



HAL
open science

Auto-habilitation et prise de parole politique au sein des groupes de musique

François-Guillaume Giroux

► **To cite this version:**

François-Guillaume Giroux. Auto-habilitation et prise de parole politique au sein des groupes de musique. Science politique. 2016. dumas-01433535

HAL Id: dumas-01433535

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01433535v1>

Submitted on 12 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Remerciements :

Je tiens à remercier Mme Frédérique Matonti, pour les très nombreuses remarques, les très précieux conseils, ainsi que pour la grande patience dont elle a fait preuve, sans lesquels, je n'aurais pu espérer rendre un travail aussi proche de mon intention. Je remercie aussi Julien Fretel pour l'attention qu'il va porter à ce mémoire.

Je tiens aussi à remercier ma famille et mes proches pour le soutien indéfectible qu'ils m'ont offert durant la rédaction de ce mémoire.

Table des matières

INTRODUCTION	8
1 Un objet paradoxal	10
1.1 Les bases d'une controverse normative.....	11
1.2 Le paradigme minimaliste à l'aune de la domination.....	13
1.3 La purgation relative du caractère normatif de la compétence par la « cognition ».....	14
1.4 La promotion de la démocratie délibérative : le retour aux bases normatives du débat.....	15
2 Parti pris théorique : la compétence subjectivement	16
3 Implications méthodologiques des choix théoriques.....	18
3.1 Genèse de la question de recherche : une ambition méthodologique.....	18
3.2 Auto-habilitation ou empowerment ?.....	19
3.3 Le choix des groupes de musique.....	20
3.4 Rapport à l'objet et méthodologie des entretiens	21
3.5 Définition de la situation et hypothèse d'enquête	23
4 Quelle place faite à la sociologie de la musique ?.....	25
5 Présentation du matériau d'enquête.....	26
ANALYSE DES RESULTATS	28
1 La division du travail au sein des groupes de musique	29
1.1 Une division du travail rigide	29
1.1.1 Une division progressive et instinctive ou rationalisée	29
1.1.2 Les différences de vision du rôle musical du groupe : la musique en soi et les petits entrepreneurs musicaux	34
1.2 Une division rigide qui peut être horizontale ou verticale.....	37
1.2.1 Division verticale et marge de manœuvre plus horizontale.....	37
1.2.2 Division horizontale et marge de manœuvre plus verticale.....	38
1.3 Des cas de division plus souple	44
1.3.1 La souplesse dans la pratique et la performance	44
1.3.2 La souplesse dans la composition.....	48
1.4 Le rôle des musiciens dans la division du travail	49
1.4.1 Musiciens de composition, musiciens de chant et musiciens de support	49

1.4.2	La question du chant dans les groupes instrumentaux	51
2	Position dans le groupe et niveau culturel : dissonance ou consonance ?	55
2.1	Goûts et pratiques musicales légitimées : reproduction ou acquisition par la pratique	55
2.1.1	Goûts et pratique de la musique classique : le poids du capital culturel hérité	56
2.1.2	Goûts et pratique du jazz : des cas d'acquisition par les études de musique	59
2.2	Présentation idéale-typique des musiciens en termes de capital culturel et musical	61
2.2.1	Capital musical hérité : pratique professionnelle de musiques légitimes	61
2.2.2	Capital culturel converti en capital musical : pratique amateur de musiques légitimes et diversité instrumentale	64
2.2.3	Capital culturel acquis : pratique instrumentale diversifiée à assez haut niveau de musiques en voie de légitimation	66
2.2.4	Faible capital culturel hérité et acquis : « Carrières » et compromis	70
2.3	Autorité dans le groupe et capitaux culturels et musicaux	74
2.3.1	Concentration des capitaux et position de leader	74
2.3.2	Capital culturel homogène et prépondérance du capital musical	77
2.3.3	Homogénéités culturelles et musicales, prépondérance de la place au sein de la division du travail	81
2.4	Dissonance entre capital culturel et capital musical	83
2.4.1	Capital culturel et position dominée	83
2.4.2	L'absence de hiérarchie et la souplesse de la division du travail	86
3	La division du travail politique au sein des groupes de musique : définition de la situation et contingence	88
3.1	Groupes de musique et discussion politique : des degrés différents de réceptivité aux thèmes politiques	88
3.1.1	Une vision continue des univers musicaux et politiques	88
3.1.2	Une vision cloisonnée des univers musicaux et politiques	95
3.2	Position dans le groupe et accès à la parole politique	98
3.2.1	Monopole de la parole et monopole de la définition de la situation	98
3.2.2	Le silence des dominés : une incompétence statutaire différenciée	105
3.3	Incompétence statutaire musicale et règles contingentes de la parole politique	110
	CONCLUSION	113

BIBLIOGRAPHIE	116
ANNEXES	120
Entretien 1 Un groupe de jazz à Evry.....	121
Entretien 2 Un trio classique au CNSM	133
Entretien 3 Un trio de chant dans l'Est parisien	146
Entretien 4 Un groupe de métal à Evry	160
Entretien 5 Un groupe de hard rock du Val d'Oise	179
Entretien 6 Un groupe punk à St-Ouen	196
Entretien 7 Un groupe de dub à St-Ouen.....	212
Lexique.....	227

**Auto-habilitation et
prise de parole
politique au sein des
groupes de musiques**

INTRODUCTION

La compréhension des modes de production des opinions politiques a été qualifiée de « *problème politique le plus fondamental* ¹ » par Pierre Bourdieu dans *La Distinction*. Pour autant, comme le rappelle Daniel Gaxie : « Les analyses du chapitre “Culture et politique”, qui cherchent à mieux les cerner en proposant différents concepts, « *ont rarement été mobilisées ou discutées, peut-être parce qu’elles questionnent plusieurs postulats normatifs fondamentaux de la représentation officielle des démocraties représentatives, notamment l’égalité des droits et des capacités politiques ou l’identité des vues des représentants et des représentés* ² ». En effet, le concept de « compétence politique statutaire » en particulier a été assez peu repris si ce n’est par Daniel Gaxie avec son concept « d’auto-habilitation ³ » qu’il a complété en lui donnant un cadre d’analyse fondé non plus sur des questionnaires mais des entretiens. D’un point de vue théorique, c’est donc sur ce couple de concept que porte ce mémoire : il s’agit avant tout de leur donner une seconde vie, en les appliquant à une situation qui peut sembler étrangère au concept, les groupes de musique, mais qui pourtant était bien à la base de la réflexion théorique de Pierre Bourdieu dans *La Distinction*, puisque c’est plus largement dans un cadre de recherche sur la culture que le concept de compétence statutaire a été élaboré. D’un point de vue empirique, la volonté d’étudier l’auto-habilitation en situation collective est à la base de ce travail de recherche, les groupes de musiques nous sont apparus comme un terrain propice à cette observation, nous aurons l’occasion de revenir sur ce point. C’est donc par un double mouvement de retour et d’extension que je propose de traiter ces notions.

Avant tout, il convient de retracer quelques peu la trajectoire de ces concepts avant de détailler plus précisément le projet de ce mémoire. Il faut en premier lieu rappeler que les avancées conceptuelles s’ancrent au moment de la publication de *La Distinction*, dans un vaste et long débat, intense du point de vue normatif, qui a lieu surtout aux Etats-Unis autour des thèses de Converse et du paradigme minimaliste, et qui s’articule autour du concept de « compétence politique » des citoyens. Cette controverse se poursuivra largement après la publication de *La Distinction*. Il est donc intéressant de s’attarder quelque peu sur l’origine de cette controverse

¹ P. Bourdieu, *La Distinction*, chapitre 8 « Culture et Politique », p. 490, Les éditions de Minuit, Paris, 1979

² D. Gaxie, « Retour sur les modes de production des opinions politiques », in P. Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction*, de Pierre Bourdieu, La Découverte « Recherches », 2013, p. 293-306, p. 293

³ D. Gaxie dans « Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des « citoyens » » note de bas de page, *Revue française de science politique*, 2007/6 Vol. 57

académique pour mieux saisir les origines et les implications de cet objet paradoxal qu'est l'auto-habilitation.

1 Un objet paradoxal

La question de la compétence politique, et donc de la capacité des citoyens à produire des opinions, est une question qui reste relativement marginale en science politique, bien qu'assez ancienne. Il est frappant de voir le peu d'ouvrages qui lui sont consacrés, comme le note Alfredo Joignant consacrant pour sa part un article sur le sujet : « *la notion de compétence politique est plutôt rarement sollicitée de façon explicite en science politique en dépit de son usage tacite dans de grandes enquêtes comparatives* ⁴ ». Pourtant, il est tout aussi frappant de constater la prégnance des débats et controverses relatifs à cette question. En effet, le sujet semble empreint d'une assez forte aura normative, comme l'a montré notamment Loïc Blondiaux dans différents articles⁵, en rapport à une certaine conception implicite de la démocratie : « *Il convient de rappeler que la controverse autour de la compétence politique n'a jamais porté exclusivement sur les faits observés mais toujours aussi sur les interprétations qui pouvaient en être données, au nom d'un idéal démocratique plus ou moins clairement explicité* ». En effet, le sujet semble avant tout porteur d'un projet démocratique au sens large du terme. De ce fait, nous allons voir que la façon de traiter de la compétence des citoyens s'est faite de deux manières, constituant ainsi deux pôles, au sein du champ académique : soit trop réaliste s'attachant à décrire un état de fait et risquant de s'attirer la critique⁶, par exemple celle subite par le paradigme minimaliste tel qu'il a été formulé par Converse, soit, à l'opposé, une façon plus normative, qui considère que la compétence est, et se doit d'être, l'affaire de tous car elle prendrait par exemple différentes formes (raccourcis), quand bien même elle serait effectivement répartie inégalement. Derrière cette opposition, on voit une distinction entre une vision discontinue, duale tout du moins, du champ politique qui renvoie à La Distinction

⁴ A. Joignant Pour une sociologie cognitive de la compétence politique. In : *Politix*. Vol. 17, N°65. Premier trimestre 2004. pp. 149-173. A noter que l'auteur nuance cette affirmation en évoquant les travaux en cours à l'époque de Daniel Gaxie sur l'Europe. P. 153

⁵ L. Blondiaux « Mort et résurrection de l'électeur rationnel. Les métamorphoses d'une problématique incertaine ». In : *Revue française de science politique*, 46e année, n°5, 1996. pp. 753-791 ou « Faut-il se débarrasser de la notion de compétence politique ? Retour critique sur un concept classique de la science politique », *Revue française de science politique* 2007/6, Volume 57, p. 759-774.

⁶ L. Blondiaux « Mort et résurrection de l'électeur rationnel. Les métamorphoses d'une problématique incertaine ». In : *Revue française de science politique*, 46e année, n°5, 1996. pp. 753-791 : Dans cet article, l'auteur désigne Philip Converse d'« homme à abattre », après la publication de ses travaux en particulier « The nature of belief systems in mass public ».

bourdieusienne, reprise par Gaxie, entre initiés et profanes, et de l'autre on a une vision unitaire, continue de l'univers politique. Ainsi, la première vision serait attachée à décrire les mécanismes de domination à l'œuvre dans un système représentatif (Gaxie), mais apparaît du même coup contrariante pour l'émergence d'une forme plus délibérative de démocratie. De fait cette dernière alimente donc la seconde vision, désireuse de remettre en cause, ou en tout cas de nuancer suffisamment ce modèle explicatif pour laisser la place à l'avènement de cette forme plus « purement démocratique ».

Ce sous-entendu normatif derrière l'enjeu de la compétence politique des citoyens a créé, au fur et à mesure de la constitution de cette dichotomie, une autocensure au sein de la science politique : l'objet n'étant plus jamais étudié en lui-même mais l'est souvent en filigrane par l'intermédiaire d'autres objets (l'information, l'opinion publique, la politisation, la domination ou la socialisation), c'est donc pourquoi il est important de revenir sur la littérature consacrée.

1.1 Les bases d'une controverse normative

Le débat sur la compétence politique des citoyens est apparu saillant dans le champ de la recherche à partir des premiers constats faits par Schumpeter et complétés très largement par Lazarsfeld, puis étendus plus proprement à la compétence par Converse et l'Ecole de Michigan. La compétence est initialement synonyme d'information et de connaissance objective et mesurable. Il s'agit, dans ces enquêtes, d'apprécier la qualité et la quantité de sophistication présentes dans les réponses des citoyens aux questionnaires qui leur sont soumis. Schumpeter dresse le tableau d'un citoyen connaissant très mal les questions publiques, mobilisant des « *préjugés et des impulsions extrarationnels ou irrationnels*⁷ » tombant ainsi à un « *niveau inférieur de rendement mental* ». Cette première esquisse d'un citoyen et d'un électeur non rationnel est, par la même occasion, une première atteinte à l'idéal démocratiquement formulé du rôle du citoyen : du statut d'individu informé, intéressé rationnellement par la politique, on passe à celui d'un individu peu informé, peu intéressé et irrationnel.

Lazarsfeld reprend à son compte l'esquisse de Schumpeter et prépare la constitution de ce qu'on appellera avec l'Ecole de Michigan plus tard, le paradigme minimaliste. Il s'intéresse avec Berelson notamment⁸ aux caractéristiques sociales des citoyens et des électeurs pour établir le profil-type de l'électeur-citoyen. Là encore, le constat est le même, celui du désintéressement

⁷ J. Schumpeter, *Capitalisme, socialisme et démocratie*, Paris, Payot, 1967

⁸ P. Lazarsfeld, B. Berelson, H. Gaudet, *The People's Choice*, New York, Duell, Sloane & Pierce, 1944 ou plus tard : B. Berelson, P. Lazarsfeld, V. McPhee *Voting*, Chicago, University of Chicago Press, 1954

du public pour la politique. Les travaux font apparaître un décalage entre une démocratie de sens commun, celle qui « *n'existe vraiment que dans le matériel de campagne complaisant, les manuels d'instruction civique, au cinéma et dans le cerveau de quelques idéalistes*⁹ », et une démocratie empirique, qui présente un tableau moins éblouissant.

Mais c'est Philip Converse qui va aller le plus loin dans le constat, et qui a par là même concentré les critiques sur le paradigme que Sinderman qualifiera de « minimaliste ». Comme le rappelle Blondiaux, toujours dans son article de 1996, cette fois la référence à la norme démocratique est explicite, et il faut tester la validité empirique de cette démocratie de sens commun par des enquêtes quantitatives : « *le commentaire de la démocratie suppose souvent deux faits à propos de la décision électorale : premièrement que le public possède une information suffisante relative aux diverses alternatives politiques [...] et deuxièmement que l'élection fournit à l'électorat des alternatives partisans suffisamment reconnaissables pour qu'il puisse exprimer ses préférences politiques*¹⁰ ». Le résultat de ces enquêtes met en lumière une réalité bien différente encore une fois : Converse décrit le public comme ayant un faible niveau de conceptualisation idéologique, une faible connaissance des principes idéologiques conçus comme élémentaires par Converse, un faible niveau de cohérence idéologique et faisant preuve d'une faible stabilité des attitudes. Avec ce constat, Converse étend implicitement la définition de la compétence politique de la simple quantité et qualité d'informations à la cohérence et la stabilité dans le temps. La compétence est toujours perçue comme objective, mais un pas est fait vers une recherche de l'appréciation des modes de production des opinions, il ne s'agit plus de comprendre uniquement la quantité d'informations présente chez les citoyens mais d'apprécier leurs modes de production d'opinion. Ces travaux vont engendrer des critiques très virulentes notamment après leur récupération par certains auteurs élitistes (comme Huntington qui y voit la preuve d'un « excès de démocratie ») et par un mouvement inverse de « défense démocratique » de la part de certains auteurs (comme Marcus et Hanson¹¹) qui vont par là même renforcer cette inscription dans un champ théorique et normatif. C'est pourquoi,

⁹ B. Berelson, P. Lazarsfeld, *ibid.* 1944, p. 100

¹⁰ A. Campbell, Ph Converse, W. Miller, D. Stokes, *The american voter*, New York, Wiley, 1960 cité par Blondiaux, *ibid.* 1996.

¹¹ « *Notre titre signale une profonde insatisfaction avec toutes les descriptions antérieures de l'incapacité du public général à la pratique de la démocratie. Ces évaluations négatives ont une longue tradition : à travers l'histoire, la démocratie a été condamnée comme une forme de loi de la foule dans laquelle les personnes les moins qualifiées exerceraient la domination sur leurs supérieurs sociaux* » G. Marcus, R. Hanson, *Reconsidering the democratic public*, University Park, Pennsylvania University Press, 1993 cités par L. Blondiaux dans son article déjà cité de 1996.

les « vues » de Converse seront, comme le rappelle Daniel Gaxie citant Paul Sniderman, « à la fois les plus largement admises et les plus souvent attaquées¹² ». Ce paradoxe est toutefois moins prégnant en France, la question étant traitée sous un aspect moins normatif que sociologique comme nous allons le voir.

1.2 Le paradigme minimaliste à l'aune de la domination

En France dans les années 1970, Pierre Bourdieu¹³ et Daniel Gaxie¹⁴ vont mettre l'accent sur un autre aspect de l'inégalité des citoyens face à la compétence politique. En mettant en lumière le « cens caché », c'est-à-dire les structures générales de la domination politique due à la professionnalisation du champ, Daniel Gaxie étudie par quels processus un grand nombre d'agents sont cantonnés hors-champ : les profanes. Ces derniers cumulent deux types d'incompétence qui sont liés : la compétence objective, telle qu'elle a été définie par Converse, et la compétence subjective, soit le sentiment d'être légitime à produire une opinion politiquement ordonnée sur un sujet politique perçu comme tel. Ces deux dimensions dépendent principalement du niveau de diplôme qui agit comme un nouveau cens sur l'intérêt des citoyens pour la politique : plus le niveau de diplôme est élevé et avec lui le capital culturel, plus grande est la chance des agents d'être politisés, compétents objectivement et habilités à le montrer. Inversement, plus le niveau de diplôme est bas, plus les chances sont grandes que les agents se tiennent à l'écart du politique et ne s'autorisent pas à y participer par le vote ou de quelle qu'autre façon. Avec le travail de Gaxie, la compétence prend donc une autre dimension : il s'agit d'expliquer pourquoi les citoyens sont majoritairement incompétents. La notion de compétence subjective, ou « statutaire¹⁵ » pour reprendre les termes de Bourdieu, permet de rendre compte de la violence symbolique opérée sur les sujets politiques. Cette violence étant une violence dirigée vers les fractions plus basses de la hiérarchie sociale¹⁶, elle reproduit un modèle de domination qui tend à renforcer le système de délégation tel qu'il est nécessaire à la démocratie représentative. L'usage de la sociologie a donc permis d'identifier des aspects

¹² P. M. Sniderman, « Taking Sides : A Fixed Choice Theory of Political Reasoning », dans A. Lupia, M. D. McCubbins, S. L. Popkin, *Elements of Reason. Cognition, Choice, and the Bounds of Rationality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 67. Cité par Gaxie Daniel dans « Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des « citoyens » », *Revue française de science politique*, 2007/6 Vol. 57, p. 737-757

¹³ P. Bourdieu, « Question de politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 16, 1977, p. 55-89 ou *La Distinction*, Paris, Editions de Minuit, 1979, « Culture et politique »

¹⁴ D. Gaxie, *Le cens caché : inégalités culturelles et ségrégation politique*, Paris, Le Seuil, 1978.

¹⁵ P. Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, « Compétences et incompétences statutaires » p.473-480

manqués par la science politique américaine du fait de la relative mise au ban de cette méthode. Par ailleurs elle a permis de repenser le paradigme minimaliste de Converse et la théorie de la démocratie et a, par là même, contribué à le rendre plus largement acceptable et accepté. Cette opération de purgation du paradigme minimaliste de ces démons normatifs a été en partie renforcée par le paradigme cognitiviste.

1.3 La purgation relative du caractère normatif de la compétence par la « cognition »

La plupart des théories cognitivistes se sont attachées à composer avec le paradigme minimaliste plutôt qu'exclusivement contre lui, et, par là, ont réduit le caractère normatif et théorique derrière le concept de compétence.

Ainsi, le principal travail des cognitivistes a été de nuancer la portée des conclusions de Converse plutôt que de tenter de les réfuter. On comprend donc pourquoi le concept de raccourcis (*shortcuts*) a permis d'accepter la validité des thèses de Converse en introduisant l'idée que malgré leur manque d'information, les citoyens avaient toujours la capacité de formuler des opinions pertinentes. Les conclusions de Converse sont donc acceptables, mais pas acceptées, car sa méthodologie l'aurait empêché de voir la pluralité des modes de production des opinions et il se serait contenté d'une définition sophistiquée au préalable de la compétence. Dès lors, le tournant cognitiviste s'est attaché à déplacer la critique des thèses de Converse du point de vue normatif au point de vue méthodologique principalement. Une pluralité de théories a donc été formulée pour combler cette « insuffisance méthodologique » de Converse. Sniderman a utilisé le concept d' « *heuristics*¹⁷ » pour dire que, comme le rappelle Gaxie : « *plutôt que de caractériser « les électeurs » par la faiblesse de leurs investissements et de leurs aptitudes politiques, il est préférable de souligner qu'ils obtiennent de bons rapports coûts/bénéfices d'information en s'en tenant à des indices simples, prometteurs de rendements élevés, et en éliminant du même coup le besoin d'informations substantielles sur les enjeux*¹⁸ ». Ici, on voit donc que l'électeur ne ferait plus ses choix par hasard, mais par une rationalité qui s'est muée en raisonnement, dissimulée (à Converse notamment donc) par un sens inné de la pertinence des informations. « *Quel que soit leur niveau d'éducation, les électeurs sont*

¹⁷ P. M. Sniderman, « Taking Sides : A Fixed Choice Theory of Political Reasoning » dans A. Lupia, M. D. McCubbins, S. L. Popkin, *Elements of Reason. Cognition, Choice, and the Bounds of Rationality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000

¹⁸ D. Gaxie dans « Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des « citoyens » », *Revue française de science politique*, 2007/6 Vol. 57, p. 737-757, p. 759

présupposés utiliser de tels « raccourcis d'information », ou d'autres moyens d'économie d'information, quand ils doivent se prononcer au sujet des partis et des candidats. Ils évaluent par exemple les déclarations des candidats à partir de leur comportement dans la campagne, de leur apparence physique, de leurs caractéristiques sociales ou de celles de leurs partisans, des attitudes des syndicats et des groupes de pression, des ralliements ou des campagnes de publicité négatives¹⁹ ». À Gaxie de rappeler que « Les « cognitivistes » concèdent (même si c'est souvent du bout des lèvres) aux « minimalistes » que beaucoup de « citoyens » sont peu informés politiquement et qu'ils ne sont pas en mesure de s'approprier les schèmes d'évaluation abstraits qui sont à l'œuvre dans les débats entre spécialistes de la politique. Mais ils objectent que les moins informés des « citoyens » ne sont jamais totalement dépourvus d'éléments et d'instruments d'appréciation.²⁰ ». Le tournant cognitiviste a donc permis de réhabiliter quelque peu les thèses de Converse, tout en continuant de les infirmer. Ce même mouvement a été observé dans le cadre des études sur la démocratie délibérative, qui a cependant apporté un nouveau procédé méthodologique.

1.4 La promotion de la démocratie délibérative : le retour aux bases normatives du débat

C'est par le développement d'autres voies méthodologiques que le débat a retrouvé son caractère normatif. Les chercheurs, ont là encore, tenté d'infirmer, ou en tout cas de limiter, le paradigme minimaliste en proposant des innovations dans les cadres d'enquêtes. La voie collective est en particulier investie. Ainsi William Gamson²¹ offre un nouveau dispositif d'enquête qui permet de nuancer les affirmations de Converse via son utilisation des *focus groups*. L'idée est que la compétence a toujours été pensée individuellement, comme un attribut personnel des agents et que la mesure de la compétence politique s'est toujours contentée d'un contexte individuel. William Gamson va donc favoriser les « *focus groups* » entre des individus de classes populaires pour montrer qu'il existe trois sources à la production d'opinion : l'expérience personnelle, la sagesse populaire (*conventional wisdom*) et les médias. Cette étude lui permet de conclure de la manière suivante : « *J'espère que ce livre aura été un antidote à l'idée selon laquelle les questions de politique ne font pas sens pour les gens issus des classes*

¹⁹ Ibid. p. 738

²⁰ Ibid. p. 739

²¹ W. Gamson, *Talking Politics*, Cambridge, Cambridge University Press 1992

*populaires. En écoutant leurs conversations [...] on est frappé par la qualité délibérative de leur construction du sens à partir d'enjeux aussi complexes*²² ».

Fishkin²³ a repris cet aspect collectif de la compétence à travers son sondage délibératif réalisé avec Luskin pour montrer que les individus, mis ensemble dans une situation d'interaction et de profusion de l'information, peuvent changer d'avis (contre la conclusion de Converse) et qu'ils peuvent, par là même, augmenter leur compétence politique.

Avec cette nouvelle voie méthodologique, la compétence est dorénavant pensée comme collective, ce qui n'est pas sans lien avec notre sujet. Cependant, le retour au normatif des travaux nous empêche de suivre ces études au-delà du simple cadre empirique renouvelé. Nous allons donc exposer plus en détail notre parti pris théorique, qui nous place dans la filiation des travaux de Daniel Gaxie.

2 Parti pris théorique : la compétence subjectivement

La compétence n'a donc que très peu été étudiée pour elle-même. Mais il est clair que l'approche amorcée par Gaxie avec son article « Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des citoyens » puis reprise largement au sein de *L'Europe des européens*²⁴, un ouvrage collectif codirigé par Gaxie, tente de palier cette inscription normative systématique de l'objet. La mise en avant des attitudes²⁵, la préférence pour les méthodes qualitatives²⁶ (entretien semi directifs, *focus groups*), l'attention portée aux modes et « instruments²⁷ » de production des opinions et, plus spécifiquement pour nous, l'étude de la compétence²⁸ par le biais de la logique de domination qui autorise ou qui contraint, nous semblent la meilleure façon de limiter la production d'artefact et de mieux comprendre les modes de production d'opinion chez les citoyens. Ce qui nous apparaît comme essentiel et véritablement crucial dans la définition de la compétence politique des citoyens est bien cet aspect subjectif, résumé par Bourdieu dans le chapitre 8 de *La Distinction* : « *La compétence technique est à la compétence sociale ce que la*

²² W. Gamson, *Talking Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 175

²³ James Fishkin, *The Voice of the People : Public Opinion and Democracy*, New Haven, Yale University Press, 1995

²⁴ D. Gaxie, N. Hubé, M. De Lassalle, J. Rowell (dir.), *L'Europe des Européens. Enquête comparative sur les perceptions de l'Europe*, Paris, Économica, coll. « Etudes Politiques », 2011, 295 p.

²⁵ D. Dakowsska « les types d'attitudes à l'égard de l'Europe » *ibid.*

²⁶ D. Gaxie, « la méthodologie d'une enquête qualitative comparative » *ibid.*

²⁷ P. Aldrin, Marine de Lassalle « Façons de parler de l'Europe » *ibid.*

²⁸ P. Lehingue : « Faut-il des compétences pour parler de l'Europe ? » *ibid.*

capacité de parler est au droit à la parole, à la fois une condition d'exercice et un effet. [...] C'est ce qui fait que la compétence au sens de la culture spécifique est avec la compétence au sens de propriété statutaire dans le rapport de l'existence à l'essence : seuls ceux à qui il appartient de l'acquérir peuvent réellement la posséder et seuls ceux qui sont habilités à la posséder se sentent en devoir de l'acquérir²⁹ ». Ce rapprochement entre dominants statutairement et capacité à connaître nous semble particulièrement judicieux. Bourdieu l'illustre en donnant l'exemple des femmes qui, à niveau de diplôme égal, sont plus nombreuses que les hommes à dire qu'elles ne savent pas répondre à une question portant sur la politique, la domination genrée de la politique étant donc bien à l'œuvre ici.

Daniel Gaxie a précisé ce concept de compétence statutaire dans son article déjà cité de 2007. Pour lui, « *Les mots anglais empowerment et disempowerment expriment bien ces processus par lesquels certains s'attribuent ou se refusent les pouvoirs mêmes que la théorie « officielle » de la démocratie attribue aux citoyens dans leurs relations avec leurs représentants³⁰ ». Il s'agit donc pour lui, avec ce concept d'auto-habilitation, de désigner le processus par lequel les individus reproduisent systématiquement leur autorité ou compétence statutaire. « *Alors que les concepts d'autorité ou de compétence politique statutaire désignent des propriétés d'état, les notions d'auto-habilitation ou déshabilitation (self empowerment/disempowerment) désignent la contribution active des individus à la production et à la reproduction de la compétence statutaire et de l'autorité qu'ils s'accordent ou qu'ils se dénie et que les autres leur accordent ou leur refusent.* ».*

Gaxie précise donc le concept de compétence statutaire de Bourdieu en observant le processus à l'œuvre dans les discussions politiques telles que les entretiens semi-directifs. De plus, cette notion d'auto-habilitation comprend une dimension d'interaction puisque c'est seulement au cours d'une discussion ou d'un échange que peut apparaître ce phénomène de mise en situation de légitimation ou de la délégitimation de la parole. C'est donc ce dernier aspect qui nous a particulièrement intéressé.

Traiter de la compétence politique des citoyens doit donc se fonder sur une définition subjective qui doit être comprise de deux manières : la première en opposition à la définition objective tel qu'énoncée dans la science politique classique dont nous avons fait état, et très largement critiquée ; la deuxième comme plaçant la focale d'analyse sur la parole de l'individu, en prenant

²⁹ P. Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. 479.

³⁰ D. Gaxie dans « *Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des « citoyens »* », *Revue française de science politique*, 2007/6 Vol. 57, p750, note de bas de page.

comme postulat que ce qu'il dit ou ne dit pas, ce qu'il sait ou ne sait pas est toujours le produit contingent de réflexivité plus ou moins spontanée de sa part (par rapport à la situation d'entretien, et par rapport à la perception de son propre savoir de sa propre opinion). Prendre ainsi la compétence comme produit contingent permet de ne pas tomber dans l'ethnocentrisme qui voudrait donner des schèmes de pensée complexes à toute la population évitant de fait de tomber dans le débat quasi-inévitable pour autant de la théorie normative. De cette filiation, découle logiquement des choix méthodologiques.

3 Implications méthodologiques des choix théoriques

3.1 Genèse de la question de recherche : une ambition méthodologique

Ma question originelle fut de me demander quels auraient été les résultats d'une enquête qui aurait cherché à observer la compétence subjective des citoyens non pas en analysant des questionnaires, ou en réalisant des entretiens semi-directifs individuels, mais dans une situation collective d'interactions. L'idée était de repenser ces questions avec d'autres instruments méthodologiques. En effet, pour Bourdieu, la compétence statutaire s'était révélée à travers des questionnaires, et plus précisément par rapport à la différence qu'il pouvait y avoir entre réponse, non réponse, opinion et sans opinion. Pour Daniel Gaxie, c'est avec la méthode des entretiens individuels semi-directifs approfondis menés dans le cadre de sa recherche Concorde³¹ au début des années 2000 traitant du lien entre citoyens ordinaires et Europe que le concept d'auto-habilitation s'est forgé. A chaque fois, la question des opinions était centrale et il s'agissait de révéler les arcanes et les mécanismes qui les faisaient se former ou non, en plus du travail sociologique plus classique qui tentait d'expliquer leur source.

Ici, il s'agissait de trouver un cadre méthodologique plus proche du monde social, ou plus précisément, plus éloigné de la production artefactuelle liée à l'enquête elle-même. Si Gaxie avait délaissé les questionnaires pour les entretiens pour ces raisons mêmes, il s'agissait pour moi d'opérer un décalage comparable. Il était donc intéressant d'étudier la question des opinions dans un cadre encore plus qualitatif, c'est-à-dire en essayant de les saisir non pas en tête à tête avec un enquêté, mais plutôt à un moment où elles sont à même de surgir : dans les

³¹ Enquête qui a débouché un ouvrage cf. : D. Gaxie, N. Hubé, M. De Lassalle, J. Rowell (dir.), *L'Europe des Européens. Enquête comparative sur les perceptions de l'Europe*, Paris, Économica, coll. « Etudes Politiques », 2011

discussions politiques ordinaires nécessairement collectives, au sein d'un groupe. J'avais déjà souhaité tester cette voie de recherche l'année dernière lors de mon dossier de recherche de Master 1, mais j'avais dû abandonner cette partie, trop difficile à mettre en place au regard du peu de temps qui nous était accordé. Je m'étais alors aussi inspiré, entre autre, du cadre méthodologique du travail déjà cité de Gamson. En effet, cette voie de recherche avait la première, montré le rôle que le collectif fait à l'individu, et c'était dans un cadre similaire que je voulais transposer, non pas les problématiques de la démocratie délibérative, mais celles soulevées par la sociologie de la domination.

C'est donc en mélangeant de nombreux aspects théoriques et méthodologiques que j'en suis arrivé à cette question initiale : si l'on place la focale à l'échelle collective d'un groupe, la capacité à se « mettre en puissance de jugement³² » ou non dans une discussion politique sera-t-elle influencée par des règles contingentes qui peuvent traverser ce même groupe ? Et si oui, lesquelles ? Il me restait à trouver un moyen de m'immiscer dans un tel cadre. En effet comment prétendre réduire les artefacts liés à l'enquête tout en espérant pénétrer un espace encore plus privé, et donc, encore moins propice à l'intrusion ? Le parti pris a été de ne pas reprendre les tentatives qui avaient déjà été expérimentées autour de la méthode des *focus groups*, telle qu'utilisée par William Gamson³³. Je choisis donc de préférer le terme « d'entretien collectif » pour désigner la méthode que j'ai adoptée. Il s'agissait, avant tout, de réaliser un entretien sociologique classique, avec, tout d'abord, une partie qui visait à cerner les profils des enquêtés en leur demandant de donner des éléments biographiques, et, ensuite, une partie qui avait pour but de déceler les rapports au sein du groupe en posant des questions collectives sur la musique puis sur la politique. Cela correspondait davantage à une mise en simultanéité de différents entretiens individuels semi-directifs qu'à des *focus group*.

3.2 *Auto-habilitation ou empowerment ?*

Le parti pris aura été de ne pas utiliser l'entretien collectif dans un cadre expérimental ni dans un cadre « clinique », pour reprendre l'expression de Haegel et Duchesne qui consacrent un ouvrage à la méthode des entretiens collectifs : « *Le terme « clinique » renvoie à l'origine à*

³² D. Gaxie dans « Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des « citoyens » », *Revue française de science politique*, 2007/6 Vol. 57, p750, note de bas de page.

³³ W. Gamson, *Talking Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992

*un objectif thérapeutique : il s'agit de soigner les gens. Dans le contexte des sciences sociales, l'objectif devient social et politique, en tous les cas militant : il s'agit d'aider les participants à trouver les moyens de prendre en main leur destinée.*³⁴ ». Il y a derrière cette idée, le concept d'*empowerment*. On a vu, en effet, que ce terme était employé par Gaxie pour préciser son concept d'auto-habilitation. Mais, pour autant, il ne s'agissait pas d'utiliser le groupe dans des logiques d'*empowerment* comme c'est le cas par exemple dans certaines recherches qui se placent dans le cadre délibératif notamment, par exemple chez Marion Carrel³⁵ ; le recours au groupe est une condition *sine qua non* du protocole même si les chercheurs essayent généralement de ne pas solliciter des personnes qui se connaissent déjà³⁶. Ces études veulent en tout cas déterminer si oui ou non, la délibération permet une certaine rupture de ce monde politique coupé entre profanes initiés et profanes se tenant à l'écart du politique. La délibération, par certaines vertus, serait à même de décroquer les plus en retrait socialement, en les amenant à prendre part à l'action publique et politique ou à leur élaboration. Ce courant de recherche privilégie surtout le cadre d'analyse expérimental³⁷ alors que l'observation était un objectif principal pour moi. Le but était véritablement d'essayer de réduire le plus possible le côté artefactuel de l'enquête, il fallait donc nécessairement constituer le groupe étudié avec des individus ayant des relations sociales antérieures.

3.3 *Le choix des groupes de musique*

C'est donc sur ces bases que le choix des groupes de musique m'a paru intéressant à plusieurs égards : tout d'abord, le groupe de musique correspond bien à un groupe dans lequel les individus se fréquentent et se connaissent. Ensuite, par une certaine connaissance du milieu, j'avais quelques facilités à solliciter des participants, et ma condition de musicien rendait encore plus envisageable une rencontre avec tous les membres du groupe, car résidait ici une des difficultés d'organisation les plus importantes : si solliciter une personne pour un entretien

³⁴ S. Duchesne, F. Haegel, *L'enquête et ses méthodes : les entretiens collectifs*, Nathan, 2004

³⁵ Marion Carrel, « Politisation et publicisation : les effets fragiles de la délibération en milieu populaire », *Politix*, 75, 2006

³⁶ Pour une entrée transversale dans la question des études de la délibération et de la participation en sciences sociales, cf L. Blondiaux, J-M. Fourniau, « Un bilan des recherches sur la participation du public en démocratie : beaucoup de bruit pour rien ? », *Participations* 2011/1 (N° 1), p. 8-35

³⁷ « Loin d'étudier la délibération en acte, la plupart des recherches partagent un protocole méthodologique commun : elles créées leur objet d'étude de toutes pièces, que ce soit en laboratoire ou en plein air, afin de mesurer finement les effets de la délibération » in J. Talpin « Le tournant expérimental de la science délibérative. Construction de l'objet et positivisme méthodologique dans l'étude des effets de la participation sur les individus », in L. Blondiaux, J-M. Fourniau, L. Monnoyer-Smith et C. Neveu *La démocratie pour quoi faire ? Un bilan critique des recherches sur les effets de la participation en démocratie* » à paraître

individuel peut souvent ne déboucher sur rien, solliciter un entretien avec quatre, parfois cinq personnes en même temps est très compliquées. Mais l'intérêt fondamental du groupe de musique par rapport à d'autres groupes naturels est qu'il recouvre une très grande diversité de réalité. Que ce soit en termes d'âge, de milieux sociaux, de niveau de pratique (de simples amateurs aux véritables professionnels), de style de musique, de groupe de reprise ou d'interprétation ou de groupe de création et de composition, de division du travail rigide ou souple, les groupes de musique recouvraient des réalités très différentes, qui constituaient autant de critères qu'il était très intéressant de croiser pour enrichir l'analyse.

3.4 Rapport à l'objet et méthodologie des entretiens

L'observation fortuite était inenvisageable, comme l'ont souligné Haegel et Duchesne à ce propos :

« La position d'observateur fortuit, elle, produit très peu de résultats, comme nous l'ont enseigné nos tentatives pour envoyer des étudiants observer les discussions politiques dans les cafés, les manifestations ou autres lieux publics. Le résultat est extrêmement frustrant, fait de longs temps d'attente, de sentiment que rien ne se passe jamais et que lorsqu'une discussion s'amorce, la saisie – notes ou enregistrement – est à peine possible. Au total l'analyse ne porte, le plus souvent, que sur quelques bribes de conversation glanées après des heures d'observation. ³⁸»

Il se doit donc d'y avoir une certaine intervention, qui peut simplement s'instaurer à partir de la création de la situation puisque l'initiative de la discussion est à mettre au crédit de l'enquêteur. Sa présence renforce de plus celle-ci, même s'il existe toujours des possibilités de nuancer son impact. En effet, si l'impact de l'intrusion est réel et difficile à mesurer lors d'une discussion, on peut tenter de la pondérer par l'homogénéité. Entrer dans une discussion en tant qu'enquêteur n'est pas la même chose qu'entrer dans une discussion en tant que connaissance, musicien de plus. D'ailleurs, dans bon nombre de cas, ma présence n'a quasiment pas dû être justifiée comme académique (et donc potentiellement menaçante) puisque, souvent, les groupes y voyaient l'occasion soit d'une interview de type journalistique soit un entraînement à un tel exercice pour leurs futures carrières : ils en tiraient donc souvent des bénéfices, et le jeu du don et du contre-don était beaucoup plus facilement enclenché; je n'ai donc jamais cherché à aller contre cette vision des choses dans ces cas-là.

³⁸ S. Duchesne, F. Haegel, Ibid

Mais s'il s'agissait d'être accepté, il s'agissait aussi de ne pas trop intervenir, pour laisser les interactions s'établir, mon rôle ne devait être que celui de l'ethnologue une fois la conversation engagée. Ce rôle plus ethnographique ayant été d'ailleurs complètement assumé durant une partie du protocole d'enquête puisqu'il s'agissait à chaque fois, avant de réaliser l'entretien, de prendre le temps d'observer une séance de répétition pour pouvoir disposer d'une esquisse des rapports qui s'établissaient au sein du groupe. En tout cas, mon rapport à l'objet a forcément façonné cette situation d'enquête : fils de mélomane orienté surtout vers la musique classique et le jazz, moi-même musicien, j'ai commencé par le piano en cours particulier vers onze ans durant neuf ans sans atteindre très haut niveau de pratique. Mais cette première expérience a eu le mérite de former mon oreille, de me donner une certaine facilité pour mieux comprendre les structures harmoniques, atouts qui m'ont tout de suite amplement aidé pour ma véritable passion musicale à savoir la composition. Je me suis tourné vers la guitare vers l'âge de quinze ans, instrument que j'ai appris seul profitant des bases musicales que me donnait le piano et rapidement, je ne jouais quasiment plus que pour composer. J'ai ensuite commencé le saxophone et la basse. D'abord seul, j'ai ensuite surtout joué en duo avec un ami, lui aussi à la guitare, puis avec un batteur après d'âpres recherches. Quoiqu'il en soit, durant cette période, j'ai assez peu joué en public, mais j'ai toujours continué de composer des morceaux et c'est sans doute ce qu'il faut retenir pour comprendre mon rapport à l'objet : je conçois la musique avant tout comme un produit et le plaisir de l'écoute passe avant tout par le fait d'entrer dans la tête du ou des compositeurs. J'ai donc un rapport assez intellectuel, tenant de « l'art pour l'art » si l'on veut, surtout instrumental à la musique qui tend à m'orienter surtout vers les styles qui privilégient la musique aux textes. Même si j'écoute tous les styles sauf du métal (dans l'ordre d'apparition, beaucoup de musique classique, de rock, de jazz, de funk et de disco, de rap américain, et, dans une moindre mesure, de l'électro), la musique est avant tout pour moi quelque chose qui se joue, et quand il s'agit simplement de l'écouter, je me place dans une position d'écoute active et attentive comme si j'essayais de prendre part au morceau, cherchant en partie, à échapper à ma seule condition d'auditeur.

Le choix du terrain, comme tous les objets familiers à l'enquêteur, présente des avantages et des inconvénients. Les avantages principaux auront été certainement la facilité avec laquelle j'ai pu trouver des groupes, et surtout l'aisance que j'ai parfois pu rencontrer pour les faire parler, car une fois avoir montré « patte blanche », m'être présenté comme connaisseur, il m'était plus commode de me faire accepter et de les mettre en confiance. Je n'ai jamais eu à

« m'imposer aux imposants »³⁹. J'ai donc pu rentrer avec assez de profondeur dans les détails propres aux groupes. L'inconvénient principal est que souvent, les entretiens ont été menés dans une relation qu'on pourrait qualifier d'entre pairs, ce qui peut rendre absconses ou jargonneuses certaines parties techniques. Cela constitue un obstacle pour le lecteur, et aussi je me suis efforcé de rendre le plus claire possible les discussions en réalisant un lexique de mots qui auraient pu perdre le lecteur peu familier de ces milieux. Un autre obstacle tenait, par ailleurs, à ma qualité même de musicien, de pair, qui a pu, dans une certaine mesure, empêcher la transition et le développement des discussions vers des thèmes politiques. Les enquêtés voyaient parfois d'un œil incongru certaines de mes amorces sans qu'on puisse y voir pour autant une simple mise à l'écart systématique des sujets de discussion politiques en général (individus peu politisés) ou en groupe⁴⁰. Ce problème, bien plus préoccupant, m'a donc posé des difficultés dans la conduite des entretiens, certainement à cause du rôle que je cherchais à me donner. Il a donc fallu composer avec ce problème et cette définition de la situation qui m'échappait.

3.5 *Définition de la situation et hypothèse d'enquête*

L'ambition originelle de cette recherche reposait sur une hypothèse assez simple qui fonctionnait par analogie. En partant des conclusions de Daniel Gaxie qui posait comme postulat que la parole politique était inégalement distribuée au sein de la société, on pouvait constater une double division du travail politique : la coupure entre professionnels et profanes, est doublée par une autre coupure au sein des profanes entre les individus s'habilitant à parler de politique, à prendre parti et à émettre des opinions, les « initiés », et ceux qui refusaient de le faire. Cette division s'appuyait avant tout sur une légitimité ou illégitimité en fonction de certains critères à commencer par le capital culturel :

Une première division du travail politique sépare les membres des milieux politiques spécialisés (hommes politiques et leurs entourages, journalistes, essayistes), des « simples » citoyens, plus ou moins « amateurs », dont la position n'est pas sans analogie avec celle des « profanes » en tant qu'ils sont extérieurs au « sacré » et (relativement) moins familiarisés avec

³⁹ H. Chamboredon, F. Pavis, M. Surdez, L. Willemez. « S'imposer aux imposants. A propos de quelques obstacles rencontrés par des sociologues débutants dans la pratique et l'usage de l'entretien », *Genèses*, 16, 1994. *Territoires urbains contestés*, sous la direction de Michel Offerlé. pp. 114-132.

⁴⁰ Je fais ici référence à la thèse de Nina Eliasoph dans son ouvrage (1998) *L'évitement du politique*, Economica, Paris 2010, qui dans une démarche assez similaire à celle que j'ai adoptée, montre comment les thèmes politiques sont bannis des discussions des membres d'une même association par peur du conflit qu'ils peuvent engendrer

le sacré que les « initiés ». [...] Les plus initiés des profanes sont diversement liés aux milieux politiques et sont par ailleurs dotés d'un important capital culturel – transmis par la famille et/ou par le système scolaire, ou, plus rarement, accumulé de manière autodidacte, par exemple tout au long d'une carrière militante. Quand ces facteurs font défaut, la part des opinions reproduites tend à l'emporter sur les opinions produites en première personne.⁴¹

En parallèle de ces questions, Gaxie avait aussi très vite soulevé le problème de la situation d'enregistrement de ces phénomènes soulignant l'importance des conditions d'enquêtes, « *Peut-être faut-il évoquer les réflexes de l'apprentissage scolaire pour comprendre les propriétés de cette interaction très spécifique qu'est la situation d'enquête. L'enquêteur se comporte inconsciemment comme un examinateur et doit parfois laisser transparaitre son jugement sur la qualité de la prestation des enquêtes. Il suffit en tout cas de lui demander d'apprécier le déroulement de l'entretien pour qu'il retrouve les réflexes du professeur, ce qui laisse penser qu'il doit parfois donner aussi cette impression à ceux qu'il interroge.* ⁴² ». La définition de la situation avait rapidement été pensée comme cruciale dans le domaine de la production des opinions. On peut penser au travail assez pionnier en la matière de John Zaller⁴³ cité par Loïc Blondiaux dans un article sur la compétence politique⁴⁴ : « *Que montre au juste Zaller? Que le contexte dans lequel une opinion est énoncée interfère directement avec le contenu déclaré de cette opinion. Qu'un même ensemble d'attitudes peut s'actualiser de différentes manières selon les caractéristiques de l'intervieweur, le moment où l'interview est réalisée (au lendemain par exemple d'un reportage télévisé qui a insisté sur tel ou tel aspect de la question) ou la formulation de la question.* ». On peut sinon penser de façon similaire, à cette enquête de Darren Davies donné aussi en exemple par Loïc Blondiaux qui posait les mêmes questions à un échantillon d'américains noirs et qui comparait les réponses quand les questions avaient été posées par soit un enquêteur blanc soit par un enquêteur noir. Les différences de taux de réponse étaient assez frappantes, l'auteur y voyait donc la peur du stéréotype⁴⁵.

La question que je me posais était donc la suivante : comment ces divisions se verraient-elles modifiées par une situation d'enquête différente ? L'imposition d'une définition de la situation

⁴¹ D. Gaxie, « Retour sur les modes de production des opinions politiques », in P. Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction*, de Pierre Bourdieu, La Découverte « Recherches », 2013, p. 293-306

⁴² D. Gaxie, « Au-delà des apparences. [Sur quelques problèmes de mesure des opinions] ». In : *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 81-82, mars 1990

⁴³ J. Zaller, *The Nature and Origins of Mass Opinion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992

⁴⁴ L. Blondiaux, Faut-il se débarrasser de la notion de compétence politique ? Retour critique sur un concept classique de la science politique, *Revue française de science politique* 2007/6, Volume 57, p. 759-77

⁴⁵ D. Davis, B. Silver, « Stereotype Threat and Race of Interviewer Effects in a Survey of Political Knowledge », *Communication au Congrès de l'American Political Science Association*, Boston, 2002

renouvelée rendrait-elle le niveau d'habilitation différent ? Ou pour reprendre la question de départ : si l'on place la focale à l'échelle collective d'un groupe, la capacité à se mettre en puissance ou non dans une discussion politique sera-t-elle influencée par des règles contingentes qui peuvent traverser ce même groupe ? Et si oui, lesquelles ? Mon hypothèse principale était que la division du travail musical au sein du groupe observé, aurait un effet cette fois sur la division du travail politique. Cette hypothèse s'appuyait sur un constat assez simple : le droit à la parole lors d'une interview à la télévision ou à la radio, est un privilège déterminé par l'instrument joué, très souvent il s'agit ainsi du chanteur ou du guitariste, quasiment jamais du bassiste ou du batteur. On peut donc résumer mon hypothèse de façon plus générale : une règle non politique contingente au groupe aurait bien un effet sur les discours et sur le niveau d'auto-habilitation des membres de ce groupe au moment de parler de politique.

4 Quelle place faite à la sociologie de la musique ?

On aura donc compris que la musique, bien qu'une passion, reste avant tout un terrain, un objet pour moi. Certes un objet que j'investis, mais un objet tout du moins. Ce mémoire repose assez peu sur les débats présents en sociologie de la musique autour des thèses de Bourdieu dans *La Distinction*. La question de l'homologie ou de la « transférabilité⁴⁶ » développée par Bourdieu aura été pour Lahire, un des grands contradicteurs de *La Distinction*, une des propositions les plus débattues. C'est cependant autour de cette question centrale de la sociologie de l'art que gravite ce mémoire. Bourdieu avait cru déceler une concordance des propensions à *La Distinction* des goûts dans les différents champs culturels : cela valait surtout pour les classes supérieures, qui par leur capital scolaire et leur capacité à classer, faisaient facilement le pont d'un art à un autre. Ainsi, un amateur de musique classique, avait peu de chance de se retrouver devant la télévision pour une émission populaire. Pour Lahire, cette conclusion est trop hâtive, car « *non seulement les phénomènes de dissonances culturelles sont majoritaires dans toutes les classes sociales, mais que la plus grande probabilité d'avoir un profil culturel dissonant se situe, d'abord et avant tout, dans les classes moyennes*⁴⁷ ». Mais ces conclusions sont surtout en opposition avec ce qui a été donné comme la grande alternative théorique au modèle de la

⁴⁶ B. Lahire, « La culture à l'échelle individuelle : la transférabilité en question », in P. Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*, La Découverte « Recherches », 2013

⁴⁷ Ibid.

« légitimité culturelle » de Bourdieu, incarnée par Richard A. Peterson⁴⁸ qui a proposé celui des « goûts omnivores ». Il y dépeint une société où les individus ont des goûts plus éclectiques et où les stratégies de distinctions culturelles n'auraient pas leur place. Elle peut aussi être résumée à la suite de Jean-Louis Fabiani: « *La théorie de l'omnivore, moins chez Peterson lui-même que chez ses utilisateurs pressés, entend dépasser la conceptualisation de Bourdieu en montrant que les individus qui se trouvent au sommet de la hiérarchie sociale consomment en quantité croissante des biens de nature très diverse, incluant des formes que l'on pourrait juger non légitimes.*⁴⁹ ». Mais comme le montre Fabiani, la théorie de la légitimité culturelle de Bourdieu s'appuie avant tout sur une relation dynamique aux objets culturels qui a donc pu changer très vite en un peu plus d'une décennie : « *L'intensification des pratiques culturelles, que mettent au jour les enquêtes statistiques portant sur la stratification sociale des comportements aussi bien que les constats incontestables des appétits omnivores des couches dominantes de la société, témoignent bien que les formes de concurrence pour le prestige symbolique sont loin d'avoir disparu : elles ont simplement changé de point d'appui en termes d'objet*⁵⁰ ». Quoiqu'il en soit c'est surtout autour de la transférabilité, que les préoccupations de la sociologie de la culture et de la musique m'importent dans ce travail. Une légitimité contingente et musicale au sein d'un groupe est-elle homologoue ou transférable avec la légitimité à parler politique ?

5 Présentation du matériau d'enquête

J'ai donc réalisé sept entretiens collectifs que j'ai voulus les plus divers selon les critères énoncés plus haut. Non pas que je sois à la recherche d'une quelconque représentativité car mon travail est avant tout qualitatif, mais parce qu'une pluralité de situations ne pouvait qu'enrichir mon enquête. J'ai donc rencontré en terme de style de musique, un groupe de jazz instrumental semi-professionnel, un trio de musique classique professionnel, un trio de chant amateur, un groupe de métal amateur, un groupe de punk professionnel, un groupe de hard rock semi-professionnel, et un groupe de dub (musique mêlant reggae et électro) semi-professionnel. Ces groupes ont une division du travail stricte (un musicien pour une tâche ou un instrument) ou souple. Pour ce qui est des critères sociologiques, les enquêtés présentent certaines

⁴⁸ R.A Peterson, « Understanding audience segmentation : From elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, vol. 21, n° 4, p. 243-258

⁴⁹ J-L. Fabiani, « Distinction, légitimité et classe sociale », in P. Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction*, de Pierre Bourdieu, La Découverte « Recherches », 2013

⁵⁰ Ibid.

caractéristiques : la moyenne d'âge se situe à trente ans, mais 13 enquêtés sur vingt-cinq ont moins de vingt-cinq ans, et 7 ont cinquante ans ou plus. Il n'y a aucun trentenaire ou quarantenaire. Les milieux sociaux sont aussi variés : 5 sont fils ou filles de musiciens, 15 sont issus de familles d'employés ou de cadres moyens, et 6 sont issus de professions intellectuelles supérieures. Autre critère important, sur les 25 musiciens, il n'y a seulement que trois femmes. Enfin une dernière caractéristique, est que les groupes sont systématiquement assez homogènes socialement. A chaque fois (ou presque), je les ai rencontrés durant une de leur répétition pour pouvoir les observer en train de jouer, et j'ai ensuite réalisé un entretien collectif avec l'ensemble des membres. L'entretien comprenait trois parties : la première cherchait à cibler les données biographiques des musiciens en leur posant des questions individuelles tant sur leur origine sociale, que sur leur pratique musicale. La deuxième partie était une partie collective où je posais des questions collectives (en spécifiant ne m'adresser à personne en particulier) qui avaient pour but de mieux comprendre leur projet musical et leurs ambitions. Enfin, une troisième partie avait pour ambition de faire glisser la discussion vers des thèmes plus politiques sans pour autant imposer des sujets. Je privilégiais donc systématiquement des thèmes familiers au monde des musiciens même si parfois cela pouvait s'avérer infructueux.

Après avoir détaillé les modes de division du travail au sein des groupes, ainsi qu'après avoir montré qu'elle impliquait une hiérarchie musicale qui ne correspondait pas nécessairement à une hiérarchie sociale, nous nous demanderons si l'auto-habilitation à parler de politique se calque simplement sur le critère du capital culturel (de façon strictement individuelle donc) ou bien si les règles contingentes liées uniquement à l'existence et au fonctionnement d'un groupe de musique prennent le pas sur la division sociale du travail politique.

ANALYSE DES RESULTATS

1 La division du travail au sein des groupes de musique

Il s'agit dans cette partie, de camper le décor de notre recherche tout en présentant les bases de l'hypothèse principale. La division du travail est au coeur de la production musicale au sein des groupes, qu'ils soient professionnels ou amateurs, de composition ou d'interprétation. Je présente donc ici quelques couples d'oppositions qui relèvent de l'idéal-type, pour permettre au lecteur de pénétrer de plain-pied dans le terrain, et d'avoir du même coup des éléments explicatifs qui serviront de base pour discuter l'hypothèse de la prépondérance de la division du travail sur la parole politique.

Si certaines formations privilégient une division rigide et stricte du travail musical, d'autres à l'inverse, bien que plus rares, recherchent explicitement une organisation plus souple. Il est de plus, intéressant de croiser ce critère de division du travail avec celui d'une organisation hiérarchique au sein du groupe.

1.1 Une division du travail rigide

1.1.1 Une division progressive et instinctive ou rationalisée

Parmi les groupes de musique que nous avons rencontrés, la plupart présentait une division du travail qui pourrait être qualifiée de rigide. Chaque membre est alors assigné à une ou des tâches précises. Cela peut s'être établi sur le tas, ou au contraire avoir été recherché depuis le début. On retrouve ici La Distinction entre des groupes plus amateurs, souvent composés d'amis, qui jouent pour leur plaisir avant tout avant de se prendre au jeu, et les groupes plus professionnels qui tentent davantage de rationaliser leur environnement.

Pour ce qui est de la division progressive du travail, on peut donner en exemple le groupe de métal que j'ai rencontré. Il s'agit d'un groupe de jeunes hommes ayant tous entre 22 et 24 ans, se connaissant depuis longtemps et ayant des relations d'amitiés antérieures à leur projet musical. Ils habitent tous à Evry, et se sont rencontrés pendant leur enfance ou leur adolescence.

Encadré 1 : un groupe de métal⁵¹ rencontré à Evry

J'ai rencontré ce groupe par le batteur, Théo, qui était le batteur du premier groupe de mon enquête. Tous les membres du groupe se connaissent depuis longtemps, l'école primaire pour certains, le collège pour d'autres et habitent donc tous depuis longtemps à Evry, dans la banlieue sud parisienne. Théo âgé de 22 ans, est en fac de psychologie à Paris Diderot. Sa mère est infirmière psychiatrique et son père est un chômeur de longue date. Vincent, le chanteur, est quant à lui vendeur dans une grande enseigne de jouets. Sa mère est cadre supérieure dans une grande banque parisienne et son père travaille au PMU. Il a, après le bac, poursuivi des études d'art du spectacle jusqu'en licence. William, guitariste, vient d'un milieu plus modeste, son père était tourneur-fraiseur en usine, et sa mère est secrétaire-comptable en civil dans l'armée. Il est à 23 ans, enseignant de lettres dans le secondaire, et a passé cette année l'agrégation. Corentin, guitariste aussi, est lui sans emploi après avoir obtenu une licence en LEA. Il vient d'une famille de musiciens amateurs, sa mère est employée administrative dans un hôpital et son père travaille dans une entreprise de livraison de repas pour les écoles privées. Ils répètent dans une structure municipale, la « Hall du Rock » créée dans les années 70-80 au moment d'une forte expansion des projets culturels⁵². Cette salle de répétition, assez vaste, qui regroupe plusieurs studios, s'engage aussi à suivre les musiciens dans leur développement en tâchant de leur trouver des dates de concert, ainsi que de les aider dans leur projet d'album. A ce titre, la Hall bénéficie d'un studio d'enregistrement et d'un ingénieur son pour offrir de véritables conditions professionnelles à ces groupes.

Ils sont tous issus des classes moyennes et ont tous orienté leurs études vers une sphère plus culturelle qu'économique : le chanteur a poursuivi des études de musique et arts du spectacle après le bac, le batteur est en licence de psychologie, l'un des guitaristes est professeur dans le secondaire, et l'autre a une licence en LEA. Le groupe est assez ancien et on peut constater que les positions dans le groupe se sont figées de façon contingente :

⁵¹ Le métal a longtemps été absent de la recherche en sciences sociales. Un tournant réhabilitant son étude a été opéré à partir des années 2000 en France. Il a alors souvent fait l'étude de recherche ethnographique sous le prisme de la religion (cf Sociétés 2005/2 numéro 88), ou du constructivisme cherchant à détailler « les scènes metal » (cf *Volume !* 2006/2 numéro 5), peu d'études se sont consacrées aux publics du métal si ce n'est pour contester la vision trop masculine qu'il véhicule auprès des chercheurs (cf S. Turbé, « Puissance, force et musique metal Quand les filles s'approprient les codes de la masculinité », *Ethnologie française* 2016/1 (N° 161), p. 93-102. On peut toutefois déplorer le manque de travaux de la sociologie de la culture sur le sujet.

⁵² P. Le Guern, « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *Réseaux* 2007/2 (n° 141-142), p. 15-45 : « En effet, les acteurs locaux ont pu jouer un rôle dès les années 1970, les institutions publiques ou para-publiques (les MJC par exemple) accompagnant le développement du rock. Mais ce que nous retiendrons des premières politiques du rock, c'est ce que fut leur justification principale à l'époque : répondre aux attentes supposées des publics jeunes, favoriser des espaces d'énonciation, pour permettre à cette partie du public de donner libre cours à ses idéaux » p. 21.

« *Q : et le chant tu t'y es mis comment ?*

Vincent : euh de manière un peu hasardeuse, parce que moi à la base c'était la guitare, la guitare tout seul puis après avec les débuts du groupe j'étais surtout à la basse puis le chant est venu comme ça, parce qu'on était dans un premier groupe avec le batteur et puis juste un guitariste...

Q : avec le batteur d'ici tu veux dire ?

Vincent : oui oui, avec Théo Et donc du coup c'est après ça que, après le split de ce groupe là qu'on s'est dit qu'on allait faire autre chose et là la guitare j'ai plutôt laissé tomber parce que j'avais dans l'idée d'amener deux autres personnes qui sont là, les deux autres guitaristes donc je me suis tourné vers la basse et le chant a suivi mais c'est plutôt par hasard. [...]*

Q : et petite dernière question comment t'as rencontré les autres membres du groupe ici ?

Vincent : bah tout simplement l'un des guitaristes je l'ai rencontré à l'école primaire et le second au lycée donc on s'est lié d'amitié en classe littéraire...

Théo : je croyais que c'était un week-end à la Fistinière... (Rires collectifs)

Vincent : et après le batteur je l'ai rencontré dans le groupe avec les contacts. »

On voit donc que la forme actuelle que prend le groupe n'est pas préméditée. La formation s'appuie avant tout sur l'interconnaissance des membres, sur leurs relations antérieures, plus que sur des compétences musicales affichées. Cet élément est en réalité intrinsèquement lié à un autre à savoir l'autodidaxie. Souvent, les membres qui sont donc recrutés avant tout sur des critères extra musicaux, ne cultivent pas tout de suite leur pratique instrumentale de façon encadrée dans un conservatoire ou en école de musique. Le seul ayant bénéficié depuis le début de cours de musique est le batteur, car le chanteur et un guitariste se déclarent autodidactes, et

le second guitariste, s'est inscrit au conservatoire après être entré dans ce groupe. On peut tout de suite ajouter qu'il est à côté de cela, très rare qu'un batteur soit autodidacte, car c'est un instrument qui demande une somme importante d'argent à l'achat, beaucoup de place, et qui développe un fort volume sonore. La solution communément admise avant d'acquérir une batterie est donc d'inscrire son enfant dans une école ou un conservatoire pour qu'il puisse découvrir l'instrument sans avoir à déboursier tout de suite une somme considérable. Cette solution, est de plus, quasiment obligatoire quand on habite en appartement, sans la place et le volume suffisants pour un tel instrument, même si l'arrivée des batteries électroniques qui se jouent avec un casque, a quelque peu renouvelé l'éventail des solutions.

Quoiqu'il en soit, on voit avec cet exemple d'un groupe amateur cherchant à se développer (enregistrement d'un album, concerts rémunérés occasionnels), que la division du travail actuel repose davantage sur des relations que sur des compétences. Les membres s'étant pris au jeu pour ainsi dire, le groupe a mué de forme et a pris celle actuelle.

Pour les groupes semi-professionnels cherchant activement à se professionnaliser, la division du travail rigide peut cette fois s'appuyer avant tout sur des compétences musicales, et correspondre plus à une « fiche de poste ». Prenons le cas du groupe de hard rock que j'ai rencontré. Composé à la base d'un guitariste, d'un chanteur et d'un bassiste, le groupe s'est étoffé d'un autre guitariste en plus d'un batteur fixe au moment d'enregistrer leur album et d'en faire la promotion.

Encadré 2 : un groupe de hard rock rencontré à Frepillon

Basé dans le nord du Val d'Oise, quatre des cinq musiciens sont originaires du département et y habitent encore. Le groupe répète chez Phil, le guitariste soliste, qui habite toujours chez ses parents, et qui a une scolarité intermittente qu'il a fait passer après la guitare. Après son bac, il a poursuivi des études de musique dans une école de musique actuelle renommée à Paris, l'ATLA, où il a pu approfondir sa très grande virtuosité. Vianey, le bassiste, lui aussi présent dans le groupe depuis sa création, est étudiant en conception pour les pièces automobiles, son père est chef d'entreprise et sa mère femme au foyer. Jim, le chanteur, qui faisait aussi partie des premiers groupes avec Vianey, est employé chez Mac Donald, son père est pharmacien. Le groupe était à la base resserré autour de ces trois musiciens, Phil réalisait toutes les parties de guitares, Vianey composait toutes les structures et rajoutait par MAO (musique assistée par ordinateur) une ébauche de batterie, des pistes de synthé et la piste de basse. Ils engageaient un batteur de session pour enregistrer les albums. Mais leur ambition les a vite poussés à enrôler des musiciens dans le groupe, Kevin guitariste les a donc

rejoints rapidement, suivi plus récemment par Mathieu à la batterie, qui avait déjà joué dans un groupe précédent avec Vianey. Kevin, qui n'a pas son bac, a lui aussi été à l'ATLA après le lycée, est à présent magasinier dans les stocks chez Prada, son père longtemps chômeur, travaille dans une agence de nettoyage pour les rames de métro, et sa mère travaille dans les assurances. Quant à Mathieu, son père est ingénieur chez IBM, et sa mère est femme au foyer et lui est professeur des écoles.

Basé dans le nord du Val d'Oise, les membres se connaissent pour la plupart avant le projet mais on sent assez vite que c'est le critère musical qui prime. Au moment d'effectuer les démarches pour trouver un autre guitariste, les discussions avec Kevin étaient univoques :

Donc là en fait ils cherchaient surtout un guitariste rythmique, et puis quand on s'est vus avec Phil il a su, parce que moi je suis soliste aussi, mais là c'est lui le lead guitar, et que pour le premier album, je m'engageais à être rythmique, avec quelques petites harmonies tout ça, moi j'ai fait « y a pas de souci », ça me plaisait vraiment le style, et puis les mecs aussi, on se connaissait pas, et puis ça a tout de suite matché, nous deux on a très vite trouvé une complicité vraiment de deux gratteurs, parce que c'est pas souvent le cas, donc voilà, donc après ça a été du travail, du gros travail surtout pour eux parce qu'ils étaient sur la préparation de l'album, moi c'était plus délicat parce que moi j'avais plus les parties déjà faites, il m'a demandé et moi je lui ai dit « y a pas de problème frère, c'est l'album, moi j'arrive en cours de route, je vais pas tout chambouler, il y a pas de souci »*

A l'inverse du premier exemple, quatre des cinq membres prenaient des cours de leur instrument avant d'intégrer ce projet-ci, et deux sont même en école de musique. Si la place dans le groupe peut se décider sur le tas, là encore, rapidement les positions se figent et les membres tentent de rationaliser leur environnement :

«Phil : ensuite on s'est décidés, on voulait faire un truc bien, on s'est fait encadrer par un coach »,

«Phil : c'est du taff parce qu'en dehors de la musique tout ce qui est géré le groupe, les artwork...*

Vianey : gérer un groupe c'est un peu une entreprise en fait... ».

Cette dernière phrase n'est pas anodine quand on sait que le père de Vianey est chef d'entreprise, on a donc derrière la formule, une conception du groupe comme un travail quasiment à plein temps. Dans leur cas, la division du travail est très rigide, et rationalisée, et les membres du groupe qui ne sont pas les fondateurs tout comme les aides de l'extérieur, sont recrutés sur des critères précis. Si la composition est seulement aux mains de Phil (le guitariste) et de Vianey (le bassiste), une multitude de tâches appelle une multitude d'acteurs dans leur cas, dépassant même le cadre strict de production musicale puisqu'il s'agit aussi de réaliser les *artwork*, de s'encadrer d'un coach pour les aider à gérer leur promotion et leur visibilité sur les réseaux sociaux. On a donc ici un groupe en voie active de professionnalisation.

1.1.2 *Les différences de vision du rôle musical du groupe : la musique en soi et les petits entrepreneurs musicaux*

Si l'on reprend l'opposition entre le groupe plus amateur, et le groupe plus professionnel, on voit qu'en plus des différences présentées plus haut, il existe une fracture dans la conception du rôle musical du groupe. Ici, il s'agit d'aborder avec le groupe de métal la vision subjective qu'ils ont de leur pratique :

Q : et du coup pour rester dans ce thème un peu plus général, j'ai deux petites questions, vu que vous me disiez qu'il y avait aucun de vous qui avait des aspirations à devenir musicien professionnel, votre motivation principale pour jouer c'est quoi ?

Théo : c'est le biff ! (Rires)

Corentin : c'est la passion.

Vincent : c'est le kiff. C'est surtout le kiff de défendre ce que tu aimes construire, le côté il est là, de le montrer et de le défendre sur scène, c'est de défendre ton projet, quand on se prépare pour une date on va passer plusieurs répètes pour se booster, se booster et pour être fin prêt !

William : la scène c'est un vrai objectif en soi parce que d'abord c'est un kiff, parce que ça on prend notre pied en jouant sur scène, en partageant le moment avec les gens qui viennent nous écouter.

[...]

Vincent : c'est plus organique, c'est plus sanguin, t'as envie de défendre ton bébé en fait, et c'est là-dessus où c'est un peu primaire quoi.

William : oui et puis c'est un défouloir. Y a un côté sportif.

Vincent : ouais c'est clair, y a un côté cathartique.

Q : et du coup une petite dernière question qui rejoint un peu ça, est-ce que vous avez une volonté de promouvoir un peu plus le métal sur la scène française en général ou vous vous contentez de ce que vous avez comme vous l'avez ?

Vincent : c'est intéressant de prêcher pour sa paroisse, c'est intéressant mais il y en a qui le font, et a haut niveau, par exemple avec le Hellfest, ils ont des gros moyens, mais ils trouvent toujours le moyen de se faire emmerder ils ont une instance privilégiée, ils mettent des moyens dedans, ils boostent une commune, ils font un show qui est dingue, et on trouve toujours quelque chose à leur redire, donc si eux ces géants là...

On voit que pour eux, la musique est avant tout un plaisir qu'ils veulent prendre et partager avec le public, ils ne conçoivent pas leur rôle au-delà. On observe une conception de la musique pour soi certes, mais en soi avant tout. C'est à ce titre que la pratique est vécue comme un « défouloir », ou dans le même cas, un « exutoire » pour les membres du groupe de dub que nous présenterons plus loin. Cette idée d'avoir véritablement « un moment à soi » est partagée par ces deux groupes. Il s'agit avant tout de profiter de cette expérience et d'en retirer des agréments, en particulier la performance scénique. C'est donc bien dans un cadre amateur que la pratique musicale a lieu et est ressentie comme telle :

« Théo : ouais c'est ça, on a tous de objectifs....

Vincent (par-dessus) : personnels

Théo : ... personnels et pour le groupe aussi, et c'est vrai qu'ici il y en a aucun qui veut vire de la musique, ou prévu de vivre de la musique.

William : on a pas des ambitions professionnelles au niveau de la musique, semi-pro à la rigueur... »

A l'inverse, dans le groupe de hard rock dont les membres ont réussi à intégrer un certain sens du placement, ils parlent plus de leur pratique en termes de marché de la musique, l'aspect récréatif étant plus effacé :

Phil : c'est trop de temps perdu et d'argent gâché, c'est-à-dire pour te construire pour que tu sois un minimum crédible en France il te faut des années.

Vianey : il faut vraiment des années, il te faut un énorme investissement de temps, d'argent, de plein de trucs. Et à l'étranger c'est plus simple, et ça correspond plus à notre style qui est plus développé à l'étranger donc on aurait beaucoup plus de chance en Angleterre, même si le niveau est au-dessus par rapport à la France, et en Allemagne.

Q : Mais vous essayez quand même de devenir pro ?

Vianey : ouais ouais !

K : c'est le but ultime.

Vianey : c'est un peu malheureux, t'es obligé d'aller à l'extérieur de la France pour revenir après pour être un peu crédible.

Phil : après franchement, on ira là où ça sera le mieux pour nous, parce que si ensuite on voit qu'en Angleterre ou je sais pas où, on voit qu'on est bien payé, qu'on fait des dates tout le temps et tout, on reste là-bas, ça serait con.

Mathieu : ou au Japon !

Vianey : ouais grave, au Japon c'est des malades.

Ici à l'inverse, les membres ont pris conscience des difficultés en terme de débouchés et ont décidé de faire une tournée promotionnelle de leur album cet été en Angleterre, car les chances de réussir seraient plus élevées. En tout cas, ils donnent l'impression qu'ils feront tout ce qui est nécessaire pour que le projet aboutisse. La musique, s'il s'agit toujours d'une passion pour les membres, n'est pas simplement un moment récréatif, la musique en soi n'est pas suffisante,

car il s'agit de pouvoir vivre pleinement de cette passion (« c'est le but ultime ») et d'avoir le succès le plus large possible. Ils renvoient davantage à une image de petits entrepreneurs musicaux.

1.2 Une division rigide qui peut être horizontale ou verticale

1.2.1 Division verticale et marge de manœuvre plus horizontale

La division du travail rigide peut s'être établie sur une logique hiérarchique. C'est le cas du groupe de hard rock en voie de professionnalisation déjà évoqué. Le travail musical de composition et d'élaboration est dévolu à deux musiciens, le reste des membres se contentant d'exécuter, tout en se laissant cependant une certaine marge de manœuvre :

« Vianey : Pour la compo, bah ouais on a commencé à trois, et en fait c'est Phil qui a apporté les idées principales, c'est lui qui a toujours amené la matière première au truc quoi, que ce soit du texte ou de la compo (se tournant vers Phil qui sourit) calme toi hein ! (Revenant vers moi), et donc du coup il nous envoie des maquettes absolument dégueulasses et après on va chez moi parce que j'ai un petit home studio, donc il me les envoie et j'essaye, enfin parfois il m'envoie une structure qui allait plus ou moins avec...

Phil : ouais en fait je lui envoie la structure, des riffs, soit je lui envoie toute la musique qui est écrite dans la structure, soit je lui note la structure sur une feuille et ensuite je lui dis « démerde toi »*

Vianey : ouais une feuille dégueulasse que je mets une heure à déchiffrer. Et en gros là-dessus je pose une batterie, une basse et quelques fois des arrangements un peu synthé, enfin pour la batterie c'est pseudo-batterie du coup parce que je suis pas batteur, mais voilà, je conçois un peu le morceau autour des idées de Phil du coup, et puis après on essaie de caler une voix dessus, parfois on a une ligne de voix, quelquefois non, donc il y a pas trop de règles, les règles générales c'est

y a Phil qui a en général un riff, on construit le morceau autour, on trouve des idées pour la voix, et puis après on écrit un texte. »

Les musiciens sont donc surtout chargés d'exécuter ce qui a été composé en amont. La division du travail est donc rigide puisque les rôles sont soigneusement répartis et, de plus, cette division est assez verticale et sépare d'un côté les musiciens qui composent de ceux qui exécutent. Si Phil est celui qui impulse l'élan, c'est Vianey, qui est la véritable plaque tournante, puisqu'il utilise les idées de son guitariste pour ensuite les mettre en forme en créant des ébauches de partitions pour les autres instruments. De surcroît, c'est lui qui possède le matériel pour réaliser des maquettes d'album puisqu'il a un home studio chez lui, ce qui témoigne d'une certaine aisance car on sait que le matériel en musique est onéreux. On observe ici le rôle du capital économique hérité puisqu'il est fils de patron. C'est donc lui qui possède une partie importante des moyens de production. Néanmoins, les musiciens se gardent toujours une marge de manœuvre dans l'exécution, c'est le cas de Kevin qui « *pour le premier album, [s']engageait à être rythmique, avec quelques petites harmonies tout ça* ». De plus, ces harmonies en question sont une façon assez habile de dépasser sa simple fonction de guitariste rythmique, sans pour autant remettre en question la répartition des rôles puisqu'il s'agit, en réalité, de doubler à certains moments la mélodie faite par le guitariste soliste en juxtaposant des notes différentes pour créer des intervalles et donc les bases d'une harmonie. Ainsi, Kevin arrive à combiner par là, les deux versants de sa pratique, à savoir son inclination soliste en jouant une mélodie, mais en continuant à remplir son rôle de guitariste rythmique qui consiste en grande part à soutenir les harmonies. C'est la raison pour laquelle Kevin tente le plus possible de proposer ce genre de technique de jeu en répétition.

1.2.2 *Division horizontale et marge de manœuvre plus verticale*

Mais la division du travail au sein des groupes de musique peut s'être figée autour de positions plus également réparties. Il faut ici évoquer les groupes qui ne font pas de la composition mais qui reprennent du répertoire. J'ai rencontré deux groupes qui entrent dans cette catégorie : un trio d'élève du Conservatoire National Supérieur de Musique, qui a déjà un pied dans le monde professionnel, et un trio de chant complètement amateur de quinquagénaires parisiens. Dans les deux cas, la marge de manœuvre est assez faible puisque les partitions régulent quasiment en totalité le rendu final et donc la division du travail musical. Que ce soit

pour le trio piano, violon, violoncelle, ou pour le trio de chant, les partitions sont figées et fixent potentiellement les rapports de force⁵³. Bernard Lehmann, en étudiant les rapports entre les musiciens d'orchestre, montre comment la partition contribue au renversement de la hiérarchie sociale des instruments : les cordes, qui proviennent davantage que les autres sections des catégories supérieures sont la très grande majorité des *tuttistes*, alors que les bois, qui proviennent relativement d'un environnement plus populaire ne sont que des solistes, et sont par ce fait favorisés dans la reconnaissance interne (statut de salaire notamment). Mais la particularité du trio classique est d'être assez horizontale dans sa répartition des tâches musicales. Contrairement aux concertos par exemple, qui cherchent expressément à établir une distinction entre instruments solistes (piano, violon) et instruments *tuttistes* (le reste de l'ensemble), ou même à l'orchestre, le trio mêle davantage les partitions. De façon similaire, dans le trio de chant, si le registre de chant diffère d'un chanteur à l'autre, ainsi que la mélodie produite, il ne saurait y avoir un chanteur qui serait mis plus en avant que l'autre par la partition, créant de fait un soliste et des accompagnateurs. La division du travail musical paraît donc plus horizontale, bien que très rigide. Pour autant, c'est dans la sélection des morceaux que peut se jouer une grande part des rapports de forces au sein de ces formations.

Encadré 3 : un trio classique au CNSM

Ce trio classique de musique de chambre est composé d'un violoncelliste, Raphaël, d'une violoniste, Camille, et d'un pianiste, Alexis. Tous étudiants au CNSM de Paris, entre 22 et 24 ans, ils partagent des profils sociologiques assez proches. Ils viennent tous de villes importantes de province, Metz pour Raphaël, Lyon pour Camille, et Caen pour Alexis. Ils ont tous transité par différents conservatoires, d'abord dans leur région, puis en banlieue parisienne (St Maur pour Alexis et Camille, Boulogne pour Raphaël) avant d'intégrer le CNSM. Ce passage dans les conservatoires de banlieue parisienne fait l'office de « classe préparatoire⁵⁴ » avant l'entrée au CNSM de Paris. De plus, ils ont tous des parents musiciens même si le niveau de pratique diffère : Camille a un père qui a joué à haut niveau dans un quatuor renommé, il est à présent professeur de musique à San Francisco ce qui présume d'une belle carrière, sa mère, flutiste à la base, est à présent chargée de TD en droit à Paris

⁵³ « *Moi je me souviens je me suis engueulé avec un type qui jouait du tuba à l'Orchestre de Z parce que dans Tannhäuser il y avait les violons qui avaient un congé je ne sais pas tous les combien de fois, je sais plus ça tournait : "Eh bien les violons ils tournent !" Je dis : "Heureusement qu'ils tournent, tu vois pas ce qu'ils ont à jouer." Lui il faisait une note quand un violoniste jouait dix pages, en fait il y a une démesure. Les musiciens se sont organisés de telle manière qu'en fait on accorde autant de valeur à un type qui joue beaucoup qu'à un type qui joue pas beaucoup* » extrait d'entretien in B. Lehmann, « L'envers de l'harmonie. » *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 110, décembre 1995. Musique et musiciens. pp. 3-21

⁵⁴ A. Pégourdie, *Les provinces de la musique. Pratiques professionnelles, trajectoires et rapports au métier des instrumentistes classiques limougeaux*, 2013, thèse pour le doctorat de sociologie, Université de Limoges.

Descartes, ainsi qu'à Science Po Paris en droit international, elle doit donc être juriste par ailleurs, ce qui témoigne d'une certaine aisance. On a donc l'esquisse d'un environnement familial à la fois très favorable à la musique, et bénéficiant d'un capital culturel important et d'un capital économique relativement élevé par rapport au milieu de la musique et de l'enseignement. C'est moins le cas des deux autres membres, que ce soit Alexis dont les parents sont eux aussi musiciens et enseignants de musique au collège, ou Raphaël dont les parents sont tous les deux membres d'un orchestre régional. Le trio a aussi été sélectionné pour participer à la programmation de l'Association des Jeunes Talents, un organisme parapublic qui aide de jeunes musiciens, sélectionnés sur concours, dans leur carrière en leur offrant la possibilité de jouer dans des cadres imposants pour des concerts importants.

Pour le trio instrumental, dont les membres se destinent à une carrière dans la musique, le choix des œuvres se fait stratégiquement, en fonction des avancements de carrière qu'elles offrent :

« Raphaël : Alors nous on est encore un ensemble jeune, puisque que ça fait qu'un an et demi qu'on joue ensemble, donc pour notre formation, un trio avec piano y a énormément de répertoire possible de toutes les époques donc notre objectif à nous ça a été, ça l'est encore maintenant, d'avoir un panel, c'est-à-dire d'avoir des œuvres d'un peu tous les compositeurs principaux des différentes époques, donc là on a trois compositeurs différents pour la période classique, on en a trois ou quatre pour la période romantique, et deux au moins trois bientôt pour la période du XXème. Pour l'instant, c'est ça, c'est comme ça qu'on fait les objectifs après on choisit les morceaux en fonction des échéances qu'on a, par exemple nous on va faire des concours en trio, donc en musique de chambre où il y a un certain programme qui est imposé, ou en tout cas, un nombre d'œuvres imposé, même si il y a beaucoup de liberté ensuite, ça nous a obligé à choisir des œuvres plus que d'autres. [...]

Q : et par rapport au concours tu m'as dit, mais est-ce que vous répétez des œuvres en vue de certains concerts cette fois ?

Camille : oui, ba là....

Raphaël (la coupant) : oui, mais des concours plus que des concerts, euh on a une bonne dose de liberté déjà dans le programme, les gens

ne vont pas nous imposer. En fait, c'est le concours qui détermine le programme, et les concerts vont nous servir pour préparer.

En effet, le programme que le trio est capable de jouer est un des éléments fondamentaux qui détermine la place des futurs musiciens dans la hiérarchie de leur instruments, comme le rappelle Adrien Pégourdie :

« Devenir musicien indépendant ne répond toutefois pas qu'à des exigences relevant de la « virtuosité instrumentale ». Parvenir à cette fonction est également intimement lié au répertoire classique soliste propre à chaque instrument. Les possibilités d'accession à cette catégorie professionnelle sont fonction des potentialités de production en soliste de chaque instrument, qui sont elles-mêmes liées à l'offre de répertoire. Plus un instrument possède un répertoire soliste important en « quantité » et en « qualité », c'est-à-dire le nombre des œuvres et la réputation des compositeurs, plus le nombre des sollicitations professionnelles est potentiellement élevé. Les cordes, dont les répertoires solistes en musique classique sont plus développés et plus reconnus, possèdent un avantage certain par rapport aux autres familles⁵⁵ ».

La sélection des œuvres pour les concerts et les concours apparaît donc comme un enjeu crucial au sein de ce trio en voie de professionnalisation. Que ce soit pour le développement du trio lui-même, que pour l'avancement de la carrière individuelle de chaque musicien. Peser dans la sélection devient donc un élément important dans le rapport de force au sein du groupe, et l'on peut faire l'hypothèse, à la lecture de l'extrait, que c'est Raphaël qui tire le plus parti de cette situation, en témoigne le rôle de porte-parole qu'il endosse, n'hésitant pas à couper la parole à Camille à qui je m'adressais.

Encadré 4 : un groupe de chant amateur à Paris

Dans ce groupe de musique vocale polyphonique, composé d'amateurs entre 50-60 ans, les caractéristiques sociales sont là encore assez homogènes. Bénéficiant tous d'un capital culturel assez important, que ce soit Stéphane et Mathilde qui travaillent dans l'orthophonie (Mathilde est la fille d'un ingénieur et d'une enseignante de lettres ; Stéphane vient d'une

⁵⁵ A. Pégourdie, « L'instrumentalisation des carrières musicales. Division sociale du travail, inégalités d'accès à l'emploi et renversement de la hiérarchie musicale dans les conservatoires de musique », *Sociologie* 2015/4 (Vol. 6), p. 321-338.

famille plus populaire, il a un père plombier et une mère commerçante) et qui ont eu une certaine ascension dans leur carrière, ou Anne qui a l'air un peu moins prise par son environnement professionnel mais qui travaille en tant que directrice artistique graphiste dans une agence de communication (elle a aussi un père ingénieur et une mère enseignante d'allemand). Ils ont tous eu une expérience musicale assez brève dans leur enfance, que ce soit dans un cadre privé qu'on pourrait qualifier de « bonne famille » pour les deux femmes, ou plus public et populaire pour Stéphane avec l'harmonie municipale. Ils habitent à présent tous dans l'Est parisien assez gentrifié, et le chant a été une découverte assez tardive pour tous, qu'on peut fixer autour de la quarantaine. La musique se pratique à un niveau amateur, devant un public familial ou amical à l'occasion de fêtes. Même s'ils essaient tous de d'accorder du temps à ce qu'ils font, on peut noter quelques différences de degré d'investissement ; il est intéressant de voir que Anne se définit elle-même comme quelqu'un de « très, très passionnée » et qu'elle est inversement aussi définie par Mathilde comme celle qui est « vraiment la passionnée oui. La passionaria ». En effet, des trois, elle est celle qui s'est le plus impliquée dans cette pratique en y consacrant beaucoup de son temps, et de son énergie en multipliant les stages, les cours, et aspirant à un peu plus en postulant et en accédant au Chœur de Chambre de Paris, bien qu'il s'agisse là encore d'une formation amateur, présente un niveau de pratique supérieur : « c'était pas le même genre d'ambition, pas le même genre de public, c'était un chef de chœur formidable qui s'appelait D. B, une pointure vraiment, donc il y avait une audition ». A l'inverse, les deux autres membres se sont eux cantonnés à une pratique bien plus amateur.

Pour le trio de chant, la sélection des morceaux est clairement dévolue à Anne, chez qui le groupe répète et qui est la plus impliquée :

« Q : et comment vous en arrivez à choisir les morceaux, c'est une proposition individuelle ?

Mathilde : bah, en ce moment c'est plutôt Anne qui a plus de temps que nous, c'est vraiment elle qui est force de proposition et de passion aussi, elle est vraiment la passionnée oui. La passionaria ! »

C'est Anne qui s'occupe de cette part très importante du travail car elle cumule deux éléments très importants dans le monde de la musique amateur à savoir le temps, et la « passion ». Ce sont des caractéristiques qui sont celles de tous les musiciens professionnels à un niveau implicite car évident, mais qui pour autant ne sont utilisées que par les musiciens amateurs pour désigner ceux d'entre eux qui s'investissent plus. Cette dimension n'est pas sans faire penser aux travaux d'Hyacinthe Ravet⁵⁶ sur la vocation musicale. En partant de l'exemple des

H. Ravet, « Devenir clarinetiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2007/3 (n° 168), p. 50-67.

musiciennes clarinettes qui évoluent dans un environnement en grande majorité masculin, l'auteur repère le rôle joué par les incitations familiales au sein des catégories supérieures quand les parents ont eux-mêmes été musiciens amateurs, ainsi que le rôle du professeur au moment de la découverte de l'instrument. On retrouve bien ces deux aspects chez Anne :

« Mes parents, un père ingénieur une mère professeuse de lettre, et donc mon père faisait du violon très mal, j'ai des souvenirs très grinçants, mais il était accroché et ma mère avait fait dans son enfance un peu de piano, et elle jouait invariablement les premières notes du « gai laboureur » : do-fa—la-do ! et ça s'arrêtait là (rires). Donc ça c'est mes parents musiciens, moi j'ai commencé la musique du piano dès l'âge de 6 ans pendant une dizaine d'année avec un formidable professeur...

Q : au conservatoire ?

Anne : non non avec un professeur à la maison. Et j'ai beaucoup aimé ça au début, c'est moi qui voulait en faire au début parce que j'avais un petit ami qui était très très musicien dans une famille de grands musiciens et moi je voulais faire pareil, euh, et puis vers l'adolescence j'ai trouvé que c'était un peu casse pied de trop travailler, j'ai un peu décroché, puis après mon professeur a eu des problèmes de santé et donc quand j'ai recommencé à trouver que c'était très intéressant, elle a été malade et moi il était hors de question que je reprenne un autre professeur »

On retrouve bien les deux aspects de la « vocation » repérés chez Ravet, ce qui expliquerait en partie qu'elle soit considérée comme « la plus passionnée ». La « passion » est donc le moyen d'objectiver pour soi-même et par les autres, le temps dépensé pour la pratique, c'est donc une catégorie qui cherche à naturaliser les positions dans le groupe. D'autant plus qu'Anne est désignée par Mathilde non pas comme « passionnée » mais comme « la passionnée ». Ce qui est sous-entendu ici c'est qu'elle est la plus passionnée d'entre eux. Ce caractère relationnel de la légitimité est important pour notre hypothèse. Ici, malgré la division extrêmement rigide et assez horizontale du travail musical figée par la partition, il existe toujours des marges de manœuvre de différenciation au sein du groupe qui se répercutent sur la division du travail. Celle-ci n'est donc jamais complètement horizontale par le cumul des tâches quasi inéluctable

de certains membres. On voit donc, avec ces deux exemples, que si la division du travail est souvent rigide, il existe toujours des stratégies pour les membres afin de gagner en autonomie vis-à-vis de la structure, que ce soit en tentant de rendre une structure verticale plus horizontale (l'exemple de Kevin) ou l'inverse.

1.3 *Des cas de division plus souple*

1.3.1 *La souplesse dans la pratique et la performance*

Encadré 5 : un groupe de dub rencontré à St-Ouen

La dub est un style de musique qui reprend les bases rythmiques, harmoniques et mélodiques du reggae en y ajoutant beaucoup d'éléments électroniques. Le reggae constitue souvent une base (le skank*) qui est utilisé en sample* (donc non composé par les musiciens et simplement repris) ou en loop (le principe est le même mais cette fois-ci les boucles sont composées par les musiciens). Les membres, qui se connaissent depuis le collège dans la banlieue Est de Paris, à Maisons-Alfort, ont tous entre 25 et 27 ans. Ils se distinguent par leur plus grand volume de capital relativement aux autres groupes : Louis travaille dans la publicité, Maxime, dans le financement maritime dans une grande banque, et David est ingénieur son dans le studio d'enregistrement et de répétition qu'ils ont choisi. David vient d'ailleurs d'une famille de musicien puisque sa mère et son père ont passé le concours de l'Ecole normale de musique (ce qui est néanmoins une position dominée au sein du monde la musique, l'enseignement étant souvent un complément à l'activité musicale et non pas un but en soi⁵⁷), et si sa mère a depuis bifurqué vers un emploi de technicienne de laboratoire, son père, quant à lui, continue de se produire et est un musicien indépendant. C'est lui qui a d'ailleurs initié son fils au piano, très jeune. Les membres avaient avant ce projet, un autre groupe dans lequel ils jouaient tous d'un instrument alors qu'à présent, ils se concentrent sur les machines dans la plupart des morceaux. Louis était guitariste et bassiste, et jouait aussi de la batterie, et Maxime était chanteur. La particularité de ce groupe est que je n'ai pas pu faire l'entretien avec le batteur, qui n'est jamais venu. On peut y voir une certaine stratégie d'exit. Mais pour autant le groupe ne se cantonne pas à une pratique strictement amateur. David et Louis travaillent en plus dans un label de musique qu'ils ont créé. C'est d'ailleurs à ce projet que Louis voudrait consacrer le plus de son temps et abandonner son travail dans la

⁵⁷ Ce cas représente bien la pluriactivité qui est très présente dans le monde la musique repérée par Pierre Michel Menger : « *De fait, le niveau de formation initiale d'un artiste a une forte corrélation positive avec la pratique de la pluriactivité : la formation agit sur l'espérance de gains pour la partie de ceux-ci qui est tirée d'activités non-artistiques, mais n'agit pas sur les gains proprement artistiques.* » in P-M. Menger, « Les professions artistiques et leurs inégalités », in Didier Demazière et al., *Sociologie des groupes professionnels*, La Découverte « Recherches », 2009, p. 355-366.

pub. Malgré ça, ils ne font que relativement peu de concerts, même s'ils sont toujours rémunérés⁵⁸.

Il existe cependant des groupes qui recherchent un mode d'organisation différent qui se fonde surtout sur une division du travail plus souple. C'est le cas en particulier de ce groupe de dub rencontré à St-Ouen. Il s'agit d'un trio, devenu quatuor avec l'arrivée d'un batteur depuis peu. Il se distingue surtout par leur organisation qui privilégie entre eux trois une division beaucoup plus souple :

« M : ouais parce que chacun s'est dit « voilà ça me saucerait de pouvoir faire ça », après mais voilà, on essaie de se dire, sur scène c'est cool si je leur montre la MPC*, elle marche comme ça, et si sur scène j'ai envie de faire autre chose, je peux me barrer et Louis peut se dire « ah ouais tel truc qu'il fait ça pourrait être cool » et bingo il y va et il fait, parce qu'il y a rien de bien sorcier, c'est de l'écoute, enfin je dis pas que c'est facile, c'est trop bien ce qu'on fait et on est les meilleurs ! (Rires), Mais après il suffit de se montrer. »*

Comme le résume David : *« mais justement le but c'est de tourner. »*. Et de fait, que ce soit en concert ou en répétition, il y a toujours des échanges de place, Louis passe souvent de la table de mixage à la guitare, ce qui laisse la place à la table vacante et qui peut être occupée par un des deux autres. Ce choix dans l'organisation a pour conséquence de rendre la musique très proche de l'improvisation, comme ce qui peut être fait dans le jazz. Si dans le jazz, les structures connues par les musiciens servent de repère⁵⁹, l'improvisation est de mise durant le morceau et deux interprétations du même groupe ne se ressemblent jamais⁶⁰. On retrouve complètement cet aspect ici :

Maxime : enfin les morceaux on les répète parce qu'on les joue comme ils nous viennent, et on essaie assez régulièrement de nous enregistrer

⁵⁸ On observe les mêmes stratégies de diversification de l'activité que Menger décrit, avec ici une pluriactivité musicale (production avec un label et création avec le groupe) et extra musicale (leur emploi respectifs).

⁵⁹ H. Becker, *Outsiders*, Métailié, Paris 1985

⁶⁰ « La dimension improvisée du jazz a constitué un des éléments les plus puissants de son identité, le situant dans une opposition constitutive avec les musiques sérieuses et avec les formes routinisées de la musique récréative » in J-L Fabiani « Live at the village Vanguard. Le paradoxe de l'écoute enregistrée du jazz », *L'Année sociologique* 2010/2 (Vol. 60), p. 387-402

quand même, et du coup, même si c'est dans une qualité pourrie, juste pour pouvoir réécouter chez nous [...]

Q : ok je vois, donc c'est toujours une façon très live de faire les choses.

Maxime : clairement, clairement, et en live on va se répéter 3-4 fois, en live je veux dire en répète, et petit à petit ça se fait...

Q : donc il est jamais vraiment fini le morceau

Maxime : ouais c'est clairement ça.

Louis : ouais c'est ça.

Maxime : parce que du coup, il y a pas, t'as vu la vidéo de notre son, enfin clairement ce soir si on la rejoue, c'est pas celle-là.

Louis : tu vas reconnaître parce que les samples ils bougent pas, mais on la rejouera jamais comme on l'a joué dans la vidéo.*

Maxime : parce que il y a le gros, qui va être la structure calée, où t'as des phases précises, mais l'intro combien de temps elle dure ? Le jour J on va lancer un autre truc d'abord, enfin... et du coup, c'est jamais, on essaie petit à petit de le structurer, mais s'il y a quelqu'un qui rajoute un truc et que c'est bien, ou qui enlève un truc et que c'est mieux...

Cette liberté au moment de la performance n'est possible qu'à condition de fixer une structure, comme en jazz. Ici la structure est composée par les membres et jouée en boucle par l'ordinateur. La piste défile donc automatiquement avec ce qu'on appelle des *loops** ou des *samples**. Cette façon de fonctionner n'a pas toujours existé dans le groupe, car avant ce passage à la musique assistée par ordinateur, chaque membre jouait d'un instrument ce qui limitait considérablement le potentiel des morceaux. Les *loops* permettent finalement de se dédoubler à l'infini pour les musiciens :

« Louis : et du coup c'est ça aussi, c'est aussi pour cette raison qu'on a décidé de cadrer les choses avec des putains de boucles, maintenant on a quand même des morceaux, on a une set list, et du coup c'est un exutoire contrôlé, cadré...*

Maxime : ouais mais à l'intérieur, si t'as envie de chanter maintenant chante maintenant, si t'as envie de faire « piout piout » maintenant, fait le maintenant... Ouais donc c'est clairement le truc de dire « aller maintenant y aura plus de basse bim ! Et maintenant on remet la basse ! » mais au moins l'ordi, si tu mets play partout ça marche tout seul. »

Cette organisation s'est donc mise en place en opposition à un mode complètement acoustique, où la division du travail est beaucoup plus rigide :

« Louis : on est tous fans du groupe High Tone, c'est un groupe de Dub, et euh ils sont vraiment acoustiques, c'est-à-dire que chacun a son instrument mais ils sont 6 ou 7, y a un bassiste, un machin et tout...

[...]

Louis : bah tu vois, pardon je te coupe, très bon exemple, High Tone, qui ressemble un peu à ce qu'on fait, bah tu vois eux c'est ça, chacun a son poste tu vois, et il y a un mec qui est préposé à faire « chioukakon⁶¹ » tu vois par exemple. »

Mais ce choix d'organisation se fait complètement au détriment du batteur qui n'est là que pour apporter une touche acoustique au niveau sonore :

« Louis : toutes les boucles on les a composés avec des rythmes parce qu'on voulait se dire, on voulait se donner la possibilité de jouer le set sans le batteur.

Q : donc du coup la batterie c'était un peu un luxe en plus ?

Louis : ouais c'est un petit peu un luxe mais c'est vraiment un super luxe...

[...]

Q : et Nico il fait un peu de la machine ou justement jamais il échange avec toi ?

⁶¹ Il s'agit ici simplement d'une onomatopée

Maxime : non c'est toujours batteur, batteur. Et il le fait mieux que n'importe qui donc de toute façon ça serait totalement bête, on pourrait totalement lui montrer les machines, y a pas de soucis mais...

Louis : mais ça le ferait pas plus kiffer que ça... »

On voit donc avec cet exemple que si la division du travail entre les trois musiciens principaux se fait de façon assez souple et plutôt horizontale, il n'en reste que le batteur n'est pas considéré comme partie prenante de ce mode de fonctionnement, en ce qui le concerne, sa tâche est clairement définie et immuable.

1.3.2 *La souplesse dans la composition*

Dans un autre sens, on peut donner l'exemple du groupe de métal déjà évoqué. Si pour eux l'organisation musicale est assez figée lors de la performance, le travail de composition l'est beaucoup moins et c'est par là que passe la souplesse de la division du travail :

« William : c'est toujours un peu le même processus de composition qui est intuitif c'est-à-dire qu'à la base il y a que ce soit moi ou Corentin ou même Vincent vu qu'il est guitariste aussi, on amène une idée, et à partir de là en fait, on a un avantage c'est que Théo est très réactif, il entend le plan et il compose une batterie solide derrière et puis après on va essayer de broder pour voir ce qui irait derrière en imbriquant les parties les unes dans les autres.

Corentin : ça peut partir d'un seul riff avec quelques idées derrière.*

William : ouais un enchainement de 3-4 riffs qui sonnent bien ensemble.

Corentin : et dessus on pose la batterie la voix et revoir ce qui est bien de ce qui est moins bien.

William : après par l'improvisation chacun greffe ses propres idées par-dessus ce qui fait qu'on a une sorte de composite à la fin où chacun a ses propres idées sur le morceau et ça s'assemble comme un puzzle. »

Si William commence par dire que le processus de composition est toujours le même, on comprend rapidement par la suite qu'il est peu arrêté : il est effectivement « intuitif ».

L'initiative de la composition peut venir de tous les membres (sauf du batteur) et la suite du processus ne procède pas d'un ordre préétabli. C'est donc un processus assez peu rationalisé, comme le montre ce passage où je leur pose des questions sur le nouveau morceau qu'ils étaient en train de travailler au moment de la répétition :

« Q : et par exemple là j'ai vu que ce que vous faisiez pour la partie du chant, j'ai vu que vous travailliez assez de façon rationalisée, vous comptez beaucoup chaque mesure... »

Vincent : là c'est exceptionnel.

William : là on a un morceau qui est particulièrement complexe donc on essaie de l'écrire, d'habitude on n'en a pas besoin.

Théo : Aussi parce qu'on a pas composé en même temps. »

On voit qu'il n'existe pas une méthode de composition, mais au contraire, que chaque morceau, peut faire l'objet d'une méthode de composition différente, à l'initiative de plusieurs membres (alors que pour le groupe de hard rock comme nous l'avons vu, c'est uniquement Phil qui impulse le mouvement). Le processus de création est plus informel ici, et s'adapte à des éléments aussi mineurs que la simple présence ou absence des membres au moment de la création (c'est ce qui est sous-entendu par Théo à la fin du dernier extrait).

1.4 Le rôle des musiciens dans la division du travail

1.4.1 Musiciens de composition, musiciens de chant et musiciens de support

Dans les groupes de composition, on voit s'établir très rapidement une fracture entre les musiciens qui participent au travail de composition et ceux qui en sont exclus. Ainsi dans quasiment tous les groupes que nous avons rencontrés, les batteurs étaient en position dominée. Ils ont une conception de leur instrument qui est celle de l'exécutant alors qu'un bon batteur, créant de bonnes partitions de batterie est apprécié de tous les musiciens bien évidemment.

Encadré 6 : un groupe de jazz instrumental à Evry

Dans ce trio de jazz (au sens extensif du terme) se réclamant d'une musique instrumentale tzigane, arabo-andalouse, les membres possèdent des caractéristiques sociales assez proches. Si pour Mélodie, l'accordéoniste, sa mère est préparatrice informatique, et celle de Théo, le batteur, infirmière psychiatrique. Ils habitent encore tous les deux chez leurs mères qui sont séparées de leur père. Mélodie, qui a 23 ans, est à la faculté d'Evry en musicologie, et Théo, que nous avons déjà rencontré dans le groupe de métal, suit des études de psychologie à Paris Diderot. Didine, le guitariste, a une trajectoire sociale plus floue même si ses parents, qui vivent en Algérie, seraient d'un milieu assez modeste. Il a, quant à lui, fait des études de biologie et il est maintenant en fac de musicologie à Evry avec Mélodie. Ils sont tous les trois venus à la musique par des membres de leur famille, ce qui explique qu'ils aient tous commencé à jouer jeunes. Cet environnement familial propice peut d'ailleurs prendre plusieurs formes : le beau-père de Théo avait une batterie et l'a initié, on peut aussi souligner le rôle de l'identification au moment des premières découvertes de l'instrument particulièrement visible chez Mélodie puisqu'elle fait à chaque fois le lien avec une figure féminine qui semblerait être à la source de sa pratique pour l'accordéon (mère et grand-mère) ou de la batterie (jeune fille batteuse avec qui elle jouait adolescente). Enfin pour Didine, l'apprentissage de la guitare s'est fait avec son frère aîné, lui aussi musicien. Ils ne sont en tout cas pas des musiciens autodidactes et continuent de profiter d'un enseignement musical au conservatoire et/ou d'un enseignement théorique en fac de musicologie.

A Théo, batteur dans un groupe de jazz se réclamant d'une musique tzigane, arabo-andalouse, de rappeler son rôle dans le groupe :

« Théo : je dirais que moi je suis plus dans le support, y a Didine et Mélo qui tiennent la baraque, enfin surtout Mélo parce qu'elle est très présente, et moi je fais en sorte d'être assidu aux répéts, et de pouvoir gérer. Sinon j'ai pas de.... »

Mélodie (le coupant) : oui mais après t'as quand même un rôle...

Théo : (la coupant à son tour) : oui j'aide aussi à composer aussi, mais c'est surtout dans l'étayage des chansons. »

La coupure entre instrument mélodique et instrument rythmique se fait donc au détriment de ces derniers dans les groupes de composition puisqu'ils ne prennent pas part à ce travail. En effet, le rythme est souvent déjà présent dans les ébauches de compositions des musiciens et le travail du batteur consiste généralement à souligner les motifs rythmiques en y apportant des subtilités. Ainsi dans ce trio, c'est Mélodie, l'accordéoniste, et Didine, le guitariste soliste, qui

composent les morceaux. La position instrumentale de Mélodie la pousse un peu plus vers un rôle de base, de création de la structure, car c'est en effet plus facile de se greffer pour un guitariste et un batteur une fois que l'accordéon, qui possède des caractéristiques tant rythmiques (facilitant le travail du batteur) qu'harmoniques (posant les bases du travail du guitariste ou du soliste en charge du chant), a posé les fondations du morceau. Il faut rappeler que dans une formation de type instrumental, ce que l'on appelle « le chant » c'est-à-dire la mélodie, est un travail dévolu aux différents instruments reconnus comme « solistes », les plus connus étant le saxophone, la trompette, le piano, la guitare pour les « musiques amplifiées⁶² ». Ils sont amenés, par la façon de composer la musique, à mettre leur partition en avant, pour illustrer le propos c'est finalement ce que l'on chantonne quand on a retenu « un air ». C'est donc aussi à lui que revient le « dernier mot » si l'on veut filer la métaphore de la parole. Il s'agit à vrai dire du même rôle que celui de chanteur, c'est à eux que revient « la parole » du fait de leur position instrumentale dans le spectre sonore. Bénéficiant souvent d'un registre plus aigu que les autres instruments ainsi que d'un volume plus important, leur partition est plus facilement audible. Cette description est bien évidemment idéal-typique car en aucun cas on ne pourrait limiter la guitare, pour reprendre notre cas, à un instrument uniquement de chant, car on sait qu'elle est aussi énormément utilisée comme instrument de support (souvent de support au chant vocal mais aussi à d'autres instruments de chant), c'est d'ailleurs cette grande polyvalence qui fait en partie le succès de cet instrument le plus vendu dans le monde chaque année. En tout cas pour notre exemple, la guitare est principalement utilisée comme l'instrument du chant de façon isolée du reste, les deux autres se cantonnant au rôle du support harmonique et rythmique, ou parfois de façon partagée avec l'accordéon mais quasiment jamais comme un instrument de support.

1.4.2 *La question du chant dans les groupes instrumentaux*

⁶² M. Touché, « Muséographier les « musiques électro-amplifiées ». Pour une socio-histoire du sonore », *Réseaux* 2007/2 (n° 141-142), p. 97-14 : « *Musiques amplifiées ou musiques électro-amplifiées ne désigne pas un genre musical en particulier, mais se conjugue au pluriel, pour signifier un ensemble de musiques qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électronique comme élément plus ou moins majeur des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage...).* A la différence des musiques acoustiques qui nécessitent l'appoint ponctuel de sonorisation pour une plus large diffusion, les musiques amplifiées sont créées, jouées à partir de la chaîne technique constituée par : – des guitares, basses électriques ; claviers, batteries électroniques, micros, platines, samplers, ordinateurs ; – les préamplificateurs et les effets électroniques (travail sur les fréquences et les effets sonores, de plus en plus caractérisé par un usage abondant des basses, des graves et extrêmes graves.) ; – les amplificateurs et haut-parleurs ; la question de la puissance, de la pression sonore, du volume spatial et social rempli par le son produit »

Le chant reste un élément bien à part dans l'organisation des groupes quand il est présent. On peut distinguer deux positions idéales typiques. La première est celle qu'on pourrait qualifier « des chansons à texte ». Les morceaux, et donc le groupe, tournent autour des textes qui sont proposés, ce qui a pour effet mécanique de propulser le chanteur et/ ou l'auteur si ce sont des personnes distinctes, en haut de la hiérarchie de la division du travail. C'est le cas par exemple du groupe de punk que j'ai rencontré.

Encadré 7 : un groupe de punk professionnel rencontré à St-Ouen

Il s'agit d'un groupe professionnel très ancien, fondé à la fin des années 80. Seul l'un des membres fondateurs y est encore présent : Yves, le chanteur et guitariste. Le groupe ne s'est jamais arrêté malgré les séparations avec les membres originels, qui ont été remplacé par différents musiciens au cours de l'histoire du groupe. Tous les musiciens ont des statuts d'intermittents, sauf Yves, qui par choix idéologique, préfère être au chômage. Durant mon entretien, j'ai rencontré Jérôme, le bassiste, qui est dans le groupe depuis 2 ans, Fred, guitariste, chimiste au début de sa vie professionnelle puis musicien, parfois même dans des conditions précaires puisqu'il me dira avoir joué assez longtemps dans la rue ; et enfin Thomas, le membre le plus récent, batteur. C'est par des réseaux dans le milieu underground punk que les musiciens ont été recrutés. Si le groupe est assurément un groupe important de la scène punk, il n'en reste pas moins en position assez marginale vis-à-vis du reste de l'offre de musique. De plus, les textes très engagés qui y sont chantés sur des thèmes très à gauche relevant de l'antifascisme, de la critique du patronat pour n'en citer que quelques-uns, ont fermé les portes de certaines salles de concert au groupe, minimisant en peu plus le niveau de revenu des membres.

Les membres sont tous des quinquagénaires et tous musiciens professionnels. Le groupe est ancien, mais après des séparations et des décès, de nouveaux musiciens ont été recrutés. Yves est le membre fondateur encore en activité. Il est le chanteur, guitariste aussi, et l'auteur de tous les textes :

« Donc depuis cette époque, depuis 1995, en gros c'est moi qui suis... en gros j'écris tous les titres et les morceaux de l'album, je suis l'auteur-compositeur, avant c'était pas le cas mais depuis c'est le cas. Alors pourquoi ? Je ne sais pas. Les autres n'ont jamais apporté de titre, j'en sais rien, enfin c'est un petit peu faux, l'ancien guitariste, Yann qui est décédé, avait participé sur deux compos, il avait amené

une partie des titres, et souvent c'est lui qui faisait les chorus, une partie des chorus, pas sur tous, mais y a un moment où il participait beaucoup aux chorus. Voilà, ce qui se trouve c'est que dans ce groupe depuis 1995, en gros c'est toujours moi qui aie tout fait. »*

Les textes sont très engagés politiquement et c'est même une source de motivation supplémentaire pour les musiciens :

« Q : et donc c'est aussi le discours qui vous a motivés toi Fred et toi aussi Thomas ?

Fred : alors moi quand j'ai eu Yves pour la première fois au téléphone je ne le connaissais pas et moi c'est une des premières choses que je lui ai dit [sic], je lui dit « tu sais quoi, j'adhère total aux textes, c'est nickel, ça me va très bien », et puis ne me demande pas pourquoi ni comment mais j'y vais, enfin je veux dire : j'ai une crête rouge, j'ai pas besoin d'argent, tu comprends, c'est vraiment le discours, ça fait du bien d'entendre des textes comme ça que j'aurais... non que j'aurais jamais voulu écrire, mais c'est exactement moi quoi...

Jérôme : ouais et puis ça vaut le coût de mouiller sa chemise de travailler tu vois pour ça...

Fred : c'est propre c'est concis, tu vois quand ils manif là, la dernière fois, ils passent « Les Patrons », tu vois donc voilà. »

Comme on le voit, les textes sont au centre du groupe, ce qui place nécessairement le chanteur/ auteur au centre. A l'inverse le groupe de métal se fait une autre idée du chant dans leur formation :

« Q : et pour les textes du coup comment ça se passe ?

William : Vincent les écrit et puis on les corrige !

Vincent : généralement dans le processus de composition, moi je fais du chant-yaourt dessus, c'est vraiment pour avoir une ligne de chant, une hauteur, ce genre de chose, d'avoir des espèces de gimmicks* vocaux, et ç'est après dans les rushs, que généralement y a un concept une idée qui vient de quelqu'un, généralement ça vient de William aussi*

parce qu'il a beaucoup de bonnes idées là-dessus, et donc du coup on essaye de broder là-dessus, on travaille nos compositions, on travaille ensemble, ça arrive que moi j'écris tout seul et après on entre dans des phases de corrections pour que ça colle le mieux dans la langue de Shakespeare parce qu'avec un guitariste en LEA et William qui est très branché sur la langue anglaise, sur le travail d'écriture, du coup ça m'aide.

William : Après c'est vrai qu'on part souvent d'une idée générale d'un concept pour le morceau, on est pas particulièrement minutieux au niveau des paroles on y accorde pas tant d'importance que ça, disons que le chant est plus un instrument de musique qu'une prise de parole...

Corentin (par-dessus) : on est pas un groupe à texte, on fait pas du slam.*

William : ... et on pense avant tout à l'efficacité de la ligne de chant, à l'énergie et aux sonorités, plutôt qu'à caser telle parole ou message.

Vincent : c'est vrai qu'avec ce style de chant là, avec un style guttural, on va dire dans le métal en général on se focalise plus sur l'énergie le gimmick....

William : c'est ça, c'est vraiment concevoir le chant comme un instrument comme un autre. »

On voit clairement que le chant n'est pas pensé comme une possibilité de faire passer des messages mais plus comme « un instrument comme un autre ». Dans ce cas le chanteur, qui n'est pas le seul à écrire les paroles puisqu'il est aidé par deux autres membres, ne se place pas au centre du projet musical. La hiérarchie, car nous verrons qu'elle existe néanmoins, n'a pas forcément à son sommet le chanteur dans ce cas précis.

Pour illustrer cette partie, on pourrait citer Théo, dans son groupe de métal, qui témoigne, sur le ton de l'humour, de la fracture qui existe entre musiciens de composition et musiciens de support, et entre auteur des paroles et ceux qui n'y prennent pas part :

Q : du coup j'ai eu un petit aperçu mais vous pouvez me décrire comment vous composez ?

Théo : bah en fait j'arrive avec un morceau, j'ai composé les riffs, les paroles... (Rires collectifs).*

2 *Position dans le groupe et niveau culturel : dissonance ou consonance ?*

Il s'agit dans cette partie de s'interroger sur la pertinence de l'homologie culturelle. Un individu détenant plus de capital culturel que les autres membres du groupe sera-t-il nécessairement en position dominante au sein de ce groupe ? Nous avons vu que la position dans le groupe dépendait aussi et surtout de l'instrument pratiqué. Il faut donc aussi regarder du côté de la transmission de la pratique par les parents (ou non) pour expliquer le phénomène de concentration de l'autorité, comprise comme témoin de la légitimité de la parole et des actes et donc comme la détention du pouvoir. Car la pratique instrumentale héritée est une des composantes du capital culturel hérité. Elle constitue un capital spécifique à la pratique musicale, au même titre que la mélomanie des parents, même si c'est à un degré moindre. Nous présenterons avant cela la fracture qui s'établit entre écoute et pratique des musiques « légitimes » à l'échelle des groupes (musique classique et jazz), avant de proposer quelques idéaux-types combinant l'héritage ou l'acquisition des capitaux culturel et musical, avant d'essayer d'établir comment le niveau culturel agit sur la position dans le groupe.

2.1 Goûts et pratiques musicales légitimées : reproduction ou acquisition par la pratique

Avant d'étudier les rapports et les positions des musiciens dans les groupes, il faut d'abord présenter une première distinction forte entre les groupes, à savoir les goûts et la pratique des musiques légitimes. On pense à la musique classique et au jazz. Si la musique classique constitue une niche distinctive en général, les travaux de Pierre Bourdieu l'ont fait apparaître comme telle, (même si l'analyse entre beaucoup plus dans le détail et ne réifie pas la musique classique) le jazz a été l'objet de nombreuses études qui ont montré qu'il ne

correspondait davantage à ce que Bourdieu appelait alors « un art en voie de légitimation ou un art moyen », mais que les musiques jazz, se caractérisaient beaucoup plus par leurs aspects légitimistes⁶³, c'est-à-dire qui considèrent que « La robustesse des liens qui unissent l'orientation des préférences esthétiques aux variables de statut, d'origine sociale et de capital culturel est empiriquement largement attestée. Elle est au cœur de la sociologie de Bourdieu, qui produit une vision de l'espace des préférences unifiée par une conception fonctionnaliste du lien entre l'appartenance aux classes supérieures, le goût des arts savants et le rejet simultané des arts populaires ⁶⁴».

2.1.1 *Goûts et pratique de la musique classique : le poids du capital culturel hérité*

La musique classique reste le style, pris dans son ensemble, le plus légitime, car elle constitue un véritable clivage entre les individus qui en écoutent et ceux qui n'en écoutent pas, et *a fortiori* entre ceux qui en jouent ou pas. A ce titre la déclaration de Corentin, membre du groupe de métal, dont les parents sont musiciens amateurs est assez emblématique :

Q : du coup toi comme type de musique tu me disais que t'écoutes...

Corentin (me coupant) : j'écoute beaucoup de métal mais je suis ouvert à tout j'écoute de la musique électronique, du rap du métal, je suis ouvert à tout.

Q : la musique classique aussi ?

Corentin : la musique classique je cherche pas vraiment mais je sais qu'il y a des trucs que j'aime bien Erik Satie, j'aime bien, je suis pas versé de ce côté-là mais ça ne dérange pas. »

On voit bien que même s'il déclare écouter de tout, « tout » ne comprend pas nécessairement la musique classique qui est mise à part. Le volume de capital culturel hérité est assez

⁶³ Je pense aux travaux de Jean-Louis Fabiani : « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », In Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation Française, 1986, ou « Le jazz a-t-il été un jour un art moyen ? », in Gaudez F. (dir.), *Les Arts moyens aujourd'hui*, L'Harmattan Paris 2008, ou « Live at the village Vanguard. Le paradoxe de l'écoute enregistrée du jazz », *L'Année sociologique* 2010/2 (Vol. 60), p. 387-402 ou à ceux d'Olivier Roueff : D-C Martin, O. Roueff, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du 20^e siècle*, Parenthèses, Marseille, 2002 ou O. Roueff, *De la légitimité du jazz*, in O. Donnat, P. Tolila, (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003 pp. 319-341 ou P. Coulangéon : *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle*, L'Harmattan, Paris, 1999

⁶⁴ P. Coulangéon, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie* 2003/1 (Vol. 44), p. 3-33

discriminant dans l'écoute de musique classique, comme en témoigne les différences à ce niveau entre les membres du trio de chant. Si Anne, dont le père est ingénieur, et la mère enseignante d'allemand dans le secondaire, déclare tout aimer en musique mais écouter surtout de la musique classique, Stéphane à l'inverse, dont le père est plombier et la mère commerçante préfère la musique plus populaire :

« Stéphane : alors moi je n'écoute pas de la musique, je vis tout le temps avec de la musique, j'aime bien la musique d'ambiance, je suis pratiquement tous les soirs, branché sur Nova, j'aime bien le son, j'aime bien ce qu'y a de nouveau, et ce que je choisis de télécharger sur mon ordi j'aime bien les vocales femmes, un peu pop-rock, c'est quelque chose que j'aime bien, et puis j'ai du classique aussi mais je m'arrête rarement pour écouter de la musique mais j'en ai tout le temps. »

Sa pratique, qui peut aussi s'expliquer par son héritage plus populaire, aussi en termes de musique :

« J'ai pris mon premier cours de clarinette quand j'avais 12-13 ans avec mon grand-père qui faisait partie de l'harmonie municipale comme mon père ; [...] la musique en famille c'est pas ça, c'est Alain Barrière, Dalida, Michèle Tort, j'ai baigné un peu dans cet univers-là, y avait pas vraiment de culture mais y avait cette harmonie qui m'a effrayée assez vite »

Le fait qu'il dise lui-même qu'il n'y avait pas de culture, bien que son père et son grand-père aient été musiciens amateurs, témoigne de sa vision négative de la culture telle qu'elle était pratiquée chez lui. Il faut donc comprendre qu'il n'y avait pas de culture légitime, mais seulement de la culture populaire, et donc peu légitime à ses yeux. En tout cas, sa pratique culturelle tranche complètement avec celle d'Anne qui est issue d'une famille de professions intellectuelles :

« Q : et tu écoutes quoi comme musique ?

Anne : j'écoute assez peu de musique, je suis incapable d'écouter de la musique et de travailler en même temps, donc ce qui fait que j'en écoute assez peu...

Mathilde : moi c'est pareil.

A : ... parce qu'il faudrait que j'ai un moment dédié, donc j'ai plein de disques et j'écoute beaucoup plus de musique baroque qu'autres choses et de voix, d'opéra, mais j'ai pas toujours écouté ça, pas du tout.

Q : et là c'est dans une visée pour essayer de travailler ?

Anne : c'est parce que c'est ça que j'apprécie plus, la musique baroque c'est vraiment ce que j'adore, et les voix c'est parce que je prends des cours, j'entends bien plus de chose maintenant qu'avant donc voilà, c'est la culture de l'oreille. »

Pour Anne, la musique semble être quelque chose de tellement sérieux qu'il faut y consacrer un moment particulier pour pouvoir en profiter à sa juste valeur. Elle fait état d'une « dégustation » assez savante, au sens d'Antoine Hennion qui cherche à décrire par là : « *La saisie d'un plaisir musical, d'un moment privilégié, d'une ouverture, [qui] s'analyse comme un événement toujours actuel, méticuleusement recherché, qui s'appuie sur la musique et les œuvres autant que sur les circonstances collectives ou intimes, les formats techniques et spatiotemporels de la cérémonie et les dispositions du goûteur, et qui doit s'articuler dans l'instant réussi pour provoquer la satisfaction ou l'intérêt*⁶⁵. » Si Stéphane aime aussi la musique classique et baroque, l'écoute est une pratique radicalement différente chez lui. Il déclare vivre constamment avec de la musique autour de lui et sa « médiation⁶⁶ » (de façon grossière son support) est la radio, qui suppose une écoute aléatoire, moins contrôlée. Au-delà des goûts, on a aussi de nette différence de pratique dans l'écoute de la musique classique. Il y a donc une assez nette opposition dans l'écoute de la musique entre ces deux membres du trio de chant, malgré le fait qu'il n'y ait pas entre eux de différences fondamentales dans la position occupée au sein de l'espace sociale : Anne est directrice artistique graphiste en agence de communication et Stéphane est directeur d'un centre d'orthophonie. Ce serait donc bien sur le volume de capital hérité, plus que sur le volume de capital acquis qui pourrait expliquer cette différence.

Cette distinction se double d'une autre opposition entre les musiciens jouant de la musique classique, et les autres. Les musiciens qui ont choisi de jouer de ce style possèdent tous un

⁶⁵ A. Hennion, G. Teil, « Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique », in O. Donnat, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Ministère de la Culture - DEPS « Questions de culture », 2003, p. 63-82.

⁶⁶ A. Hennion, *La passion musicale*, Métailié, Paris, 2007

capital culturel hérité très important. Pour ce qui est du trio de chant, à l'exception de Stéphane encore une fois, Anne et Mathilde sont issues toutes les deux de professions intellectuelles. Pour le trio de musique de chambre, tous les membres ont leurs deux parents musiciens de musique classique. Ici se renforce un peu plus le poids du capital culturel hérité dans la pratique de la musique classique, et ce d'autant plus que la pratique de ces musiciens a toujours commencé durant l'enfance, que ce soit pour Anne ou Mathilde avec le piano, et évidemment les membres du trio de chambre qui ont tous commencé leur instrument assez jeune. Le rôle de la famille, qui constitue un environnement favorable à la pratique est donc là aussi déterminant.

2.1.2 *Goûts et pratique du jazz : des cas d'acquisition par les études de musique*

Pour autant, c'est aussi dans la pratique que peuvent se constituer les goûts, notamment lorsque les musiciens poursuivent des études de musique. C'est l'occasion pour eux, et par l'opportunité des cours auxquels ils ont accès, de s'intéresser au jazz. Si le jazz était considéré comme une musique « en voie de légitimation » par Bourdieu dans *La Distinction*⁶⁷, elle apparaît aujourd'hui davantage comme légitime, constituant une différence entre ceux qui en écoutent et ceux qui n'en écoutent pas. Comme le souligne Olivier Roueff qui a consacré une thèse sur la légitimation du jazz : « *Nous terminerons ainsi sur quelques réflexions destinées à circonscrire les données de cette question. Elles concernent un indice de légitimité particulièrement pertinent si l'on se réfère à la définition wébérienne de la légitimité comme autorité symbolique, bien que difficile à mesurer. Le jazz semble être devenu, bien plus que d'autres, une musique "de référence" pour de nombreux acteurs musicaux appartenant à des univers différents – musiques contemporaine, électroniques, rock, rap, techno, reggae, traditionnelles...* »⁶⁸. Si l'auteur ne tranche pas pour savoir si le jazz constitue une musique aussi légitime que la musique classique, il montre en revanche qu'elle se distingue assez nettement des musiques rock : « *Mais elles [les musiques rock] n'ont pas acquis, dans les discours critiques ou dans les justifications des politiques publiques (différentes pour le jazz et pour le rock), un statut équivalent [au jazz] comme musique « de référence ».*

⁶⁷P. Bourdieu, *La Distinction*, Editions de Minuits, Paris, 1979

⁶⁸O. Roueff, De la légitimité du jazz, in O. Donnat, P. Tolila, (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003 pp. 319-341

Pour les musiciens rencontrés, c'est souvent par l'étude de la musique dans les écoles de musiques contemporaines que la découverte du jazz s'est faite. Le jazz véhicule souvent des valeurs propres, à savoir une très grande maîtrise instrumentale, une facilité dans l'improvisation, mais aussi une référence à la « vie de bohème » dont Olivier Roueff souligne aussi l'importance. Dans notre cas, ces valeurs sont présentes dans les discours de nos deux guitaristes du groupe de hard rock, Kevin et Phil, qui ont tous les deux, suivi des études de musique à l'ATLA, une école réputée de musique actuelle.

« Q : et sinon toi en terme de goûts musicaux ?

Kevin : ouais moi c'est très éclectique, euh moi c'est le blues, beaucoup de blues, vraiment le blues, rock sudiste aussi à fond, jusqu'au heavy metal, le hard rock...

Q : jazz un peu ?

Kevin : ouais j'en ai pris des cours de jazz à l'ATLA, le funk, enfin un peu de jazz, mais plus funk, blues tout ça, blues grass et aussi le métal extrême mais pas comme ce soir le scream metal ou quoi, plus du trash metal. »

Kevin établit un lien spontané entre goûts musicaux et découverte du jazz par la pratique lors de ses études de musique. Cela étant, le jazz reste, pour lui, une découverte parmi d'autres. Pour Phil, le rapport au jazz passe aussi par la pratique, même si, là encore, ses hésitations montrent qu'il ne s'agit pas forcément de ce qu'il apprécie le plus :

« J'écoute aussi du funk, du blues, du jazz, je joue pas mal de jazz aussi, j'aime bien tout ce qui est Alan Holdsworth, c'est vraiment un technicien de ouf quoi, j'aime bien les pianistes genre Monk, j'aime bien aussi le saxophoniste, ou non euh, trompettiste ? Parker, Charlie Parker, j'aime beaucoup le bebop, j'en joue pas beaucoup, tout ce qui se retient j'aime bien, j'aime bien beaucoup de chose quoi. »

Quoi qu'il en soit, on voit que le jazz reste une musique assez peu appréciée par les musiciens qui ont un faible niveau de capital culturel. Le groupe de jazz que j'ai rencontré, qui déclare pratiquer du jazz arabo-andalou, possède des caractéristiques sociales un peu supérieures aux deux guitaristes de hard rock puisque deux des membres suivent des cours de musicologie à la fac.

La pratique s'accompagne davantage d'un rapport intellectuel à la musique que pour la plupart des autres groupes. Les échanges lors des répétitions sont très techniques et privilégient un vocabulaire assez savant de musicologie, qui s'accompagne parfois d'une recherche de conceptualisation. A l'inverse nous avons vu plus haut, que le rapport principal que le groupe de hard rock entretenait avec la musique était celui qu'on avait qualifié de petit entrepreneur, assez rationalisé mais très peu intellectuel, et que celui du groupe de métal était beaucoup plus récréatif et informel. A Philippe Coulangeon de rappeler, à partir d'une analyse quantitative, la fracture générationnelle qui s'opère à propos du jazz : « Alors que l'attrait pour la musique classique et l'opéra peut s'interpréter graphiquement comme le goût savant des classes supérieures cultivées des générations anciennes, l'attrait pour le jazz occupe, sur le deuxième facteur, une position plus centrale qui le désigne comme un des attributs de la légitimité culturelle au sein des générations plus récentes.⁶⁹ ». Le volume de capital culturel acquis semble ici déterminant, et explique la relative partition entre les jeunes musiciens amateurs et surtout pratiquant le jazz, et les autres.

Il y a donc bien une opposition entre les musiciens écoutant de la musique savante et légitime, et ceux qui n'en écoutent pas, et cette opposition se redouble lorsqu'on regarde la pratique musicale.

2.2 Présentation idéale-typique des musiciens en termes de capital culturel et musical

Plusieurs idéaux-types combinant capital à l'échelle individuelle, capital musical (spécifique) et capital culturel (global) peuvent donc être dégagés.

2.2.1 Capital musical hérité : pratique professionnelle de musiques légitimes

Le premier modèle est celui du capital musical hérité. Pour Hyacinthe Ravet, le capital musical est la proximité des enfants à l'univers musical par la pratique des parents, ou la mélomanie : « Pour les quelques-unes qui n'ont pas connu la proximité de ces pratiques, leurs

⁶⁹ P. Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie* 2003/1 Vol. 44, p. 3-33

*parents étaient souvent mélomanes et se sont parfois investis dans une pratique musicale avec leurs enfants. Pratiquer, avoir pratiqué ou se mettre à pratiquer avec ses enfants: les parents construisent ainsi un rapport à la musique qu'ils transmettent à ces derniers*⁷⁰ ». Le concept est donc essentiellement hérité. Nous choisissons de l'étendre aux rapports acquis au cours de la pratique. Le concept désignera donc aussi le niveau de pratique musical (renseigné en particulier sur les structures d'apprentissage mais aussi par l'observation au moment des répétitions) et l'étendu des pratiques (on pense aux individus jouant de plusieurs instruments).

Pour ce modèle, il s'agit des enfants de musiciens, qui selon le niveau de pratique des parents, possèdent un assez fort capital culturel, puisque le capital musical est une forme des manifestations du capital culturel. Nous avons rencontré quatre enfants de musiciens professionnels. Trois sur les quatre appartiennent au trio de musique de chambre. Dans ce trio, tous les membres ont leurs deux parents qui sont ou ont été musiciens. Le dernier cas est celui de David, membre du groupe de Dub, qui est ingénieur son. Dans tous les cas, les enquêtés se sont dirigés vers une carrière de musicien professionnel eux-aussi. Il s'agit donc ici « d'hérités⁷¹ », « c'est-à-dire un musicien dont les parents, ou l'un d'eux, sont eux-mêmes des professionnels de la musique, un instrumentiste qui a donc l'aisance de ceux qui ont baigné dans ce milieu et en connaissent implicitement les règles⁷² ». Que ce soit pour Raphaël, dont les parents sont tous les deux membres d'un orchestre régional, Camille, dont le père a été membre d'un quatuor à corde de renom et dont la mère a entamé une carrière de flutiste avant d'abandonner, Alexis, dont les deux parents sont enseignants de musique dans le secondaire ou David, dont le père et la mère ont obtenu le concours de l'école normale de musique, et dont le père est musicien indépendant à plein-temps, on assiste à chaque fois à un phénomène de reproduction. Cet héritage, soulignons-le, s'opère en grande partie dans le cadre de musiques légitimes comme la musique classique d'interprétation. Le cas de David est à part puisqu'il est avant tout ingénieur son, ses revenus et ses perspectives de revenus dépendent donc surtout de cette activité, même si au sein de son groupe, il est le membre le plus motivé pour devenir professionnel, et la pratique d'ingénieur son constitue souvent un premier pas. En tout cas, même dans sa pratique musicale, David reste dans le cadre d'une musique qu'on pourrait qualifier d'avant-garde, la dub. Assez peu écoutée, mais très écoutée des connaisseurs, ce style

⁷⁰ H. Ravet, « Devenir clarinetiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2007/3 (n° 168), p. 50-67

⁷¹ B. Lehmann, L'envers de l'harmonie. In : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 110, décembre 1995. Musique et musiciens. pp. 3-21

⁷² H. Ravet, « Devenir clarinetiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2007/3 (n° 168), p. 50-67

pourrait s'apparenter aux musiques en voie de légitimation comparables aux pratiques observées par Olivier Roueff aux *Instants chavirés*, un bar de jazz qui programme du jazz moderne et des musiques électroniques :

« Ce mode d'appréciation ressemble par bien des points à celui en vigueur dans les musiques contemporaines ou certaines musiques électroniques. Outre le recrutement social des auditeurs et les formes d'organisation de ces mondes musicaux, on trouve là un point de passage entre ces trois goûts qui contribue à expliquer leurs connexions concrètes – les Instants Chavirés programment ponctuellement certaines musiques contemporaines (principalement électro-acoustiques ou informatisées, et des compositeurs ayant intégré des techniques d'improvisation) et certaines expérimentations électroniques ; et leurs auditeurs manifestent semble-t-il fréquemment des appétences pour ces trois styles.⁷³ »

Cela s'explique pour l'auteur par le fait que la posture d'écoute est similaire :

« Si l'écoute « improvisée » est centrée sur le processus de coordination sur le vif entre individualités stylistiques, l'écoute « électronique » apprécie ce même processus mais sans rapporter ces sonorités à l'intériorité créatrice des musiciens (ce qui serait d'ailleurs souvent impossible à l'audition), et l'écoute « contemporaine », quant à elle, a tendance à reconstituer une partition derrière ces sonorités, attribuant aux musiciens des intentions de construction harmonique, de timbres ou de rythmes.⁷⁴ »

On se souvient en effet que ce groupe de dub fait la part belle à l'improvisation et à l'innovation sonore : ils « font du son ». Ainsi, à chaque fois, ce sont les enfants de musiciens qui ont réinvesti le capital musical hérité de leurs parents dans la pratique musicale, dans des musiques légitimes, à savoir la musique classique d'interprétation et la musique électronique d'avant-garde. Ces stratégies ont toujours été faites dans une finalité professionnelle. On est face à un

⁷³ O. Roueff, De la légitimité du jazz, in O. Donnat, P. Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003 pp. 319-341

⁷⁴ Ibid.

modèle de transmission d'un important capital culturel, et d'un important capital musical, aboutissant à des stratégies de reproduction.

2.2.2 *Capital culturel converti en capital musical : pratique amateur de musiques légitimes et diversité instrumentale*

Le deuxième modèle est celui d'un capital culturel global hérité assez élevé et d'un capital musical hérité, au sens d'Hyacinthe Ravet, faible. Le capital culturel va être investi dans la musique. Le cas idéal-typique est celui du trio de chant. Ainsi Anne et Mathilde, toutes les deux filles d'enseignants du secondaire et d'ingénieurs se sont toutes les deux mises à la musique et au chant de façon tardive. Leur carrière était déjà accomplie quand le chant est devenu une activité de loisir pour elles. Si l'on remarque très vite que la pratique du chant s'est faite à chaque fois par l'intermédiaire des sociabilités, les membres ont tous été pris au jeu bien qu'avec des degrés d'intensité variable. Pour Anne, le chant était le moyen de se socialiser dans son quartier pour ne pas s'isoler, elle et ses enfants, qui venaient de déménager.

« Anne : c'était la chorale des parents d'élèves, c'étaient dix pelés et un tondu, mais des gens tellement contents de chanter ensemble que je me suis dit au fond c'est une bonne idée pour rencontrer des gens pour avoir une activité qui va me socialiser dans mon quartier, parce que sinon j'avais très peur de ne pas être intégrée au quartier et mes enfants non plus. Donc ça s'est fait comme ça. »

Pour Mathilde, il s'agissait d'aider un ami à « se faire la main » pour de la direction de chœur et les soirées étaient avant tout des soirées amicales, même si elles se sont de plus en plus orientées vers la musique :

« Mathilde : et bien parce que j'avais un copain qui était prof de musique, et qui venait de foirer sa thèse de musique sur le fait qu'il avait été recalé parce qu'il était pas bon chef de chœur ou je ne sais pas quoi, je crois que ça l'avait un peu vexé, et donc avec mon frère et quelques potes, on va bosser, on va l'aider à travailler sa chefferie de chœur et on se réunissait chez moi comme ça, après avoir bu pas mal de vin rouge et mangé pas mal de saucisson, et on a commencé comme ça, et au début c'était très vin rouge et saucisson et un tout petit peu de

chant, et au fil du temps on a accroché et au plaisir de la musique jusqu'à maintenant faire un truc où on ne boit plus du tout et on mange à peine. Stéphane était là dès le début »

Pour Anne et Mathilde, la musique n'est pas étrangère à leur environnement familial, elles ont toutes les deux pris des cours privés de piano dans leur enfance, tout comme leur mère avant elles. On a donc le modèle de la transmission d'un fort capital culturel, et d'un capital musical assez faible mais néanmoins présent (« A : *donc mon père me faisait du violon très mal, j'ai des souvenirs très grinçants, mais il était accroché et ma mère avait fait dans son enfance un peu de piano, et elle jouait invariablement les premières notes du « gai laboureur » : do-fa—la-do ! Et ça s'arrêtait là »*).

Un autre exemple est celui de Louis, membre du groupe de dub. Louis est le fils d'un directeur financier d'une holding d'immobilier à Paris et d'une cadre à la Mutuelle Sociale des Agriculteurs à Toulouse. De façon similaire, Louis n'a pas hérité d'un capital musical nul. Son père, qui n'a jamais été musicien, a néanmoins dirigé un label à un moment, et des musiciens professionnels ont toujours gravité autour de lui durant son enfance, ce qui l'a aiguillé vers la pratique musicale :

« Q : et ça t'es venu comment cette passion du reggae ?

Louis : ouais franchement parfois je me pose la question.

Q : ça vient pas de ta famille, de tes parents, de toi, de tes écoutes personnelles au fur et à mesure ?

Louis : ouais des influences un peu, parce que mon père, autour de lui, gravitaient plein de zikos, lui l'est pas du tout, mais il y avait pas mal de zikos

Q : par son métier ?

Louis : non, non, la famille, les amis, genre il y avait un choriste de Sardou, y en a un autre il s'appelle Crux, il passe sur Nova, il fait une sorte de reggae aussi, bon et donc du coup et eux ils étaient pas mal dans cet environnement de reggae, et j'ai répété avec eux une fois, ils m'avaient invité, pour fumer des pétards, ils avaient 45 ans, j'étais là

« Whaou », et les gars jouaient de ouf, et j'ai fait « ouais mais c'est ça quoi ! », donc peut-être c'est ce moment où j'ai joué avec eux une fois, ils avaient un groupe qui s'appelait « Barrette », donc déjà... et y avaient ces mecs-là, et c'était vraiment des pros... »

Pour tous ces cas présentés, se combinent l'héritage d'un important capital culturel et celui d'un faible ou assez faible capital musical. Pour tous, cet héritage a été d'une part investi dans des carrières professionnelles distinctes de la musique – Anne est directrice artistique graphiste dans une agence de communication ; Mathilde est orthophoniste et s'occupe de rééducation de voix ; Louis travaille dans la publicité; et d'autre part, investi dans la musique, à chaque fois dans des musiques légitimes. Pour Anne et Mathilde, il s'agit de la musique classique, et en particulier de la musique polyphonique baroque. Pour Louis, il s'agit de la dub, moins légitime certes, mais assez proche du jazz sur beaucoup d'aspects comme on l'a vu. Cet investissement dans la musique légitime s'effectue pour tous dans un cadre amateur ou semi-professionnel. Louis tend plus vers le professionnel, il s'implique beaucoup dans son groupe, et cherche à développer le label de musique qu'il a créé avec David, l'ingénieur son, l'autre membre du groupe, dont le père est musicien. On peut supposer que ce niveau supérieur d'implication dans la musique s'explique en partie par le plus grand volume de capital musical dont il a hérité.

2.2.3 Capital culturel acquis : pratique instrumentale diversifiée à assez haut niveau de musiques en voie de légitimation

Dans le modèle qui suit, sont présentés les musiciens qui, à la différence des précédents, n'ont pas hérité d'un capital culturel et/ou musical important. Ils se caractérisent donc par l'acquisition d'un capital musical qui s'est faite d'eux-mêmes, une pratique instrumentale souvent virtuose et dans des styles à plus faible niveau de reconnaissance.

Les cas de Didine et de William, sont assez représentatifs de ce modèle. Didine est membre du groupe de jazz arabo-andalou, il en est le guitariste. Il est algérien, plus âgé que les autres membres (30 ans), et il a présenté ses origines sociales de manière floue en entretien. Ses parents seraient d'origine assez modeste, vivant toujours en Algérie. Il pratique le mandole (instrument à cordes algérien proche de la guitare) depuis qu'il est assez jeune. Il s'est donc tourné assez vite et de façon intense vers la musique puisqu'il a suivi les instructions de maîtres pour le mandole en Algérie, et qu'il fait maintenant des études de musicologie en France à Evry. Il

déclare avoir vécu de la musique en Algérie et toujours participer à beaucoup de formations. Néanmoins le groupe dans lequel je l'ai rencontré n'est pas professionnel et ne fait pas de concert. Son objectif est de travailler sur un album plutôt que de chercher des dates :

« D : exactement on aimerait enregistrer un album, euh, ce qu'on fait en ce moment c'est pas seulement de la composition, mais aussi avoir un son de groupe, proposer quelque chose de différent, de spécifique à notre groupe, c'est cette chose là qu'on fait aussi que ça soit Mélodie pour son accordéon, comment la faire sonner, comment faire sonner la guitare électrique, la batterie, et c'est la même chose avec le mandole, c'est des "instruments traditionnels" qu'on aimerait inclure dans la musique actuelle.

Q : et vous jouez un petit peu en public ? Vous tournez un petit peu déjà ? [...]

M : non on n'a jamais fait de concert, on attend d'être un peu plus solide de rôder bien et puis après y a pas de problème.

Q : vous avez déjà des petits endroits en tête ?

D : ouais moi j'ai eu deux propositions pour des concerts mais j'ai pas accepté parce qu'on a décidé de travailler, de monter les morceaux pour monter un répertoire pour un album, parce que des fois faire des concerts ça casse un peu le rythme de travail, quand on a une date, on doit préparer on doit répéter pour le concert du coup on peut pas tout faire. »

En tout cas sa maîtrise, tant du mandole que de la guitare est impressionnante, et l'on sent que c'est aussi ce qui le distingue subjectivement et objectivement des autres membres du groupe. Il est de fait en position de leader : les compositions tournent essentiellement autour de son utilisation en tant que soliste des instruments à cordes. On est face à un musicien qui a en grande partie acquis son capital musical, domaine qu'il a fortement investi en combinant une pratique à très haut niveau, ainsi qu'un aspect théorique prépondérant avec ses études de musicologie. Il a, de plus, suivi des études de biologie, on peut donc faire l'hypothèse qu'il connaît d'une trajectoire sociale ascendante. Cet investissement s'est enfin effectué de façon ambivalente

puisque si le style qu'il pratique n'est pas le plus reconnu en France, cela devait en revanche être le cas en Algérie.

L'autre exemple est celui de William, l'un des guitaristes du groupe de métal. Là encore, William est issu d'un milieu familial modeste. Son père était tourneur-fraiseur en usine, et sa mère est secrétaire-comptable en civil dans l'armée de l'air. Sa famille n'a jamais été très tournée vers la musique, si ce n'est dans leur jeunesse, mais ce n'est pas une influence qui aurait pesé durant son enfance :

« Q : et tes parents faisaient de la musique ?

William : mon père grattait trois accords dans son coin 3 fois par an, mais sinon pas du tout. En fait j'ai découvert après coup que j'avais des parents qui étaient très mélomanes dans leur jeunesse, et qui adoraient écouter les Beatles, les Stones, tout le vieux rock des années 60-70, le Floyd aussi [Pink Floyd], et non, quand je suis arrivé c'était plus trop le cas, donc moi j'ai grandi avec Claude François, Joe Dassin quand il y avait de la musique, mais j'ai grandi dans un milieu pas du tout musical à la base. Le seul truc que j'ai découvert avec des potes au collège, c'était mon frère qui écoutait Dido en boucle, donc c'est tout. »

Il a lui aussi une trajectoire ascendante puisqu'il est, à 23 ans, enseignant de lettres dans le secondaire, et qu'il a passé le concours de l'agrégation cette année. Il s'est mis à la guitare tout seul dans une période de désœuvrement, sûrement à la mort de son père, et a très vite beaucoup investi l'instrument, d'abord de façon autodidacte, puis en conservatoire :

« Q : Et sinon la guitare t'as commencé ça comment ?

William : bah en fait j'avais la guitare de mon père qui trainait dans le grenier depuis un an, je savais pas quoi foutre parce que je trainais chez moi H24, et du coup je suis tombé dessus et je me suis dit que j'allais essayé de gratouiller trois accords, et je me suis mis à en jouer en mode 5-6 heures par jour en mode autiste, parce que ça me permettait de décompresser, de me vider la tête, et du coup vue que ma mère a vu que j'y passais mes journées elle m'a dit « bon bah je vais te

payer un prof tu vas jouer au conservatoire », et du coup j'ai commencé l'année d'après à prendre des cours au conservatoire ! »

Il fait preuve, lui aussi, d'une grande maîtrise de son instrument, qu'il cumule avec d'autres fonctions au sein du groupe : il fait aussi les chœurs, et compose une grande partie des textes. Il présente donc un profil très diversifié en termes de pratique musicale. C'est cette concentration de compétences musicales qui témoigne de son grand capital musical, alors qu'il s'agit d'un musicien qui n'a pas bénéficié d'un capital culturel ou musical hérité. Elle va de pair avec une certaine ascension sociale, et le choix d'un domaine musical là encore peu reconnu, comme il est le premier à l'admettre :

« William : le métal c'est une musique qui est jugée clivante, c'est-à-dire qu'elle plaît beaucoup à certaines personnes, qui ont pas besoin des médias pour la connaître parce qu'ils font leur recherche par eux-mêmes, et tandis qu'elle rebute un certain nombre d'autres personnes, donc les médias perdent au change à la mettre en avant, c'était pas trop le cas encore il y a 20 ans de ça, où t'avais des groupes, ils faisaient encore des plateaux Taratata tout ça, Slipknot était passé à Nulle Part Ailleurs, des groupes assez pointus et assez extrêmes, aujourd'hui ça serait inimaginable d'avoir des groupes de métal sur un plateau télé. [...]

Il y a un amalgame qui est fait depuis les années 90 notamment où ça s'est un peu radicalisé au niveau du discours chez certains artistes, parce qu'il y a un art de la provoc, et du coup il y a un amalgame qui est fait entre satanisme et métal, et du coup dès qu'il y a un peu de musique saturée, même si ça ne parle pas de métal, on a des groupes de métal chrétiens, qui se font emmerder, parce qu'ils sont satanistes c'est assez hallucinant. Et je vais assez souvent au Hellfest et j'ai vu des histoires pas possibles, l'année 2013, la première année où j'y suis allé, y avait Christine Boutin qui était allée là pour enterrer des crucifix partout sur le camping pour que ceux qui viennent soient au moins protégés »

Sa pratique est donc avant tout définie subjectivement comme amateur et s'inscrit au sein d'une trajectoire ascendante, à l'inverse du dernier modèle présenté où la musique est au cœur du projet d'ascension sociale.

2.2.4 *Faible capital culturel hérité et acquis : « Carrières » et compromis*

Le dernier modèle présenté est celui qui combine un faible capital culturel et musical tant hérité qu'acquis. La pratique est dans, ce cas-là, au cœur du modèle d'ascension sociale. Nous présenterons deux cas, celui du groupe de hard rock et celui du groupe punk, qui peuvent se présenter comme des descriptions de « carrière » au sens d'Howard Becker : « cette notion désigne les facteurs dont dépend la mobilité d'une position à une autre, c'est-à-dire aussi bien les faits objectifs relevant de la structure sociale, que les changements les perspectives, les motivations et les désirs de l'individu⁷⁵ ». S'ils se placent tous les deux sur la scène « underground » (même si c'est dans des sous-genres différents), le groupe de hard rock est en voie de professionnalisation (les membres sont jeunes autour de 25 ans) alors que le groupe punk est un groupe établi depuis longtemps avec, en son sein, uniquement des musiciens professionnels (les musiciens sont plus âgés, 50 ans pour la plupart). La notion de compromis apparaît très nettement en filigrane dans les discours des groupes, tant semi-professionnels que professionnels, et nous verrons que les positionnements vis-à-vis des compromis sont radicalement différents, et peuvent s'expliquer par les différents moments des carrières des musiciens.

Pour ce qui est du monde semi-professionnel, on peut donner l'exemple de Kevin au sein du groupe de hard rock. Kevin, qui vient d'un milieu modeste, son père ayant été très longtemps chômeur, travaille à présent comme agent de nettoyage dans les rames de métro, et sa mère est secrétaire dans une entreprise d'assurance. Kevin n'a pas le bac et il a poursuivi des études de musique à l'ATLA après le lycée, une école assez réputée de musiques actuelles, avant de travailler aux stocks chez Prada à Paris. La musique est explicitement pour lui un vecteur d'ascension sociale :

« Q : parce que du coup vous avez tous des taffs parce que vous avez pas le statut d'intermittent.

⁷⁵ H. Becker, *Outsiders*, Métailié, Paris, 1985, p.47

Phil : ouais c'est ça que je voulais dire, le statut, les problèmes du statut d'intermittent, on doit s'y intéresser...

Kevin (par-dessus) : ouais c'est le but ultime... »

Il a donc toujours cherché à multiplier les projets musicaux ambitieux. On retrouve cette volonté de vivre de la musique au sein du groupe de hard rock, puisqu'il s'agit avant tout de gérer le développement du groupe « comme une entreprise » pour pouvoir aller le plus haut possible. Dans ce cas, par conséquent, il s'agit de faire des compromis vis-à-vis du projet initial. Cela passe avant tout par la « pluriactivité⁷⁶ » comme le rappelle Pierre-Michel Menger. Tous les membres ont des emplois à côté de leurs revenus musicaux (à l'exception de Phil) : Vianey poursuit des études en conception pour les pièces automobiles, Mathieu est professeur des écoles, J.J est employé chez Mac Donald. La pluriactivité agit alors comme un filet de sécurité en cas d'échec de leur projet musical. Le groupe a, depuis peu, ébauché un plan de promotion à l'étranger, après s'être rendu compte des difficultés pour percer en France dans leur style :

« Kevin : enfin c'est bizarre, c'est clairement pas le but visé de rester ici... C'est pas qu'on aime pas le pays au contraire, mais c'est que c'est pas pour nous, c'est clair.

Vianey : pour notre développement c'est pas possible.

Q : parce que peut-être j'imagine qu'après vous voulez revenir en France ?

Vianey : ouais carrément !

Q : y a beaucoup de groupes qui se lancent à l'étranger et qui reviennent après.

Vianey : bah on serait pas contre, mais pour se lancer, on est obligé de partir. »

On retrouve aussi la rhétorique du compromis dans le monde professionnel, mais à l'inverse, les choix qui ont été faits par le passé, sont présentés comme autant de refus d'ascension sociale. Le groupe qui illustre cet aspect est le groupe de punk. Il s'agit du seul groupe engagé

⁷⁶ P-M Menger, « Les professions artistiques et leurs inégalités », in D Demazière et al., *Sociologie des groupes professionnels*, La Découverte « Recherches », 2009 (), p. 355-366.

politiquement que j'ai rencontré, c'est donc forcément un groupe à part. Néanmoins, il existe des différences notables relatives à ces compromis :

« Fred (le coupant) : on est pas des baltringues, c'est ça aussi, tu te lances dans la zik là en France, tu te retrouves en tant que zikos professionnel, tu te retrouves à jouer du Daniel Ballavoine, tu prends ton cachet et tu te casses, moi perso j'ai jamais pris l'habitude de faire ça...

[...]

Yves : donc il y a beaucoup de groupes ou de musiciens qui vont faire leur groupe et qui vont faire autres choses, soit ils vont jouer dans d'autres groupes, soit ils vont faire des spectacles, jouer pour les enfants, en même temps de leur groupe parce que c'est plus facile, ou alors tu as, ils vont être techniciens son, ou roadies, ils cumulent pour avoir leurs 50 cachets⁷⁷. Et à partir où tu fais un spectacle « original », qui est pas formaté, c'est plus difficile d'avoir tes 50 dates, c'est plus difficile d'avoir 50 dates pour Les Mauvais Génies que pour la troupe de marionnette qui va faire toutes les écoles, ou pour le mec qui fait les lumières, donc dès que tu fais une démarche artistique « personnelle », c'est quand même plus compliqué, ou alors tu fais autres choses : y a beaucoup de gens aujourd'hui dans l'intermittence qui font un, deux, trois groupes pour accumuler. [...] Parce que moi je ne ferai rien d'autre que les Mauvais Génies tu vois. J'irai pas jouer dans un bar pour avoir mes cachets, jamais je ne ferai jamais ça. Je préfère à la rigueur aller travailler mais voilà, c'est ma démarche à moi. Et elle n'est ni bien ni mieux, c'est une démarche.*

Les musiciens de ce groupe sont tous intermittents du spectacle à l'exception d'Yves, qui est chômeur par choix. Yves provient d'un milieu paysan, sa mère étant devenue infirmière et son père militaire. Il a travaillé dans l'informatique quelques années, mais a très vite fait passer la musique avant son emploi. Fred quant à lui a une trajectoire plus erratique, il a été chimiste, ce qui suggère un volume plus important que les autres de capital, mais a rapidement arrêté aussi

⁷⁷ Yves fait référence ici aux 50 cachets que les musiciens doivent déclarer pour pouvoir être déclaré comme intermittent du spectacle.

pour ne faire que de la musique, quitte à jouer dans la rue pendant une assez longue période. On retrouve aussi le thème du compromis, qui se cristallise encore à propos de la pluriactivité (cumuler les emplois pour atteindre les « 50 cachets »). Mais ici les choix du début de carrière ne sont plus présentés comme des compromis pour atteindre l'objectif de développement mais comme des choix éthiques. Ils se font souvent en négatif, c'est-à-dire mettant souvent l'accent sur le refus de faire autre chose que ce qu'ils aiment faire. C'est donc plutôt ici un refus du compromis qui est présenté rétrospectivement par les musiciens. Ces mouvements de trajectoire vers la musique s'expliquent en partie par les gains symboliques liés à la création musicale : « Ici c'est de l'engagement même dans l'activité que l'individu tire des gratifications essentielles, en se laissant guider par une motivation intrinsèque, et non par la seule finalité extrinsèque (le gain). Cette caractérisation a une histoire longue, celle de la critique anti-utilitariste qui voit dans l'art une forme supérieure d'accomplissement individuel dans l'acte productif de travail. Mais elle est aussi au cœur de l'analyse bien connue des professions selon leur degré de prestige, et leur rang dans une hiérarchie des positions statutaires, comme des études psychosociologiques de la satisfaction au travail, et de l'analyse socio-économique des échelles de désirabilité des emplois.⁷⁸ ». Néanmoins, on voit que les différences de positionnement vis-à-vis des compromis sont possiblement explicables par les moments des carrières des musiciens. Si pour le groupe de hard rock, qui est en voie de professionnalisation, les compromis sont une nécessité pour réussir car ils sont pris dans les aléas d'une période de grande incertitude, on peut penser que ça l'a été tout autant pour les membres du groupe punk : Fred et Yves ont aussi cumulé les revenus avant de se consacrer uniquement à la musique puisque Fred était chimiste, et Yves a travaillé dans l'informatique. C'est donc rétrospectivement, que leurs carrières sont présentées comme des choix éthiques. On peut faire l'hypothèse que ce détachement vis-à-vis des contraintes extérieures fait partie intégrante de l'*illusio* musicale. Pour Bourdieu, l'*illusio* est « ce rapport enchanté à un jeu qui est le produit d'un rapport de complicité ontologique entre les structures mentales et les structures objectives de l'espace social⁷⁹ ». Il s'agit donc de l'adhésion toute entière de l'agent aux règles de son champ d'appartenance et donc de la croyance en le bienfondé du jeu et des enjeux qu'il déploie. Ici la croyance dans une réussite nécessaire du projet musical sans compromis apparaît comme une règle du champ. C'est parce qu'ils ont accompli leur carrière et qu'ils sont plus

⁷⁸ P-M. Menger, « 30. Les professions artistiques et leurs inégalités », in D. Demazière et al., *Sociologie des groupes professionnels*, La Découverte « Recherches », 2009, p. 355-366.

⁷⁹ P. Bourdieu, « Un acte désintéressé est-il possible ? », *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 151.

intégrés dans le champ musical qu'ils présentent des positions si différentes par rapport au groupe de hard rock vis-à-vis des compromis.

2.3 Autorité dans le groupe et capitaux culturel et musical

Il s'agit maintenant d'entrer dans le détail des hiérarchies qui s'établissent au sein des groupes. Nous allons voir que la théorie de l'homologie, qui voudrait qu'un individu qui détient le plus de capital culturel soit en position de leader se vérifie mais qu'elle est insuffisante. En effet, dans notre cas, il faut prendre en compte la quantité de capital musical et la position au sein de la division du travail. L'autorité dans le groupe se constitue avant tout sur un plan relationnel, et le rapport de force ne favorise pas forcément la reconnaissance ou la primauté du capital culturel sur le capital musical ou la division du travail.

2.3.1 Concentration des capitaux et position de leader

On pourrait s'attendre à ce que la position de leader, quel que soit le style de musique, revienne au membre du groupe qui concentre le plus grand volume de capital culturel et de capital musical, relativement au reste du groupe. C'est bien cet aspect relatif qui est important ici, car l'autorité se fonde avant tout au sein du groupe de musique.

Un cas correspond au leadership fondé sur le volume de capital : William. Il est pour mémoire, l'un des deux guitaristes du groupe de métal. De milieu modeste (un père tourneur-fraiseur et une mère secrétaire comptable), il a acquis un volume de capital culturel plus important que les autres membres du groupe puisqu'il est enseignant de lettres dans le secondaire, et a passé le concours de l'agrégation cette année, (alors que les autres sont soit encore étudiant, employé en tant que vendeur, ou sans activité). Il a ensuite un capital musical important puisqu'il est le seul (excepté le batteur mais nous avons déjà vu en quoi cela était relativement nécessaire pour ces instrumentistes⁸⁰) à avoir pris des cours au conservatoire, ce qui lui donne un avantage certain dans la maîtrise de son instrument mais aussi dans la compréhension de la musique. Il combine, en plus de cela, une position prééminente au sein de la division du travail puisqu'il est à la fois l'un des deux guitaristes, le co-auteur des chansons, le chanteur de support (il réalise les chœurs

⁸⁰ Cf. p 3-4

sur beaucoup de morceaux) et prend une part très active dans la composition des morceaux. Des deux guitaristes, il est celui qui prend parfois quelques solos, ce qui souligne qu'il tend aussi vers une position dominante vis-à-vis de l'autre guitariste. De fait, il est en position de leader, car même si la division du travail est assez souple dans leur groupe, William a toujours un rôle prépondérant dans les morceaux. L'étendue de ses compétences musicales donne un avantage certain dans la marge de manœuvre qu'il est susceptible de prendre au sein du groupe. Il est de plus celui qui prend le plus de place dans l'entretien et est de très loin celui qui parle le plus. Au moment des questions collectives, il donne son point de vue sur tous les sujets, l'impose notamment en coupant la parole à ses interlocuteurs :

« Corentin : ouais on était dans une optique différente, c'est-à-dire qu'on avait des morceaux plus calmes, qui correspondaient à notre univers il y a quelques années, mais nos goûts en terme de musique ont évolué avec le temps par conséquent on a...

W (le coupant) : au début on se cherchait beaucoup au niveau de notre style, et en fait on s'est mis à jouer des trucs de plus en plus violents, et on s'est éloignés du style qu'on pratiquait au début. »

[...]

Q : et pour les textes du coup comment ça se passe ?

William : Vincent les écrit et puis on les corrige !

[...]

Q : et donc du coup vous êtes...

William (me coupant) : donc du coup on se retrouve à un moment qui est assez particulier pour la Hall du Rock même si ça fait trois ans qu'on répète ici, parce qu'il y a un changement au niveau des institutions, au niveau de la direction, et du coup qui influe sur le budget, et euh...

Théo : en fait le but, c'est de fermer ce que t'as ici pour ensuite...

William (le coupant) : tout délocaliser au Plan ; Mais bon ça marchera jamais mais ça c'est entre nous.

Ces quelques extraits illustrent sa capacité à s'imposer dans les débats. C'est donc sa compétence musicale assez diversifiée relativement au groupe qui lui permet d'avoir un avis sur des questions aussi variées que le style du groupe, le chant et l'écriture des chansons, mais aussi des sujets plus généraux comme les conditions de répétition et le changement au niveau des institutions qui les accueillent. Ici, un membre qui a pris une place prépondérante dans la division du travail peut être celui qui s'impose pour tous les enjeux qui concernent le groupe. C'est son capital culturel qui facilite sa capacité à prendre la parole et à imposer son point de vue. Il est intéressant de souligner que le seul qui conteste un tant soit peu l'hégémonie de William sur l'entretien, soit celui qui possède un capital musical très important. Il s'agit du batteur, Théo, qui lui aussi a suivi et continue de suivre des cours de batterie au conservatoire, et qui, contrairement à William, est membre de plusieurs formations (dont celle de jazz arabo-andalou rencontrée). Il a une plus grande expérience de la scène et n'hésite pas à contredire William :

« Q : Ok. Vous avez déjà joué en public ?

William : ouais 4 ou 5 fois.

[...]

Q : et de quelle taille ?

Corentin : oh ça va de la toute petite scène à une scène plus grande.

Après on n'a pas fait de festival.

William : et puis ça dépend ce que t'entends par grande, c'est-à-dire, que Plessis c'était une scène immense et y avait trois personnes devant, et Carriat, c'était une petite cave et c'était blindé, il devait y avoir 80 personnes devant.

Théo : oh non.

William : si.

Théo : oh non, tous les visages tu les voyais, 50 personnes max.

William : moi je table plus sur du 70-80.

Théo : non y avait pas 80 personnes.

William : bon 50 selon la police, 80 selon les syndicats. (Rires). »

Néanmoins, c'est toujours William qui semble à la fin réussir à imposer ses vues, et Théo, au fur et à mesure, prend de moins en moins part à l'entretien, a fortiori lorsqu'il tourne sur des sujets généraux et politiques, favorisant le capital culturel au détriment du capital musical. A la fin de l'entretien il m'a raccompagné à la gare RER et « s'est excusé du comportement de William » qui « a beaucoup tendance à faire le monsieur-je-sais-tout ».

On voit grâce à cet exemple en quoi la concentration de capital est décisive dans l'autorité au sein du groupe. On note aussi que c'est le capital culturel qui prévaut sur le capital musical grâce à la capacité qu'il permet de faire valoir ses vues, mêmes musicales. Le capital musical agit comme un capital spécifique au champ de la musique à l'échelle des individus. Mais la musique se jouant le plus souvent en groupe ou tout du moins de façon collective, un autre capital est nécessaire à la formulation parfois simplement langagière de cette autorité spécifique : il s'agit du capital culturel pris globalement cette fois. Car cette entreprise collective soulève forcément des désaccords, et le capital culturel est souvent le critère qui permet d'avoir le plus de chances de faire aboutir ses vues (musicales) au sein du groupe. C'est donc cette combinaison du capital spécifique et du capital global (prise encore une fois relativement au reste du groupe) qui déterminerait en grande partie la position de leader. Mais il reste qu'il existe des cas où la possession d'un important capital musical acquis et donc d'un faible capital culturel, suffit à établir l'autorité d'un membre, quand bien même les autres membres du groupe, moins dotés en capital spécifique, le sont plus en capital culturel global.

Mais comment se dessine dans ce cas la position de leader quand les capitaux culturel et musical ne sont pas aussi nettement concentrés ?

2.3.2 *Capital culturel homogène et prépondérance du capital musical*

Nous avons rencontré des groupes où les volumes de capital culturel sont plus proches les uns des autres. Car en effet très souvent, les membres groupes ont des caractéristiques sociales relativement homogènes. C'est d'ailleurs aussi le cas du groupe de métal, la différence de capital culturel s'explique en grande partie par la trajectoire ascendante de William plus que par son volume hérité. Dans ces groupes plus homogènes, ce serait avant tout le capital musical qui prévaudrait dans la définition de la position de leader. Il peut prendre la forme de l'ancienneté chez les professionnels, de l'investissement chez les amateurs, du niveau de pratique, de l'expérience et de la place dans au sein de la division du travail.

Le cas le plus représentatif, bien que particulier, est celui du groupe punk. Les membres ne sont pas tous là depuis aussi longtemps, certains ont même été recrutés il y a très peu de temps (quelques semaines pour le batteur). Dans ces formations professionnelles, l'ancienneté au sein du groupe constitue en grande partie un indice de position. Ainsi, il n'est pas surprenant de voir Yves, le membre fondateur en position de leader. A l'inverse le critère de l'ancienneté pèse sur les autres membres :

« Fred : moi là j'habite loin de Paris, j'ai toujours vécu comme ça, à droite à gauche, pas mal nomade j'ai trainé à Montréal un peu plus récemment, et c'est grand bonheur de croiser les Mauvais Génies, de rencontrer des vrais des bonhommes.... »

Jérôme : fayot !

[...]

Thomas : et puis après tu rencontres un mec qui est un véritable warrior qui est dix mille fois meilleur que les deux mecs qui m'avaient tej avant, et qui lui te fait confiance mais par contre il te dit " ouais tu pourras pas tout faire, mais ce que tu fais là c'est bien continue", et le mec te fait confiance et te fait bosser. Donc j'en suis là tu vois, et puis je fais des trucs, je fais de la pop, un peu de tout, je fais du jazz, j'écoute de tout, et puis je suis avec eux depuis très, très peu de temps, je suis arrivé par Jérôme j'ai passé une audition, et puis voilà, donc ça me demande beaucoup de travail, physiquement c'est très dur... »

Fred et Thomas sont les deux membres les plus récents, là depuis un an pour Fred et quelques concerts seulement pour Thomas. Le rapport d'autorité passe donc avant tout par l'ancienneté ce qui peut parfois créer des situations qui détonnent avec ce qu'on attendrait d'un nouveau membre :

« Fred : on fait les pieds de beaucoup de gens qui ont beaucoup de promo qui drainent beaucoup moins de gens que nous quoi. »

Yves : mais Fred là je parle de ma vie là ! Arrête de parler. Fred il parle beaucoup c'est une horreur ! Non mais c'est bien.

Cette interaction reflète bien la hiérarchie tacite qui peut s'établir au sein d'un groupe professionnel qui a une certaine notoriété et dont les musiciens sont renouvelés. Ce qui est sous-

entendu ici par Yves, c'est que Fred n'a pas la légitimité suffisante pour prendre autant la parole, il n'est pas à sa place en tant que porte-parole, rôle qui est dévolu à Yves. Si Fred prend autant de place malgré tout, c'est peut-être par son capital culturel (il a été chimiste il y a très longtemps, mais a rapidement tout arrêté pour se consacrer à la musique) et aussi, vraisemblablement, par sa position dans la division du travail. Car si tous les musiciens sont ici des musiciens de support, les chansons étant déjà composées, il s'agit avant tout de les reprendre, Fred est guitariste, ce qui suppose qu'il a pu être en position plus importante dans d'autres groupes. Ainsi, Jérôme qui est là depuis plus de 2 ans et qui est le membre le plus ancien après Yves prend peu de place durant l'entretien et prend nettement moins la parole que Fred.

Dans les groupes amateurs, ce critère de l'ancienneté s'efface derrière celui de « la passion ». Nous avons déjà présenté le cas du trio de chant, qui pratique la musique comme un loisir et dont les membres ont un volume de capital culturel relativement homogène. Pourtant, c'est Anne qui est en position de leader, car elle cumule à la fois une plus grande implication dans ce groupe et dans la musique en général, et –de façon conséquente- un plus grand capital musical. Elle est définie par les autres comme la « vraie passionnée » du groupe, et c'est donc à elle que revient la tâche importante dans un groupe d'interprétation de sélection des morceaux. Elle prend son rôle au sein de la division du travail très au sérieux, comme en témoigne sa longue et fastidieuse recherche pour le morceau qu'ils répétaient au moment de l'entretien :

« Anne : euh, comment je sélectionne les morceaux ? Bah par exemple là ce qu'on travaille, on a vu, c'est un morceau en quatre parties, la première partie c'est un morceau que j'ai eu entre les mains il y a très longtemps, que je chantais moi il y a très longtemps et qui m'avait beaucoup plu et j'avais toujours vu que sur la partition qu'on m'avait donnée il y avait marqué "première partie", donc j'ai beaucoup cherché, en me disant "il doit y avoir d'autres parties", j'ai beaucoup, j'ai vraiment bien galéré parce que cette partition n'est pas du tout accessible facilement et finalement en m'adressant à quelqu'un aux Etats-Unis, en trouvant, enfin voilà, à force de petite fourmi chercheuse, à force, donc j'ai fini par trouver quelqu'un qui m'a transcrit en écriture un peu moderne, enfin une écriture vraiment papier parce j'avais trouvé les manuscrits, donc j'ai trouvé les autres morceaux, donc j'en ai parlé via mes amis disant "voilà c'est chouette,

la première partie je la connais elle est très belle, et ça serait bien d'avoir une petite histoire à raconter" »

De plus, elle pratique aussi le chant dans une autre formation (le Chœur de Chambre de Paris) qui se situe à un niveau supérieur (notamment par la présence d'une direction de chœur, et par le nombre plus important de représentations) que celle que j'ai rencontrée ou qu'une autre formation qui a accueilli les trois chanteurs auparavant :

« Anne : [...] et donc c'est pour ça que je suis rentré au Chœur de chambre de Paris...

Q : y avait un concours d'entrée ?

Anne : non y avait pas de concours du tout, c'était un groupe d'amateurs aussi mais c'était pas le même genre d'ambition, pas le même genre de public, c'était un chef de chœur formidable qui s'appelait Jean-Michel Lestarques, une pointure vraiment, donc il y avait une audition, alors qu'il y avait pas d'audition pour notre autre formation de chant.

C'est donc son implication supérieure relativement aux autres, ainsi que sa pratique à plus haut niveau à côté de cette formation qui fait d'elle celle qui impulse le mouvement au groupe.

Le dernier exemple est celui du groupe de jazz arabo-andalou. Didine est clairement en position de leader malgré les efforts qu'il déploie pour soutenir l'inverse (« *en fait on essaie de partir sur une structure sur où.... Sur une structure horizontale en fait [...] En fait moi j'ai été dans des groupes, où t'as une seule personne qui tire la charrette, et les autres ils sont là, ils suivent. Dans notre cas c'est différent, chacun essaye d'aider à trouver un intérêt pour le groupe [...] donc du coup mon rôle c'est un peu le rôle de chacun de nous. C'est le même rôle* »). Plusieurs raisons se mêlent pour l'expliquer. D'abord, il est celui qui a la plus grande expérience dans la musique. Dans ce groupe semi-professionnel, il est le seul à avoir vécu de la musique quand il était en Algérie. La deuxième raison, intrinsèquement liée, est qu'il possède un très grand niveau de maîtrise à la fois de ses instruments (mandole et guitare), et par conséquent (ou serait-ce la cause ?), la division du travail a été organisée autour de lui. Il est clairement le musicien soliste du groupe, ce qui fait que les morceaux sont construits autour de ses parties. Il a beau ne pas être à la base de la création, puisque la composition revient essentiellement à Mélodie et à son accordéon (Théo le batteur ayant surtout « un rôle

d'étayage »), il n'en reste pas moins que c'est Didine qui a, si l'on peut dire, le dernier mot dans la création. Il est celui qui porte le chant, c'est-à-dire la mélodie alors que les autres instruments se cantonnent principalement à un rôle de support. Ce sont toutes ses raisons, imbriquées qui font dire à Didine, sur le ton de la plaisanterie (ou non) :

« Q : une petite dernière question, comment tu définirais ton rôle au sein du groupe ?

Didine : moi c'est le patron et eux c'est les esclaves.

Q : c'est ton dernier mot ?

Didine : c'est mon dernier mot ! Nan mon rôle c'est... en fait on essaie de partir sur une structure... »

De fait, il est celui des trois qui prend le plus la parole durant la partie collective de l'entretien, et réussit le plus à faire valoir son point de vue. On voit avec cet exemple que le rôle au sein de la division du travail, ici la qualité de soliste, combiné à une plus grande expérience du monde de la musique et à une grande maîtrise de son instrument suffit pour concentrer l'autorité au sein d'un groupe plus homogène du point de vue des caractéristiques sociales.

2.3.3 Homogénéités culturelles et musicales, prépondérance de la place au sein de la division du travail

Le poids de la place au sein de la division du travail peut être isolé avec le cas du trio de musique de chambre. En effet, les membres du trio ont tous des caractéristiques sociales très proches, tous enfants de musiciens, ils sont aussi tous élèves au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et aspirent tous à une carrière professionnelle. Dans ce trio, où la division du travail a été définie plus haut comme assez horizontale bien que rigide, l'observation d'une répétition a permis d'identifier clairement un leader. Raphaël, le violoncelliste est clairement celui qui dirige la répétition. Il impulse le rythme, est souvent force de proposition dans les nuances de jeu durant les moments d'échange, et ses vues sont très souvent reprises par les autres membres du groupe. Il endosse aussi complètement ce rôle de leader durant l'entretien, cumulant un temps de parole deux fois supérieur à ceux cumulés des deux autres. Il incite même ses camarades à prendre plus la parole, sentant bien qu'il la monopolise même si cela ne l'empêche pas de répondre à mes dernières questions :

« Q : euh sinon j'ai trois dernières questions pour finir, un peu plus générales... »

Raphaël (à Alexis) : tu vas parler un peu toi.

Q : ...euh j'ai vu qu'il y avait eu pas mal de coupes budgétaires dans tous les conservatoires il y a deux trois ans, et donc ça avait eu pour effet de diminuer le poste d'enseignants assez drastiquement, donc qu'est-ce que vous en pensez, comment vous voyez ça ?

Raphaël : alors nous à courte échelle, maintenant on le ressent pas énormément, mais c'est pour notre avenir professionnel...

Camille : ouais.

Raphaël : ...que c'est compliqué, des postes de profs... »

Cette position de leader peut difficilement s'expliquer par le capital culturel hérité : Camille a un père qui a fait une assez belle carrière dans la musique, sa mère anciennement musicienne s'est reconvertie dans l'enseignement du droit à la fac. S'il est vrai que Raphaël se distingue peut-être un peu de ses camarades quant au niveau de pratique et donc au capital musical qu'il a acquis (il évoque à un moment le fait qu'il ait joué dans la Philharmonie ce qui n'est pas le cas des deux autres), il semblerait que ce soit surtout sa position centrale dans l'organisation musicale qui lui confère une partie de son autorité. Il faut rappeler que le trio de cordes est une forme très horizontale de répartition des tâches musicales par comparaison avec de nombreuses autres formations à commencer par le quatuor à cordes (qui est composé de deux violons, et où une distinction est faite entre le violon soliste et un autre violon en plus de l'alto et du violoncelle) ou encore du concerto où là encore, un soliste est clairement mis en avant. Le violoncelle est rarement un instrument soliste contrairement au piano et au violon. On pourrait donc dire que les deux autres instrumentistes ne sont pas au sommet de la hiérarchie interne à leur instrument contrairement à Raphaël. Cette hypothèse est renforcée par le rôle des musiciens observés en répétitions. Cela reste néanmoins à l'état d'hypothèse.

Nous avons donc vu que, quand les membres des groupes présentaient des volumes plus proches de capital culturel, le capital musical devient le critère crucial dans la détention de l'autorité. On peut toutefois se demander comment s'organiserait la hiérarchie d'un groupe quand le

volume de capital culturel est inégalement réparti et que la répartition du capital ne se fait pas conformément à celui-ci.

2.4 Dissonance entre capital culturel et capital musical

2.4.1 Capital culturel et position dominée

Nous n'avons rencontré qu'un seul cas de dissonance entre le volume de capital culturel, et la position au sein du groupe. Mathieu, le batteur du groupe de hard rock possède un volume de capital culturel plus important que les autres membres du groupe, il est professeur des écoles, et a un père ingénieur chez IBM et une mère femme au foyer. Mathieu qui connaît Vianey, le bassiste et l'un des fondateurs du groupe depuis longtemps, n'a pas pratiqué la batterie au conservatoire ou en école de musique. Il n'a pas un capital musical important d'autant plus qu'il ne provient pas d'un environnement familial où la pratique de la batterie était vu d'un œil favorable :

« Mathieu : bah moi c'est Mathieu, le batteur, à côté je suis professeur des écoles, donc j'ai ma petite classe de CM1-CM2 posé... »

Q : Où ça ?

Mathieu : En région parisienne dans le 95. Et un petit peu comme les autres je viens pas du tout d'une famille de musiciens ou quoi ou qu'est-ce, du coup c'est vrai que j'ai cassé les couilles de mes parents avec la batterie, c'est plus bruyant que le chant encore, ça prend de la place, la première batterie qui a débarqué à la maison mes parents ils faisaient la gueule.

Q : et du coup comment ça s'est passé, t'as fait ça en conservatoire, ou avec un prof ou autodidacte ?

Mathieu : ouais autodidacte voilà, après j'ai commencé par rencontré Vianey avec lequel on a eu un premier projet, et c'est lui qui m'a rappelé après pour faire partie du groupe. »

C'est d'ailleurs sûrement son volume de capital culturel relativement supérieur qui oriente ses goûts vers des styles plus légitimes par rapport aux autres membres du groupe qui privilégient avant tout le hard rock et le métal. Mathieu est d'ailleurs conscient de ce décalage et cherche sûrement à la minorer :

« Q : et en terme de goûts musicaux qu'est-ce que t'écoutes ?

Mathieu : ce que je kiffe vraiment c'est le rock progressif, donc tout ce qui est Pink Floyd mais moderne, et donc voilà, et puis le groupe, enfin le genre de musique qu'on joue aussi. »

En tout cas, Mathieu n'utilise pas ce capital culturel supérieur aux autres pour occuper une position de leader. En effet, il est extrêmement discret, que ce soit en répétition ou en entretien, et ne prend jamais la parole. De fait, il n'occupe pas un poste favorisé dans la division du travail au sein du groupe, et c'est peut-être un début d'explication. Contrairement à Phil ou Vianey autour desquels gravitent toutes les tâches de création, il est cantonné à un rôle de musicien de support. Comme Kevin, il a été recruté après que l'album a été composé et il s'agit pour eux de reprendre les partitions en se les réappropriant. Leurs partitions ont été à chaque fois composées au préalable soit par Phil (guitare) soit par Vianey (basse et batterie). Il existe cependant des marges de manœuvre mais contrairement à Kevin qui cherche assez clairement à étendre son rôle au sein du groupe, Mathieu reste plutôt en retrait. La différence avec Kevin est assez nette quand on voit que ce dernier, qui cherche à entrer petit à petit dans les tâches de composition en proposant des ornements qui mettent un peu plus en valeur ses parties, prend aussi beaucoup plus la parole que Mathieu, quasiment absent de l'entretien collectif. Pourtant, on se souvient que Kevin possède lui un capital culturel assez faible. On peut donc s'interroger sur ce cas où le plus doté en capital culturel est en bas de la hiérarchie au sein du groupe. Il a un faible capital musical et ne participe pas au projet depuis longtemps, ce qui peut constituer un début d'explication. Cependant, Kevin lui aussi a été fraîchement recruté, même s'il possède un capital musical supérieur puisqu'il a fait des études de musique, a beaucoup investi la guitare qu'il pratique à très bon niveau, qu'il a été recruté, on l'a vu, sur des bases de déclassement vis-à-vis des positions solistes qu'il occupait systématiquement dans ses formations antérieures :

« Kevin : Donc là en fait ils cherchaient surtout un guitariste rythmique, et puis quand on s'est vus avec Phil il a su, parce que moi je suis soliste aussi, mais là c'est lui le lead guitar, et que pour le*

premier album, je m'engageais à être rythmique, avec quelques petites harmonies tout ça, moi j'ai fait « y a pas de souci »

On peut donc se demander pourquoi la différence avec Kevin en termes de position dans la hiérarchie est-elle si nette. Il semblerait que ce soit surtout la division du travail qui explique la position subalterne de Mathieu alors qu'il possède un capital culturel supérieur aux autres membres. En effet, le fait qu'il ait été recruté pour jouer des parties déjà composées combiné au fait qu'en tant que batteur, il ne participe pas au processus de création, semble prépondérant. Car si Kevin a lui aussi été recruté en dessous de ses compétences, pour être simplement musicien de support, une participation plus active à l'élaboration des prochains albums semble envisageable :

« Phil : bah pour l'album qu'on va sortir bientôt en juin, sur celui-là, il y a juste moi, Vianey et un peu JJ. Qui avons composé, donc ce que je fais, moi, c'est que je compose de mon côté à la gratte, je compose aussi le chant, j'écris aussi les textes, on a eu l'aide de quelqu'un, mais à la base c'est moi qui écrit les mélodies de chant, la basse, aussi même si Vianey fait souvent autre chose, en fait tout ce qui est basse batterie c'est Vianey qui s'en occupe, et moi j'arrive pour les idées principales. Pour celui, après euh, il était pas encore vraiment dans le groupe pour le premier album, pour le second album, bon on se projette un peu, mais on composera ensemble.

Kevin : ouais on fera ça ensemble, parce que là je suis arrivé tout était déjà construit donc, moi ça a été à apprendre, après j'ai rajouté quelques petits trucs comme ça dans mon jeu quoi...

Phil : et pour la scène.

Kevin : ... qui altère pas du tout à la composition quoi, mais là c'était déjà composé, et sur le deuxième album, je pense que c'est vraiment là...

En plus de la hiérarchie tacite au sein des groupes qui consacrent avant tout les instrumentistes solistes et les instrumentistes qui prennent une part active dans la composition, on voit que la division du travail favorise plus Kevin qui prendra plus de place à l'avenir que Mathieu.

On a donc ici un cas assez frappant où le capital culturel n'est pas investi pour occuper une place de choix dans la hiérarchie du groupe. La hiérarchie semble favoriser, à la fois les musiciens solistes, et les musiciens actifs dans la création. Ce poids de la division du travail dans la hiérarchie peut aussi s'observer par contraste dans le groupe de dub, qui se caractérise par une division du travail assez souple et par une absence de leader.

2.4.2 *L'absence de hiérarchie et la souplesse de la division du travail*

Dans le groupe de dub, la division du travail est souple, on l'a vu, puisque le choix des membres de favoriser la rotation des tâches et l'improvisation rendait difficile une méthode figée de composition ou de performance (ces deux notions étant mélangées ici puisqu'il s'agit de musique improvisée) :

« Q : et du coup qu'est-ce que vous faites en répétition comment ça se passe un petit peu c'est quoi le gros du travail que vous faites à ce moment-là ?

(Rires).

Louis : pourquoi tu rigoles ?

Maxime : bah je rigole parce qu'on se dit jamais vraiment qu'on travaille telle chanson, non mais je vois ce que tu veux dire, mais on se dit pas vraiment, enfin les morceaux on les répète parce qu'on les joue comme ils nous viennent, et on essaie assez régulièrement de nous enregistrer quand même, et du coup, même si c'est dans une qualité pourrie, juste pour pouvoir réécouter chez nous, et petit à petit tu vois, Louis va venir et il va dire "ouais sur tel morceau..." il va pas dire exactement sur à tel passage ou quoi « ouais à tel moment de tel morceau, là à la batterie toi t'as fait ça et c'était cool, toi t'as fait ça et c'était un peu moins bien » et de là on se dit "ouais ok très bien bah venez on le rejoue et on voit quoi" ».

Ce mode incrémental de composition ne favorise pas la rigidification des tâches, car le groupe cherche toujours à proposer une interprétation originale des morceaux qu'il compose, rendant leur jeu très proche de l'improvisation. Si les boucles, sur lesquelles les membres improvisent

en live, sont composées uniquement par David et Louis, qui ont un capital musical supérieur à Maxime, cette tâche prend donc moins d'importance que dans les autres groupes puisqu'il ne s'agit que d'une base et non pas d'une finalité. Cette absence de hiérarchie dans la pratique musicale se ressent aussi dans l'entretien puisqu'il serait très difficile de discerner un leader au sein du groupe. Tout indiquerait que la souplesse de la division du travail au sein du groupe explique ainsi cette absence de leader. Le modèle de division du travail serait donc un élément explicatif de la présence ou non de hiérarchie, et dans le cas où elle est présente, renseignerait les instrumentistes susceptibles de se retrouver en position dominante. Néanmoins, il faut souligner que le groupe de dub était le seul à s'organiser de façon aussi souple, et que cette organisation n'aurait pu s'établir sans un certain volume de capital culturel à la base. Cette façon réflexive de penser la musique produite à partir des conditions de production est évidemment une façon socialement située de penser la musique et témoigne du capital culturel important que les membres possèdent. Dans bon nombres de cas, la musique se joue de façon spontanée, parfois ensuite rationalisée, mais il est assez rare de rencontrer ce type de vision réflexive.

On a donc vu en quoi la concentration des capitaux culturels et musicaux fonde souvent la base de l'autorité au sein des groupes de musique. Souvent, il existe une consonance entre le volume de capital culturel détenu et la position dans le groupe. Mais ce modèle n'explique pas tout car dans le cas des groupes de musique, deux autres caractéristiques sont aussi à prendre en compte. Le capital musical, d'un point de vue spécifique, qui peut plus facilement s'acquérir, est un enjeu important qui dessine souvent l'organisation du groupe. Il existe donc des cas où, à volume de capital proche voire similaire, ce serait souvent ce critère qui déterminerait la hiérarchie du groupe. Mais nous avons vu que ces rapports de force sont souvent figés au sein de la division du travail, et qu'il est souvent pertinent de s'attarder sur sa forme car elle renseigne souvent sur la présence et la prégnance de la hiérarchie au sein d'un groupe. Nous avons essayé de montrer en quoi ces différentes caractéristiques tant individuelles qu'organisationnelles ne peuvent être comprises que de façon relationnelle, c'est-à-dire entendues à l'échelle du groupe lui-même. Il paraît donc important de rappeler qu'elles sont donc très souvent imbriquées, à tel point qu'il serait difficile voire impossible de déterminer de façon rigoureuse laquelle prévaut.

C'est en se fondant sur ces observations quant à la hiérarchie au sein des groupes que nous pouvons nous demander maintenant si cette hiérarchie musicale influe un tant soit peu sur la prise de parole politique. L'auto-habilitation à parler de politique se calque-t-elle simplement

sur le critère du capital culturel (de façon strictement individuelle donc) ou bien les règles liées uniquement à l'existence et au fonctionnement d'un groupe (musical ici) prennent-elles le pas sur la division sociale du travail politique ?

3 *La division du travail politique au sein des groupes de musique : définition de la situation et contingence*

C'est dans cette partie que nous allons aborder l'hypothèse principale en tentant de répondre à la question suivante : la division sociale du travail politique, observée depuis assez longtemps par la science politique et la sociologie politique d'abord entre professionnels et profanes, puis entre les profanes eux-mêmes, est-elle en adéquation, en homologie stricte avec la division du travail non politique ? Nous allons voir que la division du travail musical, et les hiérarchies qu'elle implique au sein d'un groupe, pèse en partie sur la division du travail politique. De façon plus empirique, nous allons montrer que ces deux univers hiérarchiques communiquent et n'agissent pas en vases clos, et que la position occupée au sein du groupe (position déterminée en fonction de caractéristiques sociales mais aussi spécifiquement musicales) renseigne aussi sur la position que les individus adoptent au moment de se risquer à l'exercice de la discussion politique. Nous verrons donc d'abord que tous les groupes n'adoptent pas le même rapport collectif à la politique sans pour autant démontrer qu'ils l'éviteraient, avant d'étudier le rapport individuel des membres au politique pris dans un cadre relationnel.

3.1 Groupes de musique et discussion politique : des degrés différents de réceptivité aux thèmes politiques

3.1.1 Une vision continue des univers musical et politique

Il s'agit dans cette partie de discuter l'hypothèse de la possibilité d'aborder des thèmes politiques avec des groupes de musique. Il est clair que du point de vue de notre enquête, il n'a pas été possible de la même façon d'aborder des thèmes politiques avec tous les groupes. Une dichotomie s'est quelque peu dessinée entre les groupes qui abordaient spontanément des

questions politiques, et ceux pour lesquelles aucune de mes tentatives ne semblaient prendre. Entre ces deux extrêmes, certains groupes relevaient de façon intermittente mes amorces vers des thèmes politiques. Il n'est pas étonnant, qu'aux deux extrémités du spectre de la réceptivité aux thèmes politiques, on retrouve le groupe le plus professionnel, et le groupe le plus amateur. Le groupe de punk, composé uniquement de musiciens professionnels, intermittents, a été celui qui a le plus spontanément amené l'entretien vers des sujets politiques (les problèmes de statuts des musiciens, une critique du système politique) alors que le groupe de chant, a été le moins réceptif : situation d'autant plus surprenante qu'on peut présumer que les membres du trio de chant, étant donné leur niveau de capital, disposent de compétences politiques. Dès lors un premier constat est nécessaire : on voit que la possession de capital culturel ne prédit pas la réceptivité, en situation de groupe en tout cas, aux thèmes politiques, le groupe punk regroupant les musiciens parmi les moins dotés, et le groupe de chant, à l'inverse, parmi les plus dotés. Sans pour autant chercher à généraliser ce constat, il peut paraître frappant de voir le décalage entre ce que la sociologie politique a décrit depuis assez longtemps maintenant, et les observations qui ont été faites ici. Il n'est pourtant pas tout à fait surprenant de retrouver un tel décalage, car on sent bien que les règles qui régissent l'accès à la parole en groupe sont radicalement différentes de celles qui sont observées dans un cadre individuel, et là est bien mon propos.

Attardons-nous sur ce premier constat. Le groupe de punk et le groupe de metal sont de bons exemples de groupes qui pensent communément l'univers musical et l'univers politique :

« Fred : Et c'est vrai qu'avec les Arrosoirs ça m'a pas mal mis le pied à l'étrier sur le rock alternatif voire punk rock quoi, et là avec Les Mauvais Génies clairement punk rock quoi, sans problème, c'est une attitude, y a autre chose que la musique c'est important, y a le discours aussi, c'est la force de ce groupe »

[...]

Fred : alors moi quand j'ai eu Yves pour la première fois au téléphone je ne le connaissais pas et moi c'est une des premières choses que je lui ai dit, je lui dit "tu sais quoi, j'adhère total aux textes, c'est nickel, ça me va très bien", et puis ne me demande pas pourquoi ni comment mais j'y vais, enfin je veux dire : j'ai une crête rouge, j'ai pas besoin d'argent, tu comprends, c'est vraiment le discours, ça fait du bien

d'entendre des textes comme ça que j'aurais... non pas que j'aurais jamais voulu écrire, mais c'est exactement moi quoi...

Jérôme : ouais et puis ça vaut le coup de mouiller sa chemise de travailler tu vois pour ça...

Fred : c'est propre c'est concis, tu vois quand ils manif la dernière fois, ils passent « Les Patrons », tu vois donc voilà.

[...]

Yves (me coupant) : alors ce qui est intéressant si tu parles de ça, c'est que en fait, les chansons des Mauvais Génies sont souvent prises dans les émissions politiques à thème notamment sur France Inter, sur France Info, sur RMC même ! une fois ! Pendant la campagne électorale, pendant les cantonales, euh non les municipales, ils ont pris une chanson qui s'appelle « a voté », et donc on passe dans des émissions à thème politique, sur France Info, sur France Inter.

[...]

Jérôme : le mouvement il existe toujours parce qu'il y a toujours des gens qui ont voulu vivre ou travailler d'une façon alternative, et avoir une meilleure société, mais aujourd'hui, dans celle qu'on est, elle fait plus rêver, et même les classes moyennes, il y a plus de débouché, y a plus d'espoir, y a plus beaucoup de truc donc il faut vraiment changer le truc, donc là ça dépasse vraiment le stade juste des gens qui prônaient l'alternative il y a 10-15 ans, ça devient un phénomène de masse, c'est-à-dire que le consommateur, le mec de base qui a un petit job, il voit que...

Yves : ouais et je crois qu'il se reconnaît dans les paroles. Quand il écoute les paroles : « tiens, j'entends pas le discours lénifiant, la croissance et toutes ces conneries, le chômage, si t'es au chômage tu comprends c'est parce qu'il y a pas de croissance, ah bon d'accord. A mon avis ça parle à personne mais enfin bon ». Alors qu'en fait c'est pas du tout ça, tous ces experts qui nous expliquent qu'on vit dans un monde riche... »

Ici, la politique est à la base du projet musical, la contestation est partie intégrante de l'identité musicale du groupe et de l'identité sociale des membres. Que ce soit Fred qui fait preuve d'une certaine remise de soi vis-à-vis d'Yves (« *et puis ne me demande pas pourquoi ni comment mais j'y vais, [...] mais c'est exactement moi quoi* »), ou Jérôme ou Yves qui font état d'une certaine mission de porte-parolat vis-à-vis du « *mec de base* » « *qui se reconnaît dans les paroles* ». La musique est avant tout un moyen d'avoir une tribune pour porter les critiques que les membres, (et en particulier Yves puisqu'il est le dépositaire des textes) adressent au système. La musique est donc ici un vecteur de politisation, et l'effet de tribune que produit le fait d'avoir à la fois un public et un message n'est pas étranger au niveau assez élevé de compétence statutaire dont font preuve les membres (et là encore tout particulièrement Yves). On peut aussi y voir ce que Bourdieu appelle le mode de production par « partis politiques⁸¹ » car Yves a tendance à reprendre beaucoup de catégories politiques, qui sont politiquement situées à l'extrême gauche (« *Donc notre engagement à nous, bah il est simple, nous on est contre cette pensée unique, qui dit que c'est le commerce qui décide, on est antifasciste [...] on est dans une dictature économique* ») et une fois l'entretien fini, il ne cache pas sa proximité avec certains syndicats et certains partis d'extrême gauche même si à chaque fois, il semble appuyer le fait qu'ils soient devenus trop « mous » et « arrivistes », raisons pour lesquelles il ne se reconnaît pas totalement dans ces organisations et qu'il reste en marge (« *si tu veux, nous on tient un discours qui est plus tenu nulle part quoi.* »). On retrouve bien le propos de Bourdieu cité par Gaxie : « *Le mode de production par expression d'un "parti politique" est caractérisé dans La Distinction par un ensemble de propriétés dont la revendication du droit à "l'opinion personnelle", la défiance à l'égard de toutes les formes de délégation, la production en première personne... et l'auto-gestion de l'opinion politique... par des petits propriétaires de leurs instruments de production des opinions politiques*⁸² ». Yves se caractérise donc bien par ce discours à la première personne et la défiance envers la délégation politique, mais ses catégories de pensée sont toutefois plus le fait d'une « reproduction » pour reprendre les termes de Bourdieu qu'une production. Tous les membres partagent clairement cet univers commun qui est avant tout fondé sur de la musique à texte. Ces textes, et la musique qui leur sert de support sont donc profondément entremêlés. On comprend un peu mieux pourquoi le glissement vers des thèmes politiques se fait spontanément au moment de l'entretien. C'est donc par l'identification aux thèmes abordés dans les textes que s'établit la connexion. C'est la

⁸¹ P. Bourdieu, *La Distinction*, Les éditions de Minuit, Paris, 1979

⁸² D. Gaxie, « Retour sur les modes de production des opinions politiques », in P. Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*, La Découverte « Recherches », 2013, p. 300

situation assez instable voire précaire des musiciens qui permet cette homologie : un des musiciens est intermittent seulement depuis l'année dernière, avant cela il jouait dans la rue, un autre est au chômage.

Pour des raisons proches, la transition vers des questions politiques s'effectue aussi facilement au sein du groupe de métal. S'il ne s'agit pas ici d'un groupe à texte (« *Corentin : on est pas un groupe à texte, on fait pas du slam**. »), ce n'est donc pas par cet aspect musical que s'établit le glissement. C'est en revanche en abordant la place du métal dans la société, relégué à une position marginale, que les membres entrent dans des considérations plus politiques, conjugués aux problèmes de financements publics dans la musique dus, selon les membres, au passage d'une majorité de gauche à une majorité de droite à la région :

« Vincent : c'est intéressant de prêcher pour sa paroisse, c'est intéressant mais il y en a qui le font, et à haut niveau, par exemple avec le Hellfest, ils ont des gros moyens, mais ils trouvent toujours le moyen de se faire emmerder ils ont une instance privilégiée, ils mettent des moyens dedans, ils boostent une commune, ils font un show qui est dingue, et on trouve toujours quelque chose à leur redire, donc si eux ces géants là...

Q : tu veux dire qui par "on".

Vincent : les instances politique, comme ce qu'on disait tout à l'heure, des gens qui disent, "vous vous rendez pas compte, c'est des satanistes", mais enfin !

[...]

William : y a à la fois des blocages politiques, là on l'a vu cette année avec Bruno Retailleau qui est le Président de la région Pays de la Loire, qui a justement coupé les subventions cette année, et puis il y a aussi les organisations d'extrémistes catholiques, parce que la plupart du temps, enfin le Hellfest⁸³ c'est sur le plan géographique il est encore plus touché, parce que c'est en territoire vendéen, et la Vendée,

⁸³ Sur ce sujet, cf. C. Guibert, « Représentations et usages sociaux de la musique metal », *Volume !* numéro 11/2 2015 : « Cet univers culturel très codé renvoie à des logiques sociales qui s'inscrivent en partie dans la caricature de la religion catholique, de la mort et de l'enfer et s'inspirent de thèmes tels que ceux de la science-fiction. Il en résulte un investissement économique des pouvoirs publics très relatif par rapport aux manifestations culturelles de cette taille en France. »

historiquement c'est très implanté au niveau de la tradition catholique, et donc tous les ans y a des histoires qui sont faites là-dessus »

Si la fin de l'extrait témoigne encore du niveau de capital culturel que possède William (« *la Vendée, historiquement c'est très implanté au niveau de la tradition catholique* »), on s'aperçoit qu'une première transition est faite à propos de la vitrine qu'offre le Hellfest au metal. C'est parce qu'une partie des pouvoirs publics tentent de limiter ce phénomène qu'ils jugent déviant. Christophe Guibert a étudié ce festival et utilisant les concepts d'Howard Becker, il montre bien comment ses personnalités ou instances politiques agissent en « entrepreneur de morale » en essayant « d'amener les autres à se conduire bien ». Il montre pour autant que « Les mécanismes de manipulation et le détournement des signes catholiques (croix, crucifix, soutane, Satan, etc.) sont mobilisés par des festivaliers hors de l'univers originel de ces symboles, c'est-à-dire, au sens large, l'église catholique⁸⁴ ». C'est donc sur la base du sentiment d'injustice⁸⁵ que se fait la transition vers des thèmes politiques pour ce groupe de metal.

De façon similaire, c'est le sentiment d'injustice qui est sous-jacent quand les membres sont amenés à évoquer les difficultés qu'ils rencontrent pour financer leur projet d'album :

William : ouais, les groupes qui répètent à la Hall du Rock, sont censés être suivis par la Hall du Rock...

Théo : peuvent être...

Corentin : ils peuvent bénéficier d'une aide.

Vincent : ouais c'est ça, il n'y a aucune injonction.

William : c'est une possibilité et c'est au groupe aussi de se bouger. Et du coup, dans les textes, si on enregistre ici, y a aussi le mix qui est censé être mis en place comme Théo l'a dit, et le pressage est aussi fourni, au niveau du budget de la région, vu que c'est géré par la

⁸⁴ C. Guibert, « Représentations et usages sociaux de la musique metal », *Volume !* numéro 11/2 2015

⁸⁵ On pense ici aux travaux qui ont montré le rôle joué par ce sentiment d'injustice dans la montée en généralité vers des thèmes politiques comme les recherches de Jean Leca, dans « Le repérage du politique », *Projet*, 71, 1973, ou, de façon plus récente, de Camille Hamidi, « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation. Engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales issues de l'immigration », *Revue française de science politique*, 56 (1), 2006, ou Florence Haegel et Sophie Duschene « Politisation et conflictualisation, de la compétence à l'implication » *Le désenchantement démocratique*, Éditions de l'Aube, p. 107-129, 2003

région directement, ils ont un peu un budget au niveau de la culture qui permet ça...

Corentin (par-dessus) : qui s'est vu réduit...

William : ...ouais qui s'est vu réduit.

Q : depuis combien de temps ?

William : bah là depuis le changement d'institution et depuis les élections, c'est là que l'administratif rencontre le politique c'est-à-dire qu'on a...

Q : (le coupant) vous avez subi ça du coup ?

Vincent : clairement.

William : indirectement, ce qu'il y a c'est que là y a eu les élections régionales en décembre dernier, euh, on est passé à une majorité de gauche à une majorité de droite en Ile-de-France...

Théo (le coupant) : ouais donc là on prend super cher en fait.

William : ...et l'une des propositions de Péresse qui voulait réduire le budget, c'était notamment réduire le budget au niveau de la culture, au niveau des associations culturelles, des budgets alloués à la région et évidemment la Hall du Rock en pâtit un petit peu.

On voit donc ici que c'est par un discours sur les pouvoirs publics que s'établit la transition vers des thèmes politiques. A une échelle plus restreinte que pour le Hellfest, les membres du groupe établissent un lien direct entre les coupes budgétaires qui auraient été faites dans la culture à l'échelle de la région et l'alternance politique entre le PS et Les Républicains. C'est donc cette alternance qui serait responsable des difficultés que le groupe rencontre pour financer son projet. C'est donc là encore à partir du sentiment d'injustice du repérage d'un clivage⁸⁶ que s'opère la transition. On retrouve le mode de « production d'opinions par évaluation

⁸⁶ « L'évocation d'un clivage constitue l'amorce de toute conflictualisation dès lors qu'elle ouvre la possibilité que les locuteurs ne se positionnent pas du même côté de la séparation à laquelle il préside » in F. Haegel et S. Duschene « Politisation et conflictualisation, de la compétence à l'implication » *Le désenchantement démocratique*, Éditions de l'Aube, p. 107-129, 2003

circonscrite et informée des effets sur soi⁸⁷ » décrit par Gaxie qui habilite les individus à parler de politique sur la base des effets ressentis des politiques sur sa vie personnelle. C'est donc conjointement en se fondant sur des considérations à l'échelle du style métal en général et à l'échelle plus restreinte de leur financement de projet d'album que s'effectue la transition entre musique et politique pour ce groupe de métal. Pour les deux groupes il s'agit à chaque fois de monter en généralité en adoptant une certaine rhétorique de la conflictualité et de l'injustice.

Mais dans d'autres cas à l'inverse, les discussions politiques ne s'enclenchent pas, car souvent, les membres des groupes ne conçoivent pas de façon conjointe les thèmes musicaux et politiques.

3.1.2 *Une vision cloisonnée des univers musical et politique*

Dans beaucoup d'autre cas, la transition vers les discussions politiques se fait de façon beaucoup moins spontanée, voire ne s'effectue pas. On peut expliquer ce cloisonnement entre musique et politique à l'échelle des groupes soit par une distance assez généralisée au politique, soit par une séparation volontaire des deux univers.

Dans le cas du groupe de hard rock, la discussion politique a du mal à s'enclencher. Les sujets tournent avant tout autour de problématiques générales concernant le marché de la musique et ses débouchés. Une phrase du guitariste soliste Phil illustre assez bien une certaine distance au politique :

« Phil : ouais c'est ça que je voulais dire, le statut, les problèmes du statut d'intermittent, on doit s'y intéresser [...] mais pour l'instant ça nous touche pas, moi personnellement ça ne me touche pas, je suis juste en phase d'apprentissage, voilà j'apprends pour l'instant je suis pas encore intermittent, donc pour l'instant je m'en branle. Je m'en fous, je sais qu'un jour, enfin c'est comme plein de choses, tant que ça ne me concerne pas... »

⁸⁷ D. Gaxie, « Retour sur les modes de production des opinions politiques », in P. Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*, La Découverte « Recherches », 2013, p. 299

On est face à un exemple de distanciation au politique qui se justifie par l'absence de « proximité aux conditions matérielles d'existence⁸⁸ » (*« l'instant je suis pas encore intermittent, donc pour l'instant je m'en branle »*). Si Gaxie avait utilisé cette formule pour désigner avant tout un mode de production d'opinion, c'est aussi sous cette forme que peut se justifier la distance au politique. Ce mode « privatif à distance » qui relève des « opinions [qui] ne sont pas constituées politiquement au sens où les instruments d'évaluation qu'elles mobilisent ne sont pas empruntés aux prises de position, ni [qui] n'adoptent les points de vue généraux et abstraits, qui circulent dans les milieux politiques⁸⁹ » est activé ici par Phil pour justifier cette fois-ci, son désintérêt vis-à-vis des conditions de statuts des musiciens. Cela peut sembler particulier puisqu'il se destine avant tout à une carrière de musicien, on aurait pu s'attendre à ce qu'il soit au contraire préoccupé, mais justement la politique et la musique semblent tellement éloignées l'une de l'autre pour lui qu'il ne préfère pas s'y intéresser. On pourrait donc rapprocher cet extrait d'un défaut de moyen de production : « En ce sens, on doit relever la fréquence des refus de s'exprimer – souvent tacitement justifiés par l'incongruité de la requête – particulièrement quand on s'adresse aux catégories les moins politisées des milieux populaires⁹⁰ ». On peut donc faire l'hypothèse que dans ce groupe de musique, les membres se tiennent individuellement tous à l'écart du politique (on pense à leur faible capital culturel et à leur origine sociale modeste), et que la pratique musicale n'a pas été une sphère très politisante pour eux puisqu'elle est pensée en grande partie de façon autonome.

Il faut aussi présenter des cas où l'absence de discussion politique prend la forme d'un choix, les individus ne se plaçant pas à distance du politique dans un cadre individuel et non musical, mais refusant de mélanger la musique et la politique. L'exemple ici est celui du groupe de dub :

« Maxime : je suis très branché politique et tout, mais quand j'arrive ici, ça me passe au-dessus de la tête quoi, mais royal, c'est peut-être un peu exagéré dans la manière de le dire mais comme dit Louis, vu que le premier objectif c'est de venir ici pour se faire plaisir, si on doit réussir dans telles conditions, et bien on réussira dans telles conditions, que la loi de travail elle permette telle chose ou pas quoi, ou qu'un truc ait un impact sur la création musicale ou pas, et si jamais il y a une contrainte,

⁸⁸ D. Gaxie, « Retour sur les modes de production des opinions politiques », in P. Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*, La Découverte « Recherches », 2013, p. 297-298

⁸⁹ Ibid. p.298

⁹⁰ Ibid. p.295

eh ben ouais quoi... Mais au moment où je débarque ici, je suis super détente, donc c'est pas une inquiétude »

On voit bien le clivage entre politique et musique. La pratique (amateur il faut bien le préciser puisque Maxime parle avant tout de « se faire plaisir ») implique nécessairement une situation qu'on pourrait qualifier d'apesanteur sociale : quelques soient les règles, les lois, elles n'ont pas l'air de pouvoir influencer sur leur production musicale. On retrouve dans ces deux cas, les fondements de l'esthétique romantique du musicien et de l'artiste, coupé du monde social. C'est cette *illusio*, cette croyance dans le jeu, qui font dire à Louis, membre du groupe de dub :

« Si je m'engageais dans la musique, j'aurais le total contrôle de tout, donc j'aurais pas l'impression d'être bloqué par une loi ou par un truc, c'est comme ça, c'est comme ça, moi je m'adapte »

On sait depuis les très bonnes descriptions de Howard Becker⁹¹ que cette vision esthétique de l'artiste, vision héritée de la philosophie, est difficilement tenable. En montrant que l'œuvre d'art est le résultat d'une « chaîne de coopération », il empêche de la voir comme le fruit d'une unicité de la volonté créatrice, mais bien au contraire, conduit à penser la forte dépendance aux systèmes de production et de diffusion.

C'est donc la croyance des musiciens dans cette *illusio* qui empêche d'adhérer totalement aux thèses de Nina Eliasoph. Dans son ouvrage *L'évitement du politique*⁹², elle a cherché à montrer par le biais d'une observation ethnographique des discussions politiques dans des associations américaines diverses (activistes, sociales ou de loisirs), que les sujets politiques étaient évités par les bénévoles de peur du conflit. Elle décrit alors un phénomène qu'elle qualifie « d'évaporation du politique ». Si cette thèse pourrait de prime abord s'appliquer parfaitement à notre cas, on comprend que derrière l'absence de discussion politique, ne se cache pas forcément la peur du conflit, mais plutôt la croyance dans la séparation stricte des univers politique et musical.

Mais il convient de montrer que ces différents rapports de groupe au politique ne sauraient être pensés comme des entités homogènes. Les discussions dans le cadre des groupes de musique, comme la production musicale, sont le fruit d'un rapport de force assez généralement inégal, qui se calque systématiquement sur les hiérarchies internes aux groupes.

⁹¹ H. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris 1988

⁹² N. Eliasoph, *L'évitement du politique*, Economica, Paris 2010

3.2 Position dans le groupe et accès à la parole politique

3.2.1 Monopole de la parole et monopole de la définition de la situation

Nous avons observé que dans presque tous les cas, l'accès à la parole politique était inégalement réparti dans les groupes de musique. Une première observation est que la répartition de la parole politique se fait toujours à l'avantage du ou des leaders du groupe que nous avons identifiés. On voit ainsi que William dans le groupe de métal, est celui qui monopolise le plus clairement la parole concernant les sujets politiques. Il se distingue nettement des autres membres par la longueur de ses prises de paroles et par une montée en généralité quasi-systématique comme ici où il monte en généralité pour expliquer le choix des pouvoirs publics de réduire le budget de la culture :

« William : c'est ça, l'administratif dépend du politique et le mot d'ordre du politique en ce moment c'est « économie », donc il faut faire des économies, et les économies pour pas que ça gueule trop il faut les faire là où ça se voit pas trop c'est-à-dire la culture, notamment, parce que si tu les fais au niveau de l'école, les parents gueulent, si tu les fais au niveau de la sécurité, c'est pas bon pour l'image de la région, donc on essaie de pas toucher aux régaliens et de toucher à ce qui reste, c'est-à-dire ce qui reste, le sport la culture.... Donc forcément des endroits ici qui sont entièrement financés par la région, ils en souffrent forcément.

[...]

William (le coupant) : et on se dirige vers un système à l'anglo-saxonne où il y a très peu de subventions et où les groupes se financent eux-mêmes au début et où la musique s'embourgeoise quoi.

Il monopolise la parole pendant la partie de l'entretien qui porte sur des sujets plus politiques puisqu'il totalise près de la moitié du temps de parole à lui tout seul, et qu'il est celui qui totalise le plus d'interventions. Il assoie cette domination dans la forme en coupant régulièrement la parole aux autres membres, et dans le fond, en appuyant son argumentation sur des références

parfois chiffrées («*et y a un chiffre qui j'aime bien donner, pour faire une différence au niveau des festivals le budget au niveau des subventions pour le Hellfest, il est subventionné à hauteur de 0,2% de son budget, un festival de rap parisien comme Urban Peace qui a lieu depuis trois ans maintenant, est subventionné à hauteur de 60%.* »), qui se rapproche du mode de production des profanes les plus compétents : «*Ils sont souvent davantage reproducteurs que producteurs d'opinion, mais c'est en première personne qu'ils sont plus ou moins en mesure de s'approprier, de mémoriser et de mobiliser les prises de position qui circulent dans divers lieux de production et de diffusion idéologiques*⁹³ ». De plus, en retraçant le chemin de pensée des dirigeants au moment où ils doivent choisir où faire des économies, il se met inconsciemment à leur place, ce qui suggère là encore son fort niveau de compétence statutaire. Il élève ainsi implicitement le coût d'accès à la parole. Ce mode de production des opinions est, à la différence des groupes précédents, directement lié au niveau de capital culturel et scolaire qu'il détient. En effet, on sait que «*le système d'enseignement fournit un certain nombre d'instruments culturels nécessaires à l'acquisition d'une compétence proprement politique que l'on peut affirmer que les inégalités de politisation sont une conséquence de l'inégale scolarisation des groupes sociaux*⁹⁴ ». Il est intéressant de voir qu'il n'hésite pas à mobiliser ces instruments culturels alors que les autres membres semblent rejeter cette façon de faire : on pense à Théo qui après l'entretien est venu s'excuser pour l'attitude de William à ce propos qui, juge-t-il, a «*la science infuse* » et qui fait de «*la branlette intellectuelle* ». C'est donc bien cette utilisation de ce capital culturel que rejette assez violemment Théo.

On retrouve cette domination des leaders du groupe sur les discussions politiques dans les autres groupes de façon très similaire. Si les conditions et les sujets changent, c'est Yves dans le groupe de punk qui monopolise la parole :

« Yves : ba notre engagement politique il est, il est, il est plus que clair, nous on est anti... Alors nous on est contre la pensée unique, la pensée unique qui considère que ceux qui gouvernent aujourd'hui la seule vérité c'est les patrons, le commerce, qui dictent ces desiderata aux politiciens, et qui sont malheureusement complètement assujettis au patronat, aujourd'hui c'est l'économie qui commande. Voilà. Et qui commande l'économie ? Les grands patrons du CAC 40, les grandes

⁹³ D. Gaxie, « Retour sur les modes de production des opinions politiques », in P. Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*, La Découverte « Recherches », 2013, p. 301

⁹⁴ D. Gaxie, *Le cens caché*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p.170-171

familles, sans tomber dans le complotisme à deux balles mais bon voilà c'est une réalité, on voit très bien que le Parti Socialiste est complètement assujetti à ces gens puisqu'il fait exactement ce qu'ils leur demandent. On est loin de l'idéal socialiste hein, parce que les mecs ils savent pas ce qu'ils... Parce que l'idéal socialiste c'est pas du tout ça, l'idéal socialiste c'est pas ça. Donc notre engagement à nous, bah il est simple, nous on est contre cette pensée unique, qui dit que c'est le commerce qui décide, on est antifasciste, euh, anti faf, tu peux dire que suite aux attentats il a bien fallu qu'on se positionne, donc il y a une chanson qui s'appelle « Ni dieu, ni maître », et donc c'est ni fasciste, ni intégriste, ni dieu ni maître. Voilà. Parce que quand je dis intégriste c'est pas que les musulmans, c'est tous ces gens, d'ailleurs le fascisme en général, on est dans une dictature économique, parce que, les gens ne s'en rendent pas compte mais c'est une dictature économique, euh, le fascisme c'est simplement : « c'est comme ça et pas autrement et si t'es pas d'accord tu vas en taule ou on te bute » voilà, donc c'est le cas des fascistes, c'est le cas des intégristes, c'est, ça commence à être le cas de la dictature économique parce que c'est de plus en plus dur, on le voit là... Donc si tu veux notre engagement politique il est là, donc nous on est sans vergogne, t'as vu on a peur de rien, on rentre dans le lard, et on assassine autant Marine Le Pen qu'Hollande, parce qu'il est socialiste, mais si lui il est socialiste moi je suis curé, comme disait Eddy Mitchell, non mais c'est vrai il a raison. Donc voilà notre engagement il est là, nous on est pour le partage, une certaine liberté, une certaine égalité, qu'on tourne en ridicule... »

Dans cet extrait très long, on voit qu'Yves se place en tant que porte-parole du groupe. Il utilise le « on » pour définir la position idéologique du groupe et c'est lui qui spontanément répond à ma question. Il reprend des catégories politiques (« l'idéal socialiste » « quand je dis intégriste c'est pas que les musulmans, c'est tous ces gens d'ailleurs le fascisme en général », « on est dans une dictature économique »), et des idéaux politiques (« on est pour le partage, une certaine liberté, une certaine égalité ») pour les appliquer à leur « engagement » et défini du même coup la situation d'entretien comme une discussion politique. Cette reproduction d'opinions politiques s'étend explicitement au groupe pour Yves. Le silence des autres

membres à ce moment précis de l'entretien est à comprendre comme une forme de « *fides implicita* », et Yves se place et est placé par les autres membres en position « de porte-parole et de fondé de pouvoir⁹⁵ ». Il prive aussi les autres membres du groupe de l'expression en leur coupant la parole ou les rappelle à l'ordre quand ils prennent trop de place :

« Yves : mais Fred là je parle de ma vie là ! Arrête de parler. Fred il parle beaucoup c'est une horreur ! Non mais c'est bien. »

De façon similaire, ce sont Phil et Vianey dans le groupe de hard rock qui concentrent la grande majorité des interventions :

« Vianey : ouais bah tu vois, beaucoup de festivals sont entrain de fermer tu vois en plus, c'est un problème pour les intermittents qui bossent, les techos, c'est un peu chaud, ça dépend aussi du style, tu vois dans la variété ça marche beaucoup plus...*

Mathieu : et puis c'est un petit peu comme tout en ce moment ça se massifie, il va y avoir moins de label, mais ils vont être énormes, il va plus y avoir les petits festivals, les gros ils vont grossir encore plus.

Vianey : pour s'insérer c'est beaucoup plus chaud.

Q : donc dans ce système-là, vous pensez que c'est plus difficile ?

Vianey : Bah carrément, et en plus pour nous il y a le style qui joue mais sinon globalement, aujourd'hui si tu veux réussir dans la musique, t'es obligé d'investir pas mal de thunes, en fait le public et la barre elle monte de plus en plus à chaque fois, c'est pas comme dans les années 80 où tu faisais du gros hard rock qui tache et tu pouvais réussir, aujourd'hui, il faut que tu sois nickel à tous les niveaux, au niveau visuel, la musique, la communication, sur tous les plans il faut que tu sois au top si tu veux réussir et avoir une chance, du coup il faut investir la masse de thunes, autant dans ton album que dans la com' de ton album tu vois, donc c'est des frais, donc c'est encore plus compliqué,

⁹⁵ D. Gaxie, « Retour sur les modes de production des opinions politiques », in P. Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*, La Découverte « Recherches », 2013, p. 301

et puis techniquement il faut être au top, il faut que ton album il soit nickel, sur scène toi il faut que tu sois nickel.

Q : parce que du coup vous avez tous des taffs parce que vous avez pas le statut d'intermittent.

Phil : ouais c'est ça que je voulais dire, le statut, les problèmes du statut d'intermittent, on doit s'y intéresser...

Kevin (par-dessus) : ouais c'est le but

Phil : ...mais pour l'instant ça nous touche pas, moi personnellement ça ne me touche pas, je suis juste en phase d'apprentissage, voilà j'apprends pour l'instant je suis pas encore intermittent, donc pour l'instant je m'en branle. Je m'en fous, je sais qu'un jour, enfin c'est comme plein de choses, tant que ça ne me concerne pas...

Vianey : ouais et puis le jour où ça te concerne ! Mais ouais ouais...

Phil : après tous les festivals qui ferment et tout ça, c'est toujours parce que c'est des glands, à la base, ils sont pas terribles à la base.

Q : qu'est-ce que tu veux dire ?

Phil : bah de ceux que je connais, c'est des festivals qui vont programmer n'importe qui, c'est-à-dire leurs potes, ils vont pas se dire "ouais on va payer des groupes de ouf, pour rameuter de ouf, et on va moins mettre dans la surface ou dans le truc", voilà c'est pas étonnant qu'il se fasse baiser après.

Kevin : y a le public aussi comme on disait...

Vianey (le coupant) : ça se ressent ça aussi dans les assos comme on disait, des assos, souvent ceux qui les gèrent, parfois c'est même des groupes qui les montent, pour pouvoir avoir le statut et se mettre sur l'affiche, maintenant, donc du coup les gens c'est plus des professionnels des organisations de concert, il y a des gens qui aimeraient organiser, qui lancent une asso, parce que tout le monde peut le faire, ils programment les potes, et ils organisent les soirées, mais du coup, ils ont pas la connaissance de la gestion d'une asso,

comment bien faire son marketing, enfin tout ce côté-là qui fait que ça marche.

J'ai choisi ce long extrait dans lequel tous les membres du groupe (à l'exception du chanteur qui était absent) parlent pour montrer les grandes disparités que cela recouvre néanmoins. Si Mathieu (le batteur) prend la parole, il s'agit de sa seule intervention de tout l'entretien : « *et puis c'est un petit peu comme tout en ce moment ça se massifie, il va y avoir moins de label, mais ils vont être énormes, il va plus y avoir les petits festivals, les gros ils vont grossir encore plus* » (en dehors des questions qui lui sont nommément adressées, et même dans certain cas, c'est Vianey qui répond alors que je m'adresse à lui : « *Q (à Mathieu le batteur) : et du coup tu m'as dit que t'étais dans le groupe depuis combien de temps ? / Vianey : Mathieu il est là depuis... / Mathieu : l'été dernier.* »). Kevin (le guitariste rythmique) cherche aussi à s'exprimer mais se fait régulièrement couper la parole par Vianey et Phil qui sont ceux qui la monopolisent en très grande partie. On peut voir s'établir un ordre de prise de parole puisque ce sont toujours ou Phil ou Vianey qui répondent à mes questions d'abord, Kevin, ou Mathieu venant systématiquement après eux. Si cette fois la situation n'est pas définie comme politique, on voit nettement une coupure au niveau de la prise de parole entre Vianey et Phil d'un côté, les musiciens à qui incombent la composition, et Mathieu et Kevin, qui se cantonnent à un rôle de musicien de support. Au niveau du contenu, la discussion se cantonne à des thèmes généraux à propos du marché de la musique, en particulier les exigences du marché en terme de post-production (« *aujourd'hui, il faut que tu sois nickel à tous les niveaux, au niveau visuel, la musique, la communication, sur tous les plans il faut que tu sois au top si tu veux réussir et avoir une chance* »), le statut des musiciens ne semble pas les préoccuper outre mesure, et ils s'attardent sur l'accès inégal à la scène du fait de la multiplication des associations derrière l'organisation de concerts. Il s'agit, quoi qu'il en soit, de thèmes circonscrits à l'expérience personnelle des musiciens, produite sur un mode souvent éthique : « *après tous les festivals qui ferment et tout ça, c'est toujours parce que c'est des glands, à la base, ils sont pas terribles à la base* »).

Pour les cas de groupes qui présentent un volume plus important de capital culturel, on peut faire le même constat de monopolisation de la parole. Dans le trio de musique classique, c'est Raphaël, le violoncelliste qui monopolise la parole. Il totalise plus du double du temps de parole total des deux autres membres. Là aussi, il se place en tant que porte-parole du groupe :

« Q : euh sinon j'ai trois dernières questions pour finir, un peu plus générales... »

Raphaël (à Alexis) : tu vas parler un peu toi.

Q : ...euh j'ai vu qu'il y avait eu pas mal de coupes budgétaires dans tous les conservatoires il y a deux trois ans, et donc ça avait eu pour effet de diminuer le poste d'enseignants assez drastiquement, donc qu'est-ce que vous en pensez, comment vous voyez ça ?

Raphaël : alors nous à courte échelle, maintenant on le ressent pas énormément, mais c'est pour notre avenir professionnel...

Camille : ouais.

Raphaël : ...que c'est compliqué, des postes de profs, il y en a de moins en moins et ils sont de moins en moins payés, euh, donc c'est-à-dire que, je vais pas rentrer dans les détails mais t'as en gros deux diplôme pour être prof, t'as le CA pour être prof, je sais comment on peut dire, et le DE pour être prof assistant, t'es plus payé quand t'as le CA et t'as moins d'heure, et maintenant généralement quand un prof à CA se barre ils vont changer ce poste à DE, plus d'heures, moins payées. Donc voilà, il y a de moins en moins de postes, y compris dans les orchestres, en France, je parle juste de la France, ce qui fait que nous on est à la fin de nos études, il faut se poser la question ce qu'on va faire après, parce que le trio, la musique de chambre, on peut pas en vivre...

Camille : pleinement...

Raphaël : ...c'est trop aléatoire, on a pas de concerts fixes, on a pas un poste, c'est pas un poste, donc il faut qu'on soit, soit dans un orchestre soit prof, en l'occurrence pour Alexis ça peut être que prof, ou accompagnement parce que un pianiste dans un orchestre c'est compliqué, du coup ça nous affecte à ce niveau-là, au niveau du futur, qui s'annonce peut-être plus compliqué pour notre génération...

Q : Ok, et c'est un sentiment que beaucoup de gens ici partagent j'imagine ?

Raphaël : Pas mal, mais après il y a pas une énorme prise de conscience parce que le conservatoire ne met pas spécialement en

avant le futur professionnel, c'est ce qu'ils disent mais en fait dans les faits, il y en a pleins qui quand ils sortent d'ici ils sont lâchés dans la nature. »

On voit dans cet extrait que même s'il incite Alexis à prendre un peu plus la parole (« *Raphaël (à Alexis) : tu vas parler un peu toi. »*), c'est lui qui répond à toutes mes questions et ne laisse pas de place aux autres membres qui ne peuvent qu'acquiescer comme c'est le cas de Camille dans cet extrait (« *ouais* », « *pleinement* »). Raphaël qui monopolise donc la parole, porte des jugements sur les coupes budgétaires dans la culture (« *des postes de profs, il y en a de moins en moins et ils sont de moins en moins payés* ») mais rapporte essentiellement cela à un mode privatif concernant les effets sur lui et les membres du trio (« *alors nous à courte échelle, maintenant on le ressent pas énormément, mais c'est pour notre avenir professionnel...* »), et s'autorise à la fin de l'extrait, à porter un jugement plus général (« *du coup ça nous affecte à ce niveau-là, au niveau du futur, qui s'annonce peut-être plus compliqué pour notre génération* »).

On voit donc apparaître un élément commun à l'ensemble de ces extraits d'entretien : à travers différentes stratégies (délégitimation de la parole ordinaire par un coût d'accès à la parole culturellement élevé ou par une monopolisation de la parole), les leaders des groupes de musique imposent au reste des membres leur définition de la situation. C'est-à-dire que la réceptivité aux sujets politiques à l'échelle du groupe dépend en grande partie de la réceptivité individuelle du leader. Pour les groupes où le leader musical est réceptif à la discussion politique, la situation sera définie comme telle. A l'inverse, les groupes où le leader musical n'est pas réceptif à la discussion politique, ce ne sera pas le cas. C'est donc cette définition de la situation, qui est le fait du leader par sa capacité à monopoliser la parole, qui achève de cadrer les débats. Dès lors, il devient très difficile pour les autres membres en position dominée musicalement, de trouver de la place pour exprimer leurs opinions, surtout quand ces opinions sont dissonantes avec la définition de la situation. On peut donc discerner deux cas dans lesquels le silence n'a pas la même valeur.

3.2.2 *Le silence des dominés : une incompétence statutaire différenciée*

Le silence des membres en position dominée au sein des groupes ne revêt pas la même signification selon la définition de la situation. Ainsi, on ne peut interpréter de la même façon, un membre dominé qui se tait car son faible capital culturel l'éloigne de toute façon de

discussions politiques enclenchées sur un mode intellectuel, et un membre tout autant ou même plus doté culturellement que les autres membres, qui ne veut pas détonner avec la situation définie par des leaders qui ne se saisissent pas des thèmes politiques. On peut donc présenter deux cas emblématiques à cet égard.

Il existe donc d'abord des silences qui témoignent d'une incompétence statutaire culturellement formulée. Quand le leader culturellement doté, se saisit des thèmes politiques et qu'il élève le coût d'accès à la parole, il devient impossible pour les autres membres de s'insérer dans la discussion. On peut prendre le cas, du groupe de métal, déjà évoqué, et de Théo le batteur. Si Théo montre au cours de l'entretien des velléités de participation aux discussions, allant même plusieurs fois jusqu'à clairement aller à l'encontre des avis de William, le leader :

« William : et puis ça dépend ce que t'entends par grande, c'est-à-dire, que Plessis c'était une scène immense et y avait trois personnes devant, et Carriat, c'était une petite cave et c'était blindé, il devait y avoir 80 personnes devant.

Théo : oh non.

William : si.

Théo : oh non, tous les visages tu les voyais, 50 personnes max.

William : moi je table plus sur du 70-80.

Théo : non y avait pas 80 personnes.

William : bon 50 selon la police, 80 selon les syndicats. (Rires). »

On voit déjà que ce désaccord, qui était assez tendu sur le moment, est résolu par William par une boutade qui révèle déjà un certain bagage culturel, ainsi qu'une certaine familiarité avec les thèmes politiques (les manifestations en l'occurrence). Il va ensuite élever le coût d'accès à la parole en produisant des opinions se rapprochant du mode de production politique (ou reproduction politique⁹⁶), en empêchant Théo de pouvoir le suivre sur ce mode de production de façon aussi habile :

⁹⁶ il « n'existe aucun autre moyen de s'approprié complètement [une problématique politique] que de participer réellement à sa production dans et par le jeu politique de facto réservé aux professionnels à plein-temps (hommes politiques, permanents des appareils – mot adéquat en ce cas – de partis, journalistes politiques, idéologues professionnels) in D. Gaxie, « Retour sur les modes de production des opinions politiques », in P. Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*, La Découverte « Recherches », 2013, p. 301

« William : ...et l'une des propositions de Péresse qui voulait réduire le budget, c'était notamment réduire le budget au niveau de la culture, au niveau des associations culturelles, des budgets alloués à la région et évidemment la Hall du Rock en pâti un petit peu.

Théo : et tu sais maintenant il y a plus trop de privilège tu vois la taxe foncière elle est doublée, euh, les conseils généraux là, ils financent plus les trucs en Belgique tout ça, donc bon c'est pas nous qui allons être épargnés...

William : c'est ça, l'administratif dépend du politique et le mot d'ordre du politique en ce moment c'est « économie », donc il faut faire des économies, et les économies pour pas que ça gueule trop il faut les faire là où ça se voit pas trop c'est-à-dire la culture, notamment, parce que si tu les fais au niveau de l'école, les parents gueulent, si tu les fais au niveau de la sécurité, c'est pas bon pour l'image de la région, donc on essaie de pas toucher aux régaliens et de toucher à ce qui reste, c'est-à-dire ce qui reste, le sport la culture.... Donc forcément des endroits ici qui sont entièrement financés par la région, ils en souffrent forcément.

William s'habilité à parler de politique sur un mode de production politique : il détaille le programme de la candidate à la présidence de la région (« *et l'une des propositions de Péresse qui voulait réduire le budget, c'était notamment réduire le budget au niveau de la culture* »), présente un haut niveau de généralité (« *l'administratif dépend du politique et le mot d'ordre du politique en ce moment c'est « économie »* »). En revanche, Théo, qui essaie de suivre William sur ce mode de production n'y parvient pas complètement (« *et tu sais maintenant il y a plus trop de privilège tu vois la taxe foncière elle est doublée, euh, les conseils généraux là, ils financent plus les trucs en Belgique tout ça, donc bon c'est pas nous qui allons être épargnés* »). Jusqu'à la fin de l'entretien, il sera alors beaucoup plus en retrait, préférant une stratégie d'exit pour garder la face. C'est donc quand il me raccompagne et qu'il s'excuse de l'attitude de William qu'il caractérise comme ayant « la science infuse », et que je lui demande pourquoi il n'a pas plus pris la parole à la fin qu'il me répond : « c'aurait été allé contre le groupe ». On voit donc bien que son silence, bien que culturellement explicable, est formulé par Théo comme une intériorisation des normes implicites en vigueur dans le groupe. Ce cas est assez rare, puisque j'ai eu la chance de pouvoir parler à Théo seul à seul après l'entretien, il s'agit plus ici

d'un demi-silence, ou en tout cas d'un silence révélé que d'une véritable situation que Bourdieu qualifiait de « silence de l'incompétence statutaire⁹⁷ » faisant en particulier référence au refus explicite de participer à une discussion politique.

Dans un autre cas de figure, on peut présenter les situations où des membres dominés des groupes, autant, ou même plus dotés que le leader s'exclut de la discussion. On peut présenter le cas de Camille dans le trio classique, qui, bien qu'elle soit tout autant dotée en capital culturel que Raphaël le leader, s'exclut relativement de la discussion. Comme présenté plus haut, elle ne prend la parole que très peu souvent, et se contente généralement d'aller dans le sens de Raphaël. Comment dès lors expliquer ce phénomène ? On peut avancer deux hypothèses qui ne s'excluent pas. La première est que dans un monde assez masculin, celui de la musique classique professionnelle⁹⁸, il s'agirait d'un cas d'incompétence statutaire genrée comme le présentait Pierre Bourdieu. Il faut rappeler que le violon est un instrument assez féminin (les violonistes femmes sont généralement reléguées, au sein d'un orchestre par exemple, aux positions subalternes de la section des cordes, et sont parmi les instrumentistes les moins payés de l'orchestre⁹⁹) et que le milieu de la musique classique est assez sexiste : Hyacinthe Ravet rappelle ce cloisonnement avec une anecdote qui illustre bien la difficulté pour les femmes de s'imposer, même quand elles sont appuyées par les membre du champ détenant le plus de capital symbolique (ici le chef d'orchestre Karajan) : « *En théorie comme en pratique, l'admission des femmes dans les orchestres a été très longtemps un problème, voire une impossibilité parfois explicitement revendiquée comme pour les Philharmonies germaniques. La clarinettiste allemande Sabine Meyer représente ainsi une figure emblématique : en 1983, Herbert von Karajan a tenté de l'imposer à la Philharmonie de Berlin qui ne souhaitait pas l'intégrer; la polémique qui a agité l'orchestre et le milieu musical durant de nombreux mois s'est soldée par le départ de Sabine Meyer¹⁰⁰* ». C'est ce que Bernard Lehmann désigne par la division sexuelle du travail ». Ce serait donc de façon conjuguée cet univers genré qui activerait

⁹⁷ P. Bourdieu, *La Distinction*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979, P. 484

⁹⁸ « La profession de musicien interprète est féminisée à 24%, alors que celle de comédien l'est à 46% et celle de danseur à 68%. » in P. Coulangeon, H. Ravet et I. Roharik, "Gender differentiated effect of time in performing arts professions. Musicians, actors and dancers in contemporary France", *Poetics*, 33 (5-6), octobre-décembre 2005, p. 371

⁹⁹ B. Lehmann, « L'envers de l'harmonie ». In : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 110, décembre 1995. « Musique et musiciens ». pp. 3-21

¹⁰⁰ H. Ravet, « Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2007/3 (n° 168), p. 50-67.

l'hypothèse de Pierre Bourdieu formulée comme tel dans un article ayant contribué à l'élaboration du chapitre "Culture et Politique" de *La Distinction* :

« L'effet de marquage que produit l'imposition de propriétés telles que le statut scolaire ou l'identité sexuelle s'impose à l'individu marqué, ainsi sommé d'être à la hauteur de sa définition sociale, aussi bien qu'aux autres, qui attendent de lui qu'il réalise son essence (la traduction psycho-sociologique de cette relation étant particulièrement visible dans les relations à l'intérieur du couple). C'est ce qui fait que la compétence au sens de culture spécifique est avec la compétence au sens de propriété statutaire dans le rapport de l'existence à l'essence : seuls ceux à qui il appartient de la posséder peuvent réellement l'acquérir et seuls ceux qui sont habilités à la posséder se sentent en devoir de l'acquérir.¹⁰¹ »

L'environnement sexuellement divisé où les femmes sont en position de dominé pourrait donc expliquer cette auto-déshabilitation de la part de Camille puisqu'elle ne ferait pas partie des « seuls à qui il appartient de la posséder ».

L'autre hypothèse que l'on peut faire est que c'est son moins grand capital musical que Raphaël qui agit comme un vecteur d'auto-déshabilitation. En effet on avait vu que Raphaël avait acquis un plus grand capital musical et que c'était un des éléments qui le plaçait en position de leader. On peut donc voir dans ces deux hypothèses un début d'explication.

Mais nous allons voir qu'en présentant le cas de Mathieu au sein du groupe de hard rock, l'hypothèse du plus faible capital musical comme vecteur d'auto-déshabilitation semble prendre le pas. Mathieu est le batteur du groupe de hard rock, et alors qu'il possède un plus grand volume de capital culturel que tous les autres membres du groupe, Phil et Vianey les leaders compris (il est professeur des écoles alors que les autres membres n'ont que le baccalauréat comme diplôme, voire ne l'ont pas), il ne se met en aucun cas en position de puissance et ne prend quasiment jamais la parole de tout l'entretien. Il est en grande majorité silencieux, alors que son capital culturel relativement supérieur au reste des membres devrait le placer en situation prééminente au moment de l'entretien qui favorise les thèmes plus généraux. Mais on a vu que la situation avait été définie par un cloisonnement entre musique et politique

¹⁰¹ P. Bourdieu, « Questions de politique ». In : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 16, septembre 1977 « Questions de politique ». pp. 55-89

par Phil notamment : dès lors, son capital culturel est relativement dévalué, et la monopolisation de la parole par Phil et Vianey induite par leur position prééminente dans la division du travail l'empêche d'exprimer ses opinions. Son silence est ici plus un silence entendu car on pourrait s'attendre, dans une situation d'entretien individuel par exemple, qu'il prenne plus la parole et exprime des opinions. C'est donc surtout sa position dominée dans la division du travail, conjuguée au plus faible capital musical qu'il possède, relativement aux autres membres du groupe, qui semble expliquer son retrait de la discussion.

On voit donc que c'est surtout par le déficit de capital musical vis-à-vis des leaders, et de fait pour les groupes de compositions, une place en retrait dans la division du travail, qui expliquerait l'absence d'auto-habilitation de certains membres de groupe de musique. Dans un cas, celui du trio de chant, où la situation a bien été définie comme portant sur des thèmes politiques, on voit que Camille ne s'autorise que très peu à prendre la parole, relativement confisquée par Raphaël. Si pourtant les deux musiciens possèdent des volumes proches de capital culturel, l'avancement un peu supérieur de Raphaël en terme de carrière, conjugué à sa position de leader du groupe lui donne aussi le sentiment d'être légitime à parler de politique sur un nombre étendu de sujets. C'est lui qui prend le plus souvent la parole. Dans un autre cas, celui du groupe de hard rock, où la situation n'a pas été définie comme politique, la position dominée dans la division du travail de Mathieu l'empêche de se mettre en situation de puissance au moment de la discussion. On pourrait donc caractériser son auto-déshabilitation, qui est un processus, à son état, celui de batteur et musicien de support, pour reprendre l'articulation de la notion d'incompétence statutaire avec celle d'auto-habilitation faite par Daniel Gaxie¹⁰².

3.3 Incompétence statutaire musicale et règles contingentes de la parole politique

On voit donc que davantage que la détention de volume de capital culturel, c'est la position au sein de la division du travail au sein du groupe de musique qui déterminerait les situations où les membres sont amenés à se mettre en situation de puissance au moment de parler de politique. La division du travail, souvent par sa rigidité, figent les individus dans des positions hiérarchiques vécues subjectivement comme telles. Elle prend souvent appui sur le capital culturel global, mais dans le cas de la musique, où le capital musical spécifique peut

¹⁰² D. Gaxie dans « Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des « citoyens » », *Revue française de science politique*, 2007/6 Vol. 57, p. 737-757, p. 750, note de bas de page.

s'acquérir plus facilement que le capital scolaire par exemple, c'est sur la légitimité spécifique de ce capital que prend le plus souvent pour assise la division du travail. Dès lors, les cas de domination les plus flagrants sont les cas où sont concentrés chez un individu, le plus grand volume de capital culturel et musical relativement au reste des membres, et (de façon induite) une division rigide et verticale du travail. C'est alors au leader à qui revient le monopole de la définition de la situation. Si ce leader possède un capital culturel élevé, la situation aura de grande chance d'être définie comme politique au moment des amorces de l'enquêteur. Auquel cas, si les membres ne sont pas aussi dotés culturellement, on aboutira à une situation de domination assez classique, qu'on a qualifiée d'incompétence statutaire culturelle. A l'inverse, si le leader ne définit pas la situation comme politique, souvent dû à un faible capital scolaire et culturel, même les membres plus dotés que lui auront du mal à se mettre en situation de puissance, et préféreront l'auto-déshabilitation, les stratégies d'exit et les silences entendus. On aurait, à ce moment-là davantage affaire à un cas d'incompétence statutaire qui prendrait directement appui sur la division du travail. C'est donc bien par les statuts que figent la division du travail, entre musiciens de compositions et musiciens de support, entre musiciens solistes et les autres, que s'effectue le transfert vers un statut dans la division du travail politique. Le capital culturel agit bien sur la définition, mais c'est la division du travail musical qui fixe les positions et autorise les membres en position prééminente à monopoliser la parole. La division du travail et le capital culturel interagissent donc pour expliquer les discussions politiques au sein des groupes de musique.

On pourrait finalement donner un exemple par contraste avec le groupe de dub, en ce qu'il propose une division du travail souple. Il n'y a donc pas de leader, et de fait la définition de la situation ne se fait pas par celui-ci. C'est donc de façon conjointe que les membres s'accordent pour définir leur pratique musicale de façon cloisonnée à tout le reste, soit comme un moment d'apesanteur social comme nous l'avons vu. Il n'est donc pas surprenant de constater c'est dans ce groupe et celui-là seul, qu'on ne retrouve pas de leader non plus au moment de la discussion politique. Ils rejettent tous plus ou moins ces sujets à un environnement qui n'est pas défini comme musical. Louis et Maxime, qui m'avouent être intéressés par la politique (« M : *je suis très branché politique et tout* ») se répartissent également la parole que ce soit pour parler du groupe ou pour repousser mes questions sur la politique. On voit donc un peu plus se dessiner le lien entre la division du travail, la division de la parole, et la division de la parole politique. Ce n'est qu'avec cette grille de lecture qu'on peut comprendre pourquoi, dans tous les groupes de compositions que nous avons rencontrés, aucun batteur ne s'est jamais mis en situation de

puissance, et n'a donc jamais parlé de politique avec nous. De façon très proche, ce n'est que comme cela qu'on peut comprendre pourquoi le seul bassiste qui se met en position de puissance, est à la fois un fils de chef d'entreprise, et un bassiste qui cumule les tâches au sein de la division du travail (composition des parties de basses, de synthé, de batterie) et qu'il est celui qui possède une partie importante des moyens de production musicale, un home studio, grâce à son plus fort capital économique hérité.

On voit donc bien que c'est la division du travail qui détermine des règles de prise de parole politique. Cette situation, est donc déterminée à la fois par des caractéristiques d'état (le volume de capital culturel et musical), et en même temps donc par des règles contingentes, à savoir le caractère relationnel de ces propriétés d'état vis-à-vis des autres membres.

CONCLUSION

Nous avons essayé de montrer en quoi la prise parole politique, l'auto-habilitation, dépendait tout autant de règles propres aux groupes de musique, que de variables classiques comme le capital culturel. A ce titre, le poids des interactions nous a paru prépondérant dans les situations collectives que nous avons présentées. Le fait que les individus se connaissaient tous avant la situation d'entretien, a fortement influencé la prise de parole : dans les groupes de musiquemusiques, la division du travail engendre un éclatement des musiciens au sein d'une hiérarchie qui s'établit avant tout à partir de critère musicaux. L'intériorisation de cette hiérarchie tend à créer des statuts qui sont transférables au-delà du monde musical. Dès lors, quand il s'agissait d'entrer dans une discussion politique, les musiciens se reposaient avant tout sur les statuts préexistants et ne cherchaient pas à bouleverser l'ordre hiérarchique du groupe. Cependant, nous avons vu que tous les groupes n'étaientn'était pas réceptifs aux thèmes politiques. Le niveau de réceptivité dépendait en grande partie du niveau de capital culturel du leader, qui par sa capacité à monopoliser la parole, définissait la situation comme politique ou non. Le capital culturel reste donc un élément prééminent dans la compréhension de l'auto-habilitation, même étudiée dans un cadre collectif.

Reste à s'interroger sur la portée de cette analyse. En effet, sommes-nousest-on en mesure d'attendre qu'un constat similaire soit fait dans une autre situation que celle des groupes de musique ? On peut faire l'hypothèse que pour chaque groupe composé de membres qui entretiennent des relations antérieures à la sollicitation du chercheur, il existe des règles, souvent à l'état tacite, qui lui sont plus ou moins spécifiquespécifique. On peut donc imaginer qu'il puisse être possible d'étudier de genre de statut dans des groupes bien plus variés. Il conviendrait donc de trouver des protocoles d'enquête qui puissentpuisse en rendre compte de façon détaillée, pour pouvoir ensuite conclure à la transférabilité de nos résultats ou non. Car ces résultats ne sontils restent pour le moment valablesl'instant uniquement valables pour le cas étudié, et c'est bien là une des limites de notre méthode très qualitative. On pourrait toutefois envisager des recherches qui tenteraient d'entrer encore un peu plus spécifiquement dans les mécanismes qui produisent l'auto-habilitation, ou l'auto-déshabilitation. A ce titre, le croisement de données issues d'entretiens collectifs avec celles obtenues à partir d'entretiens individuels nous apparaît comme particulièrement judicieux. Car là réside une des grandes faiblesses de cette recherche. Les individus, mis en situation collective, sont aussi mis en situation de jugement. Il devient alors beaucoup plus compliqué d'obtenir des informations personnelles. Si ces difficultés ont pu être tempérées parfois par l'amitié des membres, chacun

connaissant assez bien les éléments biographiques des autres, il était plus facile dans ces cas-là ~~d'entrer~~~~de rentrer~~ plus en détail dans le parcours et les propriétés des enquêtés, à l'inverse dans d'autres cas, les relations plus professionnelles qu'amicales en ~~limitaient~~~~limitait~~ l'accès. C'est donc avant tout vers une réflexion méthodologique qu'il convient d'orienter ces résultats.

On peut néanmoins imaginer des terrains qui seraient propices à la poursuite de cette recherche, là encore de façon croisée. Une comparaison entre des fractions de la population assez dotées dans les différents capitaux, et des fractions qui le seraient moins peut être envisageable pour mettre en exergue les différentes stratégies et les règles de légitimation et délégitimation de la parole politique de chaque groupe. L'étude, par exemple, de groupes qui s'inscrivent dans des lieux ou des pratiques de sociabilités peut être une approche qui prolongerait ~~convenablement~~~~assez~~ ce travail. On peut aussi imaginer l'étude de ces problématiques au sein d'une institution, l'effet de statut y serait facilement observable, voire même inhibant pour les enquêtés. Reste donc à repenser le cadre imparfait d'enquête que nous avons proposé dans ce mémoire, pour tenter d'appréhender un peu mieux le phénomène d'auto-habilitation.

BIBLIOGRAPHIE

H. Becker, *Outsiders*, Métailié, Paris 1985

H. Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris 1988

L. Blondiaux « Mort et résurrection de l'électeur rationnel. Les métamorphoses d'une problématique incertaine ». In: *Revue française de science politique*, 46e année, n°5, 1996. pp. 753-791

L. Blondiaux « Faut-il se débarrasser de la notion de compétence politique ? Retour critique sur un concept classique de la science politique », *Revue française de science politique* 2007/6, Volume 57, p. 759-774

P. Bourdieu, « Questions de politique ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 16, septembre 1977 « Questions de politique ». pp. 55-89

P. Bourdieu, *La distinction*, Editions de Minuits, Paris, 1979

Marion Carrel, « Politisation et publicisation : les effets fragiles de la délibération en milieu populaire », *Politix*, 75, 2006

H. Chamboredon, F. Pavis, M. Surdez, L. Willemez. « S'imposer aux imposants. A propos de quelques obstacles rencontrés par des sociologues débutants dans la pratique et l'usage de l'entretien », *Genèses*, 16, 1994. *Territoires urbains contestés*, sous la direction de Michel Offerlé. pp. 114-132.

P. Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie* 2003/1 (Vol. 44), p. 3-33

P. Coulangeon, H. Ravet et I. Roharik, "Gender differentiated effect of time in performing arts professions. Musicians, actors and dancers in contemporary France", *Poetics*, 33 (5-6), octobre-décembre 2005

S. Duchesne, F. Haegel, *L'enquête et ses méthodes : les entretiens collectifs*, Nathan, 2004

N. Eliasoph, *L'évitement du politique*, Economica, Paris 2010

J-L Fabiani « Live at the village Vanguard. Le paradoxe de l'écoute enregistrée du jazz », *L'Année sociologique* 2010/2 (Vol. 60), p. 387-402

W. Gamson, *Talking Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992

D. Gaxie, *Le cens caché*, Paris, Editions du Seuil, 1979

D. Gaxie, « Au-delà des apparences. [Sur quelques problèmes de mesure des opinions] ». In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 81-82, mars 1990

D. Gaxie dans « Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des « citoyens » », *Revue française de science politique*, 2007/6 Vol. 57, p. 737-757

D. Gaxie, N. Hubé, M. De Lassalle, J. Rowell (dir.), *L'Europe des Européens. Enquête comparative sur les perceptions de l'Europe*, Paris, Économica, coll. « Etudes Politiques », 2011, 295 p.

D. Gaxie, « Retour sur les modes de production des opinions politiques », in Philippe Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction*, de Pierre Bourdieu, La Découverte « Recherches », 2013

C. Guibert, « Représentations et usages sociaux de la musique metal », *Volume !* numéro 11/2 2015

P. Le Guern, « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *Réseaux* 2007/2 (n° 141-142), p. 15-45

Florence Haegel et Sophie Duschene « Politisation et conflictualisation, de la compétence à l'implication » *Le désenchantement démocratique*, Éditions de l'Aube, p. 107-129, 2003

C. Hamidi, « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation. Engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales issues de l'immigration », *Revue française de science politique*, 56 (1), 2006

A. Hennion, G. Teil, « Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique », in O. Donnat, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Ministère de la Culture - DEPS « Questions de culture », 2003, p. 63-82

A. Hennion, *La passion musicale*, Métailié, Paris, 2007

A. Joignant Pour une sociologie cognitive de la compétence politique. In: *Politix*. Vol. 17, N°65. Premier trimestre 2004. pp. 149-173

B. Lahire, « La culture à l'échelle individuelle : la transférabilité en question », in P. Coulangeon et al., *Trente ans après La Distinction*, de Pierre Bourdieu, La Découverte « Recherches », 2013

P. Lehingue, « Faut-il des compétences pour parler de l'Europe ? » in D. Gaxie, N. Hubé, M. De Lassalle, J. Rowell (dir.), *L'Europe des Européens. Enquête comparative sur les perceptions de l'Europe*, Paris, Économica, coll. « Etudes Politiques », 2011

B. Lehmann, « L'envers de l'harmonie. » *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 110, décembre 1995. Musique et musiciens. pp. 3-21

P-M. Menger, « Les professions artistiques et leurs inégalités », in Didier Demazière et al., *Sociologie des groupes professionnels*, La Découverte « Recherches », 2009, p. 355-366.

A. Pégourdie, « L'instrumentalisation des carrières musicales. Division sociale du travail, inégalités d'accès à l'emploi et renversement de la hiérarchie musicale dans les conservatoires de musique », *Sociologie* 2015/4 (Vol. 6), p. 321-338.

A. Pégourdie, *Les provinces de la musique. Pratiques professionnelles, trajectoires et rapports au métier des instrumentistes classiques limougeauds*, 2013, thèse pour le doctorat de sociologie, Université de Limoges.

H. Ravet, « Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2007/3 (n° 168), p. 50-67.

O. Roueff, De la légitimité du jazz, in O. Donnat, P. Tolila, (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003 pp. 319-341

J. Talpin «Le tournant expérimental de la science délibérative. Construction de l'objet et positivisme méthodologique dans l'étude des effets de la participation sur les individus », in L. Blondiaux, J-M. Fourniau, L. Monnoyer-Smith et C. Neveu *La démocratie pour quoi faire? Un bilan critique des recherches sur les effets de la participation en démocratie* » à paraître

M. Touché, « Muséographier les « musiques électro-amplifiées ». Pour une socio-histoire du sonore », *Réseaux* 2007/2 (n° 141-142), p. 97-114

S. Turbé, « Puissance, force et musique metal Quand les filles s'approprient les codes de la masculinité », *Ethnologie française* 2016/1 (N° 161), p. 93-102.

ANNEXES

Entretien 1 Un groupe de jazz à Evry

J'ai rencontré ce groupe de jazz par Théo, le batteur, un ami de ma sœur que je ne connaissais pas qui étudie de 20 ans en psychologie à Paris. Je retrouve le groupe dans leur studio de répétition, la Hall du Rock à Evry. J'y fais la rencontre de Mélodie 23 ans, qui est accordéoniste et qui suit des études de musicologie à la faculté d'Evry, puis de Didine le guitariste, aussi en musicologie à Evry, mais plus vieux (30 ans). Après avoir pu observer le groupe en répétition, nous nous installons dans un renforcement du couloir du studio pour réaliser l'entretien. D'abord à trois, Didine qui s'était éclipsé relativement longtemps, nous rejoint finalement :

Q : Bon je vais commencer avec toi M., quelques questions individuelles d'abord, tu peux me dire, ton âge, ce que tu fais, d'où tu viens, tu vois, te présenter rapidement.

M : Ouais c'est bon. J'ai 22 ans, euh, moi à la base je suis sur Evry toute la semaine, mais en réalité j'habite dans le 77 à côté de Fontainebleau, et, euh, tu voulais savoir ce que je fais, eh ben je suis en fac de musicologie à côté, en master...

T. (nous coupe) : excuse-moi ça va pas te déranger son truc là ? (un batteur répète dans une cabine voisine de l'endroit où nous avons décidé de nous installer pour l'entretien, il nous accompagnera pendant toute la durée)

Q : Non t'inquiète ça va aller

M : Bon je suis deuxième année de Master 1, c'est un peu compliqué de faire tout ça, parce que à côté j'ai aussi le conservatoire en études supérieures avec l'accordéon, et puis donc j'ai ce groupe-là qui s'appelle euh... pour l'instant on a gardé l'ancien nom mais c'est peut être sûrement en cours de changement tu vois, ça s'appelle Maat Yatra, et puis j'ai un deuxième groupe avec lequel je joue de temps en temps. Voilà voilà.

Q : Ok, ok. Euh, tu fais des trucs en dehors de la musique du coup ?

M : Ben je t'avoue pas trop en ce moment.

Q : A Fontainebleau t'habite toute seule ou avec tes parents ?

M : non je suis avec ma mère en fait.

Q : et qu'est-ce qu'elle fait ta mère ?

M : elle est préparatrice informatique.

Q : et ton père ?

M : ben mon père en fait, là c'est un peu personnel....

Q : ok si tu veux on n'en parle pas.

M : ouais c'est pas trop utile de t'en parler.

Q : ok et pour revenir à des questions plus musicales, tu m'avais dit que t'avais commencé par la batterie...

M : en fait si tu veux, j'ai fait 8 ans d'accordéon, j'ai commencé à 6 ans, puis ça m'a un peu saoulée, donc j'ai arrêté, et puis à l'époque où j'avais 13-14 ans j'ai eu un groupe de rock, tu vois, donc je me suis mise à la guitare un peu, à la batterie... mais la batterie j'ai appris comme ça en fait.... En jouant plus ou moins avec mon groupe mais comme on jouait avec une batteuse j'ai appris en même temps qu'elle, et puis après j'ai continué au conservatoire quand je suis arrivé ici à Evry, il y a 4-5ans.

Q : et t'habitais où avant ? Tu venais de Fontainebleau ?

M : ouais c'est ça, j'ai toujours habité dans le 77, et puis après je suis venu habiter la semaine ici à Evry quand j'ai commencé ma licence.

Q : et comment t'en es venue du coup à la musique ?

M : euh ma grand-mère ! Ouais héritage de ma grand-mère.

Q : elle t'a filé un accordéon ?

M : ouais elle en jouait en fait, du coup à 6ans je trouvais ça marrant tu vois.

Q : t'as un environnement familial musical un peu ?

M : ouais, un petit peu, il y avait ma grand-mère qui était accordéoniste, ma tante qui était aussi accordéoniste...

Q : professionnelles ?

M : non pas du tout, c'est plus amateur dans le cadre de jouer comme ça, dans le cadre du conservatoire, mais pas professionnelles. Sinon j'ai un cousin qui est pas mal dans la musique

aussi, mais lui c'est pareil aussi tu vois, toute ma famille joue un peu tu vois mais pas de manière professionnelle. Après ma mère a fait un peu de clavier, j'ai un petit cousin qui en a fait aussi qui a 20 ans, sinon après j'ai des guitaristes, mais rien de très concret quoi, vaguement ahah !

Q : et comment t'as rencontré les autres membres du groupe ?

M : alors, D., c'est à la fac il y a deux ans, si tu veux j'ai commencé un groupe, l'ancêtre de Maa Yatra, c'était un groupe plutôt orienté vers la musique tzigane, arabe-andalouse, plus ce que t'as écouté avec le mandole toute à l'heure, c'était plus un peu ce type-là, et si tu veux dans le groupe y avait un altiste, un percussionniste, un bassiste et donc D. à la guitare, plutôt sèche surtout à l'époque, et avec le mandole de temps en temps. Et moi à l'accordéon. Et après ça a évolué, en fait j'ai rencontré T. grâce à mon prof de batterie qui m'a, enfin il lui a donné mes coordonnées, et il m'a contacté en septembre de cette année-là, là on a commencé à travailler y a 3-4 mois.

Q : ok, petite dernière question et puis après je passe à T., comment tu définirais ton rôle au sein du groupe ?

M : euh....

Q : j'ai compris que tu composais un peu des trucs ?

M : ouais c'est ça, avec T. en fait on a beaucoup travaillé comme ça tous les deux pour assembler accordéon et batterie tu vois, voir ce que ça donnait déjà, et puis ouais j'essaye de composer des choses effectivement, et puis aussi j'essaye d'organiser, au sein du groupe, j'essaye de m'occuper de la logistique tu vois...

Q : ah ouais c'est toi qui t'occupes de ça ?

M : ouais un petit peu ouais... j'essaye en tout cas.... On essaye de se parler un maximum pour être dans une communication efficace.

Q : ok super. T., je voudrais te poser à peu près les mêmes questions, rappelle-moi ton âge, d'où tu viens tout ça.

T : j'ai vingt ans je viens d'Evry, euh, je fais de la batterie depuis 12 ans maintenant, j'ai commencé à l'âge de 8 ans, j'ai eu euh, pas mal de formation différentes, ce qui m'a permis de jouer et de m'initier à différents styles...

Q : T'habites toujours chez tes parents aussi ?

T : ouais toujours chez mes parents aussi, chez ma mère.

Q : qu'est ce qu'elle fait ?

T : elle est infirmière.

Q : à côté ?

T : ouais dans le secteur.

Q : du coup t'es en fac de psycho c'est ça ?

T : ouais exactement en 3ème année.

Q : ok et tu fais des trucs en dehors de la musique ? des hobbies ?

T : en dehors de la musique et de la psycho non, jeux vidéo, gros geek !

Q : tu joues à quoi ?

T : à des RPG* sur téléphone ahahah !

M : et même pendant les répétés !

Q : Ok ok, et toi sinon comment t'en es venu à la musique du coup ?

T : ben j'avais un beau-père qui était musicien, et puis il avait une petite batterie, enfin une batterie, dans son salon. Et puis de fil en aiguille j'ai commencé à m'attacher à l'instrument.

Q : donc y a d'autres gens autour de toi qui font de la musique dans ta famille ?

T : ouais ouais, du coup y avait le beau-père très musicien, et puis mon dar qui était pianiste.

Q : et sinon toi t'as d'autres groupes, tu joues avec d'autres musiciens ?

T : ouais en ce moment je joue avec une formation de métal...

Q : ouais j'ai vu que tu gérais pas mal la double pédale.

T : ouais ouais...

M : ralala putain !

Q : il est modeste c'est ça ?

M : Ouais !

Q : et avant ça t'avais joué avec d'autres formations ?

T : au sein du conservatoire, je viens d'une formation trio, trio-jazz, euh du métal, beaucoup de métal, bon je vais pas te faire chier, mais c'est différents styles de métal, bon parce que le métal c'est assez bâtard comme mot, y a plein de familles, et ça peut changer du tout au rien, enfin ça peut changer en fonction des différents types de métal, et j'ai eu une expérience dans le pop-rock aussi mais bon... c'était de la merde.

Q : ça s'est arrêté rapido ?

T : ouais très très vite.

Q : du coup comment tu définirais ton rôle au sein du groupe ? si j'ai bien compris vous essayez pas mal de caler les bails ensemble avec M. ?

T : je dirais que moi je suis plus dans le support, y a D. et Mélo qui tiennent la baraque, enfin surtout Mélodie parce qu'elle est très présente, et moi je fais en sorte d'être assidu aux répétés, et de pouvoir gérer. Sinon j'ai pas de....

M (le coupant) : oui mais après t'as quand même un rôle...

T : (la coupant à son tour) : oui j'aide aussi à composer aussi, mais c'est surtout dans l'étayage des chansons.

Q : et du coup t'as rencontré D. via M. ?

T : ouais c'est ça.

Q : Ok coolos. Ba du coup je vais poser les mêmes questions à D. si il arrive... Ah ba le voilà. Du coup j'ai deux trois petites questions...

D : je fais un peu la star hein...

Q : du coup je voulais te demander quel âge t'as....

D : j'ai 30 ans.

Q : tu fais quoi comme instruments ?

D : je fais de la guitare.

Q : depuis longtemps ?

D : ça fait... j'ai commencé à l'âge de 7-8ans.

Q : t'en as fait comme ça tout seul, ou au conservatoire ?

D : j'en ai fait avec mon frère mon grand frère.

Q : il en joue aussi ?

D : on a appris ensemble. Après j'ai fait un peu de conservatoire, et mes profs, mes maîtres, parce que pour la musique traditionnelle on dit des maîtres.

Q : et c'est quoi ton occupation ? T'es musicien professionnel, semi-professionnel ?

D : On est à la fac avec Mélodie, et puis je joue avec des formations, je vis de ça en fait.

Q : et t'habites où du coup t'habites par ici ?

D : j'habite à Evry. Et avant j'étais en Algérie, j'ai fait de la musique, j'ai travaillé beaucoup dans un théâtre, j'avais des groupes, je vivais de ça là-bas, et une fois que j'ai fini ma formation en Algérie, j'ai fait de la biologie, maintenant ça fait trois ans que je suis en France, j'ai rencontré Mélodie à la fac, y a deux ans.

Q : vous avez joué rapidement ensemble ?

D : c'était tout de suite le coup de foudre.

M : ouais en fait c'est ça, on s'est rencontré parce qu'on devait faire un projet ensemble. Moi je m'en rappelle à l'époque j'avais déjà l'altiste, et on cherchait un guitariste, et je l'avais déjà vu jouer et comme il était à la fac, je lui ai proposé, j'ai eu son numéro par un ami qu'on a en commun, et du coup je lui ai parlé comme ça la première fois, je lui ai demandé si il était intéressé de jouer dans une formation plus ou moins, bon j'appelais ça manouche-tsigane, mais ça a évolué après au fur et à mesure. Donc on s'est rencontrés comme ça.

Q : donc du coup...

D (me coupant) : donc juste un détail c'est que à la fac y a une association qui organise des petits concerts, et c'est des soirées où les musiciens viennent jouer, et c'est là où je l'ai rencontré.

Q : c'est un peu un lieu de sociabilité où tout le monde se rencontre ?

D : exactement.

M : c'est là que je t'ai vu, je t'ai pas rencontré là-bas mais je t'ai vu jouer après on s'est rencontré une année après.

Q : une petite dernière question, comment tu définirais ton rôle au sein du groupe ?

D : moi c'est le patron et eux c'est les esclaves.

Q : c'est ton dernier mot ?

D : c'est mon dernier mot ! Nan mon rôle c'est... en fait on essaie de partir sur une structure sur où... Sur une structure horizontale en fait, on travaille ensemble, quand il y a une idée on essaie de la travailler si c'est M. qui ramène un morceau ou si c'est moi qui ramène un morceau, on les travaille on les développe ensemble, et puis chacun, enfin ce qui est bien dans ce groupe c'est que... En fait moi j'ai été dans des groupes, où t'as une seule personne qui tire la charrette, et les autres ils sont là, ils suivent. Dans notre cas c'est différent, chacun essaie d'aider à trouver un intérêt pour le groupe que ce soit les concerts, la résidence, la composition des morceaux...

Q : donc du coup ton rôle là-dedans ?

D : donc du coup mon rôle c'est un peu le rôle de chacun de nous. C'est le même rôle.

Q : ok du coup je vais vous poser des questions à vous tous, vous êtes libres de répondre je ne m'adresse pas à une personne en particulier. J'ai vu comment vous répétiez, c'était cool de m'avoir autorisé à assister à votre répét', mais dans le détail concrètement, comment vous organisez de façon pratique la création des morceaux ?

T : là ces derniers moments, depuis que je suis arrivé, on a pas mal travaillé à deux, puis à trois sur les compositions que M. a ramené. On travaille sur des chansons...

D (le coupant) : des thèmes.

T : ouais des thèmes c'est ça, puis généralement on s'organisait le temps du vendredi parce que le vendredi D. était pas là pour essayer de dépatouiller tout ça, et puis après on se retrouvait le mardi soir et le jeudi soir et on travaillait un peu plus la forme avec D. qui proposait certaines idées, euh, donc après... Là on a 5 chansons, et sur ces 5 chansons, c'est métronome, métronome pour ensuite travailler le détail pour approfondir les idées. Après aussi y a aussi une partie que t'as pu voir, M. et D. ont énormément composé ensemble, et là c'est le travail inverse, c'est eux qui me montrent des trucs et qui m'orientent vers ce qu'ils aimeraient pour la batterie. Vous êtes d'accord ?

M : Ouais, j'ai vraiment l'impression que les morceaux de manière générale, comme il y a deux solistes, quand on ramène, on travaille ensemble, mais c'est plus comme ça, moi j'ai travaillé avec T. je t'ai dit tout à l'heure accordéon / batterie, et après on se demande comment avoir la guitare par-dessus, et vice versa. En fait ça se passe plus comme ça, c'est un peu chacun pense

à d'abord, moi je compose beaucoup toute seule, je suis dedans en permanence, accordéon tous les jours, et du coup je travaille beaucoup comme ça, j'essaye de monter quelque chose qui est vraiment bien bâti, j'arrive et ça se monte au fur et à mesure, et y a des morceaux comme t'as vu, qui ont été montés déjà à l'avance, et quand il les a ramenés en répèt' c'est pareil on les a travaillé ensemble.

Q : ok donc les morceaux en répèt c'était surtout toi qui les a amenés en premier et vous les avez travaillés ensuite ensemble ?

M : les morceaux, y en a qui dataient d'avant, qu'on avait travaillés ensemble, dans ce que t'as entendu y a un peu de reprises, et un peu de compos, c'est un peu des détails...

D : Comme on a joué avec M., avant on a monté un répertoire avec d'autres musiciens, euh, à force de jouer on se connaît musicalement, tu connais la personne avec qui tu travailles, tu penses, quand tu composes, tu penses à cette personne, à son jeu à son son, à ce qu'il peut apporter à la musique. Ca fait pas longtemps, la composition ça fait, trois mois, quatre mois, qu'on est partis sur un projet d'album, d'enregistrer un album.

Q : c'est ça que je voulais vous demander, c'est votre ambition pour le groupe ?

D : exactement ! on aimerait enregistrer un album, euh, ce qu'on fait en ce moment c'est pas seulement de la composition, mais aussi avoir un son de groupe, proposer quelque chose de différent, de spécifique à notre groupe, c'est cette chose là qu'on fait aussi que ça soit M pour son accordéon, comment la faire sonner, comment faire sonner la guitare électrique, la batterie, et c'est la même chose avec le mandole, c'est des « instruments traditionnels » qu'on aimerait inclure dans la musique actuelle.

Q : et vous jouez un petit peu en public ? Vous tournez un petit peu déjà ?

M : l'année dernière dans notre ancien groupe, on a fait pas mal de concerts, et puis... Là si tu veux c'est vrai que le projet de l'année dernière et celui de cette année, on l'appelle Maa Yatra mais comme je t'ai dit ça va sûrement changer parce que c'est plus le même projet. L'année dernière on était beaucoup dans une espèce de reprises réarrangées, tout ce qu'on a fait l'année dernière c'est que ça, mais cette année ça a complètement changé, et comme il t'as dit on essaye de penser à un son tu vois, parce que c'est pas évident de jouer avec le mandole, moi l'accordéon, et de mettre ça dans un propos de musique actuelle, donc il y a une espèce d'évolution qui en train de se faire là-dessus en tout cas par rapport à l'année dernière y a eu pas mal de concerts de fait et c'est les concerts qui nous ont aidé à évoluer.

Q : et vous jouez à trois ?

M : non on a jamais fait de concert, on attend d'être un peu plus solides de rôder bien et puis après y a pas de problème.

Q : vous avez déjà des petits endroits en tête ?

D : ouais moi j'ai eu deux propositions pour des concerts mais j'ai pas accepté parce qu'on a décidé de travailler, de monter les morceaux pour monter un répertoire pour un album, parce que des fois faire des concerts ça casse un peu le rythme de travail, quand on a une date, on doit préparer on doit répéter pour le concert du coup on peut pas tout faire.

Q : mais du coup c'était des concerts qui étaient dans des bars ? dans des salles ?

D : Dans des salles de concert ?

Q : nan je veux dire les propositions pour les groupes ? dans des salles, rémunérées ou pas ?

D : si c'était rémunéré, c'est une association, de copains de la fac, qui trouvent des projets et qui m'ont proposé de jouer, ils sont en partenariat avec une autre association qui gère des expositions, ils m'ont proposé de jouer pour eux prochainement, je leur ai dit : « écoutez, en ce moment c'est un peu compliqué parce que on a changé de formation, on est dans une période de composition... »

M : dans une période de reconstruction si tu veux. Reconstruction complète, même au niveau des membres, on est passé de 5 à 3, il a fallu gérer le passage entre ceux qui ont quitté le groupe, donc on s'est retrouvés tous les deux, après du coup on s'est dit ok, comment on fait ? Donc mine de rien, psychologiquement parlant, il faut se remettre dedans et essayer d'évaluer les choses un peu différemment tu vois. Donc comme ça on prend le temps tu vois.

Q : ok. Bon là je vais vous poser des questions vraiment plus générales. Est-ce que ca vous arrive de vous voir en dehors du cadre des repêts' ? Vous traînez ensemble de temps en temps ?

T : ouais. Enfin maintenant ouais.

Q : Tous les trois ou à deux ?

D : moi j'aime pas les voir.

M : Ben nous on se voit tout le temps (en parlant de D.) donc on se voit à la fac...

D (la coupant) : ouais on se voyait beaucoup avec M. parce que c'est aussi ça un groupe, travailler dans un groupe, avoir un rôle dans un groupe, c'est un truc qui est tout en un, quand on n'est pas dans un studio de répétition, on prend un verre, mais on travaille toujours, on parle d'une idée, on écoute un morceau, même les discussions qu'on a c'est souvent cette chose qui revient souvent c'est le projet.

Q : du coup vous êtes potes, vous vous connaissez bien, vous parlez de sujets en dehors de la musique ?

D : si si si. Avec M. on a passé un bon moment ensemble, avec T. je l'aime pas, ça fait trois mois, mais on s'est vus plusieurs fois.

Q : et par rapport à ici (la salle de répèt'), c'est une structure municipale, vous m'avez dit que le directeur va peut-être se faire virer, qu'est-ce que ça va changer pour vous ?

T : ça fait que là on paye 16 balles par personne en jouant autant qu'on veut ici, et maintenant ça va être 16 balles pour une répèt. Voilà ce qui va changer.

M : en fait ce qu'il disait c'est que le directeur c'est un mec super sympa tu vois, on n'est pas ici pour faire du fric tu vois, donc si on lui demande trois ou quatre créneaux par semaine y a pas de soucis tant que c'est libre, c'est un mec qui est super ouvert et cool, il va même essayer de te trouver des plans pour jouer tu vois, donc moi je trouve que honnêtement si on perd la « hall du rock » mine de rien, on perd aussi une stabilité, parce que pour jouer dans le coin c'est pas évident non plus, on est tous en appartement tu vois donc....

D : et puis il y a aussi un encadrement un accompagnement pour les musiciens qui est, en fait ils ont toujours des propositions pour faire des concerts, ils nous ont organisé des concerts plusieurs fois... La majorité des musiciens qui sont passés par la hall du rock voient mieux leur avenir dans la musique en tout cas. On rencontre des gens ici, et c'est pas difficile de trouver des dates de concert.

Q : et donc ça va changer vous pensez après ?

D : et ben c'est sûr parce que le problème des structures...

Q : c'est un truc privé c'est ça ?

D : ouais c'est un business c'est des gens qui s'en foutent complètement de la vision du musicien de ses moyens.

Q : et donc du coup qu'est-ce qu'il va se passer du coup ?

T : concrètement on sait pas, mais on a une petite idée, inflation des prix, ici on paye une cotisation au mois, on nous demande de donner un chèque le 1er pour qu'il soit encaissé le plus vite possible, là ce qu'il se passe, si le chèque peut pas être encaissé, si on a pas les moyens d'encaisser le chèque tout de suite, le mec il te file les codes [du studio], et le mec il nous dit de payer quand on pourra, c'est très souple, c'est quelqu'un que tu vas appeler à 10h du matin en lui demandant un créneau à midi il va te dire ouais pas de problème, et donc du coup ça va se rigidifier.

Q : et donc du coup vous allez continuer à jouer ici quand même ?

T : on verra comment ça se présente parce que si on est pas obligé de payer la peau du cul, si on....

D (le coupant) : c'est surtout, on va pas se laisser faire. On va tout faire pour que ça reste comme ça, c'est une question de confiance, regarde, y a personne, c'est propre, tout va bien, y a pas de problème.

Q : donc du coup quand tu dis, on va pas se laisser faire tu penses à quoi ?

D : on va se mobiliser, on sait pas pour l'instant ce qu'il va se passer, ni ce qu'on doit faire mais ça va pas se faire facilement.

T : ouais le boycott, la manifestation, d'une façon ou d'une autre, déjà comme je te disais y a des salles de répétitions qui sont apparues, mais qui coutent chères, et personnellement, on reste ici parce qu'on aime bien mais il y a des gens qui se baladent pour essayer de ramener les gens au Plan (la salle de répétition privée concurrente qui veut racheter la « Hall du Rock »), parce que les gens qui sont ici, c'est un peu des vieux de la vielle si je peux dire, c'est des habitués, moi ça fait 5 ans que je suis là, euh, depuis que j'ai 14 ans que je viens répéter ici, et ça fait 5 ans que Philippe [le directeur et créateur de la « Hall du Rock »] il a toujours été derrière moi, à me tendre la main, je veux dire, rien l'obligeait ce gars-là à aider des gens qui sont passés à travers cette structure et vraiment il aide tout le monde. Donc il y a à la fois la solidarité de ce lieu qui reste quand même... ben c'est un peu un lieu culturel à Evry si je peux dire ça comme ça, et puis aussi pour cet homme qu'on lâche misérablement.

Q : Ok. Une question qui n'a rien à voir et peu d'actualité, en tant que musiciens est-ce que vous avez été touchés par ce qui s'est passé le 13 novembre avec les attentats, y a des musiciens

qui se sont mobilisés après, est-ce que vous avez été plus touchés que d'autres en tant que musicien ?

T : ouais avec le Bataclan...

M : ouais ben je pense qu'on est tous un peu pareil, quand ça touche les endroits culturels je sais pas... Quand tu vois ça et que t'es musicien tu te dis « What the fuck » pour moi, c'est un peu... je sais même pas... ouais c'est la colère, mais en même temps tu peux rien faire. Donc la colère contre ça c'est pas hyper utile donc bon...

Q : et vous avez pensez quoi du fait qu'il y ait des artistes qui soient Place de la République, qui chante, je pense à Renaud, à Madonna qui sont venus, qu'est-ce que vous en avez pensé ?

D : c'est une manière de réagir très intéressante, après ce qu'il s'est passé c'est tragique, c'est horrible, je pense que les musiciens, enfin il se passe quelque chose en ce moment à Paris avec les musiciens, tout le monde est mobilisé pour garder cette dynamique culturelle parisienne, je pense pas que c'est un évènement comme ça qui va...

Q : t'as des amis qui sont mobilisés justement ?

D : j'ai un copain justement, j'ai perdu un copain, enfin c'est pas un copain mais je l'ai bien connu, une bonne connaissance, après, c'est un sujet qui revient, et, je pense que la communauté artistique à Paris, est bien consciente de se mobiliser pour dépasser ça.

Entretien 2 Un trio classique au CNSM

J'ai rencontré ce jeune trio de musique classique par une amie de la fac. Le violoncelliste, Raphaël, était son professeur. Agé de 22 ans, il vient de Lorraine, où ses deux parents sont musiciens dans l'orchestre régional, et est passé par le conservatoire de Boulogne avant d'intégrer le CNSM. Camille, 23 ans, la violoniste, vient quant à elle de Lyon. Son père anciennement musicien soliste professionnel est à présent professeur à San Francisco, et sa mère est juriste. Alexis, le pianiste, vient de Caen, où ses deux parents sont enseignants de musique au collège. Après avoir pu suivre une partie de leur répétition, nous nous retrouvons sur une terrasse du CNSM, puis dans une salle de répétition vide :

Q : J'aimerais bien juste que vous preniez un petit peu de temps pour me rappeler chacun, on va commencer par toi (R), ton âge, d'où tu viens...

R : Mes origines ?

Q : ouais c'est ça, ton ter-ter un peu ! Non si vous venez d'une famille de musiciens sinon qu'est-ce qu'ils font, des trucs comme ça.

R : ok. Alors donc moi, j'ai quel âge ? 22 ans, c'était quoi l'autre question ? Ahah ! Je viens de Metz à la base, et mes parents sont tous les deux à l'orchestre là-bas, l'orchestre national de Lorraine, ma mère fait du violon, et mon père de l'alto.

Q : donc tu viens d'une famille de musicien finalement ?

R : uniquement mes parents finalement, c'étaient les seuls déjà de leur famille respective à jouer, les grands-parents non.

Q : du coup t'es à Paris depuis combien de temps ici ?

R : euh, ici c'est ma 4ème année au Conservatoire, et avant j'ai fait encore une année au conservatoire de Boulogne, donc du coup c'est ma 5ème année sur Paris.

Q : et t'habites où à Paris ?

R : j'habite à Pantin, Eglise de Pantin à deux stations du Conservatoire.

Q : Ok, ok. Euh, est-ce que tu fais des trucs en dehors de la musique ?

R : (Rires collectifs). Là je fais mon putain de mémoire, bah déjà j'ai une copine, ça prend beaucoup de temps, nan en ce moment, j'ai vraiment pas beaucoup de temps pour faire autre chose que de la musique. Donc j'aime bien aller au cinéma tout ça, mais je fais plus de sport du tout, enfin, de sport en extérieur, on allait à la piscine avant avec lui [avec A.] pour se forcer à bosser notre dos mais ça fait un bail qu'on l'a pas fait, sinon quand j'étais petit j'ai fait de l'aikido, de l'école de cirque, de la plongée l'été en Corse quand je m'éclate... Non mais je fais pas grand-chose d'autre que de la musique mais bon c'est ce que j'aime ça ne me dérange pas.

Q : t'as commencé à jouer de la musique assez tôt j'ai vu, et tu as fait du piano en plus c'est ça ?

R : Oui vers 5-6 ans et j'ai fait du piano complémentaire que j'ai commencé quand j'avais 14-15 ans donc j'en ai fait 6-7 ans à peu près, et puis après j'avais moins le temps d'en faire mais j'ai des bases suffisantes pour pouvoir accompagner des petits morceaux, des trucs comme ça.

Q : Ok et comment t'en es venu à la musique ? Par tes parents ?

R : Oui, je me souviens pas précisément mais quand t'as des parents musiciens déjà t'as envie de faire comme eux, et du coup eux ils connaissaient un prof de violoncelle là-bas le mari d'une collègue de l'orchestre, ils savaient qu'il était très bien avec les petits donc je me suis porté vers le violoncelle, après la motivation personnelle est venu que vers 15-16 ans, avant j'en faisais parce que ça marchait bien, j'aimais bien ça, mais j'aimais pas trop travailler.

Q : du coup comment t'as rencontré les autres membres ?

R : alors Alexis, le pianiste ici est dans la même année que moi, la même promo que moi, du coup on s'est rencontré depuis le premier jour ici où on se faisait chier pendant les réunions on s'est mis à discuter, et on a déjà fait de la musique ensemble, on avait pour projet de faire du trio et du coup j'ai rencontré cette jeune blonde après, et on a formé le trio en septembre 2014, et puis on est tous ici aussi tout simplement...

Q (à C) : t'as un an de moins c'est ça ?

C : Ouais c'est ça.

R : mais attention, mais pas en âge attention, seulement en étude, c'est moi le plus jeune !

Q : ok merci. Du coup on va passer à C.

C : alors moi j'ai 22 ans, mon père est violoncelliste, il était dans le quatuor Ravel il y a 25 ans, et maintenant il est prof à San Francisco, et ma mère était flûtiste avant et maintenant elle est prof de droit, mes deux parents...

Q : ta mère elle est prof de droit où ça ?

C : A Paris Descartes, elle est prof de TD... elle est prof aussi à Sciences Po, introduction au droit. En droit international, bref. Et du coup, en fait ce qui est drôle c'est que mes deux parents sont plus ou moins musiciens, mais j'ai pas du tout été élevée avec de la musique autour de moi parce que en fait ma mère voulait pas que je fasse de la musique parce qu'elle avait trouvé la vie de musicien très dure, donc elle voulait surtout pas m'infliger ça, et mon père a quand même un peu insisté pour que je fasse d'un instrument, et je voulais surtout pas faire le même instrument que mon père, donc j'ai choisi le violon, et... Et à l'âge de 12 ans, quand j'ai dit à ma mère que je voulais être violoniste, elle a pas du tout voulu, j'ai insisté pendant 2 ans et après... Donc je viens de Lyon, je suis arrivé à Paris quand j'avais 14 ans, je suis allé au CNR de Paris.

Q : ok, t'habites où à Paris maintenant ?

C (petit rire gêné) : j'habite dans le 6ème... (Rires). A St-Germain des prés.

R : c'est la petite bourge du trio, nous on est les racailles qui habitent à Pantin !

C : mais n'importe quoi ! Je suis pas la petite bourge ! Donc j'habite dans un bel endroit à St-Germain, j'ai de la place, enfin j'ai de la chance, parce que j'ai pas beaucoup de place, 16m², euh 18m² !

Q : euh et du coup tu fais autre chose dans la vie en dehors de la musique ?

C : euh je cours, j'ai un copain aussi, et j'écris aussi mais pas beaucoup.

Q : qu'est-ce que tu écris ?

R : des poèmes !

C : non ! J'écris et je lis, voilà, c'est tout !

Q : ok d'accord. Euh, du coup comment t'as rencontré les autres membres ?

C : euh je les ai rencontrés, j'ai rencontré R à un festival d'été mais on s'est quasiment pas parlé, et A, on se connaissait du CNSM, via des amis communs, mais sans se connaître plus que ça.

Q : vous êtes tous proches ici un peu, je veux dire tout le monde connaît un petit peu tout le monde ?

R : non, non ça marche pas vraiment comme ça.

C : On se connaît dans les couloirs comme ça, on connaît les noms de tout le monde...

R : y a des clans qui se forment, des clans, pas rivaux, mais des potes d'anciens conservatoires.

A : par pupitre aussi dans l'orchestre du CNSM, les cordes sont tout le temps ensemble...

R : les pianistes...

C : les cuivres sont tout le temps ensemble ! Les pianistes sont tout le temps tout seuls !

A : les pianistes sont tout le temps tout seuls ou entre pianistes à parler piano, c'est un peu triste...

Q : du coup toi Alexis tu peux nous dire un peu quel âge t'as, tout ça ?

A : ouais. Ba moi j'ai 24 ans, je viens de Basse Normandie, j'ai fait mes études au Conservatoire de Caen, après je suis monté un an à Paris, avant le CNSM au conservatoire de St Maur les Fossés, et donc après je suis rentré au CNSM dans la classe d'Hortense Cartier Bresson, dont l'assistant est le prof de St Maur justement.

R : on a deux profs ici : un prof et un prof assistant, on a deux cours par semaine.

Q : ok et le reste du temps ?

R : soit c'est des activités complémentaires genre de la théorie, analyse, écriture, on a des pratiques collectives en orchestre, on a de la musique de chambre, au départ obligatoire puis ensuite en option, à la base en première année t'as pas mal de matières mais après c'est relativement libre par rapport à d'autres pays en tout cas.

Q : Donc du coup, tes parents étaient musiciens ?

A : mes parents ils étaient musiciens ouais, ils étaient profs de musique en collège et ma mère bonne pianiste, et mon père bon clarinetiste, donc j'ai commencé le piano, parce que dans ma famille, de même que t'apprend à lire ou à compter, tu feras un art et un sport, donc l'art, c'était au choix mais ça a été la musique.

Q : et le sport ?

A : Sport ? J'en ai fait pas mal, l'équitation, natation, pas mal de voile aussi, et puis maintenant course à pied par la force des choses à Paris.

Q : et du coup, on pourrait passer aux questions collectives, donc vous êtes libres de répondre, je m'adresse pas à quelqu'un en particulier. Donc du coup vous faites beaucoup de musique de chambre, et je voulais savoir comment vous décidiez des morceaux que vous répétez ?

R : Alors nous on est encore un ensemble jeune, puisque que ça fait qu'un an et demi qu'on joue ensemble, donc pour notre formation, un trio avec piano y a énormément de répertoire possible de toutes les époques donc notre objectif à nous ça a été, ça l'est encore maintenant, d'avoir un panel, c'est-à-dire d'avoir des œuvres d'un peu tous les compositeurs principaux des différentes époques. On a trois compositeurs différents pour la période classique, on en a trois ou quatre pour la période romantique, et deux au moins trois bientôt pour la période du XXème. Pour l'instant c'est ça, c'est comme ça qu'on fait les objectifs après on choisit les morceaux en fonction des échéances qu'on a, par exemple nous on va faire des concours en trio, donc en musique de chambre où il y a un certain programme qui est imposé, ou en tout cas, un nombre d'œuvres imposées, même si il y a beaucoup de liberté ensuite, ça nous a obligé à choisir des œuvres plus que d'autres. Je sais pas si c'est très clair tout ça.

Q : si si si, j'ai compris ! Du coup, plus dans les faits, d'un compositeur à un autre comment vous choisissez ?

A : si c'est par rapport à l'œuvre c'est est-ce qu'on l'aime ou pas, on n'est pas amenés à travailler des œuvres avec lesquelles on a pas d'affinités, et y a tellement de choix de répertoire justement qu'on peut se permettre de choisir des œuvres qui nous plaisent.

R : après on est aussi aiguillés par des profs. Le trio d'Haydn qu'on fait là, il nous a été conseillé par notre prof, c'est pas celui qu'on voulait faire à la base, mais il nous a été conseillé. Pour le Beethov c'est nous qui l'avons choisi, parce que c'est l'opus 1 numéro 1, donc c'était intéressant...

C : surtout que comme on est un jeune trio...

R : sinon les profs sont là pour nous aider aussi.

Q : et par rapport au concours tu m'as dit, mais est-ce que vous répétez des œuvres en vue de certains concerts cette fois ?

C : oui, ba là....

R (la coupant) : oui, mais des concours plus que des concerts, euh on a une bonne dose de liberté déjà dans le programme, les gens ne vont pas nous imposer. En fait c'est le concours qui détermine le programme, et les concerts vont nous servir pour préparer.

A : après pour les Arcs cet été on était en résidence au festival et là on a choisi des œuvres potentiellement pour des concours mais le but avant tout c'était d'avoir un beau programme.

R : c'est d'avoir un compromis entre œuvres pour les concours et œuvres qui nous font progresser.

A : on peut juste rentrer parce que là...

R : j'espère qu'il y aura pas de souci de prise de son !

Q : du coup, combien de concerts vous avez fait ? À peu près évidemment.

R : oh là le chiffre exact ça serait compliqué, combien ?... Une quarantaine, cinquante ? C'est assez inégal pour les périodes de l'année, par exemple là notre mois de janvier a été très rempli, on a fait au moins 10 concerts, 12 concerts, et la première partie de l'année de septembre à décembre a été très tranquille, on a beaucoup monté du répertoire pour pouvoir ensuite le jouer là. Donc ça varie pas mal pendant l'année.

C : l'été dernier aussi on a beaucoup joué.

R : Ouais l'été dernier aussi on a été à un festival donc on a eu 6 concerts au moins en 10 jours, donc voilà c'est vraiment selon des phases, là voilà de janvier à avril on a au moins 3-4 concerts par mois au minimum.

Q : et vous avez des concerts rémunérés ?

C : oui.

R : voilà, on va dire les deux tiers, c'est pas toujours des gros cachets pour l'instant parce que ça dépend des lieux, des cadres, on n'a pas encore de concerts, ultra, dans un cadre très très... professionnel ? Je sais pas comment on peut dire ça.

C : Oui.

Q : vous êtes encore dans la phase de lancement c'est ça ?

C : oui, on commence à se faire connaître.

Q : et j'ai vu que vous participiez à l'Association des Jeunes Talents, c'est ça ? Vous pouvez m'en parler un peu plus de ça ?

R : en fait c'est une association parisienne qui propose des...

Q : c'est privé ? Je veux dire ça n'a rien à voir avec le conservatoire ?

R : non voilà ça n'a rien à voir avec le conservatoire, c'est un truc qui se fait sur audition, donc on a joué l'année dernière pendant une dizaine de minutes devant un mini jury qui nous a ensuite entre autres, choisis pour avoir un concert, qui est rémunéré...

C : c'est comme ça qu'ils programment leur saison en fait.

R : c'est pour essayer de faire jouer... Il faut avoir moins de 26 ans, et jouer dans les conservatoires en gros, et c'est pour permettre de jouer, là c'était à l'Hôtel de Soubise, aux Archives Nationales...

Q : c'était la semaine dernière c'est ça ?

R : ouais samedi soir dernier je crois.

Q : ok ; je vais vous poser quelques questions de fin, un peu plus générales. Est-ce que ça vous arrive de vous voir, de vous fréquenter en dehors des répétitions ?

C : ahahah ! Jamais !

Q : vous traînez un peu ensemble ?

C : oui !

R : oui ! en fait beaucoup ! on a de la chance, on est un groupe qui s'entend assez bien humainement ce qui n'est pas toujours le cas, et voilà on a développé une amitié en plus d'une complicité musicale, et puis de toute façon, on est obligés de se supporter, puisque les déplacements qu'on fait de plus en plus nombreux, là pour les concours on sera logés pendant une semaine dans la même, le même studio à l'étranger.

A : y a régulièrement des périodes où on vit 24/24 ensemble quoi.

R (parlant au-dessus de C) : on a beaucoup de chance parce qu'on s'est pas disputés une seule fois en un an et demi. Ce qui est incroyable pour un groupe de musique de chambre. Et comme t'as pu le constater en répétition, on peut se dire les trucs, à peu près sans se vexer, ce qui est pas courant l'air de rien, surtout avec les violonistes (rires), et les pianistes...

C : surtout les violonistes parce que les violoncellistes jamais ?

R : ...parce qu'ils sont habitués à jouer seuls à être « les chefs », et les violons solos d'un orchestre ou le violon solo d'un quatuor, d'expérience tu peux dire que parfois c'est difficile de dire les choses, et nous on peut donc c'est un gain de temps énorme.

C : ouais on n'est pas obligé de passer par quatre chemins.

R : ouais on n'est pas obligé de faire des formulations...

Q : les autres violonistes et les autres pianistes vous m'avez dit qu'ils avaient l'habitude de traîner ensemble, ils jouent principalement seuls ?

C : oh non pas nécessairement.

Q : je veux dire votre situation est assez exceptionnelle ou assez courante ?

R : Non notre situation n'est pas si courante que ça quand on voit le nombre de groupes qui se sont vraiment lancés à fond...

C : Après c'est assez répandu le quatuor, mais le trio pas vraiment...

R : Bah regarde, un quatuor qui dure ici, t'as quoi ? Harod ? Enson ? Et les filles là ? t'en as trois quoi

C : ouais mais là y a Bergen qui s'est formé, y en a plusieurs qui se sont formés et qui peuvent potentiellement...

Q : et du coup les bons musiciens qu'est-ce qu'ils font ici ?

C : ils font plein de groupes de musique de chambre pour s'enrichir mais pas nécessairement pour durer ;

R : des concours d'orchestre, des académies... Parce que nous on va arriver à un stade où la musique de chambre devient un stade, si on veut vraiment faire ça à fond pendant quelques années on peut vraiment rien faire d'autre, et ça il y a peu de gens qui veulent ça à ce point-là.

Q : euh sinon j'ai trois dernières questions pour finir, un peu plus générales...

R (à A) : tu vas parler un peu toi.

Q : ... euh j'ai vu qu'il y avait eu pas mal de coupes budgétaires dans tous les conservatoires il y a deux trois ans, et donc ça avait eu pour effet de diminuer le poste d'enseignants assez drastiquement, donc qu'est-ce que vous en pensez, comment vous voyez ça ?

R : alors nous à courte échelle, maintenant on le ressent pas énormément, mais c'est pour notre avenir professionnel...

C : ouais.

R : ...que c'est compliqué, des postes de profs, il y en a de moins en moins et ils sont de moins en moins payés, euh, donc c'est-à-dire que, je vais pas rentrer dans les détails mais t'as en gros deux diplômes pour être prof, t'as le CA pour être prof, je sais comment on peut dire, et le DE pour être prof assistant, t'es plus payé quand t'as le CA et t'as moins d'heures, et maintenant généralement quand un prof à CA se barre ils vont changer ce poste à DE, plus d'heures, moins payées. Donc voilà, il y a de moins en moins de postes, y compris dans les orchestres, en France, je parle juste de la France, ce qui fait que nous on est à la fin de nos études, il faut se poser la question ce qu'on va faire après, parce que le trio, la musique de chambre, on peut pas en vivre...

C : pleinement...

R : ... c'est trop aléatoire, on n'a pas de concerts fixes, on n'a pas un poste, c'est pas un poste, donc il faut qu'on soit soit dans un orchestre soit prof, en l'occurrence pour A ça peut être que prof, ou accompagnement parce que un pianiste dans un orchestre c'est compliqué, du coup ça nous affecte à ce niveau-là, au niveau du futur, qui s'annonce peut-être plus compliqué pour notre génération...

Q : Ok, et c'est un sentiment que beaucoup de gens ici partagent j'imagine ?

R : Pas mal, mais après il y a pas une énorme prise de conscience parce que le conservatoire ne met pas spécialement en avant le futur professionnel, c'est ce qu'ils disent mais dans les faits, il y en a plein qui quand ils sortent d'ici ils sont lâchés dans la nature.

A : tu peux faire tes 5 ans de CNSM sans te projeter du tout, faire tes 5 ans bien au chaud et puis sortir voilà avec ton diplôme de master 2, et te dire « ah merde, je suis lâché en pleine nature là, qu'est-ce que je fais ? ».

C : alors pour l'orchestre ils ont l'impression d'aider les instrumentistes à cordes à se préparer à des concours d'orchestres...

R : mais en fait non !

Q : j'ai vu qu'il y avait beaucoup d'orchestres qui étaient en train d'être supprimés où avec des coupes budgétaires en ce moment

R : ah ouais c'est chaud, mes parents qui sont dans un orchestre il y a certains postes qui partent à la retraite, ils les renouvellent pas.

Q : j'ai vu qu'il y avait les deux orchestres de Radio France qui voulaient fusionner, les orchestres baroques qui se font récupérer par des fonds régionaux ou municipaux

R : ah oui j'ai vu, mais en tout cas, le budget général de la culture n'est pas en train de progresser ça c'est sûr...

A : les Arts Florissants c'est différent, c'est ma ville donc je peux en parler, c'était sous forme de mécénat régional et donc ils étaient en résidence pour une durée indéterminée qui en fait s'est terminée y pas longtemps, mais ils étaient en résidence, et en mécénat en grande partie par la ville de Caen.

Q : du coup ils sont très dépendant des fonds publics caennais ?

A : ah oui, c'est-à-dire qu'ils ont un minimum de compte à rendre dans la saison de Caen notamment, au Théâtre de Caen, où ils ont leur résidence, mais on est en train de se diriger vers de plus en plus vers une politique musicale du mécénat, et la fin des subventions publiques.

Q : c'était un peu le cas français, d'avoir une grande partie des fonds qui émanaient du ministère de la culture.

R : nous on a de la chance, au CNSM ça nous coûte pas très cher, on doit payer quoi ? 700 euros l'année ? alors que eux ça leur coûte, je sais plus les chiffres qu'ils nous avaient sortis mais je sais pas, 20 000 euros...

A : C'est 18 000 dollars à la Julliard School ou Manhattan School.

R : ouais donc ça coûte hyper cher, mais c'est pris en charge par la culture ici. Ça c'est une grande chose pour la France, après pour les boulots futurs, ça nous affecte du côté inquiétude de ce qu'on va faire après...

Q : et c'est quand même un sujet qui est abordé par vous, vous trois, ou vous plus généralement ?

R : qui est abordé oui, entre nous mais par les profs non...

C : ouais les professeurs n'en parlent pas trop.

A : je pense parce qu'ils savent très bien, en tout cas les profs qu'on a nous, parce qu'ils font partie d'une génération où ils étaient appelé par le travail...

C : et puis c'est des professeurs... c'est l'élite ici....

Q : Oui c'est surtout les conservatoires régionaux qui sont touchés. Et vous êtes assez mal préparés de ce côté-là ?

A : bah disons que si on n'a pas de suite dans les idées et qu'on se contente de sortir de là sans rien...

R : parce que la musique la particularité c'est que le diplôme on s'en fout, t'es recruté, enfin il t'en faut pour être prof de base, mais pour être dans un orchestre, ils s'en foutent complètement de savoir que tu sortes du CNSM ou d'un conservatoire pourri, ce qu'il faut c'est que tu joues bien. Donc le diplôme ici n'est pas du tout une finalité, il faut qu'on voit ça comme une formation pour le futur, mais pas comme une finalité, et c'est ça le risque, d'attendre, de finir nos 5 ans, et après notre, diplôme, on peut se le rouler !

Q : une petite dernière question par rapport aux coupes budgétaires du coup comment vous voyez ce qui s'est construit à côté, la Philharmonie ?

R : moi personnellement je trouve que c'était un peu n'importe quoi cette idée, après parce que la salle Pleyel était bien, elle était plus centrée dans Paris, et la Philharmonie, que tout le monde a béni, elle a coûté très très chère, elle sonne bien mais elle sonne pas de façon extraordinaire et pas avec toutes les formations, et bon alors, il se trouve que ça a marché, donc tant mieux mais il va falloir des années pour la rentabiliser au moins donc j'en voyais pas trop tant que ça l'utilité finalement.

C : Moi non plus. Et la salle Pleyel c'est une salle historique, c'est vraiment la grande salle de Paris....

A : ouais mais au niveau de la capacité c'est très limité Pleyel, et moi j'ai déjà assisté à des concerts, notamment à des symphonies de Chostakovitch, où je n'en pouvais plus, j'en avais plein les oreilles...

R : ah l'acoustique n'est pas...

A : ... et ça c'est un vrai problème et c'est aussi pour ça que la Philharmonie s'est construite, parce que Pleyel a une petite capacité tant en terme de place ou d'acoustique, et ça ne supporte pas les gros concerts avec des effectifs symphoniques monstrueux, une symphonie de Chosta', je crois que c'était Stalingrad, c'était insupportable...

R : Leningrad.

A : Leningrad de fait, et c'était insupportable, et du coup la Philharmonie a aussi été construite pour ça, parce que il y avait pas de grande salle nationale comme il peut y en avoir à Berlin, à Tokyo, avec un effectif...

R : mais c'est vrai qu'au niveau budgétaire c'est quand même hallucinant, après ça arrive comme mise en valeur de la France, pour l'étranger tout ça, mais bon c'est peut-être un peu extrême quoi...

A : Après ça touche pas plus la Philharmonie que d'autres projets architecturaux démentiels et fantasmés, comme le CNSM même, le CNSM a coûté bien plus cher, il y avait une enveloppe finale bien plus importante initialement. Je veux dire la Philharmonie n'est pas un cas isolé de délire architectural.

R : Dans cette tendance-là, parce que le CNSM il a 20 ans, mais la Philharmonie, je sais pas si c'était le meilleur moment... Pour utiliser les sous de... Je veux dire c'aurait été il y a 25 ans, c'était pas la même chose.

Q : Le projet date d'avant tout de même.

A : c'est un projet de Pierre Boulez, qui prévoyait le triptyque CNSM, Cité de la Musique, Philharmonie, et donc ça remonte à très très très longtemps.

R : après c'est sympa, c'est juste à côté pour les concerts et puis pour avoir déjà joué dedans, c'est très beau à l'intérieur, c'est moche à l'extérieur, mais bon ça n'a pas été une révolution pour moi par rapport à Pleyel, mais bon je pense qu'on fait plutôt partis des isolés, généralement les gens trouvent ça génial !

Q : Ici les gens sont de votre avis ?

R : ici je ne sais vraiment pas je pourrais du tout être sur si je te disais quoi que ce soit

A : Mais après, la Philharmonie, y avait la nécessité d'avoir une salle qui pouvait accueillir des effectifs symphoniques monstrueux, ce qui est pas le cas à Pleyel, ce qui est pas le cas à Gaveau, ce qui est pas le cas aux Champs-Élysées, au niveau acoustique c'est pas...

R : au Zénith !

A : ouais au Zénith c'est ça...

Entretien 3 Un trio de chant dans l'Est parisien

J'ai rencontré ce trio amateur de chant grâce à une amie de la fac. Anne, mon contact, a 60 ans, et travaille dans une agence de communication en tant que graphiste. Mathilde, orthophoniste, s'occupe de rééducation de voix et a 56 ans. Stéphane, 56 ans également, dirige un centre d'orthophonie. Je les retrouve chez Anne dans l'Est gentrifié parisien pour une de leur répétition mensuelle. Nous commençons l'entretien à la fin des deux heures de chant dans le salon :

Q (m'adressant à M.) : Bon on va commencer par toi, de façon tout à fait arbitraire (rires), je voulais connaître quelques éléments de trajectoire personnelle, quel âge tu as...

M : 56 ans.

Q : Parisienne, pure parisienne, de province ?

M : euh, parisienne, depuis longtemps je suis née en Isère, d'un père du nord et d'une mère du Poitou.

Q : qui faisaient quoi dans la vie ?

M : Un père ingénieur et une mère professeure d'allemand, musicienne, enfin amateur, et qui s'est remise une histoire, enfin elle a joué un petit peu quand elle était enfant, puis elle s'y est remise à 40 ans, dans un contexte d'un village qui était très actif, d'un mélange de musiciens professionnels et de musiciens amateurs, et les amateurs soutenus par des professionnels et donc moi j'ai commencé la musique dans ce contexte-là.

Q : et du coup comme occupation, tu chantes mais tu fais quelque chose à côté ?

M : Ouais, alors je suis orthophoniste et je m'occupe de rééducation de voix depuis 3 ans seulement, c'est une reconversion, j'étais orthophoniste au départ mais je m'occupais que de dyslexie et dysorthographe enfin de choses classiques pour l'orthophonie, après j'ai été directrice d'étude marketing dans une société d'études marketing donc rien à voir enfin sauf le pont sémiologie et tout ça, et y 3 ans je me suis reconvertie complètement parce que j'avais jamais fait de reconversion de voix.

Q : en dehors de la musique tu as des hobbies des occupations ?

M : bah j'ai pas le temps de faire autre chose !

Q : et en dehors du chant tu joues d'autres instruments ?

M : bah j'ai joué enfant, j'ai commencé par le piano, le chant ça n'est venu que très tardivement parce que moi-même c'est vers une quarantaine d'année que je m'y suis mise.

Q : du coup tu m'as dit que t'avais un environnement familial qui était assez favorable à la musique, c'était dans ce village où il y avait une vie musicale très animée, et c'est par là que ça a commencé pour toi et le piano ?

M : oui voilà c'est ça.

Q : et dans quel contexte tu as commencé le chant ?

M : ben, dans un contexte de chorale vers 40 ans.

S (la coupant) : t'avais pas 40 ans, Elsa était toute petite, t'avais 30 ans.

M : Ah ouais t'as raison, pardon ! Je me souvenais plus.

Q : et comment c'est arrivé la motivation pour chanter ?

M : et bien parce que j'avais un copain qui était prof de musique, et qui venait de foirer sa thèse de musique sur le fait qu'il avait été recalé parce qu'il était pas bon chef de chœur ou je ne sais pas quoi, je crois que ça l'avait un peu vexé, et donc avec mon frère et quelques potes, on va bosser, on va l'aider à travailler sa chefferie de chœur et on se réunissait chez moi comme ça, après avoir bu pas mal de vin rouge et mangé pas mal de saucisson, et on a commencé comme ça, et au début c'était très vin rouge et saucisson et un tout petit peu de chant, et au fil du temps on a accroché et au plaisir de la musique jusqu'à maintenant faire un truc où on ne boit plus du tout et on mange à peine. S. était là dès le début.

Q : du coup tu chantes dans cette formation et ailleurs aussi ?

M : bah du coup je chante dans cette formation qu'on avait créée chez moi y a trente ans, enfin 26 ans, et voilà ce petit groupe existe toujours avec des personnes qui sont là depuis le début, enfin il y a B., toi et moi (s'adressant à S.) et puis après ça a beaucoup tourné, et puis nous ici, ça fait longtemps, des fois on a été quatre, des fois on a été cinq là on est trois... Et puis avant je chantais dans un autre chœur et c'est comme ça qu'on s'est rencontré tous les trois.

Q : et du coup comment vous vous êtes rencontrés ?

M : S. et moi on travaillait ensemble, il était psychomotricien dans une institution dans laquelle je travaillais, et puis A. on s'est rencontrés dans le cadre de l'un des chœurs.

Q : et sinon, quel type de musique tu écoutes ?

M : j'aime tout. Vraiment tout, du rap, enfin du rap c'est peut-être ce que je goute le moins et encore y a que j'aime bien, mais vraiment tout, mais spontanément quand je me mets un disque à la maison ça peut être... tout, en fait, absolument tout.

Q : ok merci beaucoup, je peux te poser les mêmes questions du coup A. ? Quel âge as-tu, d'où tu viens, ce que tu fais ?

M : on a dit rapide A. hein ! (rires).

A. : bon je suis la doyenne (rires), j'ai bientôt 61 ans. D'où je viens ? j'ai été élevée à Paris, mes parents, un père ingénieur une mère professeure de lettre, et donc mon père me faisait faire du violon très mal, j'ai des souvenirs très grinçants, mais il était accroché et ma mère avait fait dans son enfance un peu de piano, et elle jouait invariablement les premières notes du « gai laboureur » : do-fa—la-do ! et ça s'arrêtait là (rires). Donc ça c'est mes parents musiciens, moi j'ai commencé la musique au piano dès l'âge de 6 ans pendant une dizaine d'année avec un formidable professeur...

Q : au conservatoire ?

A : non non avec un professeur à la maison. Et j'ai beaucoup aimé ça au début, c'est moi qui voulait en faire au début parce que j'avais un petit ami qui était très très musicien dans une famille de grands musiciens et moi je voulais faire pareil, euh, et puis vers l'adolescence j'ai trouvé que c'était un peu casse pied de trop travailler, j'ai un peu décroché, puis après mon professeur a eu des problèmes de santé et donc quand j'ai recommencé à trouver que c'était très intéressant, elle a été malade et moi il était hors de question que je reprenne un autre professeur donc j'en ai fait 10 ans avec des années un peu moins passionnées que d'autres mais bon après je sais toujours, j'ai des bases, je m'y met un petit peu de temps en temps mais assez peu, et ça m'aide beaucoup pour le chant. Donc le chant j'ai commencé à chanter vers l'âge de 36-37 ans peut être, et l'occasion c'était que j'avais déménagé, j'habitais seule avec mes deux enfants qui allaient à l'école maternelle, et je travaillais beaucoup, ah oui j'ai pas dit ce que je faisais, j'étais directrice artistique graphiste en agence de communication, j'ai toujours travaillé énormément et donc seule avec mes enfants je me suis demandé comment j'allais faire pour rencontrer des gens de mon quartier, des parents, pour que mes enfants ne soient pas isolés totalement puisque moi j'avais pas des horaires compatibles avec des horaires d'école, donc en allant à la fête de l'école l'année où j'ai déménagé j'ai entendu une chorale dans la cours de l'école, c'était la

chorale des parents d'élèves, c'était dix pelés et un tondu, mais des gens tellement contents de chanter ensemble que je me suis dit au fond c'est une bonne idée pour rencontrer des gens pour avoir une activité qui va me socialiser dans mon quartier, parce que sinon j'avais très peur de ne pas être intégrée au quartier et mes enfants non plus. Donc ça s'est fait comme ça. J'ai beaucoup apprécié, j'ai rencontré des gens c'était très chouette, et donc petite chorale de parents d'élèves sans aucune prétention mais avec des bons chef de chœur, on se dotait de chefs de chœur professionnels qui étaient très contents de se faire la main sur nous, et d'ailleurs ma première chef de chœur c'est une chef de chœur qui est maintenant sur le groupe de S. elle m'a toujours aidé. Donc finalement, devenant meilleure, je me suis trouvé un plus grand intérêt pour ça, j'ai commencé à faire des stages, et là j'ai été piquée par la mouche de la musique, et je me suis dit « ah mais c'est formidable ». Pendant quelques années c'était un passe-temps comme ça, et puis à partir du moment où j'ai commencé à faire un stage, j'ai compris que c'était quelque chose qui m'apportait énormément et j'ai eu envie de faire un peu plus. Donc je suis rentrée dans un autre chœur, ce fameux chœur dans lequel j'ai rencontré M. et S. pendant très longtemps, 15 ans quasiment, c'est là que je me suis investie totalement dans cette passion et puis ensuite j'ai voulu faire un peu plus que ce chœur là et puis je suis rentré au chœur de chambre de Paris, donc ça c'était dans les années 2000, j'avais envie d'être dans un chœur un peu différent, le chœur « A travers-chant » dans lequel on s'est rencontrés, c'était un chœur pour tout petit public avec des gens qui avaient déjà chanté et d'autres non, et on chantait des chants du monde et des chants classiques ou des chants jazzy, c'était absolument formidable, une très grande ouverture d'esprit avec un groupe formidable avec lequel on est parti l'été en stage, mais moi j'avais envie de progresser différemment dans un groupe qui allait faire plutôt du classique et voilà, et donc c'est pour ça que je suis rentrée au Chœur de chambre de Paris...

Q : y avait un concours d'entrée ?

A : non y avait pas de concours du tout, c'était un groupe d'amateurs aussi mais c'était pas le même genre d'ambition, pas le même genre de public, c'était un chef de chœur formidable qui s'appelait Didier Bouture, une pointure vraiment, donc il y avait une audition, alors qu'il y avait pas d'audition pour A travers-chant, c'était vraiment un groupe qui fonctionnait de bouche à oreille, et sur acceptation du chef de chœur donc voilà, et donc là, plus ça a été, plus j'ai été mordue, je fais actuellement beaucoup de musique, je chante au Chœur de chambre de Paris, j'ai chanté pendant tout un temps avec un petit groupe de gens qui font de la musique baroque, des gens que j'ai rencontré dans un stage et on avait formé un groupe de musique baroque uniquement a capella, qui a fonctionné pendant tout un temps et on continue de se voir de temps

en temps, je prends des cours de chant régulièrement, et puis on travaille ensemble, et je fais des stages, enfin je suis très très passionnée.

Q : et tu écoutes quoi comme musique ?

A : j'écoute assez peu de musique, je suis incapable d'écouter de la musique et de travailler en même temps, donc ce qui fait que j'en écoute assez peu...

M : moi c'est pareil.

A : ... parce qu'il faudrait que j'ai un moment dédié, donc j'ai plein de disques et j'écoute beaucoup plus de musique baroque qu'autre chose et de voix, d'opéra, mais j'ai pas toujours écouté ça, pas du tout.

Q : et là c'est dans une visée pour essayer de travailler ?

A : c'est parce que c'est ça que j'apprécie plus, la musique baroque c'est vraiment ce que j'adore, et les voix c'est parce que je prends des cours, j'entends bien plus de choses maintenant qu'avant donc voilà, c'est la culture de l'oreille.

Q : ok merci beaucoup, donc je vais passer à S. si tu pouvais me rappeler ton âge, d'où tu viens.

S : donc moi je suis le benjamin du groupe, j'ai un mois de moins que M. (rires), et donc je suis d'origine charentaise, je suis né dans l'île de Ré, je suis arrivé à Paris pour mes études à 20 ans et j'y suis resté. Euh c'est ça c'est pour mes coordonnées géographiques, musiciens dans la famille, la musique dans la famille c'est assez particulier, c'était il y a 50 ans, c'était les garçons qui faisaient partie de l'harmonie municipale et moi j'ai pris mon premier cours de clarinette quand j'avais 12-13 ans avec mon grand-père qui faisait partie de l'harmonie municipale comme mon père, et du coup il y avait un passage obligé les enfants prenaient des cours de musique, les trois enfants ont fait des cours, y a que mon frère qui est devenu pianiste par la suite, et donc moi je me suis arrêté au bout de deux trois ans quand j'ai réalisé que j'allais tomber dans l'harmonie municipale et que c'était pas mon but, et du coup c'est mon premier contact avec la musique et le solfège. Voilà. Mon père est artisan plombier et ma mère est commerçante et la musique en famille, c'est Alain Barrière, Dalida, Michel Tor, j'ai baigné un peu dans cet univers-là, y avait pas vraiment de culture mais y avait cette harmonie qui m'a effrayé assez vite. Au moment de ce que M. décrivait autour d'un groupe amical et de composition de chant où il s'est passé quelque chose évidemment entre les gens et en tout cas pour moi c'est devenu un vrai plaisir de chanter, et c'est pas devenu une passion pour moi parce que je suis trop paresseux pour ça, mais je peux pas faire sans et depuis que je chante avec M.

je me débrouille pour toutes les semaines, je travaille quand même un soir ou deux par semaine, les partitions et tout ça, je suis assez besogneux parce que je maîtrise pas énormément le solfège et cetera, et ça me demande un réel travail d'investissement mais je me sens quand même assez paresseux parce que ça fait plus de vingt ans que je chante et je progresse pas énormément en terme de maîtrise et en terme de solfège et cetera mais bon voilà, c'est devenu quelque chose d'important.

Q : et donc quand tu me disais tes études à Paris, c'était quoi ?

S : donc moi j'ai fait des études de psychomotricité, je suis resté dans la rééducation pendant une quinzaine d'année, et là je suis sorti un peu je suis rentré dans le champ social, j'ai fait des formations pour être cadre et là je suis directeur d'un centre éducatif. A Montreuil.

Q : et toi en termes de goûts musicaux ?

S : alors moi je n'écoute pas de la musique, je vis tout le temps avec de la musique, j'aime bien la musique d'ambiance, je suis pratiquement tous les soirs branché sur Nova, j'aime bien le son, j'aime bien ce qu'y a de nouveau, et ce que je choisis de télécharger sur mon ordi j'aime bien les vocales femmes, un peu pop-rock, c'est quelque chose que j'aime bien, et puis j'ai du classique aussi mais je m'arrête rarement pour écouter de la musique mais j'en ai tout le temps.

Q : et donc vous vous êtes rencontrés assez rapidement c'est ça ?

S : ouais au travail, on avait une trentaine d'années, même un peu avant ouais. On était chacun rééducateur dans la même institution.

Q : et donc avec A. ?

A : eh bien dans ce fameux groupe dont on a parlé, « A travers-chant » où on était tous les trois.

Q : Je vais passer à des questions plus collectives donc je m'adresse à aucun de vous en particulier, j'ai vu que vous faisiez un madrigal, quel est votre répertoire ? Vous chantez surtout de la musique baroque ou vous chantez autre chose ?

M : surtout baroque mais on a fait des incursions dans autres choses parfois.

A : des choses jazzy...

M : oui et même de l'opéra puisqu'on avait fait l'air de Cosi fan tutte, de la chanson aussi...

A : oui, oui Bobby Lapointe.

S : mais on a quand même un goût commun prononcé pour tout ce qui est baroque, ça nous fait très plaisir...

M : voilà c'est le cœur de notre activité.

A : le cœur de notre cœur

S : et c'est suffisamment rare pour qu'on en profite, c'est vraiment qu'on aime bien quand même...

M : oui c'est vrai qu'on a un vrai plaisir à ça.

Q : et comment vous en arrivez à choisir les morceaux, c'est une proposition individuelle ?

M : bah, en ce moment c'est plutôt A. qui a plus de temps que nous, c'est vraiment elle qui est force de proposition et de passion aussi, elle est vraiment la passionnée oui. La passionaria !

Q : et donc du coup comment tu sélectionnes les morceaux du coup ?

A : euh, comment je sélectionne les morceaux ? Bah par exemple là ce qu'on travaille, on a vu, c'est un morceau en quatre parties, la première partie c'est un morceau que j'ai eu entre les mains il y a très longtemps, que je chantais moi il y a très longtemps et qui m'avait beaucoup plu et j'avais toujours vu que sur la partition qu'on m'avait donné il y avait marqué « première partie », donc j'ai beaucoup cherché, en me disant « il doit y avoir d'autres parties », j'ai beaucoup, j'ai vraiment bien galéré parce que cette partition n'est pas du tout accessible facilement et finalement en m'adressant à quelqu'un aux Etats-Unis, en trouvant, enfin voilà, à force de petite fourmi chercheuse, à force, donc j'ai fini par trouver quelqu'un qui m'a transcrit en écriture un peu moderne, enfin une écriture vraiment papier parce j'avais trouvé les manuscrits, donc j'ai trouvé les autres morceaux, donc j'en ai parlé via mes amis disant « voilà c'est chouette, la première partie je la connais elle est très belle, et ça serait bien d'avoir une petite histoire à raconter » parce que le problème de notre formation c'est qu'on essaye de voir régulièrement mais on a chacun des impératifs donc voilà donc c'est parfois des périodes un petit peu longue où on s'est pas vu, et du coup pour tenir en haleine un peu comme ça, sans avoir un but très précis comme une représentation de faire pour des amis ou la famille j'en sais rien, ce cadre-là on l'a pas vraiment on se fait plaisir et on aimerait bien se produire, mais on a pas cette occasion à chaque fois.

Q : oui bah d'ailleurs c'était ma première question, vous avez l'habitude de la scène ?

A : on a l'habitude dans nos chœurs respectifs de faire des concerts, mais on n'appelle pas ça la scène quoi...

Q : vous ne répétez pas que pour vous ? Ça vous est arrivé de jouer en public ?

A : oui.

M : enfin dans notre formation c'est quand même rare.

A : bah en fait l'année dernière j'ai fêté un âge canonique, donc mes 60 ans, et à l'occasion de ça, j'ai demandé, on était tous les trois plus notre 4ème larron, euh, donc à l'occasion de ça, on avait monté...

M (la coupant) : on avait monté un petit spectacle carrément !

A : un petit spectacle, et où il y avait beaucoup d'interventions, parce qu'il y avait pas que ça...

M : et quand nous on avait fêté nos 50 ans, nous on a l'habitude de fêter nos décennies ensembles, et on avait fait une grosse fête et il y avait une petite heure de concert avant...

S : pff une heure et demie tu veux dire !

M : c'est vrai que c'était un peu longuet...

A : mais on s'était fait plaisir !

M : nous oui !

A : c'est quelque chose je crois, vous me direz si on est d'accord les trois, vous me direz si je me trompe, de penser que c'est important, de ne pas travailler à vide, de ne pas juste toujours ressasser sans avoir un but...

M : moi j'aime bien l'idée de travailler juste pour se faire plaisir, moi ça me plaît cette idée-là. Mais bon si on a l'occasion...

A : Oui mais ça booste un peu quand même, c'est-à-dire, on se l'était dit plusieurs fois, si on arrive à trouver une occasion motivante, c'est pas pour ça qu'on va changer nos habitudes de travail mais tout d'un coup ça booste.

S : oui oui oui !

M : on va bosser un petit peu plus chez nous...

Q : et par exemple vous avez un objectif pour ce morceau-là ?

A : on en avait parlé mais je sais pas, on avait évoqué l'idée de Bérulle là je sais plus... en fait M. et S. chantent dans un cœur....

M (la coupant) : ouais mais ça va être compliqué parce que notre programme n'est qu'en anglais donc... et on n'en a pas parlé.

S : on peut en parler on verra bien !

A : enfin ce qu'on s'était dit à un moment donné par rapport à ce souci justement de se dire, parce que je reviens juste sur l'année dernière, l'année dernière ça nous a beaucoup motivés, moi énormément parce que c'était mon anniversaire et que je faisais d'autres choses aussi que chanter, encore que, enfin je faisais clown, mais euh, ça a vraiment donné un objectif qui était très chouette, donc moi je suis resté sur l'idée que cette année si on avait un truc à faire, ça serait bien mais bon voilà...

S : c'est vrai que ça serait sympa.

M : bah on en parle lundi alors. Ah non lundi c'est férié.

S : parce qu'on fait un stage, un week-end de formation à 150 km de Paris mais c'est dans une petite chapelle, dans une grande chapelle, et ça passerait à trois, il y aurait une sonorité incroyable...

A : et il faudrait savoir les dates aussi...

M : et bien on en parle dans quinze jours.

S : voilà. Donc voilà l'idée est plaisante, on s'organise pas absolument pour qu'il y ait une production, mais l'idée est bien, ça rajoute un but, moi je sais que j'ai vachement progressé parce que les concerts au début j'étais tétanisé, j'étais incapable de me sentir à l'aise et j'ai découvert après le plaisir de me sentir à l'aise sur scène, et ça marche aussi, ça booste un peu le travail où ça donne envie, et j'ai envie de donner au public le fruit de ce travail-là, même si j'adore ce qu'on fait ici, j'aime bien.

Q : et par rapport à vos trois trajectoires, vous avez tous commencé la musique ou en tout cas le chant des organisations municipales que ce soit dans le village en Isère...

M : non ce n'était pas en Isère, c'était en région parisienne. L'Isère c'est juste la naissance.

Q : pardon. Ou que ce soit l'école et les parents d'élèves ou l'harmonie municipale, donc du coup est-ce que ça vous arrive de penser à jouer dans un cadre plus municipal, faire une production de quartier par exemple, dans une ambition de promotion de la culture ?

A : en fait, on a parfois chanté dans le cadre de la fête de la musique, on s'est fait plaisir dehors une ou deux fois...

S : dans une maison de retraite.

M : oui mais pas avec notre petite formation-là.

S : mais c'est vrai que le fait de se diffuser au niveau institution...Ou de partager dans une idée...

A (le coupant) : en fait ce qui est un peu compliqué dans notre cas c'est que, ça se mord un peu la queue, c'est-à-dire que on a du répertoire, ça fait un moment qu'on chante ensemble, et on commence à avoir du répertoire, mais on oublie assez vite, et on se voit pas tout le temps, donc le répertoire qu'on a pour qu'on le remette en mode diffusable, ça demande pas mal d'énergie quoi...

M : on est vraiment des amateurs, faut ramer pour que ce soit propre nos trucs donc bon...

Q : non parce que comme vous m'avez dit que vous faisiez parfois quelques concerts, c'aurait été un peut être facile de se faire diffuser par la municipalité.

M : à Paris c'est pas comme... On vivrait en province dans un village, ça serait sûrement différent, mais à Paris y a déjà tellement de trucs...

A : tellement de trucs très bien...

M : oui voilà tellement de trucs très bien, qu'on se sent pas...

S : oui on a un certain niveau d'exigence !

M : oui on serait à Bérulle on ferait ça bien plus souvent, ou je ne sais pas, en province ou dans un bled ou je ne sais pas quoi, euh, il y aurait de la place pour des gens comme nous mais à Paris.

S : et puis on est pas très animés par ce côté « se produire » non plus, même si c'est bien, le plaisir principal c'est nos répèt tous les quinze jours.

Q : d'accord. Et vous m'aviez dit que vous aviez eu une période où vous n'aviez pas répété c'était uniquement dû à vos impératifs, où euh, ce n'était pas lié à l'actualité ou quelque chose comme ça parce que j'ai vu que vous étiez à côté...

A (me coupant) : ah oui c'est vrai qu'on est à côté des points chauds.

Q : mais c'était pas lié à ça ?

A : non, c'était pas lié à ça, enfin on habite tous les trois pas très loin d'ici, mais c'était pas lié à ça, c'était principalement qu'on a parfois du mal à accorder nos agendas, c'est juste ça, je pense que chacun aimerait bien plus, c'était encore plus difficile avec le 4ème, mais voilà, plus il y a de gens plus c'est compliqué.

S : en tout cas pour rebondir sur cette question parce que je me rappelle très bien cette période d'attentats et cetera, on s'était revus pour chanter, et je me rappelle le bien que ça m'avait fait de chanter, de faire quelque chose ensemble, enfin c'est marrant parce que votre question elle résonne vraiment sur ce moment, où ouf... enfin on était tous un peu sous tension, moi ça m'avait fait du bien...

A : on avait chanté le lendemain, le fameux samedi ?

M : non peu de temps après.

S : non mais pas longtemps après et c'était un moment de respiration quoi...

Q : vous vous étiez vu assez rapidement et vous aviez pu...

S : oui on se voit tous les quinze jours, enfin après il y a les vacances, les stages des uns et des autres mais là ça faisait un mois qu'on s'était pas vu....

M : oui c'est parce que j'ai pas pu venir.

Q : oui c'est un sentiment que beaucoup de musiciens ont éprouvé après je crois, enfin après à différents niveaux, enfin je crois qu'il y a beaucoup de musiciens qui ont essayé de jouer et de se retrouver, que ce soit Madonna ou Renaud sur la Place de la République, ou d'autres dans les formations plus restreintes, mais donc ça, ça vous a... en tout cas toi ça t'avais paru nécessaire ?

S : non moi c'était pas tant la nécessité de chanter jouer et cetera parce qu'il se passait ça, parce qu'évidemment je suis allé devant le Bataclan, j'ai chanté avec les autres et cetera, c'était plutôt ce que ça m'a fait moi en terme d'apaisement, de respiration par rapport à un moment d'effroi

enfin un moment où on a tous été sonné, et le fait de chanter ensemble, enfin ça traduit un peu le plaisir que j'ai de chanter, c'est-à-dire ce moment communion, enfin je suis pas du tout croyant...

M (le coupant) : partage

S : j'ai un plaisir de partager la polyphonie je trouve ça quelque chose de très jouissif, et moi quand j'ai pas la pêche, je viens chanter, je sors, je vais mieux quoi, j'ai besoin de ça.

Q : du coup vous étiez allés vous recueillir au Bataclan ?

S : enfin pas ensemble...

M : on y est tous passés...

A : on est tous du quartier.

S : moi je suis rue de Charonne.

M : moi je suis plus près encore de la Belle équipe que du Bataclan mais...

A : moi c'est vrai que quand j'étais allé au Bataclan, il y avait de la musique, il y avait quelqu'un qui avait apporté un piano, et j'ai chanté là, et du coup il y avait vraiment une ambiance qui était, un peu intense, intime, on était dans la rue pourtant, et on chantait, euh sentait que chacun était extrêmement proche l'un de l'autre des gens qui ne se connaissaient pas du tout.

Q : ok, je pense que j'ai fini. A part si vous avez quelque chose à rajouter.

M : non mais on aimerait savoir un peu ce que c'est pour toi la division du travail, comment tu vas chercher ça ?

Q : et bien c'est justement un peu l'étude, c'est voir comment en terme de, dans les formations, comment le travail musical est réparti selon les nécessités de la musique...

M : par exemple ça m'intéresse de savoir quel a été ta grille de lecture là par exemple.

Q : j'ai pas vraiment de grille de lecture même si je m'intéresse toujours à comment les musiciens se placent par exemple, là par exemple vous étiez en triangle assez resserré, et beaucoup de fois les gens sont très éloignés, se regardent très peu ou sont quasiment en ligne avec quelqu'un qui dirige de façon un peu unilatérale, tous ces petits aspects voilà je les regarde, vous ce n'était pas votre cas, mais pour les musiciens qui composent de la musique c'est très intéressant de voir, parce que vous c'est un travail qui est assez horizontal, c'est assez plat, vous

avez chacun une partition, vous chantez la même chose, enfin vous avez une partition différente mais vous chantez la même chose, mais par exemple quand il y a un batteur un bassiste, quand il y a plusieurs musicien ça devient très très différents, chacun a vraiment un rôle précis et pourtant qui diffère du rôle des autres, donc 'est ça qui m'intéresse. Donc là de voir, quelque chose de plus... j'ai dit horizontal c'est vrai que ça change un petit peu, et je n'aurais pas deviné parce que je n'avais pas beaucoup suivi du musique vocal, surtout de la musique instrumentale.

S : et puis on est peut-être pas très représentatifs non plus, j'en sais rien.

Q : oui mais vous êtes représentatifs au même titre que n'importe qui, je veux dire ce n'est pas les guitaristes et les bassistes qui ont le monopole...

M : mais dans le sens de la musique vocale.

S : oui parce que moi je pense que ce groupe il fonctionne parce que c'est nous individuellement, ce type de travail, on l'a créé parce qu'on est... enfin je pense qu'un autre groupe aurait travaillé d'une autre façon, nous de travailler dans le détail, voilà on aime ça !

M : moi je pense pas que tous les groupes vocaux ne travaillent pas comme ça.

S : moi j'en suis sûr.

M : sans direction, c'est rare qu'il y ait des groupes vocaux qui travaillent sans chef, parce que c'est quand même un peu particulier.

A : et il y a une chose qu'on a pas vraiment dite, mais qui je pense est très intéressante dans le cadre de ce que tu étudies, c'est qu'on fait appel régulièrement, je pense que c'est important de souligner notre fonctionnement, on travail seuls, une grande partie du temps, mais note envie c'est d'avoir c'est de se donner, c'est d'avoir le coaching de chef de chœur, enfin de musicien professionnels régulièrement, c'est-à-dire pas le même chef de chœur...

M : on a fini par avoir nos préférés.

A : on a nos préférés, donc on a un petit panel de gens, qu'on paye pour venir, voilà dans une année, on en a trois...

S : une fois par trimestre quoi.

A : il y a disons trois ou quatre fois dans l'année où on s'offre un musicien professionnel pour nous écouter, nous faire travailler tel ou tel morceau quand on a suffisamment déchiffrer, et qu'on se sent à l'aise sur les notes parce que c'est pas intéressant de faire du déchiffrement...

M : encore qu'il y a bien souvent vu les aléas ils sont souvent peu disponibles donc on leur soumet des choses...

A : donc voilà ça c'est pour nous, je crois, pour les trois, on a toujours fonctionné comme ça, et même parfois c'est sur même morceau qu'on va faire venir un tel et pas très longtemps après on va faire venir un autre tel, et puis voilà c'est des éclairages qui sont, après on en fait ce qu'on veut...

M (la coupant) : ce qu'on peut !

A : oui ce qu'on peut ce qu'on veut, mais c'est très important de pas être complètement comme des espèces de bouteilles à la mer sans aucun cadre, c'est-à-dire que ces gens-là nous permettent de nous donner telle ou telle indications musicales, sur telle type de musique...

S (la coupant) : et puis sortir d'un entre soi aussi.

A : oui qui nous écoute, qui vont nous donner des outils pour euh... voilà je pense que c'est quelque chose qui est particulier à notre fonctionnement et qui est très important.

Q : oui c'est vrai que vous aviez évoqué un T.

A : oui voilà c'est le dernier, on en a parlé un petit peu mais on n'a pas précisé finalement ça.

S : et on a J. bientôt. Enfin bientôt, au mois de juin.

Entretien 4 Un groupe de métal à Evry

J'ai pu accéder à ce groupe par Théo, que j'avais rencontré durant mon premier entretien à Evry. Il m'avait dit, lors d'une rencontre qui avait suivi, qu'il avait un autre groupe, et qu'il serait d'accord de reproduire l'exercice. J'y ai rencontré Vincent 23 ans, le chanteur, employé dans une enseigne de jouet ; Corentin 23 ans aussi, sans activité et l'un des deux guitaristes et William, 23 ans aussi, enseignant de lettres, et guitariste. Après avoir mangé un kebab à proximité de la gare, je les suis jusqu'à la Hall du Rock, où ils répètent. L'entretien se déroule dans au même endroit que pour mon premier entretien à Evry :

Q : bon du coup je vais commencer en vous posant quelques questions individuelles pour que vous vous présentiez un petit peu, on va commencer par le chanteur ? Je voulais savoir quel âge t'as, d'où tu viens, ce que tu fais si tu fais quelque chose en dehors de la musique, enfin voilà, comment t'es venu à la musique ?

V : ouais bah on va faire une présentation un peu générale, j'ai 24 ans, je suis chanteur, après dans la vie, en dehors du groupe je travaille dans une enseigne de jouet, tout simplement, j'ai eu une licence, donc j'ai suivi un cycle d'études, j'ai un bac + 3 en musique et arts du spectacle que j'ai suivi à la fac d'Evry, donc c'est un truc qui a joué aussi c'est ma passion pour les arts, le fait d'aimer la musique et d'avoir découvert la musique un peu plus tôt c'est quelque chose qui m'a branché, surtout la musique métal...

Q : t'as découvert ça comment la musique toi ?

V : j'ai découvert ça au collège, la musique un peu avant, j'écoutais de la musique, ma mère écoutait de la musique Black Sabbath ou ce genre de chose, donc j'avais une oreille de ce côté-là, et c'est en arrivant au collège que j'ai découvert le métal avec des groupes comme Slipknot, avec des groupes comme ça, donc assez violent pour l'âge que j'avais à ce moment-là...

Q : et c'est tes fréquentations amicales qui t'ont fait découvrir ça du coup ?

V : clairement, clairement, c'était mon meilleur ami qui est toujours mon meilleur ami aujourd'hui qui m'a fait découvrir Slipknot et ce côté-là comme Korn, des gros groupes comme ça, et c'est ça qui m'a mis le pied à l'étrier à ce niveau-là.

Q : et tu fais quoi dans ton truc de jouet, c'est quoi ta fonction ou ton poste ?

V : alors je suis à moitié conseiller et à moitié caissier, donc je suis un peu sur tout au niveau du service clientèle et voilà.

Q : et le chant tu t'y es mis comment ?

V : euh de manière un peu hasardeuse, parce que moi à la base c'était la guitare, la guitare tout seul puis après avec les débuts du groupe j'étais surtout à la basse puis le chant est venu comme ça, parce qu'on était dans un premier groupe avec le batteur et puis juste un guitariste...

Q : avec le batteur d'ici tu veux dire ?

V : oui oui avec T. Et donc du coup c'est après ça que, après le split* de ce groupe-là, qu'on s'est dit qu'on allait faire autre chose et là la guitare j'ai plutôt laissé tomber parce que j'avais dans l'idée d'amener deux autres personnes qui sont là, les deux autres guitaristes donc je me suis tourné vers la basse et le chant a suivi mais c'est plutôt par hasard.

Q : et tout ça c'est de façon autodidacte, t'as jamais pris de cours ?

V : ah oui moi ça a clairement été autodidacte, et pour tout ce qui guitare basse et le chant encore plus...

T : ça s'entend non ? (rires)

Q : ok et tu fais des trucs en dehors de la musique ?

V : je faisais du théâtre pendant des années mais maintenant non, maintenant c'est clairement le travail à côté et la musique le soir.

Q : et dans ta famille t'as pas de musicien ?

V : et non proche de moi non, j'ai pas de musicien, ils sont très cartésiens dans leur façon de voir les choses donc...

Q : c'est-à-dire ?

V : bah, parce qu'ils sont plus tournés vers métro-boulot-dodo et jamais été très ouvert sur les arts, à part ma mère qui écoutait de la musique et qui était à fond sur la danse et ce genre de chose, en dehors de ça, non je dois être le seul je pense.

Q : tes parents qu'est-ce qu'ils font d'ailleurs ?

V : Mes parents ? Bah ma mère est cadre, cadre sup' dans une grande banque, et mon beau-père travaille au PMU, Pari Mutuel Urbain, aux courses de chevaux tout ça tout ça.

Q : Je connaissais pas le sigle du PMU !

V : ouais ! (rires). On en apprend tous les jours !

Q : Ok, et sinon je voulais te demander en terme de goûts musicaux, qu'est-ce que t'écoutes, t'écoutes surtout du métal ou autre chose ?

V : c'est très divers, très divers et varié, le métal bien entendu...

Q : et quoi dans le métal du coup ?

V : dans le métal je suis plutôt... Ben le classique en fait, j'aime le classique, avec les bases du trash, Metallica, Slayer ou Mega Death, ce genre de chose après des trucs plus récents, avec Slipknot qui est resté, après des trucs un petit plus commerciaux du style System of a Down ce genre de chose et après, des trucs un peu, un peu une nouvelle scène qui s'est développée avec Betraying the Martyrs qui est un groupe français, des groupes assez lourds mais néanmoins très intéressants. Après ça c'est la scène métal, après il y a d'autres horizons, moi j'étudie beaucoup de musique classique, et j'ai beaucoup apprécié Schubert, j'aime beaucoup Schubert, j'aime les lieds [sic.] et lieder de Schubert je suis un grand fan. Voilà, sinon j'aime bien le rap aussi, de manière un peu plus lointaine parce que je suis un moins grand connaisseur de rap mais j'aime beaucoup.

Q : et petite dernière question comment t'as rencontré les autres membres du groupe ici ?

V : ben tout simplement : l'un des guitaristes je l'ai rencontré à l'école primaire et le second au lycée donc on s'est liés d'amitié en classe littéraire...

T : je croyais que c'était un week-end à la Fistinière... (Rires collectifs)

V : et après le batteur je l'ai rencontré dans le groupe avec les contacts.

Q : Bon ba cimer, du coup je vais penser aux guitaristes ? Je peux te demander...

W : Tu peux tout me demander y a pas de problème.

Q : Super, quel âge t'as, ce que tu fais d'où tu viens ?

W : moi je m'appelle W., j'ai 23 ans... 24 ? 23, puisque je vais avoir 24, et une excellente mémoire, moi je suis enseignant sur Paris, dans le secondaire sur Paris, au lycée, enseignant de

français et de culture G, et puis je suis guitariste depuis un petit moment ça va faire 8-9 ans. J'ai commencé à la base, surtout à jouer du blues, beaucoup de blues et un peu de rock, et j'écoutais beaucoup de métal depuis le collège, pareil j'ai découvert au même moment avec les Slipknot, Marilyn Monson, euh, toute la vague néo des années 2000, autant j'en écoutais beaucoup, autant j'en jouais très peu, et je me suis mis vraiment à jouer du métal quand je suis rentré dans le groupe il y a 3 ans, et puis après c'était parti, et maintenant je ne joue quasiment plus que ça, j'en écoute encore plus, à plus haute dose, même si j'écoute de tous les styles en général j'écoute beaucoup de blues, beaucoup de métal, beaucoup de rap, plus du rap à l'ancienne.

Q : du coup tu disais dans le secondaire, t'es agrégé ?

W : non là je passe le concours cette année justement.

Q : ah bon, en lettres ?

W : ouais j'ai passé les épreuves là, y a deux semaines, en lettres modernes.

Q : ah ouais c'est vrai que c'était y a pas longtemps bah bonne chance alors ! Et sinon la guitare t'as commencé ça comment ?

W : bah en fait j'avais la guitare de mon père qui trainait dans le grenier depuis un an, je savais pas quoi foutre parce que je trainais chez moi H24, et du coup je suis tombé dessus et je me suis dit que j'allais essayé de gratouiller trois accords, et je me suis mis à en jouer en mode 5-6 heures par jour en mode autiste, parce que ça me permettait de décompresser, de me vider la tête, et du coup vu que ma mère a vu que j'y passais mes journées elle m'a dit « bon ben je vais te payer un prof tu vas jouer au conservatoire », et du coup j'ai commencé l'année d'après à prendre des cours au conservatoire !

C : je savais pas, je croyais que c'était Guitar Hero* qui t'avais formé.

W : non mais j'étais un expert à Guitar Hero avant de commencer.

Q : et tes parents faisaient de la musique ?

W : mon père grattait trois accords dans son coin 3 fois par an, mais sinon pas du tout. En fait j'ai découvert après coup que j'avais des parents qui étaient très mélomanes dans leur jeunesse, et qui adoraient écouter les Beatles, les Stones, tout le vieux rock des années 60-70, le Floyd aussi [Pink Floyd], et non, quand je suis arrivé c'était plus trop le cas, donc moi j'ai grandi avec Claude François Joe Dassin quand il y avait de la musique, mais j'ai grandi dans un milieu pas

du tout musical à la base. Le seul truc que j'ai découvert avec des potes au collège, c'était mon frère qui écoutait Dido en boucle, donc c'est tout.

Q : donc le métal c'est venu des fréquentations au collège c'est ça ?

W : le métal c'est venu en fait, bien avant de rentrer dans le groupe, c'est venu au collège, par deux trois potes qui m'ont dit : « vas-y écoute ça c'est pas mal », et je m'en rappelle le premier album c'était un album de Linkin Park et je me suis mis à chercher par moi-même parce que ça m'avait bien plus, et comme je suis d'un naturel assez curieux dès que j'aime bien un truc, je creuse tout ce qu'il y a à creuser autour, bah du tout je me suis mis à écouter tout ce qui me passait sous la main au niveau rock-métal, et puis après tombé sur Led Zep [Led Zeppelin]...

Q : et tes parents qu'est-ce qu'ils font dans la vie ?

W : ma mère est secrétaire-comptable, en civil à l'armée, dans l'armée de l'air, et mon père était tourneur-fraiseur et il est décédé.

T : c'est quoi un tourneur-fraiseur ?

W : c'est un poste en atelier, c'est pas maraîcher. C'est comme Kevin mais en plus stable, enfin il s'amusait à faire des sabres et des fusils à son boulot et à les ramener à la maison, la stabilité ! Ah mais je te jure dans mon grenier j'ai plein de vieux sabres de trucs comme ça.

Q : Ok merci beaucoup. Du coup je peux finir le tableau en te demandant de te présenter ?

T : Le Christ Cosmique !

C : Moi c'est C. j'ai 23 ans, bah moi je suis rentré dans le métal comme tout le monde, avec le collège, avec System of a Down, enfin j'ai commencé par Kyo, les trucs plus « mainstream », et puis j'ai creusé, j'ai creusé, et je me suis intéressé à toute cette scène-là...

Q : par des amis du coup ?

C : ouais enfin à la base c'était à la radio, à la télé, sur M6 music y avait quelques petits placements pour des groupes rock, voir hard rock voir un peu métal, donc voilà moi après j'ai fait ma culture moi-même parce qu'internet permet à pas mal de milieu qu'on pourrait appeler « underground » de ce développer, donc après je me suis développé avec ce milieu-là. Faut dire que moi j'ai une famille de musiciens pour le coup, mon père fait de la basse dans un groupe depuis des années et des années, ma mère elle a toujours chanté elle fait partie d'un groupe et cetera, et cetera...

Q : quoi comme groupe ? Comme style ?

C : c'est plutôt...

W : du swing festif ?

C : ouais, ça va du rock du jazz, du blues, un peu de tout, ils touchent un peu à tout comme moi, donc contrairement à mes compatriotes, j'ai été entouré par la musique, mais ça m'a pas dégouté, ça m'a pas dégouté.

Q : d'accord. Et tu fais quelque chose dans la vie à côté ?

W : oula, pose pas de questions qui fâchent ! (rires collectifs).

C : j'ai eu ma licence de langue étrangère appliquée il y a un petit bout de temps, et depuis c'est vrai que j'ai bossé en tant que caissier pour me faire un peu d'argent, et espérer partir à l'étranger, j'ai des plans qui ont changé, je suis un peu parti mais je suis revenu que prévu, et j'ai pour projet de reprendre en master de LEA.

Q : tu voudrais faire ça où ?

C : A Evry. Paris si je trouve quelque chose qui me plaît et si eux veulent bien me prendre.

W : Paris 3 ils prennent pas mal.

Q : du coup toi comme type de musique tu me disais que t'écoutes...

C (me coupant) : j'écoute beaucoup de métal mais je suis ouvert à tout j'écoute de la musique électronique, du rap du métal, je suis ouvert à tout.

Q : la musique classique aussi ?

C : la musique classique je cherche pas vraiment mais je sais qu'il y a des trucs que j'aime bien Erik Satie j'aime bien, je suis pas versé de ce côté-là mais ça ne dérange pas.

Q : Ok ok, merci de vous êtes tous présentés, enfin à part T. j'y avais déjà eu droit quand on s'était vu pour ton autre groupe [cf le trio de Jazz rencontré aussi à Evry], ça va m'être utile, du coup je pose des questions à vous tous, je m'adresse à personne cette fois-ci donc T. tu vas pouvoir prendre la parole si tu veux ! (rires). Déjà je voudrais vous demander, parce que moi je vous avoue que je m'y connais pas du tout en métal, la question de babtou*, je voulais savoir si vous faites des compositions ou des reprises ?

V (avec tous) : que des compos. Ouais on a une douzaine de compos qui tournent.

W : et on a dû abandonner 3-4 morceaux.

T : plus.

C : ouais on était dans une optique différente, c'est-à-dire qu'on avait des morceaux plus calmes, qui correspondaient à notre univers il y a quelques années, mais nos goûts en terme de musique ont évolué avec le temps par conséquent on a...

W (le coupant) : au début on se cherchait beaucoup au niveau de notre style, et en fait on s'est mis à jouer des trucs de plus en plus violents, et on s'est éloigné du style qu'on pratiquait au début.

V : clairement.

Q : d'ailleurs je ne vous ai même pas demandé mais vous jouez depuis combien de temps ensemble ?

W : 3 ans. 27 décembre 2012.

Q : du coup j'ai eu un petit aperçu mais vous pouvez me décrire comment vous composez ?

T : bah en fait j'arrive avec un morceau, j'ai composé les riffs*, les paroles... (Rires collectifs).

V : non c'est clairement une composition qui est assez diverse et variée, y a pas mal de compositions sur lesquels les gratteux vont amener une ligne, des riffs, et après on va essayer de jammer* un peu dessus...

C (le coupant) : on arrive avec une graine de morceau et après on essaye de voir ce qui peut se greffer et généralement c'est au feeling.

W : c'est toujours un peu le même processus de composition qui est intuitif c'est-à-dire qu'à la base il y a que ce soit moi ou C. ou même V. vu qu'il est guitariste aussi, on amène une idée, et à partir de là en fait, on a un avantage c'est que T. est très réactif, il entend le plan et il compose une batterie solide derrière et puis après on essaye de broder pour voir ce qui irait derrière en imbriquant les parties les unes dans les autres.

C : ça peut partir d'un seul riff avec quelques idées derrière.

W : ouais un enchaînement de 3-4 riffs qui sonnent bien ensemble.

C : et dessus on pose la batterie la voix et revoir ce qui est bien de ce qui est moins bien.

W : après par l'improvisation chacun greffe ses propres idées par-dessus ce qui fait qu'on a une sorte de composite à la fin où chacun a ses propres idées sur le morceau et ça s'assemble comme un puzzle.

Q : et par exemple là j'ai vu que ce que vous faisiez pour la partie du chant, j'ai vu que vous travailliez assez de façon rationalisée, vous comptez beaucoup chaque mesure...

V : là c'est exceptionnel.

W : là on a un morceau qui est particulièrement complexe donc on essaie de l'écrire, d'habitude on en a pas besoin.

T : Aussi parce qu'on n'a pas composé en même temps.

V : ouais j'étais pas là quand ils ont composé la partie finalisée de la structure de la chanson, donc c'est vrai que pour moi parfois c'est plus difficile, il y a des morceaux où c'est plus difficile de me mettre dedans et d'imaginer une ligne de chant, donc j'ai besoin d'un retour, d'un œil, d'une oreille, et surtout des autres, donc par exemple pour le morceau que t'as entendu aujourd'hui c'est clair qu'on le rationalise parce que c'est assez long, ça me demande de calculer par mal de chose, rien qu'au niveau de l'épuisement, parce que c'est un paramètre qui des fois rentre pas forcément en compte, y a des morceaux qui rentrent facilement, qui tombent sous le sens, mais pour celui-là je pense que ça va être plus long.

W : et puis je crois qu'il faut se rendre compte d'un truc, c'est que quand on participe du processus de création, qu'on voit le morceau se mettre en place, on l'assimile plus vite, on a des idées qui viennent beaucoup plus naturellement, alors que quand on a un morceau qui arrive déjà fini et qu'on doit avoir un recul, forcément on a pas la même approche au morceau, on a une approche qui est plus intellectuelle, et c'est plus difficile de se mettre dedans, enfin moi ça m'est arrivé au niveau des grattes au début, où C. composait la majorité des riffs, d'arriver, le morceau était quasiment bouclé, du coup je devais mettre mes idées dessus, c'est vrai qu'à froid, quand on a pas participé au morceau au début, c'est difficile de se mettre dedans.

Q : et pour les textes du coup comment ça se passe ?

W : V. les écrit et puis on les corrige !

V : généralement dans le processus de composition, moi je fais du chant-yaourt dessus, c'est vraiment pour avoir une ligne de chant, une hauteur, ce genre de chose, d'avoir des espèces de gimmicks* vocaux, et c'est après dans les rushs, que généralement y a un concept une idée qui

vient de quelqu'un, généralement ça vient de W. aussi parce qu'il a beaucoup de bonnes idées là-dessus, et donc du coup on essaye de broder là-dessus, on travaille nos compositions, on travaille ensemble, ça arrive que moi j'écris tout seul et après on entre dans des phases de corrections pour que ça colle le mieux dans la langue de Shakespeare parce qu'avec un guitariste en LEA et W. qui est très branché sur la langue anglaise, sur le travail d'écriture, du coup ça m'aide.

W : Après c'est vrai qu'on part souvent d'une idée générale d'un concept pour le morceau, on est pas particulièrement minutieux au niveau des paroles on y accorde pas tant d'importance que ça, disons que le chant est plus un instrument de musique qu'une prise de parole...

C (par-dessus) : on est pas un groupe à texte, on fait pas du slam*.

W : ... et on pense avant tout à l'efficacité de la ligne de chant, à l'énergie et aux sonorités, plutôt qu'à caser telle parole ou message.

V : c'est vrai qu'avec ce style de chant là, avec un style guttural, on va dire dans le métal en général on se focalise plus sur l'énergie le gimmick....

W : c'est ça, c'est vraiment concevoir le chant comme un instrument comme un autre.

Q : Ok. Vous avez déjà joué en public ?

W : ouais 4 ou 5 fois.

V : non plus, 5-6.

C : ouais, plus, 5-6.

W : Ouais mais est-ce qu'on peut considérer que Le Plessis c'était nous ? (rires).

V : c'était notre première date !

W : Alors, Le Plessis, Etréchy, Fahrenheit, euh Carriat, 18 marches, et Jibus.

Q : et de quel taille ?

C : oh ça va de la toute petite scène à une scène plus grande. Après on a pas fait de festival.

W : et puis ça dépend ce que t'entends par grande, c'est-à-dire, que Plessis c'était une scène immense et y avait trois personnes devant, et Carriat, c'était une petite cave et c'était blindé, il devait y avoir 80 personnes devant.

T : oh non.

W : si.

T : oh non, tous les visages tu les voyais, 50 personnes max.

W : moi je table plus sur du 70-80.

T : non y avait pas 80 personnes.

W : bon 50 selon la police, 80 selon les syndicats. (Rires).

C : après c'est vrai que dans le milieu métal, le public, il est... enfin...

V : c'est vrai qu'il peut être difficile à faire bouger, on est un groupe de banlieue on va dire, on est proche de Paris, mais on est pas sur Paris même, et à un moment aux concerts métal, on nous demande d'amener du monde, même nous on essaye d'amener du monde et c'est là la difficulté, on va avoir soit des petites scènes, et on va ramener je sais pas... 5-6 personnes et après ça va être que des gens qu'on ne connaît pas donc le challenge il est là aussi... C'est pas forcément tant le fait qu'il y ait beaucoup de monde que des gens qui accrochent même un minimum.

T : c'est vrai que c'est galère ça.

W : aujourd'hui en fait, vu qu'on a tout à disposition chez nous, les gens restent beaucoup chez eux à écouter de la musique, c'est plus difficile de faire bouger du monde à un concert et maintenant le système qui marche et qui se met de plus en plus en place c'est le système de la tête d'affiche c'est-à-dire qu'il y a un gros groupe qui est chargé de rameuter du monde, et après on essaie de caser une ou deux premières parties à faire découvrir, pour que ces groupes-là grandissent et puissent un jour être eux-mêmes têtes d'affiche.

Q : vous avez pu en bénéficier justement de ce mode de fonctionnement ?

C : bah on a ... la plupart des gens qui nous connaissent mis à part nos amis, c'est des gens qui nous ont entendus euh à l'occasion de nos concerts, y a des fans d'un groupe qui vont potentiellement nous écouter

V : et puis on a eu des personnes qui ont accroché aussi, des personnes qui venaient nous voir parfois à notre grand étonnement, qui nous félicitaient, et c'est grâce à ça qu'on fait grandir nos pages de réseaux sociaux.

T : ouais, voilà j'ai l'impression que c'est pas un truc qui sert que... Ça nous fait des likes en plus sur Facebook, mais pas forcément des personnes qui se déplacent en concert.

W : ouais c'est à nous de revenir les chercher, avec la communication, de les tenir au courant et cetera.

Q : et c'était des concerts qui étaient rémunérés ?

W : euh pas toujours... Loin de là.

T : y en a qu'un qui a été rémunéré.

C : Non y en a eu plusieurs. Y a eu Etréchy...

W (le coupant) : Etréchy était rémunéré, et les 18 marches.

T : enfin rémunéré... c'est les personnes qu'on ramène qui payent...

W : mais c'est vrai que ce système où on partage la scène, où y a un plateau de trois groupes, ça permet de jouer devant un public qui est pas le sien...

C (par-dessus) : de se faire connaître.

Q : et vous me disiez tout à l'heure que vous faisiez un EP*, euh du coup c'est un projet que vous avez depuis combien de temps ?

T : c'est un projet de fond ! (rires). Ça fait un an qu'on est dessus...

W : les premiers enregistrements on les a faits en juillet dernier.

T : on les a faits en avril dernier.

W : ah oui c'est vrai qu'il y avait une session d'enregistrement.

T : ouais la batterie c'est en avril.

W : ouais on a enregistré la batterie en avril dernier, le reste des instrus' cet été, en juillet, on a fait le reste de la batterie, et tous les instrus' chez C. et après à partir de là, on a commencé à la mixer et masteriser* en octobre... jusqu'en décembre. Et du coup il est prêt depuis fin décembre...

Q : et du coup depuis vous finalisez ?

W : et là du coup on a plus qu'à le presser...

C : problème administratif.

W : ouais... on est censé avoir le pressage de financé et ça bloque sur le plan administratif ?

Q : c'est-à-dire que c'est la mairie qui est censé vous payer ?

W : euh la communauté d'agglo' ouais.

Q : et c'est par quel projet qu'il vous finance ?

C : c'est par la salle de répétition.

T : la Hall du Rock ouais.

Q : du coup c'est le patron de la Hall du Rock qui organise ça c'est ça ?

T : ouais. Mais qui dépend maintenant d'une nouvelle entité, Le Plan, dans la politique de Paris Grand Sud, et donc en fait il est aliéner par le budget parce que il y a plus le même budget... Etant donné que maintenant y tout qui se regroupe, et bah maintenant son budget est dirigé par deux nouvelles superstructures, et du coup ça fait qu'il se noie dans une certaine masse et qu'il touche pas forcément ce qu'il veut.

Q : et donc du coup vous êtes...

W (me coupant) : donc du coup on se retrouve à un moment qui est assez particulier pour la Hall du Rock même si ça fait trois ans qu'on répète ici, parce qu'il y a un changement au niveau des institutions, au niveau de la direction, et du coup qui influe sur le budget, et euh...

T : en fait le but, c'est de fermer ce que t'as ici pour ensuite...

W (le coupant) : tout délocaliser au plan ; Mais bon ça marchera jamais mais ça c'est entre nous.

Q : mais du coup le financement à hauteur de ce que vous me disiez, 1000 euros c'est ça ? c'est quand même une enveloppe importante pour un groupe, et du coup c'est du fait que vous connaissiez le patron ici ? Comment ça s'est fait du coup ?

C : non, en fait ce qu'il se passe c'est qu'on a enregistré ici, et y a un accompagnement des musiciens ici.

T : en fait ce qui se passe c'est qu'on avait prévu de déboursier 120 balles, au départ on était partis sur : on enregistre la batterie ici, on enregistre les grattes chez nous, on demande à l'ingé' son d'ici de nous mixer les bails*, on demande au directeur de nous enregistrer et on demande à notre pote graphiste de nous faire un truc, et on lui filerai, en gage de compensation, une

enveloppe qu'on a eu cet été. Ce qui s'est passé c'est qu'on a enregistré la batterie ici, le mec nous a dit : « je peux pas vous mixer j'ai pas le temps je peux vous mixer en septembre », nous on s'est dit « vite, vite, il faut se dépêcher » donc on a appelé Philippe [le directeur], et il nous a dit : « si vous voulez que je vous presse il faut vous dépêcher ». Donc on s'est dépêchés.

W : sachant que le Directeur nous pressait parce qu'il avait les moyens de nous presser en septembre donc il nous disait : « dépêchez-vous, ayez ça prêt le plus vite possible ».

T : donc dans la précipitation, en voyant que le mec ne pouvait pas nous mixer, on s'est butés pour chercher un mec qui pouvait nous mixer, mais le gars nous a dit « ok, je peux vous faire un mix de pro mais c'est 200 euros le morceau », donc 5 morceaux donc on passe à 1000 balles, donc ensuite 270 la graphiste et donc les trucs sont montés assez vite...

Q : et donc sinon l'enveloppe que vous allez peut-être touchée qui est en attente, comment elle s'est décidée ? Comment elle s'est offerte à vous ?

W : en fait c'est dans les contrats de la Hall du Rock.

T : c'est dans les propositions de la Hall du Rock. Parce qu'il y a pas de contrat.

W : ouais, les groupes qui répètent à la Hall du Rock, sont censés être suivi par la Hall du Rock...

T : peuvent être...

C : ils peuvent bénéficier d'une aide.

V : ouais c'est ça, il n'y a aucune injonction.

W : c'est une possibilité et c'est au groupe aussi de se bouger. Et du coup, dans les textes, si on enregistre ici, y a aussi le mix qui est censé être mis en place comme T. l'a dit, et le pressage est aussi fourni, au niveau du budget de la région, vu que c'est géré par la région directement, ils ont un peu un budget au niveau de la culture qui permet ça...

C (par-dessus) : qui s'est vu réduit...

W : ...ouais qui s'est vu réduit.

Q : depuis combien de temps ?

W : bah là depuis le changement d'institution et depuis les élections, c'est là que l'administratif rencontre le politique c'est-à-dire qu'on a...

Q : (le coupant) vous avez subi ça du coup ?

V : clairement.

W : indirectement, ce qu'il y a c'est que là y a eu les élections régionales en décembre dernier, euh, on est passé à une majorité de gauche à une majorité de droite en Ile-de-France...

T (le coupant) : ouais donc là on prend super cher en fait.

W:... et l'une des propositions de Péresse qui voulait réduire le budget, c'était notamment réduire le budget au niveau de la culture, au niveau des associations culturelles, des budgets alloués à la région et évidemment la Hall du Rock en pâtit un petit peu.

T : et tu sais maintenant il y a plus trop de privilèges tu vois la taxe foncière elle est doublée, les conseils généraux ils financent plus les trucs en Belgique tout ça, donc bon c'est pas nous qui allons être épargnés...

W : c'est ça, l'administratif dépend du politique et le mot d'ordre du politique en ce moment c'est « économie », donc il faut faire des économies, et les économies pour pas que ça gueule trop il faut les faire là où ça se voit pas trop c'est-à-dire la culture, notamment, parce que si tu les fais au niveau de l'école, les parents gueulent, si tu les fais au niveau de la sécurité, c'est pas bon pour l'image de la région, donc on essaie de pas toucher aux régaliens et de toucher à ce qui reste, c'est-à-dire ce qui reste, le sport la culture.... Donc forcément des endroits ici qui sont entièrement financés par la région, ils en souffrent forcément.

C : c'est triste parce qu'au final les musiciens, ils vivent quasiment que de ça, c'est impitoyable comme milieu...

W (le coupant) : on est dans un système en France où à notre échelle on est très subventionnés, donc les petits groupes sont les premiers à en pâtir.

C : comme on peut voir, pour faire un EP ça nécessite beaucoup de moyens mine de rien, et pour une jeune groupe surtout de notre âge, on a pas forcément les moyens de financer tout ça...

W (le coupant) : et on se dirige vers un système à l'anglo-saxonne où il y a très peu de subventions et où les groupes se financent eux-mêmes au début et où la musique s'embourgeoise quoi.

Q : et donc du coup vous regrettez un petit peu de pas avoir été assez financés ou encadré que ce que vous auriez pu ?

V : on regrette pas parce qu'on est pas à la base de ce système-là, donc on regrette pas, on trouve ça dommage, mais après, on a mis les moyens derrière, on s'est débrouillés, on est des grands garçons, on veut le faire, on le fera.

Q : parce que la Hall du Rock ils vous trouvent des concerts aussi de temps en temps c'est ça ?

V : ils peuvent le faire, tous les concerts qu'on a trouvé, c'était du démarchage personnel, des occasions.

T : ce que je dirais pour ce principe de la Hall du Rock et ce principe de subvention, je pense que pouvoir bénéficier de ce genre de chose, il faut avoir un groupe qui a la niaque, un groupe qui se bute vraiment, et nous on est pas ce groupe-là, nous on va à notre rythme, nous s'est voilà, on a le temps...

C (par-dessus) : ça veut pas dire qu'on n'est pas motivés.

T : ... ouais ça veut pas dire qu'on n'est pas motivés, je veux dire qu'après y a se donner les moyens et se donner les moyens, nous on répète, on y va à notre rythme...

W (par-dessus) : et on a tous des boulots, des études à côté.

T : ouais c'est ça, on a tous des objectifs...

V (par-dessus) : personnels

T : ... personnels et pour le groupe aussi, et c'est vrai qu'ici il y en a aucun qui veut vivre de la musique, ou prévu de vivre de la musique.

W : on n'a pas des ambitions professionnelles au niveau de la musique, semi-pro à la rigueur...

Q : du coup la Hall ils privilégient les...

T (me coupant) : c'est pas qu'ils privilégient, c'est qu'ils prennent plus au sérieux, tu vois par exemple les potes de IV [il me montre une affiche dans le couloir à l'effigie d'un groupe qui joue ici] c'est des mecs qui osent, qui se montrent qui pètent les couilles et tu vois, ils ont ce qui veulent, ils se donnent les moyens, et parce qu'ils sont dans une poussée, ils répètent trois fois par semaine, tu vois nous, alors que, bon nous on essaye de prendre ce qui nous est donné, mais je pense que plus il faut être dans une démarche de forcing...

C : on n'est pas issu du même univers musical non plus ça joue pas mal. Nous on est dans un univers musical qui est pas forcément...

V : par rapport au groupe dont on parlait en fait.

W : en fait IV pour faire un comparatif même si il a pas lieu d'être, c'est un groupe qui tourne sur dub, reggae, ska, donc très représenté dans la majorité des festivals

T : t'as dit quoi ?

W : dub, reggae, ska.

T : ouais ouais, non...

W : si, si.

C : bref on veut pas faire les vilains petits canards mais bon....

V (le coupant) : on fait de la musique de niche, il faut pas oublier. On serait dans un pays anglo-saxon, on aurait peut-être un peu plus de facilité sur cette musique.

W : en Angleterre, aux Etats-Unis, et général dans tous les pays anglo-saxon en Australie par exemple, t'as des groupes même pointus au niveau du métal alternatif comme Carnival, ils tapent le top 1 des charts, ils passent à la télé, avec tous ce que ça implique au niveau des avantages et des inconvénients mais en tout il y a une médiatisation au niveau du métal, en France, le métal c'est une musique qui est jugé clivante, c'est-à-dire qu'elle plait beaucoup à certaines personnes, qui ont pas besoin des médias pour la connaître parce qu'ils font leur recherche par eux-mêmes, et tandis qu'elle rebute un certain nombre d'autres personnes, donc les médias perdent au change à la mettre en avant, c'était pas trop le cas encore il y a 20 ans de ça, où t'avais des groupes, ils faisaient encore des plateaux Taratata tout ça, Slipknot était passé à Nulle Part Ailleurs, des groupes assez pointus et assez extrêmes, aujourd'hui ça serait inimaginable d'avoir des groupes de métal sur un plateau télé.

T : bon déjà on a Marylin Monson qui vient présenter quoi, qui vient présenter de la merde...

W : et du coup vu que c'est pas médiatisé, ça a une image underground, et quand vient le moment d'entrer en contact avec les politiques publics, ils ne connaissent pas, parce qu'ils s'intéressent à ce qui est diffusé, à ce qui est joué dans les festivals, à ce qui passe à la télé, t'arrives tu leurs dit que tu joues du métal il te disent « ouais métal c'est quoi ? », parce qu'ils connaissent Metallica qui ont joué dans les années 80 et puis voilà.

Q : et du coup pour rester dans ce thème un peu plus général, j'ai deux petites questions, vu que vous me disiez qu'il y avait aucun de vous qui avait des aspirations à devenir musicien professionnel, votre motivation principale pour jouer c'est quoi ?

T : c'est le biff ! (rires)

C : c'est la passion.

V : c'est le kiff. C'est surtout le kiff de défendre ce que tu aimes construire, le côté il est là, de le montrer et de le défendre sur scène, c'est de défendre ton projet, quand on se prépare pour une date on va passer plusieurs répétitions pour se booster, se booster et pour être fin prêt !

Q : donc c'est vraiment pour jouer devant les gens.

W : la scène c'est un vrai objectif en soi parce que d'abord c'est un kiff, parce que ça on prend notre pied en jouant sur scène, en partageant le moment avec les gens qui viennent nous écouter, et puis parce qu'on défend quelque chose qu'on a créée, on est vraiment dans une démarche active, quand on s'est présenté tout à l'heure, on a tous fait la différence entre ce qu'on écoutait, et ce qu'on jouait, entre le moment où on a commencé à écouter du métal et le moment où on a commencé à en jouer. C'est une différence importante parce que je pense que quand tu écoutes de la musique t'es dans une démarche passive, alors que quand tu crées, t'es dans une démarche active, t'es dans une démarche de création, une démarche d'artiste et du coup c'est beaucoup plus valorisant, et beaucoup plus important et personnel de le défendre devant des gens.

V : c'est plus organique, c'est plus sanguin, t'as envie de défendre ton bébé en fait, et c'est là-dessus où c'est un peu primaire quoi.

W : oui et puis c'est un défouloir. Y a un côté sportif.

V : ouais c'est clair, y a un côté cathartique.

Q : et du coup une petite dernière question qui rejoint un peu ça, est-ce que vous avez une volonté de promouvoir un peu plus le métal sur la scène française en général ou vous vous contentez de ce que vous avez comme vous l'avez ?

V : c'est intéressant de prêcher pour sa paroisse, c'est intéressant mais il y en a qui le font, et à haut niveau, par exemple avec le Hellfest, ils ont des gros moyens, mais ils trouvent toujours le moyen de se faire emmerder ils ont une instance privilégiée, ils mettent des moyens dedans, ils boostent une commune, ils font un show qui est dingue, et on trouve toujours quelque chose à leur redire, donc si eux ces géants là...

Q : tu veux dire qui par « on » ?

V : les instances politiques, comme ce qu'on disait tout à l'heure, des gens qui disent, « vous vous rendez pas compte, c'est des satanistes », mais enfin !

W : y a à la fois des blocages politiques, là on l'a vu cette année avec Bruno Retailleau qui est le Président de la région Pays de la Loire, qui a justement coupé les subventions cette année, et puis il y a aussi les organisations d'extrémistes catholiques, parce que la plupart du temps, enfin le Hellfest c'est sur le plan géographique il est encore plus touché, parce que c'est en territoire vendéen, et la Vendée, historiquement c'est très implanté au niveau de la tradition catholique, et donc tous les ans y a des histoires qui sont faites là-dessus, parce qu'il y a un amalgame qui est fait depuis les années 90 notamment où ça s'est un peu radicalisé au niveau du discours chez certains artistes, parce qu'il y a un art de la provoque, et du coup il y a un amalgame qui est fait entre satanisme et métal, et du coup dès qu'il y a un peu de musique saturée, même si ça ne parle pas de métal, on a des groupes de métal chrétiens, qui se font emmerder, parce qu'ils sont satanistes c'est assez hallucinant. Et je vais assez souvent au Hellfest et j'ai vu des histoires pas possibles, l'année 2013, la première année où j'y suis allé, y avait Christine Boutin qui était allé là pour enterrer des crucifix partout sur le camping pour que ceux qui viennent soient au moins protégés... Donc tu vois, ça peut paraître ridicule comme ça, mais mine de rien, ça fait ressortir une image sur le plan politique qui quand vient le moment de demander des subventions, elles sont pas accordées parce que ça peut déranger certains milieux, qui après viennent voter, et y a un chiffre qui j'aime bien donner, pour faire une différence au niveau des festivals le budget au niveau des subventions pour le Hellfest, il est subventionné à hauteur de 0,2% de son budget, un festival de rap parisien comme Urban Peace qui a lieu depuis trois ans maintenant, est subventionné à hauteur de 60%. Donc forcément c'est pas les mêmes mécanismes c'est pas la même machinerie qui se met en place derrière pour trouver des mécènes, pour trouver des fonds, et pour trouver des financement publics.

V : et pour défendre cette musique-là, donc c'est pour ça que c'est un peu le problème parce que t'as des géants comme ça, qui se démènent, mais bon nous on essaye de promouvoir cette musique, mais c'est pas un combat de tous les instants, et c'est là pour la deuxième partie de ta question, c'est oui on se concentre plus sur notre musique.

C : et puis à notre échelle on a pas trop les moyens...

W : mais je pense à des groupes, à un groupe par exemple comme Gojira qui est un groupe français, qui a réussi à s'exporter, qui est peut-être le plus gros groupe de métal français qui

s'exporte à l'international et qui vend des milliers d'albums à l'international, euh, c'est l'un des plus gros vendeurs de métal sur le territoire américain quand ils sortent un album, et en France, en dehors des passionnés de métal, t'as personne qui en entend parler, et du coup c'est des groupes, qui au début sont obligés de s'exporter et de jouer sur des territoires étrangers, notamment en Angleterre et en Allemagne, qui sont beaucoup plus ouverts au niveau de la scène métal, pour ensuite se faire connaître et conquérir le public français une fois qu'ils ont une certaine notoriété.

V : ouais c'est ça le malaise, c'est comme ça.

C : ouais c'est pour ça qu'on voit qu'il y a beaucoup de groupe de métal qui chantent en anglais parce que ça les aide à s'exporter, on voit très bien que les groupes qui chantent en français ils percent très très rarement...

Q : et vous d'ailleurs vous avez choisi l'anglais à quel titre ?

T : ouais nous on chante en anglais. Non je déconne on chante en anglais mais c'est plus pour dire que ça pourrait ne pas se voir...

V : non l'anglais pour la musique métal, y a une question d'influence, et tu vois aussi, et du caractère lyrique et des sonorités.

W : l'anglais est beaucoup plus musical.

Q : donc c'est pas propre au métal votre choix ?

V : non parce qu'il y a beaucoup de musiques, que ce soit le rap ou du disco...

W : d'ailleurs tous les mois tu fais une expérience, tu prends le top 50 des ventes que ce soit métal ou autre, t'en as peut-être une quarantaine, même si c'est des artistes français, qui sont chantés en anglais.

C : ouais mais tu regardes dans le milieu du rap, ils chantent pas en anglais.

T : Gradur il chante pas en anglais je peux vous le dire.

W : justement parce que le rap a une culture de la chanson à texte depuis les années 90, donc forcément l'accent là-dessus.

Q : et puis peut-être que parce que le rap c'est pas forcément chanté non plus, c'est beaucoup de scansions.

Entretien 5 Un groupe de hard rock du Val d'Oise

J'ai accédé à ce groupe directement par un de mes amis, Kevin, le guitariste rythmique. A 25, il travaille aux stocks chez Prada. Il me présente au reste du groupe lors d'un concert. Je fais la rencontre de Phil, le guitariste soliste, qui a 24 ans, et qui n'a pas d'emploi ; Vianey, le bassiste, qui est étudiant en conception pour les pièces de voiture ; J.J, le chanteur, qui est employé chez Mac Donald ; et enfin Mathieu, le batteur, qui est professeur des écoles. Après avoir débuté l'entretien sur la terrasse de la salle de concert, nous sommes interrompus. Je les retrouve quelques temps plus tard, dans le Val d'Oise, à Frépillon chez Phil, où ils ont installé un véritable studio de répétition dans la cave :

Q : bon j'aimerais que chacun prenne un peu de temps pour se présenter, d'où tu viens, ce que tu fais, depuis quand tu fais de la zik, comment tu t'es mis à la guitare....

P : Ok pas de souci, alors moi j'ai commencé la guitare à 14 ans, euh, tout bêtement je regardais des trucs de gratteux* et tout ça et je me suis me dit « vas-y je vais faire pour avoir un peu de gonzesses quoi » au final ça a pas marché, mais j'ai kiffé, je bossais comme un chien du coup j'ai arrêté d'aller en cours pendant au moins un an, juste pour jouer de la gratte et me buter à ça, du coup je me suis rendu compte que c'était vraiment ça que je kiffais, faire de la gratte et tout, me buter, aller faire des solos et tout ! Du coup j'ai continué comme ça, j'ai passé mon bac, je suis allé dans une école de musique...

Q : à l'ATLA c'est ça ?

P : ouais à l'ATLA [il s'agit d'une école assez reconnue des musiques actuelles à Paris] ensuite je suis allé dans une autre école de jazz, voilà toujours en continuant...

Q : et tu viens de Paris ?

P : non, moi je viens du Val-d'Oise, dans le 95. Ouais, parce que je connaissais déjà quelqu'un qui faisait l'ATLA, et je me suis dit que ça serait bien quoi, une école où tu fais que de la zik...

Q : et dans ta famille, t'as des gens qui sont musiciens, t'as des parents qui t'ont poussé à la zik ou un truc comme ça ?

P : alors, non, en fait j'ai eu mon père qui m'a carrément interdit de jouer de la guitare, et donc du coup je jouais en cachette, soit dans un studio, soit quand il était pas là, parce qu'en fait

[avec V. le bassiste et J.J.. le chanteur], on se connaît depuis au moins 6 ans tu vois, et donc on a commencé tous à avoir un groupe ensemble donc on devait répéter tout ça, donc moi je devais me cacher avec une gratte, je leur passais ma gratte, je la cachais sous mon lit, des gros délires, y'en a ils ont des pornos sous leur lit moi j'avais ma gratte ! Et donc du coup j'ai continué comme ça, et avec V. et avec J.J. on n'avait jamais arrêté d'avoir un groupe...

V (par-dessus) : on a commencé tous les trois quoi vers 15-16 ans.

P : voilà on avait un premier groupe vraiment très jeune on avait un groupe ensuite qui s'appellait Dirty Milf, ensuite on s'est décidé, on voulait faire un truc bien, on s'est fait encadrer par un coach, un coach qui s'appelle Vincent Blondel, et l'ancien bassiste et chanteur de Deadly Fist, et du coup on a passé un an à préparer l'album, à faire des pré-prods', on était là tous les trois à le faire, moi j'envoyais les riffs, j'essayais de faire une ébauche de compo, V. vu qu'il maîtrise bien tout ce qui est MAO, Musique Assistée par Ordinateur, il a programmé des batteries, et il a mis la basse pour pouvoir mettre un peu en forme...

V (par-dessus) : construire un peu le morceau quoi.

P : et donc du coup on a continué comme ça, on se retrouvait au moins deux fois toutes les semaines chez moi pour regarder les compos, et essayer d'ajouter d'autres choses « ouais là tu devrais essayer de mettre une harmo' », pour ce qui est chant, tout a toujours été fait à trois. Tout sauf... bon on va pas en parler là... (Rires).

Q : et je t'ai pas demandé, tu fais quelque chose en dehors de la zik ?

P : non, je fais que de la zik, enfin j'en vis absolument pas c'est juste que j'habite encore chez ma mère, en gros, pour l'instant je fais que ça, je ferai une autre école de musique l'année prochaine, et pour l'instant j'essaie vraiment de me focaliser sur ça, parce que c'est du taff...

Q : et du coup tu finances ton école comment ?

P : non c'était mes darons qui me la payaient. Et j'en étais où déjà ? Ouais ! Tout ce qui est, enfin c'est du taff parce qu'en dehors de la musique tout ce qui est géré le groupe, les artwork*...

V : gérer un groupe c'est un peu une entreprise en fait...

P : voilà, c'est ça, et quand tu commences de nulle part et qu'il y a un mec qui te dit « ok c'est comme ça la musique, tu dois faire ça, ce type de clip et tout ça » toi t'es là, t'as la dalle tu vois, donc tu fonces mais bon tu fonces un peu à l'aveuglette, même si ça prend plus de temps, c'est un apprentissage, et ça remplit parfois des journées quoi...

Q : du coup je peux te demander toi aussi de te présenter ?

JJ : Ok, ok, moi c'est M. c'est le chanteur, j'ai commencé la musique à 14 ans on va dire, dans au collège si tu veux, dans la chorale, je me suis tout bêtement inscrit dans une chorale, dans une chorale classique en fait, tu vois le truc de merde en gros avec tous les élèves qui savent pas chanter...

Q : ouais avec un prof bien déter' [déterminé] !

JJ : ouais avec un prof bien déter' qui sait pas chanter non plus d'ailleurs, et j'ai commencé comme ça, et ce prof-là m'a dit « bon t'as une voix à peu près intéressante, je te renverrai un contact pour t'aider à la former plus que ça » et j'ai été envoyé vers ce contact, qui est choriste à radio France, et je me suis mis au classique, un peu opéra tout ça...

Q : ouais ça s'entend d'ailleurs.

JJ : ah ouais tu trouves ? Tant mieux. Enfin tant mieux ou tant pis, j'en sais rien, bah écoute c'est que ça a servi. Donc j'ai fait ça pendant 4-5 ans, euh, on a eu des projets comme ça entre temps, quand j'avais 15 ans avec les gars comme il t'a dit, entre temps j'ai eu d'autres projets à côté, dont un autre groupe que j'ai encore aujourd'hui, et donc après on a reformé le projet il y a pas longtemps, et on est content, il y a encore des petits défauts mais ça avance.

Q : et je t'ai pas demandé tu fais quelque chose en dehors de la zik ?

JJ : je bosse à Mac Donald France. Ça veut juste dire que c'est pas franchisé c'est tout, je suis toujours le même, le serveur qui dit « frite coca ? »

Q : Ok et qu'est-ce que je voulais dire... tu viens de Paris aussi?

JJ : je viens de région parisienne un peu comme le coco que t'as eu avant, on est un peu tous du 95, sauf A. qui vient du 93.

Q : et tu viens d'un environnement un peu musical ?

JJ : ma mère a fait énormément de flûte traversière, quand j'étais petit je kiffais ça, mais bon en même temps quand on regardait Pokémon on voulait que ça s'arrête comme tous les gosses et

c'est tout, j'ai pas vraiment de famille musicale, ils m'ont pas empêché de chanter, ça les a bien fait chier mais ils m'ont laissé vivre parce que c'est vrai que le chant, pas autant que la batterie mais ça fait du bruit quand même.

Q : et ton père, pas particulièrement musicien ?

JJ: non, non, il a fait une petite chorale quand il avait 10 ans, il a fait ça pendant un an, il a chanté vite fait quoi, pour être avec les potes quoi.

Q : Ok, et ils font quoi tes parents ?

JJ : mon père est pharmacien, et ma mère n'est plus là.

Q : ah désolé. Et j'avais pas demandé mais en terme de goûts musicaux t'écoutes quoi toi ?

M : bah on a parlé classique donc je vais commencer par-là, c'est plus trop ce que j'écoute mais quand j'écoute ça me fait du bien, j'aime beaucoup Jules Massenet pour les connaisseurs, l'opéra Werther, avec le petit titre Pourquoi me réveiller Ô souffle du Printemps, qui était mon titre phare de l'époque que j'aime toujours maintenant. Pour revenir à aujourd'hui, j'aime beaucoup Rob Halford et Bruce Dickinson donc des groupes que tu connais... Non ? Rob Halford : Pain Killer ça te dit quelque chose ? C'est pas ta came quoi, Bruce Dickinson le chanteur d'Iron Maiden, Bruce Lee... euh, n'importe quoi, Steve Lee chanteur de Gotthard, le chanteur de White Snake et puis en gros voilà.

Q : ok super, et donc du coup je peux te demander de te présenter aussi ?

M : bah moi c'est M, le batteur, à côté je suis professeur des écoles, donc j'ai ma petite classe de CM1-CM2 posé...

Q : Où ça ?

M : En région parisienne dans le 95. Et un petit peu comme les autres je viens pas du tout d'une famille de musicien ou quoi ou qu'est-ce, du coup c'est vrai que j'ai cassé les couilles de mes parents avec la batterie, c'est plus bruyant que le chant encore, ça prend de la place, la première batterie qui a débarqué à la maison mes parents ils faisaient la gueule.

Q : et du coup comment ça s'est passé, t'as fait ça en conservatoire, ou avec un prof ou autodidacte ?

M : ouais autodidacte voilà, après j'ai commencé par rencontré V. avec lequel on a eu un premier projet, et c'est lui qui m'a rappelé après pour faire partie de Higher Than.

Q : Ok et tes parents ils font quoi dans la vie ?

M : ma mère elle est au foyer et mon père il est informaticien chez IBM

Q : et en terme de goûts musicaux qu'est-ce que t'écoutes ?

M : ce que je kiffe vraiment c'est le rock progressif, donc tout ce qui est Pink Floyd mais moderne, et donc voilà, et puis le groupe, enfin le genre de musique qu'on joue aussi.

Q : et qu'est-ce que j'oublie ? Non bah c'est bon. Donc K je te pose quelques questions même si je te connais un peu !

K : Ouais on se connaît un peu, bah moi c'est K. ça fait 13 ans que je joue de la guitare, j'ai commencé autodidacte, je voulais faire de la batterie à la base, et c'était trop bruyant, surtout en appartement à Paris 16 [à Porte de St Cloud], et donc du coup j'ai saoulé mon daron parce que mon daron il faisait de la basse, il avait un groupe de rock, de rock français, sympa, et donc j'ai commencé comme ça, il y avait une gratte à la maison mais il y avait deux basses, donc j'ai commencé comme ça, il m'a montré un peu et j'ai eu un premier groupe en tant que bassiste, et après j'ai vraiment voulu faire de la gratte quoi, j'ai eu un premier prof, Laurent, c'est lui qui m'a vraiment montré les premiers trucs, le premier déclenchement, donc j'ai rôdé la gratte comme ça pendant 3-4 ans et puis après je suis rentré à ATLA, mais largement avant P. et je suis resté 4 ans là-bas, et c'est vraiment là que j'ai tout appris, la théorie, tout, le rythme, tout, ça m'a appris la gratte quoi, clairement, après j'ai eu un premier groupe Deadly Fist, qui a splitté, on a fait un album, on l'a reformé et ça a resplitté, et c'est à cette occasion là que Cyril qui organise le Headbang Contest [le concert auquel nous étions ce soir-là], et il connaissait ce groupe d'un passage ici, et il savait qu'ils voulaient changer de gratteux, et Cyril m'a recommandé en fait, j'ai eu un coup de fil de Cyril un beau jour j'étais en Bretagne comme ça pénard, il me dit « viens au Petit Bain j'ai quelque chose à te présenter », il m'a présenté ces trois gars-là, puis on a commencé, à faire le truc, ils m'ont expliqué le projet qui m'a vachement botté, puis après y a M qui est arrivé, on a formé le truc...

[Première coupure, les résultats du contest allaient tomber, il fallait donc descendre vers la scène pour les entendre. Ils n'ont pas gagné, et après ça, il ne restait que les deux guitaristes, les autres étaient déjà partis chercher les voitures pour commencer à ranger le matériel. Je décide tout de même de poursuivre un tant soit peu]

K : Donc là en fait ils cherchaient surtout un guitariste rythmique, et puis quand on s'est vu avec P. il a su, parce que moi je suis soliste aussi, mais là c'est lui le lead guitar*, et que pour

le premier album, je m'engageais à être rythmique, avec quelques petites harmonies tout ça, moi j'ai fait « y a pas de souci », ça me plaisait vraiment le style, et puis les mecs aussi, on se connaissait pas, et puis ça a tout de suite matché, nous deux on a très vite trouvé une complicité vraiment de deux gratteurs, parce que c'est pas souvent le cas, donc voilà, donc après ça a été du travail, du gros travail surtout pour eux parce qu'ils étaient sur la préparation de l'album, moi c'était plus délicat parce que moi j'avais plus les parties déjà faites, il m'a demandé et moi je lui ai dit « y a pas de problème frère, c'est l'album, moi j'arrive en cours de route, je vais pas tout chabouler, il y a pas de souci », et donc ils ont fait tout ça, nous on a appris l'album avec M. pour être prêt au moment de la sortie, c'est pour ça, qu'aujourd'hui qu'on avance assez rapidement et sur une bonne logique, pas comme tous les groupes, moi j'en ai fait les frais, donc c'est une bonne logique, c'est vraiment bien pro, la logique est bien, ficelée, et c'est ce qui m'a séduit aussi, la motivation des membres vraiment, et je voyais vraiment que ça partait pas sur la gaminerie quoi, P. ou quoi, tout le monde, V., quand il y a une idée c'est pas un truc qui sort de nulle part.

Q : et sinon toi en termes de goûts musicaux ?

K : ouais moi c'est très éclectique, euh moi c'est le blues, beaucoup de blues, vraiment le blues, rock sudistes aussi à fond, jusqu'au heavy metal, le hard rock...

Q : jazz un peu ?

K : ouais j'en ai pris des cours de jazz à l'ATLA, le funk, enfin un peu de jazz, mais plus funk, blues tout ça, blues grass et aussi le métal extrême mais pas comme ce soir le scream metal ou quoi, plus du trash metal. Moi mon panel est très large, je tourne dans pleins de petits trucs, ça peut être du hip-hop, et je sais qu'il y a cette identité dans le groupe, on n'est pas tous ficelés en mode « son clair, ta gueule, il faut de la disto'* brutale » et c'est pour ça qu'on peut bien délirer.

Q : et du coup toi je t'avais pas demandé t'écoutes quoi ?

P : euh moi j'écoute aussi beaucoup de chose, pour moi il y a une différence entre écouter et ensuite jouer, c'est-à-dire que je vais pas forcément jouer des choses que j'écoute et je vais pas forcément écouter des choses que je joue. Donc en ce moment j'aime bien écouter des groupes assez récents, que ce soit des groupes de hard, tout ce côté assez 80's mais remis au goût du jour comme Santa Cruz, et j'aime bien le rock assez US, j'aime aussi surtout tout ce qui est hard rock, heavy, Maiden, les Gun's n Roses, j'ai beaucoup écouté, j'écoute moins en ce

moment, je vais pas me dire je vais pas écouter ça parce que c'est pas dans mon style, j'aime écouter ce que j'aime en fait. J'écoute aussi du funk, du blues, du jazz, je joue pas mal de jazz aussi, j'aime bien tout ce qui est Alan Holdlsworth, c'est vraiment un technicien de ouf quoi, j'aime bien les pianistes genre Monk, j'aime bien aussi le saxophoniste, ou non euh, trompettiste ? Parker, Charlie Parker, j'aime beaucoup le bebop, j'en joue pas beaucoup, tout ce qui se retient j'aime bien, j'aime bien beaucoup de chose quoi.

Q : bon cimer de vous êtes présentés j'aurais bien aimé qu'il y ait tout le monde mais bon c'est pas grave, là c'est des questions collectives donc libre à vous de répondre. Je voulais savoir comment vous composez les chansons, ou comment vous choisissez les morceaux pour la scène.

P : bah pour l'album qu'on va sortir bientôt en juin, sur celui-là, il y a juste moi, V. et un peu JJ. Qui avons composé, donc ce que je fais, moi, c'est que je compose de mon côté à la gratte, je compose aussi le chant, j'écris aussi les textes, on a eu l'aide de quelqu'un, mais à la base c'est moi qui écrit les mélodies de chant, la basse, aussi même si V. fait souvent autre chose, en fait tout ce qui est basse batterie c'est V. qui s'en occupe, et moi j'arrive pour les idées principales. Pour celui, après euh, il était pas encore vraiment dans le groupe pour le premier album, pour le second album, bon on se projette un peu, mais on composera ensemble.

K : ouais on fera ça ensemble, parce que là je suis arrivé tout était déjà construit donc, moi ça a été à apprendre, après j'ai rajouté quelques petits trucs comme ça dans mon jeu quoi...

P : et pour la scène.

K : ... qui altère pas du tout à la composition quoi, mais là c'était déjà composé, et sur le deuxième album, je pense que c'est vraiment là...

Q : et vous le produisez comment votre album ?

P : il a été enregistré à Ten to Ten Studio, on a passé je sais plus combien de temps, mais on a bien bossé sur cet album, on est partis sur plusieurs pré-prod, mais il y a beaucoup de choses qui ont été modifié au studio, l'ingé' son a beaucoup apporté, au niveau des samples, au niveau de certaines idées aussi, il y a des idées qui sont à lui, en fait on était 4, on était moi, V. JJ, et l'ingé' son, c'était vraiment comme si c'était le 4ème membre du groupe.

Q : et c'est vous qui avez mis tous les sous ?

P : ouais.

Q : vous n'avez pas été aidé par la région ou quoi ?

P : non a fait tout en autoproduction.

[deuxième coupure. Je les retrouve, trois semaines plus tard, chez le guitariste soliste, à Frepillon dans le Val-d'Oise. Ils y ont installé un véritable studio de répétition. Le groupe est au complet à l'exception du chanteur]

Q : du coup est-ce que tu pourrais te présenter ? Dire un peu ce que tu fais, comment t'as commencé la musique...

V : alors moi la musique j'ai commencé en 3ème, on avait un groupe de pote, avec J.J. d'ailleurs, mon chanteur enfin le chanteur actuel, et on a commencé comme ça, avec le concert du collègue, on savait qu'on pouvait faire un concert en jouant des morceaux qu'on voulait, je me suis mis à la basse parce qu'il manquait un bassiste, et en fait après je me suis pris au jeu, j'ai kiffé, et puis après on a fait des groupes... voilà.

Q : et tu viens d'un environnement familial qui est musical ou pas du tout ?

V : pas du tout, pas du tout. Ben en fait si, mes parents pas du tout, mais mon frère faisait du chant, mon autre frère faisait de la guitare, donc nous les enfants, on est pas mal musicos, mais du tout le rock, là c'était vraiment avec mes potes.

Q : et tes parents ils font quoi dans la vie ?

V : euh mon père il dirige une boîte, et ma mère elle fait rien, elle est femme au foyer.

Q : et ce groupe-là, toi t'es à la base de ce truc-là avec P. et J.J ?

V : euh ouais c'est ça. En fait on faisait partie d'un groupe tous les trois avant, on a arrêté, on s'est mis avec un manager, on a un peu tout recommencé à zéro, donc ouais ça venait de nous trois, on n'avait pas de batteur et on changeait de guitariste, donc, après, notre manager nous a présenté K., et après moi je connaissais M. de part un autre projet en fait, et je l'ai ramené là.

Q : et t'as fait une école de musique ? t'as fait l'ATLA aussi ?

V : euh non pas du tout, moi j'ai commencé des cours avec un grand bassiste de variété, donc moi j'ai pris des cours pendant 2 ans, et après j'ai dû arrêter j'avais plus trop le temps, mais j'aimerais bien reprendre quand même, et puis voilà

Q : et tu fais quelque chose dans la vie à côté ?

V : euh ouais, moi je suis en licence en conception, je dessine des pièces pour l'automobile, et après je fais un master l'année prochaine.

Q : et sinon, des questions qui ne s'adresse à personne en particulier, vous m'aviez vite fait expliqué comment vous composiez, j'aimerais bien que vous me réexpliquiez, j'ai vu comment vous répétiez donc j'ai un bon aperçu déjà mais plus dans le détail.

V : Pour la compo, bah ouais on a commencé à trois, et en fait c'est P. qui a apporté les idées principales, c'est lui qui a toujours amené la matière première au truc quoi, que ce soit du texte ou de la compo (se tournant vers P.) calme toi hein ! (revenant vers moi), et donc du coup il nous envoie des maquettes absolument dégueulasses et après on va chez moi parce que j'ai un petit home studio, donc il me les envoie et j'essaye, enfin parfois il m'envoie une structure qui allait plus ou moins avec...

P : ouais en fait je lui envoie la structure, des riffs, soit je lui envoie toute la musique qui est écrite dans la structure, soit je lui note la structure sur une feuille et ensuite je lui dis « démerde toi »

V : ouais une feuille dégueulasse que je mets une heure à déchiffrer. Et en gros là-dessus je pose une batterie, une basse et quelques fois des arrangements un peu synthé, enfin pour la batterie c'est pseudo-batterie du coup parce que je suis pas batteur, mais voilà, je conçois un peu le morceau autour des idées de P. du coup, et puis après on essaie de caler une voix dessus, parfois on a une ligne de voix, quelques fois non, donc il y a pas trop de règles, les règles générales c'est y a P. qui a en général un riff, on construit le morceau autour, on trouve des idées pour la voix, et puis après on écrit un texte.

Q : et puis après pour les autres instrumentistes, pour qu'ils se rajoutent dessus comment ça se passe ?

V : bah du coup, au niveau de ce premier album c'est P. qui a fait toutes les guitares, moi j'ai fait les ébauches des batteries et après on a fait appel à un batteur de session qui a réarrangé les batteries pour que ça fasse vraiment propre, genre pistes de batterie, et voilà, donc moi j'ai fait aussi tout ce qui est arrangement synthé, qu'on a refait un peu au studio avec l'ingé' son.

Q (à M le batteur) : et du coup tu m'as dit que t'étais dans le groupe depuis combien de temps ?

V : M. il est là depuis...

M : l'été dernier.

V : ouais ça fait presque un an.

Q : et du coup vous répétez souvent ?

V : bah ici pas depuis longtemps parce qu'avant on avait un pote qui nous a filé une sono, on a réarrangé le truc...

Q : oui vous avez du gros matos.

V : ouais on commence à avoir un truc cool on est bien à l'aise

K : le son il commence à sortir ouais.

V : on commence à avoir une idée du son, avant on répétait chez un pote qui a masterisé l'album, et qui a un studio chez lui et tout donc du coup on répétait chez lui, c'était grave cool aussi.

P : mais ensuite, si ta question, c'est de savoir si on a des régularités dans les répétés, bah en fait, on en a, et on en a pas, parce qu'on va dire qu'en moyenne on répète une fois et demie par semaine, parce que des fois on va répéter deux fois par semaine, des fois même trois fois par semaine, mais ça sera jamais avec tous les membres du groupe, c'est souvent soit on est que les instrumentistes, soit on est que nous trois, batterie, basse et guitare, des fois on est ça plus le chanteur...

V : en même temps on se cale sur les emplois du temps de chacun et à la fois c'est pas mal pour bosser les trucs en particulier par exemple quand on est basse batterie, on était tous les trois et on bossait nous deux, là y a K. en plus, bon il vient en fonction de ses dispo de toute façon lui ça roule et tout, et puis J.J, il bosse chez MacDo souvent le soir, donc on essaie de le voir en journée comme P. il est dispo et on essaie de voir les trucs.

Q : donc là, vous étiez en train de parler de ça, vous allez peut être faire une tournée cet été en Angleterre c'est ça ?

V : ouais c'est un projet, mais on est plus que chaud.

Q : vous cherchez un peu des dates ?

V : ouais bah là on a trouvé pas mal de pub, de pub live, y a pas mal de trucs là-bas, donc si on veut jouer on peut, on a des contacts pour jouer là-bas, et après c'est aussi les dispo de K.

Q : bah parce qu'il y a une bonne scène hard rock en Angleterre.

V : ouais grave c'est leur culture.

Q : ouais j'ai l'impression que c'est beaucoup plus développé qu'en France.

V : Ouais carrément même.

Q : et ça vous fait pas chier que ce soit comme ça en France, vous en pâtissez pas ?

V : bah si à fond.

P : parce que maintenant quand tu veux être programmé, soit il faut que tu sois du métal extrême et à ce moment-là y a toutes les portes qui sont ouvertes, soit il faut que tu sois un groupe qui tourne depuis 10 ans et qui est vraiment balèze.

V : ouais nous on fait vraiment un style bâtard, nous on fait du heavy metal un peu rock, un peu moderne, enfin, et en France, ou c'est de l'extrême, ou c'est de la pop, et nous on est au milieu quoi donc c'est un peu chiant.

P : ouais on parle surtout du milieu underground parce que le reste, on connaît pas trop, variété tout ça...

V : mais même pour le métal extrême c'est galère en France, on passe par des assos, les assos c'est un peu...

P : ouais enfin je trouve que c'est de mieux en mieux pour le métal extrême, parce que tu regardes toutes les assos underground c'est que tu métal.

V : mais nous notre style, il est beaucoup plus développé à l'étranger, en Angleterre y en a plein, en Allemagne y en a plein, quelques fois même plus que du métal extrême, donc on a plus nos chances à l'étranger. C'est pour ça qu'on aimerait vraiment faire cette tournée en Angleterre, en plus sur le CV...

Q : en plus juste après la sortie de l'album...

V : ouais exactement ça ferait tournée de promo.

Q : et quand vous dites que vous jouez souvent avec des assos qu'est-ce que tu veux dire par là ? C'est des assos qui vous programment généralement ?

P : généralement ce qui se passe c'est qu'une salle soit c'est une salle où c'est le gérant qui book mais généralement les salles, je sais pour les autres pays mais je pense que c'est comme

ça, les salles sont à louer, et du coup les assoss louent la salle et ensuite gèrent tout le côté qu'un groupe peut pas gérer en théorie.

V : après c'est plus des salles, salles de concert que des bars club, les bars club c'est souvent les gérants quelques fois des assoss, mais dès que tu passes dans des salles comme La Boule Noire, Le Divan du Monde, des trucs comme ça un peu plus gros, là c'est des assoss qui louent et organisent le truc, s'occupent du staff et tout et des artistes, c'est vraiment des organisateurs de concert quoi.

Q : et comment vous avez payé tout ce matos un peu parce que ça doit valoir pépète quand même ?

V : la musique ça coûte une grosse blinde ouais, donc c'est venu petit à petit, bah en fait le groupe on l'a commencé depuis longtemps mine de rien, et nous notre fric on le met dans la zik, y en a ils le mettent dans leur voiture, nous c'est dans la zik tu vois.

Q : et vous avez l'impression d'être assez aidés au niveau de la zik parce qu'il existe des trucs, enfin après ça dépend des régions mais il y a pas de programmes qui essaient de développer la zik, vous vous avez déjà eu l'opportunité de vous faire aider, financer ?

V : alors financer non parce que ça c'est quand même hyper rare.

Q : non mais plus financé en partie.

V : ouais bah la y a un programme pour les groupes val-d'oisiens du 95, et nous on s'est inscrit mais pour cette année c'est mort parce qu'on s'y est pris trop tard mais il y a des possibilités ouais.

Q : c'est quoi ça en fait ?

V : c'est...

P : bah en fait le Starter, c'est une association dans le Val-d'Oise, qui privilégie les groupes du Val-d'Oise et leur donne l'opportunité de faire des résidences, faire du développement, du coaching artistique, et ils te donnent 750 euros je crois pour développer ton projet.

V : ouais et en plus c'est en contact avec des salles, des organisations et tout donc ça élargit ton carnet d'adresses.

P : après c'est la scène locale, locale.

Q : et du coup vous avez essayé de postuler pour cette année mais c'était un peu tard ?

V : ouais c'est ça.

P : ouais on a vu ça trop tard en fait.

V : ouais dans l'enchaînement on a vu ça trop tard. Mais il y a des systèmes comme ça, il y en a pas beaucoup mais il y en a.

Q : et vous regrettez de ne pas en bénéficier ?

V : ouais ouais, bah c'est une vraie aide, pour les groupes tu peux vraiment te faire quelques contacts, donc ça c'est cool, un peu de fric pour te payer un peu de matos, donc le projet est vraiment cool, en plus ils organisent des festivals donc tu te produis avec d'autres groupes, tu ramasses un peu de public.

Q : et sinon par rapport à autres choses, vous me parliez des textes, c'est toi P. qui écris les textes ou c'est toi avec J.J ?

P : ben à la base sur l'album, y a 12 chansons, il y en a à peu près 8 ou 9 où c'est moi qui ai tout écrit et qu'ensuite j'ai modifié ça avec le batteur qui avait la batterie de session on a modifié des trucs pour que ça soit plus anglais, que ça sonne mieux, et sinon c'est moi qui écris les paroles, et des fois, J.J il a écrit un texte.

V : parce que J.J, même pour l'écriture de l'album, il était pas très dispo, il bossait pas mal, et comme P. il écrivait les riffs, il avait une ligne de voix c'était naturel pour lui.

Q : et du coup quand je disais par rapport à la scène française, du coup j'étais à votre dernier concert vous êtes fait un peu baiser du coup, et justement, comment vous voyez votre projet dans quelques années ?

V : on le voit pas en France. On le voit pas en France. Ou en tout cas, pas avec l'aire musicale du rock et métal de ce moment. C'est trop extrême en France.

P : c'est trop de temps perdu et d'argent gâché, c'est-à-dire pour te construire pour que tu sois un minimum crédible en France il te faut des années.

V : il faut vraiment des années, il te faut un énorme investissement de temps, d'argent, de plein de trucs. Et à l'étranger c'est plus simple, et ça correspond plus à notre style qui est plus développé à l'étranger donc on aurait beaucoup plus de chance en Angleterre, même si le niveau est au-dessus par rapport à la France, et en Allemagne.

Q : Mais vous essayez quand même de devenir pro ?

V : ouais ouais !

K : c'est le but ultime.

V : c'est un peu malheureux, t'es obligé d'aller à l'extérieur de la France pour revenir après pour être un peu crédible.

P : après franchement, on ira là où ça sera le mieux pour nous, parce que si ensuite on voit qu'en Angleterre ou je sais pas où, on voit qu'on est bien payés, qu'on fait des dates tout le temps et tout, on reste là-bas, ça serait con.

M : ou au Japon !

V : ouais grave, au Japon c'est des malades.

Q : une dernière question, ou un petit thème que j'essaie d'aborder avec les groupes c'est votre, comment dire ? Pas votre engagement parce que vous faites ce genre de choses mais par exemple la dernière fois au Petit Bain, ils essayaient vachement les chauffeurs de salle, ils essayaient de dire « la musique la culture en ce moment » etc. je voudrais avoir votre avis un peu là-dessus, la situation dans la musique, le travail tout ça.

V : ouais bah tu vois, beaucoup de festivals sont entrain de fermer tu vois en plus, c'est un problème pour les intermittents qui bossent, les techos*, c'est un peu chaud, ça dépend aussi du style, tu vois dans la variété ça marche beaucoup plus...

M : et puis c'est un petit peu comme tout en ce moment ça se massifie, il va y avoir moins de labels, mais ils vont être énormes, il va plus y avoir les petits festivals, les gros ils vont grossir encore plus.

V : pour s'insérer c'est beaucoup plus chaud.

Q : donc dans ce système-là, vous pensez que c'est plus difficile ?

V : Bah carrément, et en plus pour nous il y a le style qui joue mais sinon globalement, aujourd'hui si tu veux réussir dans la musique, t'es obligé d'investir pas mal de thunes, en fait le public et la barre elle monte de plus en plus à chaque fois, c'est pas comme dans les années 80 ou tu faisais tu gros hard rock qui tache et tu pouvais réussir, aujourd'hui, il faut que tu sois nickel à tous les niveaux, au niveau visuel, la musique, la communication, sur tous les plans il faut que tu sois au top si tu veux réussir et avoir une chance, du coup il faut investir la masse de thune, autant dans ton album que dans la com' de ton album tu vois, donc c'est des frais,

donc c'est encore plus compliqué, et puis techniquement il faut être au top, il faut que ton album il soit nickel, sur scène toi il faut que tu sois nickel.

Q : parce que du coup vous avez tous des taffs parce que vous n'avez pas le statut d'intermittent.

P : ouais c'est ça que je voulais dire, le statut, les problèmes du statut d'intermittent, on doit s'y intéresser...

K (par-dessus) : ouais c'est le but

P : ... mais pour l'instant ça nous touche pas, moi personnellement ça ne me touche pas, je suis juste en phase d'apprentissage, voilà j'apprends pour l'instant je suis pas encore intermittent, donc pour l'instant je m'en branle. Je m'en fous, je sais qu'un jour, enfin c'est comme plein de choses, tant que ça ne me concerne pas...

V : ouais et puis le jour où ça te concerne ! Mais ouais ouais...

P : après tous les festivals qui ferment et tout ça, c'est toujours parce que c'est des glands, à la base, ils sont pas terribles à la base.

Q : qu'est-ce que tu veux dire ?

P : bah de ceux que je connais, c'est des festivals qui vont programmer n'importe qui, c'est-à-dire leurs potes, ils vont pas se dire « ouais on va payer des groupes de ouf, pour rameuter de ouf, et on va moins mettre dans la surface ou dans le truc », voilà c'est pas étonnant qu'il se fasse baiser après.

K : y a le public aussi comme on disait...

V (le coupant) : ça se ressent ça aussi dans les assoss comme on disait, des assoss, souvent ceux qui les gèrent, parfois c'est même des groupes qui les montent, pour pouvoir avoir le statut et se mettre sur l'affiche, maintenant, donc du coup les gens c'est plus des professionnels des organisations de concert, il y a des gens qui aimeraient organiser, qui lancent une assoss, parce que tout le monde peut le faire, ils programment les potes, et ils organisent les soirées, mais du coup, ils ont pas la connaissance de la gestion d'une assoss, comment bien faire son marketing, enfin tout ce côté-là qui fait que marche.

K : et puis ça reste comme on disait le public quoi, ils sont un peu moins réceptifs à tout ça quoi, par rapport aux concerts, à bouger, à machin, si c'est pas des gros trucs, je prends l'exemple du Hellfest, chez nous, dans les ventes de places il y a plus d'étrangers limite

globalement que de français purs et durs, et tu vois les mecs ils sont à fond et nous on est là bourrés... et encore il y a beaucoup de gens qui prennent leur pass un jour.. ils jugent beaucoup plus par tout ce qu'il y a, que « ça je connais pas, ça je connais pas, vas-y je m'en fous »...

V (le coupant) : ouais par exemple en Angleterre, les gens ils y vont vraiment pour s'éclater, tu vois, ils vont pas dans l'optique « y a quoi comme groupe machin » en France souvent les gens ils font « ouais c'était bien mais là le guitariste il s'est planté, là il a fait un truc, là le chanteur il était faux sur ça » ils vont chercher la petite bête...

P : (par-dessus) : au lieu de profiter

V : au lieu d'y aller dans état d'esprit « on est là pour s'éclater ». Si tu prends les autres pays...

K : ouais et les premières parties.

V : ouais c'est la folie !

K : y en qui fument une clope et qui attendent que le groupe arrive, et quand le groupe arrive tout le monde arrive, tandis que dans les autres pays, ils sont aussi chauds pour découvrir des autres trucs même si c'est pas le même style ils se forcent ils sont réceptifs

V : Ouais en Angleterre j'ai vu des plateaux avec du rock garage et du heavy metal, et les gens ils découvrent les deux et ils apprécient les deux, c'est d'autres mentalités, c'est d'autres cultures, c'est différent. Donc c'est plus compliqué.

P : et ça nous touche moins parce qu'on se voit pas continuer en France.

K : t'as vite fait le tour, enfin en France t'as pas de gros gros trucs partout, je veux dire dans les villes t'as des belles salles ou quoi mais ça reste quand même, c'est pas coté, et parce que les gens bougent pas spécialement on en revient à ça, et puis t'as aussi le prix des billets et tout ça... Et puis il y a toujours le facteur, on peut le mettre aussi, des événements, les attentats, ils sont un peu sur la méfiance un peu quoi...

Q : ah ouais tu penses ils sont sur la méfiance ?

K : ouais je crois, dans tous les trucs, mais dans les concerts, je connais des gens qui me disent « non ça me démotive, autant rester chez moi », certaines personnes, c'est pas tout le monde, mais il y a aussi ce facteur-là, mais moi je pense, comme on disait, une mauvaise organisation, de la part de certains festivals, et le public. Tu vois, truc tout con, les frontières belges dans le nord ou quoi, ça bouge un peu plus déjà, parce qu'ils sont aux frontières, et hop tu vas en

Belgique et ça bouge, mais c'est un autre truc, même frontière italienne, espagnole, c'est un peu plus compliqué, mais ça bouge toujours plus... les gens sont plus réceptifs... enfin c'est bizarre, c'est clairement pas le but visé de rester ici... C'est pas qu'on aime pas le pays au contraire, mais c'est que c'est pas pour nous, c'est clair.

V : pour notre développement c'est pas possible.

Q : parce que peut-être j'imagine qu'après vous voulez revenir en France ?

V : ouais carrément !

Q : y a beaucoup de groupes qui se lancent à l'étranger et qui reviennent après.

V : bah on serait pas contre, mais pour se lancer, on est obligé de partir.

K : et puis même pour le kiff, y en qui au Etats-Unis rêveraient de venir jouer ici, nous c'est un peu le contraire, carrément le contraire, mais bon voilà quoi...

V : ouais et par exemple en France, tu contactes les assos, t'auras une réponse sur 50 mails, en Angleterre, apparemment ils te répondent beaucoup plus, même si c'est négatif, t'es pris en peu au sérieux.

Q : et donc c'est l'Angleterre qui vous fait envie ?

V : ouais carrément.

Q : et vous allez aller un peu où ?

V : c'est plus le côté Manchester, et vu qu'on passe en haut, on avait commencé à regarder pour des clubs sympas, et ça ferait : banlieue de Londres, Birmingham et Manchester avec les petites villes sur le chemin.

Q : c'est vrai que quand j'étais allé à Manchester j'étais choqué du nombre de bars, qui faisaient de la musique live.

Entretien 6 Un groupe punk à St-Ouen

J'ai rencontré ce groupe punk par ma tante, qui connaissait depuis sa jeunesse le chanteur. Yves, 50 ans, était le fondateur du groupe. Après le départ de certains membres, il reforme le groupe avec Jérôme, le bassiste, 50 ans aussi, et plus récemment, Fred, le guitariste et Mathieu le batteur. Ils sont tous musiciens professionnels. Ils me donnent rendez-vous dans un studio de répétition à St-Ouen, où il prépare leur set pour un concert deux jours plus tard :

Q : voilà, j'aimerais que tout le monde prenne 5min pour se présenter un petit peu, m'expliquer comment vous êtes venus à la musique, qui vous êtes, d'où vous venez, ptite présentation sommaire !

J : du classique quoi ! Je vais commencer, moi je suis J. je suis le bassiste, je fais de la musique depuis les années 80 donc ça fait longtemps et j'ai joué et collaboré avec pas mal de groupes dans les années 90, dans le réseau alternatif et puis j'ai fait un peu du métier d'ingé son et maintenant je joue dans Les Mauvais Génies depuis 2 ans voilà voilà.

Q : tu tournes avec eux depuis 2 ans et du coup t'as participé au dernier album ?

J : oui au dernier album j'ai été bassiste dessus et l'avant dernier c'est moi qui faisait le son, j'étais l'ingé son.

Q : tu viens de Paris ?

J : je viens de Paris mais j'ai pas mal zoné en fait.

Q : t'as été que musicien ou t'as eu des petits boulots à côté ?

J : j'ai été que musicien dans ma vie ! Ca fait 35 ans et c'est possible. Il suffit juste d'avoir un gros répertoire de reprise et de jouer dans les bars trois soirs ou quatre soirs par semaine vaille que vaille, et puis des fois tu fais des rencontres incroyables c'est comme ça que j'ai rencontré un artiste dans les années 90 qui s'appelait Yann et les Abeilles et après on a cartonné, enfin quand je dis on a cartonné c'était un groupe de 4, après y en qui sont allé au fond des Carpates, d'autres qui on fait des autres trucs, c'était un groupe on était 4 et ça a tourné pendant 3-4 ans comme des fous furieux, et voilà c'est des rencontres, et des rencontres on les fait pas si on sort pas.

Q : et en terme de goûts musicaux que ce soit à jouer ou à écouter tu te situes où à peu près ?

J : euh moi j'aime bien la musique qui bouge, bien pep's. c'est un critère important, faut que ça me fasse des trucs.

Q : et en dehors de la musique tu fais quelque chose comme hobby ?

J : ouais en termes de hobby je fais de la guitare slide ! (rires)

Q : ahah c'est pour ça qu'il t'as filé la SG de 76 c'est pour pouvoir faire du slide ? [Je fais ici référence à ce que Y. m'avait dit plus tôt à la fin de la répétition quand je lui parlais de sa guitare, il m'avait alors dit qu'il jouait avant sur une Gibson de 76 qu'il avait vendu à J]

J : ahah non c'est plutôt sur Gertsch que je fais ça, nan sérieusement en dehors de la musique j'ai pas vraiment de hobby. Ma femme, ma fille, c'est mes hobbies.

Q : OK. je peux te demander aussi de te présenter ?

F : ok. Ba moi je m'appelle Fred, je joue de la guitare depuis le mois de mars on est en contact depuis le mois de janvier l'année dernière 2015, voilà depuis on a fait une quarantaine de dates, ça se passe bien, je suis encore là (rires collectifs). sinon au niveau de mon parcours, j'ai eu un parcours un peu nomade, j'ai eu une période un peu posée avec les Portes Manteaux de 99 à 2005, jusqu'à la mort de Bébé, voilà qui sont un peu connu dans ce milieu quoi clairement, et puis tout le temps j'ai fait que ça, j'ai travaillé dans la chimie avant, je regarde Breaking Bad en ce moment ça me donne des idées, parce que c'est pas très dur à faire en effet, et en fait j'ai arrêté à 23 ans...

Q : et tu faisais quoi quand tu travaillais dans la chimie ?

F : j'étais dans les polyuréthanes, ce genre de chose, je déconne pas, mais j'ai pas fait ça très longtemps, je me suis dit « F. si tu veux jouer de la guitare, il va falloir y aller quoi », et j'y suis allé, moi j'ai fait un groupe qui s'appelle Nachez, avec lequel j'ai tourné en non-stop pendant 2-3 ans, une date, deux dates, trois dates parfois quatre dates par semaines, on répétait tout le temps, et c'était loin de chez moi, donc j'étais toujours barré, ma vie ça a toujours été ça, moi là j'habite loin de Paris, j'ai toujours vécu comme ça, à droite à gauche, pas mal nomade j'ai trainé à Montréal un peu plus récemment, et c'est grand bonheur de croiser les Sales Maj, de rencontrer des vrais des bonhommes....

J : fayot !

F : en fait à l'époque ils produisaient les Portes Manteaux, et sur les démos des albums, avec J. on se connaît depuis 10 ans en fait, et on s'est pas revu pendant cette période, mais la magie des Facebook et tout ça, ça a rassemblé un peu tout le monde.

Q : et en terme de goûts musicaux tu m'as dit que tu faisais un peu de jazz aussi?

F : oh ouais, moi je suis plutôt rock, je suis hard rock à la base, je suis putain de hard rockeur de la british heavy metal wave, après y a ton parcours, faut pas dire je joue ça, j'écoute ça tu comprends, tu joues ce que tu joues. Et c'est vrai qu'avec les Portes Manteaux ça m'a pas mal mis le pied à l'étrier sur le rock alternatif voire punk rock quoi, et là avec Les Mauvais Génies clairement punk rock quoi, sans problème, c'est une attitude, y a autre chose que la musique c'est important, y a le discours aussi, c'est la force de ce groupe parce que là en ce moment on est une bande de mecs qui avons un bon parcours musical T. qui vient d'arriver, même lui il a joué avec plein de gens et tout, et on a tous une quarantaine de balais voire 50, et le truc c'est qu'on joue depuis tout le temps quoi, donc on commence à bien jouer quoi ! (Rires), tu vois ? et là le but du truc c'est de faire tourner les Sales Maj, les grosses chansons quoi et de jouer carré, le plus carré possible, et pas....

Q : et pas faire le Beatles quoi ! [C'est en référence à ce que m'avait dit F. avant le début de l'entretien où il m'expliquait que sur les parties de chœur, il ne fallait pas harmoniser les voix mais au contraire reprendre à l'unisson sans fioriture, il avait alors dit que justement il ne fallait pas faire le Beatles]

F : Ahaha voilà, pas faire le Beatles ! On n'est pas là pour ça.

Q : Ok, du coup T. je peux te demander de te présenter aussi ?

T : ouais, bon moi je suis T., j'essaie de faire de la batterie avec eux (rires), moi aussi je commence à, enfin ça fait un petit moment que je fais de la musique, euh, je connais J. depuis longtemps, on s'est croisés au studio à Villetaneuse, moi je viens du milieu hard core, enfin au début je suis un peu comme F., mes premières amours musicales c'est vraiment la New Wave du métal anglais, Maiden, tout ça, et après le truc qui m'a fait faire de la musique pendant longtemps avec mon frère c'est qu'on avait un groupe de hard core, donc dans les années 90, on a croisé plein de gens, tout un tas de.... Enfin toujours dans un truc underground, resté, hard core, punk hard core, et puis il y a pas très longtemps, y a 4-5 ans j'ai failli tout arrêter et puis il y a eu une rencontre avec un mec, un ancien bassiste de Trust...

Q : pourquoi t'as failli tout arrêter ?

T : c'est ce qu'on disait les rencontres avec les gens, humainement, le discours, des gens qui étaient pas en phase avec ce que je faisais et moi j'étais pas en phase avec ce que eux faisait donc pas de problème, ça peut pas faire le job avec tout le monde, c'est pas grave....

F (le coupant) : on n'est pas des baltringues, c'est ça aussi, tu te lances dans la zik là en France, tu te retrouves en tant que zikos professionnel, tu te retrouves à jouer du Daniel Balavoine, tu prends ton cachet et tu te casses, moi perso j'ai jamais pris l'habitude de faire ça...

T : ouais et puis c'était même dans un registre... y avait un côté voilà, ce que je faisais leur convenait pas, donc pourquoi pas, on est pas obligé, sauf que les gens ils savent pas comment se sortir de ça, et donc en gros ils te disent que t'es une merde, donc quand ça t'arrives deux fois de suite tu commences à flipper, tu te dis « putain je suis pas fait pour ça, je suis une fiote », ça te fait douter, et puis après tu rencontres un mec qui est un véritable warrior qui est dix mille fois meilleurs que les deux mecs qui m'avaient tej avant, et qui lui te fait confiance mais par contre il te dit « ouais tu pourras pas tout faire, mais ce que tu fais là c'est bien continue », et le mec te fait confiance et te fait bosser. Donc j'en suis là tu vois, et puis je fais des trucs, je fais de la pop, un peu de tout, je fais du jazz, j'écoute de tout, et puis je suis avec eux depuis très très peu de temps, je suis arrivé par J. j'ai passé une audition, et puis voilà, donc ça me demande beaucoup de travail, physiquement c'est très dur...

Y (le coupant) : mais non c'est pas dur ! un petit coup de speed et c'est bon !

T : ouais le concert d'une heure vingt de l'autre fois j'étais aaaah... Parce que quand je fais du hard core, c'est trente minutes pleine-bourre, parce qu'après tu fais chier les gens, mais là, une heure vingt pleine-bourre... j'ai plus l'âge, enfin si, mais bon, j'ai des doutes encore, donc voilà...

F : non mais là on est dans une phase de travail...

T : ouais grave, tu vois le dernier titre qu'on a fait, c'est un morceau qu'on a fait tous ensemble pour la première fois.

F : ouais on reprend pas forcément les trucs d'il y a 20 ans du coup.

T : ouais même s'il y a des indications, Y il dit ce qu'il veut nanana, mais chacun joue ce qu'il veut, tu vois là je suis pas en train de reprendre les trucs des autres, tout le monde fait naturellement ce qu'il a à faire, donc le titre il est... Donc c'est bien d'avoir pu faire ça assez rapidement quoi, un nouveau titre tous ensemble, pour voir ce que ça donnait tous ensemble sur du matériel un peu neuf. Voilà.

Y : bon bah à moi ! Je me présente, je suis le chanteur des Sales Majestés et guitariste aussi (quelqu'un en fond : « le vrai ! »). Donc moi je suis le membre fondateur et originel de ce groupe, donc comme je te le disais tout à l'heure le nom du groupe a été trouvé en 1981, donc on était bien jeunes à l'époque, tout le monde voulait faire des groupes de rock, enfin tu vois le trip ado, et voilà quoi, et ben on est encore là, il semblerait qu'on soit encore là, les autres membres du groupe sont partis, enfin il y en a eu pleins ! Donc moi je suis resté pour une raison simple, c'est que pendant 14 ans, pendant les 14 premières années des Sales Majestés on n'a pas fait d'album, on a mis 14 ans pour faire un album, on doit pas être très doué, donc le premier album des Sales Majestés est sorti en 1995. Donc depuis cette époque, depuis 1995, en gros c'est moi qui suis... en gros j'écris tous les titres et les morceaux de l'album, je suis l'auteur-compositeur, avant c'était pas le cas mais depuis c'est le cas. Alors pourquoi ? Je ne sais pas. Les autres n'ont jamais apporté de titre, j'en sais rien, enfin c'est un petit peu faux, l'ancien guitariste, Yann qui est décédé, avait participé sur deux compos, il avait amené une partie des titres, et souvent c'est lui qui faisait les chorus, une partie des chorus, pas sur tous, mais y a un moment où il participait beaucoup aux chorus. Voilà, ce qui se trouve c'est que dans ce groupe depuis 1995, en gros c'est toujours moi qui ai tout fait. La raison sociologique, parce qu'il y en a toujours une, c'est que les autres musiciens travaillaient et moi je travaillais mais par intermittence, c'est que je me mettais au chômage pour écrire les albums, voilà. Donc si tu veux, c'était un groupe qui était entre le professionnel et l'amateur, donc les 4/5 du groupe travaillaient la semaine et tout le bordel, et moi en fait je travaillais j'étais intérimaire je pouvais me mettre au chômage pendant 6 mois pour écrire les albums parce que sans album sans musique y a pas de groupe. Donc il y avait un côté très professionnel dans la démarche, enfin professionnel sans le côté péjoratif, professionnel ça veut dire à temps-plein, ça veut pas dire bon ou mauvais, ça veut dire à temps-plein. Mais il se trouve que quand même à temps t'es meilleur que quand tu fais ça occasionnellement, enfin c'est pas que t'es meilleur mais tu vas plus loin, ton investissement qui est pas le même. Si tu veux pour les gens qui travaillent et qui vont jouer le week-end, je pense que ça reste un hobby dans leur démarche alors qu'aujourd'hui la musique c'est un truc de crevard, c'est des gens qui ont pas peur qui risquent tout, de tomber dans la merde socialement, même si on fait n'importe quoi non plus, mais bon tu prends des risques. Donc comme F., t'es toujours sur la brèche, j'ai l'habitude moi parce que j'ai passé ma vie à faire de l'intérim, j'ai toujours jonglé et j'ai beaucoup joué, par exemple aujourd'hui je suis chômeur.

F : Et puis c'est un groupe qui a gagné beaucoup de public, malgré le fait qu'il y ait pas de diffusion radio, pas de diffusion télé, y a beaucoup de public, on peut jouer n'importe où y a toujours du monde.

Y : enfin oui c'est vrai mais attends, y a toujours du monde mais là c'est encore un autre truc.

F : on fait les pieds de beaucoup de gens qui ont beaucoup de promo mais qui drainent beaucoup moins de gens que nous quoi.

Y : mais F. là je parle de ma vie là ! Arrête de parler. F. il parle beaucoup c'est une horreur ! Non mais c'est bien.

F : ouais moi je suis là depuis un an c'est génial, tu sais moi avant je jouais dans la rue, pendant trois ans, je préfère faire des choix dans la musique, parce que comme je t'expliquais tout à l'heure, si tu veux absolument bouffer tu vas te retrouver à faire du Bal [Balavoine] tu comprends ? Et là tu rentres dans le boulot ! Alors que quand tu fais de la musique faut être libre pour pas rentrer dans le boulot, sachant qu'il y a quand même une part de boulot on le sait bien, mais quand on joue dans un groupe comme Les Mauvais Génies, il y a autre chose, il y a... c'est très populaire !

Y : ce qu'il faut voir, on va revenir sur ce que, enfin, les personnes ici quand on fait de la musique en termes professionnels prennent forcément des risques « sociologiques », voilà, les intermittents du spectacle sont constamment sur la brèche et comme moi quand ils sont au chômage, je peux pas être intermittent du spectacle parce que je touche les ASSEDIC, si je suis intermittent du spectacle, si je veux m'y mettre mes ASSEDIC sont coupées, donc pendant un an j'ai plus d'argent, donc on fait comment pour bouffer ? Alors que j'ai cotisé. Donc voilà on se retrouve toujours dans des situations à la noix, d'ailleurs comme je fais des concerts, je touche pas des ASSEDIC, c'est enlevé de mes ASSEDIC, c'est intéressant de savoir que tu peux pas même si t'as cotisé, si tu changes de caisse si tu vas à la caisse des intermittents si je me trompe pas, tu touches plus ton chômage, puisqu'il faut cotiser avant te toucher, donc même si t'as cotisé pendant 20 ans... donc tu vois le problème, bon on sait très bien que les les politiciens ne font rien, enfin ce n'est pas grave, enfin voilà ce genre de situation. Donc moi je suis perdant sur les deux tableaux, plus je fais de concerts moins je gagne d'argent, toute façon je gagnerai pas plus que ce que je gagne, et je peux pas être intermittent du spectacle, donc c'est un aspect. Parce que les musiciens aujourd'hui sauf ceux qui, qui, ils sont de moins en moins nombreux, parce que le fait que les gens n'achètent plus de disques et qu'ils aient tout gratos, c'est devenu très dur, donc nous on a une démarche musicale et artistique, on n'est pas les

techniciens du spectacle, donc, et moi je ne fais que les Mauvais Génies, donc l'intermittence, parce que ce qui est au cœur du problème c'est qu'il faut 40 ou 50 dates par an, cachets, donc il y a beaucoup de groupes ou de musiciens qui vont faire leur groupe et qui vont faire autre chose, soit ils vont jouer dans d'autres groupes, soit ils vont faire des spectacles, jouer pour les enfants, en même temps que leur groupe parce que c'est plus facile, ou alors ils vont être techniciens son, ou roadies, ils cumulent pour avoir leur 50 cachets. Et à partir où tu fais un spectacle « original », qui n'est pas formaté, c'est plus difficile d'avoir tes 50 dates, c'est plus difficile d'avoir 50 dates pour Les Mauvais Génies que pour la troupe de marionnette qui va faire toutes les écoles, ou pour le mec qui fait les lumières, donc dès que tu fais une démarche artistique « personnelle », c'est quand même plus compliqué, ou alors tu fais autres choses : y a beaucoup de gens aujourd'hui dans l'intermittence qui font un, deux, trois groupes pour accumuler.

Q : donc vous êtes tous dans cette situation-là ?

Y : les trois-là, oui. Moi je suis encore dans un autre cas différent.

F : mais il faudrait pas grand-chose...

Y : mais je suis comme eux ! je suis exactement comme eux ! Parce que moi je ne ferai rien d'autre que les Mauvais Génies tu vois. J'irai pas jouer dans un bar pour avoir mes cachets, jamais je ne ferai jamais ça. Je préfère à la rigueur aller travailler mais voilà, c'est ma démarche à moi. Et elle n'est ni bien ni mieux, c'est une démarche.

Q : et vous vous êtes tous intermittents ?

Y : ouais ils sont intermittents et moi je suis chômeur. En gros c'est pareil !

F : le truc drôle c'est que moi j'ai récupéré une vie sociale grâce au groupe le plus anarchique français ! et c'est vrai parce que moi j'étais plus dans la merde qu'eux encore ! moi je jouais dans la rue. Donc voilà, moi je suis intermittent depuis février, donc c'est pas un point d'honneur, ce qu'il y a de cool c'est que ça permet de le faire donc c'est génial, parce qu'attention, ça a un coût de partir sur la route et de faire des concerts, faut pas croire qu'on part sur la route pour aller prendre des thunes.

Y : ce qu'il faut savoir c'est que nous on a pas des gros cachets, on a du monde mais on fait pas des gros cachets parce que les places sont pas chères, le dernier concert c'était 10 euros, parfois c'est un peu plus cher pour les festivals, parce que les cachets payent pas que nous, y a pas que nous dans Les Mauvais Génies, y a les musiciens, mais y a aussi cinq autres personnes qui font

partie de l'équipe, y a le roadies, le chauffeur, qui sont payés comme nous, voire même mieux, donc ils gagnent un peu mieux que nous en général, mais c'est comme s'ils étaient des Sales Majestés voilà, en gros si on fait une date dans un week-end, parce que toi t'as besoin de chiffre, en gros, c'est 110 ou 100 euros net par musicien donc ça fait 50 euros par jour le temps que tu partes et que tu reviennes, donc même les roumains ils sont mieux payés (rires). Donc avec l'intermittence, tu touches ton chômage après mais il faut les trouver les 50 dates et c'est pas facile, surtout pour un groupe comme nous qui commence à être censurer, sur tous ce qui est truc culturel SMAC là, les Salles subventionnées,

J : Scènes de la Musique Actuelle

Y : euh scènes de la musique actuelle, parce que vu les chansons qu'on fait, ils ne veulent plus de nous parce qu'on les remplit leurs salles, ils veulent plus de nous pour des tonnes de raisons, parce que...

J : Notre public a des chiens ! (rires)

Y : non mais c'est pas vrai en plus, le public des Mauvais Génies c'est pas ça du tout, le public des Mauvais Génies c'est bon enfant, y a tout le monde qui vient, des enfants, des gamines...

F : et ce qui est génial c'est qu'on est pas has been dans le sens où le public c'est genre 20-35 ans, on est pas avec les vieux keupons... On n'est pas comme pleins d'autres de groupes de vieux hardos, que je ne nommerai pas, que j'ai vénérés dans ma jeunesse et qui jouent encore et tant mieux mais qui se retrouvent avec que des mecs de 50 balais. Nous on a des gamins qui montent sur scène et quand je dis des gamins...

Y : c'est hallucinant quand tu vois la jeunesse du public et tant mieux on va pas s'en plaindre.

Q : et vous avez un peu l'impression que c'est dû à l'actualité de vos textes ?

Y : attends je vais dire une chose, un groupe, ce qui fait un groupe c'est sa musique, le reste c'est du pipeau du bidon et tout, les gens viennent parce qu'ils aiment la musique point. Que t'aie 15 ans, 20 ans 50 ans ils en rien à foutre, s'ils viennent c'est qu'ils aiment ta musique, c'est pas une pochette qui est bien faite, un beau clip tout, ça c'est pour les trucs ultra commerciaux mais pas nous, si les gens ils viennent c'est pour la musique, c'est vrai, tout le reste c'est du star système.

J : quand tu joues pour Les Mauvais Génies, un des trucs qui m'a motivé c'est les textes, parce que tu t'engages un peu plus que dans les autres groupes.

Q : et donc c'est aussi le discours qui vous a motivé toi F. et toi aussi T. ?

F : alors moi quand j'ai eu Y. pour la première fois au téléphone je ne le connaissais pas et moi c'est une des premières choses que je lui ai dit, je lui dit « tu sais quoi, j'adhère total aux textes, c'est nickel, ça me va très bien », et puis ne me demande pas pourquoi ni comment mais j'y vais, enfin je veux dire : j'ai une crête rouge, j'ai pas besoin d'argent, tu comprends, c'est vraiment le discours, ça fait du bien d'entendre des textes comme ça que j'aurais... non pas que j'aurais jamais voulu écrire, mais c'est exactement moi quoi...

J : ouais et puis ça vaut le coût de mouiller sa chemise de travailler tu vois pour ça...

F : c'est propre c'est concis, tu vois quand ils manif la dernière fois, ils passent « Les Patrons », tu vois donc voilà.

Q : et toi aussi T. t'as accroché grâce à ça ?

T : ouais ben moi en plus au départ Les Mauvais Génies je connaissais depuis super longtemps, j'ai un ami, une connaissance qui avait joué avec eux dans les années 90, qui était guitariste, S., et puis moi clairement Les Mauvais Génies, la voix qui y avait, le chanteur d'avant, pour moi c'était insupportable, vraiment je détestais ça, et donc J. m'avait demandé et puis bon j'étais pas trop chaud tu vois, je savais pas qu'A. il était plus là, pour moi y avait toujours cette voix, c'est pas juste le côté artistique de la voix, c'est comme un son de guitare qui te plait pas, sa voix c'était pas possible. Et puis là je suis arrivé, poum j'ai entendu Y. et là je me suis dit « c'est pas du tout la même », et puis y avait plein de textes qui me plaisaient, ça me rappelait à l'époque dans le rap français quand ils savaient écrire, enfin tu vois, y avait un côté comme ça qui me plaisait beaucoup dans l'écriture, des vrais trucs râpés, avec des vrais textes pas débiles, enfin tu vois, une syntaxe correcte, enfin ça a l'air con mais bon une diction correcte en concert, on comprend ce qu'il dit, mais voilà, et puis il a l'énergie et puis être sur la route parce que j'adore les concerts, et puis je suis comme les autres, j'adore, et puis il y avait un challenge physique, y avait une remise en question physique de ce que je pouvais faire et le challenge m'intéressait.

Q : Ok. Et du coup comment vous vivez un petit peu la période actuelle, là très récente, j'ai vu que votre dernière chanson s'appelle « Flamby » ?

Y : bah c'est qu'en fait le monde de la musique il a vachement évolué, nous on continue de faire des albums parce que l'album c'est une photo, un instant T d'un groupe et je pense qu'on aura du mal à se séparer de ce truc là parce que c'est vrai que c'est bien, tu vas tourner pendant

des mois, et puis sortir des chansons, j'aime pas trop sortir des chansons, une chanson, et puis un mois après une deuxième chanson que tu balances sur YouTube, c'est bien de dire on fait un album et sur une période on a fait tant de titre et tout parce que c'est une photo du groupe à un instant, et puis c'est un projet, enfin non ! C'est pas un projet excuse-moi ! Ça va pas, pas de projet.

F : Le projet c'est tabou !

Y : Projet surtout tu effaces hein, on fait pas de projet.

Q : pourquoi projet c'est tabou ?

Y : Parce que la musique c'est pas un projet.

F : parce qu'un projet c'est du business.

Y : Non parce que tout le monde aujourd'hui fait des projets, j'ai été chef de projet, dans l'informatique, mais je ne fais pas de projet dans la musique (rires collectifs). Non mais tu vois ce que je veux dire, je fais pas de projet moi, je fais de la musique c'est pas pareil, c'est pas un jour je vais faire ça pour faire ça. Donc tous les deux ans, on sort un album, parce que d'une ça permet de faire, il faut être très franc, d'abord parce que c'est un besoin, il faut qu'il fasse de nouveaux morceaux, un groupe qui crée plus, bon il entretient, mais il existe plus vraiment, un groupe qui crée plus...

F : ouais et puis on a un public qui achète des albums, au cul du camion comme je dis, en concert, c'est important pour eux.

J : ouais et puis ça permet de faire des nouveaux morceaux, des fois ils s'intègrent dans le répertoire, des fois ils s'intègrent pas, les albums il y a toujours 2, 3, 4 titres qui peuvent finir sur la scène.

Y : Non mais il y a des groupes qui tournent sans créer, il utilise leur notoriété et ils ont raison, les musiciens ils sont faits pour faire de la musique, on va pas leur reprocher de faire de la musique, mais à un moment donné, c'est vrai que si tu sors plus d'album, c'est vrai que t'es plus... Un vrai groupe il continue de faire des albums, un vrai artiste il continue de faire des albums, après les gens qui font plus d'album c'est peut-être qu'ils ont plus rien à dire, mais ils ont toujours envie de jouer, c'est normal c'est pas du tout.... Nous on continue de faire des albums voilà. Parce que... voilà.

F : Parce qu'on fait ce qu'on veut.

Y : ouais d'abord parce qu'on fait ce qu'on veut.

F : on n'a pas de deal ou quoi que ce soit, parce qu'il y a plein d'artistes qui peuvent pas sortir des albums parce qu'ils ont un deal.

Y : nous on a une maison de disques, enfin nous on est producteurs de nos albums, mais on est distribués par une maison de disque qui s'appelle Musicast, et qui est très très bien, un petit indépendant mais qui a une bonne distribution sur les FNAC et sur la France, et qui est très bien parce qu'avec eux, on fait ce qu'on veut, mais ils nous avancent l'argent quand on n'en a pas, euh, ils sont super, on n'a aucune contrainte, on peut balancer des trucs sur YouTube, ils font pas chier ils ont compris qu'aujourd'hui bon voilà quoi. Mais en même temps comme on vend des disques et qu'on en vend un certain nombre, et vu que la vente des disques c'est une catastrophe pour tout le monde, et puis t'as tout gratuit sur YouTube, parce que nous on sort un album le lendemain t'as tout sur YouTube, ou sur les trucs pirates, donc euh....

F : ça a pas pris dix jours pour le dernier album c'est clair.

Y : donc aujourd'hui le nerf de la guerre c'est les concerts, pour gagner de l'argent il faut faire des concerts, et là vu que tout le monde s'est rabattu là-dessus, les grosses majors, les machins, les trucs, d'ailleurs tu regardes dans les festivals, tu vois dans les festivals, bon c'est les majors qui décident, il semblerait que les majors elle soient revenues à ce qui était leur premier boulot parce quand il y avait pas de disques y 150 ans, c'était quoi une maison de disque, c'était des éditeurs qui écrivaient les partitions et qui faisaient tourner, on est revenu en gros à ce truc-là, parce que toute la musique que tu peux entendre tu la trouves partout gratuite, si tu cherches deux minutes, t'as tout gratos. Et personne ne vend de disques, quand je dis que personne ne vend de disques c'est vrai, tu serais surpris de voir les ventes de disques des mecs que tu peux voir à la télé toute la journée, nous on y est pas à la télé, après Les Mauvais Génies en terme de... au niveau de, la, le gros impact c'est YouTube.

Q : du coup vous faites un petit peu de sous avec ?

Y : non alors YouTube, c'est un euro tous les 10 000 [vues], donc on n'est pas près d'être riche (rires), un euros tous les 10 000, compte combien... On a des millions de vues, mais divise par 10 000 tu verras à la fin ce qu'il restera, quedal.

F : ouais puis déjà en trois jours on a 2000, 3500 vues sur le clip, mais bon tu vois, 3500 on est loin des 10 000 déjà.

Y : on fait 300 000 streamings par trimestre à peu près.

F : et c'est déjà beaucoup, moi j'ai mis des vidéos des fois... t'avais du mal à arriver à 300.

Y : donc tu comptes...

Q (me tournant vers F.) : et tu me disais que les chansons elles passaient à la manif...

Y (me coupant) : alors ce qui est intéressant si tu parles de ça, c'est que en fait, les chansons des Sales Majestés sont souvent prises dans les émissions politiques à thème notamment sur France Inter, sur France Info, sur RMC même ! Une fois ! Pendant la campagne électorale, pendant les cantonales, euh non les municipales, ils ont pris une chanson qui s'appelle « a voté », et donc on passe dans des émissions à thème politique, sur France Info, sur France Inter, sur des radios commerciales jamais, même entre 4h1/2 et 5h même pas ! En fait il faut savoir que les radios commerciales si tu payes pas de pages de pub tu passes, c'est tout, si tu payes pas tu passes pas, qui que tu sois, et ils vont te dire que non et moi je vais te dire que si, et euh, les canards c'est pareil, ce qui est de plus en plus vrai parce qu'avant on avait quand même des critiques, sur Rock and Folk, sur quelques canards on avait des critiques, mais là maintenant c'est terminé, si tu payes pas de pages de pub t'auras pas ton article, c'est même pas la peine. Ou alors t'es un gros poisson qui va faire une tournée, mais en mode super talent tu vois. Ça c'est le côté branché français. Donc voilà ça c'est pour te dire euh, voilà, et sur YouTube on a énormément de streaming.

Q : et sinon plus spécifiquement, parce que ça c'est un aspect qui m'intéresse aussi, c'est pour ça que j'étais content de pouvoir venir, c'est un sur votre engagement politique cette fois-ci.

Y (discussion en bruit de fond entre les autres membres et une des personnes qui assiste à l'entretien que je ne connais pas, mais la discussion reste inaudible) : bah notre engagement politique il est, il est, il est plus que clair, nous on est anti... Alors nous on est contre la pensée unique, la pensée unique qui considère que ceux qui gouvernent aujourd'hui la seule vérité c'est les patrons, le commerce, qui dicte ses desiderata aux politiciens, et qui sont malheureusement complètement assujettis au patronat, aujourd'hui c'est l'économie qui commande. Voilà. Et qui commande l'économie, les grands patrons du CAC 40, les grandes familles, sans tomber dans le complotisme à deux balles mais bon voilà c'est une réalité, on voit très bien que le Parti Socialiste est complètement assujetti à ces gens puisqu'il fait exactement ce qu'ils leur demande. On est loin de l'idéal socialiste hein, parce que les mecs ils savent pas ce qu'ils... Parce que l'idéal socialiste c'est pas du tout ça, l'idéal socialiste c'est pas ça. Donc notre engagement à nous, bah il est simple, nous on est contre cette pensée unique, qui dit que c'est le commerce qui décide, on est antifasciste, euh, anti faf, tu peux dire que suite aux attentats il

a bien fallu qu'on se positionne, donc il y a une chanson qui s'appelle « Ni dieu, ni maître », et donc c'est ni fasciste, ni intégriste, ni dieu ni maître. Voilà. Parce que quand je dis intégriste c'est pas que les musulmans, c'est tous ces gens, d'ailleurs le fascisme en général, on est dans une dictature économique, parce que, les gens ne s'en rendent pas compte mais c'est une dictature économique, euh, le fascisme c'est simplement : « c'est comme ça et pas autrement et si t'es pas d'accord tu vas en taule ou on te bute » voilà, donc c'est le cas des fascistes, c'est le cas des intégristes, c'est, ça commence à être le cas de la dictature économique parce que c'est de plus en plus dur, on le voit là... Donc si tu veux notre engagement politique il est là, donc nous on est sans vergogne, t'as vu on a peur de rien, on rentre dans le lard, et on assassine autant Marine Le Pen qu'Hollande, parce qu'il est socialiste, mais si lui il est socialiste moi je suis curé, comme disait Eddy Mitchell, non mais c'est vrai il a raison. Donc voilà notre engagement il est là, nous on est pour le partage, une certaine liberté, une certaine égalité, qu'on tourne en ridicule...

Q : C'est aussi pour ça que vous faites beaucoup de tournées parce que vous considérez que vous avez une sorte de rôle de porte-parole ?

Y : oui bien sûr ! Tout à fait ! bah en fait nous c'est pas nous décidons, c'est des manifs à chaque fois qu'on fait un concert, c'est pas nous qui décidons ça, nous on chante ça, on va jouer dans un endroit, les gens ils viennent, c'est eux, c'est le public qui décide, et nous on essaye justement de lutter contre la pensée unique, non tout le monde ne pense que l'économie ça peut être que comme ça et pas autrement, tu vois ce que je veux, dire. Il faut bien qu'il y ait des gens qui tapent dans le... Et ben nous les gens pensent, comme ça les gens ne se sentent pas seuls et nous non plus, on pense qu'on peut faire une autre société que celle-là, qui est basée sur t'es le plus beau, t'es le plus fort, t'as tout le pognon et le reste crève. Voilà, et que, voilà.

Q : et vous pensez que cet idéal il prend ?

Y : bah écoute aujourd'hui je pense qu'il y a beaucoup de gens... Il suffit de regarder les événements, il y a plein de gens qui sont pas d'accords, et bah nous on pense comme eux, mais ça fait trente ans qu'on pense comme eux.

F : y a toute une frange de la population qui pense comme ce que dit Y. c'est tous les mecs qui viennent nous voir, nous on fait jamais ça, mais si demain on joue dans un bar-tabac on a 500 personnes.

Y : si tu veux, nous on tient un discours qui n'est plus tenu nulle part quoi.

F : et si on joue dans les trucs organisés, et tous les mecs ils sont là pour le discours, et tu vois, les mecs qui sont pas trop vieux, tu vois les gens actifs, tu vois, qui ont entre 30-35 ans...

Y (par-dessus) : des jeunes c'est que des jeunes.

F : ...et ben y a plein de gens qui se retrouvent dans ces textes-là, quel que soit leur milieu social.

J : parce que ça dépasse.

F : parce qu'on peut nous associer les punks à chien, on les a, mais on a d'autres gens, on a des gens, ça dépend vraiment des villes que tu visites quoi, il y a tout le monde.

J : le mouvement il existe toujours parce qu'il y a toujours des gens qui ont voulu vivre ou travailler d'une façon alternative, et avoir une meilleure société, mais aujourd'hui, dans celle qu'on est elle fait plus rêver, et même les classes moyennes, il y a plus de débouché, y a plus d'espoir, y a plus beaucoup de trucs donc il faut vraiment changer le truc, donc là ça dépasse vraiment le stade juste des gens qui prônaient l'alternative il y a 10-15 ans, ça devient un phénomène de masse, c'est-à-dire que le consommateur, le mec de base qui a un petit job, il voit que...

Y : ouais et je crois qu'il se reconnaît dans les paroles. Quand il écoute les paroles : « tiens, j'entends pas le discours lénifiant, la croissance et toutes ces conneries, le chômage, si t'es au chômage tu comprends c'est parce qu'il y a pas de croissance, ah bon d'accord. A mon avis ça parle à personne mais enfin bon ». Alors qu'en fait c'est pas du tout ça, tous ces experts qui nous expliquent qu'on vit dans un monde riche...

J : parce que les mecs ils te disent qu'on vit dans un monde de riche mais à un moment donné on apprend qu'avec leur société offshore, leur femme, leur fille, ils ont mis à l'abri des millions et des millions, voire des milliards d'euros, à tous les niveaux, et à un moment donné tu commences à te dire « non mais attendez les mecs, vous vous foutez de notre gueule ? ». Donc le temps que tout le monde intègre qu'ils se foutent de notre gueule ça a pris du temps, mais là ça a commencé, à intégrer, que toute une certaine classe, et ça inclue une catégorie de médias, de grands médias, ils se foutent de notre gueule, parce que les problèmes de sécurité sociale, de santé, d'éducation, si ces gens-là avaient un minimum de moral, et ben y en aurait pas, parce que les pognons qui payent leur impôts...

T : non mais tu vois on dit les politiques et journalistes, quand tu sais que ces gens-là ils sortent des mêmes écoles, et des mêmes promos, et qu'ils sont en cheville depuis des décennies, tu

vois, ils sont potes ! Tu prends à gauche à droite, « tiens je vais aller à gauche y a moins de monde », et ils sont tous amis ! Ils sont amis de promos ! C'est des copains d'école. Et ils sont tous à la direction de grands groupes de presse, y en a un il sort d'une école il a un grand groupe de presse à son nom, il a ses potes de promo qui bossent dans tel canard, dans telle branche de sa boîte, ils sont tous liés ! Donc ils vont pas se tirer dans les pattes, donc ils entretiennent ce truc : « c'est la crise il faut flipper les gars ».

Y : Y a pas de crise, la crise elle existe pas, c'est une vue de l'esprit, à partir du moment où les magasins sont pleins, y a pas de crise. Une crise c'est quand il y a une pénurie, si demain il y a plus de pain, là on est en crise. Voilà, c'est ce qui a fait la Révolution Française, mais à partir du moment où les magasins sont blindés, on n'est pas en crise.

T : tout le monde part en vacances, nous on part en avion, tu veux partir en TGV les trains sont blindés, on veut envoyer les gosses chez les grands parents tu peux pas ! A part ça, les gens ont pas d'argent...

Y : y a pas de crise ! c'est une vue de l'esprit ! Moi je le dis toujours.

F : nan mais tant qu'ils peuvent vendre leur putain de nucléaire, et donner la légion d'honneur à un mec qui coupe 70 000 têtes par an ahahah !

(T. s'en va, ils se mettent d'accord pour le RDV du lendemain pour leur départ pour leur concert à Combray).

Y : tu vois c'est comme pour le travail, c'est un faux débat. Le problème c'est pas le travail, c'est le salaire, d'ailleurs c'est comme ça qu'on discute en général. Vas y donne un bon salaire à tout le monde tu vas voir, tout le monde va aller bosser.

J : y a des moments où je veux dire.... le fossé entre les riches... Avant y avait les riches. Maintenant t'as plus des riches t'as des supers riches ! Ils ont même été obligés d'inventer un nouveau terme pour trouver un nom à des mecs qui sont encore plus riches que riches.

Y : ils sont tellement riches que certains sont encore plus riches que l'Etat à lui tout seul donc...

J : Donc quand t'arrives à des trucs comme ça même si bon, y en a c'est des employés, bon c'est des employés à 15 000 euros par jour, mais c'est quand même un employé, tu vois, que eux, ils se prennent 15 000, et qu'un gars qui travaille à mi-temps il prenne péniblement 1000-1200 euros par mois y a un moment donné où même au plus teubé des teubé, ça lui parle.

Y : quand les grecs ont fondé la démocratie et je crois que je ne me trompe pas, euh, à certaines périodes, l'enrichissement personnel était limité, et si une personne devenait trop riche dans la cité, elle était soit carrément exécutée, soit ses biens confisqués, parce que c'est le principe même de la démocratie, une personne ne peut pas, à un moment donné l'enrichissement est forcément limité parce que sinon la personne devient plus riche que l'Etat lui-même, c'était une des règles que les grecs il y a trois mille ans avaient déjà mis en place, et cette règle elle a complètement explosé, après on va pas rentrer dans les détails, mais elle n'est pas pris en compte, l'enrichissement peut pas être une partie de Monopoly, et c'est vrai qu'on est dans une partie de Monopoly, parce que ce qui passe c'est qu'une partie de gens c'est enrichit pendant les quarante dernières années, et tout le système est fait pour une seule raison : que ces gens préservent leurs richesses, voire l'augmentent, tout est organisé. Quand tu vois des mecs qui gagnent 20 000 euros qui vont expliquer à un smicard : « tu comprends, on peut pas t'augmenter d'1% parce que ça nous coûte cher », quand tu vois même des socialos, qui vont voir un smicard et qui vont lui dire « vous nous coûtez cher », les mecs ils gagnent 10 000 euros par mois, smicards à 900 euros ils disent qu'ils font couler la France ? Qu'ils aillent se faire enculer, allez on n'en parle plus.

F : c'est... Il arrive un moment on encule, si tu veux changer les choses, il faut un truc radical, nous on est juste un groupe de rock on va pas changer les choses, mais il y a du monde devant, et ça leur parle, et c'est bien, et on emmène des bonnes idées, y a ça quoi. On s'en fout de signer à la Warner, on s'en fout, on joue, euh l'année dernière on a fait pleins de dates on a validé la nouvelle formation, la nouvelle formation elle est validée grave, et ça c'est important.

Entretien 7 Un groupe de dub à St-Ouen

J'ai rencontré ce groupe de dub par une amie de la fac. Après avoir longtemps tenté de les rencontrer sans réussite, je finis par obtenir un rendez-vous à St-Ouen, dans le même studio de répétition où j'avais rencontré le groupe punk. Un des membres du groupe de dub y travaille comme ingénieur son, David, 26 ans. Le groupe est complété par Louis, 25 ans, qui travaille dans la publicité, et Maxime, 27 ans, qui travaille quant à lui dans la banque. Ils jouent normalement avec un batteur mais qui n'est jamais venu. L'entretien se déroule dans la salle d'entrée du studio :

Q : bon je lance l'enregistrement vu que vous dites des choses qui m'intéressent et que j'aurais dû le lancer avant, surtout que je le but c'est pas de vous faire répéter les trucs cent fois.

M : nan mais t'inquiètes mec, c'est bonne ambiance, si c'est pour que t'aies un truc cool, on peut trente secondes et répéter les trucs !

L : ouais je peux te répéter tout ce que je t'ai dit depuis le début !

Q : bon bah du coup j'aimerais bien que vous vous présentiez, que vous me dites ce que vous faites au sein du groupe, votre âge, vous m'avez dit que vous avez des taffs, donc ce que vous faites à côté, donc voilà une petite présentation un peu sommaire.

L : ok. Vas-y je commence, moi je m'appelle L. j'ai 27 ans, je travaille dans la publicité à plein temps, je suis dans une agence qui appartient au groupe Havas et je travaille surtout sur des marques qui appartiennent à L'Oréal pour la grosse consommation, à côté de ça je suis passionné de zik depuis bientôt 15 ans, quand je dis passionné c'est que j'ai commencé à jouer de la basse, c'était mon premier instrument, et j'ai joué, j'ai monté plusieurs groupes depuis l'âge de 15 jusqu'à maintenant, et donc dans ce groupe-là, je dirais que c'est un groupe qu'on a monté à trois, donc moi, M, et D, et euh, et donc voilà, et donc au début je faisais de la basse dans le groupe, comme je te disais après on a fait des boucles*, et maintenant je fais de la guitare, je suis sur les machines avec les deux autres et puis je chante un peu aussi.

Q : ok, et t'habites à Paris ?

L : Ouais pardon, maintenant j'habite à Paris, dans le 11ème.

Q : et tu pourrais te présenter un peu aussi rapidement ?

M : ouais, donc moi je m'appelle M., euh, dans la vie, mon taff, je travaille dans une banque, une filiale du Crédit Agricole, et je fais du financement maritime, donc voilà, rien d'extraordinaire, euh, j'ai 27, j'habite toujours dans le coin de là où on a vécu quand on était plus jeune, à Sartrouville à côté de Maisons-Laffitte, euh la musique, voilà j'ai toujours beaucoup écouté la musique étant petit, mon père me faisait écouter pas mal de trucs, et moi je me suis mis vraiment à en faire avec L. qui m'a poussé au début, on était super potes et il m'a un peu chauffé pour que je me lance, et du coup j'ai chanté dans un groupe pendant 3-4 ans, et puis du coup quand ça s'est arrêté, ce groupe-ci, on était trois à la base, 4 avec N. à la batterie, et je chante un peu avec L. et je suis surtout sur les machines.

Q : et tu disais que t'écoutais pas mal de musique, t'avais un environnement musical un peu dans ta famille ?

M : euh non pas forcément, ils sont pas zikos, mais mon père il écoute beaucoup de trucs ouais.

Q : et c'était quoi ?

M : un peu de tout, c'est rigolo, on écoutait énormément de Bob Marley, j'ai douze mille albums, mais mon père écoutait pas forcément trop ça, le premier concert que j'ai fait c'était Carlos Santana où mon part m'a emmené, je devais avoir 9 ans, à Bercy, les premiers concerts, donc tu te rends pas compte que le son est pourri t'es juste whaou ! C'est énorme et tout, et le mec il joue « Maria Maria » et tu te dis que c'est extraordinaire ! Et du coup c'est le premier concert que j'ai fait, donc les influences sont assez ouvertes...

L : et t'écoutais du reggae avant de me connaître ?

M : ouais, j'ai commencé à me mettre au reggae, ça devait être un peu avant le lycée, j'ai écouté pas mal de rock, mon père il écoutait un peu plus de funk, d'autres styles que ça, et il m'a fait découvrir d'autres trucs donc le reggae c'était parmi cent mille autres trucs.

L : parce que c'est ça aussi qui nous a rejoint entre guillemet dans la zik, parce que avant de connaître M. je jouais de la basse, et j'avais joué dans des groupes et tout, et en fait c'est parce que je me suis mis à aimer le reggae, enfin j'ai senti un truc dans cette zik que j'ai plus kiffé que les autres, je trouvais qu'elle sonnait différemment que toutes les autres, plus fines que les autres, parce que tout le monde à l'impression que c'est un peu répétitif, que c'est lent, que c'est chiant, je peux comprendre, voilà, c'est un peu une musique de foncedé*, c'est clair, mais en fait quand t'écoutes bien, musicalement c'est très très fort, et voilà, je suis tombé amoureux de ça, et on a écouté du reggae, de la dub beaucoup ensemble.

Q : et ça t'es venu comment cette passion du reggae ?

L : ouais franchement parfois je me pose la question.

Q : ça vient pas de ta famille, de tes parents, de toi, de tes écoutes personnelles au fur et à mesure ?

L : ouais des influences un peu, parce que mon père, autour de lui, gravitaient plein de zikos, lui l'est pas du tout, mais il y avait pas mal de zikos

Q : par son métier ?

L : non, non, la famille, les amis, genre il y avait un choriste de Sardou, y en a un autre il s'appelle Nux, il passe sur Nova, il fait une sorte de reggae aussi, bon et donc du coup et eux ils étaient pas mal dans cet environnement de reggae, et j'ai répété avec eux une fois, ils m'avaient invité, pour fumer des pétards, ils avaient 45 ans, j'étais là « Whaou », et les gars jouaient de ouf, et j'ai fait « ouais mais c'est ça quoi ! », donc peut-être c'est ce moment où j'ai joué avec eux une fois, ils avaient un groupe qui s'appelait « Barrette », donc déjà... et y avaient ces mecs-là et c'est vraiment des pros...

M : ouais ça jouait vachement bien, les deux trois trucs que t'avais enregistré ça jouait bien clairement.

Q : ouais donc du coup c'est pas anodin

L : ouais ! ouais, carrément, maintenant que j'y pense... et puis après la basse, vu qu'avant je jouais déjà de la basse et que quand t'écoutes du reggae, la basse elle est, elle fait partie des piliers du reggae, je me suis dit : « c'est là-dedans que je vais m'éclater dans mon instrument ».

Q : pourtant maintenant, tu te fais plus de la guitare que la basse non ?

L : bah, là, au jour d'aujourd'hui, putain, c'est affreux cette expression, il faut que j'arrête de dire ça, euh je joue plus... enfin ça fait quasiment deux ans que je joue plus d'instrument à proprement parler.

Q : ouais je disais ça par rapport à la vidéo que vous avez posté sur Youtube où tu sors une guitare à un moment.

L : ouais grave carrément quoi...

M (le coupant) : ouais mais après c'est un peu le jeu, de se dire, après c'est limite à ton désavantage parce que c'est un touche à tout, on est allé sur pleins de trucs différents, et du coup, bah nous dans le groupe ça nous permet de dire « ah ouais mais dans cette chanson ça serait trop cool qu'il y ait une gratte, ah ouais mais là si au lieu d'avoir une basse d'ordinateur, on prenait un son bien chaud ou si on taffait sur une vraie basse ? » et donc du coup souvent, même dans d'anciens groupes, puisque touche à tout, tu pars là, tu pars là, et donc très vite, si t'es pas dans un groupe où on te dit « bah toi tu vas jouer de la gratte », bah tu te retrouves avec nous ou bah voilà, puisque tu fais pleins de trucs, bah on va te faire faire, pleins de trucs, et pas forcément...

L : ouais si on prend les jams, je faisais tout et n'importe quoi !

M : ouais c'est-à-dire que c'était un collectif, des mecs qui venaient ou qui partaient et cetera, et donc moi par exemple je chantais, et strictement rien d'autres, donc que quelqu'un vienne ou s'en aille, ç'était son plié, j'avais mon micro et je faisais rien d'autre que ça, et L. c'était justement : « ah ouais mais en fait, à la batterie y a plus personne » et bim il se mettait dessus et il se retrouvait à faire un concert, alors qu'il s'était mis à faire de la batterie pour tripper quoi ! Et donc du coup, ouais ça fait que peut-être, depuis un an ou deux, vu la structure là du groupe, et que dans un autre groupe tu fais pas de la basse, bah...

L : ouais ça fait 6 mois que je compose aussi pour d'autres trucs, avec ce que je te disais avec le délire de label, euh, je passe pas mal de temps ici pour mixer des trucs, enregistrer des gens, machin, mais justement, c'est ça aussi notre groupe, c'est une sorte, en tout cas personnellement pour moi c'est une sorte de moment vraiment à moi dans la musique, où c'est là que je me lâche vraiment, où je fais les trucs qui me font vraiment kiffer, où je peux m'exprimer totalement...

M : et on s'en fout de plaire aux autres limites en fait...

L (par-dessus) : ouais on s'en fout

M :... on écoute de la dub depuis mille an, et limite à une époque plus jeune, c'était limite l'objectif de faire découvrir des trucs, de se dire « ah ouais t'as écouté tel don, ou tel truc ? » d'aller sur des sites qui existaient même pas, aller chercher des sons gratos, de mecs, en fait ça devait être des mecs comme nous, on téléchargeait tout et n'importe quoi, et aujourd'hui c'est...

L : eh D. ? Viens te présenter !

D : ouais attend deux secondes, je finis là.

M : donc y a un côté on a envie de faire des concerts, on a envie de bosser des trucs, mais on a aussi envie qu'à chaque morceau, quand on le joue, ce soit le kiff de le jouer, pas se forcer parce que... vu que c'est censé être l'exutoire, le moment entre potes...

L : et du coup c'est ça aussi, c'est aussi pour cette raison qu'on a décidé de cadrer les choses avec des putains de boucles, maintenant on a quand même des morceaux, on a une set list*, et du coup c'est un exutoire contrôlé, cadré...

M : ouais mais à l'intérieur, si t'as envie de chanter maintenant chante maintenant, si t'as envie de faire « piout piout » maintenant, fait le maintenant... Ouais donc c'est clairement le truc de dire « aller maintenant y aura plus de basse bim ! Et maintenant on remet la basse ! » mais au moins l'ordi, si tu mets play partout ça marche tout seul.

Q : donc vous êtes mis un cadre pour pouvoir ensuite aller partout dans ce cadre plutôt que je sais, faire l'inverse, dire qu'on est guitariste chanteur ou machin, et après se ménager un peu de liberté quoi...

L : c'est ça !

M : après on se l'est pas forcément dit comme ça, mais au final c'est un peu ça.

Q : je vous ai pas vu jouer, mais est-ce que par rapport aux différentes machines, vous avez des spécialités, des domaines de connaissance ou vraiment vous tournez complètement ?

M : en fait on essaye, sur les machines tous les trois, comment les machines de l'autres marchent, après à la base, y a toujours la même structure sur scène, en répète c'est pareil, donc moi je suis plus sur la MPCA pour piou-piouer, toi t'es vachement L. sur la structure du morceau, sur « voilà c'est maintenant qu'à la batterie il va se passer tel chose, c'est maintenant qu'il va se repasser autre chose » et que D. il est vachement sur des delays*, des sons d'ambiance et il touche à tout, mais on essaie de se dire, voilà, si L. prend la guitare, c'est bien que quelqu'un soit capable d'aller sur la table [de mixage] et de dire « voilà maintenant on passe de telle phase à telle phase ».

L : parce que tu veux que je t'explique comment ça marche ?

Q : ouais grave, dans le détail.

L : alors, vas-y, c'est pas très compliqué, en fait t'as un ordinateur c'est la source, il est branché à une carte son, la carte son il y a huit sorties, donc il y a à peu près en gros, ça veut dire qu'au max on a huit pistes, ces huit sorties elles sortent en jack et elles rentrent dans une table, une

table de mix de base, et donc en fait sur chaque piste t'as les instruments séparés donc du coup la basse, le skank*, le skank c'est généralement soit un clavier soit une gratte, et parfois on met un rim shot* ou une caisse claire en plus, et d'autres pistes qui sont un peu des mélodies et l'idée c'est que les effets, ils rentrent dans les auxiliaires de la table, comme c'est des hardware, c'est des pédales que tu peux normalement utiliser pour la guitare, et ça plus des racks* qui rentrent en aux' [auxiliaire], et c'est-à-dire que dans chaque piste on peut balancer l'effet en plus, et ce qui est bien avec ce système-là, qui n'est pas numérique du coup, et ben déjà t'as un son, et tu peux garder euh tout ce qui queue de reverb*, ou queue de delay c'est -à-dire tu peux couper ta piste mais ton effet continue à jouer et ça c'est cool, et c'est ça qui donne le truc live un peu.

Q : et comment vous vous êtes fait cette main technique ? c'est venu comme ça petit à petit ou c'était des gens autour de vous qui vous ont expliqué ?

L : c'est venu petit à petit, après c'est vrai que D. il a pas mal de connaissance technique de par ces études...

M : ouais de par ses études, mais il y a toujours eu l'objectif de faire un petit peu plus, donc D. il vient, il dit « ah ouais, j'ai vu tel nouveau truc à l'école, on pourrait faire ça », et de là, on dit « ah ouais, si on peut faire ça, ça serait cool si on pouvait aussi faire ça » et de fil en aiguille ça fait que la structure actuelle elle s'est montée parce que c'est comme ça, y avait pas une table de mix tout de suite, y avait pas la MPC toute de suite, c'est au fur et à mesure qu'on s'est dit « on va rajouter ça, on va rajouter ça ».

Q : et sinon, par rapport à cette organisation un peu, ça change à chaque concert ou vous avez cette forme arrêtée ? Au niveau des machines et du matériel ?

M : non là on est un peu arrêtés, on a la structure, on sait ce qu'on utilise, chacun arrive avec son matos, après ça a toujours été comme ça, après si L. il dit « waouh, j'ai vu une pédale qui permettrait de faire ça », bah clac, il la ramène et c'est parti et on va voir comment on va s'en servir, mais la structure de base elle est fixée depuis un petit bout de temps, après, il y a toujours un ou deux trucs que t'as envie d'acheter...

L : on utilise quand même un petit peu les effets de l'ordinateur aussi. Ca d'ailleurs c'est surtout D. qui y touche parce qu'en fait c'est son ordinateur, en fait c'est ça qui pourrait être intéressant pour toi, c'est que du coup la manière dont on s'est positionné et comment on s'est réparti le

truc c'est que chacun a acheté le matos en fait donc la machine qu'il a achetée c'est lui qui va s'en servir et donc il est préposé à faire ça tu vois, euh, la table, on l'a achetée tous ensemble...

M : ouais mais parce que ça coûte plus cher....

L : mais l'ordi il est à D. la carte son, elle est à D. euh, le contrôleur MIDI on l'a acheté tous les deux avec D. la guitare elle est à moi, lui il a la MPC...

M : ouais parce que chacun s'est dit « voilà ça me saucerait de pouvoir faire ça », après mais voilà, on essaie de se dire, sur scène c'est cool si je leur montre la MPC, elle marche comme ça, et si sur scène j'ai envie de faire autre chose, je peux me barrer et L. peut se dire « ah ouais tel truc qu'il fait ça pourrait être cool » et bingo il y va et il fait, parce qu'il y a rien de bien sorcier, c'est de l'écoute, enfin je dis pas que c'est facile, c'est trop bien ce qu'on fait et on est les meilleurs ! (Rires), Mais après il suffit de se montrer.

Q : et au niveau de votre programmation, vous m'avez dit que vous aviez un set qui était arrêté, vous tournez sur combien de temps d'ailleurs ?

L : bah on fait $\frac{3}{4}$ d'heure une heure généralement, max.

Q : ça vous fait combien de tracks* environ ?

L : dix, onze...

M : après on en a en surplus qui sont pas...

L : ouais qui sont un peu à moitié finies, qu'on peut sortir comme ça....

M : ouais après la dub fait qu'on pourrait faire une demie heure sur deux morceaux, ça sert à ça...

L : ouais donc il faut qu'on se concentre sur le timing, parce que ça tourne ça tourne...

M : y a vraiment eu des fois, même-là, y a des fois où on se dit « ouais on joue le set » et la chanson elle démarre et bah en fait elle aurait dû finir y a bien longtemps mais on l'a rejouée trois fois parce qu'on n'a juste pas mis stop et qu'on s'amuse dessus...

Q : du coup vous êtes pas trop stressé non plus sur le flot de votre truc ?

M : bah le stress il est plus de pas avoir assez de temps pour toutes les jouer quoi, parce qu'on a rarement des concerts où, on n'a pas fait de concert où t'arrives « ouais c'est Highly French Dub, trop bien tout le monde connaît, vous avez deux heures » ! Euh non pour le moment, on

fait des concerts, des petits trucs, donc forcément t'as jamais personne qui dit « ouais prends trois heures avec du matos trop dingue », donc quand t'as une heure c'est bien mais faut vraiment que tu démarres à l'heure, sinon si tu démarres en retard ça te fait plus que 50 minutes, et du coup tu te dis « ah ouais, telle chanson elle est cool, on continue, ah mais non, en fait on peut pas, sinon on fait pas celle-là ou celle-là...

Q : mais du coup euh, c'est dommage le batteur il est pas là, mais la batterie, comment vous l'avez incluse dans le délire ?

L : bah alors, c'est que, alors je pense y a plusieurs choses, déjà on aime tous les trois avec D., N. pas trop mais bon lui il s'en fout, euh, on est tous fan du groupe High Tone, c'est un groupe de DUB, et euh ils sont vraiment acoustique, c'est-à-dire que chacun a son instrument mais ils sont 6 ou 7, y a un bassiste, un machin et tout, et ça sonne hyper électro et en même temps très roots, très organique, et ç'est ça que je voulais, enfin, qu'on voulait retrouver, et toutes les boucles on les a composés avec des rythmes parce qu'on voulait se dire, on voulait se donner la possibilité de jouer le set sans le batteur.

Q : donc du coup la batterie c'était un peu un luxe en plus ?

L : ouais c'est un petit peu un luxe mais c'est vraiment un super luxe...

M : et ouais et maintenant dire que c'est un luxe c'est paradoxal, je trouve qu'il fait complètement partie du truc, euh, et qu'il apporte grave, grave, grave, donc c'est un super luxe, ça donne l'impression que c'est la cerise sur le gâteau mais dans l'expression parce que c'est le gâteau comme tout le monde, que quand il est là où il est pas là, de toute façon il est tout le temps-là, la question se pose même plus.

L : mais c'est pas que la question ne se pose même plus, bien sûr qu'il fait partie N. mais si un jour on nous propose une date, ou si un jour je sais pas on peut, ou qu'il y a une galère, de pouvoir jouer le set en mode réduit quoi, pour se dire, que si tout le monde ne peut pas être là, on peut quand même assurer, le truc il peut jouer à deux personnes.

M : après il y a eu un démarrage, au tout début quand N. il était pas là, y a eu L. toi au début t'as fait de la batterie, et y a eu de plus en plus de fois ou D. ou toi vous êtes venu avec des batteries préenregistrées, et dès le début c'était il faut qu'il y ait une batterie d'enregistré pour qu'on puisse jouer sans batterie, parce que N. était pas là, et comme dès le début il y a eu cette contrainte batterie, où il faut que L. il y aille, mais si il va ça réduit le truc donc très vite, ça a

été de pouvoir se dire, voilà on peut jouer n'importe où en se disant qu'on a besoin d'un mètre cinquante, des câbles, et pas besoins de ramener une batterie.

Q : et N. il fait un peu de la machine ou justement jamais il échange avec toi ?

M : non c'est toujours batteur, batteur. Et il le fait mieux que n'importe qui donc de toute façon ça serait totalement bête, on pourrait totalement lui montrer les machine, y a pas de soucis mais...

L : mais ça le ferait pas plus kiffer que ça...

M : ouais et on est tellement, enfin moi je suis pas zikos, enfin je m'y mets un peu, mais je suis tellement impressionné quand on le voit faire des trucs, que c'est bon...

Q : et vous jouez souvent sur scène ?

M : non pas trop, parce que comme on disait, c'est en septembre qu'on s'est vraiment dit « vas-y on part sur telle structure et on essaie de faire des morceaux » et du coup ça prend un certain temps de « on fait n'importe quoi comme on veut » à « on structure petit à petit », parce que nous comme il disait, quand on se voit c'est l'exutoire, donc trop de fois on a envie de faire n'importe quoi, on s'en fout, et du coup on s'y est mis sérieusement depuis septembre, donc du coup on a fait un concert ou deux grosso merdo, et y en a un troisième qui arrive là, après des concerts ensemble on en a fait cent cinquante mille, enfin, cent cinquante mille moins, cent quarante-neuf mille neuf cent quatre-vingt-quinze quoi...

L : enfin si on en a fait pas mal quand même...

M ouais bien sûr.

Q : c'est quand vous aviez votre groupe au début surtout ?

L : ouais ouais, quand on avait notre groupe là, qui s'appelait Jam du Jeudi Soir, moi j'avais des concerts avant avec d'autres groupes, enfin voilà quoi, enfin moi ça va, j'ai plus trop le trac...

M : après c'est jamais des concerts où on a la pression à se mettre

L : et puis on se met jamais la pression de toute façon.

M : déjà on ne fait pas le Zénith ou le Bataclan donc ça reste des trucs à notre niveau, du coup quand t'en as fait 10-15 comme ça, on se dit surtout « ah c'est bon on va pouvoir se marrer il va y avoir des gens ça va danser ou pas ? », on le prend plutôt, et comme on a tous des taffs à

côté, on se dit moins « il faut que le concert il soit parfait », on se dit surtout « il faut qu'on kiffe grave nous »

L : ouais bien sûr et c'est comme ça qu'ils sont bien nos concerts

M : ouais c'est ça qui amène mais la première pensée, c'est un peu égoïste pour nous quoi, on est content il y a du monde, et on se fait plaisir quoi...

Q : et du coup comment vous composez un petit peu vos morceaux ?

M : bah du coup c'est peut-être plus à toi ou à D. du coup parce que c'est surtout vous deux quoi, exclusivement.

L : bah, c'est surtout D. et M. qui composent les morceaux, et du coup, là dans la set list, c'est des trucs qu'on a fait chacun un peu de notre côté chez nous, et qu'on a , qu'on s'est envoyé, que chacun a, enfin si tu veux on s'est envoyé des embryons d'idée et l'autre apporte le reste quoi et vice et versa.

Q : et du coup c'est pas trop en répet que vous faites ça du coup.

L : non, bah non.

M : non parce qu'il faut des trucs enregistrés, il faut des sons, en fait, le son c'est la structure de base quoi. Donc c'est vraiment la base, basse batterie, skank, ils taffent ça, ils nous font écouter, on donne tous un peu notre avis et puis après tu retaffes des trucs, toi je sais que souvent tu retaffes des trucs, mais la base créative, c'est D. et L. qui composent.

Q : et du coup qu'est-ce que vous faites en répétitions comment ça se passe un petit peu c'est quoi le gros du travail que vous faites à ce moment-là ?

(Rires).

L : pourquoi tu rigoles ?

M : bah je rigole parce qu'on se dit jamais vraiment qu'on travaille telle chanson, non mais je vois ce que tu veux dire, mais on se dit pas vraiment, enfin les morceaux on les répète parce qu'on les joue comme ils nous viennent, et on essaie assez régulièrement de nous enregistré quand même, et du coup, même si c'est dans une qualité pourrie, juste pour pouvoir réécouter chez nous, et petit à petit tu vois, L. va venir et il va dire « ouais sur tel morceau... » il va pas dire exactement sur à tel passage ou quoi « ouais à tel moment de tel morceau, là à la batterie

toi t'as fait ça et c'était cool, toi t'as fait ça et c'était un peu moins bien » et de là on se dit « ouais ok très bien bah venez on le rejoue et on voit quoi ».

Q : ok je vois, donc c'est toujours une façon très live de faire les choses.

M : clairement, clairement, et en live on va se répéter 3-4 fois, en live je veux dire en répète, et petit à petit ça se fait...

Q : donc il est jamais vraiment fini le morceau

M : ouais c'est clairement ça.

L : ouais c'est ça.

M : parce que du coup, il y a pas, t'as vu la vidéo de notre son, enfin clairement ce soir si on la rejoue, c'est pas celle-là.

L : tu vas reconnaître parce que les samples* ils bougent pas, mais on la rejouera jamais comme on l'a jouée dans la vidéo.

M : parce que il y a le gros, qui va être la structure calée, où t'as des phases précises, mais l'intro combien de temps elle dure ? Le jour J on va lancer un autre truc d'abord, enfin... et du coup, c'est jamais, on essaie petit à petit de le structurer, mais s'il y a quelqu'un qui rajoute un truc et que c'est bien, ou qui enlève un truc et que c'est mieux...

Q : et du coup vous vous faites un petit peu d'argent avec vos concerts, ou vous payez tout votre matos à partir de votre taff ?

M : bah là du coup il y a quand même le label qui aide sur pas mal de trucs, après nous pour le groupe...

Q : du coup le label il paye une partie ?

L : non, non...

M : non le label il paye pas, mais il s'occupe de trouver des dates, pour décrocher des trucs, après on a pris le parti, on arrive à payer nous-même nos répétitions et notre matos donc c'est très bien comme ça.

L : bon D. présente toi parce que nous on a beaucoup parlé, et on n'attendait que toi ! donc il faut que tu dises, comment tu t'appelles, quel âge tu as, ce que tu fais dans la vie, combien de fois t'as baisé depuis 28 jours...

D : faut que je dise d'où je viens comment je m'appelle quoi ?

Q : ouais voilà.

M : comment t'es rentré dans la musique.

L : et aussi après ce que tu fais dans le groupe.

M : mais honnêtement, dis pas des bluffs.

D : euh du coup moi j'ai 26 ans, et je pense ça a été dit, mais moi M. je le connais depuis le collège, la 6ème, et L. on s'est rencontrés en faisant de la musique, c'est comme ça qu'on s'est rencontré la première fois, en sachant qu'on venait tous de la même ville, et euh, donc moi, ma vie, mes parents sont musiciens, donc mon père c'est son métier, il est artiste, il joue un peu partout, il fait un peu de tout, il fait ses spectacles, il est intermittent...

Q : il joue quoi ?

D : il joue de tout, à la base il est bassiste guitariste, il fait de l'accordéon, il fait de l'orgue de barbarie, il chante, il fait du clavier, il fait danser les gens.

Q : et ta mère du coup ?

D : et ma mère elle a fait l'école normale comme mon père, de musique, mais maintenant elle fait autre chose, elle travaille en tant que technicienne de laboratoire du coup depuis toujours, mais elle a pas fait son métier de musicienne, mais du coup j'ai baigné dans la musique quand j'étais tout petit, donc voilà, donc après, mon père il m'a appris le piano depuis que je suis né quoi, et au collège, j'en avais marre de la musique, mon père il m'a toujours un peu forcé tu vois, donc j'en avais ras le cul du piano...

Q : quoi comme style de piano ?

D : euh, ben j'ai appris le classique à la base mais mon père lui il est très jazz, donc il m'a appris le jazz, euh donc j'aimais beaucoup ça l'improvisation tout ça, et j'ai une formation classique aussi, j'ai fait le conservatoire, j'ai fait du saxophone, j'ai fait de la batterie un an, mais tout ça j'ai tout perdu...

Q : tout ça au conservatoire ?

D : bah au début je m'étais inscrit pour de la batterie, quand j'étais tout petit, mais mon prof il me faisait bader, donc j'en ai fait pendant un an et j'ai arrêté après à cause de mon prof... L'instrument je trouvais ça génial j'aurais aimé continuer. Mais ce prof j'aimais pas comment

il m'apprenait en plus c'était mon premier prof donc c'était chelou par rapport à mon père enfin bref, après je me suis mis au sax, j'en ai fait pendant 4-5 ans, j'ai bien kiffé et puis après pareil, j'ai arrêté d'un coup, de toute façon j'ai arrêté toute la musique en même temps, fin 5ème, j'ai arrêté complètement la musique, et j'ai repris la musique avec vous.

M : ah ouais avec les Jams ?

D : ouais, ouais, avec les Jams. J'ai jamais eu de groupe avant. Je m'en rappelle le bac, quand je le passais, vu que j'étais en retard par rapport à vous vu que j'ai redoublé, ça devait être au lycée donc, ça fait tant de temps, donc c'était la fin du lycée où je me suis mis à me ré intéressé à la musique avec eux, et donc là on jouait en groupe donc j'ai kiffé, et du coup, maintenant que je fais du son, je m'intéressais pas du tout au son à ce moment-là...

Q : tu t'y es intéressé avec tes études ?

D : non en fait c'est venu en jouant de la musique, après le bac j'ai fait un BTS en management, parce que pareil, je savais pas trop quoi faire de ma vie, donc je suis parti là-dedans, je l'ai eu mais ça m'a pas plu, et c'est après où à la fin de mon BTS, pendant un an je me suis cherché un peu, et du coup j'ai décidé de m'y remettre, dans cette année-là quoi. Donc c'est venu en jouant et je me suis intéressé au son naturellement, je sais pas trop, et du coup j'ai tenté une école, au conservatoire de Boulogne, il y a une formation de son, j'ai pas été pris, et du coup ce jour-là, je me suis dit « ah merde j'ai pas de sauvegarde j'ai rien », j'étais parti pour me faire une année sabbatique et rien foutre, et c'est là que mon père, il connaît Ilan [le gérant de l'auditorium de St-Ouen], c'est le cousin de mon père par alliance, et il m'a dit d'aller le voir vu qu'il était dans le son, du coup j'appelle Ilan, je viens le voir, et depuis je suis là, je suis venu tous les jours pendant un an, il m'a tout appris, et donc après Ilan m'a conseillé de faire une école pour apprendre plus vite, et donc après j'ai fait mon école, et maintenant je bosse ici.

Q : et qu'est-ce que tu fais toi du coup dans le groupe ? C'est pas si réparti que ça mais il y a quand même des spécialités sur chaque machine donc toi c'est quoi ?

D : bah moi je considère pas que je suis spécialisé dans une machine parce que justement on tourne un peu à trois, mais naturellement, vu que M. il a sa MCP, c'est la sienne et qu'il l'a connaît mieux que nous, bah il tape plus la MPC, moi je suis plus sur l'ordi à m'occuper de voir si tout se passe bien tout ça, mais on tourne pas mal, le but c'est ça aussi, c'est qu'on tourne.

M : ahah t'imagines le mec il arrive 20min après, et il dit tout le contraire de ce qu'on a dit !
(rires)

D : non mais c'est ce qui se passe en fait.

M : ouais c'est ce qu'on se disait

D : on se rend compte que souvent on est à notre place quoi.

M : mais justement le but c'est de tourner.

D : mais justement c'est parce qu'on bosse pas assez on répète pas assez aussi, le jour où on connaîtras toutes les machines par cœur chacun on va pas hésiter.

Q : et par rapport à ces répétitions vous répétez tout le temps avec un batteur ?

D : bah oui depuis qu'on a décidé de commencer avec un batteur, ouais on essaye de le faire tout le temps, parce qu'on préfère au final, c'est carrément mieux, nous ça nous plaît vachement parce que tout de suite la batterie ça apporte un côté acoustique naturel et au début on était partis pour faire sans batterie et avec batterie, et au final maintenant que N. est là et qu'il est chaud, après on pourrait se démerder sans batterie. Donc ça nous plaît vachement le mélange électronique/acoustique parce que comme il t'a dit, au début on était que acoustique quasiment, avec des instruments...

Q : tu faisais quoi à ce moment-là ?

D : moi je faisais du clavier. Et on avait du mal à tenir, il y avait un morceau ou deux ou encore il y avait que des impros, on avait du mal à tenir un truc bien ferme, dub, donc c'est pour ça qu'on s'est mis un peu à envoyer des séquences. Idéalement si on voulait rester dans ce délire-là acoustique fallait qu'on soit beaucoup, beaucoup plus, chacun à son truc, son poste, et ça trace, un peu comme les groupes de reggae quoi.

L : bah tu vois, pardon je te coupe, très bon exemple, High Tone, qui ressemble un peu à ce qu'on fait, bah tu vois eux c'est ça, chacun a son poste tu vois, et il y a un mec qui est préposé à faire « chioukakon » tu vois par exemple.

D : et tu vois du coup c'est terrible.

Q : et toi le reggae tu connais ça d'où ?

D : bah d'eux hein, c'est eux, j'ai jamais vraiment adhéré à un style en particulier, j'ai toujours écouté tout ce qui sortait, et pareil je me suis jamais vraiment intéressé au final aux artistes, j'écoutais la musique comme ça, je sais pas pourquoi d'ailleurs, ça me paraît tellement naturel la musique que je l'entends, je l'écoute, et je m'en fous de qui joue, donc eux ils m'ont fait

découvrir la dub et le reggae, que je connaissais plus ou moins parce que je m'intéressais à tout, mais au final, le fait de jouer de ça, et d'en écouter, bah forcément tu baignes dedans mais c'aurait pu être n'importe quoi, ils m'auraient mis dans le rock, je serais dans le rock (rires).

M : c'est vrai qu'on passait un temps important, moi aujourd'hui je considère que j'écoute plus de son

L : ouais moi aussi.

M : alors que j'essaie de chercher des trucs, j'essaie de me dire que je vais chercher un nouvel artiste que je connais pas, mais je me rappelle à cette époque-là, au lycée, mais tout le temps, on avait des trucs à se faire écouter

D : ouais avec le début d'internet on était grave chaud

M : ouais c'est vrai ça ouvrait les trucs pour se dire ouais vas-y c'est bon je ne suis pas obligé de payer je sais pas combien.

D : d'ailleurs à ce moment j'écoutais de l'électro.

M : ouais mais ça te permettait de t'ouvrir à pas mal de trucs.

Q : et maintenant, vous êtes moins dans ce délire-là un peu ? De vous filez des sons ?

D : on le fait un peu...

L : non... plus comme avant.

D : mais moi comme je bosse ici je découvre des trucs.

M : non on se fait moins écouter des sons, mais on est toujours à fond dedans

L : pour moi perso c'est un peu la même sensation de D. de par mon environnement à mon taff, j'écoute pas mal de truc sans le vouloir, donc j'ai l'impression déjà... je me sens pas trop largué alors que je suis jamais en recherche de nouveaux trucs quoi.

Lexique

Artwork : L'artwork est l'ensemble des travaux de création artistique destinés à mettre en valeur un produit de type culturel, tel qu'un album de musique, un jeu vidéo ou encore un film sur support vidéo.

Babtou : verlan pour toubab, En Afrique noire, nom donné aux Européens, aux Blancs ; Africain ayant adopté le mode de vie européen. Par extension, désigne quelqu'un de naïf et qui s'y connaît peu dans un domaine.

Bail : un truc, une chose. Utilisé en musique pour désigner un morceau ou une partie.

Boucle (ou loop en anglais) : technique de jeu qui consiste à enregistrer une partie rythmique et/ou instrumentale et à la faire ressortir en boucle par une sono ou un ampli pour ensuite avoir la possibilité de jouer par-dessus.

Chant-yaourt : Chanter en yaourt est une technique qui consiste à chanter en produisant des sons, des onomatopées, des syllabes lorsque les paroles n'ont pas été écrites et alors que la mélodie a déjà été composée

Chorus : technique de chœur, qui consiste à reprendre une partie du chant, soit à l'unisson, soit en harmonisant la partie.

Concerto : Pièce de musique écrite pour mettre en valeur un ou plusieurs instruments solistes avec accompagnement de l'orchestre.

Delay : Le delay est un effet sonore basé sur le principe de la chambre d'écho. Il permet de décaler un signal dans le temps entre son arrivée à l'entrée du delay et sa sortie, puis de le répéter régulièrement.

Distorsion : La distorsion est un effet utilisé dans la création de sons saturés, distordus et « fuzzy », en compressant les pics du signal audio d'un instrument de musique électronique et en y ajoutant des partiels acoustiques.

EP : Un *extended play*, souvent appelé EP, est un format musical plus long que celui du single mais plus court qu'un album.

Foncedé : verlan pour « défoncé », sous-entendu « à la drogue ».

Gimmick : Un gimmick est une cellule de quelques notes de musique capable de capter l'oreille de l'auditeur. Le terme vient du jazz.

Gratteux : guitariste.

Guitar Heroe : jeu vidéo de simulation de guitare.

Jammer (de jam) : faire un bœuf, improviser collectivement.

Lead guitar : guitariste soliste, en opposition à guitariste rythmique.

Masteriser (de mastering) : Ensemble de traitements audio finalisant un morceau de musique, en vue de son exploitation ou de sa diffusion. Le mastering consiste en plusieurs opérations : édition du son, corrections dynamiques (compression, limitation...), corrections spectrales (égalisation, compression multibandes), corrections spatiales (élargissement de l'image sonore...), ajout d'effets (réverbération...).

MPC : machine qui comporte un séquenceur musical et un échantillonneur et qui dispose de *pads* (large surface de gomme) qui remplace un clavier.

Rack : Meuble de rangement pour appareils électroacoustiques, à dimensions normalisées. Tiroir destiné à recevoir des cartes ou des sous-ensembles électroniques.

Respiration (partir sur la) : technique d'entrée qui cherche à synchroniser l'attaque des musiciens en donnant comme repère la fin d'une inspiration d'un des musiciens généralement accentué par le gonflement de la poitrine et des épaules qui donne en plus d'un signal sonore, un signal visuel.

Reverb : effet qui reproduit la réverbération. La réverbération est la persistance du son dans un lieu alors que la source originale n'existe plus.

Riff : En musique de jazz et de rock, court fragment mélodique de deux ou quatre mesures, répété rythmiquement pour accompagner une ligne mélodique.

Rim shot : Le Rimshot (de rim, « cercle » et shot, « tir » ou ici, littéralement, « (bruit de) coup de feu ») est une technique de batterie consistant à frapper le cercle de la caisse claire en même temps que la peau, afin d'obtenir un son plus brillant et incisif. Il peut aussi être appliqué aux toms.

Roadie : technicien qui accompagne les groupes durant les tournées.

RPG : RPG est l'acronyme de Role Playing Game ou en français : Jeux de Rôle.

Saucé (être) : expression qui signifie « être emballé ».

Sample : Un sample est un extrait de musique ou un son réutilisé dans une nouvelle composition musicale, souvent joué en boucle. L'extrait original peut être une note, un motif musical ou sonore quelconque.

Setlist : Document donnant la liste des morceaux qui vont être joués par un musicien, ou un groupe, dans un concert, un festival.

Skank : Le skank ou skanking désigne le contre-temps (ou after-beat) propre au reggae, généralement marqué par un accord plaqué joué par la guitare rythmique ou le clavier.

Slam : Le slam est une poésie déclamée sur fond musical, ou non

Split : séparation des membres d'un groupe de musique.

Techos : techniciens.

Track : morceau, piste.

Triolet : Groupe de trois notes valant deux notes de la même figure rythmique. (Le triolet est donc la division ternaire d'une figure de note simple.