

marc perrenoud

les musicos

enquête sur des musiciens ordinaires

ÉDITIONS LA DÉCOUVERTE
9 bis, rue abel-hovelacque
PARIS XIII^e
2007

Introduction

Parmi les musiciens qui se produisaient dans les bars musicaux, les festivals, les fêtes de village et les clubs du sud-ouest de la France ces dernières années, on pouvait croiser une multitude d'individus de quinze à soixante-cinq ans aux parcours très différents, intermittents du spectacle, RMistes, étudiants ou doubles-actifs. Au cœur de cette population certainement beaucoup plus hétérogène que ne pouvaient le laisser prévoir les études socio-économiques existantes, on pouvait aussi trouver un bassiste-anthropologue¹.

En effet, depuis mai 1997 une pratique musicale qui ne relevait jusque-là pour moi que du loisir assidûment pratiqué et pour laquelle je commençais à porter un réel intérêt sociologique (mémoire de maîtrise) est devenue à la fois un métier et un terrain anthropologique vécu en immersion à peu près totale. Malgré les quelques subsides auxquels peut prétendre le docteur en sciences humaines (vacations, contrats), c'est bien grâce à mon activité musicale que j'ai « gagné ma vie » au cours des dernières années, les intérêts de l'ethnographe recoupant largement ceux du musicien dès lors qu'il s'est agi de multiplier les situations d'emploi et donc d'explorer des terrains aussi

1. Ce livre est tiré de ma thèse de doctorat *La Figure sociale du musicien. Ethnographie du métier de musicien ordinaire*, réalisée sous la direction bienveillante et rigoureuse de Jean-Pierre Albert (directeur d'études à l'EHESS). Je souhaite lui témoigner toute ma gratitude, ainsi qu'à celles et ceux qui m'ont encouragé et soutenu pendant et après l'enquête : Dominique Blanc, Howard Becker, Jean-Louis Fabiani, Florent Gaudet, Yvon Hamon, Antoine Hennion, Annie Paradis, Roberta Shapiro, François Sicot, Marc Touché, Lysiane, Jacques, Alexandra, et bien sûr tous les musiciens sans la confiance et l'amitié desquels rien n'aurait été possible.

diversifiés que possible. Entre 1997 et 2003, j'ai eu l'occasion de participer à plus de quatre cents prestations en public², d'enregistrer quelques albums et de travailler avec des dizaines de musiciens différents dans des genres aussi variés que le swing manouche, la variété, le free-jazz et la musique improvisée plus ou moins radicale, l'électro post-rock, etc.

Avant d'exposer précisément les premiers constats puis les questions et les hypothèses qui constituent le ressort de cette enquête, il convient de rappeler certains éléments contextuels indispensables pour une bonne appréhension des pratiques musicales contemporaines, dans la mesure où celles-ci constituent un champ complexe où se mêlent plusieurs générations d'acteurs et plusieurs formes d'engagement dans la vie musicale.

Au début des années 1960, la pratique musicale demeure nettement clivée entre, d'une part, un petit nombre de professionnels intégrés, souvent formés au conservatoire, officiant dans les orchestres de music-hall et parfois les ensembles classiques, et, d'autre part, des jeunes strictement inscrits dans l'amateurisme qui, sur du matériel de fortune (poste de radio familial transformé en amplificateur pour une guitare acoustique à laquelle on a adjoint un micro magnétique bricolé), forment les premiers groupes de rock et jettent les bases d'une modalité de pratique qui, si elle a évolué dans son équipement, est encore très vivace aujourd'hui³. Tout au long des années 1960 et plus encore pendant la décennie suivante, le nombre des pratiquants augmente considérablement, au point qu'on peut véritablement parler de « pratique de masse » en France à partir de 1975-1980. Si l'on peut chercher les causes de cet engouement dans la « généralisation des modes de vie juvéniles et des valeurs qui les accompagnent (hédonisme, humeur anti-institutionnelle, sentiment d'appartenir à une même classe d'âge, formes de sociabilité spécifiques)⁴ », il convient de s'intéresser de près aux conditions de possibilité de sa concrétisation. De fait, on peut désormais acquérir pour

2. On verra dans le troisième chapitre que le terme « concert » n'est pas toujours approprié.

3. À ce sujet, voir en particulier le travail mené par Marc Touché au sein du Musée national des arts et traditions populaires (M. TOUCHÉ, *Guitares, guitaristes et bassistes électriques*, catalogue d'exposition, Musées de Montluçon, 1998).

4. P. MIGNON, « Paris/Givors : Le rock local », in P. MIGNON et A. HENNION (dir.), *Rock, de l'histoire au mythe*, Anthropos, Paris, 1991, p. 199.

l'équivalent de cent cinquante euros de véritables guitares électriques fabriquées de manière industrielle en Extrême-Orient qui, sans en avoir les qualités de lutherie ni le son, copient malgré tout assez fidèlement les prestigieux modèles américains évidemment hors de prix (chez Fender : Stratocaster, Telecaster, Precision Bass, Jazz Bass ; chez Gibson : Les Paul, SG, Flying V). Dans le domaine de l'amplification, la technologie des transistors supplante les systèmes à lampes aussi fragiles qu'onéreux (quoique constitutifs du « gros son »). L'évolution est la même pour les batteries, les micros et la sono. En fait, le matériel utilisé par les vedettes françaises ou anglo-saxonnes reste hors de portée mais l'apparition de toute une gamme d'instruments intermédiaires, avec l'évolution des modalités d'apprentissage et de diffusion (apparition de nouvelles structures pédagogiques, multiplication des radios libres, des scènes locales), contribue largement à la constitution des pratiques musicales contemporaines en tant que champ autonome au sein duquel la figure du *musicos* tient une place centrale.

Le *musicos* se distingue avant tout par la profondeur de son engagement dans la vie musicale. Pour une majorité de pratiquants, la musique est un loisir qui tient en général une place importante dans le rythme de vie : on répète entre amis, le soir ou le week-end, « pour le plaisir » et pour préparer le concert annuel de la fête de la musique. Les plus jeunes montent des groupes de rock et répètent dans le garage de leurs parents avec pour principal objectif le plaisir procuré par la reproduction de leurs morceaux favoris de Limp Bizkit ou Korn (hier de Nirvana ou AC/DC, avant-hier de Led Zeppelin ou des Doors). On sait que la plupart de ces musiciens débutants arrêtent rapidement sans avoir jamais envisagé autrement que par fantasme de jouer en public et encore moins d'être payés pour le faire. D'autres en revanche vont consacrer de très longues années à apprendre puis à exercer un métier. Vouant leur vie entière à la pratique musicale, ils « ne font que ça⁵ » : ils sont les *musicos*.

5. Cette expression endogène est employée de manière à peu près systématique, contrairement au terme « professionnel », rarement utilisé entre *musicos*, coquille vide qui renvoie à la fois à une compétence impossible à objectiver et à un statut social mal défini. Cf. M. PERRENOUD, « "Ne faire que ça." Les *musicos* : identités professionnelles, habitus musicien », in M. PERRENOUD (dir.), *Terrains de la musique. Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 133-161.

D'abord utilisé de manière marginale, le terme « musicos » s'est imposé au cours des années 1970 dans le langage courant du champ musical et périmusical comme un pendant plébéien du musicien (« classique »)⁶. On peut, selon les occurrences, lui prêter une connotation péjorative ou méliorative, et c'est le caractère ambivalent de ce terme endogène, à l'image de la population qu'il désigne, qui m'a incité à l'emprunter pour le définir strictement et le transformer en outil d'appréhension.

Quels musiciens ?

Les anecdotes et les sagas du *show-business* et du *star-system* nimbent d'extraordinaire la vie de ceux qui les peuplent. Je m'intéresserai ici à la masse des musiciens « ordinaires », à des individus qui se consacrent à la pratique d'un instrument et sont régulièrement en situation de se produire devant un public contre rémunération mais sont relégués aux degrés inférieurs de la pyramide professionnelle. Ne connaissant ni la fortune ni la gloire, ils sont souvent amenés à diversifier peu ou prou leur offre artistique, à naviguer entre différents types d'emplois, dans une grande hétérogénéité de contextes, selon des parcours très différents.

Les musicos (presque tous des hommes) sont des jeunes intellectuels, des vieux prolétaires ou l'inverse ; ils sont artistes, entrepreneurs, créateurs, exécutants, désintéressés, roubards... on pourrait multiplier à l'envi les qualificatifs contradictoires, et c'est probablement cette instabilité, cette indétermination qui à bien des égards caractérise cette population en tant que telle. Pourtant, un élément doit être retenu comme central dans l'identification de la problématique anthropologique propre aux musicos : la construction d'une identité d'*instrumentiste*. Il s'agit bien de devenir guitariste, batteur ou saxophoniste et de mettre en œuvre des techniques du corps, des savoirs, bref des compétences très différenciées en agissant sur des machines et des appareils eux aussi bien spécifiques. Par une attention matérialiste portée aux lieux et aux choses (les instruments et la manière de les utiliser pour produire des formes musicales), je

6. On signale l'« abréviation de *musicien* en *musicot* » puis *musicos* au début du XX^e siècle dans l'argot militaire. A. REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 1998 (1992), p. 2328.

m'attacherai donc à éviter la vulgate marquée par un essentialisme qui confère des propriétés naturelles et immuables au « concert de rock » ou aux « jazzmen ». De même, on ne s'aventurera dans le domaine de la « chanson » que dans la mesure où les chanteurs et les chanteuses sont accompagnés de musiciens. En dehors du fait que l'anthropologue et le philosophe confèrent en général à la voix un statut particulier (voir chez Barthes ou Derrida par exemple) et même si l'on peut malgré tout la considérer comme un instrument, c'est bien elle qui manque aux instrumentistes, et c'est en ce qu'ils n'ont pas accès à la parole que les musicos relèvent intrinsèquement d'une catégorie spécifique (on trouve bien sûr des formes hybrides de musiciens-chanteurs).

Enfin, on ne rencontrera que de manière marginale les praticiens du *hip-hop* et les « électronistes ». D'abord parce qu'ils ont recours à un instrumentarium entièrement original (platinés et ordinateurs) pour lequel il n'existe pas encore un appareil théorique, technique et organologique très développé. Ensuite parce que bien des rappeurs voient leur pratique comme inscrite dans une alternative qui exclut le moyen terme entre l'échec et le vedettariat. De la même manière que chez nombre de jeunes « groupes de rock », ces musiciens ne peuvent envisager leur pratique comme un « métier » et il est rarissime pour eux de dépasser un stade fantasmatique et de stabiliser l'activité pour l'inscrire dans la durée (rares sont les possibilités en dehors de l'animation culturelle), ce que les spécialistes des musiques électroniques parviennent toutefois à réaliser plus souvent.

Alors que l'on commence à envisager explicitement son cadre d'application dans la masse des pratiquants et l'histoire des pratiques, on comprend que le concept de musicos pourra être utilisé dans ce qu'il a de dynamique pour penser la diachronie. Il est indispensable de considérer la figure du musicos comme évolutive en fonction de la *carrière* de l'individu, c'est d'ailleurs ce qui détermine l'organisation des chapitres de cet ouvrage. Cette approche longitudinale va mettre en évidence chez les musicos nombre d'allers-retours entre plusieurs pôles socialement, économiquement et culturellement différenciés au sein des diverses phases de la pratique musicale, ce qui aura pour effet d'interroger des typologies exogènes trop souvent tenues pour acquises. En effet, les agents en présence (institutionnels, chercheurs, acteurs premiers – musiciens et

techniciens –, encadrants, commerçants) ont tous élaboré des taxinomies spécifiques qui ne se recoupent que partiellement et renvoient à des réalités différentes, aujourd’hui très difficiles à juxtaposer. On veillera donc à ne jamais prendre comme allant de soi certaines partitions ordinaires – amateur vs professionnel, savant vs populaire, ou encore rock vs jazz et rocker vs jazzman – qui sont souvent aussi inadaptées à décrire les réalités socio-anthropologiques des carrières de musicos que les partitions de la musicologie « classique » occidentale à transcrire leurs musiques.

Méthodes et terrains

Pour ce qui est des groupes de débutants réunissant des apprentis musicos adolescents, j’ai été amené à mobiliser un matériau antérieur à tout projet de recherche sur les pratiques musicales et à utiliser les souvenirs très vivaces de mes premières expériences en groupe ainsi que les traces enregistrées sur cassette audio que j’ai conservées. Ces éléments au statut épistémologique peu orthodoxe ont été croisés avec des collectages plus récents, en particulier sur un terrain d’observation non participante auprès de groupes d’adolescents suivis en répétition puis sur scène en 1998-1999. Les musicos en plein exercice ont eux été observés à peu près quotidiennement pendant sept ans.

Entre 1997 et 2003, j’ai eu l’occasion de jouer en public avec de nombreux musiciens. Ces prestations ont souvent été enregistrées, ce qui m’a permis de procéder *a posteriori* à des analyses relativement fines des interactions en cours de jeu. La plupart du temps, j’ai pris soin de m’enquérir de quelques données sociographiques (âge, département d’origine et lieu de résidence actuel, origine sociale, niveau d’études et source des revenus) au cours des discussions informelles qui entourent la prestation musicale⁷. Ces indications furent consignées au lendemain de chaque engagement, ainsi que le montant de la paye, et quelques caractéristiques du lieu. Il était important pour moi

7. Selon les circonstances, la durée et la profondeur des échanges, les musiciens avaient conscience à des degrés très divers de ma situation de chercheur, et ils s’en faisaient souvent une idée très imprécise (me prenant pour un historien, un musicologue ou un économiste) qui n’a pas semblé avoir une influence décisive sur leur discours dans la mesure où j’étais avant tout un musicien travaillant, jouant et discutant avec eux.

de dégager un corpus d'éléments quantitatifs, même rudimentaire et n'ayant qu'une valeur indicative, pour être en mesure de fixer et de comparer des données strictement objectives, ce qui m'a probablement aidé à objectiver mon propre rapport au terrain et à la carrière de musicien dans laquelle j'étais engagé. J'ai ainsi constitué un échantillon de près de soixante-dix musiciens avec lesquels j'ai joué en public, des dizaines de fois pour certains, une ou deux fois seulement pour d'autres. Ces « statistiques » ont été complétées par des données du même type, quoique moins précises, issues des agendas des dix dernières années que l'un des musicos dont j'ai été le plus proche a bien voulu mettre à ma disposition et m'aider à déchiffrer.

Évidemment, cet échantillon ne saurait avoir d'autre prétention à la représentativité que celle que peuvent conférer des années de présence sur le terrain⁸, mais les caractéristiques intrinsèques de l'inscription sociale des musicos en font une population peu visible et difficilement commensurable. Les musicos n'ont pas tous accès au régime d'indemnisation relatif aux annexes 8 et 10 de l'assurance chômage et ceux qui y parviennent relèvent majoritairement de la plus grande précarité : « intermittents par intermittence », ils entrent et sortent du régime d'une année à l'autre, souvent en alternant avec des périodes de RMI. Il y a donc des milliers de musicos en France, probablement des dizaines de milliers, mais il n'est pas question ici d'approche extensive, l'enquête ne prétend pas à l'exhaustivité et toutes les régions du champ n'ont pas été arpentées avec la même assiduité, certaines ont à peine pu être reconnues.

En dehors des discussions informelles dont on verra qu'elles sont au cœur de la « construction » des musicos et qui ont constitué une mine inépuisable de renseignements, j'ai eu l'occasion de rassembler un corpus d'une quarantaine d'entretiens formalisés. Une moitié fut menée auprès de musicos, chez eux à chaque fois et pour une durée moyenne de deux heures, une autre auprès d'encadrants (responsables institutionnels, acteurs associatifs, diffuseurs, techniciens, formateurs, souvent

8. Le biais évident qui pourrait ressortir du fait que ces musiciens ont pour point commun d'avoir joué avec moi est compensé par le fait que, contrebassiste et « bassiste électrique », lecteur (déchiffreur du moins) et improvisateur, donc accompagnateur « tout terrain », j'ai eu l'occasion et le souci méthodologique de jouer dans des contextes aussi différents que possible, parfois en faisant largement abstraction des inclinations esthétiques qui auraient pu spontanément être les miennes (la plupart des musicos connaissent aussi cette situation par nécessité).

ex-musicos de la première génération) rencontrés plus rapidement – une demi-heure à une heure – sur leur lieu de travail ou dans un espace public à l'occasion d'une étude sur les formations professionnelles aux métiers du spectacle vivant que j'ai menée pour la DRAC Midi-Pyrénées.

Toutefois, plus que les indications statistiques partielles et le corpus d'entretiens, ce sont bien le travail d'observation participante propre à l'approche ethnographique et l'intimité du rapport au terrain qui ont présidé à la conduite de cette enquête.

Ainsi, les différents appariements ponctuels dans lesquels j'ai pu être impliqué ont été autant d'occasions d'étudier les interactions dans des circonstances spécifiques, au sein de dispositifs structurants, et j'ai considéré les différents groupes réguliers que j'ai parfois contribué à fonder et dans lesquels j'ai joué pendant des années comme des *focus groups*, des terrains longitudinaux constituant parfois une totalité paradigmatique.

On rencontrera régulièrement les membres de quatre groupes en particulier : (1) Charif quartet, où j'avais rejoint en 1997 un batteur peu orthodoxe, leader et compositeur, un saxophoniste ténor/soprano, ex-junkie coltraniens en diable, et un jeune pianiste prodige issu de la grande bourgeoisie ; (2) Zirtah, groupe de jazz manouche dont j'avais contribué à la formation en 1996 avec deux excellents guitaristes étudiants en sciences dures et où nous avait rejoint un des violonistes les plus réputés de la région ; (3) Le Cri du caillou, trio formé en 1999 à l'initiative de Claude, ancien sax de Charif quartet passé alors à la clarinette, et complété par Hervé, batteur-percussionniste inventif et orientalisant : la musique du Cri du caillou a été qualifiée de « jazz baroque contemporain » ; (4) La Goutte, enfin, groupe formé et dirigé par Lucien, guitariste, et dont les membres entre 1999 et 2003 étaient tous issus du Complot ultra frêle (CUF), collectif toulousain de musiques improvisées, sax, trompette, vibraphone, batterie, beaucoup d'électro : ce groupe connut un embryon de succès qui nous permit de jouer jusqu'à Paris et Amsterdam, et d'être « signés » sur un petit label indépendant.

Les groupes musicaux et les individus musiciens ont donc été suivis sur une longue durée dans la diversité de leur pratique, de la préparation à la diffusion, de la construction, de l'appropriation d'un instrument et d'une posture d'instrumentiste à la promotion de la production collective achevée. On a pu ainsi repérer différentes phases bien spécifiques de la vie musicale

qui, dans une certaine mesure, scandent les étapes d'une carrière individuelle ou collective mais qui surtout renvoient à différents aspects du métier.

Six facettes pour un métier

Les six chapitres de ce livre sont déterminés par la distinction entre différents types d'activités qui ensemble sont constitutives du « métier de musicien ordinaire ». Ces éléments apparaissent selon une chronologie archétypique qui va de l'apprentissage de la pratique d'un instrument par le débutant aux différentes orientations possibles que les musicos peuvent donner à leur carrière dans le but de la pérenniser. En effet, une fois un minimum⁹ de bases acquis, avec quelques amis on peut former un groupe et *répéter*, puis *jouer* sur scène, on est en général amené ensuite à *enregistrer* pour se faire connaître et pouvoir démarcher, multiplier les occasions de concerts et donc *tourner*, mais le plus difficile reste à faire dans la mesure où les musicos sont souvent confrontés aux plus grandes difficultés pour *durer*.

Dans chaque chapitre, l'ethnographie permettra à chaque fois d'examiner les distinctions et les interactions, les modes de construction de la grandeur¹⁰ et les modes de sociabilité, sous l'angle du paradigme « critique », avec ses champs structurés, ses enjeux de domination, *et* des paradigmes qualitatifs anglo-saxons, au premier rang desquels l'interactionnisme avec ses modèles théâtraux. Je m'attacherai à envisager ces niveaux d'analyse comme complémentaires pour éclairer une méthodologie amenant le chercheur à se construire *in situ* une compétence, une expertise d'acteur à objectiver, l'ensemble étant probablement à même d'autoriser une meilleure compréhension du rapport pragmatique qui lie les acteurs/agents, les conditions de production, et les œuvres elles-mêmes avec leurs propriétés formelles.

9. L'évaluation de ce minimum pouvant varier d'une modalité de pratique à l'autre.

10. Voir L. BOLTANSKI et L. THÉVENOT, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris, 1991.