

Emmanuel Brandl

Figures du musicien régional des « Faits Musicaux Amplifiés »

Résumé

Le champ régional des musiques dites "amplifiées" que nous avons analysé est plus que jamais dans un état d'indétermination provisoire, provoqué par la rencontre de mondes sociaux initialement séparés : le monde de ces musiques et le monde politico-administratif dans son pendant culturel ; l'intersection de ces deux mondes n'ayant eu lieu que parce que certains acteurs locaux (ex-musiciens ou non), en vieillissant, ont cherché à accumuler les signes institutionnels de l'autorité culturelle. Les transformations de la structure du champ qui en résulte modifient les repères sociaux des musiciens et orientent certains, parmi les plus âgés, vers des stratégies de reconversion totale de leur identité musicale initiale en acceptant finalement de produire de la musique selon les impératifs des industries du disque. Ils pensent trouver là (et parfois trouveront) ce que le champ régional leur a toujours refusé : les moyens d'une professionnalisation, mais qui ne se fera alors qu'au prix d'une rupture éthique et esthétique.

Pour citer cet article :

Emmanuel Brandl. Figures du musicien régional des « Faits Musicaux Amplifiés », *ethnographiques.org*, Numéro 1 - avril 2002 [en ligne].
<http://www.ethnographiques.org/2002/Brandl.html> (consulté le [date]).

Sommaire

Introduction

Une question de méthode

Qu'entendons-nous par "Faits musicaux amplifiés" ?

Etat actuel du travail de recherche

Conséquences sur la méthode

Etude de cas : JC et le passage du " groupe de musique " à l' " individuel collectif "

Structure du champ et transformations récentes

JC : le cas concret d'un musicien local

Conclusion : des constats empiriques aux répercussions théoriques...

Notes

Bibliographie

Introduction

Les rencontres produisent parfois des effets que l'on n'attend pas. Notre rencontre avec le responsable d'un magasin de musique d'une ville du département du Doubs en région Franche-Comté en vue de reconstituer l'histoire des magasins de musique locaux, a suscité la rédaction de ce texte. Ce responsable de magasin (JC dans la suite du texte), qui est aussi musicien de longue date, s'est en effet spontanément mis à nous parler des musiciens de "rock" qu'il avait connu, qu'il connaît, de ce qu'il fait aujourd'hui et de ce qu'il faisait auparavant en musique. A la suite de l'entretien et de sa retranscription, il nous est apparu indispensable d'en rendre compte plus longuement, tellement l'histoire des producteurs locaux (les musiciens de "rock") que nous contait JC était appelée par l'évolution de la structure du champ des "faits musicaux amplifiés" ("FMA" dans la suite du texte) que nous étions en train de découvrir dans le cadre d'une analyse des structures d'encadrement des ces pratiques [1]. C'est dire d'emblée la nécessité de l'analyse préalable des structures d'encadrement que nous avons produite, car elle permet d'interpréter le passage empiriquement constaté entre deux configurations des modes de production musicale — du "*groupe de musique*", à ce que l'on nommera ici l'"*individuel collectif*" — comme un effet de champ qui participe alors d'une réorganisation du monde des producteurs régionaux — entre ces deux extrêmes se distribue alors toute une série de configurations intermédiaires.

Une question de méthode

Qu'entendons-nous par "Faits musicaux amplifiés" ?

La problématique du "nom" est particulièrement vive et compliquée dans le champ des FMA qui englobe ce que le langage indigène appelle le "rock" et les musiques assimilées. Il est difficile de s'arrêter sur un mot plutôt qu'un autre — "rock",

musique " amplifiée ", " actuelle ", " populaire ", " électrique ", " électro-amplifiée " ; mais aussi : " rock ", " hard rock ", " punk ", etc. — puisque les mots relèvent eux-mêmes d'un enjeu d'appropriation et d'imposition, d'une lutte pour le monopole du principe de vision et de division légitime de ces " styles " musicaux, ou concrètement, de leur classification historique, et donc pérenne (phénomène particulièrement visible dans l'évolution des " dictionnaires du rock ").

Ce champ compte aujourd'hui non seulement les acteurs mêmes du champ tels que les producteurs, qui luttent autour de néologismes musicaux (" noise ", " émopopcore ", etc.) mais aussi les acteurs des pouvoirs politico-administratifs tels que les collectivités territoriales et le ministère de la Culture, en lutte pour le monopole du champ d'intervention, et qui utilisent quant à eux des expressions uniformisantes telles que " musiques amplifiées " (pour les collectivités territoriales) ou " musiques actuelles " (pour le ministère). Dans cette lutte il y a une troisième catégorie d'acteurs qui intervient, à laquelle il faut faire une place à part. Il s'agit des responsables de structures d'encadrement (production/diffusion/promotion) qui occupent une position toute particulière, une position *pivot*, à la frontière de différents champs sociaux locaux. Ils utilisent de fait indifféremment ces deux grandes catégories nominales. Cette position charnière et leurs trajectoires respectives particulières, permettent le passage des exigences d'un champ dans un autre. Ils apparaissent de ce fait comme les points d'imputation des transformations à l'œuvre dans le champ des FMA.

C'est pour sortir de ces enjeux que nous proposons " fait musical amplifié ". Plus précisément, le passage du terme " musique " aux termes " fait musical " marque le passage d'une définition anthropologique et d'un fait de civilisation à une définition sociologique et un fait culturel de la musique (et donc géographiquement, socialement, affectivement et temporellement située). Quant au terme " amplifié ", il se justifie dans le fait qu'à la différence de nombreux termes utilisés, il renvoie plus justement à la réalité *empirique* de ces pratiques. En effet, l'amplification intervient dans les conditions de déplacement : aller jouer en concert signifie pour *les musiciens* (il n'existe en effet que très rarement des intermédiaires payés pour cela) déplacer du matériel d'amplification, parfois louer un véhicule, ce qui coûte de l'argent, prend du temps, de l'énergie. Ces conditions de déplacement contribuent pour une part, selon qu'il existe une entraide ou non entre les musiciens, à créer des tensions internes ou au contraire à renforcer les liens sociaux. Elles interviennent dans les conditions de stockage : pour répéter il faut stocker le matériel dans un endroit. Ensuite, l'amplification pèse sur les modalités d'inscription de ces pratiques musicales dans l'espace urbain (Teillet, 1999). D'où des répercussions sur les conditions de construction ou d'exploitation de lieux voués à ces musiques. Enfin, l'amplification détermine les conditions d'apprentissage de cette musique : il ne suffit pas de maîtriser techniquement son instrument (connaître ses gammes), il faut aussi savoir se faire un " son ", et maîtriser ce dernier. De ce fait,

l'amplification est un enjeu fondamental de distinctions musicales, le grain et le volume du son sont des modalités pratiques que tout musicien doit apprendre à gérer, à intégrer, pour se situer dans l'ensemble des productions musicales, pour savoir se construire une identité musicale (Brandl, 2000 : 257-259). Par commodité de lecture nous utiliserons parfois le terme "rock" (mais alors en un sens générique et toujours entre guillemets).

Etat actuel du travail de recherche

Avertissement

Ce texte ne vise pas à établir des résultats finaux, mais seulement à présenter la première phase d'un travail de recherche plus ample sur les musiciens régionaux des "musiques amplifiées/actuelles". Il porte sur l'analyse des caractéristiques phénoménales et structurales des positions sociales et musicales successivement occupées par ces musiciens, sur la logique des relations entre ces deux dimensions des positions, et sur les conditions/significations des changements constatés au cœur même de cette logique. Chaque position est caractérisée par les conditions de production de la musique, qui ne sont pas constituées d'objets et de "sujets" isolés les uns des autres, mais en relation les uns avec les autres. C'est seulement dans la relation que chaque objet et/ou "sujet" entretient avec tous les autres qu'il prend toute sa signification.

C'est en effet le principe théorique adopté ici : nous pensons le monde social relationnellement, les styles de musique par exemple n'existent pas seuls, ils n'existent que par rapport à tous les autres styles. De plus, nous nous inscrivons dans une théorie déterministe : l'homme naît dans un microcosme social structuré qui lui préexiste et qui participe de la construction de sa perception du monde (*habitus*), ainsi tout individu est agi de l'intérieur autant qu'il agit vers l'extérieur. L'idée de structure suppose alors qu'il existe une hiérarchie : le monde social est en effet aussi un rapport de domination faisant que les productions "culturelles" n'ont *objectivement* pas toutes la même "valeur" : c'est pour cela qu'il existe des stratégies que l'on dit "de légitimation" parce qu'elles consistent à accumuler les preuves objectives de sa dignité culturelle (se construire une histoire par exemple, ou rendre plus complexe sa pratique, l'intellectualiser en créant des écoles de musique "rock", en s'appropriant la "théorie" musicale, etc.). Et dans cette hiérarchie, on occupe une *position* faite de certaines propriétés sociales (par exemple : être un homme, fils de diplomate, énarque et lisant de la poésie).

Les indicateurs

La valeur différentielle de chaque position est ici à chercher dans la nature même du

lien entre les acteurs entre eux et entre les acteurs et leurs objets. Pour analyser ces variations et leur signification, nous avons retenu les indicateurs suivants : caractéristiques sociales et culturelles des acteurs, comme la trajectoire sociale (origine sociale, cursus scolaire et musical, situation familiale actuelle), attributs vestimentaires, revenus, statut, emplois, système de représentation de soi, des musiciens, de la musique "rock", des conditions de réalisation d'une carrière musicale. Caractéristiques matérielles et économiques des positions musicales : instrument(s) [achat(s)], lieux et modes de répétition/composition/diffusion/promotion de la musique. Caractéristiques symboliques de ces positions : sens de la production musicale, état de la division du travail de représentation, degré de rationalisation du travail de production, compétences requises et niveaux des exigences musicales, référents musicaux (qui orientent l'innovation).

Les difficultés

Pourtant l'entreprise était risquée. En effet, le monde des producteurs des musiques "rock" est particulièrement complexe et protéiforme : il y a le musicien qui joue en groupe, dans un seul groupe ; celui qui joue dans plusieurs groupes simultanément ; celui qui joue dans plusieurs groupes dont l'un sera celui de l'investissement créatif (avec peu ou pas de représentations — les concerts), le ou les autre(s) ceux de l'investissement que l'on peut dire "alimentaire" (avec des représentations sans ambition artistique mais permettant l'obtention de nombreux cachets) ; il y a le musicien qui ne fait que cela sans obtenir le statut d'intermittent par exemple (avec une aide sociale quelconque), celui qui accepte *a contrario* les embauches extra-musicales dans le champ musical (être "roadies" par exemple, c'est-à-dire être recruté pour installer le matériel sonore de certains concerts) afin d'obtenir son quota de cachets et alors son statut d'intermittent. Il y a le cas du musicien autodidacte, du musicien passé par une école privée ou un conservatoire. Mais il y a aussi le cas du musicien qui abandonne la pratique collective (en groupe) pour produire seul ses compositions sur CD, pour chercher (seul) des dates de concert ; celui qui fait la même chose mais qui cherchera à passer par un petit label, alors qu'un autre cherchera quant à lui, à passer directement par une major compagnie. Et à chacune de ces configurations, lesquelles mélanges plusieurs variables, s'associe un ensemble de critères sociaux, culturels et économiques ; l'un sera plus âgé, l'autre intermittent, un troisième lycéen, un quatrième étudiant, etc. Ces variables déterminent des positions, et sont véritablement des éléments constitutifs du style et du mode de vie de ces musiciens ; elles interviennent dans leur identité et dans leur mode de vieillissement social et musical, et elles les engagent à développer de multiples stratégies afin de *contrôler* ces situations, de garder ouvert leurs possibilités, et de continuer à vivre (l'illusion de) la vie d'artiste : tous les investissements musicaux et affectifs ne sont pas égaux, l'un pourra être

"créatif" mais il sera alors économiquement non viable, l'autre "reproductif" (comme jouer dans des bals populaires) et donnera les moyens d'obtenir le statut d'intermittent (et permettra éventuellement d'entretenir l'investissement "créatif").

L'institutionnalisation

L'institutionnalisation du champ territorial des FMA participe ainsi, par une élévation de la division du travail de représentation et l'éclatement consécutif du champ des représentations par l'intervention d'acteurs dotés de nouvelles dispositions sociales et culturelles (origine sociale plus élevée, diplômes scolaires), de la complexification de ses structures constitutives, et donc d'une multiplication des positions (objectivables) possibles. C'est dire aussi, contre une vision naïvement positiviste qui tendrait, sans réelle plus value heuristique, à réduire l'espace social des producteurs à un univers clos et à une série d'interactions successives — fussent elles "à distance" —, que ces "figures" du possible ne sont pas toutes également distribuées dans l'espace social *hiérarchisé* que constitue le champ des producteurs locaux. Inégalité quantitative d'une part par une sur-représentation possible de telle ou telle catégorie sociale à tel ou tel moment de l'histoire du champ (les étudiants par exemple et leur *rapport* à la culture et donc à la musique). Inégalité qualitative d'autre part qui se distribue selon les normes internes au champ et dont l'exemple le plus probant reste le mode de vieillissement social et les conditions de sa légitimité : tel musicien pouvant être considéré comme "*has been*", trop vieux parce que sa position est structurellement homologue à celle d'un nouvel entrant — il fait ce qu'un nouvel entrant fait, il cherche vaille que vaille des dates de concert dans un espace territorial réduit — sans pourtant posséder les dispositions subversives nécessairement associées par la logique du champ — en (re)produisant par exemple un style musical (dé)passé.

Conséquences sur la méthode

On voit qu'une analyse complète du champ des producteurs demanderait beaucoup de temps et réclamerait une étude à la fois quantitative et qualitative complète et approfondie. C'est ce qui explique le parti pris méthodologique qui a été suivi ici. Contre une analyse quantitative et exhaustive nous avons donc opté pour une analyse qualitative reposant sur une étude de cas, mais mobilisant aussi tout notre savoir *pratique*, obtenu par une familiarisation profonde avec le milieu des musiciens durant plusieurs années (6 ans exactement), participant ainsi du "paradigme indiciaire" de Ginzburg (1980) et privilégiant l'observation participante.

Nous verrons qu'à l'intérieur même de la complexité du champ des producteurs nos remarques se limiteront à l'analyse des deux grandes figures précitées du musicien

territorial. Paradoxalement, l'analyse des figures des producteurs locaux des FMA gagne à analyser des cas particuliers car " les mécanismes les plus généraux peuvent paradoxalement être plus aisément découverts dans l'étude détaillée de cas particuliers qu'à partir de l'étude extensive " (Champagne, 1990 : 37). Mais il s'agit de cas particuliers (ici il n'y en aura qu'un seul, JC) choisis pour leur intérêt sociologique, ou mieux, pour leur *capital informationnel* au regard de la problématique considérée (et donc des indicateurs dégagés).

Par son parcours, JC est particulièrement intéressant parce qu'il se trouve à la croisée de différentes dimensions du champ, c'est en définitive un *informateur privilégié*. L'analyse monographique peut ainsi nous faire voir autrement la vie du musicien de "rock" régional : si l'analyse statistique extensive permet l'accumulation d'informations, l'analyse monographique intensive nous apporte quant à elle les moyens d'une " véritable compréhension " (Champagne, 1990 : 38). La figure que JC offre à l'analyse est tout à fait remarquable par la rupture radicale qu'elle fonde avec le modèle archétypal de production des musiques "rock" (le modèle *collectif*, le " groupe de musique ") et par la trajectoire inédite qu'elle dessine.

Dans notre formule en forme d'oxymore (individuel collectif), il y a donc deux termes accolés : individuel et collectif. Nous disons " individuel " parce qu'il se définit comme la figure du musicien, seul, enfermé dans un studio, produisant seul ses propres compositions directement enregistrées à l'aide d'un "Home Studio". Mais nous disons aussi " collectif " dans le sens où, outre le fait que toute création soit le produit d'actes collectifs comme P. Bourdieu ou H.S. Becker l'ont montré, le "produit" musical terminé, sa mise en œuvre effective, visuelle et corporelle, fera alors appel à d'autres musiciens territoriaux, choisis non plus pour leur qualité relationnelle, l'amitié, mais pour leur capacité d'exécution.

Les conclusions de ce texte en forme de conséquences sur la sociabilité à l'œuvre dans le champ des FMA vont s'avérer primordiales pour tester *empiriquement* l'hypothèse soutenue ici d'une relation intelligible entre les concepts de " champ " et de " monde " permettant de respecter la complexité du réel observé. L'ambition théorique esquissée ici, mêlée aux limites du format "article", nous a obligé à adopter une écriture parfois très dense. Mais la critique théorique que nous présentons impose une grande rigueur dans le travail d'élaboration de la démonstration, ainsi que de s'appuyer sur de nombreux exemples empiriques.

Etude de cas : JC et le passage du " groupe de musique " à l'" individuel collectif "

Structure du champ et transformations récentes

Une structure dualiste

Le champ territorial des FMA se présente en Franche-Comté sous la forme d'une structure dualiste. La phase initiale du champ est marquée par l'existence de deux pôles extrêmes qui laissent peu de place aux positions intermédiaires : un pôle autonome, se revendiquant des valeurs internes du "rock" (l'anti-institutionnalisation, des musiciens seulement, l'art pour l'art, le "rock" pur, la fête), très faiblement codifié du fait de l'homogénéité des *habitus* et donc du sens pratique, et un pôle institutionnel marqué par une association loi 1901 dont la responsable n'est en rien musicienne, qui soutient les actions du responsable DMD (Direction musique et danse) de la DRAC Franche-Comté (Direction régionale des Affaires Culturelles) [2].

Puis, alors que le pôle le plus autonome ouvre ses frontières aux exigences politico-administratives par l'arrivée d'acteurs différents des premiers squatters par leurs dispositions culturelles et plus enclin à entrer en relation avec les institutions, le pôle institutionnel s'autonomise et subit paradoxalement un déplacement vers le pôle commercial où existent alors des structures de diffusion. Ces déplacements laissent une sorte de "vide social", un nouvel espace de possibles dans lequel de nouveaux acteurs vont s'introduire. Schématiquement cette introduction se comprend par deux processus croisés : l'un vient du fait que malgré tout, la reconnaissance officielle de ces pratiques (notamment après 1980) va amener de nouvelles ressources (des subventions), et donc la possibilité de maintenir une position (sous certaines conditions), et l'autre tient au fait que cet ouverture des possibles croise des trajectoires sociales d'acteurs en stratégie de reclassement par reconversion ou déplacement de leur capital symbolique (les propriétés sociales qui font leur notoriété). Ces nouveaux acteurs, aux caractéristiques sociales radicalement différentes de celles des premiers "rockers", vont investir là non seulement des "compétences", mais aussi de nouvelles dispositions, c'est-à-dire de nouvelles attitudes, inclinations à percevoir, sentir, faire et penser, intériorisées dans certaines conditions sociales et qui fonctionnent alors comme des principes inconscients d'action (Accardo et Corcuff, 1986 : 229). Ils participent ainsi d'une restructuration du champ en rendant possible un certain nombre de positions intermédiaires.

Complexification du champ

Ils accumulent en effet les moyens objectifs nécessaires à l'*institutionnalisation de nouvelles positions dominantes* tout en participant d'une *redéfinition des caractéristiques mêmes de ces positions* dans le sens d'une *hétéronomie* par incorporation de nouvelles normes (d'exigences "modernes") : culturelles, techniques et politico-administratives. Ils incarnent, avec des succès variables qu'ils

doivent à leurs dispositions, des " *position-carrefour* " (Dubois 1999, p. 198) qui participent à établir un *système d'interdépendance généralisée* introduisant les considérations d'un champ dans un autre :

- ▶ Introduction des considérations politico-administratives dans le pôle autonome, qui donne naissance au pôle que l'on dira "social" parce qu'il se caractérise par un rapport social, éducationnel, aux groupes de musique locaux (en réalité ce pôle se subdivise encore en deux, avec des caractéristiques réellement différentes selon que les responsables des associations — de diffusion, de répétition ou de promotion —, ces porte-parole officiels pourrait-on dire, sont d'anciens musiciens ou non).
- ▶ Introduction des considérations économiques (rentabilité des investissements) dans le pôle "social" qui provoque le déclin structural du pôle "commercial".

Ces " individu(s) créateur(s) de statut " (Heinich et Pollack, 1989, p. 49) provoquent une *hybridation* des logiques d'action (Chiapello, 1998 : 220), entre la professionnalité de l'entreprise et les exigences démocratiques qui caractérisent la démarche associative (ou " civique ") (Marchal, 1992 : 365-390), et in fine l'émergence d'une structure dualiste *floue* qui mêle caractéristiques des entreprises privées et des pouvoirs publics. Plus justement, il faudrait plutôt parler de l'ambiguïté structurale d'une position de " double dépendance " (Bourdieu, 1990 : 92) qui permet de s'assurer une forme d'indépendance en limitant les contraintes inscrites simultanément dans l'une et/ou l'autre des logiques dégagées.

Un processus en train de se faire

Ce que nous venons de décrire sommairement est un processus de construction d'un espace social *en train de se faire*, où s'élaborent les nécessités à venir du champ "rock" en région et où s'impose la représentation dominante de sa structure et de ses divisions, qui participe d'un brouillage des repères sociaux (un décalage entre structure et schèmes de perception). Or, ces nouvelles conditions de production touchent les musiciens locaux mais différenciellement selon la *génération*. Alors que la nouvelle génération des musiciens tend à se familiariser avec cette nouvelle structure, pour la génération précédente (de 10 ans à peine) cette restructuration du champ apparaît comme une fermeture de l'espace des possibles réalisables qui oblige les musiciens qui en sont à entrer dans des *stratégies de reconversion* dont l'" individuel collectif " est une figure nouvelle et extrême. C'est que la nouvelle génération des musiciens, qui rencontre cette nouvelle génération de porte-parole, tend à imposer une nouvelle définition de la posture musicienne (notamment dans son rapport de plus en plus intime aux structures officielles et à leurs actions, comme la " formation musicale ") dans laquelle la définition de l'identité sociomusicale de la génération précédente n'a plus sa place (il n'existe plus, si tant est qu'elles aient existé un jour, les conditions de réalisation de la

carrière musicale "à l'ancienne").

JC : le cas concret d'un musicien local

Quelques repères préalables

Issu d'une famille de musiciens (un père pianiste, une sœur saxophoniste), JC commence la clarinette dès l'âge de 6 ans à l'école municipale, et parallèlement joue du piano. Il est inscrit au conservatoire, mais un ami de longue date (appelons le "L"), connu en classe de 4ème, qui suivra le même cursus scolaire, l'incitera à changer de point de vue sur la musique. Bassiste, "L" est musicien autodidacte qui débuta par le "synthé". Il ne connaît pas le conservatoire et convaincra JC que cette école est inutile. La trajectoire de JC dans le champ des FMA est donc d'ordre strictement musical. Elle procède d'un rejet institutionnel, mais il ne s'agit que d'une institution d'enseignement *musical*. L'enseignement académique de la musique qu'il suit par héritage familial est en décalage avec les schèmes d'appréciation et d'évaluation de la pratique musicale de ses contemporains, comme "L". Afin d'éviter tout risque de marginalisation, JC ira jusqu'à changer plusieurs fois d'instrument (clarinette, puis piano, et enfin saxophone). Mais à la différence d'un nihiliste punk des années 76-77 par exemple, à aucun moment il ne cherchera à défendre une quelconque "pureté" du "rock" et ne se définira jamais comme un "rocker".

Installé à Besançon pour y préparer un IUT "pub marketing", JC fait ses premiers pas dans le monde des musiciens de "rock" en jouant dans plusieurs "groupes" qui répètent au "B", lieu de répétition, le plus ancien en Franche-Comté qui concentre alors encore fortement un système de valeurs interne au champ (l'art pour l'art, l'anti-institutionnalisation), soutenant le modèle archétypal de la production musicale "rock". Puis il restera durant de nombreuses années (10 ans) dans un seul et même groupe avec lequel il jouera régulièrement au Printemps de Bourges. Parallèlement à cela, et ce dès 1987, il ouvre un magasin de musique. Ce choix est déterminé par plusieurs facteurs mais d'abord par son investissement dans la musique : c'est un héritage familial, et cet investissement l'amène à fréquenter régulièrement le seul magasin de musique de Montbéliard, d'où il vient, et dont le responsable deviendra un "pote".

Cette rencontre est fondamentale. En effet, la fin des études d'IUT de JC est sanctionnée par la présentation d'un "projet" à sujet libre. Spontanément, JC propose l'ouverture d'un magasin de musique à Besançon (vente d'instruments). Et l'ouverture de ce magasin est fondamentale pour comprendre l'évolution de la trajectoire musicale de JC car la situation de responsable de magasin qui vend des

instruments lui permet de concentrer des informations qui ne se limitent pas au champ régional (être au courant du marché national), mais aussi de développer un *capital social* important qui s'étale sur plusieurs générations et plusieurs dimensions du champ des FMA. Il côtoie en effet de très jeunes musiciens, les nouveaux entrants, mais aussi les anciens musiciens locaux du "B", toujours en "groupe", avec une autre catégorie de musiciens qui ne relève plus du tout de la pratique de "groupe" que l'on rencontre au "B". Cette dernière dimension du capital social est primordiale car elle va amener JC à une reconversion totale de son soi musical.

La rencontre de deux histoires et les conditions d'une reconversion : l'histoire individuelle et l'histoire générationnelle

Cette dernière dimension de son capital social date de la deuxième moitié des années 90. JC va alors rencontrer des producteurs locaux à la trajectoire inédite. Il s'agit de producteurs qui ont commencé leur trajectoire sociomusicale dans le champ territorial puis qui ont eu une expérience au niveau du champ national et international avec un groupe de musique, pour revenir occuper une position dans le champ territorial. Si ces trajectoires ne sont pas nouvelles, les conséquences sont aujourd'hui en transformation. Le retour à la dimension territoriale du champ des FMA, vécu comme un déclin, est systématique de l'apparition de stratégies de reconversion de leur capital symbolique, leur permettant d'occuper une position dans le champ local qui ne soit pas un retour total en arrière, c'est-à-dire une fin, qui permette un rendement maximal des compétences acquises dans le champ national et absentes du champ territorial. C'est ainsi que ces producteurs ont développé un premier mode de reconversion qui consistait à mettre en place des studios d'enregistrement au service des groupes régionaux. Mais les conditions objectives de production du travail musical ont subi de profondes modifications. L'évolution *technique* des conditions de production, mêlée à une évolution aussi fondamentale du marché lui-même (le passage d'une structure oligopolistique verticale, à une structure qui oppose un centre à une périphérie et le rôle consécutif des "indépendants" pour les majors compagnies, qui deviennent alors leurs départements étude et prospective) [3], a permis à ces producteurs d'entrer dans une nouvelle stratégie de reconversion qui leur permet de produire une nouvelle position dont la valeur symbolique est supérieure à la position de technicien (de studio) puisqu'elle mêle exécution et conception.

Ces acteurs au capital symbolique bidimensionnel déclinant, importent dans un nouvel espace de production des dispositions musicales acquises ailleurs. Ils participent alors de l'ouverture d'un nouvel espace de possibles : ce sont "deux trois personnes (qui) ont fait des choses comme ça sur Besançon", "des gens moteurs", qui ont "prouvé qu'on pouvait faire autre chose et d'une autre manière", qui importent un "nouvel état d'esprit" (*ethos*) en faisant "changer la couleur

musicale sur Besançon " finissant par donner naissance à une nouvelle génération :
" Et je te jure que maintenant à Besançon ça fourmille de gens, il y en a plein,
plein, plein, plein, plein ".

JC est prédisposé à accueillir favorablement le discours de ces acteurs puisqu'il s'inscrit lui aussi dans une stratégie de reconversion qui fait suite à un déclin progressif de son capital symbolique local (de sa notoriété en tant que musicien local). Mais un déclin qui ne doit rien à la personne elle-même. C'est un déclin dont la logique doit être recherchée dans le *vieillissement social* des trajectoires des producteurs territoriaux : les compétences individuelles ne déclinent pas, mais la structure du champ n'offre pas les conditions de réalisation de ces compétences. Les aspirations sont peu à peu démenties par les verdicts d'un marché territorial qui n'existe quasiment pas, alors que certains facteurs externes se font plus coercitifs :
" l'âge arrive vite à une trentaine d'années avec ta femme derrière qui te dit :
"Ooooh ! Ca va aller ton bordel ? Et puis en plus tu ramènes pas une thune !" Bon toi tu te dis "je suis en train de faire quoi là ? ça rime à rien" ".

Les expériences sociomusicales de JC (les concerts successifs sans vrai succès, les difficultés à trouver des dates, à obtenir des cachets, mais aussi et surtout une " claque " qu'un responsable de Universal music de Paris lui met lorsqu'il lui dit que son groupe sonne comme un bon enregistrement de *Deep Purple* (groupe des années 60-70) : " j'étais derrière le bureau j'étais tout petit, j'étais gros comme ça tu vois. Mec d'enfer, un mec super, mais il m'a claqué tu vois ") marquent un *décalage* qui amène avec lui de profonds changements : " je pense aujourd'hui que je pensais l'inverse il y a quelques années parce que les choses ont changé ".

Ce décalage quel est-il ? Il s'agit d'un décalage entre les conditions territoriales et nationales de production de la musique, mais aussi entre les aspirations et la réalité des structures sociales, entre l'*identité* de son soi musical promise, virtuelle, espérée, qui pour ces producteurs doit être abandonnée (Brandl, à paraître), et l'identité réelle, objective, déterminée par les verdicts du marché territorial et le décalage structural entre marché territorial et marché national. Ce décalage structural, vécu comme une " claque ", porte JC à changer de référentiel, à opérer une translation de ses capitaux : s'il quitte son groupe suite à cette expérience, ce n'est pas seulement le groupe de musique qu'il quitte, c'est le " groupe communautaire ", celui qui est formé par l'ensemble des musiciens locaux. Il se trouve alors exactement dans la position de l'émigré analysée par Abdelmalek Sayad : " Le mouvement d'émigration consacre la rupture avec le groupe, avec ses rythmes spatio-temporels, ses activités, bref, avec le système de valeurs et le système de dispositions communautaires qui sont au fondement du groupe " (1999 : 422), et nous ajouterons, au fondement de la croyance dans le groupe, dans l'*illusio* du champ territorial. Cette désaffection du groupe est donc la

résultante d'un affaiblissement des liens " qui rattachent les membres du groupe les uns aux autres et les rattachent au groupe ", affaiblissement des liens qui est lui-même dû à la transformation des structures sociales de référence, celles qui soutiennent et valorisent une certaine définition du musicien.

JC entre alors dans un deuxième processus de production du travail musical qui n'a plus rien à voir avec le premier. Dans le deuxième, JC s'abandonne aux structures dominantes du champ, il abandonne la part du musicien " intègre " qui est en lui pour " être signé ". La " réussite " est à ce prix, c'est-à-dire que la " réussite ", " décrocher la timbale ", ne peut arriver que si le musicien opère un ajustement réaliste aux structures objectives dominantes du champ des FMA.

De l'un à l'autre : " l'Individuel Collectif "

La description du passage de l'identité sociomusicale de groupe que l'on trouvait en région largement dominante il y a, selon JC, 15 ans et plus, à l'identité sociomusicale d'individuel collectif, qui n'apparaît que dans la deuxième moitié des années 90, pourrait se schématiser par un tableau de couples d'oppositions tellement ces dernières sont systématiques et symétriques. Sans s'y limiter, on peut en résumé proposer le tableau ci-dessous, qui pointe les oppositions fondamentales à travers les mots que JC utilise.

Tableau récapitulatif

" Groupe "	" Individuel Collectif " [4]
" Groupe de scène, de rock qui s'éclate "	" Des mecs seuls "
" Groupe "	" C'est la maison de disque qui va dire... "
" Musicien intègre "	" Faire un projet musical puis trouver des musiciens ", " parce qu'ils semblent bons "
" Se retrouver pour jouer " puis " faire des concerts "	" Signé "
" Pas signé " (chez une major)	" Matériel informatique "
" Instruments "	" Sample "
" Batterie "	" Grosses maison de disque "
" Petits labels "	" Disque/(Concert) "
" Concert/(Disque) "	" Maquette en studio "
" Enregistrement live "	" Magnéto numérique "
" ADAT 24 pistes "	" Paris, Canada, Jamaïque "
" Les bars du coin ", " fête de la pétanque "	" 90% de commercial, 10 % de musique "
" 90 % de musique, 10 % de commercial " "	
Groupe de composition "	

Lorsque JC se lance dans la description des groupes locaux, il décrit une forme de carrière que Simon Frith (1991) appelle en échelon : le groupe travaille à se produire localement, dans les bars, rassemblant des acteurs socialement proches voire intimes, pour aller vers des scènes plus importantes, un public agrandi et plus anonyme. Mais territorialement, c'est une forme de carrière qui échoue la plupart du temps pour les raisons que nous avons évoquées. A cette figure du groupe, JC

oppose alors le " groupe de composition ", qui n'est pas un groupe de musiciens orientés vers la composition, mais un groupe rassemblé par un musicien en vue d'une exécution musicale. En effet, il oppose l'individu seul au groupe, ou mieux, l'espace social dans lequel prévaut le collectif comme mode légitime de production musicale à l'espace social dans lequel prévaut l'individualisme. Et de l'un à l'autre, on passe de la scène au disque, mais aussi d'un groupe de musique qui " fait de la musique ", à un groupe de musique rationnellement composé en vue de la réalisation d'un " projet musical " établi par un seul individu. L'individu compose, enregistre, fait la jaquette, démarche, réunit les musiciens : " il a pris machin ", " il a pris son copain ", " il a pris bidule ", " il a monté un projet ", " il a fait la jaquette ", " il a fait tout le bordel ", " il est monté voir une maison de disque ", " il leur a dit : "voilà, moi, j'ai fait ça, ça peut cartonner" ".

Le " projet musical ", qui impose un changement des conditions de production (l'instrument est remplacé par le sample, l'informatique devient un substitut de l'instrument) est en fait une forme de rationalisation de l'intentionnalité esthétique qui s'inscrit dans une rationalisation de l'ensemble du processus de production. Le groupe ne se forme plus spontanément, sur la base de l'affinité des habitus, en vue d'éventuelles compositions, mais se construit rationnellement en vue d'une *exécution* sur la base des compétences. C'est donc la signification même de la production qui change avec les conditions objectives de production. On passe d'une production qui se veut relativement autonome des contraintes économiques qui ont court sur les marchés nationaux et internationaux — pôle de l'art pour l'art — à des productions qui se définissent comme un " produit commercial " déterminées par les contraintes économiques du marché détenu par les majors compagnies — pôle de l'argent et de l'aliénation —, de sorte que la diffusion commande la production [5]. Comme le montre Mario d'Angelo (2001), JC est alors un de ces nombreux " indépendants " qui gravitent autour des majors. Comme le notaient déjà M. Horkheimer et T.W. Adorno : c'est l'espace social où domine la " détermination commune aux autorités exécutives décidées à ne rien laisser passer qui ne corresponde à leurs propres critères " (1974 : 131).

Apparaît alors une nouvelle division du travail : il s'agit de passer le plus clair de son temps à la promotion du " produit " et non à sa conception. Ce qui laisse supposer une économie du travail de création, d'innovation, reposant alors sur des recettes préétablies, et un surinvestissement dans le travail de valorisation, que l'on retrouve dans la partition " musique/démarche commerciale ", mais aussi dans le choix des musiciens qui laisse une place prépondérante au paraître (des musiciens sont choisis pour leur " look "). On passe ainsi d'une logique de l'économie précapitaliste, " refoulement constant de l'intérêt proprement économique " (Bourdieu, 1977 : 3-43), à une logique de l'économie capitaliste. La finalité d'un tel travail n'est donc pas la reconnaissance par les pairs, mais bien la reconnaissance par un public le plus large

possible, sur un espace le plus important possible.

Il y a donc dans ce processus une inversion des causalités, un renversement symbolique et objectif de l'ordre des priorités et des légitimités. En définitive, la figure de l'individuel collectif correspond à un entre-deux : c'est un *compromis*, ou comme nous l'avons déjà relevé ailleurs, une figure *hybride*. Si, il y a 15 ans, n'existaient que deux figures, celles du musicien et du technicien, l'individuel collectif correspond à un mélange des deux. Le travail de reconversion peut aujourd'hui faire l'économie d'un coût symbolique : il permet de ne pas abandonner totalement la figure charismatique du " créateur ". Pourtant, et paradoxalement, malgré la multiplicité des fonctions individuelles, leur état d'indivision, l'invention de ce statut participe bien d'une *rationalisation* de la division du travail de production musicale. Le paradoxe n'est qu'apparent et ce processus, que l'on trouve déposé au cœur même de l'individu, participe d'un phénomène plus large qui touche comme nous allons le montrer à la structure même de l'industrie musicale.

Conséquences sur la pratique musicale collective et régionale

Le procès de rationalisation du travail de production musicale est à chercher au niveau de la division du travail de représentation. La part charismatique de ce travail est entièrement accaparée par l'individuel collectif, et ce fait reflète une division rationnelle entre " conception " et " exécution " : l'un participe de la conception, les autres (les musiciens) de l'exécution (même si une part de liberté leur est laissée). Le syncrétisme des fonctions de l'individuel collectif participe d'une rationalisation des moyens de production par une économie de ces moyens. Contrairement à ce que l'on trouve à l'œuvre dans les groupes sociaux ou musicaux peu formalisés, dans lesquels tout le monde peut tout faire parce que les fonctions circulent *dans le groupe* de façon *indifférenciée* et ne sont thésaurisées par personne, dans le cas de l'individuel collectif, elles ne circulent plus, elles sont concentrées en un point particulier. Et cette concentration participe d'un *raccourcissement* du processus de production, ou encore pour parler comme H.S. Becker, de la chaîne de coopération (Becker, 1988). En ce cas une indifférenciation rationalisée des compétences relève d'une *concentration des pouvoirs*, d'une accumulation d'un capital symbolique. Les fonctions sont alors inscrites dans les propriétés objectives de la position de l'individuel collectif. Or, ce processus de *raccourcissement du circuit de production* nous le retrouvons à l'identique au niveau macroscopique.

En effet, l'individuel collectif cesse de passer par les concerts locaux, régionaux, les festivals, etc., mais il cesse aussi de passer par les " petits labels ", pour directement démarcher avec le responsable d'une major (JC rencontrera " le mec qui signe la plupart des gros trucs là-bas "). On assiste donc parallèlement à un *raccourcissement du circuit de légitimation*. Or, l'allongement des circuits de

légitimation est consécutif à la division de notre espace social en champs relativement autonomes, de sorte qu'on assiste à une *différenciation des pouvoirs*, faisant que nul ne peut plus se poser en maître absolu du *nomos* (Bourdieu, 1997 : 123-124). Le raccourcissement de ce circuit indique alors un processus *inverse*, et donc une *concentration des pouvoirs* par les majors compagnies (ici par *Universal*) [6] qui se diffuse aujourd'hui jusque dans les zones les plus reculées de l'espace de production musicale (les plus petites des régions françaises comme la Franche-Comté, espace social autrefois épargné) où elles trouvent des alliés objectifs en la personne de ces acteurs en reconversion, qui fuient le champ territorial et tout ce qu'il est et a promis, pour se diriger vers le champ national et accepter ses contraintes, car il procurera les gains tant attendus, ceux que la structure du champ territorial et la définition du musicien qu'elle valorise semble à jamais leur refuser. Ces acteurs, prédisposés comme JC, participent ainsi d'une *unification du marché* des FMA ; le champ territorial et la figure du musicien qu'il soutient, se trouvent alors directement replacés dans la hiérarchie nationale (voire internationale) dans laquelle ils occupent une position dominée. Et le principe de hiérarchisation des musiciens entre eux devient celui qu'imposent les majors ; JC comme les autres acteurs en reconversion de sa génération, participent alors de l'imposition d'une nouvelle définition territoriale du musicien de "rock".

Une dernière conséquence reste à relever, et non des moindres. Elle concerne ce que l'on nomme d'une expression un peu barbare "la définition ontologique du lien sociomusical". Le passage du groupe, avec ses modalités de rencontre, de jeu collectif, de but musical, à l'individuel collectif, indique un changement de sociabilité. Du groupe musical dont la logique de constitution fait appel à des notions comme "l'amitié", "l'entente", "la fête", "le délire", "la famille" [7], "les potes" (mais aussi "anti-institutionnel"), bref, socio-musicales, à l'individuel collectif qui donne naissance à un groupe de musique en vue d'une exécution, avec des musiciens *recrutés* pour leurs *compétences techniques* (ou leur "look"), valorisant les aspects de la production musicale les plus extérieurs, les plus faciles à imiter, bref, les aspects musico-sociaux, on passe d'une solidarité de type "mécanique", par similitude, à une solidarité de type "organique" (Durkheim, 1930) [8], par statut.

Or, le passage d'une solidarité par similitude à une solidarité due à la division du travail, est consécutive à une élévation du degré de rationalisation des actions qui accompagne l'accumulation du capital symbolique. Cette élévation du degré de rationalisation est aussi, dans tous les discours indigènes, les analyses compulsées, et dans le champ des politiques culturelles, ce qui symbolise et justifie à la fois le passage de l'amateur au professionnel : "une expérience chez Universal vaut 10 années de scène locale quand à la rentabilité professionnelle" (JC). A l'image de la distanciation brechtienne de l'art populaire, qui rend l'art populaire intellectuellement acceptable en faisant passer ce dernier d'un art pour soi à un art en soi (Bourdieu,

1979 : 568), le passage de l'amateur au professionnel ressort d'un même processus de mise à distance de l'autre (le musicien), faisant passer ce dernier d'un " autre " pour soi à un " autre " en soi.

Conclusion : des constats empiriques aux répercussions théoriques...

Il est certain que le discours de JC sur lequel s'appuient ces analyses relève autant du constat que du discours performatif : il ratifie et légitime une différence effective et en même temps il fait advenir plus largement quelque chose qui relève de représentations sociales. Dans un cas comme dans l'autre il est question de la même chose, d'un fait social qui aujourd'hui existe sous une forme plus ou moins objectivée dans la réalité sociale. Ce fait social consiste en la construction d'un processus de reconversion et de reclassement individuel et collectif entre deux positions extrêmes d'un continuum dont nous n'avons pu relever toutes les figures intermédiaires. Ce "passage" pourrait-on dire, ce processus social et temporel empiriquement fondé, nous permet de tester notre hypothèse théorique qui consiste à soutenir que les concepts de " champ " et de " monde " ne sont pas exclusifs mais *complémentaires*.

Une division progressive des fonctions

Les logiques de fonctionnement du " groupe de musique "rock" " *lui-même* (sorte d'exemple paradigmatique du fonctionnement par réseau de coopération par son insistance utopique à l'anti-institutionnalisation), dans sa phase initiale comme nous l'a décrite JC, relèvent principalement (mais non exclusivement) d'une logique de coopération dans un but commun, d'un système de valeurs orienté vers la valorisation de l'être-ensemble, d'un rapport à l'autre non médié par les propriétés objectives de la position mais les propriétés subjectives de l'acteur, et d'une confusion intime des fonctions : comme le notait Durkheim (1930), on se trouve dans un " état primitif d'indivision ", l'art se mêle à l'amitié, à la morale, aux valeurs sociales et politiques. Proche en cela de la *famille* [9] (ou du " groupe primaire ") le groupe de musique est, au moins jusqu'à un certain degré d'accumulation du capital symbolique, une *configuration de relations d'interdépendance* dans laquelle les êtres ne sont pas totalement interchangeables.

Cette position occupée par le groupe de musique (puisque le groupe est lui-même dans un champ) et ses propriétés associées (il s'agit bien d'une position avec toutes ses propriétés) persistent jusqu'au moment où le groupe entre en crise : la situation

de départ, " d'accumulation initiale du capital symbolique ", autorise l'indifférence vis-à-vis des différences sociales liées à l'origine sociale ou scolaire. Cette " cohésion négative (qui) se couple d'une intense solidarité affective " entre alors en crise " lorsqu'ils (les groupes artistiques) accèdent à la reconnaissance ", " dont les profits symboliques vont souvent à un petit nombre " (Bourdieu, 1992 : 371). Mais, et c'est ce qui fait la singularité de notre objet, dans notre cas particulier, la dissolution des forces de cohésion du groupe est même une *condition* de la reconnaissance : cette dernière ne peut aller qu'à un seul. Rappelons qu'après sa première expérience en groupe à Universal, JC quitte celui-ci pour monter une " station " et jouer en " indépendant ".

A contrario, les logiques sociales qui président aux actions de l'individuel collectif relèvent principalement (mais non exclusivement) d'une différenciation des fonctions et d'une accumulation d'un capital symbolique individuel " selon un plan objectivement rationnel bien qu'inaccessible au calcul explicite de la conscience individuelle " (Wacquant, 2000 : 98) : l'individuel collectif bénéficie ainsi d'un haut degré d'*autonomie* par rapport aux autres producteurs, ce qui participe d'une objectivation et d'une *institutionnalisation* de la position individuelle. Ce dernier abandonne alors le processus de création collective continuée, il devient largement indépendant du jeu des actions et des interactions avec les autres producteurs, et le processus de production même devient relativement indépendant des propriétés et des aptitudes à l'innovation de l'acteur (puisqu'établies sur des recettes préétablies).

Le " monde " et le " champ " : des concepts complémentaires ?

Ce processus constaté, qui touche à l'*identité sociomusicale* du producteur et à la *définition ontologique du lien sociomusical* qui relie les producteurs entre eux, indique une complexité à l'œuvre dans le champ des FMA. Or, cette complexité doit être respectée, elle fait partie intégrante de la réalité sociale que l'on tente de comprendre. Pour que le modèle d'analyse garde toute sa valeur heuristique, il faut donc que ce dernier s'applique à respecter les caractéristiques " sociologiques " de l'objet, ce qui en fait la " nature " même, le fondement, ce qui le justifie d'exister tel qu'il est (et non tel qu'on voudrait le voir). Cette complexité empirique impose alors au sociologue de changer de référentiel sociologique, et plus précisément de passer d'un système explicatif qui se réfère au concept de " monde " :

- ▶ Il s'agit d'un " monde " de *producteurs* (qui occupe une position dans le champ de la *production*, position bénéficiant d'un faible degré d'institutionnalisation, et qui offre ainsi une autonomie relative — importante — face aux contraintes de la structure du champ, qui ne pèsent alors pas de tout leur poids sur les interactions). A un système explicatif qui se réfère au " champ " :
- ▶ Il s'agit du champ *de la production* (dans lequel persistent alors le système de

coopération et les interactions entre acteurs — encore une fois on est jamais dans du tout ou rien —, mais alors déterminé par la structure des relations objectives).

Tout en précisant que si soutenir cela c'est s'autoriser à généraliser les résultats d'une enquête monographique (en réalité de plusieurs monographies puisque nous nous appuyons aussi sur les résultats de la thèse), ce n'est pas participer d'une " généralisation *empirique* des résultats ", mais bien plutôt d'une " généralisation théorique d'un schème d'analyse ou d'un modèle explicatif qui a été construit à propos d'un cas particulier " (Champagne, 1990 : 37). Sans pouvoir le préciser plus ici, cela signifie donc que les concepts de " monde " et de " champ " bénéficient d'une *complémentarité heuristique*, dès lors qu'on les aborde à travers des faits sociaux considérés dans leur *historicité* et leur *objectivation*, et plus précisément, dans le cas du champ des FMA, à travers les processus (dimension diachronique) d'*institutionnalisation* (objectivation) des faits sociomusicaux. On passe alors d'une opposition conceptuelle " monde " / " champ " à l'analyse de *configurations socio-historiques* dont l'intelligibilité varie comme le degré d'objectivation des positions individuelles et collectives.

Pour terminer, nous dirons seulement que cette rationalisation des conditions de la production musicale tend à produire un terrain propice à l'acceptation de nouvelles notions qui participent de ce mouvement et qui touchent la dernière génération des producteurs, comme la notion de " formation " dans le champ des FMA, auparavant totalement absente car catégoriquement refusée. Cette présence de la " formation " nous ouvre alors une nouvelle problématique, proche de celle que développe Walter Benjamin pour le cas de l'œuvre d'art (Benjamin, 1972), c'est-à-dire celle de la *codification* (ou théorisation) de ce qui relevait d'un rapport pratique à la musique (au sens de Bourdieu, 1980). En d'autres termes, quelles peuvent être les conséquences de l'introduction de la *reproductibilité technique* dans les procès de transmission des savoirs musicaux du champ des faits musicaux amplifiés ?

Notes



[1] Le plus souvent sous la forme d'associations loi 1901, mais aussi de SARL, de production/répétition, de diffusion ou de promotion de ces musiques sur un territoire régional (le champ territorial), ici la Franche-Comté.

[2] Les DRAC sont nées d'une politique de déconcentration (et non de décentralisation) du ministère de la Culture initiée sous le ministère Malraux (les premières DRAC apparaissent en 1969).

[3] Nous renvoyons le lecteur à l'article de S. Frith (1991, p. 247-262) mais aussi aux travaux de M. D'Angelo (2001, p. 33-37) et (1997).

[4] Dans la réalité la dichotomie n'est bien entendu jamais aussi stricte qu'ici. Le tableau n'est qu'une formalisation en vue d'une compréhension plus aisée.

[5] On peut comparer l'esthétique différente des opus musicaux en écoutant successivement certains opus produits à partir d'un matériel informatique (que l'on trouve sur les sites suivants : www.creamware.de/en/Download/demos/default.asp (lien brisé au 15 mars 2005) www.propellerheads.se, www.arturia.com/fr/default.lasso (lien brisé au 15 mars 2005), www.planetz.com/forums/viewforum.php?forum=17&1148) et les deux opus créés par le groupe auquel JC a longtemps appartenu. Par ailleurs des "samples" musicaux — sons enregistrés et utilisables à partir d'un matériel informatique — existent et permettent de confectionner seul ce qui ne pouvait se produire auparavant qu'en groupe. Voici des extraits :

groupe de musique morceau n°1 (mp3, 3,1 Mo)
groupe de musique morceau n°2 (mp3, 3 Mo)
"sample" de batterie (mp3, 1Mo)
"sample" de guitare (mp3, 1,1 Mo)
"sample" pop rock (mp3, 1,3 Mo)

Les " samples " sont tirés d'un CD promotionnel de la marque " pro Samples ", les légendes qui les accompagnent sont photocopiées.

" sample " de batterie : " Batterie Pop-Rock. Le concept de " Pop & Rock Drumloops était de présenter une collection de boucles de batteries prêtes à l'emploi, et jouées avec virtuosité. Le résultat est réellement hors du commun, avec des boucles de Pop-Rock pleines de punch et au son phénoménal telles que seul Steve Smith pouvait les jouer. Batteur adulé, Steve Smith a construit son renom sur son jeu percutant et direct, ou encore dans ses collaborations avec Bryan Adams. Ce CD a été réalisé par Kevin Elson, ingénieur du son d'Aerosmith, et David Frangioni, conseiller techniques de stars telles que les Rolling Stones, Billy Joël, Ricky Martin, Elton John, ou encore Withney Houston. "

" sample " de guitare : " Guitare. Guitar Licks se compose de boucles et solos de Jeff " Skunk " Baxter, le légendaire guitariste de Steely Dan, considéré comme l'un des plus grands guitariste rythmique de tous les temps. Jeff a été le consultant de grands fabricants de guitares et amplis, comme Roland, Guild, et Gibson, et il possède ses propres modèles " signature " de guitares acoustiques. Sa performance dans cette collection est remarquable, avec notamment des rythmiques de guitares jamais offertes auparavant dans aucune collections de samples. Mais ce n'est pas tout ! Sont proposées des boucles de guitare pour tout types d'applications musicales de l'accoustique au heavy metal, et tout ce qui existe entre les deux. Combien de fois avez-vous pu collaborer musicalement avec un des plus grand guitariste de la planète ? Aujourd'hui vous pouvez ! Pour le prix de cette collection de samples, vous pouvez bénéficier du talent de Jeff " Skunk " Baxter sur votre prochain enregistrement !! "

" sample " Pop-Rock : " guitares et basses. Une des plus vaste et révolutionnaire librairie de sons de guitare et basse comprenant de formidables séquences rythmiques et solo. Notes isolées (6 échantillons sont assignés à chaque note !), battements, bends, glissés, toutes les technique de jeux sont abordées, rendant la librairie très facile à utiliser. Les styles abordés : Blues, Rock, Grunge, Funk, joués avec es guitares acoustiques et guitares steel,k guitares et basses fretless, sitar,

sitar électrique & guitare hawaïenne. Des sons d'une superbe qualité. "

[6] C'est aussi le sens de l'article précité de M. D'Angelo (2001) dans lequel il précise qu' " au centre du music business les majors, grandes entreprises multinationales. A la périphérie, les indépendants. Mais les majors acceptent de travailler avec ces derniers et de les laisser grandir dans leur entourage, tout en conservant la maîtrise d'une toile tissée aux quatre coins du monde autour de leurs différentes filiales nationales " (2001, p. 33.)

[7] Ces termes peuvent faire l'objet d'une réappropriation stratégique de la part des responsables de communication des majors.

[8] Dans chacun des cas il ne s'agit que d'une primauté donnée à une valeur plutôt qu'à une autre, et jamais d'une négation totale de l'une pour l'autre.

[9] Rappelons que pour B. Lahire, s'inscrivant dans une réflexion éliásienne, la famille ne peut être considérée comme un champ mais comme une " configuration de relations d'interdépendance ", car contrairement à ce que présuppose le concept de champ, dans le cas de la famille, les êtres ne sont " jamais totalement interchangeables " (Lahire (éd.), 1999, p. 41).

Bibliographie



Accardo Alain et Corcuff Philippe, 1986, *La sociologie de Bourdieu*, Le Mascaret.

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

Benjamin Walter, 2000 [1972], « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres*, Gallimard : 67-113.

Boltanski Luc, 1982, *Les cadres. La formation d'un groupe social*, Minuit.

Boltanski Luc et Thévenot Laurent, 1991, *De la justification*, Gallimard.

Bourdieu Pierre, 1977, " La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques ", *Actes de la recherche en sciences sociales*, (13) : 3-43.

Bourdieu Pierre, 1979, *La distinction*, Minuit.

Bourdieu Pierre, 1980, *Le sens pratique*, Minuit.

Bourdieu Pierre, 1990, " Droit et passe-droit. Le champ des pouvoirs territoriaux et la mise en œuvre des règlements ", *Actes de la recherche en sciences sociales*, (81-82) : 86-96 [reproduit sous le titre " Le champ des pouvoirs locaux ", in P. Bourdieu, 2000, *Les structures sociales de l'économie*, Seuil, Liber : 155-172].

Bourdieu Pierre, 1992, *Les règles de l'art*, Seuil.

Bourdieu Pierre, 1997, *Méditations pascaliennes*, Seuil.

Brandl Emmanuel, 2000, " La sociologie compréhensive comme apport à l'étude des musiques amplifiées/actuelles régionales ", in A.M. Green (éd.), *Musique et sociologie. Enjeux théoriques et approches empiriques*, L'Harmattan : 257-300.

Brandl Emmanuel, à paraître, " Le rock en région : un double enjeu identitaire ", in A.M. Green (éd.), L'Harmattan.

Champagne Patrick, 1990, *Faire l'opinion, le nouveau jeu politique*, Minuit.

Chiapello Eve, 1998, *Artistes versus management. Le management culturel face à la critique artiste*, Métailié.

D'Angelo Mario, 1997, *Socio-économie de la musique en France : diagnostic d'un système vulnérable*, La documentation française.

D'Angelo Mario, 2001, " L'impitoyable industrie du disque ", *La culture, les élites et le peuple*, Le monde diplomatique, *Manière de voir*, (57) : 33-37.

Dubois Vincent, 1999, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin.

Durkheim Emile, 1930, *De la division du travail social*, Puf.

Frith Simon, 1991, « Souvenirs, souvenirs... », in Mignon P. et Hennion A., *Rock, de l'histoire au mythe*, Anthropos, Vibrations : 247-262.

Ginzburg Carlo, 1980, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Flammarion.

Heinich Nathalie et Pollak Michaël, 1989, " Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière ", *Sociologie du travail*, (1) : 29-49.

Horkheimer Max et Adorno Théodore, 1974 [tr. fr.], *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Gallimard.

Lahire Bernard (éd.), 1999, *Le travail sociologique de P. Bourdieu. Dettes et critiques*, La découverte.

Marchal Emmanuel, 1992, " L'entreprise associative entre calcul économique et désintéressement ", *Revue française de sociologie*, (XXXIII) : 365-390.

Sayad Abdelmalek, 1999, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux*

souffrances de l'immigré, Seuil, Liber.

Teillet Philippe, 1999, « "musiques amplifiées", "musiques actuelles", "musiques populaires", "musiques d'aujourd'hui"... ou la querelle des principes de vision et de division », in *2ème rencontres nationales. Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles*, La scène, Hors série, Avril 1999 : 115.

Wacquant Loïc, 2000, *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Agone/Comau & Nadeau.

Willener Alfred, 1988, " Le concerto pour trompette de Haydn ", *Actes de la recherche en sciences sociales*, (75) : 54-61.

Emmanuel Brandl,
Figures du musicien régional des « Faits Musicaux Amplifiés »,
Numéro 1 - avril 2002.