

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**4 : 1 | 2005**

**Musiciens-sociologues**

---

# Quand le sociologue se raconte en musicien. Remarques sur la valeur sociologique de l'autobiographie

*When the Sociologist Talks About Himself as a Musician. Notes on the Sociological Value of Autobiographies*

**Philippe Le Guern**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/1682>

DOI : 10.4000/volume.1682

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 février 2005

Pagination : 25-55

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Philippe Le Guern, « Quand le sociologue se raconte en musicien. Remarques sur la valeur sociologique de l'autobiographie », *Volume !* [En ligne], 4 : 1 | 2005, mis en ligne le 15 septembre 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1682> ; DOI : 10.4000/volume.1682

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# Quand le sociologue se raconte en musicien

## Remarques sur la valeur sociologique de l'autobiographie

par

Philippe LE GUERN

IUT d'Angers / Laboratoire Georges Friedmann, Paris 1 - CNRS

**Résumé.** Revenant sur une expérience de musicien professionnel vécue par l'auteur de cet article, ce texte propose d'examiner la valeur heuristique de l'autobiographie comme élément possible de l'enquête sociologique : d'une part, il s'interroge sur la formation du goût pour la musique, d'autre part, il montre comment s'élabore un style musical en relation avec les conditions sociales et techniques du moment. Quels matériaux sont mobilisables dans le récit autobiographique ? En quoi ce type de narration offre-t-il une connaissance directe des ressorts intérieurs des acteurs, et nourrit-il l'idéal d'une sociologie compréhensive ? Cet article fournit aussi l'occasion de revenir sur la question de la primauté supposée du regard indigène sur le regard profane : faut-il obligatoirement être musicien pour parler musique ?

**Mots clefs.** *Autobiographie — sociologie compréhensive — goût musical — style musical — socio-histoire des techniques*

De 1985 à 1994, j'ai composé et tenu les claviers dans un duo qu'on peut ranger dans la catégorie des groupes « électro-pop », nommé Les Occidentaux\*. Ce groupe — si on peut appeler ainsi la réunion de deux individus autour desquels ont gravité de nombreux musiciens invités<sup>1</sup> — présentait au moins une particularité : celle d'avoir été signé sur une « grande » maison de disques, Virgin, à une époque où il était encore possible d'y rencontrer des directeurs artistiques et de jeunes artistes en développement et non pas uniquement des bénéficiaires du système médiatico-publicitaire de consécration culturelle ou des superstars concentrant les réputations et la rémunération des réputations<sup>2</sup>. Participer à une telle aventure m'a durablement marqué, humainement et émotionnellement ; mais cette expérience était également riche en enseignements de toute sorte : sur la carrière d'un musicien, sur l'organisation et la division des tâches au sein d'un label, sur le travail en studio d'enregistrement, sur le processus de création, et aussi sur les mutations qui commençaient à affecter l'industrie du disque. Toutefois, en dépit de cette situation privilégiée qui m'offrait un accès direct à des matériaux abondants et directement accessibles, je ne songeais pas à prendre des notes, à recueillir des observations, à faire de cette matière première le support d'une enquête : en effet, j'avais à cette époque mis un terme provisoire à mes études, après une maîtrise de philosophie et un DEA de Lettres, pour me consacrer à la musique. D'autre part, je n'avais alors aucune formation véritable à la sociologie, et encore moins à l'enquête ethnographique. Enfin, le succès — ou l'échec — relatif de ce projet<sup>3</sup> ne m'incitait pas à raconter une expérience aussi excitante que frustrante : entre autres avanies, la maison de disque avait notamment saboté la *cover* du CD sans que nous n'y puissions rien faire (voir annexes p. 51). Elle nous avait aussi imposé le remixage d'une chanson transformée en discutable *single*. Bref, nous éprouvions un sentiment croissant de perte d'autonomie, d'autant plus vivement ressenti que nous incarnions sans le vouloir la prophétie favorite des

---

\* Je remercie Hugh Dauncey, qui m'a offert les meilleures conditions pour mener à bien ce travail lors d'une invitation à l'université de Newcastle.

1. « Un groupe de rock est une formation musicale réduite. Il se compose en moyenne de quatre ou cinq membres (...) » (Séca, 1988 : 87).
2. Pour une synthèse des questions liées aux nouvelles formes de la consécration culturelle, voir Le Guern, 2003. La principale caractéristique du secteur est le phénomène d'hyper concentration : 5 % des artistes représentent aujourd'hui 95 % des disques vendus.
3. Environ 15 000 albums vendus, des passages radios, des invitations sur M6, France 2, MCM, un « clip de la semaine », un classement parmi les dix révélations de l'année.

nombreux musiciens refusés par les majors : « Vous allez perdre votre liberté! » Crise identitaire et perte d'estime de soi : profitant d'une clause contractuelle, nous avons rompu le contrat avant un deuxième album. J'ai vendu la plupart de mes instruments et remis les autres pendant plus de 10 ans, sans pouvoir écouter de la musique ou en rejouer, et je suis finalement devenu maître de conférences.

Ce numéro de la revue *Volume!*, consacré à la réflexivité pour des acteurs simultanément analystes du fait musical, peut donc être lu sans peine comme l'expression du retour du refoulé. Pour l'essentiel, je me bornerai ici à relater certains événements ou circonstances de ce passé musical, en insistant en particulier sur le rapport à la musique comme processus de socialisation, et également l'interdépendance entre façons de jouer et dispositifs techniques<sup>4</sup>. Je montrerai que les façons d'écouter de la musique, de composer, de jouer, d'enregistrer, bref, tout ce qui définit un style ou une esthétique musicale, voire une époque, sont au moins autant orientées par les techniques disponibles que par les goûts ou les références dont le musicien est porteur. Je suggérerai que, de ce point de vue, l'opposition entre deux conceptions sociologiques de l'art et du goût — la médiation et la passion développée notamment par Hennion ; la théorie de la domination et de la distinction chez Bourdieu — n'est pas aussi irréductible qu'il y paraît. Je ne dirai donc rien, dans cet article, du travail en studio, des concerts sur scène, des interactions avec la maison de disques, éléments dont je rendrai compte dans un travail ultérieur.

En toile de fond de cet article, c'est la critique épistémologique du récit autobiographique qui est en jeu : comment faire d'une période ou des circonstances de son existence — qui paraîtront fréquemment anecdotiques, peu généralisables — le sujet d'une relation ethnographique ? Quelle valeur sociologique accorder à ce qu'on peut qualifier d'auto-analyse ou d'ego-histoire ? La sollicitation de la mémoire, lacunaire, faillible, sélective, a-t-elle une quelconque valeur de preuve ? Ce type de récit n'est-il pas à cet égard critiquable, introduisant des biais considérables qui en réduisent la valeur, notamment par l'absence de notes prises sur le moment, ou encore par la place accordée aux affects ?

---

4. Ces liens ont été notamment examinés par Marc Touché (1996 et 1998).

## L'amour de la musique

Faire la genèse du goût pour la musique et de son accomplissement dans la pratique d'un instrument, voire dans l'investissement au sein d'un groupe, a donné lieu à toutes sortes d'interprétations : désir d'affirmation identitaire, d'expression de ses goûts, ou de distinction sociale; force d'attraction d'une activité perçue comme hors-norme; valorisation du temps libre, de l'épanouissement de soi; résistance à l'ennui, au travail, au déclassement social; intérêt pour la petite communauté que représente le groupe, et les formes de sociabilité qu'elle autorise... Ces différents ingrédients, en proportion variable selon les individus, composent sans doute en effet la recette de l'engouement pour la pratique musicale qui débouche sur le désir de jouer dans un groupe. Toutefois, rares sont les travaux qui parviennent à saisir de façon compréhensive le processus complexe où le goût pour la musique s'élabore et se transforme en désir de sa pratique, à cerner ce que Jean-Marie Seca par exemple appelle la « vocation rock ». Cette difficulté s'explique de différentes manières : tout d'abord, il n'y a guère de raisons pour que les récit biographiques des musiciens échappent à l'effet réducteur des déclarations en situation d'entretien et n'imposent dans bien des cas un système de représentations indigènes; certains éléments socialement valorisants (dans le cas des « rockeurs » : le sens de la révolte, le goût de l'authenticité, l'élan créateur) sont omniprésents tandis que d'autres sont passés sous silence car moins avouables (par exemple, envisager aussi la participation à un groupe de rock comme moyen efficace pour draguer des filles). Par ailleurs, la question du goût, du moins dans le paysage sociologique français, s'est principalement structurée autour de l'opposition entre deux paradigmes dominants : la théorie de la domination chez Pierre Bourdieu, où le goût est avant tout socialement déterminé; la théorie de la médiation, puis de l'attachement chez Antoine Hennion, qui affirme la capacité réflexive des « amateurs » quant à un goût qui leur est « propre ». Enfin, un dernier obstacle tient à une certaine difficulté de la sociologie à rendre compte des affects, tels ceux présents dans le goût, le désir ou la passion<sup>5</sup>. Comment sortir du dualisme qui caractérise la sociologie du goût, avec d'un côté, un goût spontané, individuel, pur, autonome, et de l'autre, un goût socialement construit, un goût de classe?

5. Voir Hennion, Maisonneuve & Gomart, 2000 : 239-259. Voir également *Terrain* 37, septembre 2001. Sans doute gagnerait-on ici à faire l'hypothèse que la passion musicale est, sur certains points, homologue à d'autres manifestations passionnelles et vocationnelles (religieuses, militantes...).

*Conventions et émotions*

Je pourrais évidemment prétendre que j'ai écouté Bach ou les Beatles très tôt, et que mon intérêt pour les instruments de musique était précoce. En réalité, c'est un piano d'enfant au son aigrelet, dissimulé dans une armoire chez ma grand-mère, qui joue le rôle de la scène primitive. À part ça, mes parents — issus du monde rural et ouvrier, immigrés à Paris à la fin des années cinquante — n'étaient pas mélomanes, ne pratiquaient aucun instrument et n'écoutaient qu'assez occasionnellement de la musique sur leur « tourne-disque » : pour l'essentiel, quelques 45 tours de Mireille Mathieu, de Sheila, de Claude François, des 33 tours des Compagnons de la Chanson et de musiques plus ou moins traditionnelles, pour ainsi dire jamais renouvelés. Mon intérêt pour la musique doit sans doute beaucoup aux programmes télévisés et à l'école. Les programmes de variété diffusés en fin de semaine — Guy Lux, Maritie et Gilbert Carpentier — offraient à mes yeux un triple intérêt : tout d'abord, à une époque où le poste de télévision était un objet précieux<sup>6</sup>, trônant dans la principale pièce de la maison, ces émissions constituaient un rituel bien établi, une occasion pour toute la famille de se retrouver autour d'un divertissement régulier, avec son lot de vedettes récurrentes et elles aussi familières. Une de mes cousines adolescente, perpétuant une activité à laquelle ma mère s'était livrée en son temps, tenait un cahier dans lequel elle consignait les paroles des chansons à la mode qu'elle découpait avec les photos des artistes dans *Salut Les Copains* ou *Podium...* Un autre attrait principal de ces émissions tenait sans conteste aux duos qu'elles mettaient en scène, spécialement pour l'occasion, et où elles apparaissaient souvent à contre-emploi (Mireille Mathieu en hard-rockeuse) ou caricaturées (Carlos en baigneur costumé de rose avec un biberon dans la main) ; par ailleurs, on pouvait entendre les artistes accompagnés par des grands orchestres qui soulignaient la vertu du direct : le professionnalisme des chefs d'orchestre rejaillissait sur ces programmes, même si nous savions bien entendu qu'il ne s'agissait pas de musique classique — j'ai oublié de mentionner dans la discothèque familiale quelques valses de Strauss dont l'inévitable « Beau Danube Bleu ».

Un autre programme, plus ponctuel, a joué un rôle décisif dans mon désir de la musique : il s'agissait d'un de ces programmes du mercredi après-midi à destination des jeunes publics<sup>7</sup> qui

---

6. Un de mes collègues universitaires, âgé d'une quarantaine d'années et issu d'un milieu ouvrier, m'indiquait que, enfant, ses parents n'avaient pas les moyens d'acquérir un poste TV et avaient eu recours au système de la location : on mettait une pièce dans une fente pour allumer le poste. Voir aussi Schwartz, 1990.

7. Il s'agissait de l'émission « Un sur 5 », créée en 1975 par Patrice Laffont.

diffusait notamment des dessins animés et des séries. C'est dans ce contexte que, pendant 5 semaines consécutives, fut diffusée une émission consacrée spécialement aux Beatles. On y présentait des extraits de films et de chansons commentés par François Jouffa, le président du fan-club, « Le club des 4 de Liverpool ». Les quatre premières émissions furent consacrées tour à tour à l'un des Beatles tandis que la dernière embrassait l'ensemble de leur carrière. Je devais avoir 13 ans à cette époque. Je me mis en tête d'enregistrer chacune de ces émissions : nous n'avions aucun disque des Beatles à la maison, mais chaque nouvel extrait de chanson — aussi bref soit-il — ouvrait de nouveaux horizons, mélodiques et sonores. Les magnétoscopes n'existant pas à cette époque, je posais mon magnétophone à cassettes — un cadeau de communion! — devant le haut-parleur de la télévision pour en garder une trace sonore : ce dispositif était rudimentaire, le magnétophone ne disposait pas de micro externe, et il supposait la coopération de ma famille, qui s'abstenait de pénétrer dans la salle à manger ou de faire trop de bruit, pendant que j'enregistrais. Aujourd'hui encore, j'ai conservé cette cassette et je peux parfaitement me souvenir de l'émotion que me procurait son écoute répétée : je pense en avoir tiré un plaisir qui découlait de ce que chaque fragment de chanson portant le désir de la chanson en son entier, que je n'ai pourtant satisfait que bien des années plus tard. En somme, je ne connaissais les Beatles qu'imparfaitement, mais cette imperfection était agréable : je pouvais imaginer à quoi devait ressembler « Strawberry fields » ou « All my loving » dans leur version intégrale, ou m'extasier sur le son d'orgue de « Blue jay way ». Je pense que ce type de plaisir est comparable à celui que procurent les chansons dont on apprécie un final malheureusement trop bref et qu'on se repasse indéfiniment : par exemple, pour ma part, le solo de trompette de Ken Fradley qui conclue « Red Light » de U2. Mais tout cela ne dit pas exactement pourquoi j'ai éprouvé cet attachement pour les Beatles. Nik Cohn, dans sa très belle et très personnelle histoire du rock, explique notamment le phénoménal succès des Beatles par leur capacité inégalée à produire des images bien définies qui se complétaient mutuellement :

« On pouvait les prendre par n'importe quel bout, tous leurs défauts s'annulaient, ce qui donnait un sentiment très réconfortant de plénitude [...] Ils se suffisaient parfaitement à eux-mêmes, formaient une entité indépendante comme si le monde avait été proprement séparé en deux races, Les Beatles et les autres, et ils ne semblaient avoir besoin de personne. » (Cohn, 2004)

De fait, l'émission dont je viens de parler insistait elle aussi sur cette somme des parties qu'étaient les Beatles, et chacun pouvait y trouver son compte. Et puis, les Beatles proposaient une musique accessible, avec des refrains facilement mémorisables et des arrangements qui intégraient toutes sortes de styles musicaux (notamment avec *Sergent Pepper*). Mais ce qui me touchait le plus dans leur

musique, et cela a durablement marqué mes goûts d'auditeur puis de musicien, c'est la mélancolie que dégagent certaines de leurs chansons, leur puissance émotionnelle. De nombreux commentateurs ont stigmatisé la mièvrerie de McCartney, son esthétique guimauve contrastant avec l'âpreté de Lennon. Il n'en reste pas moins que la puissance émotionnelle des chansons des Beatles, dans un registre où excellait particulièrement McCartney, me touchait plus que tout : accords mineurs, arrangements de cordes, chœurs, tout ce qui définit une convention (voir Becker, 1988 : 64-88). Encore aujourd'hui, ce type de convention retient mon attention, voire suscite mon adhésion passionnée, et je peux en repérer les éléments constitutifs dès la première écoute : elle constitue le fil conducteur d'un corpus musical personnel où on trouve des artistes et des façons de jouer ou de chanter, une émotion, étonnement proches. J'ai ainsi récemment découvert les chansons de Ron Sexsmith, qui m'ont instantanément touché : quelle n'a pas été mon étonnement de découvrir qu'il dédiait un de ses albums à Johnny Cash et Elliott Smith, deux de mes artistes préférés, qui me semblent eux-mêmes très proches des Beatles, à leur façon. Est-ce que cette émotion suscitée par certaines propriétés musicales — liées à des caractéristiques sonores, harmoniques — est propre aux Beatles? Sans doute non : certaines chansons de Joe Dassin, de Claude François<sup>8</sup>, de Michel Delpech — le genre de références que les supposés intellectuels ignorent ou camouflent tant elles paraissent inavouables — avaient cette même capacité à me toucher, qui pouvait parfois tenir à un simple basculement d'accords. Doit-on conclure de tout cela que de l'amour de la musique, comparable en cela à la croyance (voir Favret-Saada, 1990), on ne peut rien dire de sociologique? Que l'analyse de cet amour doit s'arrêter aux frontières du positivisme : rien d'autre qu'une version psychologisante de l'habitus social? Ou le désir d'affranchissement des adolescents vis-à-vis des contraintes sociales et familiales? Ou une conduite d'adhésion à des valeurs et à une matrice identitaire véhiculées par les stars? Quoi qu'il en soit, il me semble pouvoir dire ici que la musique, et tous ces groupes ou chanteurs que j'aime — et peu importe de savoir si les raisons profondes de cet amour sont redevables de la psychanalyse ou de la sociologie déterministe — utilisent des conventions analogues ou voisines, qui me sont familières et qui me touchent comme telles<sup>9</sup>.

8. À propos de Claude François et des chanteurs de sa génération, on peut d'ailleurs souligner l'importance des adaptations : « Il y avait une course folle pour s'emparer avant les autres des succès Outre-Atlantique », selon Jacques Cassard (2004 : 118).

9. « La musique recourt à toutes sortes de procédés techniques suffisamment reconnus de tous les individus pleinement socialisés pour être directement utilisables pour les artistes. Les compositeurs peuvent ainsi tabler sur le fait que le public percevra bien la "tristesse" évoquée par le mode mineur (...) » (Becker, 1988 : 69).



*L'amour et la distinction*

Un autre facteur constitutif de l'amour de la musique puis de sa pratique a été l'école. J'ai fréquenté le même établissement de la 4<sup>e</sup> à la terminale. Cette stabilité dans la durée était sans doute un élément favorable pour observer la façon dont les goûts de mes camarades et de moi-même évoluaient peu à peu en interagissant. Bien entendu, la musique constituait un vecteur d'affirmation et de distinction particulièrement puissant. À partir de la troisième environ, elle se substituait progressivement au football et au sport en général<sup>10</sup> : ne rien y connaître vous condamnait automatiquement à « ne pas en être », à passer pour un plouc ou un ringard, dans un établissement où une bonne partie des élèves, dont moi, provenait de la campagne ou des villes-dortoirs et l'autre du centre-ville, où l'hétérogénéité sociale était forte. Tout candidat à la distinction musicale se devait de respecter certaines règles : connaître un maximum de groupes à consonance anglo-saxonne ; éviter toute référence à la variété, voire à la chanson française (ce n'est qu'en première et en terminale que quelques lycéens — souvent les plus sensibles à la chose politique — revendiquaient leur goût pour Brel ou Brassens, aidés en cela par le cours de français où les chanteurs à texte étaient remis à l'honneur), à l'exception des chanteurs français qui incarnaient l'esprit de révolte (Renaud par exemple). Et, distinction suprême, jouer d'un instrument, ou mieux, de la guitare électrique, au sein d'un groupe.

Afficher ainsi sa différence se faisait ainsi aux dépens des camarades les moins avertis : un des jeux pratiqué durant les cours, consistait à faire circuler des listes de groupes ou de musiciens et à vérifier si vous en connaissiez quelque chose. L'ignorant était publiquement raillé. La différence entre ceux qui vivaient en ville, qui avaient accès avec plus de facilités aux magasins de disques ou dont l'environnement familial et social favorisait une certaine autonomie et assurance des goûts — qui confinait parfois à la morgue — sautait aux yeux. En ce qui me concerne, je portais des pantalons de velours bon marché là où les mieux dotés portaient des jeans, et mes connaissances en matière de rock étaient très réduites. Mon désir d'en savoir autant sur le rock que les plus avertis de la classe procède aussi en partie de ce sentiment d'humiliation : n'allant pas aux concerts et n'achetant pour ainsi dire pas de disques, j'écoutais la radio et surtout, je me construisais un début de culture en dévorant des revues spécialisées que je subtilisais. À cette époque, deux revues tenaient le haut du

10. La valeur fédératrice du sport et de la musique — les deux s'excluant parfois lorsque s'opposent la virilité et la sensibilité que ces activités sont respectivement censées symboliser — a bien été décrite dans les textes de Morissey, chanteur des Smiths.

pavé : *Best* et *Rock & Folk* (voir Teillet, 2002). Sans doute parce que ces deux revues bornaient les divisions internes au champ de la critique et de la célébration rock, les quelques amateurs de musique de ma classe tendaient aussi à s'opposer entre « bestolâtres » et « rockophiles ». Contrairement à ce que cette formulation peut laisser entendre, cette opposition n'était guère conceptualisée : je préférais toutefois pour ma part *Rock & Folk* pour des raisons assez comparables à celles exprimées par Philippe Teillet dans ce numéro (voir p. 95-116). Je mémorisais ainsi les noms de nombreux musiciens, voire les caractéristiques de leur matériel. Toutefois, ce savoir était terriblement lacunaire et il ne reposait sur aucune perspective d'ensemble qui lui aurait donné une cohérence historique. Qui plus est, je connaissais par leur nom et leur biographie des tas de groupes dont je n'avais, des années après, pas encore écouté la moindre note de musique : je me constituais un petit musée imaginaire du rock.

#### *Les supports de la médiation*

Je me suis mis véritablement à acheter des disques, certes en quantité limitée, en première et surtout lors de ma terminale. À cette époque, les conditions d'accès au disque et le type de rapport que l'auditeur entretenait à cet objet étaient en tous points différents de ce qu'on a pu connaître seulement quelques années plus tard : on trouvait à Angers au début des années 1980 plusieurs disquaires qui ont tous disparu au profit des enseignes de la grande distribution et des vendeurs de CD d'occasion. Dans certains cas, ces disquaires étaient les mêmes qui vendaient des instruments de musique et les partitions. Les « petits » disquaires, comme on les désignait, étaient au nombre de 4 ou 5 : il était possible d'écouter les albums avant de les acheter. On pouvait prendre ou ne pas prendre et l'achat se décidait sans doute très différemment par rapport aux bornes d'écoutes actuelles, qui ne passent souvent que des extraits ou les CD placés en tête de gondole. La segmentation des genres, et par conséquent des publics, était moins étendue et facilitait sans doute le partage de références communes. Un support particulièrement important de la médiation était le disque lui-même : de ses caractéristiques matérielles découlaient directement ses propriétés symboliques auprès de l'auditeur. En d'autres termes, on n'« écoutait » pas — au sens le plus large de cette expression qui renvoie à tous les usages, modalités d'appropriation et de représentation du disque — le vinyle de la même façon qu'on écoute le CD ou les fichiers MP3 aujourd'hui. On parle beaucoup de la dématérialisation de la musique de nos jours : le vinyle, c'était d'abord un support physique qui pouvait se rayer. Presque systématiquement, j'enregistrais mes vinyles neufs pour les

préservé et je les mettais ensuite à l'abri. À la différence du CD où chaque chanson correspond à une plage et pour laquelle on peut activer la fonction *repeat*, les vinyles s'écoutaient plutôt dans la continuité, tout comme les cassettes. Certes, on pouvait soulever le bras de la platine pour réécouter ou laisser de côté une chanson, mais même cette opération demandait un peu d'habileté, au risque d'abîmer le disque ou la tête de lecture. Le continuum ou la cohérence du vinyle n'était pas toujours strictement identique à celui du CD : par exemple, sur *What's going on* de Marvin Gaye, la fin de la face A est shintée puis réapparaît en début de face B, transition qui a disparue du CD. Enfin, ce que je regrette le plus sont les pochettes des vinyles<sup>11</sup>, qui leur donnent leur caractère affectif très marqué : un disque, ce n'est pas que de la musique, de la matière sonore. C'est aussi un groupe, des musiciens, des instruments, un lieu de vie ou de répétition, une biographie, un imaginaire. Or, le format d'une *cover* de 33 tours — un carré d'environ 30 centimètres de côté — offrait une vraie visibilité et lisibilité à tous ces éléments : (Reproduire ici la pochette intérieure du *Third* de Soft Machine). Mon plaisir à écouter les premiers Soft Machine, pour prendre un exemple, tenait aussi à la photo double page imprimée à l'intérieur des pochettes. On peut y voir cinq musiciens, songeurs, pieds nus ou affublés de bottines comme on n'en fait plus, affalés sur le sol ou le lit, dans un appartement où règne un certain désordre, et y deviner un témoignage sur un mode de vie en groupe et sur une époque; la photo montre également quelques instruments de musique, guitares électriques et orgue. On peut y lire jusqu'à la marque des alcools qui voisinent avec une théière, posés négligemment sur une table au centre de la pièce. J'avais l'impression d'entrer dans leur intimité, dans un univers cool, excentrique et anglais. C'est aussi à de tels indices qu'un imaginaire de l'esthétique psychédélique — ici lié à l'école de Canterbury — peut prendre corps. La plupart des ces détails sont indéchiffrables et ont totalement perdu leur impact sur un CD. Qui aujourd'hui se soucie réellement des pochettes de disques, en dehors des collectionneurs nostalgiques?

### De l'écoute à la pratique

Comment passe-t-on de l'amour de la musique à sa pratique, jusqu'à finalement envisager d'en faire son métier<sup>12</sup>? En d'autres termes, comment rendre compte du cheminement qui amène un individu à choisir son instrument, à jouer dans un groupe avec d'autres musiciens, à répéter, à se

11. Voir le très bel ouvrage de Mick de Ville, 2004.

12. Sur cette question, voir notamment Marc Touché, 1998.

produire sur scène, à démarcher les maisons de disque? On retrouve ici la question des mondes de l'art dans toute son étendue : pourquoi telle personne appartient à ce monde et non telle autre? Quels sont les réseaux d'individus qui coopèrent au sein de ce monde (musiciens, disquaires, vendeurs d'instruments, managers, employés d'une maison de disque etc...)? Comment le musicien, face aux conventions en vigueur, est-il amené à imiter voire à innover, comment parvient-il à se forger ce qu'on appelle un style?

### *Le choix de l'instrument*

Personne au sein de ma famille, ni de près ni de loin, ne jouait d'un instrument. Tout simplement, ce n'était pas pour nous : non pas que cela ne soit pas désirable — et dans les familles d'origine populaire, c'est bien entendu l'accordéon qui était vu comme l'instrument roi — mais cela ne serait jamais venu « naturellement » à l'esprit de mes parents. Je me souviens avoir dès l'école primaire éprouvé le sentiment que le rapport à la musique avait sans doute quelque chose à voir avec la position sociale : à la fin de la classe de CM2, les élèves qui jouaient d'un instrument avaient été invités à se produire devant le reste de la classe. Il y avait là un violoncelliste, fils d'une famille renommée de musiciens, un pianiste et un guitariste classiques, et surtout, un joueur de cithare, fils du doyen de l'université d'Angers, qui plus est éternel premier de la classe. Jouer devant nous leur procurait un évident sentiment de supériorité que l'instituteur avait d'ailleurs avivé par ses commentaires élogieux. Tout cela me semblait hors de portée et j'en étais très jaloux.

À mon époque, à la fin de la troisième, les élèves passaient le BEPC. Cet examen obligatoire marquait la transition entre le collège et le lycée. Les familles issues des classes populaires, dont le niveau d'étude n'avait souvent jamais dépassé le certificat d'étude ou le CAP, lui accordaient une réelle valeur et en faisaient un enjeu. Mes parents avaient donc décidé de me récompenser si je l'obtenais. J'hésitais longuement entre un vélo demi-course orange et un instrument de musique et j'optais finalement pour l'instrument : mon choix se porta sur un orgue électrique, pour ne pas faire comme tout le monde. En effet, plusieurs de mes camarades de classe jouaient de la guitare qui était de loin l'instrument le plus répandu. Et j'avais été marqué par les sonorités d'orgues et de claviers utilisés sur certains titres des Beatles et de Pink Floyd (*Dark Side of the Moon* et *Wish you were here* notamment) : sur ces morceaux, les claviers étaient assez sommaires et se réduisaient à

quelques accords joués en nappes, mais, enrobés d'effets (la chambre d'écho), ils occupaient une bonne partie de l'espace sonore et avaient du cachet. À mes yeux, ce type d'instrument semblait plus facile à apprendre et moins conventionnel : mon père m'en offrit un en 1977, acheté 2 950 francs, ce qui n'était pas rien car cela représentait environ les deux tiers de son salaire mensuel<sup>13</sup>. Il s'agissait d'un orgue électrique de marque italienne (GEM), qui n'avait rien à voir avec les deux marques les plus célèbres — et beaucoup plus onéreuses — de l'époque : l'orgue Hammond, doté d'un amplificateur dont le haut-parleur pouvait tourner plus ou moins vite, ce qui procurait un vibrato très caractéristique et un grain de son très chaleureux qui le destinait particulièrement au jazz ou au blues. Et l'orgue Farfisa, plus aigret mais aussi moins volumineux, qui s'accordait bien avec les sonorités plus rock ou New-Wave<sup>14</sup>. L'orgue GEM avait un amplificateur incorporé et disposait de trois sonorités différentes, quoique assez voisines, qui rappelaient le son nasillard des orgues utilisés pour les bals. Une boîte à rythme rudimentaire (cha-cha, bossa, valse, tango...) avec accompagnement automatique dans les basses était incorporé : en activant cette fonction, jouer une seule note avec la main gauche suffisait à produire un accord.

Je ne savais pas lire les notes de musique et mes connaissances en harmonie étaient sommaires : je reconnaissais intuitivement un accord majeur, mineur ou 7<sup>e</sup>, mais je ne n'en avais aucun savoir théorique. Je demandais à prendre quelques cours de musique : un de mes camarades de lycée me recommanda un organiste-accordéoniste, musicien de bal. Malheureusement, je n'étais pas doué pour le solfège et je n'avais aucun goût pour le genre de musique qu'il enseignait, essentiellement les airs de variété à la mode et les classiques de la musette. J'abandonnais donc assez vite. À cette époque, mon idée fixe était de monter un groupe, selon l'expression consacrée, et j'avais réussi à fédérer deux camarades de lycée : ce premier projet n'était pas réaliste, et là n'était pas l'essentiel ; il était moins question de jouer ensemble « pour de vrai » — j'habitais beaucoup trop loin de la ville et je ne disposais pas de local de répétition — que de s'auto-proclamer musicien : de quelle autre façon pouvais-je être pris pour un musicien ? D'autre part, monter un groupe, c'était s'engager dans une aventure collective où il était question d'influences et de références et aussi de division des tâches : un processus complexe d'apprentissage et de socialisation se dessinait. Nous complétions ainsi nos connaissances sur les instruments, sur leur plus ou moins grand prestige.

13. Le rôle des parents au début de la vie des groupes est également souligné par Marc Touché, (1998 : 59).

14. On trouve un bon exemple de l'utilisation du Farfisa par l'organiste de *The Attractions*, le groupe d'Elvis Costello à la fin des années 1970.

**établissements Grolleau**  
s.a.r.l. au capital de 35 000 F

10 rue Voltaire  
8 place Freppel  
49000 Angers - tél. 88.48.52

musique - lutherie  
disques  
radio - télévision  
chaînes hi-fi  
pianos  
orgues électroniques

facture n° 01022  
date 6 Sept 77  
n° compte

Monsieur LEGUERN  
11 Avenue du Stade  
49320  
La Membrolle s/Loire

quantité	désignation	numéros	p.u. t.t.c.	p.t. t.t.c.
1	ORGUE GEM			
	Ref: Jumbo RA6 -			2950 F
	TVA Comprise 17,60%			
	A jour par laim	1950.00		
	Solde à haute	500 F		
	au 6 Octo 77	<del>1000 F</del>		
	au 6 Nov 77	<del>1000 F</del>		
		500 F		

total

mode de règlement

(pour tout règlement prière d'indiquer le numéro de facture)

c.c.p. Nantes 220.09 g r.a. 67 b 186 siret 057 201 865 000 11 s.p.a. 6425

**GROLLEAU**  
10, rue Voltaire  
49000 ANGERS  
Tél. 88.48.52

Illustration 1. – Du rôle des parents et des boutiques locales dans l'accès au matériel.

diquer son goût pour les Sex Pistols. Que je ne les ai jamais entendu jouer ou chanter importait peu ; ils collaient suffisamment bien à mon imaginaire d'un groupe de rock et à la distribution des rôles pour que cela suffise. En seconde, un copain de classe avait rejoint notre trio en achetant une guitare électrique blanche imitation Stratocaster et un petit ampli : hormis le batteur, personne ne savait vraiment jouer et chacun apprenait en écoutant les disques dont il disposait. L'apprentissage

La marque et le look des instruments étaient un point important de nos conversations. À un âge où l'intérêt pour les filles n'était pas étranger à l'intérêt pour la musique, nous savions, parce que les photos de concerts dans *Rock & Folk* ou *Best* nous renseignaient là dessus, quels instruments étaient les plus en vue. Ces revues spécialisées jouaient un rôle important dans notre éducation, de même que les magasins d'instruments de la ville. Cette première formation comprenait un batteur, un chanteur et moi-même au clavier : nous ne nous éloignons guère de la configuration « classique » d'un groupe. En réalité, la cooptation des musiciens ne reposait pas seulement, loin s'en faut, sur des critères musicaux : nous étions sans doute influencés par nos lectures qui personnalisait à outrance la vie des groupes et insistaient sur la complémentarité de leurs membres ; nous avions à l'esprit que chaque musicien devait s'approcher d'un des sociotypes consacrés par l'hagiographie rock : notre batteur avait une belle gueule, un nom italien, et se vantait de plaire aux filles. Le chanteur était doté d'une personnalité excentrique, remarquée comme telle au lycée, et était parmi les premiers à reven-

restait essentiellement individuel, et de ce point de vue, jouer de l'orgue représentait un sérieux désavantage : sans aide, le poids de cet instrument le rendait impossible à déplacer. Vivre à bonne distance de la ville, ce qui rendait toute répétition problématique, et tenir le clavier, constituaient un double handicap, notamment pour organiser les répétitions ; là encore, la bienveillance et l'aide des mes parents était essentielle dans mes débuts de musicien. En tout et pour tout, la carrière de ce groupe se réduisit à deux ou trois répétitions dans une salle de maison de quartier que la batteur avait réussi à se faire prêter. Nous y avons joué de façon très approximative quelques titres de Dylan et de Pink Floyd, répertoire sur lequel pouvait se réaliser un accord minimal entre des musiciens dont les références musicales et les capacités instrumentales étaient très dissemblables.

Comme on le voit, les conditions d'entrée dans la vie de musicien peuvent être marquées par une série d'actes performatifs : acquérir des instruments, fonder un groupe, répéter, choisir un répertoire... L'histoire du rock est peuplée de récits plus ou moins similaires sur la genèse des groupes, des Beatles aux Smiths, où dominent l'autodidaxie et la socialisation par le groupe et la cooptation de ses membres. En quelque sorte, le rock se fait en se faisant, attitude que la vague punk a poussé à son paroxysme en achevant le processus de désinhibition que l'électro-amplification a favorisé.

#### *De l'orgue aux synthétiseurs*

Je passais à des choses plus sérieuses en rejoignant — j'étais alors en classe de première — un duo de musiciens bien plus âgés que moi et qui jouaient le répertoire intégral de Pink Floyd sur le bout des doigts : proches de la quarantaine, le guitariste enseignait les mathématiques tandis que le bassiste était agent d'assurance, et ils n'ambitionnaient rien d'autre que de se faire plaisir en répétant le week-end. Ce groupe présentait de nombreux avantages : sans batteur, nous pouvions jouer chez l'un, sans incommoder la famille ou le voisinage. On peut toujours contrôler le son d'un ampli, mais plus difficilement le volume d'une batterie. D'autre part, j'étais très impressionné par le matériel qu'ils utilisaient : une jazz bass et une télécaster US originales, instruments que je n'avais encore jamais vu de près si ce n'est dans les magazines. Ils étaient ainsi capables de reproduire à la note près et avec un son absolument identique les morceaux de Pink Floyd, et les *riffs* de David Gilmour. Du même coup, je découvrais l'importance des effets, alors que je n'avais même pas d'ampli : mon orgue disposait d'un haut-parleur intégré et j'ai très vite acquis un ampli

d'occasion qui disposait d'une réverbération à ressort. Mais le principal avantage de ce duo était sans aucun doute sa patience à mon égard : ma technique était très rudimentaire ; je me limitais à jouer en accord avec trois doigts (fondamentale, tierce, quinte), et je ne maîtrisais même pas les renversements d'accords. La seule véritable variante consistait à passer d'accords majeurs à des accords mineurs. La main gauche complétait la main droite en tenant la fondamentale dans les basses. Pour donner plus d'épaisseur à mon jeu, j'avais appris à doubler la fondamentale à l'octave. Cette façon de jouer tenait évidemment à mes limites techniques mais je pense que l'instrument n'arrangeait rien : le sustain de l'orgue permettait de jouer des accords qui se prolongeaient autant qu'on voulait, ce qui aurait été impossible avec un piano qui impose un jeu plus « rempli ». Pour le dire autrement, on peut tenir le même accord pendant une heure à l'orgue, pas au piano, et le jeu s'en ressent forcément : le piano impose un style plus lyrique là où l'orgue peut être plus statique. De ces contraintes est né un style limité, que j'ai essayé d'améliorer au fur et à mesure, mais qui a conservé la marque de ces « défauts » originels. De ce point de vue, le répertoire de Pink Floyd était parfait, si l'on faisait abstraction de la fidélité aux sons des claviers de Rick Wright : accords assez simples, tenus, qui avaient pour principale fonction de dessiner une trame harmonique et un climat sonore sur lesquelles se détachaient la chant et la guitare solo. Je jouais ce qu'on appelle des « nappes » et je pouvais m'en sortir sans grande technique. La réverbération trouvait ici toute son importance pour donner de l'amplitude au son.

Cette expérience m'incite à penser que ce qu'on appelle ici un style n'est rien d'autre que le résultat d'interactions entre des éléments qui touchent au fait musical même s'ils ne sont pas tous directement de la musique : les références dont chaque musicien dispose sont un de ces éléments ; la musique, comme toutes les autres activités artistiques, mobilise des procédés largement liés à l'histoire de la discipline. Pour ma part, je sais que le processus d'engendrement d'un nouveau morceau est toujours pour partie lié à la « digestion » plus ou moins réussie de morceaux que j'admire ou qui me semblent, à tort ou à raison, apporter des innovations. Je reconnais et j'apprécie un certain nombre de conventions et lorsque je compose, je cherche généralement à m'en approcher tout en m'en écartant. Cette façon de faire est le plus souvent inconsciente. Il ne s'agit pas de plagier, plutôt d'inventer en prenant appui sur un cadre existant. Je ne développerai pas dans cet article la question de savoir « comment on compose », qui n'est évidemment pas qu'une question technique puisqu'elle met aussi en jeu un horizon d'attente, un public imaginé, supposé ou connu, une certaine idée de soi, de la réputation qu'on espère obtenir et de la position qu'on entend ou



aimerait occuper dans l'espace musicale, etc. Quoiqu'il en soit, je pense que cette dialectique complexe entre les conventions qu'on reproduit et celles qu'on vise à dépasser (ou à rejeter) est exactement ce que décrit Greil Marcus lorsqu'il cite Raymond Chandler ou lorsqu'il résume la trajectoire des Beatles : il y a « une énorme différence entre s'abaisser, dans l'écriture, au niveau de son public (ce qui, en fin de compte, ne marche jamais) et faire ce que l'on veut faire dans une forme que le public a appris à accepter [...] Les Beatles (« ces américains imaginaires » comme les appelait Leslie Fiedler), fous amoureux de la culture populaire américaine et vivant leur rêve américain à eux, élargirent leurs ambitions lorsqu'ils se rapprochèrent du but : au début, ils voulaient être Eddie Cochran, ensuite ils décidèrent qu'ils pouvaient être Elvis, puis ils se retrouvèrent dans une catégorie à part » (Marcus, 2001 : 135-136). Toute proportions gardées (sic!), l'album des Occidentaux dont j'ai composé les musiques doit beaucoup au groupe écossais Blue



Illustration 2. – En studio en Écosse : l'ingénieur du son (Calum Malcolm) et les Occidentaux. Au premier plan, deux générations de synthétiseurs.

Nile, à tel point que nous avons fait appel à son producteur pour réaliser nos séances de studio : nous prétendions nous inscrire dans une famille notamment reconnaissable à une façon bien particulière d'employer les synthétiseurs. Une autre tension dans la musique que nous faisons alors découlait de la difficulté à concilier deux références et deux imaginaires opposés : les musiques de Robert Wyatt ou de David Sylvian pour leur caractère introspectif ; celles de Simple Minds ou de Lloyd Cole parce qu'elles étaient plus directes, plus fédératrices. Comment être sophistiqué et *catchy* à la fois ? Je pense que les Beatles ont particulièrement bien résolu cette quadrature du cercle au cours de leur carrière — une pop sophistiquée, extravertie et introspective que des groupes comme Tears for Fears et bien



*Illustration 3.* – En studio en Écosse.  
Un des premiers sampleurs : l'Emulator II.

ter le jeu de guitare de U2 avec un son de piano électronique que j'avais saturé et réverbéré, faute de mieux, je me suis rendu compte que j'obtenais quelque chose de finalement assez original tant par la texture sonore que par le type de jeu que ce son rendait possible. Le cas des Byrds montre à quel type d'innovation — et de style — on aboutit lorsqu'on transpose la technique du banjo à la guitare électrique. Que cela soit le résultat d'une action involontaire ou délibérée, l'histoire de la musique est faite de ces glissements qui aboutissent à la production de nouvelles conventions.

Bien d'autres éléments exercent également leur influence sur l'émergence d'un style : le type d'instruments joués ; les conditions de mise en œuvre de la musique, par exemple les locaux de répétition ; l'état de l'industrie discographique ou des médias ; etc. Pour prendre un exemple, parmi les qualificatifs retenus par les critiques pour qualifier la musique des Occidentaux revenaient les notions d'« atmosphère », de « climat », d'« impressionnisme » ou d'« intimisme » en raison d'une sonorité générale privilégiant les nappes de synthétiseurs, les instruments acoustiques et la réverbération. Comment en vient-on à produire une musique ainsi qualifiée ? D'une part, de tels étiquetages sont indissociables de la critique et de jugements de valeur qui sont autant de conventions socia-

d'autres tenteront d'imiter — et qui explique leur immense succès.

Mais comment alors peut se produire l'innovation ? Comme l'a bien montré Becker, les innovations sont souvent infinitésimales (Becker, 1988, chap. 10 : 301-347). Elles opèrent par glissements : ainsi, ma difficulté à reproduire les conventions que j'apprécie, du fait de ma piètre dextérité comme instrumentiste ou d'un matériel inadéquat, sont fréquemment génératrices d'innovations, aussi modestes soient elles. Par exemple, lorsque j'ai tenté d'imi-

lement établies<sup>15</sup>. D'autre part, de notre propre point de vue de musiciens, nous entendions nous opposer aux courants dominants, à l'échelle de notre ville et à une échelle plus vaste : à une époque où les guitares *noisy* et des textes politisés avaient le vent en poupe — le groupe angevin les Thugs en était un des meilleurs représentants et sa notoriété avait franchi les frontières hexagonales —, où les mots d'ordre tournaient autour de l'urgence, de la spontanéité, de l'immédiateté, une musique apprêtée comme la nôtre, où le synthétiseur et les arrangements de cordes tenaient une place centrale, était franchement à contre-courant. Les synthétiseurs véhiculaient alors une image négative : au mieux, un instrument pour accompagner la musique de variété ou la new-wave synthétique, au pire un instrument vulgaire et froid, opposé aux sonorités *roots* et à l'énergie dégagée par les guitares. En jouer vous connotait négativement, appréciation qui, avec l'arrivée des samplers et des home-studios et des musiques marquées par l'électronique, s'est inversée ensuite. De ce point de vue, le « Cheyenne Automne » (1989) et « Le manteau de pluie » (1991) de Jean-Louis Murat ont joué un rôle important sur nos propres parti pris esthétiques et sur la tonalité d'ensemble de notre album (1993) : créer des climats à base de synthés sur lesquels poser une voix mélancolique avec des textes impressionnistes en français entrain dans le champ des possibles. Enfin, les conditions de répétition ont aussi contribué à façonner cette musique intimiste : on ne joue pas de la même façon et on ne produit pas la même musique quand on répète dans un vaste espace avec groupe au complet et dans le grenier mal insonorisé et exigü de ses parents, comme ce fut longtemps mon cas ; lorsqu'on dispose d'un local adapté, le volume sonore ne constitue pas *a priori* un problème ; tandis qu'un espace domestique privé est plus adapté à formation réduite et peu bruyante qu'à un groupe de Heavy Metal ; nous avons bien tenté d'apporter une batterie dans ce grenier, mais le rappel à l'ordre du voisinage nous dissuada définitivement d'en jouer et nous avons très vite adopté une boîte à rythme. Jouer et chanter de façon retenue sont des caractéristiques qui découlent aussi des contraintes particulières dont nous devons tenir compte et que nous avons fini par incorporer et revendiquer : de ce point de vue, la réverbération dont nous avons pris l'habitude d'habiller tous nos morceaux était un formidable allié : nous pouvions donner de l'espace à des sons élaborés dans un endroit particulièrement exigü. Là encore, toute proportion gardée, il suffit d'observer la photo du local de répétition de Nick Drake pour comprendre d'où procède la musique pop en chambre. Bien entendu, cela est vrai pour n'importe

---

15. Je développerai ce point précis dans un article ultérieur en montrant comment s'est construite la réputation des Occidentaux, de l'élaboration de la notice biographique aux interviews avec les journalistes, en passant par la description du travail des attachés de presse chez Virgin.

quel style de musique, même si les mêmes causes ne produisent pas nécessairement les mêmes résultats comme le montre l'exemple des *garage bands* :

« Au milieu des années 1960, des milliers de groupes américains s'efforcent de marcher dans les pas des Rolling Stones, des Kinks, des Pretty Things, compensant la faiblesse de leurs moyens par un surcroît d'agressivité. Le résultat montre bien comment l'incompétence peut devenir un atout : il y a souvent plus à découvrir chez ces petites formations, dans leur ensemble, que chez les principaux groupes américains de l'époque. Le garage se définit d'abord par son minimalisme forcé, par opposition aux productions plus sophistiquées des grands studios » (Assayas, 2000, « Garage (rock) » : 668).

*Pour une socio-histoire des techniques*

En définitive, un style n'est pas seulement le résultat d'une décision esthétique délibérée ; il résulte avant tout d'un ensemble complexe d'interactions entre des contraintes plus ou moins variables auxquelles le musicien doit faire face. Le terme « contraintes » doit d'ailleurs se comprendre non seulement comme ce qui limite mais aussi comme ce qui stimule le changement. Une autre illustration de ce point de vue peut être fournie par le rôle des techniques et de leurs évolutions, et dans mon cas particulier, la synthèse sonore. Pour dire vite, je me suis intéressé aux synthétiseurs à la fin des années 1970 : un des représentants pour la France d'une des marques les plus célèbres, Korg, habitait Angers et m'avait fait découvrir quelques synthés de la marque. En réalité, à cette époque, les choix grand public étaient encore réduits : le MiniKorg 700 était sorti en 1973 pour 995 dollars (contre 1995 dollars pour l'ARP 2600). Le premier synthétiseur que j'ai pu acquérir était sorti en 1978 : il s'agissait du Korg MS 20. Cet instrument était fascinant par son design futuriste et véritablement révolutionnaire parce qu'il ne s'agissait plus de modules indépendants, intransportables, onéreux et terriblement complexes, mais d'un clavier aux dimensions réduites, aucunement encombrant et donc utilisable sur scène et en studio. Cet instrument utilisait un système analogique, le VC/Gate (« contrôle par voltage »), basé sur la transmission d'une tension électrique : en conséquence, il fallait raccorder des câbles jack à la façade de l'instrument, ce qui le faisait ressembler à un standard téléphonique assez complexe d'utilisation. Le son était modifié en appliquant un voltage variable. Le clavier comportait seulement trois octaves, et surtout, il s'agissait d'un synthétiseur analogique avec deux oscillateurs monophoniques<sup>16</sup> : plus prosaïque-

16. Pour être précis, ce synthétiseur comportait également 2 filtres VCF, 2 filtres VCA, un générateur de bruit, et une molette qui permettait de « pitcher » le son.

ment, il était impossible de jouer plus d'une note à la fois; la plupart des sons manquaient selon moi de chaleur et d'épaisseur; il était certes possible de tirer de cette machine des bruits dignes de la guerre des étoiles, mais je n'en voyais guère l'intérêt sur le plan musical. Des années plus tard, cet instrument a été remis à la mode par des groupes comme les Shamen, Daft Punk ou Coldcut, tout comme le Minimoog, autre synthétiseur mythique (voir Shapiro & Caipirinha Productions, 2004 : 261-266). Les synthétiseurs polyphoniques grand public existaient, mais jusqu'à la fin des années 1970, leur polyphonie restait limitée : sur certains modèles, on ne pouvait pas jouer plus de 6 notes à la fois. Les possibilités de programmation étaient souvent réduites : le Korg Lambda par exemple comportait des sons pré-édités (« presets ») divisés en deux sections : un « percu-set » avec des pianos et des clavecins; un « ensemble section » avec des cordes et des orgues. Quelques années après le MS 20, j'ai pu m'acheter un Roland Juno 6, synthé analogique dont la polyphonie était également limitée à 6 voix et qui ne possédait pas de Midi control permettant d'interconnecter plusieurs synthés entre eux<sup>17</sup>, un DX7 Yamaha puis un sampleur S1000 Akai. Ces différents instruments ont chacun à leur façon marqué l'histoire de la synthèse : le DX7, apparu en 1983, marque une rupture avec la technologie analogique et a connu un immense succès commercial en rendant abordable la technologie numérique. Ce synthétiseur permettait la reproduction d'instruments réels, était doté d'une mémoire interne et externe, et possédait un système midi. Je me souviens d'avoir été impressionné par le son de ce synthé en découvrant le groupe Propaganda jouer un des ses tubes à la télévision : même si ce morceau n'était pas ma tasse de thé, le son était précis, percussif, très dynamique. À l'usage, ce synthé était particulièrement complexe à programmer et la plupart de ceux qui l'utilisaient se résolaient rapidement à utiliser les banques de sons dont il était pré-équipé. De plus, le son était très froid, comparativement à un synthé analogique. Le S1000, un des premiers sampleurs accessibles de haute qualité, vit le jour en 1988 et a constitué une véritable révolution : il était doté d'une mémoire vive réduite (2 mégas) qui ferait aujourd'hui sourire, mais il permettait d'enregistrer et de reproduire n'importe quel son à l'identique, sans aucune déperdition. Une panoplie de fonctionnalités s'offrait à l'utilisateur pour retravailler le sample : le time-stretch, en particulier, permettait de dilater ou de comprimer un échantillon de 25 % à 2 000 % de sa durée d'origine. On pouvait ainsi modifier la durée d'un passage rythmique échantillonné pour le placer dans un morceau sans en changer la hauteur. On pouvait également boucler

---

17. Cette norme a été introduite en 1983.



tube de pop électronique du duo Soft Cell, « Tainted Love » (1981) et son gimmick entêtant, montrent bien quel parti on pouvait tirer de la synthèse monophonique. Un autre exemple, celui de Joe Zawinul, clavier fondateur de Weather Report, montre comment un brillant pianiste peut progressivement devenir un spécialiste du synthé et comment un son peut être à l'origine d'une composition ou d'une façon inédite de jouer; qu'il s'agisse d'un jazzman comme Zawinul ou de musiciens de techno, l'apparition d'une nouvelle technologie engendre des façons nouvelles de l'utiliser. Deuxièmement, les synthés analogiques étaient intuitifs, à la différence des synthés numériques : leur technologie à base de VCO et de VCF supposait qu'on tourne des potentiomètres ou qu'on déplace des curseurs pour obtenir les sons. Sur ce type d'instrument, le musicien finit par savoir comment modifier les sonorités à sa guise : sur scène, j'appréciais particulièrement mon Juno 6 qui me permettait de nuancer mes sonorités tout en jouant. Les synthés numériques tels que le DX7 offraient des possibilités différentes, parfois très intéressantes, mais ne permettaient pas ces variations pendant une performance. Tout ceci démontre, si besoin était, que l'histoire des courants et des styles musicaux est absolument indissociable des évolutions technologiques avec laquelle elle est en interaction (voir Donin & Stiegler, 2004; Weber, 1988).

### **L'autobiographie contrôlée**

Cet article se présente donc comme une tentative d'auto-narration; Les situations ou les impressions dont je rends compte n'ayant fait l'objet d'aucune prise de notes au moment où elles avaient lieu, il s'alimente à mes souvenirs, tels que j'ai pu les reconstituer. En guise de vérification, j'ai pu m'appuyer sur des archives personnelles, écrites ou photographiques, de toutes sortes : contrats discographiques, factures d'achats d'instruments et leurs modes d'emploi, enregistrements de bandes démos, dossier de presse, etc. J'ai également contrôlé nombre de points en en discutant avec le chanteur des Occidentaux, avec ma famille et avec plusieurs acteurs impliqués de près ou de loin dans cette expérience musicale. J'ai néanmoins renoncé à relater notre expérience dans une maison de disques et en studio d'enregistrement, qui feront l'objet d'une présentation ultérieure, tant ce matériau était dense. Finalement, ce travail peut être lu à deux niveaux : du point de vue de la sociologie de l'art, j'ai cherché à établir la genèse et la formation du goût, progressivement investi dans une pratique professionnelle de musicien, et analysé les conditions qui rendent possible l'émergence d'un style musical et la construction d'une carrière. À ce propos, je ne me suis jamais senti « professionnel », qualificatif

dont les débats actuels sur l'amateurisme et la professionnalisation montre bien l'élasticité. En outre, durant ces dix années, je n'ai jamais touché un seul cachet d'intermittent, même si j'ai bénéficié des avances sur recettes des maisons de disques. Du point de vue épistémologique, ce travail pose la question de la validité de ce type de récit et de son aptitude à la compréhension d'un monde social, question récurrente de la sociologie en général et de l'ethnographie en particulier.

En effet fur et à mesure où je relatais ce qui a été une partie importante de mon existence, une question n'a cessé de se poser à moi tant cet exercice se révélait inédit et ardu : quel était l'intérêt proprement sociologique d'un tel récit ? La composante autobiographique — le degré de dévoilement de ce qui m'apparaissait parfois très intime a été une constante difficulté — ne limitait-elle pas l'intérêt de mon propos à quelques anecdotes dénuées de valeur qui ne permettaient ni de comprendre ni d'expliquer ce dont je rendais compte ? Comment généraliser sur la base d'un cas particulier ? Et comment faire coexister le regard savant et le regard ordinaire sans tomber dans la *schize* intellectuelle lorsque celui qui raconte est celui qui interprète ?

Dit autrement, c'est la position d'auto-biographe qu'interroge ce travail : en quoi offre-t-elle des ressources particulières pour appréhender l'univers social que le chercheur se propose d'observer, de décrire et d'analyser, et quelles en sont les limites ? Comme l'a bien montré Daniel Bizeul (2004), l'emprise du « tournant narratif » et de l'auto-ethnographie — qui se manifeste dans des revues comme *Qualitative Sociology* par le fait que sont publiés des récits au caractère singulier, souvent intimistes<sup>18</sup> — révèle l'emploi de méthodes et l'intérêt pour des domaines (tels que la sexualité, l'expérience de la mort...) qui font la part belle à l'introspection. Plus largement, de telles méthodes posent la question de l'engagement, problématique en sciences sociales, comme l'ont montré non seulement Max Weber ou Norbert Élias mais aussi tous les chercheurs confrontés au travail de terrain. L'engagement problématique peut ainsi découler de la configuration du terrain, du type de lien qui unit enquêteurs et enquêtés, etc. (voir Amiraux & Cefai) ; ou, dans le cas qui nous occupe, des interférences entre recherche et parcours biographique.

À première vue, on peut penser que la narration de soi répond de façon particulièrement satisfaisante à l'ambition compréhensive de la sociologie en général, et de l'ethnographie en particulier : en effet, l'auteur peut non seulement décrire des actions et des interactions mais mettre à jour

---

18. On peut citer par exemple Salvador Vidal-Ortiz, 2004.



les ressorts intérieurs de ces actions. En parlant au nom du for intérieur, le sociologue aurait un accès privilégié à l'expérience vécue et éprouvée par les individus, qui n'est ordinairement jamais accessible de façon directe, ou qui suppose une longue présence sur le terrain. Par le biais de l'autobiographie, le sociologue bénéficierait d'une connaissance directe des états intérieurs, des ressorts psychologiques, des perceptions, des désirs et des émotions. Il parviendrait à restituer le point de vue des acteurs, fut-ce son propre point de vue.

En réalité, il est facile de montrer, comme le fait par exemple Howard Becker, qu'il s'agit là d'un impératif majeur mais illusoire de l'ethnographie (Becker, 2002 : 41-43) : d'une part, on peut douter que des états émotionnels personnels soient généralisables; d'autre part, le soi est une notion difficile à manier : elle peut décrire une identité discontinue, des rôles joués par la personne, etc. (voir Irvine, 2000). Qui plus est, les logiques d'action sont souvent opaques aux acteurs eux-mêmes. Troisièmement, on voit mal comment la narration de soi serait soustraite à l'exigence de cohérence narrative qui tend à organiser les récits en énoncés lisibles : l'autobiographie, sauf à se présenter comme un ensemble flou et difficilement analysable d'impressions livrées pêle-mêle, comporte généralement une chronologie et une résolution des actions narrées, une sélection d'éléments pertinents, une rationalisation des émotions (voir Davis, 1974). L'élaboration après-coup du récit de soi impose alors sa cohérence forcée à des actions ou des émotions qui sont, dans la réalité, discontinues, contradictoires, hétérogènes et contingentes, quand ce n'est pas le narrateur lui-même qui dénie ou refoule des états intérieurs qu'il juge anecdotiques ou inavouables.

Le récit de soi offre finalement moins de garanties que prévu. Ce constat vaut d'ailleurs pour les enquêtes ethnographiques en général comme l'ont souligné de nombreux auteurs. Faut-il alors jeter le bébé avec l'eau du bain en se résignant au relativisme épistémologique? Sans doute non. Il convient plutôt de montrer que l'autobiographie peut avoir une réelle valeur sociologique, à condition d'en dissiper les illusions. Premièrement, on doit reconnaître que toute enquête ethnographique comporte une part de bricolage; même si certains procédés apparaissent plus convaincants que d'autres, les façons de travailler restent hétérogènes et il n'y a pas de « meilleure voie qui s'impose aux ethnographes » (voir Bizeul, 2004 : 93-101). Il peut ainsi arriver, comme cela a été mon cas, qu'un sociologue trouve un intérêt à étudier rétrospectivement une expérience qui lui a été familière et dont il n'avait pas perçu la portée à l'époque. Ne pas disposer de notes prises sur l'instant ne disqualifie en rien ce type d'enquête, sous certaines conditions de vérification de ses

dières et de réflexivité. Deuxièmement, la posture revendiquée, parfois militante, de l'engagement (ou symétriquement de la distanciation), pose question. En effet, il est fréquent que cet engagement se transforme en ce que j'appellerai la tentation « indigéniste » : d'aucuns ont ainsi reproché à Pierre Bourdieu de parler des femmes sans être lui même une femme, lui déniait toute capacité de compréhension de l'autre sexe<sup>19</sup>. Cette conception extrémiste de la compréhension — qui sous-tend une partie des études féministes et des *cultural studies* — n'accorde qu'aux indigènes, à ceux « qui en sont », la capacité et le droit d'objectiver leur propre situation : comme si seuls les musiciens étaient capables de produire une bonne sociologie de la musique, ou les dealers porto-ricains d'étudier leurs semblables<sup>20</sup>. Cela étant dit, mon expérience m'incline à penser que le sens ou l'importance de certaines situations est certainement difficile à saisir pour le profane, en particulier mais pas seulement lorsque la technicité est en jeu : pour prendre un exemple, j'avais l'habitude, lorsque je jouais en concert, de prémixer moi-même mes instruments. En d'autres termes, je contrôlais l'équilibre général du volume de mes différents claviers (un clavier maître Kurzweil, un DX7, un sampleur S 1000, un Juno 6) et les effets (pour l'essentiel, des réverbérations) qui étaient connectés à une petite table de mixage Spirit Folio disposée à portée de main. L'habileté que requiert le fait de jouer tout en mixant et déclenchant des samples, quasiment imperceptible, demande pourtant du joueur de clavier une organisation rigoureuse et une grande concentration et l'expose encore plus que les autres musiciens du groupe aux aléas techniques. En outre, le dispositif scénique que je viens de décrire avait des conséquences majeures dans l'économie générale du concert et dans la répartition des rôles et définition des hiérarchies : l'ingénieur du son cherchait à m'empêcher de prémixer mes claviers, arguant que cela lui rendait la tâche encore plus difficile : cela peut s'interpréter de différentes manières, lorsqu'on sait que la relation entre l'ingénieur du son et les musiciens est complexe, chaque partie étant tributaire de l'autre et cherchant à conserver le contrôle du volume et du son. Quoi qu'il en soit, il me semble malaisé d'affirmer que seul l'indigène peut décrire et surtout comprendre des situations aussi spécifiques ou que, inversement, les profanes peuvent avoir accès aux significations de n'importe quelle situation, à condition notamment d'accepter d'y « passer du temps<sup>21</sup> ».

---

19. Sur la question du genre du sociologue, voir Stéphanie Gallioz (2005 : 61 *sq.*).

20. Voir le très beau livre de Philippe Bourgois (2001).

21. De ce point de vue, on peut se demander si le critère du « temps » ou de l'observation qualifiée de « longue durée » est suffisant et nécessaire pour définir l'enquête de type ethnographique. Très prosaïquement, on peut séjourner de longues semaines sur un terrain et ne rien voir ou passer à côté de l'essentiel.

## Conclusion

L'autobiographie ou l'auto-analyse est toujours une gageure, comme l'est plus généralement toute forme de récit qui prétend restituer des actions, des situations ou des émotions saisies ou vécues de l'intérieur (Schwartz, 1993 ; Bizeul, 1998). Comme instrument d'analyse sociologique, elle tire sa valeur de la réflexivité qui lui est assortie. C'est le sens de la formule de Pierre Bourdieu — « objectiver le sujet de l'objectivation » — qui sous-tend son projet de socio-analyse : la condition inaugurale de la compréhension est la contextualisation du soi<sup>22</sup>. La socio-analyse replace le chercheur dans des espaces de position, ceux qu'on lui assigne et qui lui permettent de comprendre ce qu'on lui dit et ce qu'il observe. C'est ce qui, pour Bernard Lahire, marque la différence entre autobiographie et analyse sociologique de soi : « (...) Pierre Bourdieu entendait livrer une analyse sociologique sur lui-même, comme il l'aurait fait sur d'autres, plutôt que d'entreprendre de « se raconter » avec pour seul guide le plaisir d'égrener des souvenirs marquants ou émouvants » (Lahire, 2005 : 162). Ainsi, la mise en perspective de la socio-analyse bourdieusienne par l'autobiographie analytique de Hoggart tend à prouver que l'anecdote, le récit des affects, d'expériences de toutes natures, des mille et un détails qui composent la trame de la vie quotidienne, ont une pertinence sociologique dès lors qu'elles sont réfléchies. Rien n'autorise à affirmer que la connaissance intime d'un groupe social en facilite la compréhension pour celui qui en est issu. Mais tout porte à croire que cela constitue un sérieux avantage lorsque le sociologue indigène est en position de percevoir, de ressentir et d'expliquer, sans fétichisation, sa propre position<sup>23</sup>.

De ce point de vue, cette forme d'autobiographie « réaliste » ou « contrôlée », peut constituer une option intéressante pour étudier des processus tels que la socialisation ou l'intériorisation (voir Lahire, 2005 : 261-307), ou s'intriquent le subjectif et l'objectif, le psychologique et le social (Zussman, 2000). S'agissant du rapport à l'art et aux valeurs culturelles dont cet article a témoigné dans un registre autobiographique, cela laisse entrevoir dans quelle impasse s'enferme le chercheur lorsqu'il réduit un tel sujet à l'opposition entre émotion et habitus.

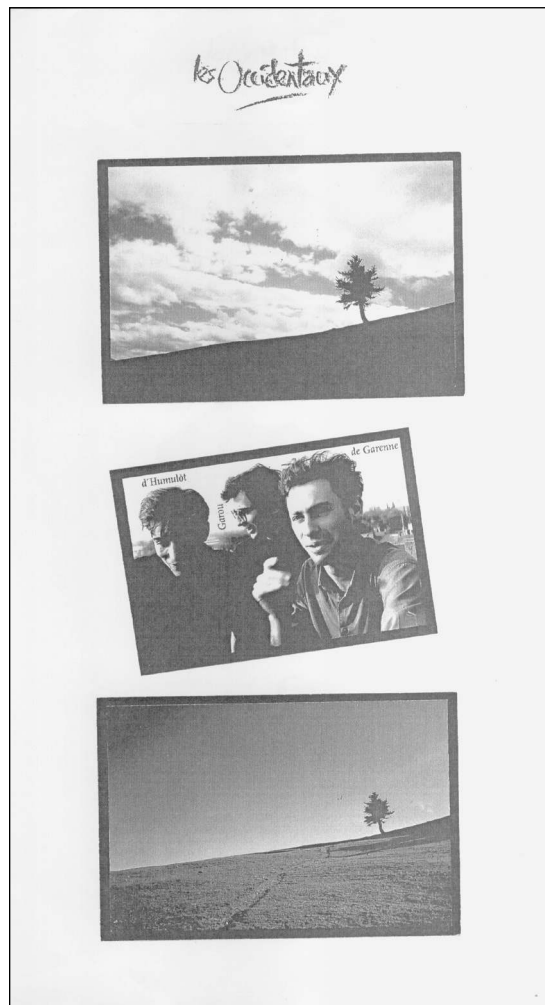
---

22. C'est une idée similaire que développe Florence Weber en empruntant la notion de « auto-analyse » à Jean-Claude Passeron (Florence Weber, 1989 ; 1990).

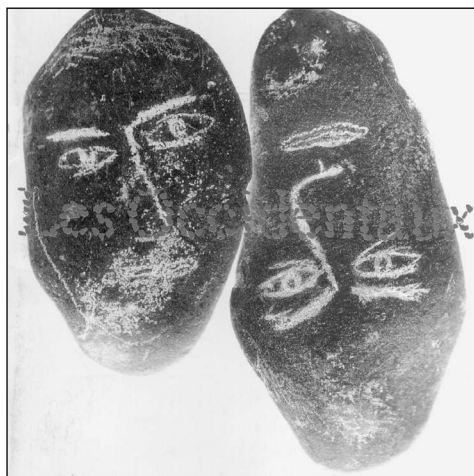
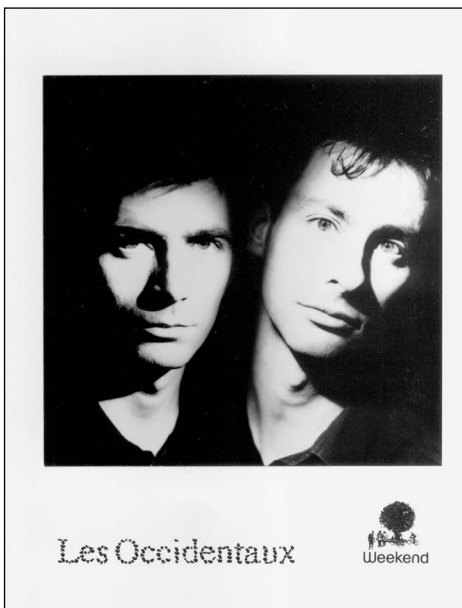
23. Il n'est pas étonnant que plusieurs sociologues établissent un lien entre psychanalyse et auto-analyse. Voir par exemple le texte de présentation rédigé par Jean-Claude Passeron (1970 : 24-25).

## Annexes

*Illustration 5.* – Illustrer son univers : nos propres suggestions.



*Illustration 6.* – La « midinettisation » du groupe.  
Photographie officielle de Virgin.



*Illustration 7.* – La pochette de l'album :  
un choix imposé.

## Bibliographie

- AMIRAUX Valérie et CEFAL Daniel, « Les risques du métier : engagements problématiques en sciences sociales », in [www.conflits.org/article.php?id\\_article=624](http://www.conflits.org/article.php?id_article=624).
- ASSAYAS Michka (2000), « Garage (rock) », *Dictionnaire du rock*, Bouquins/Robert Laffont.
- BECKER Howard S. (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- (2002), *Les ficelles du métier*, Paris, La Découverte.
- BIZEUL Daniel (1998), « Le récit des conditions d'enquête : exploiter l'information en connaissance de cause », *Revue Française de Sociologie*, XXXIX-4, p. 751-787.
- (2004), « Preuve empirique et écriture dans les comptes rendus ethnographiques », texte de HDR, Jean-Michel Chapoulie (dir.), Paris 1, septembre.
- BOURGOIS Philippe (2001), *En quête de respect, le crack à New-York*, Paris, Seuil, coll. « Liber ».
- CASSARD Jacques (2004), « Claude François ou les paradoxes de la permanence », Nicolas Donin & Bernard Stiegler (dir.), *Révolutions industrielles de la musique*, Cahiers de Médiologie / IRCAM, n° 18, Paris, Fayard.
- COHN Nik (2004), *A Wop Bop A Loo Bop A Lop Bam Boom*, Paris, Allia.
- DAVIS Fred (1974), « Stories and Sociology », *Urban Life and Culture*, n° 3 (3), p. 310-317.
- DONIN Nicolas et Stiegler Bernard (2004), « L'instrument toujours recommencé. Entretien avec Pascal Gallois, bassoniste », Cahiers de Médiologie / IRCAM, n° 18, Paris, Fayard, p. 155-157.
- FAVRET-SAADA Jeanne (1990), « Être affecté », *Gradhiva*, n° 8, p. 3-10.
- HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie & GOMART Émilie (2000), *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La documentation Française, p. 239-259.
- GALLIOZ Stéphanie (2005), « Une femme parmi des femmes. Une femme parmi des hommes. Le chercheur et son terrain d'étude », *Le parcours du sociologue. Questions de méthode*, Cahiers d'Evry, février, p. 61 sq.
- IRVINE Leslie (2000), « 'Even better than real thing' : narratives of the self in codependency », *Qualitative Sociology*, vol. 23, no 1.

- LAHIRE Bernard (2005), *L'esprit sociologique*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui ».
- LE GUERN Philippe (2003), « Les nouvelles formes de la consécration culturelle », *Réseaux*, n° 117, p. 9-44.
- MARCUS Greil (2001), *Mystery Train. Images de l'Amérique à travers le rock'n'roll*, Paris, Allia.
- PASSERON Jean-Claude (1970), « Présentation », in Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, Paris, Minuit.
- SCHWARTZ Olivier (1990), *Le Monde privé des ouvriers. Hommes et femmes du Nord*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques ».
- (1993), « L'empirisme irréductible », N. Anderson, *Le Hobo, Sociologie du sans-abri*, (Postface), Paris, Nathan, 1993, p. 265-308.
- SECA Jean-Marie (1988), *Vocations Rock*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Psychologie Sociale ».
- SHAPIRO Peter & CAIPIRINHA Productions (2004), « Entretien : Robert Moog », *Modulations. Une histoire de la musique électronique*, Allia, p. 261-266.
- TEILLET Philippe (2002), « Les cultes musicaux. La contribution de l'appareil de commentaires à la construction de cultes; l'exemple de la presse rock », Ph. Le Guern (dir), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, PUR, coll. « Le sens social », p. 309-341.
- TOUCHÉ Marc (1996), « Les lieux de répétition des musiques amplifiées : défaut d'équipement et malentendus sociaux », *Annales de la recherche urbaine*, n° 70, mars.
- (1998), *Mémoire Vive*, CEF-MNATP-CNRS-Le Brise Glace.
- (2001), *Terrain 37*, septembre 2001, Éditions du Patrimoine.
- VIDAL-ORTIZ Salvador (2004), « On being a white person of color : Using autoethnography to understand Puerto Ricans' racialization », *Qualitative Sociology*, vol. 27, n° 2, été, p. 179-203.
- VILLE Mick de (2004), *Albums : Création graphique et musique*, Paris, Hachette.
- WEBER Florence (1989), *Le travail à côté. Étude d'ethnographie ouvrière*, INRA-EHESS.
- (1990), « Journal de terrain, journal de recherche et d'auto-analyse », *Genèse* n° 2.
- WEBER Max (1988), *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, introduction et notes de Jean Molino et Emmanuel Pedler, Paris, Métailié.
- ZUSSMAN Robert (2000), « Autobiographical occasions : Introduction to the special issue », *Qualitative Sociology*, vol. 23, n° 1.

Philippe Le Guern, enseigne la sociologie en tant que maître de Conférences à l'IUT d'Angers. Il a rédigé une trentaine d'articles et dirigé deux ouvrages collectifs consacrés à la culture populaire. Il s'intéresse à la question des publics d'une part et notamment aux usages sociaux de la culture de masse. D'autre part, il étudie les liens entre mutations techniques et mutations professionnelles dans le secteur culturel.

philippe.leguern@univ-angers.fr

---



