VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

4 : 1 | 2005

Musiciens-sociologues

À la fois sociologue et musicien : retour sur une enquête de terrain

Sociologist and Musician at the Same Time: Perspectives on a Field Study

Damien Tassin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/1667>

DOI : 10.4000/volume.1667

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 février 2005

Pagination : 11-24

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Damien Tassin, « À la fois sociologue et musicien : retour sur une enquête de terrain », *Volume !* [En ligne], 4 : 1 | 2005, mis en ligne le 15 septembre 2007, consulté le 17 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1667> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.1667>

Tous droits réservés

À la fois sociologue et musicien : retour sur une enquête de terrain

par

Damien TASSIN

Docteur en sociologie

Résumé. Cet article propose une réflexion *a posteriori* concernant le double statut de musicien et de sociologue dans le cadre d'une enquête de terrain. Il met l'accent sur une démarche spécifique et des outils méthodologiques qui doivent permettre de réduire les risques de collusion pour transformer cette expérience vécue en un résultat objectivé selon les critères de la connaissance scientifique.

Mots-clefs. *Terrain — méthodologie — observation participante — enquête — rock — implication — musicien.*

Suite à une thèse de sociologie (Tassin, 2002) concernant les pratiques musicales rock (en tant que terme générique lié à des esthétiques comme le rock, le funk, le rap, le reggae...), je souhaiterais aborder des questions relatives à mon double statut de sociologue et de musicien lors de l'investigation d'une enquête de terrain. Cette posture a fait émerger des questions relatives à l'implication et à la réflexivité, des éléments particulièrement saillants quand un chercheur utilise une démarche d'observation participante.

Comme pour d'autres pratiques sociales ou culturelles, les musiciens et les groupes produisent des discours et des attitudes spécifiques en direction de la recherche et des chercheurs, l'analyse sociologique est critiquée car elle est considérée, notamment, comme trop réductrice de l'expérience vécue. Réciproquement, le chercheur engagé sur ce terrain véhicule, indépendamment de lui, des représentations contradictoires et paradoxales.

Ces situations sont connues par ceux et celles qui vivent ou ont vécu de l'intérieur les pratiques rock et les pratiques de recherche. Le « sociologue-musicien » doit alors redoubler d'attention pour conduire son enquête en se livrant à une démarche exigeante où il interroge à la fois les représentations liées à ces deux mondes sociaux et clarifie son objet de recherche en explicitant la démarche méthodologique retenue. Comme l'ont montré les travaux fondateurs de Deveureux (1980), le rapport intime que l'on entretient avec son objet de recherche n'est jamais neutre. Cette disposition vis-à-vis de soi-même et de son travail ne peut que renforcer le caractère heuristique de l'enquête et la pertinence des résultats. Pour autant, il ne faudrait pas considérer l'implication comme une source d'inconvénients ; bien au contraire, elle est féconde pour élaborer une sociologie respectueuse des acteurs (les musiciens et les groupes) et appréhender la complexité des faits sociaux.

Mais avant toute chose, il faut comprendre la signification des pratiques rock qui prennent un sens particulier puisque cette expérience est construite à travers une lutte contre toutes les formes de classification et de rationalisation ; la sociologie comme les autres sciences sociales et humaines n'échappe pas à « la résistance du rock ». Les pratiques rock constituent pour le « sociologue-musicien » un terrain chaotique et parsemé d'embûches, mais les difficultés d'investigation ne s'arrêtent pas là ; ces pratiques se développent sous la forme d'une segmentation où se juxtaposent des espaces micro-sociaux relativement étanches et hétérogènes. Cette structuration complexe induit une investigation délicate du terrain où les données quantitatives et qualitatives sont diffuses, isolées et discrètes.

Alors, en progressant dans son enquête, le chercheur impliqué, le « sociologue-musicien » découvre au fur et à mesure une situation paradoxale, sa connaissance endogène du milieu apporte des éléments pertinents mais elle produit aussi des collusions et des erreurs quand celui-ci n'arrive pas à faire face aux contradictions et aux tensions qui résultent de sa double appartenance. Cette situation inconfortable liée à un conflit de rôle exige la réflexivité de son implication pour accomplir la difficile tâche de transformer son expérience vécue en un résultat objectivé. Cette réflexivité s'inscrit dans le questionnement de sa propre subjectivité et je voudrais proposer dans le cadre de cet article, une réflexion *a posteriori* liée à cette double appartenance en insistant sur quelques outils méthodologiques qui ont facilité l'investigation de cette enquête.

Le rock, une sociabilité spécifique

Cette recherche a montré que la population essentiellement masculine de la pratique du rock est composée de situations sociales et d'âges diversifiés. Cette pratique culturelle n'est pas réductible à une logique de classe, ni à une sociologie de la jeunesse ou des loisirs, ces analyses sont pertinentes mais seulement à travers des segments limités situés dans des micro-espaces spécifiques. Plus globalement, le rock échappe aux analyses sociologiques holistes comme celles qui associent systématiquement les pratiques socialement légitimées aux classes dominantes et les classes dominées à des pratiques culturelles non légitimées. Notre recherche a exploré le support social du rock en s'intéressant à l'ordinaire de la pratique pour comprendre cette expérience, celle des musiciens et des groupes qui jouent dans l'ombre de l'industrie musicale.

Cette pratique est inscrite dans un registre concret et matériel où les musiciens élaborent des projets et des « aventures collectives » liées à des situations, des positions et des exigences sociales, esthétiques, et culturelles. La pratique rock s'exprime à travers une sociabilité spécifique marquée par la subjectivité, la « production de soi » est une proposition théorique destinée à comprendre l'engagement des groupes et des musiciens à jouer du rock, elle n'appréhende pas une conception solipsiste du soi mais une forme sociale de l'être-ensemble, un Nous spécifique. Elle interroge la manière dont ces collectifs (les groupes et les musiciens) cherchent à vivre ensemble des « histoires » et « devenir soi-même ».

La pratique rock est à la fois collective et individuelle, sociale et musicale, libre et déterminée, autonome et dépendante, les musiciens et les groupes se confrontent constamment à ces

contradictions en cherchant à singulariser leur engagement. Ils veulent devenir des « soi » et faire « autre chose » pour s'imaginer autrement et se voir à travers l'autre comme débarrassé des déterminations et des appartenances sociales.

L'expérience du rock révèle la volonté, non pas d'échapper à la société mais d'instaurer une autre société, « de faire ensemble société », à travers ce désir d'autonomie, les groupes souhaitent devenir les producteurs d'une réalité sociale qu'ils tentent d'élaborer, ils doivent alors lutter contre toutes les formes de rationalisation en cherchant à instaurer d'autres règles et d'autres normes au sein des collectifs qu'ils instaurent.

Entre intention et agir collectif, des processus identitaires sont à la source de l'engagement où l'imaginaire est convoqué pour rendre vraisemblable ce projet, cette fiction doit alors s'inscrire dans la réalité du groupe où chaque membre doit trouver sa place pour participer à cet être-ensemble. Cette expérience riche et complexe engage une confrontation à soi, à autrui, à la société et aux contradictions sociales qui s'expriment dans le rock.

L'enquête entre distance et proximité

La démarche de l'enquête a développé une écoute attentive à ce que disent les musiciens et les groupes de leur situation et de leur expérience afin d'être sensible à la question de la production de soi qui se matérialise de manière « impressionniste » dans l'épaisseur du social et dans les intentions individuelles et collectives. La recherche a été élaborée selon des perspectives diachroniques et synchroniques, c'est-à-dire en étudiant les trajectoires socio-musicales de groupes et de musiciens et en observant des moments clefs de la pratique (comme par exemple, des séances de répétition, des concerts, des tournées, des contacts avec les lieux de diffusion...).

Ma première démarche a consisté à écrire mon histoire de musicien en abordant le rôle du contexte familial, les souvenirs des premières écoutes musicales et les premières formes d'apprentissage. Ce journal constitué d'une vingtaine de pages a été d'une aide précieuse pour débiter le terrain. Il a révélé la nécessité de sortir du terrain de la pratique en tant que musicien afin d'y entrer comme sociologue. La relecture minutieuse du journal mettait en évidence des liens entre le choix du métier de sociologue et la pratique musicale; musicien depuis l'adolescence, je voulais comprendre le fonctionnement d'un groupe et en tant que saxophoniste j'ai participé comme

membre additionnel à des groupes en questionnant les différences et les ressemblances observées dans les dynamiques et les modalités de fonctionnement de ces collectifs.

Pour débiter l'enquête de terrain comme sociologue, il était nécessaire de prendre conscience de mes propres connaissances de ce milieu et de cette expérience accumulée depuis plus de quinze ans de pratique ; la rédaction de ce journal a rendu visible cette connaissance endogène. L'imprégnation du terrain comme sociologue s'est réalisée par une série de ruptures progressives et de distanciation avec le milieu musical fréquenté ; je souhaitais devenir un « étranger » dans un milieu familier et même un étranger à la musique ; réaliser le difficile équilibre entre une certaine distance et une certaine proximité. Par la suite, j'ai dû cesser de jouer pendant le travail d'analyse puis d'écriture de la thèse.

La pratique musicale n'est pas observée de la même façon quand on est sociologue et musicien. Quand les musiciens observent, il ne s'agit pas d'une observation sociologique mais d'une réelle communication par les sens pour jouer et ressentir ensemble. J'ai essayé dans les premiers temps d'observer et de jouer en même temps : on n'est vraiment pas à ce que l'on fait, surtout pendant les situations d'apprentissage... Par contre, quand des morceaux sont bien maîtrisés par tous les musiciens, il est possible de se détacher de ses doigtés et de regarder furtivement ce qui se passe mais il n'est guère possible d'observer de manière précise. Schématiquement on pourrait dire qu'un sociologue ne sait pas jouer de la musique et un musicien n'est pas sociologue. Aussi se détacher entièrement d'une situation nécessite la mise en place de dispositifs spécifiques d'observation comme par exemple, la prise de photo par des tiers, l'utilisation de la vidéo et bien sûr l'écriture d'un journal de terrain. Il est possible de prendre des notes dans l'après-coup mais pour ce type d'activité, les observations du sociologue et celles du musicien demandent trop d'attention pour qu'elles puissent se réaliser simultanément. Il existe d'autres moments opportuns que nous verrons plus loin, en dehors des activités musicales, pour qu'un musicien sociologue utilise son double statut sans être limité par ses dispositions cognitives.

J'ai choisi de mener l'investigation du terrain sans avoir recours à des réseaux de musiciens qui m'étaient plus ou moins proches car je souhaitais découvrir des diversités culturelles et esthétiques, d'autres façons de jouer, d'autres âges, d'autres lieux de répétition et de diffusion, d'autres réseaux... Cette démarche me permettait de me distancier de ma propre expérience et de mes contacts tout en poursuivant l'hypothèse de la structuration rhizomatique des pratiques rock.

Le journal de recherche est vite devenu une source de confrontation avec les nouvelles données du terrain, j'ai mesuré dès les débuts de l'enquête les changements survenus entre mon expérience et les musiciens observés. Il n'est pas pertinent de nier son expérience de musicien et surtout, il est illusoire d'imaginer que l'on puisse se détacher de son passé, il est préférable d'y faire face et de comprendre la façon dont on est agi en tant que musicien dans le rapport que l'on entretient avec sa recherche.

Dans les début de l'enquête, une observation dans une école de musique (de type associative) où j'assurais une permanence pour récupérer les cassettes prêtées aux musiciens m'a questionné dans mes représentations jusqu'à lors proches de certains clichés comme par exemple :

« La population qui joue du rock est composée de jeunes en situation d'échec scolaire et s'ils ne le sont pas encore, ils finiront par le devenir, à force de jouer des nuits entières enfermés dans des caves, à sécher les cours et à fumer de l'herbe ».

Dès les premières observations, ce genre de représentation sur ces jeunes musiciens qui viennent jouer dans ces structures ne résiste pas à l'enquête sociologique.

Cette école située en proche banlieue ouest de Paris est composée d'une population socialement privilégiée (cadres moyens et supérieurs). En plus des cours et des ateliers, l'école propose la location d'un studio de répétition pour ses adhérents.

Un groupe de quatre jeunes âgés de 13-14 ans, membres de l'école de musique, arrive dans les locaux pour demander un créneau de répétition. Habillés de street-wear dernière mode et accompagnés de skate, ils disent jouer une « sorte de rock-rap-fusion ».

Une discussion très polie s'établit avec la personne chargée de l'accueil et des créneaux de location, ils souhaitent obtenir rapidement un studio et le choix initialement prévu est déjà réservé. Le prochain créneau proposé (vendredi 18-21 heures) convient seulement à trois membres car le dernier a souvent des « interro » le samedi matin. Toute la conversation va porter sur les raisons et les justifications d'un horaire convenable pour tous. Mais les trois musiciens tenteront de le faire changer d'avis en lui proposant des moments de révisions dans la journée du mercredi, l'intéressé répondra qu'il a besoin de travailler « juste avant ses interro ».

Bref, cette longue conversation pour le choix d'un créneau de répétition m'a paru totalement invraisemblable, elle m'a plongé dans mes représentations et mes expériences antérieures où les rocker's devaient entretenir une certaine distance avec le système scolaire. Les membres choisiront un créneau le samedi où ils peuvent associer école et rock mais à une heure à laquelle ils ont l'habitude de se retrouver pour faire du skate.

Notes du journal

Comme je l'ai déjà dit, l'accès au terrain sociologique nécessitait la sortie ou le retrait du musicien, sur ce point, j'ai consulté des ouvrages de méthodologie qui expliquent surtout « comment entrer sur un terrain », on retrouve peu d'éléments concrets qui abordent le « comment passer du vécu d'acteur à celui de sociologue ». Pourtant les apprentis sociologues ont une connaissance, même partielle, des phénomènes étudiés ; or ces ouvrages de méthodologie abordent la figure du sociologue comme suspendu dans la réalité sociale. Face à cette situation, j'ai élaboré un premier dispositif pour mener mon enquête tout en cherchant à prendre en compte mon double statut.

Le dispositif « K7 » (cassettes)

Ce dispositif proposé dans plusieurs lieux de répétition comprenait une cassette vierge, un questionnaire et une invitation à un entretien individuel approfondi, l'expérience était anonyme et confidentielle mais en recevant la cassette vierge, les musiciens devaient remplir un petit questionnaire factuel comprenant une batterie d'indicateurs et de variables (âge, CSP, situation matrimoniale, type d'instrument joué, durée de la pratique...). Ce dispositif inaugurait le terrain, il consistait à donner une cassette audio à des musiciens pour qu'ils s'enregistrent en répondant à la question suivante : « Dis-moi pourquoi tu joues de la musique dans un groupe ? ». Les musiciens étaient invités à se livrer à toutes sortes de manifestations créatives comme la poésie, les chansons, la musique, l'enregistrement de sons...

L'intention était de convoquer auprès de ces musiciens des éléments de l'imaginaire lié au fait de jouer de la musique et de jouer en groupe, de livrer sa vision singulière de la pratique en produisant une sorte d'introspection, presque intime du « pourquoi je joue de la musique ».

Avec cette procédure, je disparaissais physiquement puisque dans un premier temps, des personnels des lieux enquêtés s'étaient chargés de donner et de récupérer les supports. Cette démarche provenait de la volonté de me « désengager physiquement » de la pratique qui me paraissait trop familière et trop proche, il s'agissait d'expérimenter un recueil d'informations sans situation de face à face réelle. Analyser un matériau issu de musiciens avec lesquels il n'y a pas eu d'interaction était une gageure pour le musicien sociologue impliqué.

Mais lors de la mise en place du dispositif, je me suis posé la question suivante : pourquoi vouloir disparaître (à ce point là) de mon terrain ?

Plongé dans ce questionnement, j'avais entamé des discussions puis une présentation du projet de la recherche (question de départ, hypothèses, problématique...) avec mes amis musiciens. Une fois passées les mises à distance par l'humour et la moquerie amicale, une nouvelle phase est apparue, celle de la réticence face aux recherches et aux analyses réalisées par les intellectuels (chercheurs et journalistes). Tous ces éléments ont été consignés dans le journal, les discussions se sont ensuite précisées autour des risques et des freins que ces discours et analyses soulèvent auprès des musiciens et particulièrement les questions relatives à la confiscation de la parole et la déformation du sens des pratiques rock; ces éléments se cristallisant notamment autour de la peur d'une stigmatisation sociale, du sentiment d'une dévalorisation artistique et culturelle, de l'assignation aux stéréotypes du genre drogue, sexe et rock and roll...

Face à ces réticences, j'ai ressenti le besoin d'un consentement tacite de la communauté musicale à laquelle j'appartenais pour m'autoriser à écrire sur les musiciens et être présent sur mon terrain d'enquête, c'est-à-dire d'être en mesure d'assumer mon double statut pour faire face à mon terrain et à mon objet de recherche.

Ce besoin psychologique de sécurité, de reconnaissance et d'autorisation recherché auprès de musiciens n'était pas formulé à l'époque dans ces termes, il était exprimé, me semble-t-il, autour de la volonté d'une co-production de recherche avec des musiciens. La constitution du groupe « Méthode » correspondait à ce besoin formulé plus tardivement dans la démarche de l'enquête. L'idée principale de la co-production est liée au fait que l'analyse sociologique perd son sens et sa pertinence si elle n'est pas confrontée par des feed-back auprès d'acteurs (non sujets) à différentes étapes du processus de la recherche. Elle permet de soumettre et de discuter des hypothèses, des concepts, d'élaborer une réflexion avec des musiciens et de poser les bases d'une analyse critique pour la connaissance des faits sociaux.

Le groupe « Méthode »

Une dizaine de personnes (des proches) ont été réunies en fonction des statuts et des rôles qu'elles occupent dans l'espace social et professionnel de la pratique, des musiciens (amateurs et professionnels), deux responsables d'une structure privée marchande (road-manager), les membres fondateurs de Tarace Boulba, le directeur fondateur d'une école de musique (Musiques Tangentes) et un sonorisateur de concert.

Le groupe a été sollicité pour donner son avis sur les premières phases de restitution comprenant notamment des séances d'écoute collective de cassettes prêtées aux musiciens. Certaines personnes se sont aussi manifestées pour prendre en charge une partie de la distribution des cassettes auprès d'autres musiciens, d'autres ont apporté une aide à la présentation du matériel concernant le dispositif cassette. Certains membres ont été des informateurs privilégiés lors du déroulement de l'enquête. La rédaction finale a été commentée par deux musiciens expérimentés et leurs avis sont repris dans le texte final.

D'un point de vue opératoire, les membres étaient là pour donner leurs avis sur les travaux et les résultats en cours, j'ai débattu des pistes d'analyse avec eux pour dégager des définitions opératoires qui m'ont aidé dans la suite de l'analyse. J'ai donc associé les membres du groupe « Méthode » à la restitution des résultats du dispositif K7 mais les musiciens participants ne sont pas venus malgré les relances. Ce qui était un échec pendant cette phase de terrain est devenu un élément prégnant de l'analyse. En effet, j'avais noté la grande disponibilité des musiciens pour obtenir des entretiens et leur récurrente absence dans les moments de retours collectifs : pourquoi les musiciens apprécient-ils autant les entretiens tout en cherchant à échapper aux analyses ?

Ces réflexions ont été abordées et débattues avec les membres du groupe « Méthode » ; quand il n'y a pas d'analyse de la pratique c'est le vécu qui l'emporte et les musiciens veulent justement échapper à l'analyse et vivre l'expérience du rock, un élément essentiel qui structure les représentations sociales des groupes et des musiciens.

Ce groupe de travail a déclenché une « autorisation symbolique » pour entamer l'analyse de la pratique réalisée par un « sociologue qui connaît la musique » selon l'expression d'un des membres du groupe « Méthode ». L'expression est intéressante pour son double sens, mes connaissances endogènes devaient me servir à l'analyse de la pratique en prenant du recul face aux musiciens enquêtés pour ne pas me laisser prendre dans le jeu des interactions avec des musiciens qui aiment croire à leur propre rêve.

Les différents types d'entretiens

Dès les débuts de l'enquête, j'ai calculé le nombre de musiciens rencontrés en quelques années, il s'élève à une cinquantaine environ avec lesquels j'ai eu des conversations formelles sur la base des

deux cents musiciens (des adhérents de l'association Tarace Boulba en 1994-1995). À cette époque, je n'avais pas précisé que j'étais inscrit en DEA de sociologie, pour la plupart j'étais un musicien et je participais à l'association comme membre du Bureau. Lors de conversations informelles, je demandais comment et depuis combien de temps les musiciens avaient appris la musique, est-ce qu'ils jouaient avec d'autres groupes... J'ai consigné tous ces éléments dans le journal de recherche ainsi que les déplacements, les tournées, les concerts, les répétitions...

J'ai procédé à une deuxième série d'entretiens formels avec des musiciens ne jouant pas dans Tarace Boulba. Ces entretiens enregistrés sont semi-dirigés et conduits avec des supports temporels qui appréhendent les différentes étapes de leur parcours musicaux ainsi que les moments de l'inscription sociale des principaux registres sociaux (formation, travail, situation familiale...). Ces premiers entretiens enregistrés se sont généralement déroulés dans les arrière-salles de café; les prises de contact avaient été préalablement établies grâce au dispositif K7. Les entretiens avec des supports temporels laissent une grande marge de liberté aux musiciens puisque l'enquêté porte lui-même les événements importants dans sa vie de musicien et d'homme, les supports permettent de triangulariser la situation de face-à-face, d'être ensemble dans une interaction face à l'objet. L'interaction est positionnée de telle sorte que le support devient le résultat d'une confrontation entre le musicien et le sociologue où émerge sa trajectoire socio-musicale. Les supports permettent de sortir de la linéarité des entretiens et facilitent la remémoration des activités, y compris celles qui sont fortement intériorisées (Salmona, 1994). La conduite des entretiens conjugue une attitude globale plutôt non directive mais avec des questions très précises afin d'obtenir le plus d'indices factuels tout en laissant le choix au musicien de poser les événements et les ruptures qui ont tracé son parcours. L'entretien peut devenir informel et se rapprocher d'une discussion entre deux musiciens, par exemple, quand un musicien évoque un enregistrement, je lui demande le type d'enregistrement (table, numérique, analogique, procédé d'enregistrement), le nom du studio, de l'ingénieur du son, le nombre de journées, le nombre de supports vendus... Ces questions apportent des informations qui permettent de préciser le genre d'enregistrement afin de mieux situer la nature du groupe mais elles ont aussi une autre dimension, elles évitent dans la suite des discours des propos qui ne répondent pas entièrement à la réalité des situations.

Dans l'interaction, je me positionne autant comme un musicien que comme un « sociologue qui connaît la musique », jouant alors sur les deux statuts. Ces entretiens ont notamment mis à jour

le rapport que les musiciens élaborent avec les apprentissages de la musique et surtout du rock, ils révèlent les idéologies à l'œuvre et notamment celle qui s'articule autour de la norme de non-contrainte développée dans l'enquête. Ainsi, les musiciens ont tendance à minimiser les durées d'apprentissage et même à oublier les passages dans les institutions musicales car il s'agit d'adhérer, d'une manière plus ou moins consciente, à l'image du « musicien qui a appris à jouer tout seul dans la rue ».

Ces différents entretiens ont été élaborés en fonction de l'investigation du terrain et des différents statuts occupés dans l'espace des pratiques musicales (sociologue, musicien et sociologue, musicien). La question des différents statuts du chercheur s'est régulée de la manière suivante : dans les entretiens formels auprès des musiciens non connus, je me suis présenté comme sociologue, avec les membres du groupe « Méthode » et lors de la réalisation d'une intervention auprès d'un groupe, mon statut était double car les musiciens me connaissaient et savaient que je réalisais une thèse de sociologie. Il ne s'agit pas d'un « travestissement social » mais d'une réalité imposée par l'investigation de l'enquête et par mon double statut. Ces différentes situations de présentation de soi ont facilité l'analyse des liens et des interactions entre musiciens et entre musiciens et sociologue. Le double statut est riche pour l'investigation du terrain, il permet de faire face à des situations heuristiques.

Ils arrivent à 4, 5 dans les sous-sols en venant saluer le régisseur du studio de répétition et moi-même, nous sommes en conversation, ce sont des jeunes rappeurs d'une vingtaine d'années, ils souhaitent faire une réservation de créneau pour des filages voix, ils connaissent bien le régisseur. J'ai les affiches du dispositif K7 et de nombreuses cassettes posées sur le bureau. L'un d'entre eux m'interpelle sur mes intentions en regardant le matériel. Je me présente en tant que sociologue et j'explique le prêt des cassettes vierges, tout le monde écoute attentivement. Puis l'un d'entre eux dira pendant la conversation : « Nous, c'est pour la thune qu'on fait du rap ». Cela déclenche un rire collectif, j'ai senti par certaines mimiques un désaccord de certains. J'ai répondu par un « ah bon » interrogatif et plutôt surpris. Philippe leur a répondu : « Et bien les gars vous risquez de perdre votre temps si c'est pour la thune ».

Extrait du journal

Ces situations récurrentes concernant les discours de façade sont relativisées à partir de l'expérience de musicien, elles sont discutées « entre musiciens » sans perdre de vue l'analyse sociologique afin

de comprendre leurs présences. La discussion qui s'est déroulée ensuite avec Philippe le régisseur a été éclairante, me connaissant à la fois comme musicien et sociologue, nous avons discuté du poids respectifs de la représentation des rôles et des statuts mais aussi des outils et du rôle du sociologue.

Les entretiens ou les questionnaires connaissent rapidement des limites, ainsi les questions ouvertes concernant les « visions de la réussite » et les « objectifs des groupes » ont tendance à comporter des réponses « provocatrices et cyniques ». Effectivement, ces outils appréhendent difficilement les buts poursuivis, le pourquoi de la pratique ou le devenir des groupes. Le recours à des statuts différents permet de relativiser les discours de façade. Pendant tout le déroulement de l'enquête, nos observations ont rendu compte de l'importance du décalage entre les intentions et les réalisations, les discours et les conduites.

N'étant pas entièrement satisfait par les relations de face à face dans les situations d'entretien, je souhaitais intervenir auprès d'un groupe en déclarant mon double statut. Cette « intervention » souhaitée avait pour objectif initial une aide réciproque dont la nature et les termes étaient explicités à partir d'une première rencontre avec les membres d'un groupe. Ce groupe souhaitait mettre en place une « nouvelle bio » à un moment où il se posait des questions sur son existence et ses projets. L'intervention permettait de recueillir des éléments sur la dynamique interne du groupe pour analyser la façon dont le groupe s'était constitué. Lors de la première restitution, un des membres exprimait des regrets à propos de certains éléments qui risquaient de donner une fausse image du groupe (une première tournée festive, une relation conflictuelle avec un patron de café), la discussion s'était alors dirigée sur ce que l'on dit et l'on ne dit pas à des personnes extérieures mais ma position et mon double statut avait fait émerger et déplacer le débat autour de ce que l'on peut se dire (et comment le dire) entre musiciens. Ce double statut renvoyait à des expériences que j'avais vécues en tant que musicien, il imposait une nouvelle interrogation et un retour sur ma propre expérience pour mieux comprendre les situations vécues dans ce groupe.

Conclusion

Avec le double statut, il ne s'agit pas seulement de prendre ses distances avec l'objet et sa pratique, mais surtout de mettre à jour son intérêt à vouloir étudier une expérience si proche de soi en situation d'observation participante. Le recours à l'analyse de sa propre expérience permet de mieux cerner le véritable objet de la recherche tout en évitant de se berner soi-même ainsi que les musiciens et les groupes interrogés. Le double statut pose une ambiguïté face à ces musiciens puisque le sociologue est amené à endosser des rôles différents ou des présentations de soi différentes. Cette démarche induit une réflexion sur la relation que l'on élabore avec les enquêtés car une partie de soi est en lien, en empathie, avec les sujet-objets de l'enquête. Certes, la connaissance est une prise de risque et les postures impliquées conduisent à des résultats pertinents à condition d'être en situation de réflexivité.

Des démarches méthodologiques permettent d'élaborer des liens à la fois respectueux et pertinents pour l'analyse sociologique, sans réduire les enquêtés à des objets d'analyse. Si personne ne souhaite être modélisé à travers une catégorie d'analyse, la relation à l'autre qui s'établit dans une démarche d'observation participante nécessite la conduite d'une éthique où les logiques de l'échange (donner, recevoir et rendre) sont mutuellement précisées, selon le fameux travail de Mauss sur le don (1950).

L'autre n'est jamais un cas et les enquêtés sont des personnes qui se livrent aussi à des analyses ; aujourd'hui, le sociologue est de plus en plus confronté à des personnes imprégnées par les discours des sciences sociales, pour le meilleur et pour le pire...

Pour autant, il ne faudrait pas considérer que le travail scientifique consiste à élaborer un discours scientifique à la place des acteurs et du sens commun, l'enquête en situation d'observation participante et de double statut, se situe dans la délicate articulation avec les différentes catégories d'acteurs et dans la conduite d'une relation de distance et de proximité entre le chercheur et ses acteurs.

Bibliographie

DEVEREUX G. (1980), *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Flammarion.

MAUSS M. (1950), *Sociologie et Anthropologie* [1924], Paris, PUF.

SALMONA M. (1994), *Souffrances et résistances des paysans français*, Paris, L'Harmattan.

TASSIN D. (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, décembre.

TASSIN D. (2004), *Rock et production de soi, une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, préfacé par Vincent de Gaulejac, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales ».

Damien Tassin est Docteur en sociologie, il est coordinateur du Master « Direction d'équipements et de projets dans le secteur des musiques actuelles et amplifiées » à Angers.

dam.tassin@free.fr