

IV - LES CARACTERISTIQUES DU TERRAIN "ROCK" : OBJET ET PROBLEMATIQUE

L'enquête de reconnaissance effectuée en 1982 a repéré l'existence de jeunes musiciens organisés en "groupes de rock"; fait notable, trois cas sur cinq concernaient des élèves ou anciens élèves du lycée Rodin.

L'inscription de ces groupes dans la recherche s'explique par leur pertinence par rapport aux paramètres définissant l'objet de l'enquête :

- En premier lieu, le groupe de rock peut s'analyser comme "une pratique affinitaire péri ou para scolaire"; il s'agit en effet d'une association informelle d'individus, dans la mesure où elle en dépend pas d'un cadre associatif ou institutionnel. De plus, la localisation de certains groupes dans le voisinage de Rodin laisse supposer qu'il existe un rapport entre la formation des groupes de rock et l'institution scolaire, rapport que les recherches se proposent de préciser.

- En second lieu, la musique, pratique sociale, peut s'analyser comme une pratique technique. Faire un groupe de rock suppose que les informateurs manipulent des objets techniques -instruments de musique, amplificateurs, appareils électroniques de traitement du son, matériel de sonorisation et d'enregistrement, une expression codée (le langage musical) et une organisation collective du travail-. Comment se répartissent les savoirs individuels et collectifs au sein du groupe? Y-a-t-il une hiérarchie des fonctions?

Les codes musicaux et les instruments de musique employés par les musiciens rock ne sont pas au programme des institutions d'enseignements musicaux, comme les conservatoires et les écoles de musique; ce qui pose la question des mécanismes d'apprentissage et de transmission de cette technique. Dans quelles mesures existe-t-il un modèle d'apprentissage "rock" autonome? S'agit-il d'un modèle distinct des autres formes de musiques populaires ?

Les adolescents étudiés dans le cadre du "groupe rock" offrent des particularités par rapport à ceux étudiés par M. DESCOLONGES-MORVILLE et B. BOFFETY. Leur âge -de 17 à 21 ans- est plus élevé et leur situation "scolaire" diversifiée: déscolarisés, élèves de "boîtes à bac", lycéens, étudiants, appelé du contingent ou cherchant un emploi...

Les deux principales caractéristiques de ce terrain s'articulent autour des notions de "groupe" et de "pratiques techniques". En effet, dans le rock, la notion de groupe est une composante interne au phénomène et les informateurs se présentent et se vivent comme "membre d'un groupe", contrairement à ceux pratiquant l'électronique où la notion de groupe est une désignation extérieure en provenance des chercheurs, plaquée sur le terrain. Dans le rock, l'aspect collectif de la pratique est structurant et

les informateurs déclarent que "le rock, on ne peut pas en faire tout seul dans son coin, il faut avoir un groupe". Il faut alors faire la distinction entre les membres du "groupe E" qui pratiquent une technologie en groupe, et ceux du "groupe R", qui cherchent à former des groupes pour faire de la musique. De plus, les représentations diffèrent sur la notion de "pratique technique". C'est la recherche qui a imposé cette étiquette, et les musiciens ne vivent pas leurs activités comme des "pratiques techniques". Technique et art jouent dans notre société des rôles complémentaires mais ambivalents, et les "rockers" resituent à leur niveau cette distinction hiérarchique lorsqu'ils affirment au chercheur que "le rock n'est pas une pratique technique, ce qui est une élucubration d'intellectuels mais une expression, une création".

Le terrain rock présente également une caractéristique remarquable: sa structuration en réseau: plus qu'une recherche sur une groupe précis, le présent travail s'interroge sur les rapports qu'entretiennent individus et groupes constitués, dans un réseau global. Une autre spécificité concerne l'existence d'un modèle de référence. En permanence, les discours et les pratiques des informateurs renvoient aux normes du dit modèle, ou plus exactement aux normes présumées, qu'un savoir complexe fait d'informations récoltées dans la presse spécialisée, dans des discussions auprès des "pros", complété par "tout ce qu'on ne dit pas mais qu'on est assez malins pour deviner", s'efforce de faire fonctionner. Pour eux, la pratique musicale -le rock- ne peut se distinguer de la pratique sociale -le groupe- on se propose donc d'analyser les normes et les représentations du groupe rock idéal, et ses éventuels rapports avec le mythe de la star. (Cf Edgar Morin - Les stars). On s'interrogera également sur les stratégies que les informateurs mettent en oeuvre pour parvenir au but qu'ils se sont fixés "faire un groupe qui marche".

La confrontation des observations sur le mode de vie, le cursus scolaire, le milieu social des informateurs fournit des éléments pour participer au débat lancé par P. Bourdieu dans "la jeunesse n'est qu'un mot" (Bourdieu - Questions de sociologie, p. 143). L'auteur y affirme qu'on ne peut parler du concept de jeunesse en soi car "la frontière entre jeunesse et vieillesse (étant) enjeu de lutte dans toute société (...) le fait de parler de jeunes comme d'une unité sociale constituée, dotée d'intérêts communs, et de rapporter ces intérêts à un âge défini biologiquement constitue déjà une manipulation évidente".

On peut rattacher ce débat à celui qui concerne le rock: le rock caractérise-t-il l'émergence d'un modèle autonome de fonctionnement adolescent, transversal des classes sociales réunissant dans une représentation commune tous les jeunes? A cette image du rock, "rassembleur des décalés et des marginaux", s'oppose celle du rock comme expression privilégiée des jeunes issus des classes populaires, qui permet d'échapper à sa condition sociale et d'effectuer "un vol social" (Bourdieu), comme autrefois la boxe.

Dans quelles mesures le modèle "rock" choisi par nos informateurs leur permet-il d'échapper aux influences de leur milieu social? Par le groupe de rock, ces jeunes parviennent-ils à créer un modèle social nouveau, qui structure leur occupation du temps et de l'espace, public ou familial, de façon originale? Quelle place occupe la technique dans cet ensemble de pratiques ?

Autant de questions auxquelles le présent travail se propose d'apporter des éléments de réponse, dans les limites qu'il faut dès maintenant préciser: il s'agit d'une monographie, réalisée à la suite d'une enquête d'ethnologie participante qui s'est déroulée sur une période de 6 mois à mi-temps, ce qui semble particulièrement limité pour une enquête d'ethnologie. L'objet même de l'enquête restreint la représentativité des résultats: les informateurs offrent des caractéristiques sociales et culturelles précises; ce sont tous d'anciens élèves d'un lycée parisien. Il me paraît évident qu'une enquête portant sur des élèves de LEP ou de stage d'insertion 16-18 ans aurait été tout autre. Le présent travail, s'il n'a pas la prétention d'offrir une analyse du fonctionnement du groupe de rock en général, se propose plus modestement de fournir un exemple précis de ce que peut être le fonctionnement d'un réseau d'adolescents structurés autour du rock.

1. LE TERRAIN ET LES INFORMATEURS

L'enquête sur le terrain s'est déroulée en deux phases: dans un premier temps, de janvier à mars 1983, la découverte du terrain et la prise de contacts avec les informateurs a mis en évidence l'existence d'un réseau. Celui-ci est constitué d'une vingtaine d'adolescents, âgés de 17 à 21 ans, qui se connaissent tous entre eux, se présentent comme "musiciens". Ils partagent le fait d'avoir été scolarisés à Rodin entre 1978 et 1981, et d'avoir joué lors des fêtes organisées au lycée. Durant cette phase de repérage, les rencontres avec les informateurs se sont déroulées dans des cafés et les informations récoltées se limitent au discours des informateurs.

Dans un deuxième temps, l'enquête a consisté à sélectionner deux "groupes". L'un est constitué depuis deux ans par 4 musiciens et présente les caractéristiques d'un "vrai" groupe: nom, formation fixe, et réalisations: concerts, maquette (enregistrement effectué en vue de contacter des producteurs ou des organisateurs de concerts). Le deuxième est un groupe en gestation, formé par 3 musiciens qui "cherchent d'autres membres pour compléter le groupe et pouvoir faire de la musique". Durant cette période (de mars à juillet 1983), je me suis efforcée, dans la mesure du temps disponible et de l'acceptation des informateurs, de passer le plus de temps possible "sur le terrain": j'ai ainsi accompagné les musiciens dans leurs errances dans le quartier, participé à des "sorties" en commun (restaurants - concerts) ou observé des répétitions.

- Le premier groupe "OCEAN" se compose de :

- Bernard, 19 ans, batteur . Son père est producteur de cinéma et sa mère est sa collaboratrice. Il a arrêté sa scolarité en première et partage son temps entre ses activités musicales et les "boulots dans le cinéma" que lui procure son père - Fils unique.

- Guillaume, 17 ans. Son père exerce une double activité professionnelle, de musicien et chargé d'études dans un ministère. Sa mère "aide" de façon occasionnelle une amie propriétaire d'un magasin. Il a arrêté sa scolarité en seconde, et partage son temps entre les "petits boulots" épisodiques "pour se faire un peu d'argent", ses activités musicales (le groupe, parfois quelques concerts comme accompagnateur de son père) et ses activités de dessinateur - Fils unique.

- Hervé, guitariste, 21 ans. Son père est musicien de jazz et sa mère chercheur dans un laboratoire de biologie. Il termine ses études dans un IUT d'informatique et envisage de présenter le concours de technicien à la S. F. P. - Un frère plus âgé.

- Alain, 22 ans. Sa mère est gardienne d'immeubles et son "père inexistant". Après avoir terminé ses études à l'Ecole Normale, il effectue son service militaire - Fils unique - C'est le seul à avoir une habitation indépendante.

- Le groupe en gestation est composé de trois personnes :

- Jean, pianiste, 19 ans. Son père est cadre supérieur au chômage et sa mère professeur de biologie. Il est actuellement "vaguement étudiant" en première année de sciences économiques.

- François, guitariste, 20 ans. Son père est "responsable d'une agence de publicité" ; ses parents sont divorcés et il vit chez son père, remarié avec une ex-mannequin. Sa mère vit dans le midi et il dit "ne pas savoir exactement ce qu'elle fait".

- Gérard, bassiste, âgé de 17 ans, a arrêté sa scolarité en seconde et "ne fait rien". Son père travaille comme cadre dans une maison d'édition et sa mère est journaliste. Ses parents sont divorcés et il vit chez sa mère.

MUSIQUE ET METIER

SCOLARITE

PARENTS

FONCTIONS DANS LE GROUPE	AGE	nb ANNEES DE PRA- TIQUE	PROF PARENTS	FAMILLE SEPEREE	DIPLOME PARENTS	LYCEE	ETUDES SUPERIEURES	PROJETS PRO
Guitariste François	20	8	Agence de pub Sans	Oui PE*	Sans Sans	Raté le bac	"Boite à bac"	Musique pro → souhait l'école de Berkeley U.S.A.
Pianiste Jean	19	2	Cadre sup Prof. sciences nat	Non	Oui Oui	Bac	1ère année sciences éco	Import export → souhait ou musicien pro
Bassiste Gérard	17	1	Edition Journaliste	Oui ME*	Sans Sans	Arrêt seconde	"rien"	Musicien prof → souhait ou journaliste
Batteur Bernard	19	4	Producteur de cinéma Sans	Non	Sans Sans	Raté le bac arrêt le	"rien"	Assistant réa- lisateur "pour les → souhait sous musiciens"
Bassiste Guillaume	17	3	Musicien cher- cheur Sans	Oui	Oui Sans	Arrêt seconde	"rien"	Musicien pro ou dessinateur B.D. → souhait
Guitariste Hervé	21	7	Musicien Biologique	Non	Oui Oui	Bac	IUT infor- matique	Technicien à l'ORIF + musicien amateur
Guitariste Alain	22	6	Sans PE Gardiennne	Oui	Non	Bac	Ecole Normale	Instituteur+musicien amateur (seul à avoir un logement autonome)

PE : vit chez le père

ME : vit chez la mère

2. LE DEROULEMENT DE L'ENQUETE

Il paraît nécessaire d'exposer le déroulement de l'enquête sur le terrain, et les rapports chercheur/informateur. En effet, les conditions de production de l'enquête déterminent le recueil des données et posent les limites de la recherche.

a) L'autodélimitation de l'objet :

La première phase a donc consisté à délimiter le cadre de la recherche. "Ce que vous faites m'intéresse" a été mon mot d'entrée sur le terrain, en prenant contact avec les musiciens repérés par mes collègues lors de l'enquête de reconnaissance. Encore fallait-il que ce "vous" soit précisé. Pour le chercheur, la demande comprenait deux critères explicites: la pratique collective (musiciens en groupe) et la localisation (XIIIème arrondissement). Il apparut alors que les informateurs traçaient eux-mêmes les limites de l'objet, et mettaient en place les frontières d'un réseau, en produisant les normes d'une auto-délimitation: mon terrain, d'après eux, devait inclure "toute la bande" des "anciens de Rodin" et exclure tout autre participant: actuels lycéens "des petits cons, qui ne faisaient plus rien, tous funky et bien sages, accrochés à leurs petites études", ou "étrangers" de Rodin "de toutes façons, à part eux, il ne se passait rien d'intéressant dans le XIIIème arrondissement" m'affirmaient-ils.

L'objet que les informateurs me proposaient -ou cherchaient à m'imposer (?), il est difficile de trancher dans le jeu complexe qui se joue entre l'ethnologie et son "objet"- a pris l'apparence d'un réseau structuré sur une double norme d'appartenance: le statut scolaire d'origine et le statut musical. Les informateurs se présentaient comme "musiciens", et cette auto-définition était légitimée par l'ensemble des membres du réseau. Face au chercheur, tout un réseau d'individus clamait: "les musiciens, c'est nous, et seulement nous" et réclamait leur existence comme objet de recherche exclusif.

Les critères proposés par les informateurs restreignaient le critère spatial proposé par le chercheur à la localisation péri ou para scolaire autour du Lycée Rodin, mais remettait en cause la validité d'un critère "groupe constitué", puisque la réponse concernait un ensemble d'individus, dont seulement quelques uns avaient une pratique effective en groupe lors de l'enquête. Ce qui posait la question du fonctionnement des groupes dans le réseau, et du phénomène de leur émergence.

Ma connaissance du milieu musicien, acquise lors de travaux effectués précédemment auprès de musiciens professionnels, a permis de pallier le handicap de la brièveté du terrain. Cette insertion préalable a transformé les conditions de l'enquête; elle a permis d'établir un contact rapide avec les informateurs et a facilité

l'examen de passage que doit subir tout ethnologue qui aborde un nouveau terrain. Au stade de l'analyse, cela permet de porter un regard éloigné -pour reprendre l'expression de LEVI-STRAUSS- sur des informations récentes. On doit faire ici un parallèle avec la situation de M. DESCOLONGES qui a étudié un groupe d'adolescents dont elle connaît depuis plusieurs années les parents. Cette situation permet de disposer d'informations qui dépassent l'observation immédiate et le propre discours que font les acteurs, et insère la recherche dans un contexte global et historique.

Très rapidement sollicitée par les informateurs, j'ai pu ainsi découvrir le système de fonctionnement -le réseau- et la manière dont l'information y circule. Une anecdote significative témoigne de cette demande: lorsque l'un des musiciens a découvert que son professeur de guitare avait été auparavant mon informateur, cette connexion inattendue a eu des conséquences immédiates, à savoir que des musiciens non répertoriés ont téléphoné à mon domicile, disant "j'ai eu votre numéro de téléphone par mon copain X, et je voudrais bien faire partie de l'enquête parce que moi aussi je suis un musicien de Rodin".

b) L'enjeu de la recherche: la légitimation

L'autodélimitation et la démarche des informateurs auprès du chercheur questionne sur l'enjeu que la recherche avait pour l'objet. Cette démarche vis-à-vis du chercheur -situation inversée par rapport à un déroulement normal d'enquête à ses débuts- est rendue possible dans la mesure où le rôle du chercheur se confond avec une fonction du milieu de référence, celle du journaliste, personnage puissant et courtisé qui détient le pouvoir de faire connaître, clé du succès.

Connaître les "plans" -terme par lequel les informateurs désignent tantôt les "trucs" techniques, tantôt les stratégies professionnelles; (il s'emploie également dans les rapports amoureux: avoir un plan avec une "nana")- et surtout connaître des individus du milieu de référence est la solution qu'ils envisagent pour parvenir à la reconnaissance. Ma présence devenait alors pour eux un moyen d'intégration, car elle leur laissait espérer que je leur offrirais une possibilité de rencontrer leur héros. Mais autant ils pouvaient être intéressés par les éventuelles rencontres dont je détenais le pouvoir, (ils m'ont d'ailleurs parfois demandé explicitement d'organiser des "présentations") autant les informations que j'aurais pu détenir sur le fonctionnement du milieu de référence n'ont pas paru intéresser les informateurs, qui ne m'ont jamais questionné à ce propos. En effet, ils refusent l'idée que quelqu'un d'extérieur puisse détenir un savoir opératoire et comprendre le fonctionnement de ce milieu qu'ils se représentent comme clos sur lui-même et inaccessible. D'après eux, le monde du rock n'est perméable que pour ceux qui le vivent et en vivent; il leur semblait d'ailleurs évident que "si j'avais su comment ça marchait, je ne serais pas restée dans la recherche, puisque j'aurais pu facilement trouver un boulot plus intéressant et plus valable dans la musique".

Leur intérêt à mon égard ne concernait donc nullement un échange d'informations. C'est ma présence seule qui les valorisait: le fait qu'une ethnologue -spécialiste du "schow-binz"- s'intéresse à eux, les confortait dans l'idée qu'ils étaient des musiciens intéressants et entérinait leurs propres représentations. "Avoir son chercheur" a fonctionné comme marque d'une identité musicale et on a l'impression que les informateurs ont fait jouer au chercheur le rôle de légitimer leur existence, puisque accepter de les considérer comme le seul objet de recherche possible sur le 13ème arrondissement, les positionnait en situation de force face à leurs éventuels concurrents.-

Je pris pourtant la décision de jouer le jeu proposé et d'en accepter les règles. Je disposais d'un avantage notable, un objet de recherche qui respecte les normes identificatoires des informateurs et j'appuie sur le choix délibéré des normes produites par le terrain, plutôt que sur celles extérieures projetées par la recherche. Autre avantage, la recherche pouvait s'inscrire dans une perspective historique, puisqu'elle concernait une "tranche de vie" de cinq années.

Mais l'ensemble de ce travail repose donc sur les représentations des informateurs, et non sur une réalité objective. Il est par exemple, devenu évident en cours d'enquête que les actuels lycéens de Rodin continuaient à produire des groupes de rock, ce qui n'a pourtant pas été étudié.

c) Pratiques et discours : le monde du symbolique

Le réseau fonctionne comme pôle identificateur et il semble que le système de légitimation qui s'est joué autour de la présence du chercheur s'explique par le fait que les informateurs fonctionnent suivant un mode de production symbolique. Plus que sur des musiciens qui "font" du rock, il paraît que la recherche a porté sur des musiciens qui veulent être reconnus comme tels, quelle que soit la réalité de leurs pratiques.

Les observations sur le terrain ont fait apparaître l'absence de production des informateurs : ils jouent rarement et pendant les six mois de terrain, aucun n'a eu l'occasion de faire un concert. Les répétitions ou les "boeufs" -rencontre informelle où les musiciens se réunissent pour jouer ensemble- sont la règle dans leurs discours, mais l'exception dans leur réalité.

Les informateurs constataient spontanément ce décollage, et s'excusaient auprès du chercheur de ne présenter aucun "fait valable pour l'observation". Dans leur discours, l'absence de lieux pour pratiquer est particulièrement cruciale, et "l'époque Rodin" est idéalisée car elle leur a permis de répéter à l'intérieur du lycée, et de s'exprimer en public lors des concerts organisés par le lycée. Mais si ce discours affirme sans relâche que, seule, l'absence de lieu explique leur absence de pratique, on a pu constater que les musiciens ne développent pas de stratégies précises pour acquérir

des lieux. Le seul qui possède un local de répétition le doit à l'assistance de sa famille: c'est le cas d'un batteur dont le père, producteur de cinéma, a mis à la disposition de son fils une pièce de l'appartement familial, qu'il a fait insonoriser par des professionnels. Si la possession de ce "studio de répétition" place ce jeune dans une situation de force face aux autres membres du réseau, le bien reste un capital symbolique qui n'est pas exploité. De plus, il n'existe pas dans le réseau de système d'entraide ou d'associations inter-groupes pour parvenir à trouver un local. Dans la mesure où existent certaines possibilités de trouver un lieu, on se demande si l'enjeu ne se situe pas ailleurs qu'ils ne le disent: ils refusent de s'expatrier hors du territoire connu - le quartier- et considèrent que la proposition d'un local "devrait venir des autres, la famille, le lycée ou les institutions". On a l'impression que lorsqu'ils parlent local, ils réclament la reconnaissance de leur statut de musicien. Plus que de trouver un lieu pour répéter, il s'agirait alors de trouver un lieu d'existence sociale.

En refusant d'investir dans la location d'un local -qui par définition "doit être gratuit", disent-ils- tout en acceptant d'économiser pour se payer un nouvel instrument ou des cours, ou en dépensant leur argent en cafés et parties de flippers, ils conduisent l'observateur à s'interroger sur les priorités que se donnent ces musiciens dans la réalisation de leurs différents objectifs: trouver un lieu pour produire de la musique est semble-t-il moins important que produire du groupe. Il ne s'agit pas de minorer ici les difficultés rencontrées par les adolescents pour pratiquer leurs activités, mais de faire apparaître que la façon dont ils s'organisent, ou pas, pour répondre à leurs besoins, révèle une hiérarchie dans ces besoins; derrière le discours rationnel qui réclame un lieu pour répéter, se cache une demande d'ordre différent, concernant leur reconnaissance sociale.

L'ensemble des informateurs s'est efforcé en permanence de présenter au chercheur une image conforme à ce qu'ils pensent être un "vrai" musicien de rock, et a exercé tout un contrôle sur les informations qui auraient pu détruire cette image. Les comportements déviants étaient sanctionnés par le groupe "quand on est un vrai rocker, on n'a pas de problème de coeur" dira un jour un musicien en parlant de la discussion que j'avais eue avec un de ses "collègues", dans laquelle celui-ci m'avait fait part de ses déboires amoureux. La transgression des règles imposées par le groupe était punie et le fautif se "déconsidérerait". Dans la mesure où leurs préoccupations concernent les modalités de leur insertion dans le modèle de référence, ils ont fourni au chercheur une image et un discours en harmonie avec leurs représentations des "pros". Le système de fonctionnement symbolique était parfois en totale contradiction avec la réalité de leurs pratiques: "pour être un bon groupe, il faut beaucoup répéter" dit un informateur, et d'ajouter peu de temps après "ce qui est bien, avec notre groupe, c'est qu'on ne répète presque pas". Mais lorsque je soulevais les contradictions, ils m'adressaient des remarques sur mon "incompétence": "décidément, tu n'y comprends rien du tout au rock" -disaient-ils-. Une des

interrogations de cette recherche consiste à essayer de distinguer les mécanismes de ces représentations, ce qui paraît parfois difficile, sinon impossible vu la brièveté de l'enquête.

3. LE RESEAU

a) L'appartenance

Le réseau est constitué d'une vingtaine d'adolescents, âgés de 16 à 21 ans, et structuré en trois ou quatre "clans". Il s'agit de groupes d'individus organisés de façon informelle et ayant des rapports privilégiés. Le groupe constitué et formalisé est la forme la plus valorisée que prennent ces clans. Aucune fille, même celles que nous rencontrons tout le temps dans les circuits, n'était considérée par les informateurs comme appartenant au réseau. Ils expliquent cette exclusion par le manque de pratique musicale des filles: "si une fille savait jouer de la guitare électrique, on la prendrait dans le groupe sans aucun problème". Cependant, ils ont refusé la proposition de certaines filles qui se présentaient comme "choristes", en justifiant leur position par la "nullité" de ces filles. On a pu constater qu'il existe à l'intérieur du réseau un système de parrainage, qui permet à un membre du réseau d'y intégrer son "pote", quel que soit le niveau musical de celui-ci; ce système de cooptation ne concerne pas les filles. Pourtant, les informateurs développent volontiers une image idéalisée de la "nana musicienne" avec qui ils voudraient "tout partager, la musique et le reste". Les observations faites sur la situation des filles dans le réseau, copines des musiciens qui changent de groupes d'appartenance selon leur situation affective, posent question: on se demande si le rôle même rempli par les filles -"nanas de"- n'est pas incompatibles avec le fonctionnement de ces réseaux, ce qui éclaire les déclarations des musiciens selon laquelle "une fille dans un groupe fout toujours le bordel".

Faire de la musique est donc le signe identificateur, et la totalité des membres qui m'ont été présentés sont musiciens. Seule exception, un jeune qui joue le rôle de mémoire collective: il connaît toutes les histoires de groupes, les dates et événements marquant l'histoire du réseau et les informateurs se reposent sur son savoir lorsqu'un élément de l'histoire leur échappe. Pour son bac, en 1981, il a eu un appareil photo et s'est mis à photographier l'histoire du réseau "depuis que j'ai mon appareil, j'ai plus de facilités pour me souvenir", dit-il. Mais les autres membres du réseau refusent de donner à cette fonction de photographe une valorisation: s'il est intégré dans le réseau, l'explication provient de son existence comme musicien potentiel: "de toutes façons, il va s'y mettre un jour (à la musique), affirment ses copains, car il a le sens de la musique".

Nous avons parfois rencontré un jeune, non intégré au réseau tel qu'il s'auto-définissait mais qui avait joué à l'occasion des concerts à Rodin le rôle de "Roady" (terme qui désigne celui qui remplit les multiples fonctions de démenageur de matériel,

conducteur, fournisseur de boisson; il accompagne le groupe et a la charge du "matos" c'est-à-dire le matériel. (Il s'agit de la fonction remplie par le "garçon d'orchestre" dans les formations classiques). Ces deux jeunes ont fait apparaître qu'il pouvait exister une stratégie d'intégration d'individus ayant des rôles extra-musicaux dans le réseau, mais que ce n'était pas la norme admise comme telle par les autres membres. La norme qui légitime l'intégration dans le réseau concerne donc exclusivement la pratique musicale; celle-ci se limite à la pratique instrumentale et il n'existe pas de chanteur non instrumentiste, de technicien spécialisé dans la sonorisation, ou de fonctions extra-musicales. On se demande si ce n'est pas la position du chercheur, demandant des musiciens, qui a induit cette restriction, mais il faut cependant remarquer qu'aucun élargissement de cette frontière ne fut proposé par les informateurs.

La position de musicien est celle qui comporte la plus lourde charge en valeurs symboliques, et ils considèrent comme subalternes toutes les autres catégories, même celles d'auteur et de compositeur que j'ai parfois proposées. Cette place supérieure occupée par le musicien dans la hiérarchie des fonctions paraît correspondre ici à la possibilité intrinsèque à sa fonction "celle de se montrer en public".

Le terme "rock", accepté d'un commun accord par le chercheur et les informateurs ne correspond pas à un classement musical et ne définit pas le style de musique précis pratiqué par les informateurs. Classer et distinguer les genres musicaux utilisés par les musiciens est un sujet de prédilection pour les informateurs, et ce mode de classement a un rôle important, que cette recherche ne se propose pas de préciser.

Le terme de "variétés" aurait été plus exact, mais il a été rejeté par les musiciens, qui lui reprochent d'être "ringard". Le terme de "musique électronique" que j'ai proposé leur semblait "intéressant". Ils ont cependant refusé de l'accepter parce qu'"il ne correspond à rien de connu". Cette préférence pour le terme rock correspond chez eux à un clivage général, distinguant leur forme de pratique musicale du modèle classique où "il faut faire dix ans de gammes à la guitare avant d'avoir le droit de jouer Jeux Interdits". De plus le choix du terme renvoie au système du modèle de référence, en définissant les normes de l'apprentissage et de la pratique sociale rock, qui seront analysées plus loin.

b - L'origine du réseau

La constitution du réseau s'est organisée autour de la fréquentation du lycée Rodin et les musiciens disent qu'"ils se reconnaissaient comme musiciens dans la cour de récréation". Ils repéraient ce signe distinctif sur le "look": l'emploi du code vestimentaire fonctionnerait dans ce cas comme démonstration d'une identité différente de l'ensemble des élèves et marque et demande

d'intégration dans le réseau. Les premières activités de relations s'organisaient alors autour de la musique: écoute de disques, discussions, échanges d'affiches et de badges. D'après eux, c'est leur partage d'une même musique qui les a amenés à "se mettre à faire de la musique" ensemble. Certains pratiquaient avant "l'époque Rodin", les autres "s'y sont mis à ce moment là". Une évidence apparaît dans leurs discours: la formation du réseau, organisé autour des musiciens "pratiquants" a amené ceux qui ne jouaient pas à "s'y mettre" ou à être expulsés du réseau; en effet, la musique détermine de façon exclusive le choix des copains: fréquenter quelqu'un que la musique n'intéresse pas est complètement exclus, dans la mesure où le sujet monopolise toutes les conversations et les préoccupations. Le choix des "nanas" est régi par la même norme et le milieu s'affirme très endogame et clos sur lui-même.

c) Le rôle du lycée

L'attitude par rapport à la scolarité était également un trait intégrateur: le "je m'en foutisme affiché" est la norme, et les informateurs se plaisent à raconter que "eux" les musiciens de Rodin étaient plus souvent dans les cafés en face du lycée qu'au lycée, exception faite pour les répétitions. Ils valorisent les pratiques de transgression de la norme scolaire, et ils positionnent leur pratique de l'école buissonnière qu'ils affirment tous avoir faite, en rapport avec leur identité musicale.

Le temps disponible fourni par l'absentéisme scolaire se double d'une liberté donnée par un temps familial non encadré: famille éclatée, ou de cadres supérieurs "libéraux" très occupés; ce temps non investi dans l'école ou la famille devient une possibilité de faire de la musique; le détonateur est fourni par le lycée qui organise fêtes et concerts de fin d'année, et laisse "ses" lycéens répéter dans le lycée en dehors des heures scolaires. Projet + lieu déterminent alors le passage à l'acte: "dès qu'on fait de la musique, on se dit qu'on va faire un groupe; la fête de Rodin, ça donnait l'occasion de jouer en public et tous les musiciens voulaient faire un groupe".

Cette possibilité que leur a donné le lycée de se produire en public, s'intègre dans le mécanisme général de fonctionnement des musiciens; pour eux, il s'est agi d'une véritable reconnaissance par l'institution de cette identité musicale qu'ils revendiquaient. Situation paradoxale, puisque la reconnaissance d'un statut marginal -musicien de rock dénigrant les normes scolaires- est proposée par l'institution.

L'attitude par rapport au lycée qui semblait extraordinaire puisque les informateurs n'avaient plus de rapports avec Rodin depuis trois ou quatre années, s'explique dans la mesure où leur première marque d'intégration dans le modèle "musicien de rock" qu'ils revendiquent, leur a été fournie dans le cadre du lycée. Pour certains d'entre eux, les concerts à Rodin ont été leur seule expérience tangible de leur existence comme musiciens, et trois ans plus tard, ils expliquaient longuement au chercheur qu'ils étaient "de Rodin".

4. LA SCOLARITE : RATER SON BAC COMME MARQUE DE L'ARTISTE

La production de groupe s'oppose à une production scolaire; et le rejet scolaire fonctionne comme marque de l'artiste, attitude conforme au modèle de référence (cf les interviews de musiciens de rock où ils déclarent que leur meilleur souvenir est d'avoir raté le bac deux fois). L'échec scolaire est toujours présenté comme un acte volontaire. La valorisation de l'appartenance à Rodin ne s'explique pas seulement par la possibilité d'y faire des concerts (être marginal dans le lycée sans l'être). Il existe tout un mythe propre à ce lycée, qui aurait été à l'origine de la carrière de nombreux musiciens, et l'appartenance au lycée fonctionne comme marque d'identité musicale. Le rock apparaît comme un produit inattendu de l'institution scolaire une dérive entraînée par les méthodes pédagogiques qui laissent les élèves s'exprimer.

Il a paru remarquable que ceux ayant poursuivi une scolarité "normale" (lycée, bac puis faculté) n'aient "pas cru utile" d'en informer l'ethnologue, qui a appris ces "détails" au hasard des conversations; le sujet "les études" entraîne des "vannes" systématiques de la part des informateurs, et c'est un des aspects de l'enquête pour lequel il a été difficile d'obtenir des informations: la situation scolaire est toujours minorée ou sur-évaluée: on dit d'un musicien étudiant en sciences économiques qu'il a arrêté ses études à quinze ans, ou d'un musicien descolarisé qu'il prépare l'ENA... L'unanimité semble se situer du côté du rejet: "je me suis jeté le premier du lycée avant qu'ils me jettent". Cette valorisation présente toujours l'échec scolaire comme un acte volontaire, comme si la volonté de sortir du système scolaire manifestait l'appartenance au monde du rock.

d - Mode de relations entre les membres du groupe

Entre les informateurs, le mode de relation est basé sur la galéjade, qu'ils désignent par les termes "vanner", "brancher" ou "chasser": moqueries, histoires extraordinaires inventées pour mystifier celui "qui y a cru", dérision (1). Le comportement apparaît comme une volonté de situer leur identité et leur pratique dans le domaine de la virilité "avec le guitariste, on est tout le temps ensemble, si en plus on passait le temps à se dire des gentillesses, on aurait l'air de pédés".(2)

(1) Ce type de relation s'applique tout naturellement au chercheur "si on te chambre, c'est qu'on veut bien de toi" dit un jour un informateur, montrant ainsi que l'application de ce mode de dialogue à quelqu'un de l'extérieur est une marque d'acceptation.

(2) Attitude qui ne semble pas typique du réseau Rodin, mais constitue un trait caractéristique des "bandes de jeunes" cf article de G. MAUGER et C. FOSSE-POLIAK "Les loubards" A.R.S.S. n°50).

Mais les observations faites sur le terrain ont mis en évidence la différence entre les attitudes des informateurs lors des discussions internes et du dialogue avec le chercheur. On a pu ainsi constater que tous les sujets ne sont pas du domaine de la plaisanterie; certains thèmes sont systématiquement abordés avec sérieux et passion, et deux d'entre eux subissent en présence du chercheur un traitement spécifique: l'occultation systématique. Il s'agit de la technique et du mythe de la star, qui, sujet important de conversations spontanées, a entraîné le silence des informateurs lors des interviews.

On n'a pas cherché à reconstruire la "vérité" du discours à plaisanterie, mais plutôt à distinguer comment les points abordés dans les discussions se positionnent. Cf. tableau.

Les sujets à plaisanterie sont principalement les filles, les relations sexuelles, la situation scolaire, les personnages institutionnels et les discours des parents sur la musique. Face au monde des "autres", ils affirment ainsi leur différence, et le dénigrement des modèles conformes à la "société" -famille, scolarité, monde du travail- positionne les musiciens dans un système de fonctionnement négatif. La constitution du réseau s'organise par ce positionnement marginal, qui marque l'identité propre. A noter aussi la dérision permanente portant sur les "avis" qui leur ont été donnés sur leurs productions musicales par des personnes qu'ils n'acceptent pas comme "compétentes": c'est l'exemple de ce professeur de français qui a été source de sarcasmes lorsqu'elle proposa de travailler le texte des chansons "rock" dans le cadre d'un travail scolaire "le rock n'a rien à voir avec l'école, expliquent les musiciens et d'abord qu'est-ce qu'elle y connaît, elle n'a jamais rien fait en musique".

S'ils attendent que "les autres" les reconnaissent, il apparaît que cette reconnaissance ne peut être critique. Seuls ceux qui exercent une activité professionnelle dans le monde du rock -musiciens "pros", journalistes, producteurs- sont susceptibles de fournir des avis autorisés sur les informateurs et la structuration de l'identité au sein du réseau est tout d'abord interne. Elle ne peut provenir que des membres du réseau, ou des individus du modèle de référence; la seule demande vis-à-vis de l'extérieur concerne la possibilité de prouver son existence et non seulement de la légitimer.

Par contre, ils ne blagent pas sur les considérations portant sur la formation des groupes, ni sur les genres musicaux sur lesquels ils opèrent des subtils distingos. Ces sujets sérieux sont les "propriétés" symboliques propres au réseau. Les informateurs utilisent tout un jargon, fait d'un ensemble complexe d'expressions créées dans le réseau, d'emprunts aux magasins spécialisés et au vocabulaire de leurs professeurs; c'est ainsi qu'ils emploient parfois fort sérieusement des expressions qui sont employés au second degré par les "pros": ce jargon est d'après eux une marque de conformité, puisque "c'est celui qu'emploient tous les musiciens de rock".

PLAISANTERIE	SERIEUX	OCCULTE EN MA PRESENCE
<p>La scolarité</p> <p>La famille</p> <p>Les amis non compétents</p> <p>La sexualité, des "autres"</p> <p>Les filles et les amours</p> <p>Les babas, funky, militants, zonards</p> <p>La politique (ts des nuls)</p> <p>L'époque de Rodin</p>	<p>La formation de groupes</p> <p>Les stratégies d'insertion</p> <p>Les instruments</p> <p>Les "pros"</p> <p>Les concerts</p> <p>Le "son"</p>	<p>Eliane Daphy - 1985 Rock ou micro-informatique ?, Jacques Perriault (dir.)</p> <p>Le mythe de la star</p> <p>La technique</p> <p>Les amours</p> <p>L'affectif</p> <p>L'argent</p> <p>Les difficultés personnelles</p> <p>Problèmes du show biz, etc...</p>

e - Le tiers temps et le tiers milieu

L'enquête en participation a fait apparaître le rôle prépondérant joué par les copains et le temps libre: les rencontres, les après-midi passées à "glander" de cafés en cafés, manifestent l'investissement affectif et temporel que les musiciens mettent dans leurs pratiques sociales. Lorsqu'un membre du réseau est occupé "ailleurs", à la faculté, avec une "nana" ou dans un travail, il lui est reproché de "démissionner". La participation au réseau paraît accaparante et exclusive d'autres pratiques.

Les informateurs ont eux-mêmes fixé les lieux de rendez-vous et s'y sont rendus systématiquement et spontanément à plusieurs, avec un ou deux copains. Ceci met en évidence le mode de fonctionnement du réseau, ou l'on ne peut exister seul et l'appartenance à la collectivité repose autant sur les relations affinitaires que sur la pratique musicale.

Les membres du réseau, par groupes de deux ou trois, se contactent régulièrement par téléphone ("on se retrouve chez X dans cinq minutes"), "passent" les uns chez les autres (avec le risque omniprésent dans ces "débarquements", généralement à but alimentaire, de "tomber" sur les parents) fréquentent certains cafés, ceux-là même qu'ils fréquentaient lorsqu'ils étaient lycéens. Les informateurs sont particulièrement mobiles, dans un espace restreint (le quartier) avec quelques incursions du côté des magasins de disques et de musique de Montparnasse. Ce circuit des lieux (presque un rituel si on en croit les quelques après-midi passées en leur compagnie) ne semble nullement régi par une planification temporelle (la plupart ne possède pas d'agenda ou n'éprouvent pas le besoin de le prendre lorsqu'ils sortent). Ils font preuve d'une remarquable mémoire pour emmagasiner les informations concernant les fêtes, les rendez-vous, les "boeufs".

Il semble que l'ensemble du réseau se partage en sous-groupes, qui ont chacun un territoire particulier, marqués par la fréquentation des domiciles personnels et de différents cafés à des horaires spécifiques. A 11h, on voit apparaître le groupe X, au "VULPIAN", suivi à 12h30 du groupe Z, cependant que le groupe X a émigré vers le "Canon des Gobelins". L'occupation du territoire se structure en évitements successifs et il n'existe pas de lieu de fréquentation collective simultanée; ce que les musiciens regrettent en évoquant Rodin "où ils se retrouvaient tous dans la cour".

Les musiciens se classent d'eux-même les uns par rapport aux autres et le niveau relationnel affinitaire opère la distinction:

- on se voit tout le temps,
- on se rencontre de temps en temps par hasard (fête, cafés),
- on se voit rarement (tous les trois mois)
- on se connaît par personne interposée "de réputation".

Le niveau relationnel détermine les informations détenues sur l'autre. Selon qu'ils sont proches ou éloignés, tous ceux qui affirment "se connaître tous plus ou moins", ne partagent pas la même chose. Savoir le nom de famille, l'adresse, le numéro de téléphone par coeur et l'emploi du temps précis est la marque d'une relation privilégiée; et une relation plus lâche fera dire "je ne connais pas son adresse, mais je saurais aller chez lui" ou "je ne sais pas exactement ce qu'il fait".

Les informations que détient l'ensemble des membres sur les autres concernent le secteur musical: le style de musique pratiquée, les instruments possédés, les productions (maquettes, répétitions, concerts) et les personnes avec qui on pratique. Le réseau permet à chaque membre d'en contacter un autre, quelle que soit la proximité de la relation, par le biais des relais: "le mec qui joue sur "stratocaster" blanche avec X et Y et que j'ai rencontré à l'anniversaire de Z" est contactable à tout moment "en demandant à Z, qui connaît bien X, qui a joué avec le mec".

f - Dans le réseau, la conversation principale consiste à "parler famille" (cf. Verdier et Zonabend); la moindre rencontre occasionne de longs palabres sur le présent des groupes, les gestations, les changements de personnel ou l'achat de nouveaux instruments. C'est ce que l'anthropologue américain ULF HANNERZ appelle "le ragot" dont il souligne l'importance dans le fonctionnement d'un réseau: "le ragot permet de rester en contact l'un avec l'autre; c'est ainsi qu'ils peuvent apprendre qu'untel a changé de travail ou d'adresse, ou de style de vie". (Explorer la ville, p. 238).

Les formations atypiques ont cependant une existence brève, et les musiciens emploient des stratégies précises pour parvenir à la formule idéale: il pourra s'agir d'intégrer un nouveau membre dans le réseau en lui donnant la fonction manquante: "comme il n'y avait pas de batteur dans le groupe de X, et que nous étions bien branchés, il m'a proposé" la place de batteur. Je me suis débrouillé pour trouver une batterie et c'est ainsi que je suis devenu musicien";

La constatation de la mobilité des fonctions au sein des groupes est plus étonnante: le guitariste qui devient batteur ou le chanteur bassiste sont des faits couramment rencontrés: pour les informateurs, ceci s'explique par le fait que créer un groupe est le but ultime, le seul moyen envisagé pour parvenir à être musicien. Le groupe semble dicter sa loi et exiger que l'on change d'instruments ou de genres musicaux pour lui "avant je faisais du puk; quand le groupe s'est séparé, j'ai cherché un autre groupe. Océan cherchait un guitariste, et je suis devenu leur guitariste. La musique du groupe, c'est plutôt du hard-rock".

Le groupe semble se construire en mettant la priorité sur les rapports affinitaires, plus que sur le cumul de compétences

musicales: "pour faire un bon groupe, disent les informateurs, il faut bien s'entendre. Ce n'est pas important d'être vraiment bons musiciens, et un groupe fait par des bons copains pas terribles musicalement aura plus de chances de bien marcher qu'un groupe composé de musiciens géniaux qui n'ont rien à voir ensemble".

Le thème de prédilection concerne les "histoires de groupe": formation, éclatement, brouilles, ruptures, "histoires et magouilles", associations, nouvelles amitiés, rythment l'histoire de vie et le temps des informateurs.

Dans le récit de vie, les informateurs se repèrent sur trois paramètres: famille, scolarité et groupe, et ces trois niveaux fonctionnent comme un tout indistinct: "j'ai eu une guitare comme cadeau de divorce; ça (formation du groupe) s'est passé l'année où ma mère a fait une cure de sommeil, après le départ de mon père. On a fait un groupe parce qu'on pouvait répéter chez moi, pour préparer le concert du lycée et je me suis fait viré du lycée parce que je ne foutais rien".

La mémoire se synchronise sur l'intimité et n'utilise pas de dotations précises ou de références extérieures, comme la chronologie des événements sociaux ou politiques. La seule exception concerne certains événements musicaux, et c'est ainsi que le printemps 81 n'est pas pour eux celui de l'arrivée de la gauche au pouvoir mais "l'époque où mon prof de guitare a fait l'Olympia avec Eddy MITCHELL".

g - La production de "groupe"

La production de groupe donne lieu à une intense activité au sein du réseau; les tentatives se succèdent, faisant apparaître la formation d'un groupe comme une histoire complexe, aux multiples rebondissements :

"j'ai joué en 79 dans le groupe Oedipe, le groupe existait avant moi avec Alain à la guitare, Jérôme au chant et Eric à la batterie. Il y avait aussi le frère à Eric, je ne me rappelle pas son nom, à la basse. Jérôme et Alain ont décidé de faire un autre groupe. J'ai rencontré Alain dans un café, il était dans ma classe l'année d'avant; on a joué ensemble, c'était bien et on voulait continuer. On a cherché un batteur et un bassiste et on a trouvé dans une petite annonce des mecs, du côté de Pigalle. A Rodin, c'était les vacances (comprendre vacances pour les copains du réseau), il n'y avait personne. On a répété chez Alain, à la fin des vacances, c'était bien comme musique, mais l'ambiance n'était pas bonne. Alors Jérôme et moi on a laissé tomber OEDIPE, et on a fait un autre groupe qui ne s'appelait pas... si, pour le concert de Rodin on s'est appelé VIBRATION, il y avait pas de bassiste et le batteur c'était RIQUET, un copain à Alain. J'ai arrêté après le concert, la musique était ringarde, ils ont continué sans moi, ils ont viré le batteur qui est allé joué avec le frère à Eric qui avait une nouvelle basse et Jérôme s'est mis à la batterie; moi, j'ai cherché un nouveau

groupe...". (19 ans, guitariste).

La gestation des groupes est extrêmement aléatoire quant aux résultats. Les formations se dissolvent, se réforment à un rythme rapide: certains des musiciens avaient joué dans plus de cinq groupes différents en deux ans. Cette mobilité ne concerne pas seulement le personnel des groupes, mais leur formation: deux guitaristes, un batteur, un bassiste reste la "solution idéale" à laquelle ils s'efforcent de parvenir, mais les groupes ont souvent des formations différentes. C'est ainsi que certaines formations observées comprenaient par exemple :

- 3 guitaristes et un batteur,
- 1 chanteur, 2 bassistes et un piano.

Les relations affectives sont déterminantes dans la formation du groupe: ils comparent le groupe à "un mariage sans mairie", et ils insistent sur le fait que le groupe est une association volontaire, librement consentie; le vocabulaire propre au groupe est à la fois un vocabulaire d'appartenance ("membre" "faire partie", "appartenir") et un vocabulaire de couple ("divorcer", "se séparer", image des productions comme "bébés").

Lorsque le groupe est en formation, les projets non concrétisés se retrouvent rapidement dans le domaine du passé et les informateurs qui allaient "faire un groupe" avec untel en parlent quinze jours plus tard au passé; entre futur et passé, le projet qui ne se vit pas au présent est immédiatement remplacé par un nouveau projet. Toutes ces péripéties sont occultées dès que la phase de formation du groupe a donné naissance à un "vrai" groupe; l'histoire du groupe prend alors une autonomie face aux histoires individuelles. Dans les interviews de la presse spécialisée, les musiciens de groupe présentent la formation comme un événement simple, allant de soi "on s'est rencontré au lycée et on a décidé de faire un groupe" est la phrase type de présentation. L'enquête sur le terrain a montré les nombreuses difficultés que vivent les individus qui cherchent à se réunir en groupe et les multiples tentatives qui sont nécessaires avant de parvenir à une formule qui marche.

Les histoires de groupe, au stade de la formation, appartiennent à l'individu et se présentent comme une rencontre d'histoires individuelles.

On s'aperçoit que la principale production du réseau consiste à produire du groupe. Le groupe s'affirme comme une émergence dans un réseau plus global et ce n'est que lorsqu'on est parvenu à mettre en place un groupe fonctionnel, que l'on se satellise par rapport à l'ensemble; au premier problème, on retournera au sein du réseau qui fonctionne envers les groupes comme fournisseur d'informations et surtout comme fournisseur de membres de groupes potentiels. En effet, tous les musiciens du réseau sont d'éventuels partenaires, ce qui explique pourquoi une enquête portant sur les groupe ne peut se limiter, selon les informateurs, aux musiciens actuellement en groupe : tous les musiciens qui m'ont été présentés dans cette enquête ont été, sont, ou seront membres de groupes.

5. PARLER TECHNIQUE, C'EST PARLER MAGIQUE

Nous avons dit précédemment que l'attitude des musiciens à propos de la technique était ambigu; il s'agit de préciser cette ambiguïté.

Le premier point à analyser concerne leur discours à ce sujet: ils se sont refusés à aborder le domaine de la technique avec moi, ou plus exactement le terme "d'objet technique" que je leur ai proposé a reçu une fin de non-recevoir.

Les notions de "réseau", groupe, mode de formation avaient, elles, reçu un accueil favorable. L'objet technique eut cependant une carrière, il fut d'abord employé comme insulte ("espèce d'objet technique") ensuite pour désigner les filles ("il est bien foutu, ton nouvel objet technique"). L'observation participante a permis de constater que parler technique, à propos des instruments, des pédales, de "problème de son", était une conversation importante chez les informateurs, il s'agit d'essayer de comprendre les mécanismes du rejet. Était-ce dû à mon sexe ? Serait-il impossible de parler technique devant une femme ? Ma proposition de me faire expliquer pour comprendre n'eut que peu de succès, et permis de mettre en lumière que le discours sur la technique ne recouvre pas une maîtrise des mécanismes dont on parle: on se demande alors dans quelle mesure ce n'est pas la perception du manque de savoir précis qui empêche la production d'un discours vers l'extérieur.

Leur réticence peut-elle s'expliquer par le fait qu'on ne savait pas exactement le savoir que je détenais: pourquoi t'adresses-tu à nous pour avoir ce genre d'informations ?

Ils ne se considéraient pas comme les interlocuteurs compétents et renvoyaient sur les ingénieurs ou les techniciens "pros". Une évidence est que ces musiciens trouvent difficile d'émettre un discours sur la technique, la parole n'est pas le bon outil, la technique ne se dit pas, elle se pratique; c'est une des caractéristiques de la culture technique qui apparaît ici. Leur connaissance technique est empirique, et les pratiques tiennent du bricolage: on cherche par essai/déduction la manière de parvenir au but souhaité (il s'agit généralement de produire un son précis, entendu sur un disque) et la réussite des tentatives ne s'appuie sur aucune connaissance scientifique. Les technologies nouvelles ne les intéressent guère, et la machine occupe une place ambiguë dans leur pratique: elle est à la fois excuse qui rationalise l'échec (je ne peux pas arriver à faire ça, je n'ai pas la bonne pédale"), elle sécurise par le niveau de familiarité que l'on en a (on appelle l'amplificateur "ma bête"), elle est investie de pouvoir idéal et est un élément de "frime". Cet usage ostentatoire de l'objet technique est fait en référence avec le milieu des professionnels; il n'existe pas de mauvais musiciens avec du mauvais matériel, ce qu'ils ont constaté, et ils renversent la proposition; c'est ainsi que X devient un bon musicien " , car il a une batterie de telle marque". La technique fonctionne comme mode de classement. Les discussions sur ce sujet comportent toujours une partie d'idiolecte,

et parler technique est la marque des initiés; ils emploient tout un vocabulaire imagé pour parler du "son", et présentent ce vocabulaire comme étant celui des "pros". Quand j'ai demandé au "technicien" de la bande de m'expliquer ce qu'était la pédale de compression, il fournit une réponse mélangeant images et termes scientifiques: "quand tu joues une note, elle claqué. Ça ajoute aux modulations que tu fais sur le manche, et la note vient plus rapidement que tu la joues; le son compressé, cela veut dire électriquement que ton signal, au lieu de durer une demie seconde, dure un quart de seconde. La compression, c'est ce qui augmente la dynamique d'un signal électrique".

La même question, posé à un professionnel, a donné: "c'est le contraire de l'extension, c'est complexe à expliquer. En gros, cela diminue les sons qui ont une très grande dynamique et augmente ceux qui ont une faible dynamique; ce qui fait que les attaques sont écrasées et la durée des notes augmentée".

Dans la musique, le langage du son est fait d'expressions imagées (le son ondule, ou a du relief), et surtout de références à des modèles (le son de la guitare dans tel morceau de tel groupe): les informateurs utilisent le même système de repérage que les professionnels (cf les recherches d'Hennion et Vignolle(1) sur les professionnels du disque): mais ils mélangent l'idiolecte du milieu de référence à un ensemble d'expressions qui leur sont propres. Les représentations sur le rôle et le pouvoir de la technique sont contradictoires, entre le rôle du savoir-faire personnel et celui de la machine: le savoir-faire est mis en avant par leurs professeurs (choisis dans le milieu de référence) alors que les informateurs ont tendance à considérer que les problèmes de son proviennent des amplis, ils passent sans malaise d'une explication à une autre et cette attitude se retrouve dans le statut que l'on donne au technicien, celui qui a tous les pouvoirs mais qui n'est pas vraiment "créatif" (cf 2). Le rôle de "technicien" est donné à un membre du réseau "qui sait souder" et que ses connaissances en électronique ont amené à avoir une pratique de manipulateur et de réparateur; "moi, la technique ne me fait pas peur" dit-il.

(1) VIGNOLLE: La production des disques de variétés.

(2) DAPHY E.: Ingénieur du son et sonorisateur .L'émergence d'une nouvelle fonction dans la musique de variété.
Communication pour le colloque EEC, Paris, Déc 83, à paraître.

La technique produit dans leur culture un système de mythe, ce qui apparaît lorsqu'on les interroge sur les "nouveaux" instruments comme les boîtes à rythmes électroniques. Pour certains, c'est un signe de progrès, et ce sont "des musiciens infailibles", pour la majorité, il s'agit "de gadgets qui ne seront jamais capables de remplacer les musiciens". Technique solution idéale, ou technique concurrente de l'homme, les musiciens se situent dans ce débat de façon réactionnaire et n'ont pas une attitude novatrice par rapport aux transformations qu'apportent la technologie dans le domaine musical; ce qui doit être mis en relation avec le type de musique qu'ils pratiquent (proche du modèle blues ou hard-rock) dans lequel le système technique utilisé est fixé depuis une vingtaine d'années.

Parler technique, c'est parler magique dans la mesure où l'on parle de choses que l'on connaît mal, et surtout parce qu'on tient là le discours des initiés, et que parler technique est une occupation de "pros"; le discours technique est alors un outil de production de situation sociale, et fonctionne comme démonstration de son identité de musiciens.

6. LE REVE DE CREATION : LE ROCK COMME FAIRE

Est-ce qu'il s'agit d'un substitut: chaque fois que je dis rock = pratique technique, ils me renvoient rock = création, expression. Ils ne se positionnent pas cependant comme artistes, et l'histoire du père de l'un d'eux qui trouvait que son fils avait "des dons artistiques" fit le tour du réseau. Or leur production musicale -leur création- consiste à faire des morceaux de musique le plus ressemblant possible d'un modèle et ils font de nombreuses reprises. Le but poursuivi est de sonner comme le modèle, et pour cela, ils répètent, ils cherchent, ils travaillent (termes employés de préférence à celui de jouer) et éprouvent une grande fierté lorsqu'ils sont parvenus au but fixé: "ça y est, on y est".

"Alors vous faites du Z.Z.TOP(1) ?"; à cette question, le groupe répondit "production originale, parce que création du groupe". Si la production se situe dans le domaine de la reproduction, en pratiquant une musique qui respecte le mieux possible les normes, le fait que cela soit une autoproduction permet de l'identifier à une création. L'originalité et l'improvisation ne sont pas des valeurs constituantes; on leur oppose le travail, le "bien-faire", et la "propreté" de la réalisation, ce qui révèle la distance qui existe entre les pratiques de musique populaire, qui s'apparentent aux cultures techniques, et la création artistique telle qu'elle est valorisée dans la "culture" savante.

(1) Groupe de rock "sudiste".

7. LE PASSAGE A L'EMPLOI ET LE MYTHE DE LA STAR

Il existe une contradiction dans leurs discours sur leur avenir: le moindre évènement est vécu comme une étape déterminante "en route vers la gloire", et dans le même temps, ils affirment à l'ethnologue, que de nos jours, on ne peut pas rêver de devenir stars; en réalité, ils en parlent trop entre eux pour avoir le refus sincère. On a l'impression que ce qu'ils ont repéré comme étant le mythe est systématiquement occulté quant à l'adhésion qu'ils peuvent y porter. Devenir "pros" plus tard, "quand ils seront grands", mais c'est du mythe, s'écrient les informateurs, outrés que j'ai pu leur supposer une telle croyance: cette "idée stupide" était valable avant, ou chez les imbéciles crédules, ou à l'extrême limite, eux-mêmes, y ont peut-être cru avant. Ce qui est une manière d'affirmer que le mythe existe, "ailleurs" dans un autre temps et un autre lieu mais qu'ils ne sauraient m'apporter des informations à son sujet. Attitude comparable à celle décrit par J. FAVRET-SAADA dans LES MOTS?, LA MORT, LES SORTS sur les paysans de Mayenne face à l'ethnologue. Il s'agit pour les informateurs de ne pas prendre la place de l'imbécile que leur propose gentiment le chercheur. "Et toi, tu ne voulais pas être LEVI-STRAUSS? me renvoya un informateur, eh bien, moi, c'est pareil, je veux être les ROLLINGS STONES à moi tout seul... moyennant quoi, je n'y crois pas une minute". Le rêve était présenté sous un angle utilitariste: "il faut bien avoir des rêves pour se lancer dans quelque chose"; et "devenir musicien est quand même plus motivant que cinq ans à se crever en fac pour se retrouver chomeur ou avec un boulot pourri".

Le futur métier sera en rapport avec le voyage, la liberté, l'indépendance, et le fric. Journalisme, télévision, import-export sont des secteurs professionnels cités comme possibles; et la musique est tout au plus un de ces secteurs: on lui reproche d'être un secteur difficile "où il faut ramer des années avant d'y arriver". La proposition est renversée par rapport au mythe de la star et devient "si je gagne de l'argent, je me lance dans la musique". Ce qui apparaît comme un cercle vicieux dans la mesure où pour gagner de l'argent, il faut s'être lancé auparavant.

Par contre, les informateurs deviennent volubiles lorsqu'il s'agit de développer leurs stratégies de réussite dans la musique (ce fut d'ailleurs une des surprises de cette enquête de voir à quel point ces adolescents réputés sauvages et silencieux, devenaient intarissables, dès que je proposais un sujet porteur de sens pour eux). Pour "y arriver", il faut d'abord "un bon groupe, bien soudé", ensuite, il faut choisir un nom "qui ait la classe" et ensuite travailler un répertoire ("original" de préférence, mais ce n'est pas la peine, les producteurs ont souvent des morceaux qu'ils veulent placer) et ensuite faire une maquette chez un copain bien équipé ou alors, solution préférable dans un studio "professionnel de maquette" (les adresses et caractéristiques des dits studios circulent dans le réseau). Après, il suffit de rencontrer un producteur; sur l'étape suivante, les positions divergent: faut-il envoyer la maquette ? Prendre rendez-vous ? La solution la plus

efficace consisterait bien sûr à connaître quelqu'un. La moindre rencontre d'une personne ayant un lien quelconque avec le "show-bizness" est valorisé à l'extrême: "j'ai rencontré quelqu'un qui connaît un mec qui a travaillé avec le producteur de tel disque, il a trouvé notre maquette très bien, il a même dit que ça sonnait d'enfer, alors cette fois, je crois qu'on est bien partis". Les musiciens dont les pères ont un métier sont censés être en rapport avec le milieu musical (cinéma, publicité ou musique). Ils ont dans le réseau une position de pouvoir; leurs habitations sont particulièrement fréquentées et il existe un remarquable rituel de "salutation au père".

Au fur et à mesure que les groupes vivent des échecs successifs, ils réajustent leurs stratégies (après avoir vérifié que cette "planterie" n'était pas imputable à un manque de chance); à la fin des rencontres, un musicien commençait à déclarer que être musicien n'était pas "le bon crêneau" et "qu'il allait se mettre à la composition et faire des tubes, parce que c'était plus facile".

L'image du producteur, auxiliaire magique qui découvre le héros et l'intègre, est un des éléments constitutifs du mythe de la star et le fait qu'ils aient accepté de m'en parler laisse supposer qu'ils n'avaient pas démasqué cet aspect.

Les interrogations portant sur l'éventualité de la création d'une petite entreprise ou de l'auto-production ont déclenché l'hilarité: "la petite entreprise pour un groupe de rock, c'est le mariage de raison par rapport à l'union libre" et l'auto-production n'est pas conforme au milieu de référence. Les musiciens affirment que ce qu'ils veulent, c'est "être récupérés par le show-bizness", et ce désir d'intégration les amène à avoir un discours très positiviste sur les structures de ce milieu que l'on défend "parce qu'il est juste, et que l'on ne crache pas dans la soupe".

Ils méprisent ouvertement ceux qui critiquent le système "ce ne sont que de vieux babas-cools soixante-huitards qui confondent fromages de chèvres et rock", ce qui constitue une injure suprême.

8. STRATEGIES FAMILIALES DU RESEAU

Les informateurs ne situent pas socialement les parents de leurs copains, et ont parfois du mal à se situer eux-mêmes. Ils séparent les parents en "riches ou pauvres", mais n'arrivent pas à situer la richesse. Le mode de distinction concerne les avantages en nature (nourriture, prêt de l'appartement pour week-end ou vacances), et l'ouverture des lieux familiaux aux jeunes: c'est ainsi qu'une femme (secrétaire de direction) est déclarée riche parce qu'elle offre toujours à boire et à manger aux jeunes, qui l'ont surnommée "nouilles sauce tomate".

Les références concernent en priorité les avantages dont le

réseau peut disposer (le plus riche est bien sûr celui qui a offert un studio de répétition à son fils), puis suscite celles que le fils reçoit: dons d'instruments ou d'argent pour aller au concert. Une catégorie paraît particulièrement détestable: ce sont les "riches et salauds", à savoir ceux qui partent en week-end sans laisser les clés de l'appartement à l'adolescent, ou qui "interdisent" aux adolescents de venir chez eux.

Les biens de consommation technologique -et l'utilisation que peut en faire le réseau- servent à cataloguer le niveau de richesse: "on dit qu'ils ont du blé, les parents de X, mais ils n'ont même pas de quoi se payer un magnétoscope". Par ce type de réflexion, on comprend que le fonctionnement des adolescents s'organise en prenant leurs besoins, souhaits et limites comme modèle opératoire. C'est ainsi qu'ils ne "peuvent comprendre qu'on n'ait pas envie de s'acheter un magnétoscope. Si on ne le fait pas, c'est qu'on est pauvre". Ce qui ne veut pas dire pour autant que le concept de classe sociale n'existe pas; simplement, il ne peut constituer un paramètre "utile" dans le sein du réseau.

A l'intérieur du réseau, on a pu détecter trois types de comportements familiaux sur l'attitude des parents envers la musique et la scolarité. Ce ne saurait être que des hypothèses de travail, qu'un terrain supplémentaire permettrait de préciser.

1 - Le réseau juif.

Si la scolarité ne marche pas, on fait fonctionner le réseau d'entraide familial et la musique devient un gagne-pain. On envoie le jeune jouer dans des restaurants, des mariages, ce qui le professionnalise tout en l'obligeant à pratiquer une musique différente de celle pour laquelle ils s'étaient inscrits dans le réseau. Dans ce milieu familial, les études ne sont guère valorisées par les parents, qui n'en ont pas fait.

2 - Les technocrates "hommes de pouvoir"

L'attitude des parents envers leurs enfants semble ambiguë: si les études sont valorisées (eux-mêmes ont fait "les grandes écoles", il semble cependant acceptable qu'il y ait un "artiste" dans la famille. (Et le père de réfléchir pour aider son fils à bénéficier de ses appuis, pour décrocher des subventions, ou des aides à la création). La situation est parfois refusée par les parents mais acceptée par les grands-parents. Il semble que les adolescents concernés soient les "petits derniers" de la famille ou les enfants d'un second mariage. La question se pose de savoir si "ces enfants de l'amour" ne sont pas vécus par les parents comme marqués d'un don artistique. "Mon frère a fait l'ENA et moi je fais l'artiste", dira un de ces adolescents; on se demande si l'ambition des parents ne se déplace pas de la trajectoire scolaire vers la création artistique.

3 - Les cadres supérieurs

"OK pour la guitare électrique, mais tu passes ton bac d'abord, sinon tu pars"... et aucun des informateurs à qui les parents ont proposé un tel choix n'est parti. En conséquence, les adolescents poursuivent leurs études, et font de la musique "à mi-temps". Les parents semblent considérer qu'il s'agit là d'une passade de jeunesse, et lorsque les adolescents persistent, il arrive que ces parents acceptent que leurs enfants aillent se former aux U.S.A. dans des écoles de musiciens (entre autres BERKELEY, Californie).

On s'aperçoit que le besoin d'argent (achat de matériel, concerts, cafés) incitent ces adolescents à pratiquer des rapports d'échange avec leurs parents. L'instrument de musique est souvent le terme de cet échange, et les adolescents acceptent certaines exigences familiales dans la mesure où elles respectent leurs propres besoins.

La quête de la nourriture est une préoccupation constante des informateurs, lorsqu'ils "traînent" dans le quartier; ce qui fournit à certains parents un contrôle, les adolescents doivent être là aux horaires des repas, sinon ils "se débrouillent".

Le tableau ci-joint montre qu'il existe un rapport évident entre la profession exercée par les parents et la possibilité qu'aura l'adolescent de s'investir dans la musique. L'erdogamie (père musicien) conduit un des informateurs à avoir une double appartenance. Le discours du père, présentant la musique comme un milieu difficile, a amené son fils à choisir de faire des études "pour avoir un métier de secours".

Dans le cas des parents "qui se sont faits tout seuls", les parents ont réalisé un "vol social" malgré l'absence de diplômes, et acceptent que les enfants fassent du rock. Le rock est envisagé comme un moyen pour l'adolescent de répéter le vol social.

Le fait que ces informations concernent des adolescents d'un lycée limite la portée de notre analyse aux seules populations socio-culturelles dont les enfants sont scolarisés en lycée. Les résultats de la recherche auraient été fort différents si l'étude avait concerné un L.E.P.

En conclusion, il me paraît important de souligner ces deux points :

- le rock ne peut s'analyser en dehors de son milieu de référence, et l'ensemble des pratiques et des discours positionne sans arrêt les informateurs dans leur quête d'une intégration. Le rock semble alors consister pour l'adolescent une manière de se forger une identité personnelle,

- la production du réseau concerne la production de groupe. Si l'on peut parler à ce propos d'un simulacre de production musicale, il paraît remarquable que le groupe de rock s'affirme comme un lieu de production de social, et qu'il fonctionne pour les adolescents comme un apprentissage des rapports sociaux: le rock comme mode de responsabilisation et le lieu d'exercice d'une pratique collective autonome.

Département Technologies Nouvelles et Enseignement

Équipe Sciences Techniques et Société de l'INRP

ROCK ou MICRO-INFORMATIQUE ?

**Enquête sur des adolescents
du 13^e arrondissement de Paris.**

Responsable scientifique : J. PERRIAULT

Membres de l'équipe : B. BOFFETY
J.F. BOUDINOT
E. DAPHY
M. DESCOLONGES-MORVILLE
Ch. DUCHET
S. GAFSOU
C. TERLON

Traitement de texte : J.F. BOUDINOT
Ch. BRAHIM

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier MM. G. ALTHABE, E. LAGE, J.C. LAGREE,
A.M. LAULAN, V. SCARDIGLI pour leurs critiques et conseils.

S O M M A I R E

INTRODUCTION	p. 5
I - ACTIVITES SCIENTIFIQUES ET TECHNIQUES POUR LES JEUNES DANS LE 13ème ARRONDISSEMENT	p. 8
1. Le secteur scolaire	p. 9
2. Le secteur associatif	p. 10
3. Les foyers de jeunes travailleurs	p. 11
4. Le secteur des groupes "informels"	p. 12
5. Le choix du 13ème arrondissement : raisons contingentes, norme réductrice	p. 12
II - PROPOSITION DES GROUPES PAR RAPPORT A L'INSTITUTION ET LA POPULATION	p. 16
1. Par rapport à l'institution	p. 16
2. Par rapport à la population	p. 19
III - LE GROUPE D'ACTIVITE AUTOUR DE L'ELECTRONIQUE	p. 22
1. Le terrain : les pratiques dans les domaines de l'électronique et de l'informatique	p. 22
2. Méthodologie : pluridisciplinarité et expertise	p. 24
3. L'école	p. 26
4. Le milieu familial	p. 29
5. La technologie dans la stratégie de formation	p. 32
6. Tiers milieu et autodidaxie	p. 35
7. Examen des pratiques et productions technologiques	p. 38
8. Processus de déplacement	p. 43
9. Les stratégies sociales	p. 46

IV - LES CARACTERISTIQUES DU TERRAIN "ROCK" : OBJET ET PROBLEMATIQUE	p. 49
1. Le terrain et les informateurs	p. 51
2. Le déroulement de l'enquête	p. 54
3. Le réseau	p. 58
4. La scolarité : rater son bac comme marque de l'artiste	p. 61
5. Parler technique c'est parler magique	p. 68
6. Le rêve de création : le rock comme faire	p. 70
7. Le passage à l'emploi et le mythe de la star	p. 71
8. Stratégies familiales du réseau	p. 72
V - MODALITE DE LA RELATION FORME-CONTENU : UN GROUPE D'AFFINITE	p. 76
1. Cas du "groupe électronique"	p. 76
2. Cas d'un groupe autour de la Bande Dessinée	p. 85
VI - CONCLUSION	p. 89
1. Statut et mode de fonctionnement	p. 89
2. Contenus de l'activité	p. 90
3. Problèmes méthodologiques	p. 92
4. Représentations de ces activités chez les intéressés	p. 93
5. Relation de ces formations avec l'école	p. 94
6. Les rapports avec le milieu familial	p. 96
BIBLIOGRAPHIE	p. 98



Département Technologies Nouvelles et Enseignement

Équipe Sciences Techniques et Société de l'INRP

ROCK ou MICRO-INFORMATIQUE ?

**Enquête sur des adolescents
du 13^e arrondissement de Paris.**

**Avec l'aimable autorisation des éditions de l'INRP
pour la mise en ligne en archives ouvertes sur HAL
Fac-similé pdf de l'ouvrage original (épuisé)**