésion à ces symboles qui est le motif de cet usage, alors que seule une minorité de groupes de *black metal* seraient xénophobes ou racistes. Le but étant de « *choquer autrui pour le rendre attentif à cette part d'ombre qui constitue chaque personne* » [309]. Gildas Lescop (« De la fascination musicale : stratégies et représentations de l'extrême droite ») aborde quant à lui les cas de réappropriation du rock par les courants d'extrême droite. Dans un premier temps, les origines noires du rock ont contribué à en faire un danger pour l'héritage culturel des pays dans lesquels ils connaissaient le succès auprès de la jeunesse. Mais, ensuite, des courants de jeunes d'extrême droite seront sensibles à « *sa force, son énergie communicative* » [245]. Le monde de la musique leur étant hostile, certains de ces groupes s'approprièrent aussi les modes de gestion dits alternatifs des musiques populaires en créant leurs propres structures de production et de diffusion, faisant ainsi « *leur entrée dans le monde de l'underground musical* » [247]. Un constat qui peut d'une certaine manière venir contrarier la posture parfois apologétique que l'on repère au fil de cet ouvrage envers les musiques populaires *underground* comme vecteurs de contestation. Enfin, hormis ces cas avérés, il nous semble aussi qu'il serait parfois prudent d'éviter la surinterprétation et sa tendance à conférer à ces musiques populaires un sens politique qui peut leur être imposé *ex post* par leurs commentateurs. ■

1. Laboratoire de recherche en management de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines.

Gêrôme Guibert

La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives.
Paris, Mélanie Sèteun / Irma Éditions, coll. « Musique et Société », 2006, 558 pages.

par Philippe Le Guern
Université d'Angers / Laboratoire Georges Friedmann,
Paris I-CNRS
Philippe.leguern@univ-angers.fr

La parution récente de plusieurs revues ou ouvrages (Seca, Jouvenet, Hein, Frith et Le Guern, Perrenoud, Buscatto, Ribac, Guibert...) consacrés aux musiques populaires et/ou amplifiées ne constitue pas en soi une rupture dans la tradition universitaire française : depuis

les années quatre-vingt, des auteurs publient en effet sur ces terrains, et, du reste, les bénéfices académiques de telles recherches – mesurables par exemple au nombre de postes ou de filières d'études créés dans l'enseignement supérieur sur cette thématique spécifique – continuent d'être incertains par comparaison avec les pays anglo-saxons où les *music studies* bénéficient d'une forte légitimité.

En revanche, que la plupart des auteurs récents soient eux-mêmes musiciens (de rock, de jazz, de bal) ou impliqués dans le tissu musical (membres d'associations organisant des concerts, rédacteurs dans des fanzines...) constitue une véritable originalité, qui se mesure à au moins deux niveaux : premièrement, on assiste à un « tournant ethnographique », les chercheurs n'hésitant pas à investir leur propre pratique musicale pour en faire leur terrain d'enquête. Ensuite, certains de ces auteurs ont commencé d'alimenter une réflexion sur les politiques des « musiques actuelles », ou encore sur les liens entre industries culturelles et scènes locales. Forts de leur expérience au sein d'associations ou de groupes de rock, ces derniers ont réinvesti les interrogations suscitées par l'apparition des scènes indépendantes et alternatives et par conséquent la mise en cause des modèles économiques dominants, dans leurs propres schémas d'analyse.

L'ouvrage de Jérôme Guibert est exemplaire de cette deuxième perspective et son ambition synthétique constitue un complément utile et nécessaire aux travaux ethnographiques, parfois incapables de dépasser les cas particuliers pour offrir de vraies perspectives généralisables. Issu d'une thèse de doctorat de sociologie soutenue à l'université de Nantes, cet ouvrage se présente sous la forme d'une volumineuse contribution de 558 pages : le propos d'ensemble vise à replacer la musique au sein des industries culturelles, en s'intéressant en particulier au stade de la production musicale. Plus largement, il consiste en une interrogation sur les interactions entre acteurs dominants de l'économie musicale et acteurs « de base » (groupes locaux, labels indépendants, scènes locales...). Sans que l'expression soit mentionnée, on retrouve ici une problématique – celle des champs de grande production et des champs de production restreinte – finalement proche de celle développée par Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*, à propos de la genèse et de la structuration du champ littéraire. Une approche aussi générale permettait de faire tenir ensemble un ensemble de questions très diversifiées : sur la figure du musicien et du groupe comme collectif, sur les conventions qui règlent leur monde de l'art, sur la construction des réputations, sur les valeurs en cours dans les différentes sphères de production musicale (en particulier le registre de l'authenticité traditionnellement opposée au carriérisme, dont on devine que la première est fréquemment revendiquée par ceux qui ont le moins accès au succès).

Pour tenter de répondre à ces questions, l'auteur a eu recours à différentes méthodes : une observation des

conditions d'existence des acteurs des scènes musicales sur le territoire vendéen et des Pays de la Loire d'une part (on notera au passage que le terme « ethnographie de la pratique » employé par l'auteur est abusif, puisque le type d'enquête qu'il conduit ne correspond que de très loin aux critères spécifiant ce type de démarche), afin de décrire la dynamique des groupes, de l'amateurisme à la professionnalisation, et aussi l'importance des scènes locales dans la production et le renouvellement des esthétiques. D'autre part, en passant en revue la littérature professionnelle de l'industrie discographique, l'auteur cherche à analyser les logiques structurelles et organisationnelles en vigueur dans ce secteur. Enfin, Jérôme Guibert appuie son propos sur une socio-histoire de ces musiques qui prétend décrire le processus de construction historique des conditions de la pratique musicale, soulignant notamment, pour le cas de la France, le rôle joué par les politiques culturelles.

L'ouvrage est ainsi divisé en trois parties, présentées selon un plan essentiellement chronologique :

La première s'intéresse aux aspects historiques de la production des musiques amplifiées en France, et en particulier à la professionnalisation progressive du secteur. Prenant pour point de départ la seconde moitié du XIX^e siècle (notons au passage que des historiens tels que Dominique Kalifa font remonter l'émergence des industries culturelles au début du XIX^e siècle), l'auteur montre comment l'industrie du disque opère peu à peu sa rationalisation à partir des années cinquante-soixante, tandis que les producteurs indépendants se multiplient dès la fin des années soixante, et que les réseaux d'édition, de promotion et de distribution se mettent en place. À cette époque, la dichotomie majors / indépendants est nettement articulée autour de l'opposition rock anglo-saxon *vs* variété française, dichotomie qui structure aussi le paysage médiatique rock. Il faudra attendre les années quatre-vingt pour assister à l'essoufflement de ce modèle : les politiques publiques vont adopter un certain nombre de mesures (loi sur les quotas radiophoniques, création d'un fonds de soutien aux variétés, labellisation des lieux de diffusion...) qui contribueront à modifier en profondeur le modèle jusqu'alors dominant, et qui accompagneront l'émergence des scènes alternatives.

Dans une deuxième partie, l'auteur analyse la dialectique de l'*underground* et du *mainstream* en France : il montre comment se construit, dans les années quatre-vingt, un modèle alternatif aux grandes industries culturelles, avec un système de production indépendant. Les lecteurs qui ont connu cette époque se souviendront de groupes emblématiques comme les Négresses Vertes ou la Mano Negra, passés du statut de groupes alternatifs au statut de groupes « récupérés » – avec des fortunes diverses – par l'industrie du disque. On voit notamment comment se constitue le modèle bien connu des oligopoles à frange, où les « petits » labels – économiquement précaires mais plus réactifs que les grosses majors – sont

intégrés à la stratégie des majors dont ils deviennent les têtes chercheuses de nouveaux talents.

Enfin, dans une troisième partie – sans doute la plus originale de l'ouvrage – G. Guibert s'intéresse à l'époque actuelle : à partir de terrains locaux, il cherche à montrer comment s'élabore une typologie des producteurs de musiques amplifiées selon le type de « carrière » qu'ils accomplissent, du parfait amateur au musicien passé professionnel : outre les contraintes « ordinaires » rencontrées par le musicien candidat à la professionnalisation – constituer un groupe, concilier vie de famille et activité artistique avec les répétitions et les concerts, jouer en étant plus ou moins rémunéré, parfois aux marges de la légalité définie par la présomption de salariat... –, c'est la dialectique indépendance créative *vs* réalisme économique qui définit sans doute la plasticité des logiques d'action et de justification par lesquelles les groupes se définissent tout au long d'une carrière, et qui évoluent selon le degré de notoriété et de cohésion qu'ils parviennent à atteindre.

En définitive, cet ouvrage fait une mise au point salutaire sur l'organisation du secteur des musiques actuelles : si l'approche ethnographique, qui jouit aujourd'hui d'un regain de faveur, offre des ressources précieuses pour comprendre, de l'intérieur, les mondes de la musique, l'absence de repères socio-historiques et économiques sur laquelle elle se construit trop souvent, ou la déconnexion entre tel ou tel terrain d'observation et les enjeux actuels de la production et de la réception musicale (notamment avec l'internet ou la téléphonie mobile), la fragilise. L'ouvrage de G r me Guibert éclaire donc de façon précise les mutations du secteur, ses raisons et ses effets, notamment sur l'évolution des esthétiques.

Sans que cela remette en cause l'érudition et la méticulosité de ce travail, on fera part, pour conclure, des quelques réserves qu'il suscite : tout d'abord, sans doute aurait-il été judicieux de réduire la taille de cet ouvrage, voire d'en faire deux ouvrages distincts. La matière abondante pouvait le justifier, et, surtout, on éprouve le sentiment que l'auteur essaie d'articuler deux dimensions qu'il peine à joindre : une histoire socio-économique des musiques actuelles ; une description du mode de fonctionnement des scènes locales à partir d'exemples territorialisés. On regrette presque que cette présentation des scènes locales n'ait pas donné lieu à un ouvrage à part, tant le sujet le mérite. Du même coup, on regrette aussi le manque de descriptions ethnographiques qui nous auraient permis de comprendre, de l'intérieur, le

quotidien de ces groupes et acteurs du rock. Ancien bassiste de rock, G r me Guibert pouvait s'appuyer sur le compte rendu de cette expérience et la confronter au récit d'autres groupes, pour éclairer le fonctionnement des scènes locales. Dans le même ordre d'idées, on peut penser que l'auteur aurait gagné à approfondir la question des logiques d'action et des rhétoriques justificatives que les groupes mettent en scène selon les contextes et leur niveau de réputation : l'opposition classique entre puristes indépendants et vedettes compromises ne résiste guère à la réalité des faits et demande une lecture nuancée. De la même manière, on peut s'interroger sur les limites d'un travail à vocation historisante mais qui ne réfléchit sans doute pas suffisamment aux difficultés méthodologiques inévitablement liées à ce type d'entreprise : comment faire l'histoire de formes culturelles contemporaines ou même actuelles ? Quelle est la nature de ce regard historique construit sur des sources de seconde main, essentiellement issues de la presse écrite musicale, et qui mettent sans doute à jour plus une histoire des représentations sur ces musiques qu'une histoire de ces musiques ? Une dernière réserve porte sur la valeur exemplaire des scènes locales étudiées : une enquête portant sur d'autres contextes régionaux ou locaux aurait-elle produit des résultats analogues ? La situation des scènes locales, des labels indépendants, etc., est-elle similaire sur l'ensemble de l'Hexagone ?

Ces quelques réserves ou demandes d'approfondissement ne remettent cependant pas en cause la vigueur d'un travail dont un des principaux mérites est finalement de poser, à sa façon, la question du lien entre capitalisme et esthétique : les bouleversements actuels de la fil re musicale, induits par internet et les nouvelles technologies, sont en effet aujourd'hui essentiellement menés par les économistes de la culture qui occupent une position hégémonique dans l'analyse de ces phénomènes. Or, ces travaux – s'ils rendent parfaitement compte des nouveaux modèles de production et de consommation de la musique – laissent à la marge les musiciens eux-mêmes et leur ajustement à cette nouvelle donne, ou encore s'intéressent peu à la myriade de petits labels dont le poids économique peut sembler trop dérisoire. De ce point de vue, le livre de G r me Guibert nous rappelle fort opportunément que l'analyse socio-économique de la musique ne peut sans doute se faire sans tenir compte de l'ensemble des acteurs, même les plus modestes ou les moins inscrits dans le professionnalisme. ■