



Volume !

4 : 1 (2005)
Musiciens-sociologues

Christophe Rulhes

Jean et Jean, où sont les gens ? Réflexions autour d'une ethnographie sur les terrains du bal

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Christophe Rulhes, « Jean et Jean, où sont les gens ? Réflexions autour d'une ethnographie sur les terrains du bal », *Volume !* [En ligne], 4 : 1 | 2005, mis en ligne le 15 septembre 2007, consulté le 12 octobre 2012. URL : <http://volume.revues.org/1678>

Éditeur : Editions Seteun
<http://volume.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://volume.revues.org/1678>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Editions Seteun

Jean et Jean, où sont les gens ?

Réflexions autour d'une ethnographie sur les terrains du bal

par

Christophe RULHES

Centre d'anthropologie des mondes contemporains

Résumé. En tout premier lieu, entre chercheur art et musique, l'article évoque quelques questions de réflexivité. Les spécialistes en sciences sociales de la musique doivent tenir compte de leurs engagements, de leurs élections, des rapports de proximité qu'ils entretiennent avec leurs objets. Or, évidemment en la matière, il semble que plus on s'approche des terrains, moins les tentations critiques n'influencent l'enquête, pour laisser place à une compréhension endogène des situations. L'article se propose ensuite, à partir de la présentation d'une série d'ethnographies menées sur les terrains de l'art, de convoquer et de nuancer la notion de monde chez Becker, en la comparant à d'autres utilisations théoriques du terme. Il questionne ainsi l'idée de terrain de l'art, espace difficile à circonscrire en contexte différencié et occidental. Dans un troisième temps, l'article propose une illustration monographique conduite avec des orchestres de bal : comment y définir un monde ou un terrain ? Derrière les récurrences de langage, vestimentaires, gestuelles, qui font inductions et lois sociales, permettant de dégager un parcours type, se trouvent aussi les ruses singulières et les désordres d'un terrain à ériger en monde selon une pluralité de justifications.

Mots clés. *Ethnographie — Musique — Art — Réflexivité — Terrain — Monde — Bal.*

Depuis l'école de Francfort jusqu'à Lasch (2001) en passant par Hoggart (1957) ou Passeron (Grignon & Passeron, 1989), les pensées de l'art et de la culture trop soucieuses de défendre, tour à tour, l'unicité de l'œuvre, la dignité et la créativité du populaire, l'intégrité du grand artiste, l'inexorabilité du marché, les aléas et les paradoxe de la carrière, ne découlent pas de pratiques de terrain, mais de parcours philosophiques et humains, de réflexivités mal assumées, d'intuitions savantes, d'opinions prises dans un débat dont le points de référence, d'appui, de critique ou de négation reste la logique libérale. Un légitimisme latent œuvre en sous-bassement. Beaucoup de théoriciens de la sociologie ou de l'anthropologie de l'art sont des auteurs engagés qui s'ignorent, camouflés derrière la vocation déclarée de la vérité scientifique, ils réhabilitent le populaire, le périphérique, ou participent à la hiérarchisation du légitime.

Le chercheur en sciences humaines qui examine l'art et la musique est une personne forcément hétérogène, comme nous tous. Qui plus est, il a ses propres goûts, il est lecteur, peintre, peut aller au cinéma, écoute peut-être de la musique baroque, du be-bop, de la techno ou les improvisateurs anglais. Beaucoup de mes collègues sont plus ou moins pris sur des terrains électifs où s'expriment des passions, des vocations ratées, des préférences, des réalisations personnelles dans le loisir ou une forme d'occupation rémunérée. Ce sont des lieux d'engagement et de distanciation, souvent des sources de réflexivité¹.

Les artistes de nos sociétés peuvent nous être proches, ils habitent dans notre quartier. Ces rapports intimes nécessitent d'admettre le caractère orienté de nos résultats. Un chercheur d'origine provinciale et modeste, qui obtient un doctorat et qui aime lire, peut tout à fait résoudre certaines de ses dissonances ou frustrations dans une revanche de dénonciation critique du génie littéraire. Un ethnologue qui fut un temps musicien de bal dans des petits orchestres ou dans des clubs afin d'arrondir ces fins de mois, peut facilement passer à côté de la sensation d'irréductible singularité que disent éprouver certains créateurs très originaux, et privilégier une analyse du commerce et de la coterie en art. Beaucoup d'artistes frustrés oeuvrent en sociologie de l'art à la recherche de prétendus créateurs à faire descendre de leur piédestal romantique, eux qui n'ont jamais eu le loisir de se laisser bercer par l'illusion de la créativité ailleurs qu'au travers de leurs pages théoriques.

1. Au sujet des questions de réflexivité, après les textes de Pierre Bourdieu et de Georges Devereux, on peut lire les récents développements de l'ethnopsychiatrie ou l'ouvrage synthétique sous la direction de Christian Ghasarian (2002), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive, nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*.

J'ai pu constater bien souvent sur le terrain que j'étais très disponible à l'anthropologie critique lors de frustrations artistiques, lorsque j'avais participé à une mauvaise représentation ou à l'échec d'une tournée par exemple. J'étais laissé à l'extérieur, en dehors de toute prise, je pouvais observer et je mettais en place un filtre protecteur, une méthodologie explicative et classificatoire, qui me faisait du bien et me rassurait, m'éloignant de trop vives déceptions artistiques. Il m'est arrivé à l'inverse d'être traversé par des phénomènes qui me dépassaient, où j'étais membre et pris : j'ai bavé de plaisir et d'excitation sur un monument aux morts de 26 mètres de haut une cornemuse à la main dans le bassin houiller de Decazeville, je fus acclamé par un million de personnes sur les Champs-Élysées et admiré par des programmeurs londoniens suite à l'interprétation d'une pièce de clarinette basse accompagnant les actions d'un performer freak écossais dans un abattoir à bestiau. Un soir d'été 2001, un homme saoul et à genoux, président de comité des fêtes, me retint aux pieds par ses bras fébriles, il pleurait. Il voyait en mon jeu de guitare le digne héritier de celui d'un grand rocker que je n'oserais surtout pas nommer ici. Au final, ces moments d'hystérie sociale passés, le temps du calme d'un bureau de laboratoire retrouvé, ce sont bel et bien ces derniers qui sont les plus utiles, selon moi, à l'ethnographie au sens littéral. La sociologie trop distante et théorique a perdu ses gens, ou les filtre au travers d'un dispositif vidéo, d'un annuaire professionnel ou d'une enquête postale.

Ethnographies

La plupart de mes recherches au sein des mondes de l'art ont eu lieu en ville, autour de trois centres urbains : Toulouse, Marseille et Paris. Mais la géographie de mes ethnographies s'est inscrite avant tout sur l'aire du nomadisme. L'année 2003 par exemple me conduisit successivement de Toulouse vers Auch, Sotteville-les-Rouen, Marseille, Auch, Toulouse, Marseille, Alençon, Marseille, Toulouse, Roques-sur-Garonne, Rodez, le Mas-de-Lacombe, Brest, Paris, Saint-Astier, Châlon-en-Champagne, Villeurbanne, Aubagne, Saint-Claude, Auch, Chalon-sur-Saône, Poznan, le Mas-de-Lacombe, Valladolid, Marseille, Tarbes, Santa Maria de Fera, Porto, Rodez, Alès, Roques-sur-Garonne, Marseille, Saint-Étienne du Rouvray, le Mas-de-Lacombe, Bruxelles, Lyon, Marseille, Rodez, Londres, Limoges. Tous les moyens de transport furent bon à utiliser, voiture, avion, bus, bateau, camion. Les lieux d'habitation se diversifièrent au fil de l'avancement de l'année : hôtel, caravane, roulotte, maison d'hôtes, studio, squat. En 2003, j'ai pu passer, mises bout à bout, 17 journées complètes chez moi. J'étais intermittent du spectacle depuis deux ans déjà.

On comprend dès lors que pour cette période précise il ne s'agissait pas de s'isoler sur un territoire délimité, s'installant en un lieu fixe pour mener ses investigations. Je jouais et fabriquais de la musique pour trois compagnies de spectacle vivant, La Clique, Générrik Vapeur et Kamikazes, et j'accompagnais le groupe Loule Sabronde en résidences et en concerts. Je ne pu passer au laboratoire que deux fois cette année là. Mais ce ne fut pas la moins riche en information même s'il me fallut le mois de janvier 2004 et son calme plat pour m'en rendre compte, le temps d'une saine et rassurante distanciation.

Durant ces quelques mois, je me suis converti, au même titre qu'en 2002, en « homme de spectacle ». Je devins membre d'une communauté de personnes qui ne vivaient qu'en tournée. Je n'avais plus à m'interroger sur ce que je faisais, il fallait le faire et les choses allaient très vite. J'étais affilié², je connaissais les implicites de mes conduites et acceptais les routines inscrites dans mes pratiques sociales quotidiennes. Je parlais un langage naturel fait de *back stage*, de projets, d'art, d'angoisse créatrice, de récits, de jardin, de cour, de lointain, de face, de rémunérations brutes, de création, de résidence, de première, de chapiteau, de festival : expérience de terrain radicale nourrie d'abandon et d'immersion totale, où pointaient les informations, dans le désordre³.

Mais ces temps de nomadismes effrénés propres à beaucoup d'artistes du spectacle vivant, en cinq années passées d'ethnographies sur les terrains de l'art, laissèrent tout de même des périodes sédentaires où la recherche fût dirigée vers des espaces choisis. L'année 1999 par exemple me permit de situer mes enquêtes à Toulouse où je suivais tous les jours pendant trois mois un

-
2. Alain Coulon précise dans *L'Ethnométhodologie* : « Devenir membre, c'est s'affilier à un groupe, à une institution, ce qui requiert la maîtrise progressive du langage institutionnel commun. » (Coulon, 1987 : 41) Harold Garfinkel insiste sur la dimension linguistique de la notion de membre, celui-ci maîtrise le « langage naturel » d'un groupe. Dans son entretien avec Benetta Jules-Rosette, Garfinkel précise : « Notre familiarité avec la société est un miracle sans cesse renouvelé. Cette familiarité, telle que nous la concevons, recouvre l'ensemble des accomplissements de la vie quotidienne comme pratiques qui sont à la base de toute forme de collaboration et d'interaction. Il nous faut parler des aptitudes qui, en tant que compétence vulgaire, sont nécessaires aux productions constitutives de l'ordre social. Nous résumons ces compétences en introduisant la notion de « membre ». » (Jules-Rosette, 1985 : 35-39)
 3. Être membre c'est aussi savoir s'impliquer, pour un temps, à l'extrême, dans l'abandon. En soi, c'est déjà une méthode d'enquête. L'ethnométhodologie, comme le souligne Hubert de Luze dans *L'Ethnométhodologie* (1997 : 25), selon ses habitudes radicales, pousse cette idée dans ses conséquence ultimes, posant comme condition *sine qua non*, pour tout travail d'enquête, que l'observateur soit membre (ou tente de le devenir) du groupe qu'il va décrire.

plasticien dans son école d'art, puis, fraîchement diplômé, vers ses deux premières expositions au Centre national d'art contemporain de Colomiers. Je pus ainsi rencontrer un groupe de jeunes artistes avec qui je partageais mon temps, participais à des performances telles que *Dispositif instrument n° 1* ou *Musique Dominicale pour les Beaux-Arts*. Je profitais de ma sédentarité pour conduire des entretiens formels sur le sentiment d'échec en art, avec des personnes, musiciens, écrivains, photographes, plasticiens, se qualifiant artistes mais n'ayant pas la sensation d'être reconnues comme tels, échappant à tout statut institutionnel en la matière malgré leurs espoirs de professionnalisation, et souffrant d'un manque de reconnaissance déclaré.

Durant la même période, depuis deux ans et pour les deux années qui suivirent, je menais l'une des monographies centrales de ma recherche autour de la constitution et de l'examen d'un échantillon fortuit de 31 artistes aux parcours, pratiques et définitions endogènes variés mais qui avaient en commun de se déclarer seuls, irréductibles orpailleurs des temps modernes, anachorètes solitaires et inventeurs de demain.

Cette enquête fut suivie d'un temps de onze mois passé en compagnie d'un orchestre de bal avec qui je participais à des répétitions et des tournées, avant que je ne rejoigne définitivement la musique de création et de spectacle.

J'ai pu finalement délimiter cinq populations où l'expérience m'a conduit (le terrain aura tant fabriqué l'ethnologue que l'ethnologue ne l'aura choisi) : les singuliers, les plasticiens, les musiciens d'un collectif de jazz improvisé auquel j'ai appartenu, les compagnies de spectacle vivant, les orchestres. Se dessinait alors une clef d'entrée pour ouvrir les portes des mondes de l'art, un dispositif susceptible de provoquer les comparaisons et de tester les cloisons pensées et vécues par les sujets ainsi que les grands-partages argués par la sociologie et qui semblaient pouvoir être opérationnels dans le cas présent : communauté/singulier, compétence/créativité, populaire/savant, etc. Derrière le tout, je souhaitais questionner la personne artiste dans ses définitions endogènes, m'attachant à la proximité avec les choses et les gens, au terrain vécu en focale rapprochée, doutant de l'existence de toute identité figée, simple, placée, tant au plan collectif qu'au plan individuel⁴.

4. Au sujet de l'identité, Marc Augé écrit : « ... nous avons appris à douter des identités absolues, simples et substantielles, tant au plan collectif qu'au plan individuel. Les cultures « travaillent » comme le bois vert et ne constituent jamais des totalités achevées (pour des raisons extrinsèques et intrinsèques) ; et les individus, aussi simples qu'on les imagine, ne sont jamais assez pour ne pas se situer par rapport à l'ordre qui leur assigne une place. » (Augé, 1992 : 33)

Parmi ces populations tant bien que mal définies, au-delà des homogénéités attendues, je décelais de nombreux désordres et interstices.

Ainsi fus-je invité avec insistance par le terrain, avec mes années de formation en sociologie appliquée aux entreprises et mon patrimoine anthropologique pour bagages. J'eus peur un instant, de me laisser aller aux visions endogènes. Mais, confronté à une littérature en sociologie de l'art où l'artiste est tour à tour dépeint comme un professionnel calculateur, un intermittent du spectacle, un sujet déterminé, le maillon d'indispensables chaînes de coopération, je décidais de n'avoir aucun scrupule à tant me rapprocher du terrain, peut-être y trouverais-je autre chose. Une ethnographie si cruellement absente, par exemple.

Mondes de l'art

Sociologie et histoire de l'art convergent enfin vers l'analyse de situations construites, se déclarant proches de l'objet et délaissant les modes d'explication pour laisser le cas, le contexte, les médiateurs, guider la recherche vers une forme d'ontologie indépendante de causalités exogènes. Le modèle constructiviste qui se dessine trouve une pertinente illustration avec le terme de « monde de l'art », dans lequel les différents acteurs seraient pris en compte dans des approches configurées. Hennion rappelle quelques filiations possibles de l'appellation devenue label et, dans une vision optimiste de l'œuvre de Becker, la décrit avant tout comme une exigence de méthode dans lequel primerait le refus de substituer aux causes que se donnent les acteurs celles que dévoilerait le sociologue. Les White l'utilisait déjà, à la suite de Wackernagel dans le sens de milieu comme espace vital de développement d'un organisme (Hennion, 1993 : 158-160).

On ne peut que saluer la volonté de Becker de présenter les artistes comme des gens ordinaires⁵, mais dans ce cas, les gens ordinaires sont tous des travailleurs en réseaux de coopération et le monde est essentiellement centré sur la dynamique de relations interindividuelles dans leurs dimensions matérielles où l'identité n'existe pas. Menger trouve ce monde relativiste et non déterministe⁶, je

5. Comme des « travailleur ordinaires » (Becker, 1988 : 21) et le point de vue est immédiatement biaisé par ce choix unique d'une seule clef d'entrée. Les mondes de l'art ne peuvent pas partout se résumer à une sociologie du travail, au même titre d'ailleurs, selon moi, que les mondes de la briqueterie ou de l'administration qui sont plus polyphoniques que ne le laissent croire les caricatures sociales et sociologiques.

le trouve monophonique, peu différencié, peu plastique et peu perméable, et la réflexion sur les acteurs et leurs affrontements ou accords quant aux classements, catégories et conventions, m'y semble venue d'une théorie interactionniste du travail éloignée des terrains. Peut être se rapproche-t-elle d'un mode de justification de la grandeur propre à la cité par projet chez Chiappello et Boltanski, où la créativité est extrêmement distribuée et combinée. Quid alors de la cité inspirée, de ses isolements, retraits et intériorités : un monde de l'art finalement amputé de plusieurs de ses réalités (Boltanski & Chiappello, 1999).

Le concept de monde chez Becker ne sert donc qu'à analyser des faits d'organisation. Pour lui tout travail artistique fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre de personnes, toute œuvre commence et continue à exister grâce à la coopération et engendre des structures d'activité collective où agissent des conventions et des distributions spécifiques des savoirs ou des compétences : voilà ce que l'auteur appelle un monde de l'art, et le terme s'est ancré dans le vocabulaire sociologique pour devenir un concept largement utilisé. Cette version est pourtant réductrice.

Chez Schütz le monde vécu est un réseau de projets, de relations entre les moyens et les fins, de motifs et d'occasions, d'espoirs et de craintes que le sujet utilise pour interpréter ses propres expériences. Le sujet ordonne le monde autour de lui et celui-ci se structure à la fois dans l'espace et dans le temps. Le monde connu par le sujet est polysémique, lié aux représentations et aux possibilités du corps, et le savoir s'y organise selon la pertinence donnée aux actions (Schütz, 2003 : 9-11). Le monde vécu et la réalité quotidienne dessinent des régions de connaissance qui font que tout ce qui est connu par le garagiste Ford est difficilement applicable sur une Volkswagen (Berger & Luckmann, 1996 : 38). Ainsi, chez Schütz comme chez Becker, la dimension intersubjective de l'accord produisant la convention et entretenant silencieusement son efficacité nous conduit à la notion de culture désignant une communauté d'expérience et de pratique propre à un groupe social et s'incarnant dans des comportements habituels et des conceptions conventionnelles partagées par tous.

Mais chez Schütz, différence très importante, cet espace social ainsi défini est celui de la vie quotidienne, vécue par des individus qui ne portent pas d'intérêt théorique *a priori* à la constitution du monde. Ce monde est routinier et la plupart des actes quotidiens s'y déroule machinalement.

6. Lire la présentation de Pierre-Michel Menger du livre d'Howard Becker (Becker, 1988 : 8).

La réalité semble naturelle et sans problème, le monde se vit à la fois comme une entité de culture et de nature, intersubjectif, commun, qui nous est donné ou qui est potentiellement accessible à chacun d'entre nous selon des modalités diffuses ; et cela implique l'intercommunication et le langage. Pour Schütz les hommes n'ont jamais, en quoi que ce soit, des expériences identiques, ils ne font que les supposer telles, à toutes fins pratiques. L'expérience subjective d'un sujet est inaccessible à un autre individu et les sphères du privé, du singulier, sont transcendées en un monde commun avec l'aide de points de vue idéaux et stabilisés entre les personnes.

Chez Becker, le monde semble moins concerté, sujet à moins de négociations, comme si une étrange théorie des jeux le surplombait et le gouvernait, secrète hypostase, entité supérieure qui pousserait tout acteur à coopérer et à viser la participation à un réseau. On ressent là une sorte d'irénisme orienté vers une fin à accomplir en assurant l'existence d'un type d'art, dans des processus où les attitudes réellement labiles, celles qui pourraient surprendre le sociologue, n'ont pas leur place. Menger nous rappelle d'ailleurs le rôle influent que la théorie des jeux selon Ullmann-Margalit a exercé sur les recherches de Becker, où les intérêts des acteurs sont conscients et manifestes, tous tendus vers un seul but pour lequel la coopération, la division et l'organisation sont indispensables (Menger, 1988 : 8, note 9).

Une telle division des mondes de l'art ne correspond pas à la réalité, bien plus ouverte, accidentée et imprévisible, qui nécessite pour la penser d'étoffer l'arsenal herméneutique. Il existe d'autres définitions du monde comme lieu propre. Marc Augé utilise lui aussi la dénomination pour définir des espaces sociaux contemporains de tailles diverses et à tendance homogène et la considère « comme un substitut mou à celui de classe », pour laquelle il précise : « L'idée de monde renvoie toujours, néanmoins, à celle de singularités et d'autonomies relatives, à l'évidences de traits distinctifs. » (Augé, 1994) Il précise bien sûr la pluralité possible des mondes et les jeux de définitions exogènes, endogènes qui agitent leurs frontières. Le terme renvoie selon lui à des collectivités qui partagent une activité, quelques habitudes, références et valeurs. La définition, moins ambitieuse, est certainement plus simple et plus juste, insistant sur les irréductibles hétérogénéités de tout groupe⁷.

7. « Tous ceux qui appartiennent à un même monde ne partagent pas nécessairement les mêmes valeurs : ils n'appartiennent à un même monde que relativement à certains aspects (ni le monde ouvrier, ni le monde paysan, ni le monde artistique ne sont homogènes). » (Augé, 1994 : 129)

Elle introduit parfaitement les travaux de Boltanski et Thévenot qui se rapprochent de Schütz, où la cité produit un ordre de grandeur et de justification en soutenant diverses orientations de philosophie politique et en indiquant le sens ordinaire juste. La cité, selon les auteurs, présume une commune humanité de membres, elle élargit son cadre de cohérence en se déployant dans « des mondes communs » pluriels. La grandeur qui y est produite « est la façon dont on exprime les autres, dont on les incarne, dont on les comprend, ou encore dont on les représente » (Boltanski & Thévenot, 1991 : 167). Un accès s'ouvre ainsi vers des mondes d'action pluriels autour desquels s'organisent les processus de subjectivité et de justification.

Veyne consacre tout un chapitre à la pluralité des mondes de vérité (Veyne, 1983 : 23). Selon lui nous changeons de programme de vérité au fur et à mesure des aléas de notre vie quotidienne. La mise en concordance de nos attachements, de nos justifications, de notre histoire, se réalise dans l'action même, toujours liée à une situation donnée. Ainsi les mondes ne sont plus un espace clos, stable et où l'on coopère, en ce qui concerne Becker et l'art, mais des ressources plurielles pouvant servir le fond d'une action, d'un récit, d'un projet, à très court terme comme à long terme.

Quant à Douglas, elle nous rappelle les liens étroits qui existent entre mode, monde et collectif, dans une réflexion relative à l'œuvre de Fleck où « les mondes de pensée » sont pluriels, dotés d'un centre et d'une périphérie, capables de se croiser, de fusionner, de se séparer dans des variations de densité morale. Elle rapproche la définition de Fleck de celle de Durkheim et de Becker, dans une vision somme toute assez juste tant le sociologue de l'art insiste sur la dimension collective et clairement orientée de l'activité (Douglas, 2004 : 43-46).

De toute ces réflexions nous pouvons tirer plusieurs enseignements opératoires sur le terrain, d'où découlent quelques critères de définition des mondes l'art :

- à trop stabiliser la définition de « monde » vers un mode d'action donné, on ne voit plus rien, ni homogénéité, ni hétérogénéité, un seul schéma déduit gouverne l'observation. Or les mondes sont des lieux cohérents selon plusieurs modalités d'action ;
- les mondes sont aussi liés à l'identité individuelle et collective, à ses jeux de définition et de construction de frontières, l'analyse doit tenir compte de ces variations, qu'elles concernent l'individu ou le groupe. Ils sont des lieux de production d'identité et d'expression d'attachements plus ou moins proches ;

- il existe plusieurs régimes d'énonciation, de justification, susceptibles d'agir dans un monde ;
- les chronologies et espaces d'un monde sont discontinus et ils se "performent" en temps réels ;
- un monde, quoique dessiné d'homogénéité est tendu de données hétérogènes. La culture d'un monde n'est pas un grand ordre simple accessible immédiatement par tous ses membres, elle est formalisée, idéalisée, floue, interprétée, pratiquée ;
- le monde, agissant sur les personnes et agi par elles, laisse apparaître une communauté d'expériences et de pratiques propres, qui s'incarnent dans des comportements habituels et des conceptions conventionnelles, selon des tendances homogènes plus ou moins perceptibles en fonction de la focale de l'observation.
- le monde peut se parcourir en des lieux identifiables, il a une géographie propre, spatiale, sociale ;
- le monde quel qu'il soit, « paysan », « de l'art », « des maçons », « des chirurgiens », « de la Formule 1 », « de l'anthropologie », est traversé de désordres, d'accidents, d'irréductibilités eux aussi plus ou moins perceptibles selon la focale de l'observation. Seule une focale très rapprochée permet d'accéder à ses désordres, voire de les éprouver. Ils sont des désordres ordinaires et quotidiens.

Mondes du bal

L'exemple des musiciens de bal est révélateur à plus d'un titre. Où donc Becker classerait Jean-Louis et Jean-Michel ? Ces deux musiciens jouant respectivement de la batterie et du trombone dans l'orchestre variété Émotion sont-ils des professionnels intégrés, des francs tireurs, des artistes populaires ou des naïfs ? À ses yeux, Jean-Louis serait sans doute un professionnel intégré, Jean-Michel un populaire ingénu quelque peu naïf. Dans quel angle de schéma intitulé champ de production musicale dans le champ de production culturelle Bourdieu aurait-il rangé les deux Jean ? Seraient-ils dotés d'un capital symbolique spécifique fort ou faible, Jean-Louis étant doué de l'oreille absolue et titulaire de nombreux diplômes de Conservatoire, Jean-Michel ayant appris la batterie seul en chantant sur des disques de Johnny ? En quête de quels autres capitaux seraient-ils prédisposés par leur place d'origine, quels seraient les indicateurs dans leurs pratiques artistiques de ces statuts sociaux ? Des parcours se dessineraient dans

un champs des possibles, et nos deux musiciens rejoindrait les espaces de schémas où oeuvrent les accidents structurels et les déterminations.

Admettons qu'il existe au sein des mondes de l'art, dans de bien grossières taxinomies, les mondes de la danse, les mondes du théâtre, les mondes des arts plastiques, etc... et, bien sûr, les mondes de la musique intégrant une quantité de sous-ensembles avec, par exemple, les mondes de la musique contemporaine, les mondes du jazz, les mondes de la variété, etc. Autant de lieux où l'on émet et organise des sons dans l'espace physique et social afin d'être ensemble, d'exprimer ses attachements, de se différencier, de se faire plaisir, etc. Émergent des catégories fragiles à l'épreuve du moindre exercice de terrain, et la tentative de détailler l'arborescence complète de ces mondes de l'art est impossible, tant sont présents les hybrides, les sous catégories de sous-catégories, les définitions conflictuelles, les revendications, les luttes de classement.

Au sein des mondes de la variété, il existerait, entre autres, les mondes du bal, lieu d'exécution publique de musique populaire française et anglo-saxonne allant des années 1930 à nos jours, du musette aux musiques traditionnelles locales revisitées en « folklores », du rock'n roll des années 1950 aux grands standards américains des années 1980, des « Amants de Saint Jean » aux derniers succès de la Star Academy ou de la récente production parisienne de comédie musicale.

Ce lieu existe en monde, il présente ses cohérences et pertinences homogènes, et ses éventuels désordres sont appréhensibles pour le sujet ou l'observateur selon un sens stable, même si la véritable anomalie taxinomique peut nous y surprendre à tout moment. Il se parcourt selon une géographie identifiable, une géographie de terrain, à vue, d'orchestres en orchestres, de salles des fêtes en salles des fêtes, de studios de répétitions en garages, de thés dansants en fêtes de village. Ses acteurs sont les musiciens de bal, « artistes au noir » ou intermittents du spectacle, les techniciens (sonorisateurs, éclairagistes, chauffeurs) quand il y en a, les chefs d'orchestre et leurs ensembles, les danseuses, les comités des fêtes, dancings, discothèques, associations et autres potentiels acheteurs, le public de danseurs ou de mélomanes, passionné ou occasionnel, régulier (les habitants d'un village à fête votive) ou irrégulier (les membres d'un comité de quartier urbain qui organise un « bal populaire » pour leur anniversaire), les cadres institutionnels d'une partie de ses activités : ASSEDIC, congés spectacles, guichet unique. Au milieu de ce monde, je fus le collègue de Jean-Michel et Jean-Louis.

À l'initiative d'un ami musicien avec qui j'ai longuement joué, j'intégrais un réseau de relations composé de jeunes instrumentistes et vocalistes toulousains issus du Conservatoire de Région et oeuvrant, après l'obtention de leurs diplômes de fin de cycle, dans des orchestres variétés ou dans divers ensembles festifs d'animations musicales. Bien que n'ayant pas d'affinité artistique avec la plupart des personnes rencontrées, j'eus la chance⁸, par nécessité économique et sur la recommandation du même ami, d'évoluer durant une année au sein d'un groupe de bal en tant que membre, de participer à de nombreuses répétitions et d'exécuter une soixantaine de prestations. S'ouvraient alors les terrains de la musique de bal, les différents orchestres et musiciens, les lieux réputés, les histoires et anecdotes, les auditions, les situations de compagnonnage, dont les aspérités, les détails, les ordres et désordres s'organisaient dans un milieu suffisamment cohérent pour faire un monde.

La version de ce monde dont on pourrait imaginer et les raisons de coopération et les contours trop clairs peut, suite à la pratique ethnographique assidue, se lire comme une collection de microdétails que les classements vont aspirer et éroder. Le terrain, s'il s'accepte comme tel, est toujours une version désordonnée d'un monde, dans un calme pourtant ordinaire. Dans les sociétés contemporaines où les espaces de l'enquête ne sont pas toujours circonscrits comme dans un village Nuer, on ressent la présence « d'un terrain » de façon diffuse, dans une incessante et ambivalente sensation entre ordre et désordre, dans des lieux où les récurrences affluent, récurrences de langage ou vestimentaires, récurrences communes qui font sens.

Lors de ma première répétition avec l'orchestre Émotion, Jean Michel, Jean-Louis, Dédé, Christophe, Gaël, Michel, Yoan, Henri, Audrey, Flore et Aïda étaient là. À l'exception de Gaël qui portait un pantalon de toile noire et une paire de mocassin et de Christophe qui était monté sur des chaussures « branchées » aux semelles épaisses très vite surnommées par ses collègues et lui même « les écrase-merde », tous portaient jeans et chaussures de type tennis, les filles aussi, si ce n'est Audrey chaussée de sandales. Je devais découvrir dans les semaines à venir les gilets, les chemises de couleur, les tenues cuir, notamment la gabardine, imitation ou « noir brillant »

8. Ce qui devait être une épreuve quant à mes propres goûts s'est rapidement transformé en une véritable opportunité quant à l'ethnographie de terrain et aux comparaisons qu'elle a permis entre des pratiques musicales plus électives et celle du bal où je jouais essentiellement pour subvenir. Par ailleurs, ce fut, comme tout terrain de l'art où j'ai pu évoluer en tant que musicien, un lieu de rencontre et de participation active.

de Gaël, Christophe, Audrey et des remplaçants Sébastien et Nicolas, les lunettes de soleil portées sur le front en permanence, et bien d'autres récurrences vestimentaires qui vous font sentir un terrain.

Classeur, Tuste, teuse, répertoire, programme, tenue, présentation, animation, comité, Émotion, Vol de Nuit, Mission, Olympia, disco-mobil, Passion, Destination, Ribul, black, pupitre, matos, paroles, paye, cachet, camion, autant de récurrences de mots portés par un accent qui font un langage spécifique, une particularité communément admise, « aturelle » dans laquelle le musicien qui vient parler d'un « furieux ostinato » passe pour un extra-terrestre perdu.

Lorsque les sciences humaines abordent la variété, il en va selon trois mouvements principaux :

- celui de la sociologie critique qui pratique l'évitement systématique, considère les succès populaires et leurs porteurs comme le degré zéro de l'esthétique musicale, dénonce les jeux de domination inconscients qui se jouent là, sur les publics et les artistes ;
- celui d'une anthropologie de la croyance où des pratiques quotidiennes sur-interprétées sont ramenées, par le biais d'un vocabulaire du religieux vers des hagiographies, où la star devient un saint, le musicien un clerc et le public un dévot ;
- celui d'une philosophie systématique de dénonciation de l'œuvre de masse et du goût commun, souhaitant restituer l'aura de l'artiste et de sa production.

Plus insidieusement, les mondes de la variété sont alors pressentis comme des lieux d'application du régime de communauté, où la musique est reproduite, où tout tend vers l'identique et le respect de la norme esthétique, dans un élan d'appartenance et d'identification homogène. Cette tendance s'opposerait à des mondes existant sous le régime de singularité, où seule l'originalité et la créativité priment, portées par des individus solitaires aux grands talents d'idiosyncrasie. Un drame différentiel de plus s'entérine alors dans l'accentuation de ce grand partage.

Ainsi les musiciens de bal vivraient dans un monde à tendance homogène, se ressemblant tous, reproduisant tous de la musique, nivelant les hiérarchies, participant en professionnels intégrés à des réseaux de coopération destinés à produire des spectacles tout public, et pourraient parfaitement être envisagés sous un schéma beckerien, en travailleurs motivés d'intérêts communs. C'est d'ailleurs sur un terrain somme toute assez proche, les musiciens de bal et de bar à Chicago, que se sont érigés *les Mondes de l'art*.

Pourtant, passées les premières inductions et sensations relatives à quelques paires de chaussures, aux récurrences de langage et à quatre gabardines en cuir, les terrains du bal se sont livrés bien plus protéiformes que j'aurai pu le présumer fort de mes *a priori* esthétiques et sociologiques. Il y eut de la surprise, de l'émotion, des accidents, des identités en cours, et, au-delà d'indéniables homogénéités, beaucoup de détails, de ruses, de déceptions voire de souffrances. Il y eut même, dans un monde que l'on aurait pu attendre si lisse, des individus singuliers, en marge, en ironie ou en zèle, qui sont capables de mettre une belle pagaille dans le ronron ordonné de la vie d'un orchestre.

Les ruses de Jean et Jean

Sans trop rentrer dans le détail d'un terrain dense et complexe⁹, j'ai rencontré des musiciens de bal se présentant comme des ouvriers de la musique, (je reprends là une expression souvent énoncée sur le terrain par « les acteurs eux-même »): « Nous sommes des ouvriers de la musique ». Que devons nous faire face à telle déclaration? La refuser comme un acte de sociologisme avancé, la soupçonner? Ou bien l'accueillir comme une information à recouper avec d'autres observations assidues : les énormes privilèges économiques du chef d'orchestre; le bachotage des grilles et des partitions; le filon classique qui amène des cuivres désabusés, lecteurs formés dans les conservatoires, derrière les pupitres d'orchestres variétés; les rapports de sexe ambigus et machistes; la fête cathartique afin d'oublier des carrières difficiles; l'alcool, la précarité, l'extériorité totale à la musique jouée; le rapport complexe et tendu au public et aux danseurs; les rémunérations occultes; les divisions techniques de l'orchestre et leurs influences sur les comportements, le rapport au matériel; les déplacements et les horaires nocturnes, les pathologies physiques dues aux chargements/déchargements des véhicules; l'omniprésence du classeur, cet objet résumant à lui seul l'esprit du bal, condensé de notes et de partitions, quantité extérieure, inscription froide et littéraire de sons non incorporés, outil d'une musique qui se joue dans l'obscurité d'un projecteur mal réglé, une bière posée à ses pieds et cachée derrière les pupitres.

9. Détails qui seront exposés, aux côtés d'autres ethnographies, dans le texte d'une thèse de doctorat de l'EHESS en cours de rédaction au Centre d'anthropologie des mondes contemporains à Toulouse, intitulée « Désordres et singularités ordinaires, pour une ethnographie des mondes de l'art ».

Les musiciens de bal, parce qu'ils le disent eux-mêmes, sont *des ouvriers de la musique*, spécialistes de la reproduction esthétique la plus fidèle possible, engoncés dans des corps désinvestis musicalement, insensibles aux notions de démarche artistique, de gestation de l'œuvre, de processus créatif, même si l'auto définition « je suis artiste » existe bel et bien chez certains d'entre eux¹⁰.

Autre proposition, il existe un parcours type mais loin d'être exclusif et qui concerne surtout les cuivres des orchestres :

- réussite au sein du milieu classique mais pas assez pour être un de ces solistes rares et charismatiques ;
- dans l'antichambre du succès académique, sollicitations de la grande variété ;
- refus de cette vie effrénée et retour vers des valeurs d'origine paysanne où les notions de famille et de stabilité sont grandement valorisées.
- retour vers l'identité d'un orchestre symphonique de région proche du lieu de naissance et de socialisation, municipalisation, salaire fixe, achat d'une maison, mise en ménage ;
- piges au sein d'orchestre de bal, à la fois pour le plaisir de retrouver un monde connu dans lequel on ne s'éloigne guère plus de 200 km de son domicile et où l'on arrondit facilement ses fins de mois pour quelques notes. Paiement au noir pour les titulaires d'orchestre, professeurs ou salariés oeuvrant dans d'autres domaines que la musique, et intermittence du spectacle, bal et quintet à vent ou ensemble de cuivre classique pour ceux qui ne sont pas titulaire dans un orchestre ou décident de ne « faire que ça ».

On rencontre bien sûr de nombreux autres cas, mais ce parcours type fut décelé pour quinze musiciens d'orchestre et résume bien l'ambivalence du milieu du bal entre vie de groupe gouailleuse et gastronomique, réussite, carrière, argent, créativité technique, recherche sur l'instrument (vélocité, sonorité, timbre) considérée comme recherche artistique et expression de soi, désillusions, ambitions nourries pour la « grande variété », etc. Finalement, une certaine conception du travail¹¹, avec

10. Il ne s'agit pas ici d'une analyse façon Pierre-Michel Menger ou Howard Becker, qui appliquent une sociologie des professions, tantôt individualiste tantôt interactionniste à tous les artistes quels qu'ils soient et quel que soit leur discours par rapport au travail, mais le relais de dénominations endogènes qui se questionnent et s'enquêtent, comme toute donnée de terrain.

11. Il n'en va absolument pas de pair sur d'autres terrains, par exemple celui des auteurs de poésie, des compositeurs de musique de spectacle, ou des comédiens de théâtre de rue qui refusent pour la plupart d'appeler leur activité « travail ».

ses peines et ses joies : « Moi je bosse, la musique en bal c'est un boulot. Je préfère prendre 1 000 balles et faire quelques concessions d'animation que jouer tout le temps pour des clopinettes dans des bars minables... si en plus on peut s'éclater, faire les cons entre nous, un bon repas et du rouge, et puis le plus important, de bons musiciens, un truc qui tourne, carré et qui tourne, alors là c'est le pied » me dit un guitariste d'orchestre, 43 ans, représentant en PVC.

Aux dires des observations précédentes, « les musiciens de bal », valoriseraient donc la reproduction, l'interchangeabilité, la compétence technique, et, en sorte de professionnels parfaitement intégrés, exécuteraient silencieusement la musique de variété de ces trente dernières années. D'une focale relativement éloignée ces éléments d'analyse sautent aux yeux de l'ethnologue et font pratiquement parti du sens commun, d'une connaissance ordinaire partagée par les sujets, d'un discours sur soi fréquemment mis en œuvre. Ce n'est que dans l'assiduité du vécu ethnographique, dans le rapprochement avec chaque individu rencontré sur le terrain de la musique de bal que la réalité se révèle sous l'angle d'une focale de proximité, complément indispensable du premier point de vue.

Dans l'assiduité du proche, on constate qu'au-delà du parcours type proposé précédemment, les musiciens de bal viennent de nombreux horizons et n'ont pas les mêmes motivations. Si Gaël, saxophoniste ténor fils d'un boucher gersois, musicien formé au conservatoire en tant que clarinetiste et membre d'une section cuivre de bal correspond au parcours de ces « venteux » classiques, Dédé joue de l'accordéon en autodidacte depuis l'âge de huit ans et « adore les musiques françaises et variées » avec la plus vive passion.

Un soir à Niort de Sault, alors que l'un des musiciens de l'orchestre dont je partage la tournée a fini nu sur le plateau, un rat mort au bout d'un bâton et qu'une dame saoule du public s'est pissée dessus en me parlant lors d'une interview, je bois une dernière bière avec Dédé et l'interroge au sujet de sa pratique : « Moi le bal c'est une vraie passion, parce que c'est ma récréation, je quitte la famille et je pars faire le con pour jouer de la musique et moi j'adore ça... j'ai pas même besoin de réfléchir pour jouer de la musique, elle me vient toute seule, je connais tout le musette à l'accordéon et à la basse je peux jouer toute la variété. » Dédé, lorsqu'il joue, interprète tout à l'oreille, et je l'ai déjà entendu assurer des morceaux de basse qu'il ne connaissait pas du tout, tant il maîtrise les cadences harmoniques de la musique de variété occidentale. Mécanicien à l'Aérospatiale la semaine, il se pare de ses habits de lumière tous les week-ends pour « faire

danser les gens : le plus beau métier du monde. Mais c'est même pas un métier, c'est le plus grand plaisir du monde, voilà, c'est ça ».

Dédé déjoue mon classement précédent, il n'y a donc pas que des « ouvriers de la musique » dans le monde du bal, il est là lui aussi, passionné, avec son ordinateur et ses logiciels de son avec lesquels il change le tempo des morceaux pour les travailler. Et il y a aussi ce jeune amateur de jazz, encore élève en classe de conservatoire, jouant une apparence dégouttée, qui me dit : « Je suis là pour cachetoner point, je prends mon mal en patience puis je me casse, moi j'aimerais jouer de la fanfare de luxe, genre Mardi-Gras Brass Band ou des trucs funky du genre » ; ou bien encore Jeanmi, l'un des Jean, ce batteur de quarante trois ans aux lunettes noires et au bermuda jaune dont je mange le gâteau de sa Maman qu'il apporte à la fin de chaque prestation : « le bal c'est un véritable plaisir, pas un travail... le bal c'est toute ma vie, je bosse là, mais je prends du plaisir [...] Oui c'est dur mais c'est comme ça et j'aime ça, c'est dur avec les comités, le public, les danseurs, les disco-mobiles qui prennent tout le boulot, on vit la nuit, on se fait mal, mais j'aime trop la musique, je suis mieux ici qu'à l'usine. » Jeanmi, au-delà de sa situation précaire, entre intermittence et RMI, de son dos endolori sanglé par une ceinture, « [n'] imagine pas faire autre chose que le bal, c'est ça [qu'il] aime ».

Quant à Jean-Louis, ce sont ses successifs pétards d'herbe qui désordonnent sa vie de musicien municipalisé à l'orchestre du Capitole de Toulouse.

« Ma maison, mes basses électriques, surtout mon trombone, ma place à l'orchestre et Corine, tout devrait bien aller. Beh tu vois, il me manque un truc, un lieu où péter les plombs et faire le con. C'est le bal c'est sûr. J'aurais voulu faire de la trompette, comme mon père, mais ce fut le violon classique et l'orchestre, et je fais du bal au trombone, pour arrondir les fins de mois, me mettre la tête à l'herbe dans le dos de Coco, envoyer comme un salaud dans l'embouchure, c'est ma récréation, mon binze, obligé... ça m'est nécessaire. »

Que faire de toutes ces singularités, de Jean et de Jean, de tous les autres, et de ces impressions si variées et différentes ? Sous prétexte qu'elles ne forment pas un item cohérent en rapport à celui de ces cuivres qui se revendiquent « ouvriers » et que j'ai trouvé quinze fois sur mon terrain, je pourrai les considérer comme résiduelles, inexistantes dans leur qualité. Or ces parcours existent tant dans leur qualité qu'en quantité, puisque sur l'exemple de l'orchestre variété-musette Émotion seuls les trois cuivres ont des approches similaires du bal, les autres musiciens étant tous très différents en âges, origines, parcours, envies et attachements.

Ce qui au préalable se résumait en une collection de chaussures semblables a pris le couvert d'identités en cours, de jeunes musiciens intermittents du spectacle ambitieux en attente de gloire, de quadragénaires passionnés dans une activité de loisir, de chefs dévorés par leurs projets de grands orchestres en quête d'une notoriété passée au côté de Dave et de Francis Cabrel. Cette diversité s'incarne en acte, et les situations furent révélatrices. Il y eut les longs chargements et déchargements de camions et l'installation du matériel, qui s'ouvraient à toutes les ruses¹² et facéties afin que ces moments difficiles pour les corps et la fierté de musiciens aux espoirs de succès reconvertis en manutentions, restent agréables et vécus dans l'ironie d'un humour décapant souvent grivois, couverture d'un malaise à exprimer.

Sur scène, lorsque l'égrainage des morceaux devenait fatiguant, toutes les ruses étaient permises. Un soir, Henry, « le chef », finit à genoux sur son tabouret de piano en faisant le chien, entraîné par la furie de toute son équipe. Gaël lui, interprétait une de ses figures favorites baptisée « le cochon serpent » : sur le dos, il éructait dans son sax ténor tout en poussant sur ses pieds afin de glisser lourdement. Christophe jouait ce qui lui passait par la tête, Audrey n'arrêtait pas de rire et je tournais autour de Dédé afin d'enrouler mon câble sur sa fine stature d'accordéoniste concentré, avant qu'il ne s'agite comme un fou afin de se libérer. Jean-Michel démontait sa batterie tout en jouant et Michel, saoul, continuait de boire dans la sourdine de sa trompette. Le public exultait devant tant de facéties. Quant à la biguine que nous interprétions, j'aurais aimé l'enregistrer pour la livrer à un ethnomusicologue afin qu'il la déchiffre, tant elle était ponctuée de soubresauts intempestifs, de chorus inachevés, de grilles tronquées, de mélodies interprétées. Ce soir là le bal prit fin dans un énorme cluster sous les vivas du public ravi. L'inversion fût totale, avec des membres de l'orchestre sortant le sexe de leur braguette, jetant des verres en plastique dans le public.

Quelque temps plus tard, le matériel chargé, Henry satisfait (le comité voulait déjà signer pour l'an prochain) se réjouissait d'une si bonne soirée, Dédé me disait que ces moments là étaient sa raison d'être musicien et Christophe pleurait en confidence, éméché, en m'avouant son désir intact d'être titulaire dans un orchestre classique. Des logiques différentes traversaient cet

12. Pour certains, il s'agissait toujours du bon moment pour fumer une cigarette, téléphoner, aller aux toilettes, pour d'autres, seuls les objets légers intéressaient dans de savants calculs de déplacements entre le camion et le lieu de déchargement.

orchestre, lieu d'inter et de croisement entre générations, attachements, projets, avec des présences plus ou moins actives, des adhésions plus ou moins sincères, des mensonges d'intention, de fausses déclarations, des ruses, des moments de prise totale, et, finalement, le cours ordinaire de tant d'exception, les ordres et désordres d'un terrain à ériger en monde selon une pluralité de justifications.

Bibliographie

- AUGÉ Marc (1992), *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, La librairie du XXI^e siècle, Seuil.
- _ (1994), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Champs Flammarion.
- BECKER Howard (1998), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BERGER Peter & LUCKMANN Thomas (1996), *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin.
- BOLTANSKI Luc & CHIAPELLO Éve (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent (1991), *De la justification, Les économies de la grandeur*, Paris, PUF.
- BOURDIEU Pierre (1992), *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, entretien avec Loïc Wacquant, Paris, Libre Examen Seuil.
- COULON Alain (1987), *L'Ethnométhodologie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? ».
- DEVEREUX Georges (1980), *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Paris, Flammarion.
- DOUGLAS Mary (2004), *Comment pensent les institutions* [1986], Paris, La Découverte.
- GHASARIAN Christian (dir) (2002), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive, nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, coll. « U », Armand Colin, Paris.
- GRIGNON Claude, & Passeron Jean-Claude (1989), *Le savant et le populaire*, Paris, Gallimard/Seuil.
- HOGGART Richard (1957), *La culture du pauvre*, Paris, Minit.
- HENNION Antoine (1993), *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.

- JULES-ROSETTE Benetta (1985), « Entretien avec Harold Garfinkel », *Sociétés* n° 5, sept., vol. 1, p. 35-39.
- LASCH Christopher (2001), *Culture de masse ou culture populaire?*, Castelnau le-Lez, Sisyph/Climats.
- LUZE HUBER (de) (1997), *L'ethnométhodologie*, Paris, Économica, coll. « Anthropos ».
- MENGER Pierre-Michel (1988), « Préface du livre d'Howard Becker », *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- _ (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur, Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil et République des idées.
- RULHES Christophe (2004), « Les terrains de la musique. Les classements à l'épreuve du vécu », *Sociétés, Pratiques musicales*, Bruxelles, De Boeck, 2004/3.
- SCHÜTZ Alfred (2003), *L'étranger* [1966], Paris, Allia..
- VEYNE Paul (1983), *Les Grecs ont ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil.

Christophe Rulhes, Doctorant, Maison des sciences humaines de l'homme de Toulouse / Centre d'anthropologie des mondes contemporains, EHESS, Toulouse.

rulhe@wanadoo.fr
