

LES TERRAINS DE LA MUSIQUE

Les classements à l'épreuve du vécu

Christophe Rulhes

De Boeck Supérieur | Sociétés

2004/3 - no 85
pages 35 à 45

ISSN 0765-3697

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-societes-2004-3-page-35.htm>

Pour citer cet article :

Rulhes Christophe, « Les terrains de la musique » Les classements à l'épreuve du vécu,
Sociétés, 2004/3 no 85, p. 35-45. DOI : 10.3917/soc.085.0035

Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

© De Boeck Supérieur. 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.

LES TERRAINS DE LA MUSIQUE

Les classements à l'épreuve du vécu

Christophe RULHES*

Résumé : Au-delà de tous les classements qu'il est possible d'imposer aux musiques de nos sociétés contemporaines, il ne faut pas oublier le vécu du terrain, au sens ethnographique s'entend. Le cas du groupe Z montre à quel point il est complexe de penser une proposition musicale hybride qui n'échappe pas toutefois aux velléités et aux nécessités de classements. L'exemple comparatif de deux autres matériaux empiriques, les musiciens de bal et les compositeurs de musique de spectacle, illustre bien l'utilité de la catégorisation qui répond à des horizons culturels particuliers, au sujet des pratiques et des parcours. Il montre par ailleurs la nécessité de compléter les classements, en portant attention notamment aux individus et aux situations paroxystiques qui brouillent la donne des taxinomies et questionnent les visions réductrices d'un spécialiste en sciences humaines trop pressé ou peu observateur.

Mots clés : Anthropologie, musique, classement, terrain.

Abstract : *Over and above any classification that may be imposed on the musics of our modern societies, we must take into consideration real-life experience in the field, in its ethnographic sense. The case of band Z demonstrates the complexity inherent in conceiving a hybrid musical proposal that still cannot avoid both the necessity and the desire for classification. The comparative example of two other empirical subjects, musicians who work in the domain of popular cover versions, and composers for stage productions, illustrates the usefulness of categorization answering to particular cultural horizons, on the subject of practices and experience. It also demonstrates the need to complete these classifications, most notably by paying attention to the individuals and paroxystic situations that tend towards a confusion of all taxinomies and can call into question the reductive views of hurried or unobservant specialists in the social sciences.*

Keywords : *Anthropology, music, classification, fieldwork.*

* Doctorant au laboratoire d'Anthropologie de Toulouse EHES.

Face à nos proches pratiques artistiques, les sciences humaines paraissent moins à l'aise que pour l'étude de faits lointains. Notre société offre tant de façons de faire, de dire de l'art et du sens, que les zones d'études sont difficiles à circonscrire, bien plus évanescentes que l'aire d'une communauté restreinte de Côte d'Ivoire ou d'Amérique du Sud. Les sciences humaines vivraient-elles une crise au contact de nos expressions ? De l'esthétique à la sociologie, on sait quel traitement l'art en général et la musique en particulier ont subi, un temps magnifiés dans des considérations très endogènes et subjectivistes, le temps suivant soupçonnés dans des visions exogènes et objectivistes. De la perception de l'œuvre à son contexte, de la considération de l'artiste singulier et irréductible à la valorisation d'un environnement social, de l'idiosyncrasie à la reproduction des compétences, une polarisation s'est mise en place. Un regard dual quelque peu réducteur que tentent d'enrichir par la voie de recherches plus mixtes ou symétriques des auteurs comme Antoine Hennion¹ ou Nathalie Heinich².

Cette tendance dominante ponctuée de classifications multiples existe aussi sur le marché des arts qui rationalise, cloisonne, rayonne, étiquette, crée les compartiments de sa compréhension afin de mieux faire circuler les œuvres et les artistes. Les cadres sociaux de la musique et de la culture, réseaux de diffuseurs, programmeurs, publics, se lancent dans de vastes taxinomies destinées à rassurer les soucis tant cognitifs que commerciaux d'identification, de repérage, de découverte, d'accompagnement.

Si tous ces efforts de classements entre musiques amplifiées, actuelles, électroniques, improvisées, etc., et les grands partages qui les accompagnent, savant/populaire, original/commercial, légitime/illégitime, création/imitation, individu/communauté ne cessent d'apparaître, c'est que la musique de notre temps est particulièrement complexe à penser. Face à cette difficulté, les observateurs, journalistes, scientifiques, sociologues, plus ou moins éloignés du vécu des musiciens et de l'intentionnalité des sujets qui fabriquent du son, oublient les terrains de la musique, en terme ethnographique s'entend. Le fait musical s'écoute et s'observe, il froisse les lèvres du saxophoniste, corne les doigts du contrebassiste, tend le dos de l'accordéoniste et du « sono », existe par les corps qu'il déforme, les gestes, les paroles, les projets d'artistes et de passionnés, amateurs, professionnels, municipalisés, intermittents du spectacle, salariés permanents, qui résistent souvent aux classifications et dont les œuvres font valser les étiquettes, gênant les soucis ordonnés de nos sociologues ou disquaires, au point parfois de ne pas rentrer dans leurs statistiques ou leurs rayons.

Comment penser et classer nos productions musicales, d'une focale élargie qui pose la réalité sur de grands axes et dans de grands pôles à une focale rapprochée qui s'intéresse à des situations irréductibles où les musiques sont à la fois

1. Hennion (A.), *La passion musicale*, collection Leçons de choses, Métailié, Paris, 1993.
2. Heinich (N.), *Ce que l'art fait à la sociologie*, collection Paradoxe, Éditions de Minuit, Paris, 1998.

amplifiées, improvisées, écrites, ni jazz, ni rock, ni classiques, utilisant des samplers et des programmations mais aussi des instruments traditionnels, ne relevant pas d'une volonté affichée de fusion post-moderne de « mélange des styles », présentées et appréciées comme des œuvres extrêmement singulières ou « bizarres » ?

1 Le groupe Z

J'ai suivi pendant deux ans l'activité du groupe toulousain Z dont la petite notoriété lui permettait de jouer tous les mois dans différents contextes : du théâtre d'un centre culturel à la moyenne salle de spectacle et de chanson, du petit club au gros événement de musiques traditionnelles, du festival international de jazz contemporain à la première partie de vedettes telles qu'Arthur H devant près de 2000 personnes, et ce en interprétant partout les mêmes morceaux. Ce groupe participait à des concours : Printemps de Bourges dont il fut la sélection Midi-Pyrénées, Région en Scène et Chaïnon Manquant axés sur la prospection ou bien encore le tremplin « AFIJMA jeunes talents ». Les musiciens bénéficiaient d'aides ou de relations auprès de la DRAC et du Conseil Régional, avaient fréquenté les conservatoires, suivi des cours à l'école des beaux-arts, connaissaient le « milieu jazz » toulousain. Deux d'entre eux, par nécessité ou pour le plaisir, avaient travaillé dans des orchestres de bal variété-musette ou des formations d'animation rock années 50. Face aux classifications, premiers inters, croisements et difficultés : les trois musiciens du groupe Z, quoique jouant dans la même formation, évoluent dans plusieurs mondes à la fois et connaissent une hétérogénéité des expériences.

Citons maintenant l'instrumentation : « batterie préparée », samplers, vieille platine et vieux vinyles, xylophone, orgue électronique d'église, vielle à roue électroacoustique, synthétiseur analogique modulaire, cornemuse auvergnate, clarinette sib, clarinette basse et saxophone, guitare électrique, chant portant un mélange de langue imaginée et occitane, le tout pour trois compositeurs inter-prètes débordés refusant la division des tâches musicales. On trouve là un instrumentarium hétéroclite, avec des objets habituellement vus dans des contextes fortement marqués socialement.

Sur un prospectus destiné à présenter le travail de ce groupe on pouvait lire : « Cette musique arpente, traverse, plonge, d'un impressionnisme sonore free au chant déchiré d'une mélodie traditionnelle, de l'improvisation sans gant ni filet aux compositions clefs en main dont il faut respecter les savantes mensurations, un flux énergique et fébrile, quelque peu dissonant d'où peut s'extraire à tout moment une harmonie pure et tonale à souhait, le chemin rythmique d'un ostinato répétitif... ». Un texte bien ésotérique à côté de la présentation d'une autre formation apparemment plus évidente : « L'univers de X s'appuie sur une puissante présence rythmique jungle-break. Les scratches s'y invitent pour introduire des textes engagés, chantés tantôt Rap ou ragga ».

Au sujet de leurs pratiques, les artistes du groupe Z pouvaient dire : « Moi je me pose pas de question. On a pas de direction artistique claire, on sait pas ce qu'on fait. Par contre je pense qu'on a un style, trois individualités fortes... bon j'écoute des trucs comme Raymond Scott, des expérimentations électroacoustiques mais je joue aussi de la vielle à roue... on a de multiples influences » ; « On joue là où on veut bien de nous et je remarque que c'est le public qui filtre avec sa culture notre musique. Ceux qui ont été marqués par les années 70 nous disent Magma, d'autres jazz contemporain car plus actuels, c'est difficile, nous on se régale en tant que véritables OVNI... » ; « Le seul truc c'est d'être nous même avec ce qu'on est à l'instant où on joue, c'est ça notre musique, des individus qui s'accordent des espaces de jeux et qui s'écoutent énormément entre improvisation et écriture. Dès qu'on joue il se passe quelque chose et ça c'est difficile à expliquer... ».

À la sortie d'un concert exécuté devant près de 90 programmeurs invités à écouter le groupe Z lors d'une manifestation régionale, je marche, discute et enregistre dans le bar de la salle de spectacle. Il y a là des diffuseurs, des étudiants, des passionnés de musique, des habitués des événements culturels de la ville. « Publics et professionnels » donnent leurs impressions : « C'est très intéressant, j'ai rarement entendu, ça me rappelle Sclavis et Clastrier, ils ont pensé à contacter le réseau AFLJMA ? » ; « C'est n'importe quoi, on peut pas danser, y a la voix du chanteur mais bon, et puis aucune mélodie, c'est vraiment bizarre. » ; « J'ai particulièrement apprécié le travail mélodique et harmonique, on oscille entre tonalité et modes orientaux ? Vraiment de très belles mélodies [...] je trouve ça un peu psyché, tu vois, comme les expériences 70 entre rock et musique indienne... » ; « Moi ça tient en deux mots, punk, j'ai vraiment trouvé une énergie punk, et rock, mais dans le vrai sens, ils mouillent la chemise, ils bougent. C'est simple, évident, de la transe. » ; « Ce genre de musique complexe, intello et barrée, c'est pas mon truc, j'aime les trucs plus festifs, si c'est pour se prendre la tête j'ouvre un bouquin. » ; « Je trouve les nuances superbes, y a eu des moments très touchants, les frissons, magnifiques, d'une énorme énergie à un écrin de beauté fragile, avec ces notes très aiguës, sublime, si je peux je programme de suite, je propose une résidence d'ailleurs. » ; « Le premier morceau on dirait un avion qui décolle, le second c'est le même avion qui décolle, c'est toujours pareil, du bruit ».

2 La nécessité de classer

Le fait musical est un fait complexe, un croisement d'autant d'intentions et de prédispositions que d'individus présents à sa réalisation. Et la musique du groupe Z est un tel hybride d'influences variées qu'elle suscite des réactions tranchées. Elle semble toutefois bonne à penser, dans le dégoût ou l'engouement, car suffisamment ouverte pour que chacun tente de l'illustrer de ses attachements, de l'intégrer dans sa sphère de goûts et d'impressions déjà connues. Ces croise-

ments d'interactions sont les embryons du classement qui permet au monde social de situer et de penser un phénomène. De ces observations et récits issus des musiciens, du public et des programmeurs, délibérations et négociations de goûts ponctuant un événement musical, on détache finalement une cohérence au sujet du groupe Z, deux tendances claires, l'une vers l'affirmation valorisante d'une musique périphérique, transgressive, séditeuse, l'autre vers le désintérêt pour des expériences jugées idiosyncrasiques, compliquées, incompréhensibles... ainsi pointe déjà la classification.

Si elle s'impose comme inévitable, c'est que la musique et les musiciens se pensent dans des écarts différentiels qui permettent l'existence, et qui, comme dans toute pratique esthétique, répondent au régime de singularité qui prédomine dans les mondes de l'art, suivent le mouvement de courants stylistiques, d'influences, de filiations, et, finalement, d'appartenances et d'affirmations identitaires. Penser la musique, c'est se penser, situer les sons, c'est se situer dans l'espace social. Et ces situations sont le fruit de jeux de définitions endogènes et exogènes, mêlés et croisés. Il y a donc, les anthropologues l'on bien montré dans divers domaines, un impératif cognitif du classement.

Par ailleurs, ces ordres qui s'inscrivent dans la réalité permettent l'action pour dépasser les seuls impératifs d'une pensée souhaitant acquérir des informations sur son environnement. D'autres intérêts viennent souligner la nécessité des catégories. Face à la diversité des expressions et dans l'établissement des mondes de l'art, les classements et appartenances professionnelles et identitaires assurent l'organisation de l'aide publique, les mécénats privés, la diffusion des messages, la commercialisation des œuvres, la circulation des idées dans des circuits exclusifs, la constitution de niveaux de conscience restreints. La DRAC, l'AFIJMA, les artistes, le public, les vendeurs, pensent et classent, et des positions relatives se tendent, se figent et s'entretiennent. Ainsi s'inscrit la réalité sociale : comme il est exceptionnel qu'un joueur de cabrette rencontre un joueur de balafon, un guitariste de hard-core improvise rarement avec le hautboïste d'un quintet de cuivre.

Ces cloisons sociologiques ne sont pas que le fruit de discours, de textes, et de pensées, elles résultent et se traduisent en actes, en gestes, en paroles quotidiennes, en parcours et vécus. Il y a bien au final des horizons de pratiques musicales et artistiques différents auxquels correspondent des comportements et attitudes variés. « Les baluchards », « les tradeux », « les musiciens de jazz », « les classiques », « les musicos », « les compositeurs », etc. ne vivent pas de la même façon, ne se logent pas de la même façon, n'ont pas les mêmes réseaux de connaissance et de fréquentation, n'ont pas les mêmes mœurs sexuelles, n'ont pas les mêmes habitudes artistiques. Ils s'affilient ou résistent à des modes de vies identifiés, derrière lesquels plane la figure de l'artiste charismatique et singulier, plus ou moins intégrée mais toujours présente, parfois comme une ombre vague.

3 La diversité en actes

En 2001 j'ai pu partager la vie d'orchestres de bal, notamment suivre la tournée d'été et les répétitions de l'un d'entre eux aux alentours de Toulouse. Durant la même année j'ai suivi dans des « lieux de création » la fabrication de musiques de spectacle à Marseille par « des compositeurs » de formation classique ou autodidacte. Je cherchais alors à tester les cloisons pensées et vécues par les sujets ainsi que les grands partages argués par la sociologie de l'art et de la musique et qui semblaient pouvoir être opérationnels dans le cas présent : communauté/singulier, compétence/créativité, populaire/savant, etc. Derrière le tout, je souhaitais questionner l'individu, la proximité avec les choses, le terrain vécu en focale rapprochée, doutant de l'existence de toute identité figée, simple, placée, tant au plan collectif qu'au plan individuel³. Parmi ces musiciens, au-delà des homogénéités tant attendues, je découvrais de nombreux désordres.

Les musiciens de bal

Sans trop rentrer dans le détail de terrains denses, les musiciens de bal se présentent comme des « ouvriers de la musique » : Que pouvais-je faire d'une telle déclaration ? La soupçonner comme un acte de sociologisme avancé ? Ou bien l'accueillir comme une information à recouper avec d'autres observations : les énormes privilèges économiques du chef d'orchestre ; le bachotage des grilles et des partitions ; le filon classique qui amène des cuivres désabusés 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 aux danseurs ; 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 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.

Je peux donc proposer dans un premier temps : les musiciens de bal sont *des ouvriers de la musique*, spécialistes de la reproduction la plus fidèle possible, engoncés dans des corps désinvestis musicalement, insensibles aux notions

3. Augé (M.), *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie du XXI^e siècle, Seuil, Paris, 1992, p. 33 : « ... 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 le sont jamais assez pour ne pas se situer par rapport à l'ordre qui leur assigne une place. »

de démarche artistique, de gestation de l'œuvre, de processus créatif, même si l'autodéfinition « je suis artiste » existe bel et bien chez certains d'entre eux.

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.
- travail dans un orchestre symphonique de région proche du lieu de naissance et de socialisation, municipalisation, salaire fixe, achat d'une maison, mise en ménage.
- pige au sein d'orchestre de bal de proximité pour arrondir les fins de mois, paiement au noir pour les titulaires d'orchestre, intermittence du spectacle, quintet à vent ou ensemble de cuivre classique pour ceux qui ne sont pas titulaires dans un orchestre.

Ce parcours type résume bien l'ambivalence du milieu du bal entre vie de groupe gouailleuse et gastronomique, carrière, argent, créativité, recherche technique sur l'instrument (vélocité, sonorité, timbre) considérée comme recherche artistique et expression du soi, désillusions, ambitions nourries pour la variété, etc. Finalement une certaine conception du travail, avec ses peines et ses joies : « Moi je bosse, la musique c'est un boulot. Je préfère prendre 1000 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, alors là c'est le pied », me dit un guitariste d'orchestre, 43 ans, représentant en PVC.

Les compositeurs de musique de spectacle

Un soir d'entretien avec Pascal poly-instrumentiste de 44 ans et intermittent du spectacle, sous un chapiteau dans un lieu fameux des arts de la rue : « Ce qui importe c'est une couleur, un son, qui vont faire que quel que soit le contexte, ma patte est reconnue, un style, une démarche. S'il s'agit de danseurs contemporains, je vais faire attention à leurs exigences, mais mon univers sera respecté, je m'imprègne des images mais mon univers est là... Je tiens à être une présence, un interlocuteur pour le metteur en scène, le chorégraphe [...] Mon univers c'est avant tout celui d'un autodidacte curieux, artistiquement ouvert. On peut dire que je suis un rocker 80 émancipé et qui intègre à l'énergie rock une réflexion nourrie d'influences extérieures, du minimalisme américain ou des recherches de Gastro del Sol, des musiques arabes qui m'influencent à Marseille. »

Les compositeurs de musique de spectacle se définissent par rapport au prestige du créateur⁴, ils se présentent comme artistes menant une démarche d'auteur. Marqués la plupart du temps par une identité professionnelle forte quoique précaire, l'intermittence du spectacle, ils la traduisent en symboles expressifs qui viennent à leur tour renforcer par leur reconnaissance leur activité professionnelle. « Je suis un artiste » me disent-ils, et on peut les observer se retrouvant dans des « lieux de création collective » ; intégrés dans des milieux où priment l'inter connaissance, la reconnaissance des singularités, des styles, des univers ; répondant à des qualificatifs de notoriété locale, signant des œuvres ou étant crédités sur les programmes de scènes nationales et de théâtres prestigieux ; participant d'une valorisation paradoxale évaluée tant par la quantité – nombres des commandes et des engagements – que par la qualité – irréductibilité de la démarche et de la recherche artistique – ; utilisant de multiples objets détournés pour produire des sons, se jouant des règles académiques de la musique, n'utilisant pas de partition ou se lançant dans des écritures complexes avec de nouveaux systèmes de notations ; vivant de revenus conséquents à précaires selon les cas (d'une « bonne intermittence » de 2000 € au RMI).

Ils se veulent résistants aux taxinomies, matières dures que le sociologue ne pourra pas malaxer, habitent dans des roulottes, des appartements désordonnés, se privant du raccord antenne de leur télévision auquel ils connectent un magnétoscope pour travailler les vidéos que livrent les compagnies avec lesquelles ils travaillent. Il est difficile d'établir ici un parcours type, même si les cas font tous preuve d'histoires ponctuées de déplacements conduisant à une forte individuation :

- rapports conflictuels à la prime socialisation, affirmation par le sujet de déterminations familiales singulières, naturalisation d'une différence originelle.
- multiplication des expériences sociales, influences familiales et extérieures dissonantes, rencontres passionnelles, déviances et transgressions.
- renaissance sociale, redéfinition de l'identité et apparition de handicaps ou qualités rares, travail d'une discipline artistique comme réponse et conséquence d'une crise.
- déplacements des sources d'individuation, résolution dans le récit et la démarche qui travaillent les doutes et les errances, création « d'un personnage ».
- renoncement en forme de vocation, résignation ou choix à l'abandon d'une forme de vie « commune » et « normale ».

Les compositeurs se présentent donc comme des singuliers, des inclassables. À force de vouloir l'être, ils le deviennent, déroutant les prédictions possibles du sociologue qui les identifierait comme évoluant tous dans un régime de singularité et n'en dirait pas plus.

4. Béra (M.) et Lamy (Y.), *Sociologie de la culture*, collection cursus, Armand Colin, Paris, 2003.

4 Ce qui dérange les classements

Cette situation paroxystique d'individuation artistique questionne les classements que nous venons d'effectuer, avec des musiciens de bal « ouvriers de la musique » d'un côté et des compositeurs « créateurs rares » de l'autre, des caractéristiques collectives et des parcours type.

Le fait d'avoir élargi notre approche au travers de la comparaison, de l'individu que l'on rencontre sur le terrain vers la communauté dans laquelle il peut évoluer, nous permet de rebrousser le chemin tant pour les compositeurs que pour les baluchards, qui ne sont pas en situation de négation de leur individualité. Les deux populations sont autant traversées par le collectif que l'individuel selon des modalités différentes, et il serait dommage de les définir seulement par deux pôles opposés : idiosyncrasie, singularité versus compétence, communauté⁵.

« Les baluchards » vivraient-ils en parfaits professionnels intégrés, comme une population homogène, valorisant seulement la reproduction et l'interchangeabilité⁶ ? D'une focale relativement éloignée ces éléments d'analyse sautent aux yeux de l'ethnologue et font pratiquement parti du sens commun, ce n'est que dans l'assiduité du vécu ethnographique, dans le rapprochement avec le terrain de la musique de bal par exemple, 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 n'ont pas les mêmes motivations. Si Gaël, saxophoniste ténor fils d'un boucher gersois, musicien formé au conservatoire 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 danseuse saoule s'est pissée dessus en me parlant, je bois une dernière bière avec Dédé : « Moi le bal c'est une vraie passion, c'est ma récréation, je quitte la famille, 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 ».

5. Perrenoud (M.), « La figure du musicos », *Ethnologie française* 2003/4, octobre-décembre.

6. Becker (H.S.) *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988, Paris.

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 ingénu, son ordinateur et ses logiciels de son avec lesquels il change le tempo des morceaux pour travailler. Il y a aussi ce jeune jazzman qui me dit : « je suis là, j'apprends, je prends mon mal en patience puis je me casse » ; ou bien encore Jeanmi, ce batteur de quarante trois ans, lunettes noires et bermuda jaune, dont je mange « le gâteau de Maman » qu'il apporte à la fin de chaque prestation : « 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 ».

Que faire de ces singularités, de ces impressions variées ? Sous prétexte qu'elles ne forment pas un item cohérent en rapport à celui de ces cuivres qui se revendiquent « ouvriers », je pourrais les considérer comme résiduelles, inexistantes dans leur qualité. Or, ces parcours s'affirment tant en qualité qu'en quantité, puisque sur l'exemple de l'orchestre variété-musette Emotion, seuls les trois cuivres ont des approches similaires du bal, les autres musiciens étant tous très différents en âges, origines, envies et attachements.

Ailleurs, un soir de festival, ce musicien ruthénois me dit au sujet de son groupe Novel Optic : « Nous nous trouvons souvent dans des situations intermédiaires... nous ne savons pas exactement toutes les formes d'expression que ça peut représenter, étant donné que la vie est un phénomène évolutif et que les choses n'en sont même pas au point où nous pouvons les situer. Nous autres qui nous proposons des démarches tout à fait différentes de celles de l'art ou même de la vie, qui cherchons ailleurs ce que personne ne peut y trouver... dans ce discours incohérent qui est le mien, et celui de notre art qui se situe complètement en dehors des cadres que l'on peut situer actuellement [...] En fait la musique est une forme d'expression qui ne nous appartient pas tout à fait, puisqu'en fait l'univers des sons est illimité, l'univers des mots, l'univers enfin même de l'imagination, moi je le pense tout à fait illimité dans la mesure où l'on en fait partie... où nous ne sommes qu'une infime partie, en fait de ce monde évolutif et vivant... » Lorsque René, cinquante quatre ans, joue de la musique, il fracasse des bâtons sur des panneaux « attention danger », hurle le mot différent dans plusieurs langue tandis que Papillon, son batteur, assène de violents coups à chaque éruption, improvise sur deux notes avec un saxophone en plastique. Il dérouté le critique, le public, le sociologue, l'ethnologue, le programmateur. Il se dit musicien, chanteur, plasticien, animateur social. Il organise des sons devant un public, parle naïvement de sa musique avant de la référencer sérieusement entre Albert Ayler et le chant traditionnel.

Où vais-je le classer ? Avec d'autres « anomalies taxinomiques », fourre tout de la pensée scientifique en difficulté ? À l'opposé des musiciens de bal, qui ne

forme pas un pôle si homogène que ça ? Du côté des compositeurs de musique de spectacle qui se présentent irréductibles créateurs et sont pourtant engagés dans des réseaux solidaires, vivent en collectifs, ont eux aussi des récurrences vestimentaires, roulent dans de vieux break Mercedes ? René est-il un distingué, un réfractaire, un philosophe gauchiste, un anarchiste inadapté, un « escroc de l'art » comme le revendique son ami Wally, autre artiste chanteur iconoclaste ? J'apprends finalement que René est chroniqueur pour la presse locale, notamment pour le Rugby et les quilles à huit, sport aveyronnais par excellence dont il est spécialiste et que sa vie n'est faite que d'hétérogénéité et de dissonances des expériences. Décidément, il trouble le sociologue, attire l'ethnologue qui côtoie des individus depuis bien longtemps, et enseigne l'anthropologue sur une réalité surprenante et polymorphe. Les terrains de la musique sont encombrés, peuplés d'identités multiples entre l'amateur surdoué, le professionnel aigri, le compositeur séditieux, le punk provocateur, l'étoile montante du jazz contemporain, l'électroacousticien informaticien.

Que faire, ne se permettre aucune généralisation, se taire en sombrant dans un relativisme découragé ? Fabriquer des pôles, des tableaux, de nouvelles catégories, et conserver un regard critique ? Il semble nécessaire de décrire au plus près cette réalité, en bon ethnologue, ne pas avoir peur des détails, des désordres et des qualités, et puis tenter de comprendre bien sûr, en balisant. Entre ces individus, ces populations, il existe des espaces et des intentions, un quotidien se déroule, ramène les plus originaux aux réalités partagées par le plus grand nombre et inversement. Se retrouvent alors des parcours types, des habitudes vestimentaires, des métiers, une division des tâches, des créations collectives et hiérarchiques, des façons de dire et de faire, des passions. Et puis il y a ces rapports, rapport au public, rapport à ces quelques rares qui partagent les mêmes activités, rapport aux institutions, aux administrations, rapport aux autres. Sur les terrains de l'art et de la musique, de leur centre visible et volubile où se jouent les grandes échéances de la notoriété à leurs multiples niveaux de conscience restreints, où se trament d'autres enjeux particuliers, des déterminismes agissent, des lieux cartographient les univers communs, des identités se fabriquent, individuelles on l'a vu, mais aussi et parfois collectives dans des compagnies, un orchestre de bal.

Deux points de vue sont absolument nécessaires et constitutifs d'une proposition qui se voudrait juste au sujet des mondes de l'art et des musiciens. Il faut certes souscrire aux classifications, généraliser et comparer, créer des catégories, dans la finesse des parcours et des rapports : c'est l'indispensable focale élargie. Mais il faut aussi accepter que la réalité des mondes de l'art s'offre à nous dans le désordre, et admettre que tous ces individus qui font la musique avec autant de variations et de distinctions méritent une véritable ethnographie, un regard du proche : c'est la focale rapprochée. Ce n'est que le voyage entre ces deux focales, l'une généralisant, l'autre particularisant, qui permet aux sciences humaines de comprendre les propositions artistiques et musicales de nos sociétés contemporaines.