HAL open science

Musiciens et orchestres de bal en Limousin

Francis Marchan

To cite this version:

Francis Marchan. Musiciens et orchestres de bal en Limousin. Sociologie. EHESS; La thèse a été soutenue au sein du Centre de sociologie des arts, 1993. Français. NNT : . tel-01172026

HAL Id: tel-01172026

https://unilim.hal.science/tel-01172026

Submitted on 6 Jul 2015

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

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

Copyright

ECOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES

SPECIALITE : SOCIOLOGIE

DOCTORAT NOUVEAU REGIME

présenté par

Francis MARCHAN

soutenu et présenté publiquement
le mercredi 26 Mai 1993

MUSICIENS ET ORCHESTRES DE BAL EN LIMOUSIN

Membres du Jury :

Mr François DUBET
Mr Antoine HENNION
Mme Raymonde MOULIN (Directeur de Thèse)
Mme Monique de SAINT-MARTIN

à

Marie-Odile,

Damien,

et ma famille

à Monsieur le Professeur LEGER.

Vous êtes à l'origine de notre démarche de formation à la Sociologie. Que ce travail soit le témoignage de notre reconnaissance pour la confiance à long terme qu'il exigeait et de notre profonde gratitude pour l'entière liberté laissée quant au choix de la discipline et de l'objet d'étude.

Nous remercions vivement les différentes personnes de la S.A.C.E.M. qui nous ont permis d'obtenir des informations originales très précieuses. Ce travail n'aurait pas les dimensions statistiques nationales et locales obtenues respectivement avec le concours du siège social mais également de la Direction Régionale de la Haute-Vienne.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....1

1 ÉTAT DE LA QUESTION ET CHOIX DU TERRAIN.....8

1.1 Sociologie de la musique populaire.....8
1.2 Le choix de cet objet d'étude.....19
1.3 Notre démarche.....28

2 L'ENJEU DU MUSICIEN : L'ENTRÉE EN ORCHESTRE.....36

2.1 Données démographiques.....36
2.2 La formation musicale individuelle.....46
2.3 Du musicien à l'orchestre.....77
2.3.1 Genèse : comment devient-on musicien de bal ?.....77
2.3.2 Occasions : connaître et se connaître.....90
2.3.3 Épreuves : choisir et se choisir.....95
2.4 La construction des types d'orchestres.....102
2.5 Les invariants structurels des orchestres.....120

3 LE MONDE DES ORCHESTRES:FRÉQUENCES, ACTIVITÉS, MARCHÉS.....130

3.1 Les sources d'information.....130
3.2 L'orchestre : une identité flexible.....134
3.3 Le département français et sa densité orchestrale.....141
3 4 Tendance générale du marché.....153
3.5 Orchestres de renom et orchestres de proximité : un système dual.....159
3.6 Histoire d'un déplacement : de la ville à la campagne.....163

4 ORGANISER, JOUER, DANSER : LES BALS EN LIMOUSIN.....171

4.1 L'organisateur et le chef d'orchestre : un lien contractuel.....171
4.2 Le musicien et le chef d'orchestre : un lien moral.....180
4.3 Séances de bal en Limousin.....187
4.4 Les publics du bal.....191

5 LA FIGURE DU MUSICIEN DE BAL : UNE AMBIGÜITÉ ACCEPTÉE.....199

5.1 Du coté des ancêtres : les ménétriers.....200
5.2 L'image publique du musicien.....207
5.3 Le statut du musicien de bal en 1992.....227
5.4 Peut-on parler de profession de musicien de bal ?.....235
5.5 Musicien de bal : une anti-carrière ou le choix d'un renoncement.....254

CONCLUSION.....262

BIBLIOGRAPHIE CITEE.....268

PLAN DES ANNEXES.....278

ANNEXES.....279

* * *

Table des illustrations

Tableaux :

Tableau n° 1 : Evolution des articles de sociologie relatifs à la musique sur 20 ans..8
Tableau n° 2 : Détail des interviews réalisées.....29
Tableau n° 3 : Détail de la pré-enquête.....30
Tableau n° 4 : Détail de la population interrogée.....31
Tableau n° 5 : La situation familiale des musiciens.....38
Tableau n° 6 : Catégories socioprofessionnelles des sujets et de leurs parents.....41
Tableau n° 7 : Le niveau d'études de notre population.....43
Tableau n° 8 : Le lieu de résidence.....44
Tableau n° 9 : La formation musicale des sujets.....47
Tableau n°10 : La connaissance de la musique 48
Tableau n°11 : Instrument initial et instrument principal.....51
Tableau n°12 : L'ensemble des instruments joués.....54
Tableau n°13 : Le travail en répétition.....62
Tableau n°14 : L'apprentissage des morceaux.....63
Tableau n°15 : Fréquence du travail de l'instrument.....67
Tableau n°16 : Nature de la première formation musicale.....77
Tableau n°17 : La connaissance du premier orchestre de bal.....78
Tableau n°18 : Les danses du répertoire de bal.....113
Tableau n°19 : Le rapport musette / variétés.....114
Tableau n°20 : Le genre de musique, l'âge et les effectifs des orchestres.....115
Tableau n°21 : Les sujets et le chant.....127
Tableau n°22 : L'évolution du nombre d'orchestres et de leur activité de 1982 à 1990.....141
Tableau n°23 : Le croisement de la distribution des orchestres avec quelques variables.....146
Tableau n°24 : Evolution des bals selon les catégories d'organisateurs.....153
Tableau n°25 : Evolution des séances de bals en fonction du support.....155
Tableau n°26 : Rapport des séances de bals en 1985 en fonction du support par direction régionale S.A.C.E.M.....156
Tableau n°27 : Organisateurs des séances de bal en Haute-Vienne (1988-1989)...187
Tableau n°28 : Les séances de bal et la taille des communes (en 1988).....188
Tableau n°29 : La provenance géographique des participants au bal de Radio PAC.....193

Tableau n°30 : Professions des interviewés.....194
Tableau n°31 : L'influence de l'alcool sur le déroulement des bals.....222
Tableau n°32 : Conditions, montant et durée de l'allocation chômage.....231
Tableau n°33 : Métiers antérieurs en rapport avec la musique.....255
Tableau n°34 : Les musiciens, l'U.R.S.S.A.F. et le G.R.I.S.S.....257
Tableau n°35 : Les ressortissants de la couverture sociale.....258

Cartes :

Carte n°1 : Le nombre d'orchestres par départements et par habitants en 1985....143
Carte n°2 : Le nombre d'orchestres par régions et par habitants en 1985.....144

Graphiques :

Graphique n°1 : Distribution de la population selon l'âge et le sexe.....36
Graphique n°2 : Le profil d'âge de notre population et de celui des actifs de la Haute-Vienne.....37
Graphique n°3 : L'âge des débuts dans le bal.....82
Graphique n°4 : Typologie des orchestres selon leur taille.....106
Graphique n°5 : Une typologie des orchestres selon leur "leadership".....109
Graphique n°6 : Les instruments de l'orchestre.....121
Graphique n°7 : Le statut du musicien.....124
Graphique n°8 : Représentation des corrélations internes aux 9 variables significatives.....147
Graphique n°9 : La fréquence d'activité des orchestres (deuxième semestre 1985).....150
Graphique n°10 : La saison des bals.....190
Graphique n°11 : Les indices d'une stratégie de carrière.....260

Schémas :

Schéma n°1 : Une grille d'accompagnement simple.....58
Schéma n°2 : Une grille d'accompagnement complexe.....59
Schéma n°3 : La forme "carnet de chant".....61
Schéma n°4 : Segmentation de la pyramide.....151

*

INTRODUCTION.

Depuis le départ de notre entreprise situé en 1985, nous avons été amené à plusieurs occasions à échanger avec des personnes d'horizons très divers à propos de notre sujet de recherche. Les agents directement ou indirectement concernés par ce milieu devinrent ainsi nos interlocuteurs et informateurs privilégiés mais les échanges s'effectuèrent également avec d'autres étudiants, des collègues de travail ou des proches que les aléas de la discussion amenaient à ce sujet. Dans la majeure partie des cas (pour ne pas dire quasiment toujours), l'étonnement quant au choix du sujet précédait une curiosité amusée : une thèse sur les orchestres de bal ! La dispersion des questions et des remarques témoigne de la diversité que recouvrait ce thème et de la façon dont chacun l'entendait. A titre indicatif, ces quelques exemples : "Tu vas parler des bagarres et de la violence ?" (...) "c'est vrai qu'il y a beaucoup à dire... les groupies..." (...) "alors tu passes tes samedis soirs dans les bals de campagne ?" (...). La prégnance d'images fortes engrammées, vécues ou non, semblait supposer que seule l'approche ethnographique pouvait traduire toutes les couleurs associées à cet objet.

En fait, le choix de cet objet résulte probablement d'une conjonction entre un goût personnel pour un domaine de recherches et des contraintes de terrain. En ce qui concerne le premier point, il correspond à l'étude des goûts et des pratiques musicales. Dans notre cursus antérieur, nous avions ainsi été amené à comparer les préférences musicales de jeunes lycéens (lycée classique/lycée technique) dans une approche restreinte au seul versant de la consommation ou de la réception musicale : la dimension active n'avait pas été appréhendée. Pour ce qui est des contraintes du terrain, le fait de résider dans le Limousin limite *ipso facto* l'ensemble des études possibles sur les formations musicales : un recensement exhaustif des différents groupes existant dans la région (tous genres confondus) attesta rapidement de la restriction des recherches réalisables. Cette démarche eut également pour effet de révéler l'importance numérique de notre population et de permettre le repérage d'une opportunité et d'une conviction : si nous avions résidé dans la capitale ou dans une autre région de l'hexagone, cet objet ne se serait probablement pas imposé à nous avec autant de force.

Nos premières démarches d'informations relatives à cette population ont avivé notre curiosité et renforcé l'impression d'un objet réfractaire à la simple

investigation de recensement. Les deux principaux organismes détenteurs de données chiffrées (la S.A.C.E.M. et l'U.R.S.S.A.F.) avouaient leur impuissance à contrôler cette population, ce qui se traduisait par des manques à gagner considérables malgré leurs efforts constants pour améliorer l'efficacité de leurs interventions. Ce sentiment ne semblait pas lié à un effet de "dilution spatiale du contrôle" dans la mesure où il apparaissait aussi bien au niveau des sièges nationaux de ces deux organismes qu'à l'échelle de leurs délégations départementales.

Il semblait donc que cette "résistance de l'objet" s'offrît comme un caractère régulier indépendant de l'observateur et remplisse, de ce point de vue, une des conditions durkheimiennes de l'application du concept de fait social.

Mais la découverte progressive du monde des orchestres de bal nous réservait d'autres surprises. Tenter de rendre compte de la logique sociale d'un objet suppose que l'on se pénètre dans un premier temps de sa logique interne, en toute subjectivité. Seule une empathie authentique (ainsi que la définit Rogers[1]) semble autoriser cette imprégnation à laquelle la filiation universitaire de la démarche risque de porter préjudice dans le rapport dissymétrique à la culture qu'elle introduit implicitement. Sur le terrain, sur <u>leur</u> terrain, ce rapport social potentiellement écrasant (même s'il se double d'une ambivalence possible : être pris en considération par cet univers de certification de la valeur sociale) s'estompe heureusement dès que l'on montre la "patte blanche" de l'intentionnalité désintéressée de l'étudiant (ce dernier statut n'étant pas sans créer une homologie de position vis à vis de l'instance qui domine également l'étudiant puisqu'il doit faire ses preuves avant que d'en être membre).

Une fois introduit dans un premier groupe, il nous a été plus facile d'obtenir des contacts avec d'autres orchestres. Le système n'est pas suffisamment fermé pour évoquer ici la présence de "gatekeepers", ces personnes qui permettent l'accès à l'information. Cependant, mis à part les chefs d'orchestres, les réticences des musiciens s'avérèrent plus fortes à accepter les interviewes et il fallut parfois des réassurances répétées de la part des chefs à leur égard pour que ceux-ci nous reçoivent.

---

[1] 1968, p. 68.

L'effervescence de notre population considérée du point de vue de l'unité orchestrale n'a pas été sans nous dérouter. Au delà de nombreux lieux communs psychologiques propres à l'image du musicien de la musique populaire, serait-il possible de trouver des régularités et des fonctions sociales en aval de l'apparente anarchie d'un monde où les musiciens changent fréquemment de groupe ? Ce pari n'était pas gagné d'avance.

Ainsi avons-nous été amené à osciller entre le point de vue du musicien avec ses aspirations, ses exigences, et celui de l'orchestre qui n'est jamais le dépositaire rigoureusement fidèle de ces mêmes dimensions. Cette alternance inhérente aux logiques de régulation de notre population nous a semblé à son tour constituer une sorte de scansion véhiculant avec elle un certain nombre de contraintes (le changement d'unité d'analyse s'accompagne inéluctablement d'un processus de décentrage) pouvant être perçues comme autant de moments dynamisant la présentation de la recherche. L'ensemble de ces éléments directement déductibles de la physionomie de l'objet a participé d'une façon décisive au choix de notre objet.

Ces éléments étant posés, il convient d'évoquer ici une particularité de notre trajectoire qui marque visiblement (et à plusieurs reprises) cette recherche : notre formation psychologique initiale. On sera peut être étonné de cette précaution liminaire mais elle nous semble nécessaire à la compréhension d'un certain maniérisme stylistique qui pourrait passer pour une frilosité et/ou une naïveté méthodologiques. La découverte de la méthode sociologique s'est effectuée pour nous comparativement à la méthodologie de la recherche en psychologie, quasiment à notre insu. Ce décentrage radical s'est accompagné d'un étonnement au fur et à mesure de l'application de ladite méthode à notre objet.

Ces remarques pourront surprendre le lecteur dans la mesure où les musiciens et les orchestres de bal ne sont pas suspects d'appartenir au domaine des objets typiquement psychologiques : si, par exemple, nous avions dû effectuer une recherche sociologique dans notre secteur d'activité psychologique (i.e. l'institution psychiatrique), il en aurait été tout autrement, l'obligation de changer de regard et de méthode d'approche engendrant une difficulté plus grande. Néanmoins, malgré cette première rupture, ce serait oublier l'idée de Saussure selon laquelle "le point de vue crée l'objet". Nous avons ressenti fortement le risque potentiel de "psychologiser" notre approche, notamment en brossant quelques portraits ou en décrivant des comportements qui risquaient de participer davantage de traits de caractères

individuels que d'un idéaltype tel que le définit Max Weber. La conscience exagérément aiguisée de ce risque nous semble avoir eu deux effets aux impacts disjoints : d'une part, les considérations méthodologiques préalables à chaque phase de l'étude prennent fréquemment une coloration scolaire, trop appuyée dans ce cadre universitaire. Nous voyons *a posteriori* dans ce travers formel la trace d'un souci implicite de rompre avec la démarche psychologique et de nous rassurer d'avoir effectué la coupure en invoquant les préceptes sociologiques. D'autre part, cette même inquiétude nous a très certainement conduit à utiliser préférentiellement des méthodes d'approche, de traitement et d'analyse de l'information que l'on pourrait qualifier de "positivistes", notamment dans leur dimension de quantification. Bien que cette déformation soit possiblement imputable à notre trajectoire personnelle pour les raisons précédemment invoquées, nous restons convaincu de la nécessité d'avoir eu recours à de tels procédés d'objectivation du fait de la nature de notre objet d'étude qui se montrera souvent rétif aux problématiques classiquement utilisées dans le cas d'objets analogues. Nous soulignerons ici les progrès spectaculaires (dans leur maniabilité et leur accessibilité) des outils informatiques de traitement de l'information qui permettent actuellement de dégager à partir des données statistiques des analyses qualitatives extrêmement fines : cet aspect a contribué de façon décisive au choix des méthodes utilisées.

Les multiples inscriptions possibles de notre objet aux frontières de disciplines différentes révèlent indirectement son caractère atypique ; ainsi, la nature même de cette activité poserait le problème de ses connexions au monde de la musique, son contexte fréquemment populaire conduirait à envisager son rapport aux cultures populaires, la dimension généralement occasionnelle de cette pratique et le moment où elle se réalise la situeraient dans le domaine des loisirs, tandis que d'autres caractéristiques nous inciteraient à l'envisager sous l'angle de la sociologie des professions (et/ou de l'amateurisme). Curieusement, aucune de ces quatre branches de la sociologie n'a traité le sujet des musiciens et des orchestres de bal, preuve vraisemblable de son incompatibilité (ou de son trop faible rendement) vis à vis de leurs objets de (p)référence respectifs.

Nous voyons dans l'observation de ce phénomène la confirmation de caractéristiques spécifiques à notre objet que nous qualifiions de ce fait d'atypique.

Dans ce mouvement d'exclusion ou de marginalité par rapport à des approches théoriques qui devraient en rendre compte, il nous semble que sa position satellite permet une interrogation en retour sur les limites de ces approches, interpellées à leur tour par un objet *borderline*.

Ainsi que nous le verrons, plus qu'un ancrage populaire, le bal semble recruter davantage dans un public local, localisé à l'aune de la réputation de l'orchestre ou de l'étendue de recrutement géographique de l'instance organisatrice. La variété considérable des circonstances donnant lieu à des soirées dansantes et des publics concernés fait éclater l'idée reçue du bal "populaire". Subtilement, l'effet de structuration des modalités d'organisation des soirées (publiques ou privées) conjugué avec l'effet de sélection sociale du profil des associations organisatrices constitue un couple de filtres dont il résulte une mouture homogène socialement. De ce fait, le même orchestre animera successivement le bal du foot dans une commune rurale et le bal du Lion's Club de la capitale régionale. Deux soirées différentes avec des musiciens identiques et un même répertoire et pourtant, deux mondes étanches, deux types de sociabilités sans comparaison possible. La mise à jour de ces principes de régulation nous amènera à investir le monde des organisateurs.

Les objectifs de cette recherche peuvent se regrouper autour de deux axes principaux, le premier descriptif et un autre plus analytique :

- en regard de l'absence totale de recherche dans ce domaine, une phase de recensement s'imposait afin d'évaluer l'amplitude de cet objet. Une étude rétrospective sur une dizaine d'années permet de dégager le sens de l'évolution de cette activité. Une analyse de sa distribution dans l'espace national précise quelques particularismes et situe notre population régionale par rapport à cette perspective globale.

Une étude de terrain plus localisée fait office de transition vers des données où l'épaisseur sociale des agents peut apparaître. En fait, ce passage d'une approche globale vers une dimension plus restreinte s'effectuera au prix d'un changement d'unité d'analyse ; la première fait appel à la notion d'orchestre, la seconde à celle de musicien. L'extrême mouvance des individus dans les structures fut probablement un des éléments les plus déroutants à l'origine, car il paraissait difficile de l'identifier *a priori* comme signe d'une vitalité ou d'une entropie. Un va et vient entre ces deux unités nous permettra d'enrichir l'approche des thèmes successifs, les

effets conjugués ou distincts de ces deux variables nous ayant conduit à intituler notre recherche "musiciens et orchestres" de bal.

Qui sont les musiciens de bal ? Cette question au départ de notre interrogation nous conduira à une autre phase plus descriptive de notre population à l'échelle des individus.

- il s'agira ensuite de tenter une modélisation des modes de fonctionnement des formations musicales et de rendre compte des stratégies des agents dans une perspective de carrière, de professionnalisation et/ou de sociabilité. Une rupture vis à vis des images préconçues s'avère nécessaire pour appréhender ces différentes dimensions.

Nous aurons recours à la construction de typologies afin de tenter d'apporter une réponse à cette quête. C'est ici qu'intervient l'outil informatique, précieux à double titre dans la mesure où il permet à la fois la rupture épistémique d'avec le terrain et l'élaboration d'un profil cumulant diverses caractéristiques rarement présentes de façon synchronique chez un individu singulier.

Mais la description de cette seule population serait incomplète si elle ne s'articulait dans une problématique globale de marché, concept mettant en jeu l'offre de travail et la demande (respectivement assurées par les organisateurs et les musiciens). Nous aurons recours à la description de la population des organisateurs afin de dégager ses principales caractéristiques.

Enfin, nous compléterons cette vue d'ensemble par l'évocation très succincte du public, sachant que des problèmes méthodologiques en font certainement la composante la plus difficile à appréhender.

Cette présentation de notre recherche laisse entrevoir des espaces d'investigation étendus. Nous devons d'ores et déjà annoncer que tous ces paris ne seront pas tenus avec le même degré de réussite, tantôt du fait de contraintes de terrain, parfois parce que notre objet se dérobera aux injonctions de définition des champs auxquels nous l'exposerons.

Nous avons construit cette recherche sur le mode d'un "zoom arrière", en partant du musicien et en allant vers l'orchestre, les organisateurs, afin de dessiner le monde des bals où le public s'inscrit comme un partenaire à part entière. Nous

finirons néanmoins par un "contre-temps optique" dans la mesure où le dernier chapitre constituera un gros plan sur la condition du musicien de bal. Cette rupture induite par un effet délibéré de montage nous a semblé rendre compte des interrogations et des convictions qui subsistent au terme de la recherche.

Mais avant d'entrer directement dans le vif de ce sujet, il importe de faire le point sur l'état de la question préalablement à ces investigations.

*

1 ÉTAT DE LA QUESTION ET CHOIX DU TERRAIN.

1.1 Sociologie de la musique populaire.

Lorsque l'on effectue des recherches bibliographiques sur les orchestres de bal dans la littérature sociologique, on ne trouve aucune référence. Les raisons possibles invoquées face à ce vide ne peuvent être que conjecturales mais nous souhaiterions en avancer quelques unes qui peuvent rendre compte directement de certains particularismes liés à cet objet de recherche.

Le bulletin signalétique du C.N.R.S. constitue un indicateur possible de l'intérêt suscité pour la sociologie de la musique dans son ensemble, toutes catégories et approches musicales confondues. Voici un recensement exhaustif des articles contenant le mot clef "musique" durant ces vingt dernières années dans cette publication :

Tableau n°1 : Evolution des articles de sociologie relatifs à la musique sur 20 ans

années	articles de sociologie	avec "musique" en mot clef*		années	articles de sociologie	avec "musique" en mot clef*	
1971	4784	12	(0.25)	1981	4209	18	(0.43)
1972	4868	16	(0.33)	1982	4210	18	(0.43)
1973	4550	9	(0.20)	1983	4257	15	(0.35)
1974	4780	12	(0.25)	1984	4037	22	(0.54)
1975	4309	14	(0.32)	1985	3907	19	(0.49)
1976	4295	11	(0.26)	1986	4341	28	(0.65)
1977	4347	27	(0.62)	1987	3729	24	(0.64)
1978	4299	9	(0.21)	1988	4699	32	(0.68)
1979	4093	21	(0.51)	1989	4779	33	(0.69)
1980	4208	15	(0.36)	1990	4677	14	(0.30)

(* pourcentages entre parenthèses)

Si durant la période analysée[1] le nombre total d'articles ou de livres de sociologie dépouillés dans cette publication n'a pas profondément varié, celui relatif à la sociologie de la musique a, par contre, régulièrement progressé puisqu'il a plus que doublé[2]. Cependant, sur les 369 références comportant le mot clef "musique" et

---

[1] En 1991, on dénombre 26 articles sur 4486 références, soit 0.58%.

[2] Willemer déplorait en 1973 "le sous-développement notoire de la sociologie de la musique" (1973, p. 245).

bien que la dispersion quant aux contenus étudiés s'avère considérable, aucune recherche ne porte sur les orchestres de bal. Le manque d'intérêt pour ce sujet ne s'explique donc pas par une baisse générale des études en Sociologie de la musique. S'il est difficile d'expliquer avec certitude ce phénomène, nous pouvons effectuer un double constat :

- d'une part, l'étude des formations musicales (au sens des acteurs) est très peu prisée, les relations avec le public ou l'évolution des goûts de ce dernier paraissant susciter davantage de recherches. Par exemple, si la chanson[3] ou le rock attirent de nombreuses études, les recherches portent essentiellement sur le contenu littéraire ou sur l'approche interactive des situations. Ces dimensions sont caractéristiques de la plupart des études recensées, seules quelques rares recherches s'attachent aux agents musicaux (5 références sur l'ensemble)[4].

- d'autre part, il existe une hiérarchie des objets de recherche inhérente à la position des objets eux-mêmes dans leur domaine d'appartenance qui rend compte des fréquences variables de leur choix[5]. Bien qu'il puisse y avoir des profits scientifiques à étudier scientifiquement des objets peu valorisés, il n'en demeure pas moins vrai que l'étude d'un objet modeste sera *a priori* moins créditée que celle d'un objet noble.

Si le fait que la musique de bal se situe relativement bas dans la hiérarchie des genres musicaux expliquait à lui seul ce délaissement pour cette population, les objets hiérarchiquement dominants devraient être davantage étudiés. Lorsque l'on analyse les genres de musique ayant suscité des recherches en sociologie, ce n'est pas le cas, les variétés venant très largement en tête des sujets prisés. Lorsque l'on conserve l'index du C.N.R.S. comme outil d'approche, au travers des mots-clefs et des résumés permettant d'identifier le genre étudié selon les concepts retenus (ce qui concernait 162 références sur 369, la majorité des approches étant plus générale), le nombre d'études se distribue ainsi :

- chanson/variétés : 77
- musique classique : 43 (dont 13 en musique contemporaine)

---

[3] Ce terme apparaît dans les mots clefs de 34 études auxquelles il conviendrait d'ajouter celles indexées aux concepts similaires de variétés et, parfois, de musique populaire, de pop-music et de yé-yé (soit un total de 77 références supplémentaires).

[4] Blaukopf, 1973; Stebbins, 1976; Schutz, 1984; Kohler et Schacht, 1984; Bandier, Le Van Truoc et Lefebre, 1985. Non cité dans l'index du C.N.R.S., on notera également Seca, 1988.

[5] Bourdieu, 1980, p. 84 et p. 196.

- rock : 30
- jazz : 12

Bien que le nombre d'études portant sur le domaine des variétés vienne très largement en tête des recherches et en dépit du fait que l'exhaustivité du répertoire de notre population provienne de ce genre musical, les études en sociologie de la musique n'ont pas porté pour autant sur ces acteurs ; pour rendre compte de cette singularité, nous évoquerons un des principes de la distribution des objets entre les chercheurs en même temps que la position objective occupée par notre population au sein de l'ensemble des formations musicales. Si l'influence de la catégorie sociale d'appartenance des sociologues (principalement issus des classes moyennes[6]) les conduit, par un effet d'homologie de position, à étudier des objets dominés du monde musical (les théories engagées étant souvent une projection inconsciente de leur rapport au monde social[7]), il est curieux de noter que parmi ces nombreuses études relatives à la chanson ou au rock (majoritaires dans les recherches identifiées), la plupart d'entre elles font l'impasse sur les acteurs. En somme, tout se passe comme si l'étude du genre musical "variétés" était envisageable à la condition que le mode d'approche participe de champs théoriques qui ne prennent pas en compte les caractéristiques sociales des musiciens.

Plusieurs facteurs rendent compte de la position particulière de notre objet au sein de la sociologie de la musique. Si l'on considère cet espace dans son ensemble, la multiplicité des réalités recouvertes par ce qui est davantage un concept générique (la "musique") qu'un objet apparaît d'emblée tant dans la segmentation des différents genres qui constituent ce domaine que dans la diversité des approches possibles.

Le monde de la musique.

La notion de musique fait office de plus petit dénominateur commun à une variété importante de pratiques et de groupes sociaux qui restent relativement étanches les uns aux autres ou tout au moins étrangers du fait de leurs différenciations marquées. Si l'on considère les genres musicaux qui constituent le monde de la musique, ils occupent des positions très distinctes les unes des autres tant du point de vue des caractéristiques objectives des objets (la chanson, la musique

---

[6] "typiquement" selon Chapoulie (in préface, Becker, 1985, p. 20).

[7] Pour ce lien entre les chercheurs et leur objets, voir Bourdieu (1980, p. 84) et pour l'importance des valeurs dans les problématiques de recherche Mills (1983).

classique, le jazz, le rock) que du point de vue des publics ou de leurs légitimités historiquement et socialement constituées. Il serait ainsi possible[8] de hiérarchiser ces principaux genres en regard de leur position dans le monde de l'art et de la culture savante, les indicateurs à l'origine de ce classement pouvant être incarnés par des institutions officiellement détentrices d'un pouvoir de légitimation culturelle et artistique : ainsi, la part représentative que ces différents genres occupent dans les programmes des conservatoires (lieux d'apprentissage), au sein du budget du Ministère de la Culture (instance de reconnaissance officielle) ou à France-Musique (moyen de diffusion) donnerait une mesure de la façon dont ils sont considérés et hiérarchisés. Nous pourrions ainsi repérer une première ventilation de cet ordre :

1-la musique classique 2-le jazz 3-le rock 4-la chanson

Cette distribution renvoie à l'axe culture savante/culture populaire ou oppose la musique sérieuse à la musique légère[9] selon l'appellation indigène de la Société des Auteurs Compositeurs et des Editions Musicales (S.A.C.E.M.). Dans le même ordre d'idée, Adorno dissociait[10] pour sa part la musique "vulgaire" de la musique "authentique et vraie" du fait de l'asservissement de la première aux marchés de production capitaliste. Ces différentes appellations constituent autant de couples d'oppositions possibles entre les genres.

Le classement du jazz en dessous de la musique classique peut sembler "naturel" mais si nous prenions le sous ensemble "musique contemporaine" dans la musique classique, la relativité de cet ordre deviendrait moins péremptoire en regard de deux des indicateurs évoqués : en effet, le jazz occupe une place quantitativement beaucoup plus importante sur les ondes de France-Musique et la création récente de l'Orchestre National de Jazz témoigne, en ce qui concerne cette instance puissante de consécration qu'est le Ministère de la Culture, d'une volonté de reconnaissance de ce genre comme un art à part entière. Cependant, le fait qu'il ne soit pas enseigné dans la quasi totalité des conservatoires rend compte de son infériorité statutaire due à plusieurs facteurs historiques (comme les conditions sociales de son apparition, le

---

[8] A titre d'illustration indicative car le principe de cette hiérarchie est lui-même un enjeu de lutte entre ces genres.

[9] cité par Menger, 1983 b, p. 28.

[10] Adorno, 1932.

caractère oral d'une musique d'autodidactes[11], etc.). Complémentairement, la supériorité dont jouit la musique contemporaine est attestée par sa forte légitimité culturelle, la formation académique de ses musiciens, l'origine sociale de son public[12], autant d'arguments qui justifient la succession proposée.

Cette hiérarchisation se veut indicative, son but étant de souligner l'opposition des extrêmes (musique classique/chanson) : quels que soient les réaménagements à apporter à cette hiérarchie à simple visée descriptive, il semble bien que le dernier genre soit appelé à rester au bas du classement. Nous noterons au passage le fait que les tentatives de réhabilitation de la chanson (par opposition aux chansons ou aux variétés, l'abandon du pluriel permettant d'affirmer une singularité dans tous les sens du terme) passent essentiellement par un détour au travers d'un autre domaine culturellement légitime : la littérature. Le courant de la "chanson à texte"[13] révèle pleinement l'objet de cette distinction qui se perçoit d'autant mieux que l'importation du domaine littéraire est directe comme dans le cas de poèmes mis en musique.

Derrière cette première distinction simplificatrice, il est nécessaire de développer ce que chaque concept recouvre et masque pour prendre conscience de la complexité présente au delà de l'apparence intuitivement entendue. En effet, lorsque nous parlons du jazz, nous mêlons le jazz des précurseurs de la Nouvelle-Orléans au free-jazz, au jazz-rock, voire à certaines formes de jazz symphonique[14]. Il en est de même pour toutes les autres catégories et il serait ainsi possible de construire une hiérarchie interne à chaque genre qui se retraduirait dans une hiérarchie des oeuvres. Le découpage et les critères au nom desquels cette partition s'effectuerait fonctionneraient alors comme des enjeux de luttes internes à un même genre musical, d'une façon strictement analogue aux nomenclatures des catégories professionnelles[15]. Le souci du sociologue n'est pas de prendre position dans ces débats en devenant lui même caution ou partie prenante dans cette lutte des classements mais de mettre à jour ces mécanismes de différenciation interne qui

---

[11] cf Newton, 1966; Levy, 1983; Corzine et Sherwood, 1983; Fabiani, 1986; Billard, 1989.

[12] cf Berthier, 1976; Menger, 1983 b.

[13] Grenier, 1986.

[14] Les frontières sont floues tant du point de vue des techniques que des musiciens qui peuvent pratiquer plusieurs genres.

[15] Cf Bourdieu et Boltanski, 1975; Desrosières et Thévenot, 1979; Thévenot, 1979; Desrosières, Goy et Thévenot, 1983; Briand, 1984.

construisent une disparité au sein de chaque catégorie du point de vue de la légitimité culturelle, au point que certaines formes valorisées d'un genre dominé peuvent prétendre à se rapprocher voire à dépasser des formes dévalorisées d'un genre dominant.

Ainsi certaines chansons peuvent-elles être perçues comme plus proches d'un pôle culturel que certains morceaux de musique classique, à l'image de celles de Ferré ou Brassens (à fortiori lorsqu'ils interprètent des auteurs consacrés par la littérature : Baudelaire, Rimbaud, etc.) face à des oeuvres comme le "Beau Danube Bleu" ou "l'Adagio" d'Albinoni. "Nabucco" de Verdi semble actuellement suivre le[16] même chemin de déclassement, sa diffusion massive l'ayant dénaturé au regard de ceux qui le tenaient pour un morceau noble. Il est intéressant de noter ici le sens de cette circulation des oeuvres qui est exclusivement descendant : seuls des morceaux de musique classique font l'objet d'une adaptation dans les variétés, avec les contraintes temporelles du genre récepteur qui limitent la durée de l'air choisi à trois minutes. Cette transposition s'accompagne d'une amputation du morceau ; en étant coupé de l'architecture d'ensemble de l'oeuvre originale[17], il perd la position qui lui conférait un sens spécifique et se trouve d'autant plus "dénaturé"[18].

D'autres dimensions justifient ces oppositions des genres les uns par rapport aux autres. En effet, si chaque genre se caractérise visiblement par un répertoire particulier, il en est de même pour les instruments, les acteurs et les publics respectifs.

Les instruments.

Entre la musique classique et le jazz ou la chanson, l'hétérogénéité instrumentale radicale renforce les identités respectives : cette dimension a pour effet d'homogénéiser[19] ce qui semblait fractionné du fait de courants musicaux internes et d'isoler chaque genre vis à vis des autres. Dans un genre considéré, en fonction de leur famille d'appartenance, les instruments possèdent une légitimité plus ou moins

---

16 cité par Bourdieu, 1979, pp. 12-15.

17 Le développement du piano a contribué fortement à ce phénomène de réduction d'opéras à leurs thèmes favoris (Pistone, 1980, p. 21).

18 Le choix d'une oeuvre donnée à entendre dans sa globalité ou sous forme de morceaux choisis renforce cette coupure entre musique savante et la musique populaire (Brévan, 1980, p. 33).

19 Le jazz et le free-jazz se distinguent davantage par leurs aspects musicaux qu'instrumentaux.

forte, un degré d'orthodoxie face à l'académisme tel que les cordes pincées n'occuperont pas la même place que les cuivres[20] ou les vents. Malgré ces nuances, chaque genre garde une certaine identité originelle au sens où le violon et la trompette resteront d'affiliation classique par rapport à l'accordéon et le saxophone fréquemment associés à la chanson. Nous prenons conscience de l'importation anormale (au sens de la loi normale de Laplace-Gauss) d'un instrument dans un genre qui ne lui/nous est pas familier lorsqu'un chanteur se produit avec un orchestre symphonique[21] ou lorsque nous écoutons un Concerto pour accordéon[22]. Ces transgressions restent marginales et minoritaires par rapport à l'ensemble de la production des compositeurs concernés au point qu'elles ne leur permettent pas de changer de genre : le chanteur restera toujours dans la chanson et le compositeur gardera une position dans la musique classique (ou sérieuse ou savante).

Nous pouvons observer des mécanismes semblables dans le cas d'importation d'oeuvres musicales. Les arrangements de pièces de musique classique dans le style de la variété (i.e. avec batterie, guitare électrique, tempo accéléré etc.) permettent de prendre la mesure du décalage face à un usage conventionnel. Ces exemples constituent des cas de déplacements des oeuvres en dehors de leur domaine d'appartenance (et elles sont jugées "déplacées"), les instruments qui les accompagnent paraissant curieusement "hors jeu". L'impression de "décalage" ressentie à l'écoute rend compte du lien habituel que nous effectuons entre le style musical d'une oeuvre et les instruments qui lui conviennent (au double sens de convention et de convenance).

Nous soulignons cette association implicite entre les genres et leurs instruments car elle participe à l'opposition entre musique sérieuse et musique légère.

Les acteurs.

Ils se distinguent du point de vue de leurs formations musicales, elles mêmes fortement déterminées par leurs milieux d'origine (catégorie socioprofessionnelle et milieu socio-culturel des sujets et/ou de leurs parents), les études sur le choix de

---

[20] Willener évoque l'origine fréquemment ouvrière des tompettistes (1988, p. 60).

[21] Comme le firent William Sheller ou Léo Ferré.

[22] Jean Wiener a composé pour cet instrument.

l'instrument[23] témoignant clairement de ces mécanismes. La connaissance et la pratique de la musique font partie des biens symboliques constitutifs d'un capital culturel dont l'élection de l'instrument reste le premier temps d'une inscription par laquelle le sujet se situe et se marque socialement[24]. Désir initial des parents pour ceux qui commencent très tôt/désir constitué indépendamment des attentes parentales (voire contre) pour ceux qui arrivent plus tardivement à la musique, formation académique/autodidaxie, musique classique/ autre forment autant de couples antagonistes qui différencient les deux pôles évoqués ci-dessus. Une des fonctions principales du choix de la pratique musicale consistant en une stratégie de distinction, les sociabilités musicales respectives sont consécutivement très différentes[25].

Les publics.

La différence entre les publics s'impose à l'observateur d'un simple point de vue ethnographique : le public de la musique classique n'est pas le même que celui de la musique contemporaine ou de la chanson. Une fois de plus, certains facteurs traditionnellement pertinents en sociologie (à l'image de ceux évoqués précédemment pour le choix de l'instrument) pèsent d'une façon décisive dans la détermination du goût des individus[26]. Ces variations se concrétisent dans les situations matérielles des représentations, dans la présentation d'eux mêmes que les sujets adoptent, laissant passer des indices visibles incorporés[27] de l'attitude qui convient au genre.

Des fonctions sociales différenciées.

Un autre axe d'opposition possible pourrait être constitué par les différentes fonctions que remplissent ces genres de musique pour leurs publics respectifs. La prise en compte de cette dimension nous conduirait à introduire une variable qualitative dans le rapport que les acteurs entretiennent avec la catégorie musicale de leur choix dans une construction qui irait d'un rapport directement utile (détente pour

---

23 cf Hennion, Martinat et Vignolle, 1983.

24 Lenoir, 1979.

25 Gutwirth, 1972; Bozon, 1984 b.

26 Bourdieu, 1979.

27 cf Fabiani, op. cit., pour sa description comparative des comportements physiques des spectateurs de jazz, de musique sérieuse et de musique populaire.

la chanson ou plaisir du corps et/ou recherche du conjoint pour la danse) à une relation inutile, désintéressée (pour la musique classique ou le jazz), le profit étant acquis symboliquement au travers d'une pratique culturellement classante.

Le risque de rendre compte des comportements des groupes respectifs en seuls termes d'hyper-fonctionnalisme nous semble limité par la diversité des contextes et des usages associés à chaque genre. En effet, un même genre musical peut être utilisé d'une façon plus ou moins fonctionnelle selon les conditions sociales des prestations associées au caractère intrinsèque de l'oeuvre qui confèrent au genre sa qualité. Ainsi, deux formes d'un même genre générique peuvent coexister, renvoyant clairement à des utilisations sociales et à des répertoires radicalement distincts. Ceci est perceptible dans le tango ou dans le jazz car on ne danse pas plus sur les tangos d'Astor Piazzola qu'on ne danse sur les valses de Chopin : ce sont des musiques de concert[28]. Ce passage d'un usage corporel vers un usage intellectuel, esthétique, constitue le prix à payer pour que le genre en question acquière une dimension culturellement acceptable. Comme le signale Ray Barretto, "le jour où il n'a plus été possible de danser le jazz, le jazz a cessé d'être une musique populaire"[29].

L'abandon de ces musiques considérées comme moyens (supports de danses) leur permet d'accéder au statut d'objets autonomes, porteurs de leur propre fin. Nous retrouvons là un des thèmes principaux des discours et écrits sur l'art considéré comme finalité sans fin, pratique désintéressée, gratuite, autant de qualificatifs qui masquent le fait que les agents ont intérêt au désintéressement et qui visent à placer leurs locuteurs dans cette position aristocratique.

Ces différences de fonctions assignées aux genres, repérables dans une analyse comparative des usages et modes d'appropriation que les groupes sociaux font d'un même genre musical, renforcent à leur tour le clivage entre musique savante et musique populaire.

Répertoires et identités.

Si chaque genre musical se caractérise par des acteurs, des instruments et des publics différenciés, les répertoires participent également à ce processus de séparation des styles. Nous pouvons visualiser cette dimension au travers de

---

[28] Pinguet, 1984.

[29] cité par Pinguet, ibid. (propos également attribué à Lester Young).

l'opposition que la S.A.C.E.M. effectue entre musique sérieuse et musique légère et qui permet de ventiler les différentes catégories sur un mode bipolaire :

Musique sérieuse	Musique légère
Orchestre symphonique / de chambre	Groupe de jazz / de rock
Ensemble de musique contemporaine	Harmonie / Fanfare
Orchestre de musique ancienne	Orchestre de bal / Chansons

N.B.: cette distribution est à lire d'une façon globale, l'essentiel résidant dans le domaine d'appartenance d'un genre à un répertoire (sérieux ou léger) et non dans l'établissement d'une stricte opposition terme à terme.

On observe le fait que cette présentation fondée sur un classement des répertoires fait apparaître un type de formation dont une caractéristique importante réside dans l'absence de répertoire spécifique, à savoir les orchestres de bal qui ne fonctionnent qu'avec des emprunts à la chanson, aucun compositeur n'ayant explicitement écrit pour ce genre musical. Dans les formes improvisées du rock et du jazz où le musicien se substitue au compositeur, le répertoire se constitue au fur et à mesure des morceaux, privilège de l'improvisation (que l'on retrouve également dans la musique contemporaine sur les partitions écrites[30]) n'appartenant pas aux orchestres de bal qui sont contraints à reproduire aussi fidèlement que possible un répertoire existant.

Ici encore, une schématisation associant un répertoire à un genre gommerait toutes les nuances dans lesquelles s'inscrivent les effets de séparations internes à un genre. L'analyse technique d'un répertoire permettrait probablement de repérer des différences en termes d'oeuvres techniquement difficiles à exécuter ou à recevoir (ce qui produit respectivement un effet de sélection sur les instrumentistes ou sur les publics) et de mettre à jour d'autres oppositions entre des formations effectivement hétérogènes dont les principes restent masqués par une même appellation générique.

Ainsi, le "monde de la musique" se caractérise-t-il par une grande hétérogénéité parmi les différents styles musicaux qui le composent, à l'image d'une véritable mosaïque dont chaque morceau se différencie nettement des autres. L'analogie s'arrête à cette idée d'étanchéité car il y a, dans le cas de la mosaïque, un

---

[30] cf Berthier, ibid., 1976.

maître d'oeuvre qui harmonise les agencements d'éléments de même nature alors que dans le cas de la musique, chaque genre est autonome et totalement différent des autres tant au niveau des instruments, des répertoires, des acteurs que des publics. Au sein de cet ensemble, la musique de bal occupe une position liée au genre sur lequel se fonde son répertoire, à savoir la chanson ou les variétés.

De ce fait, avec l'analyse sociologique du monde du bal (au sens de l'étude des différents acteurs en interaction) et bien que nous privilégiions la population des musiciens et des orchestres, notre travail s'inscrit dans la Sociologie de la musique populaire.

Choisir d'étudier cette population peut sembler participer du défi ou du registre des "investissements risqués"[31] si l'on ne considérait le choix de l'objet d'étude que comme une stratégie, ce qui conduirait à oublier à la fois certaines contraintes matérielles ainsi que l'opportunité liée aux particularismes du sujet.

---

[31] Bourdieu et Delsaut, 1975, p. 19.

1.2 Le choix de cet objet d'étude.

L'opportunité du terrain.

Le choix d'un objet de recherche se présente comme la résultante entre des facteurs personnels et des impératifs matériels, opposition transposée du couple principe de plaisir/principe de réalité. Parmi les critères de faisabilité d'une étude, un des principaux réside dans l'accès à l'objet au sens de son existence à proximité du lieu de résidence du chercheur. L'aspect trivial de cette remarque est inhérent à la prise en compte d'une dimension fondamentale : le fait d'habiter dans le Limousin signifie avoir pour terrain une région où les genres musicaux tels que la musique classique, contemporaine, le jazz ou la chanson sont quasiment inexistants[32]. Par contre, la présence de nombreux orchestres de bal permettait d'envisager l'étude d'une population observable, sans pour autant que cet objet ne soit marqué par un particularisme régional le confinant au rang d'un objet de folklore en voie de disparition.

L'objet que nous avons choisi d'étudier présente certaines particularités parmi lesquelles une interrogation originale de certains débats sociologiques. Nous évoquerons succinctement quatre principaux axes théoriques auxquels nous pourrons l'exposer.

La sociabilité musicale.

Nous pouvons structurer le champ des recherches relatives à la sociologie de la musique en trois grands axes[33] ou secteurs différents :

- la sociologie de la vie des musiciens, qui vise à saisir la logique sociale dont ils participent et les définit comme étant l'objet d'une situation ;
- la sociologie de la création musicale qui prend en compte le processus de production d'une oeuvre ainsi que l'espace des différentes écoles et institutions ;
- la sociologie de la réception musicale qui inclut la réception d'une musique par une audience.

---

[32] Avec une notoriété nationale, "L'Ensemble Baroque du Limousin" est une des rares formations existantes parmi ces genres.

[33] ainsi que le suggère Silbermann (cité par Willener, 1973, pp. 246-247).

Pour Silbermann, ce dernier domaine comprend "éventuellement (...) la *pratique*[34] musicale chez des musiciens non professionnels". Dans notre étude, nous n'adopterons pas ce point de vue du fait de l'absence de création musicale dans ce genre d'une part et de l'adéquation de la définition du premier axe de recherche qui s'applique bien à notre population d'autre part. De plus, cette position est nécessaire si l'on souhaite analyser la situation spécifique dans laquelle ils s'inscrivent avec leurs modes de régulation particuliers. Une étude relative aux publics de praticiens non professionnels qui analyserait l'influence de leur pratique musicale sur leurs goûts (3ème axe ci-dessus) serait tout à fait envisageable mais nous ne nous situons pas dans cette optique.

Nous essayerons donc de saisir les caractéristiques sociales des musiciens ainsi que la nature des relations que leur activité suscite tant au sein des formations musicales qu'entre les différents partenaires impliqués (musiciens, organisateurs, publics), voire en dehors du contexte musical (familial, professionnel dans le cas des musiciens qui exercent une autre activité).

Participer à un orchestre de bal entraîne diverses incidences dans ces trois domaines dont on peut se demander si elles sont antagonistes ou au contraire mutuellement facilitatrices. Les articulations entre ces différents secteurs méritent une attention particulière dès lors qu'elles s'avèrent susceptibles d'éclairer des stratégies individuelles.

Une des principales caractéristiques de l'activité de notre population réside dans la sociabilité qu'elle suscite au niveau de ses membres ; ainsi, tant au travers des modalités de recrutement dans les orchestres que dans l'apprentissage des techniques spécifiques à cette population ou du point de vue du climat qui préside aux répétitions et aux spectacles, c'est d'une véritable sociabilité du bal qu'il faut parler.

Une fois de plus, l'effet de différenciation par rapport aux autres formations musicales s'impose avec force à la lecture phénoménologique du terrain : par exemple, l'homogénéité des tranches d'âge caractéristique des groupes de rock disparaît pour faire place à un mixage des générations et la dimension familiale apparaît alors qu'elle est rare dans d'autres genres musicaux (le classique, le jazz, la

---

[34] c'est lui qui souligne.

chanson, où les membres d'une même famille ne jouent qu'exceptionnellement ensemble dans la même formation).

Dans cette étude, nous nous distancierons significativement de la sociologie de la musique au profit d'une sociologie du bal ou du monde du bal. Bien qu'une stricte analyse musicologique puisse donner lieu au dégagement de certaines caractéristiques propres (nous nous essayerons ponctuellement à une approche de ce type pour révéler des techniques musicales spécifiques à ce milieu), nous n'aurions pas la compétence musicologique suffisante pour mener à terme ce projet et, surtout, cette approche relèguerait au second plan ce qui nous est apparu comme fondamental, à savoir que la sociabilité joue ici un rôle essentiel pour comprendre les stratégies des agents.

Le caractère extrêmement mouvant de notre population empêche le repérage immédiat de ce ressort/lien, comme si les cartes se brouillaient et "se débrouillaient" toutes seules, venant s'agréger un temps assez bref avant que d'aller se recomposer en d'autres configurations sans logique apparente.

Le rapport à la culture populaire.

L'image dévalorisée des orchestres de bal peut trouver une part de ses fondements dans les caractéristiques de leur public qui reste très marqué socialement dans le sens d'une origine populaire. Les bals de société existent mais représentent une minorité de l'ensemble des manifestations, à tel point que parler de "bal populaire" semble relever du pléonasme ou de l'association d'idée automatique[35]: la représentation socialement construite et inconsciemment associée au concept de "bal" véhicule cette connotation qui s'exprime dans le qualificatif. Au delà du lieu de sociabilité[36], le bal garde l'empreinte de sa fonction de lieu de recherche du conjoint (permettant les "frayages"[37] précédant les échanges matrimoniaux) soulignée par les

---

35 Le couple de concepts "lapsus révélateur" fonctionne de la même façon dans la dimension d'association automatique du locuteur (bien qu'il s'agisse en l'occurrence d'un véritable pléonasme en psychanalyse).

36 Gerbod, 1989.

37 ainsi baptisés par Bourdieu, 1962, p. 78.

travaux de Girard[38], des études plus récentes ayant confirmé le fait qu'il remplissait ce rôle principalement pour les milieux défavorisés[39].

De ce fait, cette activité musicale n'affilie pas ses pratiquants au monde de la culture savante mais bien à celui de la culture populaire. Il nous importe néanmoins d'explorer en détail la trajectoire initiale des musiciens du point de vue de leur formation musicale afin de distinguer si leur compétence musicale les voue "par défaut" à ce milieu, faute de tout apprentissage classique ou si, au contraire, d'autres facteurs (tels que leur origine et leur appartenance sociales, leur capital scolaire etc.) les mettent sur cette voie dès lors "naturellement". Il va de soi que ces deux registres peuvent s'avérer compatibles et que leur effet cumulé reste tout à fait plausible.

Traiter du rapport à la culture populaire tire irrésistiblement cette activité vers le versant de la consommation musicale et introduit les principaux acteurs de ce processus ; les publics du bal. C'est probablement au niveau des modes d'appropriation des danses, de leur incorporation et de la mise en scène des danseurs que l'attachement à une culture populaire serait le plus visible. Une enquête sur les modalités d'apprentissage des danses, doublée d'une observation ethnographique étayerait ce lien d'appartenance.

Ce travail considérable exigerait des compétences spécifiques (chorégraphiques et musicales) et signifierait pour nous une dispersion impossible à gérer. Nous analyserons donc simplement les connexions problématiques que pose la question du rapport de l'activité des musiciens de bal à la culture populaire en délaissant volontairement ce versant de la consommation musicale des publics[40].

Musique et loisirs.

Les activités dansantes s'effectuent toujours pour les participants durant leur temps libre, à l'occasion de festivités institutionnalisées (fêtes nationale, de la commune, de l'association) ou non (discothèques).

A ce dernier niveau, il paraît intéressant de noter que ces lieux fixes et permanents de la danse urbaine ne captent pas une clientèle possédant une identité

---

[38] Girard, 1964.

[39] Bozon et Héran, 1988.

[40] troisième axe de Silbermann cité précédemment.

commune minimale (territoriale, associative ou autre) mais qu'ils drainent des personnes en quête de sorties. Notre population agissant dans le cadre des festivités institutionnalisées à l'échelle communale, l'introduction de la variable rural/urbain sera à considérer selon des modalités devant respecter cette notion qui n'est pas sans poser problème face au seuil numérique, administratif et fictif de l'I.N.S.E.E. (2000 habitants).

En ce qui concerne la majeure partie des musiciens de bal, leur activité se déroule également durant leur période de temps libre au point parfois de compromettre ou d'entrer en conflit avec leur vie familiale et/ou leur vie professionnelle. La dimension financière toujours associée au bal met cette activité en marge de toute activité de loisir ; traditionnellement, un loisir est considéré comme constituant un poste de dépenses à part entière et non comme source possible de revenus intégrés dans le circuit économique de la famille. Le caractère parfois très substantiel des revenus que propose la musique de bal aux personnes ayant déjà un métier principal nous empêche de la ranger au simple niveau des loisirs.

Il se dégage donc un paradoxe du fait de cette pratique qui se développe en dehors du temps de travail, pendant le temps libre mais qui est considérée par de nombreux agents comme un travail à part entière devant donner lieu à paiement. On notera ici qu'il ne peut s'agir à proprement parler de "travail au noir" dès lors qu'il n'existe aucun lien entre la profession officielle et la musique.

La sociologie des professions.

L'activité de musicien de bal constitue pour une minorité de personnes la seule source de revenus et s'offre, de ce point de vue, comme une profession. Néanmoins, l'absence de statuts, d'organismes de formation ou de tout critère de reconnaissance pose la question de l'existence même de cette activité en tant que profession. Doit-on l'analyser comme une activité artistique (avec en l'occurrence l'absence de processus de création et de toute notion d'oeuvre), artisanale (avec la valorisation d'un savoir-faire et d'un aspect initiatique dans l'apprentissage) ou comme celle des prestataires de service, certains musiciens n'hésitant pas à revendiquer cette dimension directement dans leurs discours ?

Parmi les personnes vivant exclusivement du bal, plusieurs interlocuteurs définissent leur professionnalisme par rapport à "l'amateurisme des musiciens

occasionnels". Cette manière d'associer implicitement la fréquence de l'activité à la qualité de la prestation semble opposer au dilettantisme des amateurs l'assiduité et le travail intensif des professionnels. Mais que dire face à des professionnels tournant peu fréquemment et des amateurs jouant beaucoup ? Nous verrons que de tels profils existent dans ce milieu mais qu'ils n'entrent pas en contact concurrentiel du fait de l'existence de deux marchés distincts qui cohabitent d'une façon parallèle.

Le marché des bals.

Le fait de considérer notre objet d'étude comme l'un des deux termes d'un "marché" constitue une position théorique délibérée qui permet d'analyser successivement l'offre et la demande ; la première nous paraît être composée par les organisateurs de manifestations dansantes qui proposent des contrats de travail aux orchestres, la seconde par ces derniers en position de demandeurs d'emploi. Un des meilleurs indicateurs de ces deux mondes réside dans la notion de réputation, elle même perceptible dans l'espace des déplacements que les orchestres couvrent pour réaliser leurs contrats.

L'hypothèse à vérifier à ce niveau réside dans l'idée qu'il existe une pluralité de l'offre qui se double d'une pluralité de la demande, repérable par la mise à jour de marchés distincts (tant géographiquement que du point de vue des caractéristiques des organisateurs ou des orchestres). Autrement dit, nous pensons que tous les orchestres ne sont pas en concurrence du fait de ces secteurs différents : certains ont une audience très locale (départementale), d'autres régionale, nationale ou internationale. Ils se différencieraient nettement du point de vue de leurs caractéristiques respectives, tout comme se différencieraient les organisateurs (ou le type de manifestations) qui les mobilisent.

Ces deux mondes du bal risquent d'apparaître artificiellement scindés par des méthodes statistiques qui dégagent des typologies à partir d'un terrain où tous les profils intermédiaires existent. En fait, cette construction constitue une étape heuristique nécessaire et féconde car au travers des morphologies des orchestres, il apparaît dès lors possible de réinjecter et de comprendre les stratégies individuelles des acteurs ainsi que le poids de plusieurs variables.

Cette richesse des différents champs théoriques évoqués qui constituent autant d'angles d'attaques distincts ou possibles nous a encouragé à choisir cet objet qu'il s'agit maintenant de définir plus précisément.

Les orchestres de bal : définition.

Afin d'établir clairement les limites de la population qui entre dans le cadre de cette étude, nous avons opté pour une définition restrictive des orchestres : nous considérons comme orchestre de bal tout **groupe** de 3 **musiciens** minimum dont le but principal est d'**animer** un bal avec un **répertoire** non régional issu principalement des 90 dernières années. Chacun des quatre critères retenus permet de préciser les frontières et les particularismes de ce genre musical.

Le concept de groupe donne un sens minimum à la notion d'orchestre. L'activité d'animation musicale d'une soirée dansante par des musiciens est dans la plupart des cas le fait de formations d'au moins 3 ou 4 membres, bien qu'il soit possible, dans certaines occasions[41] minoritaires du point de vue de la proportion qu'elles représentent vis à vis de l'ensemble des manifestations dansantes, de trouver un ou deux musiciens qui assurent l'animation musicale de la soirée. Nous avons choisi de ne pas les prendre en compte dans notre population pour deux raisons : ces musiciens appartiennent souvent à des formations constituées par ailleurs et surtout la dimension groupale (en terme de sociabilité musicale) caractérise profondément cette activité. Du point de vue de la psychologie sociale, le nombre minimal requis pour pouvoir parler de groupe est évalué à plus de 4 sujets[42]. Cependant, la présence de quelques trios nous a conduit à abaisser ce seuil à trois personnes, le critère important restant davantage l'appartenance à une structure musicale qu'un facteur numérique susceptible de déclencher des phénomènes affectifs[43] entre les membres. Il ne nous a pas semblé nécessaire de fixer un seuil numérique maximum du fait que ce dernier ne nous aurait permis aucune distinction supplémentaire.

Dire d'un orchestre qu'il doit être composé de musiciens présuppose que ceux-ci produisent la musique diffusée, conception qui nous autorise à assimiler les chanteurs à des instrumentistes. Avec le précédent, ce critère permet d'évacuer

---

[41] pour les mariages notamment.

[42] Mucchielli, 1976, p. 12.

[43] de plus, à la différence de la psychologie sociale, l'approche sociologique traite des données en cumulant les caractéristiques d'individus qui ne sont pas obligatoirement en interaction.

l'ensemble des disco-mobiles : ce terme, abréviation de "discothèques-mobiles", correspond à un style d'animations dansantes effectuées au moyen d'un matériel de sonorisation de même nature que celui des discothèques. Dans la plupart des cas, l'animateur est seul, bien qu'il puisse être assisté d'une autre personne utile à l'installation et au démontage du matériel. Leur travail correspond à une activité technique de diffusion de disques et non de production de la musique.

La fonction d'animation d'un bal caractérise notre population et constitue sa principale spécificité. Si l'on analyse cette activité d'animation du point de vue phénoménologique, une particularité distingue les orchestres de bal de toutes les autres formations musicales : les musiciens de bal se trouvent dans une situation que nous qualifierons de "centrifuge", proposant une prestation dont le but principal est de faire danser. Si une minorité de personnes viennent pour écouter l'orchestre, la plupart des participants dansent et viennent dans ce but exclusif. Les autres genres musicaux sont caractérisés par l'aspect "centripète" des prestations : les spectateurs regardent les danses folkloriques, écoutent les chants, un spectacle de jazz[44], de musique classique, de chanson ou de rock. Cette dimension d'animation se trouve au principe même de la formation des orchestres de bal, elle représente leur raison d'être.

Le fait de limiter dans le temps le répertoire a pour but d'exclure des groupes folkloriques qui animent occasionnellement des bals et qui diffèrent pourtant totalement de notre population. Nous avons retenu les groupes ayant un répertoire puisé dans les succès actuels et/ou d'un passé relativement récent (les 90 dernières années) car cette limite permet de dissocier nos orchestres de ces groupes folkloriques dont la vocation première est de transmettre et de conserver un patrimoine régional avec une triple dimension culturelle : musicale (instruments traditionnels et répertoire spécifique), linguistique et chorégraphique. Outre ces dimensions très particulières, ces groupes présentent des caractéristiques sociologiques totalement différentes de celles de notre population. Nous soulignerons le fait que notre troisième critère retenu (animation d'un bal) ne constitue pas à proprement parler la raison d'être des orchestres folkloriques qui ont souvent leurs propres danseurs sur scène : dans les faits, les soirées qu'ils animent débutent généralement par un spectacle dans lequel l'interprétation du répertoire constitue le

[44] La rupture évoquée plus haut à propos du jazz qui a gagné ses lettres de noblesse en passant du statut de support d'une musique de danse à celui d'un objet que l'on écoute pour lui même correspond précisément au basculement de cet aspect centrifuge/centripète.

principal centre d'intérêt (aspect centrifuge de la prestation). En recouvrant une fonction bien spécifique, cette dimension culturelle (cf. annexe n°1) distingue radicalement ces orchestres de ceux qui nous intéressent.

Par définition de cette recherche de la tradition et de sa sauvegarde, les morceaux des musiciens folkloriques sont rarement issus du XX° siècle, d'où le seuil retenu de 90 ans. Complémentairement, ceux interprétés par les orchestres de bal ne proviennent jamais d'avant cette même date. Nous avons donc introduit cette double variable d'espace (régional) et de temps (début du siècle) dans le répertoire afin de permettre cette séparation.

Tout au long de ce travail, le terme de bal sera entendu au sens large d'activité dansante, ce qui signifie pour nous que le concept de "thé dansant" lui est synonyme. En effet, nous nous plaçons du point de vue de l'orchestre qui recherche des contrats et non du côté des danseurs ou de la sociabilité qui peuvent éventuellement différer entre un bal et un thé dansant.

*

1.3 Notre démarche.

Physionomie de l'objet.

Les différentes catégories d'acteurs en présence lors d'un bal sont au nombre de trois : les orchestres, les organisateurs et le public. Analyser le monde du bal d'une façon complète supposerait dans un premier temps l'étude de chacun de ces groupes et, dans un second temps, l'examen des liens qui les unissent deux à deux. Il conviendrait alors de prendre en compte chacune des trois interactions suivantes : orchestres/ organisateurs, orchestres/public et organisateurs/public. Les concepts génériques fondant les trois catégories de ce schéma masquent une très grande diversité interne car les relations en jeu varient selon la position occupée dans chaque catégorie. Par exemple, des organisateurs professionnels seront principalement en contact avec des orchestres et peu avec le public comparativement à des organisateurs occasionnels (associations) qui verront dans le public leurs adhérents habituels et n'auront qu'un contact épisodique avec les formations musicales. Notre étude concernant les musiciens d'orchestres de bal, nous baserons l'essentiel de nos efforts sur une analyse de cette population tant du point de vue de ses caractéristiques sociologiques que des mécanismes qui régulent son fonctionnement.

D'un point de vue méthodologique, une des principales difficultés à résoudre du fait de notre population consiste à échapper à la tentation manichéenne du choix entre deux attitudes (le populisme ou le misérabilisme) induites par la position théorique adoptée (le relativisme culturel ou la légitimité culturelle[45]), sachant que la force de ces attractions participe indirectement de la dimension précédemment évoquée[46] de hiérarchie entre les objets de recherche. Le risque d'étudier des pratiques peu reconnues culturellement est de solliciter chez les sujets (ou d'obtenir par observation au travers de grilles pré-construites) des réponses à des questions qu'ils ne se posent pas ou du moins pas en ces termes[47] et de ne pouvoir rendre compte de leurs pratiques qu'en termes négatifs, de manques et d'absences[48]. Ainsi, l'essentiel de notre méthode consistera à recueillir des éléments objectifs

---

[45] Grignon et Passeron, 1985, p. 21.

[46] "la hiérarchisation sociale (...) organise le travail scientifique sur les cultures populaires et s'y répète" (M. de Certeau, 1978, p. 24).

[47] Bourdieu, Chamboredon et Passeron, 1983, p. 57.

[48] Hoggart, 1970, p. 19.

d'information, au sens où nous n'aborderons pas les représentations que les sujets ont de leur pratique.

Le choix des méthodes utilisées afin de collecter des données quantitatives et qualitatives a été guidé par le profil de notre population. En cela, dans la logique des préceptes méthodologiques, nous avons adapté l'outil à l'objet sans sacrifier à une quelconque préférence pour une méthode d'approche particulière[49].

Les musiciens.

Afin de nous familiariser avec ce milieu auquel nous étions totalement étranger, nous avons réalisé 12 interviews semi-directives.

Tableau n°2 : Détail des interviews réalisées.

Statut	Instrument	Age	Effectifs	Département
Chef d'orchestre	Accordéon	42	3	Hte Vienne
Chef d'orchestre	Accordéon	57	5	Hte Vienne
Chef d'orchestre	Trompette	44	14	Aude
Chef d'orchestre	Accordéon	56	6	Corrèze
Chef d'orchestre	Accordéon	57	12	Dordogne
Musicien	Guitare	48	5	Hte Vienne
Musicien	Batterie	38	5	Hte Vienne
Ancien chef/retraité	Batterie	80	6	Hte Vienne
Ancien chef/joue seul	Accordéon	58	1	Hte Vienne
Animateur	Disco-mobile	35	1	Hte Vienne
Responsable syndical	Entrepreneur bal	57	1	Hte Vienne
Musicien/joue seul	Accordéon	54	1	Hte Vienne

Notre souci initial fût de rencontrer des personnes différentes dans la taille de la formation où elles jouent et dans la position occupée dans ce milieu du bal (ce qui explique la présence d'un animateur de disco-mobile ou d'un entrepreneur de bal). Ces interviews (enregistrées et dactylographiées, chaque entretien durant environ 1 heure) nous ont permis de recueillir un matériau quantitativement important dans le

---

[49] En privilégiant l'entretien, notre (dé)formation universitaire initiale risquait de nous exposer à une psychologisation de l'analyse. "Toutes les fois qu'un phénomène social est directement expliqué par un phénomène psychique, on peut être assuré que l'explication est fausse" (...) "une explication purement psychologique des faits sociaux ne peut donc manquer de laisser échapper ce qu'ils ont de spécifique, c'est à dire de social" (Durkheim, 1973, respectivement p. 103 et p. 106).

but d'élaborer un outil plus précis, applicable à une population plus étendue, c'est à dire un questionnaire.

Un orchestre se compose généralement de 4 ou 5 éléments, à savoir un accordéon, une batterie, une guitare, un chanteur, une basse ou un clavier[50]. Pour tester notre questionnaire, nous l'avons proposé à 11 personnes issues de deux sortes de groupes, des formations jouant occasionnellement en amateur et d'autres paraissant pratiquer l'activité de façon beaucoup plus professionnelle. Ainsi, nous avons interrogé 11 personnes[51].

Tableau n°3 : Détail de la pré-enquête.

Instruments	Amateur	Professionnel
Batterie	1	1
Guitare Basse	1	1
Accordéon	1	1
Guitare	1	1
Chant	1	1
Clavier	1	0

Au fil des rencontres, le questionnaire s'est considérablement modifié, la confrontation au terrain mettant en évidence le besoin de nouvelles questions visant à préciser les informations recherchées (il est passé de 2 à 5 pages). Nous avons rodé l'outil sur des sujets dont nous savions qu'ils seraient exclus de la population définitive en choisissant certains musiciens jouant avec des groupes de départements voisins (pour les professionnels) ou appartenant à des groupes placés en fin de randomisation sur notre liste d'orchestres.

Désireux de réaliser un traitement statistique de ce matériau (en terme de tris croisés en fonction de l'âge, de l'instrument, de l'orchestre mais également d'analyse factorielle), nous avons dû adopter les conditions numériques de validation de ces outils mathématiques qui exigent une population d'une centaine de personnes. Chaque formation musicale comportant 5 éléments en moyenne, une vingtaine d'orchestre était nécessaire pour constituer notre population. Nous avons pris comme

---

50 Le terme de "clavier" est un terme générique indigène englobant l'ensemble des instruments électroniques à clavier tels que l'orgue, le piano électrique, le synthétiseur etc., généralement tenus par une seule personne.

51 Nous n'avions pas rencontré de clavier professionnel à ce moment là.

critère de repérage d'un orchestre le fait que son chef (ou le responsable officiellement repéré comme tel par la S.A.C.E.M. ou par ses collègues) réside dans le département puis nous avons tiré au sort dans une liste des 90 noms les orchestres à interviewer jusqu'à constitution de notre corpus (101 personnes).

Tableau n°4 : Détail de la population interrogée.

Instruments	Effectifs	Hommes	Femmes	Chefs d'Orchestres
Accordéon	19	17	2	12
Basse	11	10	1	0
Batterie	20	20	0	5
Chant	10	6	4	2
Clavier	11	9	2	1
Guitare	21	20	1	2
Cuivres	9	9	0	0
Total :	101	91	10	22

Sans reprendre l'intégralité des questions posées (qui avoisinent la centaine), nous évoquerons les principaux thèmes qui le structurent (cf le modèle en annexe n°2).

L'orchestre en tant qu'unité : plusieurs questions concernent l'orchestre pris comme un ensemble (composition, date de création, répertoire, répétitions, tarifs, etc.) et d'autres renvoient à sa régulation interne (qui propose les nouveaux morceaux, les musiciens ont-ils le même cachet ?, etc.).

Le musicien dans l'orchestre : le musicien de l'orchestre reste le personnage central de cette étude, aussi la plupart des questions lui sont consacrées. Cependant, nous avons différencié plusieurs pôles parmi lesquels :

- des données biographiques (âge, sexe, diplôme, situation familiale, profession, lieu de résidence, profession des parents, formation musicale des parents),
- la formation musicale des sujets,
- les circonstances de l'arrivée dans ce milieu,
- la "carrière musicale" (expérience dans le bal, changements de formations, etc.),
- la manière de travailler dans l'orchestre et en dehors,

- la dimension financière (revenus, investissements, etc.)
- les goûts musicaux,
- les attentes vis à vis de cette activité.

Contrairement à la présentation écrite du questionnaire, la plupart des questions étaient ouvertes au sens où nous ne lisions pas systématiquement les diverses modalités de réponses possibles ; leur présence nous permettait en fait un enregistrement plus rapide.

Les organisateurs.

Il convient d'aborder l'étude des organisateurs de bal car c'est principalement avec ce groupe que les orchestres sont en contact, dans une relation d'étroite dépendance. Véritables "intermédiaires" entre le public et les orchestres, ils jouent un rôle clef dans le choix d'employer telle ou telle formation. Nous établirons succinctement[52] leur profil dans le but d'examiner cette interaction orchestres/organisateurs.

Pour ce faire, nous avons élaboré un second questionnaire en vue d'effectuer une approche qualitative de cette population (cf le modèle en annexe n°3). Ce questionnaire est construit autour l'exploration de la relation employeur/employé vue du côté du premier. Nous retrouvons une investigation sur plusieurs registres au travers des questions :

- des données géographiques (taille de la commune, équipement, nombre d'organisateurs de bals, situation dans le département, etc.),
- les caractéristiques propres à l'organisation (raison sociale, activité principale, son mode de fonctionnement interne, etc.),
- les caractéristiques propres à ses membres (âge, sexe, statut dans l'organisation, lieu de résidence, profession, etc.),
- les caractéristiques du public des soirées dansantes (qui est-il ?),
- le choix de l'orchestre (pourquoi un orchestre, circonstances de sa découverte, son choix, les critères de son évaluation, etc.),
- les modalités d'organisation de la manifestation dansante (publique, privée, payante ou non, le lieu, la date, etc.),

---

52 i.e. sans réaliser une étude sociologique sur cette population mais en construisant une typologie permettant de repérer leurs attitudes vis à vis des orchestres.

- la prise en compte du public (est-il consulté ?, etc.),
- la concurrence entre communes et/ou entre organisateurs (existe- t-elle ? Y-a-t-il coordination ?, etc.).

Ce second questionnaire correspond davantage à une grille d'entretien semi-directif qu'à un outil pour recueillir des données devant être traitées statistiquement, les informations recherchées participant du registre qualitatif. De fait, nous avons rencontré 15 personnes variées du point de vue des caractéristiques géographiques des communes et vis à vis du profil des associations afin de construire une typologie de cette population des organisateurs de bals.

Le public.

L'analyse du public constituerait un sujet de recherche à elle seule, tant la variété des danseurs est importante. Pour pondérer de poids de ce partenaire dans notre organigramme, il importe de constater que les liens qu'ils établissent avec les orchestres restent secondaires comparativement à ceux qui unissent ces derniers aux organisateurs. Ils ont des effets moindres sur le mode de fonctionnement des formations musicales.

L'approche du public de bal pose deux types de problèmes : d'une part, la variété des manifestations dansantes multiplie d'autant le profil des personnes qui les fréquentent et, d'autre part, le caractère bruyant et festif des réunions n'autorise pas n'importe quel mode de recueil des informations. Face au premier point, nous avons choisi d'effectuer l'approche d'un seul type de manifestation, sachant que le profil de l'assistance ne sera pas représentatif de l'ensemble des personnes qui se rendent au bal. En ce qui concerne la méthode, afin d'identifier et de pouvoir contacter les danseurs en dehors de la soirée, nous avons demandé à un organisateur d'un département voisin (une radio associative locale) d'organiser une tombola permettant aux gens de gagner quelques lots (cassettes, disques et autocollants). Pour participer, il suffisait de remplir gratuitement un bulletin (cf. annexe n°4) nous permettant d'obtenir les coordonnées des spectateurs. Afin de nous assurer la coopération des responsables de la radio, nous avions expliqué notre recherche et proposé d'inclure quelques questions relatives à la radio (fidélité à la radio, suggestions d'améliorations de ses bals). Ces derniers nous ont demandé en outre de participer à une émission durant laquelle nous parlerions des bals ainsi que du sondage réalisé lors de la soirée.

Sur les 185 entrées payantes, 93 personnes ont déposé un bulletin dans l'urne (la tombola avait été annoncée au cours de la soirée). Un tirage au sort a permis de dégager une vingtaine de noms, les contacts téléphoniques ayant été établis avec 15 personnes. Ils ont été effectués par une animatrice de la radio, étudiante en licence de Sciences de l'Education à Limoges qui a utilisé ce travail pour valider un enseignement de méthodologie de la recherche. Nous avons donc conjointement élaboré la méthode, l'outil et fixé les conditions de passation. Le questionnaire comportait 8 questions (cf. annexe 5) visant à évaluer ce qui attirait le public (l'organisateur, l'orchestre, la dimension locale, etc.), la fréquence des sorties dansantes, l'organisation du déplacement et les informations biographiques. Le caractère oral du questionnaire facilitait le recueil de données qualitatives, les questions étant proposées sur un mode ouvert (les modalités écrites sur le questionnaire permettaient le plus souvent le recueil et la cotation des réponses). Le but de cette approche étant d'effectuer un simple coup de sonde du public et connaissant la portée limitée d'une seule catégorie de manifestation, nous avons volontairement limité le nombre d'interviews réalisées.

Les orchestres.

L'obtention par les services Parisiens de la S.A.C.E.M. de deux types de listages[53] nous a permis d'acquérir des informations précises et originales sur les formations musicales. D'une part, à partir de la liste des adresses des 7028 chefs d'orchestres recensés, nous avons pu reconstituer la carte de France de leur implantation et calculer les répartitions des orchestres à l'échelle départementale et régionale. D'autre part, le détail des 50403 séances réalisées sur le territoire national par ces orchestres durant ce même semestre nous servira de base de données pour construire la physionomie de l'activité de notre population.

Le marché des bals.

Avec l'aide de la délégation régionale de la S.A.C.E.M. à Limoges, nous avons eu accès au détail de l'ensemble des manifestations dansantes qui se sont déroulées dans le département de la Haute-Vienne en 1988 et 1989 (soit 2085 séances). Si toutes les informations espérées ne figuraient pas systématiquement pour chaque réunion, ce matériau nous permettra de dessiner le paysage de ces

---

[53] concernant le second semestre de l'année 1985.

manifestations à cette échelle, tant du point de vue de l'organisation temporelle des manifestations que des caractéristiques des orchestres, des organisateurs ou des communes.

Ces éléments d'information relatifs à la méthode étant posés, nous allons amorcer cette étude à partir de notre première unité d'analyse (le musicien) afin d'une part d'esquisser le profil de notre population et, d'autre part, d'analyser ce mouvement fondamental qui amène l'acteur à intégrer une formation musicale (l'orchestre). Ce passage comporte plusieurs paramètres et s'accompagne d'étapes successives au sein desquelles il importe de pénétrer si l'on souhaite saisir la logique interne de ce cheminement.

*

2 L'ENJEU DU MUSICIEN : L'ENTRÉE EN ORCHESTRE.

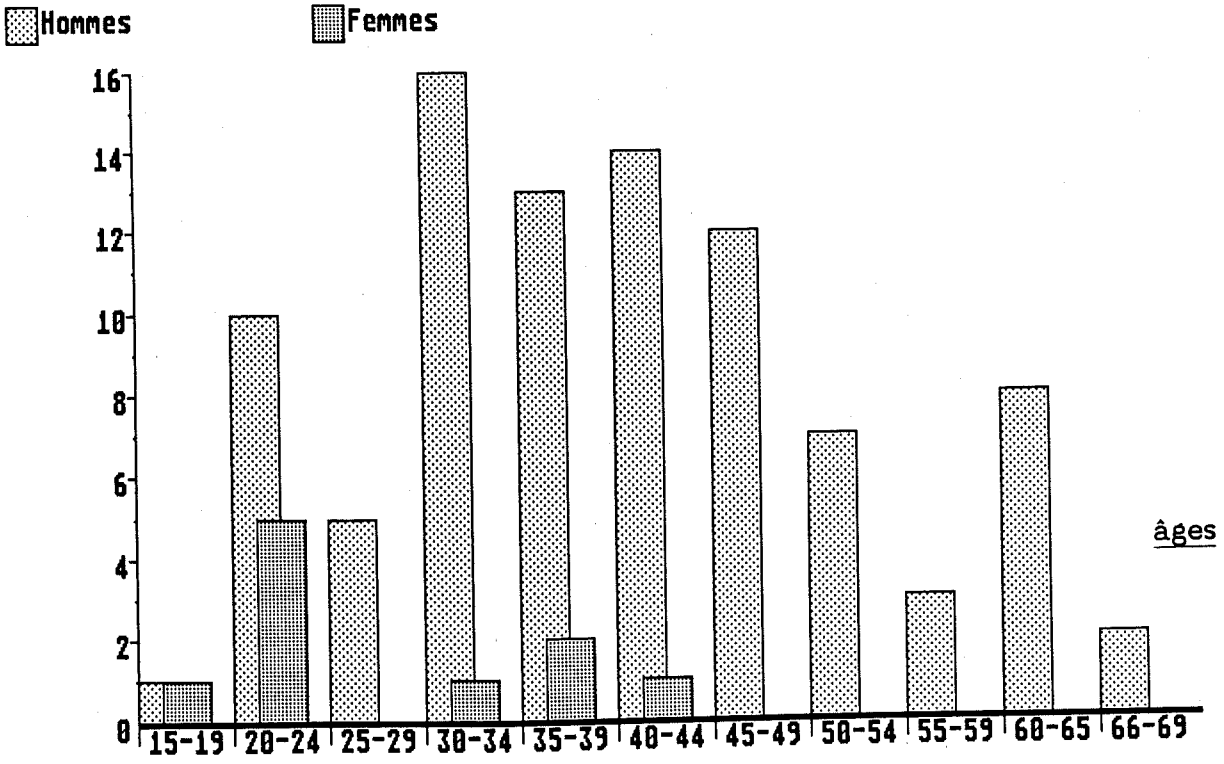
2.1 Données démographiques.

Qui sont les musiciens de bal du strict point de vue des variables sociologiques traditionnelles ? Nous pouvons donner quelques éléments de réponse sur la base de notre population au travers du dépouillement des 101 questionnaires réalisés entre les mois de Juillet et d'Octobre 1990.

L'âge et le sexe.

La première remarque relative à la morphologie de notre population concerne le fait que plus de 90% de sujets interviewés sont des hommes (91/101). Ce phénomène reste en accord avec l'observation du terrain qui révèle la forte prévalence masculine dans ce milieu. Cependant, au delà de cette première dissymétrie, c'est davantage la structure des âges qui nous semble différencier ces deux sous-groupes. La représentation graphique rend bien compte de cet aspect.

Graphique n°1 : Distribution de la population selon l'âge et le sexe



Cette première analyse fait apparaître de profondes différences liées au sexe relatives à la pratique de cette activité musicale : si le fait de jouer dans un orchestre de bal concerne les hommes de 15 à 65 ans (malgré des fluctuations en fonction des tranches d'âge), cette pratique s'observe entre 15 et 44 ans chez les femmes. Les âges respectifs de ces deux sous-groupes diffèrent donc significativement[1], l'orchestre semblant correspondre à une activité "de jeunesse" pour celles qui s'y engagent. Le mariage semble signer l'arrêt de cette activité, la vie de famille devenant prioritaire ne serait-ce que par la présence d'enfants en bas âge ainsi que le suggère la coupure qui suit la tranche 20-24 ans. Lorsque l'activité reprend un peu plus tard, il semble que ce soit le plus souvent à la condition que le conjoint fasse partie de l'orchestre[2].

Graphique n°2 : Le profil d'âge de notre population et de celui des actifs de la Haute-Vienne.

Cette dimension d'arrêt de l'activité au moment du mariage se retrouve globalement pour les deux sexes sans que ce phénomène ne soit imputable à une

---

[1] Les moyennes sont de 40.4 ans pour les hommes et 27.2 ans pour les femmes (39.1 ans pour l'ensemble de la population).

[2] Ce cas de figure se produit ici dans 3 cas sur 4.

dimension démographique locale ainsi qu'en témoigne la représentation suivante où l'amplitude maximale d'écart entre les deux courbes concerne la tranche des 25-29 ans (en terme de déficit d'effectifs pour les musiciens).

Si vers la cinquantaine les musiciens semblent ralentir leur activité la retraite se présenterait[3] comme une période propice à une reprise. Nous retiendrons principalement de cette première approche de la morphologie de notre population la double opposition entre les hommes et les femmes, quantitative dans les effectifs et qualitative du point de vue de la structure des âges ainsi que l'incidence probable du mariage comme une sorte de coup d'arrêt[4] momentané pour les hommes et souvent définitif pour les femmes.

La situation familiale.

Nous prendrons à nouveau les données I.N.S.E.E. comme base de référence afin d'analyser le profil de nos sujets, les pourcentages étant calculés au niveau du département pour les tranches d'âges identiques. Nous avons retenu les 4 modalités prises en compte par cet organisme pour caractériser la situation familiale.

Tableau n°5 : La situation familiale des musiciens.

	Hte Vienne	Musiciens
Célibataires	29.6%	27.5%
Mariés	63.9%	61.5%
Veufs	3.6%	0.0%
Divorcés	2.9%	11.0%

Le trait principal mis à jour par cette comparaison concerne la sur représentation des divorcés 3,8 fois plus présents que dans la population de référence. Un de nos interviewés nous avait prédit cette caractéristique : *"Tu verras, tu trouveras beaucoup de divorcés"* (sujet marié, 38 ans, 23 années d'expérience de bal).

L'absence totale de veufs dans notre échantillon paraît également remarquable dans la mesure où elle ne correspond pas à un trait inhérent à la population de référence.

---

[3] La faiblesse de nos effectifs nous oblige à un conditionnel de prudence.

[4] Cette analyse repose également sur la mention explicite de ce facteur par plusieurs sujets.

Ces deux statuts posent respectivement la question de l'incidence de l'activité musicale sur la situation familiale et son inverse : s'il semble acquis que le veuvage ne favorise pas le maintien du sujet dans cette pratique (voire l'interdise par un effet de contrôle social implicite et/ou motivationnel sur le plan psychologique), l'articulation avec le divorce reste plus originale dans l'apport d'informations qu'elle suggère. En effet, nous pouvons expliquer ce lien par le fait que l'activité musicale a un rapport direct avec la stabilité de la cellule familiale : si la poursuite d'une pratique musicale après le mariage permet au sujet des rencontres extra-matrimoniales (ou l'expose à des aventures possibles), le divorce pourrait être la conséquence directe de cet état de fait.

Nous n'avons aucune raison de penser que l'état de divorcé favorise la pratique musicale car la compétence instrumentale doit préexister à l'engagement dans une formation. De plus, le lieu de recherche du conjoint serait davantage le bal (la danse) que l'orchestre (la musique). Parallèlement, jouer dans un orchestre de bal ne paraît pas incompatible avec le fait d'être marié puisque l'écart entre les deux populations (63,9% contre 61,5%) reste négligeable et non significatif.

Cette analyse de la situation familiale des musiciens de bal révèle donc la présence d'une corrélation entre la pratique de ce type d'activité et l'équilibre de la cellule familiale. Nous avons peu d'éléments comparatifs sur ce point car si les enquêtes de l'I.N.S.E.E.[5] croisent la fréquence de pratique d'un instrument de musique avec l'âge, la catégorie socioprofessionnelle, le diplôme, le revenu du ménage et la commune de résidence des individus (éléments relativement "standardisés"), la situation familiale reste, par contre, évaluée de façon approximative en distinguant les sujets vivant seuls, chez leurs parents ou en couple. Ce découpage ne nous permet pas de retrouver les catégories utilisées lors des recensements[6].

Nous reviendrons sur cette dimension de la situation familiale à l'occasion de l'analyse de l'image publique du musicien.

---

[5] cf. I.N.S.E.E., 1989 a et 1989 b.

[6] De plus, les données ne permettent pas de connaître les modalités de la pratique instrumentale (individuelle ou groupale).

Les catégories socioprofessionnelles.

Pour le calcul de la distribution des catégories socioprofessionnelles des 101 personnes, nous avons dû exclure 20 sujets qui constituent deux types de sous populations distinctes :

- celle des musiciens ne vivant que de la musique de bal (11 personnes) relevant de la position "auteurs et artistes" de l'I.N.S.E.E., soit la catégorie n°3 "Cadres, professions intellectuelles supérieures", et
- celle des musiciens qui donnent des cours de musique (9 personnes) que l'affiliation "normale" classerait dans la catégorie n°4 des professions intermédiaires.

Les raisons du choix de cette exclusion participent de la prise en compte de la situation de la majorité de nos sujets (81/101) qui ont une activité professionnelle principale sans rapport avec la musique. Il est en effet intéressant de connaître les professions des musiciens qui sont dans cette position. Bien que les identités sociales "des artistes et des professeurs de musique" puissent être sujettes à discussion (car enjeux de luttes), le sociologue n'a pas à prendre parti dans ce débat même si force est de constater que les dimensions économiques et culturelles de nos deux sous-groupes ne correspondent pas à celles des catégories où ils sont recensés. Aussi accepterons nous comme tel l'effet de catégorisation consécutif à la grille de nomenclature. Si nous souhaitons comparer les professions exercées par les sujets à celles de l'ensemble de la population du département, comptabiliser les 20 sujets nous aurait conduit à "gonfler" artificiellement les tranches 3 et 4 dans la comparaison avec la population de référence.

Nous noterons que les moyennes d'âges de ces deux sous groupes sont respectivement de 31.5 ans et 31.1 ans, c'est à dire inférieures à la moyenne générale (39.1 ans). Le profil de ces 20 musiciens semble bien particulier puisque cinq d'entre eux ont plus de 39 ans (dont trois enseignants) : ceci caractérise cet ensemble de sujets ne vivant que de la musique au sens où cette situation semble concerner principalement des personnes jeunes. Autrement dit, le choix de ne vivre que de la musique relèverait d'une population démarquée par son âge[7].

---

[7] Les aspirations musicales des membres des deux sous groupes les opposent nettement : la majorité des premiers envisage le bal comme un genre temporaire, alimentaire et musicalement insatisfaisant alors que les seconds partagent le seul point de vue de la dimension alimentaire.

La distribution des catégories socioprofessionnelles fait apparaître également la profession des parents des 101 sujets (tous les chiffres sont exprimés en pourcentages).

Tableau n°6 : Catégories socioprofessionnelles des sujets et de leurs parents.

	Catégorie Socioprofessionnelle	Père	Mère	Sujets	Hte V.
1	Agriculteurs exploitants	21.8	0.0	6.2	6.7
2	Artisans, commer., chefs d'E.	22.2	5.1	2.5	5.9
3	Cadres, prof. intellect. sup.	4.9	0.0	4.9	4.6
4	Professions intermédiaires	12.3	4.0	22.2	11.6
5	Employés	11.1	19.2	16.0	18.3
6	Ouvriers	22.2	10.1	27.2	25.4
7	Retraités	/	/	13.6	5.6
8	Autres sans activité prof.	1.2	61.6	7.4	21.9

La première caractéristique déductible de ce tableau concerne la profession principale des acteurs qui se recrutent parmi les ouvriers (27.2%), les professions intermédiaires (22.2%) et les employés (16%), ces trois catégories fournissant près des deux tiers des professions des 81 sujets (65.4%). Si l'on compare ces pourcentages à ceux du département, trois particularités émergent :

- 1°) le taux très faible de la catégorie "autres sans activité professionnelle" (-14.5%),
- 2°) une proportion plus importante des "professions intermédiaires" (+10.6%),
- 3°) la présence légèrement accrue de retraités (+8%).

La catégorie "autres" est difficilement exploitable dans la mesure où elle n'est pas sociologiquement pertinente, son hétérogénéité provenant également[8] de sa fonction complémentaire des autres classements proposés. Traditionnellement, les analyses portent sur les 6 premiers niveaux.

Le principal trait concerne donc la prévalence des "professions intermédiaires", d'autant plus que nous ne pouvons pas l'expliquer par un artefact lié à la prise en compte des musiciens donnant des cours de musique dès lors que nous les avons

[8] Elle réunit les chômeurs n'ayant jamais travaillé, les militaires appelés, les étudiants de plus de 15 ans et les personnes diverses sans activité.

exclus. Cette prédominance se retrouve à la fois d'un point de vue descriptif (2ème place dans la distribution des professions des sujets) et d'un point de vue comparatif (2ème position dans les écarts en valeur absolue par rapport au département) et étonne par le fait que ce groupe socioprofessionnel ne paraisse pas placé homogènement entre les ouvriers et les employés du point de vue des caractéristiques socio-économiques et socioculturelles.

A ce niveau, il est informatif de prendre en compte l'origine sociale des sujets, dimension plus significativement repérable au travers de la profession du père, le taux d'activité professionnelle de la mère étant trop faible[9]. Le tableau nous permet de constater que c'est parmi les artisans, les ouvriers et les agriculteurs que se recrute la majeure partie des musiciens de bal (66.2% au total). La proportion du nombre de "professions intermédiaires" ne vient qu'en 4ème position, ce qui nous conduit à penser que la sur représentation des sujets musiciens classés dans cette même catégorie ne correspondrait pas à l'effet d'un groupe social alimentant de façon significative notre population mais à une première génération de sujets occupant la catégorie n°4[10].

En considérant le domaine des emplois, on observe une légère prédominance du secteur privé par rapport au public puisque 46.9% travaillent dans le premier contre 35.9% dans le second (17.2% en libéral). Par contre, si l'on comptabilise les deux sous populations de professeurs et musiciens dont l'activité est libérale, la distribution des trois secteurs reléguerait le secteur public en dernier rang (27.4%), privé et libéral venant à parts égales (respectivement 35.7 et 36.9%). L'intérêt de ce détour au niveau de l'opposition privé/public réside dans le fait de préciser l'origine du caractère "clandestin" de cette activité : certains musiciens, fonctionnaires en l'occurrence, justifiaient leurs réticences par le fait que "de nombreux musiciens étaient fonctionnaires comme eux"[11] et qu'ils n'avaient pas le droit[12] de ce fait de

---

9 du fait, notamment, de l'absence de statut des femmes d'agriculteurs et d'artisans qui représentent ici 44%.

10 Sur les 18 personnes, 7 ont un père dans la c.s.p. n°4.

11 Un constat en ces termes fonctionne parfois un peu comme une injure et témoigne d'un mépris dans la bouche de certains chefs ou musiciens déplorant ceux qui "gâchent le métier en venant gagner leur argent de poche sans le déclarer"(sic).

12 Les dérogations accordées aux fonctionnaires concernent notamment la production d'oeuvres littéraires, scientifiques ou artistiques (décret du 29/10/1936 et article L.324-4 du Code du Travail). L'activité rémunérée de musicien d'orchestre n'entre pas dans le cadre de ces dérogations.

pratiquer une activité rémunérée. La proportion limitée (1/3 ou 1/4 selon la manière dont on calcule) de personnes du secteur public parmi les musiciens peut s'expliquer par ce facteur qui rend compréhensible les comportements de méfiance et de résistance rencontrés.

En somme, si notre population est issue de parents occupant principalement 3 milieux socioprofessionnels (ouvrier, artisan et agricole), elle garde actuellement la caractéristique d'un seul de ces groupes (ouvrier), les deux autres principales catégories d'appartenance étant de nouvelles générations (professions intermédiaires et employés). Si ce décalage est probablement lié au phénomène d'ascension sociale habituellement observable entre les générations, la prévalence du groupe des professions intermédiaires reste un élément intéressant dés lors qu'il suggère un profil de classes moyennes moins hétérogène qu'il n'y paraît de prime abord dès lors qu'il concerne une première génération dans cette catégorie.

Le niveau d'études.

Le niveau d'études des sujets confirme la distribution d'ensemble esquissée par l'approche des catégories socioprofessionnelles, élément peu surprenant lorsque l'on connaît le fort degré de liaison qui unit les deux domaines.

Tableau n°7 : Le niveau d'études de notre population.

Diplômes	Effectifs*	Effectifs cumulés*
Aucun	8.9	8.9
Certificat d'Études	17.8	26.7
C.A.P.	29.7	56.4
B.E.P.C.	10.9	67.3
B.E.P.	6.9	74.2
Baccalauréat	15.9	90.1
D.E.U.G.	6.9	97.0
Licence et +	3.0	100.0

(* en pourcentages)

Globalement, 56.4% des sujets ont un niveau inférieur ou égal au C.A.P. et 43.6% supérieur ou égal au B.E.P.C., soit une proportion sensiblement équivalente. C'est probablement du point de vue de ces deux axes (catégories socioprofessionnelles et diplômes) que notre population se différencie le plus des membres d'autres genres musicaux exerçant une pratique musicale sur le mode d'une activité sans lien avec leur profession principale.

Le lieu de résidence : rural/urbain.

Dix sujets résidant en dehors du département, le tableau suivant repose sur 91 personnes. Il est construit autour de l'opposition rural/urbain (soit communes inférieures ou supérieures à 2000 habitants) et avec la classification Z.P.I.U. élaborée par l'INSEE lors du recensement de 1982 afin de discriminer plus finement les communes du "rural profond" de celles classées en rural mais qui ont des caractéristiques différentes (ce concept tient compte outre du niveau des migrations quotidiennes domicile/travail, de l'importance de la population non agricole ainsi que du nombre et de la taille des établissements industriels, commerciaux et administratifs)[13].

Tableau n°8 : Le lieu de résidence.

Catégorie commune	Nombre	% département	% musiciens
Communes rurales	183	37.2	48.4
Hors ZPIU	132	54.4	52.3
En ZPIU	51	45.6	47.7
Communes urbaines	18	62.8	51.6

Par rapport à l'ensemble de la population du département, nous noterons une tendance significative[14] de la part de nos sujets à résider davantage en milieu rural qu'en milieu urbain, phénomène probablement lié au taux élevé de parents agriculteurs (21,8% contre 6.7% dans le département[15]). L'attachement à un lieu de résidence en milieu rural et à son mode de vie (confirmé par l'absence de différence entre les communes "hors Z.P.I.U." et "en Z.P.I.U.") nous semble intéressant en regard du fait qu'un grand nombre de bals se déroulent en milieu rural ainsi que nous le verrons, c'est à dire avec des organisateurs et un public qui partageront cette caractéristique.

Ainsi apparaissent, du point de vue des grandes variables sociologiques traditionnelles, les principaux traits caractérisant les sujets que nous avons rencontrés

---

[13] Zone de Peuplement Industriel ou Urbain, INSEE, 1984 a, p. 17.

[14] Le khi-deux des données brutes est significatif à 0.05.

[15] La dispersion d'âge de nos sujets et, consécutivement, de leurs parents ne permet pas une lecture comparative directe entre les deux populations mais donne un ordre d'idée.

et qui nous semblent représentatifs des musiciens de bal. Nous les résumerons en notant donc pour notre population :

1°) sa très forte prévalence masculine (lorsque les femmes sont présentes, elles sont jeunes, voire très jeunes) ; l'activité de bal semble mettre en péril l'équilibre de la cellule familiale (baisse de la pratique musicale autour de l'âge du mariage et présence de nombreux divorcés),

2°) son origine modeste : provenant de milieux ouvrier, artisan et agricole, elle recrute parmi les ouvriers, les employés, avec une prévalence des professions intermédiaires (de première génération),

3°) son niveau d'étude assez faible pour plus de la moitié des sujets dont la majorité réside en milieu rural.

Ce profil de notre population étant brossé, nous allons aborder maintenant d'autres dimensions plus spécifiques, au premier rang desquelles figure l'approche de la dimension musicale.

*

2.2 La formation musicale individuelle.

Formation musicale et formation instrumentale.

Le noyau de base équivalent au plus petit dénominateur commun à tous les orchestres de bal regroupe 4 instruments : l'accordéon, la guitare, la batterie et le chant[16] (par ordre de fréquence, on rencontre ensuite la guitare basse, les claviers et, plus rarement, des cuivres). Dans les conservatoires, l'absence d'enseignement de la plupart de ces instruments restreint automatiquement les lieux d'apprentissages possibles[17]. Ainsi leur apprentissage s'effectuera-t-il obligatoirement dans des lieux dépourvus d'affiliation au registre de la musique savante, quand il ne s'agira pas d'autodidaxie pure et simple.

La formation musicale d'un individu a cependant pu concerner un instrument autre que celui joué sur scène, voire un instrument joué sur scène de façon secondaire quantitativement. De ce fait, nous présentons ci-dessous un tableau prenant en compte la formation du tout premier instrument pratiqué, celle reçue pour le principal instrument joué dans l'orchestre ainsi que celle relative au second, lorsque le cas se présente (tous les chiffres sont exprimés en pourcentages)[18].

Il ressort de la lecture de ce tableau que la moitié des musiciens de bal ont appris leur instrument principal seuls et que l'autre partie a suivi essentiellement des cours particuliers. Si moins de 20%[19] des 49 premiers sujets ont suivi (au moins en partie du fait des combinaisons) le conservatoire pour l'apprentissage du premier instrument, il apparaît qu'une minorité de personnes (4%) a bénéficié directement de ce lieu d'apprentissage pour l'instrument pratiqué dans le bal. Le retour de l'instrument initial en position supplémentaire apparaît ici, son mode d'apprentissage étant identique à celui des autres instruments initiaux.

Si l'on considère, malgré des effectifs respectifs différents et tous instruments confondus (initial, principal et secondaire), les trois grandes filières de formation possibles, les temps moyens d'apprentissages varient très peu puisqu'ils sont de 4.9

---

[16] ce dernier pouvant être assuré par un (ou plusieurs) de ces trois instrumentistes.

[17] L'accordéon est enseigné dans de rares conservatoires où son introduction est récente.

[18] Pour être complet, il convient d'ajouter le fait que 5 personnes ont suivi des cours de solfège seul, sans pratique instrumentale.

[19] 2% + 4.1% + 10.2% + 2% soit 18.3% correspondant à 8.9% de l'ensemble.

Tableau n°9 : La formation musicale des sujets.

Mode d'apprentissage	Instrum. initial*	Instrum. du bal**	2° Instr.***
seul	20.4	50.4	56.5
société musicale	8.2	4.0	4.3
cours particuliers	42.9	36.6	17.4
conservatoire	2.0	0.0	0.0
soc.mus.+ cours	10.2	4.0	0.0
soc.mus.+ conserv.	4.1	3.0	0.0
cours + conserv.	10.2	0.0	2.2
soc.mus+cours+cons.	2.0	1.0	0.0
stage	0.0	1.0	0.0
instrum. initial	/	/	19.6

* lorsqu'il est différent du principal (pour 49 sujets)
** sur 101 sujets
*** sur 46 sujets concernés

ans pour les cours particuliers (67 sujets), de 5.3 ans pour le conservatoire (15 sujets) et de 5.4 ans pour les sociétés musicales (25 sujets). Sans vouloir faire de hiérarchie entre ces trois filières, force est de constater qu'elles n'ont pas, par nature, la même qualité de formation. Ainsi que le firent remarquer plusieurs membres lorsque nous leurs demandions le nombre d'années durant lesquelles ils avaient participé à une société musicale, la "formation musicale" dispensée n'est pas véritablement perçue comme un apprentissage rigoureux mais davantage comme un moment d'initiation sommaire et de sociabilité masculine[20]. La qualité musicale de ces sociétés est parfois sévèrement jugée par des membres extérieurs : "la majeure partie des sociétés n'ont aucune éducation musicale. Les membres sont souvent incapables de "déchiffrer à vue" et les morceaux chantés ou joués ont dû être répétés et "serinés"[21] pour pouvoir être présentés de manière d'ailleurs fort médiocre"[22]. Cependant, ces lieux ont permis au quart de notre population (25 personnes) un contact avec la musique.

La distinction établie entre "formation musicale" au sens large et "formation instrumentale" nous conduit donc à mettre en avant la dimension d'autodidaxie

---

[20] Gumplowicz a souligné cet aspect (1987, pp. 153-154).

[21] le chant choral fait également appel à l'instinct et à l'imitation sans supporter pour autant le même rejet.

[22] Gerbod, 1980, p. 30. Ce mode d'apprentissage reste très empreint d'ethnocentrisme culturel car il est ailleurs synonyme d'excellence (Gerson-Kiwi, 1973, p. 196).

présente dans la seconde : si 19 personnes n'ont pris aucun cours de musique, 51 ont appris à jouer seules ou sans modalité d'apprentissage formalisé (souvent au travers d'un phénomène d'initiation entre musiciens). Ces proportions n'affectent pas homogènement tous les instruments dans la mesure où certains s'y prêtent plus que d'autres (comme la guitare par rapport à l'accordéon).

L'obligation d'apprendre seul un instrument conduit rarement le musicien de bal à prendre des cours de musique puisque ceux-ci ne sont venus après le début des bals que pour un dixième[23] d'entre eux. Si le recours à des techniques spécifiques permettra de "faire l'impasse" sur l'apprentissage de l'écriture musicale, il exclut la possibilité de cours de technique instrumentale souvent dispensés à la condition *sine qua non* de la connaissance théorique[24].

Soucieux de ne pas évaluer la compétence musicale des sujets uniquement en regard des formations reçues, nous leur avons demandé s'ils connaissaient la musique en proposant 4 niveaux différents.

Tableau n°10 : La connaissance de la musique.

ignore totalement	14.8	lit une clef à vue	29.7
lit avec difficulté	51.5	lit plusieurs clefs	4.0

* sur 101 réponses

A en juger par ces résultats, les deux tiers de notre population ont une mauvaise connaissance de la musique (14.8 + 51.5 = 66.3%). Cette proportion surprend si l'on tient compte du fait que seules 19 personnes n'ont suivi aucun cours de musique. La réflexion d'un instrumentiste permet de comprendre que ce phénomène est fondamentalement lié à la pratique du genre :

"Quand j'ai commencé le bal, je me suis dépêché d'oublier tout ce que j'avais appris au conservatoire".

Ce musicien y avait suivi une année de cours de violoncelle et avait également pris au même moment deux ans de cours particuliers. Cette volte-face vis à vis de l'académisme fut d'autant plus facile à réaliser qu'elle s'accompagna d'un changement d'instrument (saxophone) et que cette période d'apprentissage

[23] 9.8%, soit 8 sujets sur 82.

[24] De ce fait, les techniques instrumentales peuvent avoir des accents d'hérésie : ayant des problèmes incontournables avec une note, un clarinettiste l'a bouchée avec de la cire et joue ainsi depuis 40 années...

"classique" fut brève. Mais l'information intéressante réside dans le fait que, selon notre interlocuteur, une telle connaissance musicale n'était pas nécessaire. Nous avons ainsi rencontré des personnes qui ont lu à vue à un moment donné de leur vie (lorsqu'elles furent dans certains orchestres où c'était exigé notamment ou au sortir des filières initiales) mais que d'autres manières de travailler ont conduites à un délaissement progressif de cette méthode jusqu'à ne plus lire qu'avec difficulté.

Nous souhaiterions souligner par une illustration combien ce moment de l'approche de la formation musicale de nos sujets fut parfois délicat et put être ressenti comme une évaluation de leur compétence. Certaines réactions ou remarques trahirent ce sentiment exprimé selon le cas avec humour (comme le sujet précédent qui s'était "dépêché d'oublier") ou par une gêne comme nous allons le voir. Ces tonalités différentes de réactions ne paraissent pas imputable au hasard : ces deux personnes de génération identique (60 et 53 ans) avaient un diplôme de niveau premier cycle et une profession intermédiaire pour le premier contre un certificat d'études et un statut d'ouvrier non qualifié (avec des débuts dans le milieu agricole) pour le second. La situation d'un étudiant venant s'intéresser à des pratiques vis à vis desquelles les sujets n'élaborent habituellement pas de discours savants mettait ces derniers en position de produire ce type de déclarations. Lorsque l'on a présents à l'esprit le niveau socio-économique et culturel modeste de nombreux sujets[25] ainsi que le profil de leurs formations instrumentales (plus que musicales), l'entretien impose, ne serait-ce que symboliquement, une dissymétrie. Pour rendre compte du vécu possible de cette situation par un sujet (dont les tableaux ne peuvent pas témoigner), nous avons rédigé dans un style volontairement ethnographique[26] un bref moment d'entretien sous la forme d'un portrait.

* * *

---

[25] surtout si l'on prend en compte celui de leurs parents.

[26] Cette méthode nous semblant ici la mieux adaptée pour en rendre compte.

Portrait d'un tueur au coeur tendre.

Marcel, 53 ans, est tueur de bestiaux dans un abattoir. Ancien cultivateur, fils de cultivateur, il se présente sous des dehors timides. Il semble avoir gardé de sa première profession la réserve des gens de la terre.

Le rendez-vous a lieu chez lui un début d'après-midi en milieu de semaine en présence de sa femme (elle a une activité salariée mais se trouve en repos ce jour là). Elle répondra souvent à sa place, comme pour compenser son effacement ou la modestie dont il affecte ses réponses : d'un caractère affirmé, elle a des mimiques fréquentes qui ponctuent certaines de nos questions et semblent des encouragements à répondre. Nous la ressentirons comme une alliée dans la quête des informations.

Marcel est le type même du musicien discret, celui que l'on remarque peu, en retrait sur l'estrade tant spatialement que du point de vue de sa propre mise en scène. Il a en cela le profil de très nombreux autres instrumentistes dont on pense que leur effacement est lié au caractère peu spectaculaire de leur instrument ou, au contraire, que le choix de l'instrument est inhérent à cette dimension de leur personnalité. Cependant, il n'en est pas moins pour autant un musicien secondaire et la réponse à notre première question reste, de ce point de vue, surprenante :

Q : Qu'est-ce que vous jouez comme instrument sur scène ?

R : Du saxo...ténor, alto, soprano, de la trompette et de l'accordéon.

Pour toute formation musicale, il a eu 6 leçons particulières de saxophone. Il a passé (et passe encore) de nombreuses heures à faire de la musique chez lui, à apprendre les morceaux qu'il ne travaille que sur partition[27]. Ces informations sont livrées parcimonieusement, non sans fierté mais en réponse aux questions précises sur ce sujet : il ne met pas en avant cette dimension d'autodidacte.

L'entretien touche à sa fin. Les dernières questions se profilent sur le bloc et parmi elles la suivante :

Q : Auriez-vous aimé être professionnel dans la musique de bal?

Silence épais. Marcel rougit, vacille presque. Sa femme piaffe et se retient pour ne pas intervenir : elle le pousse des yeux, semblant dire "vas-y, dis lui...". La question paraît avoir touché un domaine auquel lui seul peut répondre, même si jusque là elle avait donné amplement son avis. Le silence dure ou du moins semble durer. Elle s'impatiente et finit malgré tout par répondre, sans le quitter des yeux :

R : "ah ! c'est le grand regret de sa vie... ".

Il est écarlate, hésite, la regarde d'un air chargé de reproches, mais ne dit rien. Ce silence persistant rend le moment difficile car nous avons le sentiment d'avoir forcé sa pudeur. Il finit par protester, sans conviction :

R : "non, c'est pas ça... "

Mais elle argumente de plus belle :

"Et encore, il ne vous a pas tout dit ! Ça (montre un meuble assez imposant dans un coin de la pièce : un orgue), *il ne vous en a pas parlé ! Et s'il n'y avait que ça... ".*

---

[27] Il lit 4 clefs à vue.

Elle laissera en suspend ses allusions. Nous hésitons un instant à poser la question suivante prévue dans le questionnaire mais elle arrive nécessairement :

Q : Pourquoi ne l'avez-vous pas fait ?

R : (....) Ah si j'avais suivi des cours...

* * *

Instrument initial et instrument principal.

Pour près de la moitié de notre population (48.5%), l'instrument principal joué sur scène n'est pas celui avec lequel le sujet a appris la musique. La description de ce passage donne le tableau suivant :

Tableau n°11 : Instrument initial et instrument principal.

Instrument	accordéon	cuivre	guitare	batterie	piano	chant	autres
initial(%)	35.6	14.9	13.9	12.9	8.9	3.9	9.9
orchestre*	18.8	8.9	21.8	19.8	10.9**	8.9	10.9

* Proportion des principaux instruments joués dans les orchestres.
** claviers

La proportion de sujets ayant appris l'accordéon est étonnante tant quantitativement (plus du tiers de l'ensemble de notre population) que du fait que c'est la catégorie la plus affectée par ce changement entre instrument initial et principal (prés de la moitié a dû l'abandonner sur scène au profit d'un autre)[28]. De plus, les correspondances dans une même catégorie instrumentale ne sont pas automatiques au sens où certains sujets ont appris le piano mais jouent de la basse : s'il y a transfert possible de technique entre certains instruments[29] (comme entre le piano et les claviers), ce mécanisme n'est pas la règle des changements profonds qui affectent les mouvements internes (dans le tableau ci-dessus, on observe des déficits et des progressions selon les instruments).

Cette dimension pourrait nous laisser penser que lorsqu'un musicien ne pratiquant pas son instrument initial joue de plus d'un instrument, il est probable qu'il retrouve celui avec lequel il a fait ses débuts. Curieusement, ceci n'est vrai que pour une minorité de personnes[30].

---

[28] Tous instruments confondus, 24 personnes sur 101 ne pratiquent pas sur scène leur instrument initial.

[29] Il a été observé dans 7 cas sur 49, soit seulement 14.3%.

[30] 19.6% des sujets concernés (cf. tableau n°9 ci-dessus).

L'évolution du répertoire a profondément influé sur la composition des instruments des orchestres et, consécutivement, sur le choix des sujets eux-mêmes obligés de s'adapter à la demande : plusieurs bassistes nous ont dit être venus à la basse du fait de l'ascension de cet instrument dans les orchestres vers les années 1960. Pour être "dans le coup", un orchestre se devait de posséder une basse (un de nos interviewés nous a raconté la confection artisanale de cet instrument par le père d'un des membres du groupe, menuisier).

Une évolution semblable a été particulièrement sensible dans les années 1970-1975, période en amont de laquelle les orchestres avaient souvent deux guitaristes, l'un faisant l'accompagnement et l'autre la "guitare solo". La vogue d'un répertoire seulement reproductible par les disco-mobiles[31] ou les très grosses formations professionnelles a marqué le début d'une période de récession d'une quinzaine d'années pour les orchestres qui ne referont surface qu'avec le retour des "bals à papa" et du musette. Du fait de la nature de ce dernier style musical, l'utilisation d'une guitare solo devint inadéquate au répertoire pour des raisons à la fois économiques (les grandes formations ont cédé la place à des formations beaucoup plus réduites où un second guitariste est superflu) et musicales.

Un preuve indirecte de ce phénomène de changement d'instrument nous est donnée par le fait qu'un tiers des personnes interrogées ont changé d'instrument depuis leurs débuts dans le bal[32].

Nous pouvons donc repérer deux facteurs distincts conduisant un musicien à ne pas pratiquer son instrument initial et à en choisir un autre : d'une part, un jeu d'offre et de demande plus ou moins fortes[33] spécifique à chaque type d'instrument et, d'autre part, une évolution du répertoire modifiant la composition instrumentale nécessaire à l'interprétation des morceaux. Cette contrainte explique en partie un phénomène remarquable dans cette population comparativement à celles des autres genres musicaux[34]: l'interchangeabilité instrumentale.

---

31 période de leur apparition.

32 65.3% jouent du même instrument, 18.9% en ont ajouté un et 15.8% en ont totalement changé.

33 "Les claviers c'est très difficile à trouver maintenant (...) je ne parle pas des autres musiciens, des batteurs, des saxophonistes, des guitaristes, là j'en ai 50" (J.T., chef d'un orchestre important nationalement).

34 Sans constituer une exclusivité : la plupart des musiciens de l'orchestre de Strauss jouaient de plusieurs instruments (Hess, 1989, p. 161 et Jacob, 1955, p. 70) dans une musique considérée comme légère. Les jazzmen possèdent également cette particularité (Désert, 1983, p. 237).

La polyvalence instrumentale.

En dehors des 3 ou 4 instruments cités comme quasi "permanents" (accordéon, batterie, guitare et chant), tous ne sont pas employés sur scène avec la même fréquence, à l'image de la basse, des claviers, des cuivres ou des cordes frottées. Il faudrait ajouter à ce premier inventaire quelques instruments intervenant très ponctuellement au cours d'une soirée comme les tumbas, la clarinette, la contrebasse, la flûte traversière voire la cabrette que nous avons tous effectivement rencontrés.

L'utilisation restreinte (parfois dans un but d'animation comme la contrebasse) de ces cinq derniers nous conduit à préciser qu'ils sont toujours joués en tant que deuxièmes instruments par l'un des musiciens de l'orchestre. On conçoit sans difficulté qu'il n'est pas envisageable de rémunérer une personne pour une intervention très ponctuelle. Il convient donc de dissocier le nombre d'instruments utilisés au cours d'une soirée du nombre d'exécutants, écart qui révèle des comportements musicaux bien particuliers.

Près de la moitié de nos sujets (45.5%)[35] jouent de plus d'un instrument, le chant n'étant pas ici comptabilisé comme instrument supplémentaire pour les instrumentistes qui chantent (soit plus de la moitié avec 56.4%). Il n'est pas toujours facile de déterminer l'instrument principal d'un musicien du fait que, d'une part, il arrive qu'un sujet ne tienne pas forcément le même dans deux orchestres différents et, d'autre part, que dans le même orchestre, un musicien change d'instrument en fonction du répertoire (la cabrette pour le musette et la basse pour les variétés ou encore l'accordéon et la trompette). Il reste possible de déterminer le caractère dominant d'un instrument pour un musicien en fonction de la quantité de morceaux dans lesquels il intervient, sachant que ce dosage est toujours susceptible de changer d'une soirée à l'autre selon la demande. Nous avons donc répertorié un nombre d'instruments supérieur à l'effectif des instrumentistes (respectivement 161 et 101) dont la distribution détaillée dans le tableau ci-dessous révèle le caractère principal ou secondaire.

Au delà de cette ventilation, il est intéressant de souligner que cette polyvalence instrumentale renvoie à deux types de comportements distincts : la tenue

---

[35] 55 jouent d'un seul instrument, 35 en pratiquent deux, 8 trois et 3 quatre.

effective de plusieurs instruments dans l'orchestre et le remplacement momentané durant la soirée du "titulaire" habituel de l'instrument en question.

La remarque effectuée précédemment relative à l'influence du répertoire (musette ou variétés) sur le choix de l'instrument assuré participe du premier type de

Tableau n°12 : L'ensemble des instruments joués.

Instruments	nombre	%	rang choix moyen	Instrument principal
chant	9	5.6	1.00	9
trombone	1	0.6	1.00*	1
guitare	28	17.4	1.21	22
accordéon	25	15.5	1.28	19
batterie	28	17.4	1.43	20
claviers	19	11.8	1.47	11
saxophone	9	5.6	1.56	5
trompette	7	4.3	1.57	3
basse	22	13.7	1.64	11
cabrette	1	0.6	2.00*	
clarinette	1	0.6	2.00*	
violon	1	0.6	2.00*	
bandonéon	3	1.9	2.33*	
contrebasse	2	1.2	2.50*	
flûte	2	1.2	3.00*	
tumbas	3	1.9	3.00*	

* à lire prudemment car ne concernant qu'un nombre restreint de sujets.

comportement. Dans la majorité des cas, l'instrument appartient au sujet et lui seul en joue pendant la soirée.

Le profil des musiciens du second type diffère nettement du premier : le plus souvent, ils assurent sur scène quelques pauses à leurs collègue en prenant leur instrument le temps d'une série[36]. Cette dimension est particulièrement visible lorsqu'un musicien déclare jouer de la guitare et de la batterie : il n'est pas concevable que le sujet installe sur scène une seconde batterie (si tant est qu'il est en possède une), nous avons affaire à un remplacement. Il en est de même pour les claviers dont le coût et l'encombrement rapportés à la fréquence d'utilisation dans

[36] le tiers des sujets jouant de plus d'un instrument "l'empruntent" sur scène.

une soirée pour un musicien dont ce n'est pas l'instrument principal témoignent de ce caractère de relais. Compte tenu de ces considérations matérielles[37], le calcul du rang de choix moyen permet de conclure que les trois instruments les plus concernés par ce phénomène d'emprunt sont la basse, les claviers et la batterie.

Lorsqu'il s'agit de remplacements épisodiques, ils surviennent à l'occasion de séries musicales plus calmes, qui n'exigent pas la présence de l'ensemble des instrumentistes. Par exemple, les tangos se jouent avec un accordéon, une basse et une guitare rythmique et libèrent le batteur :

"Dans les tangos, je suis libre (...) je vais chercher à boire, mais c'est vrai que des fois je dis au bassiste : "si tu veux te reposer..." et à la deux ou troisième série de tangos, je lui prends la basse".

Si pour le spectateur le musicien qui passe de la batterie à la basse joue de deux instruments indifféremment, ces derniers admettent souvent la relativité de leur technique avec "l'instrument d'intérim" :

"Je lui prends la basse même si c'est pas tout à fait ce que lui il fait parce que c'est son truc... par rapport à la grille harmonique, je m'en débrouille et puis lui, il se relaxe".

Force est de constater que cette compétence à tenir plusieurs instruments varie selon que l'on change de famille d'appartenance (les cordes, les cuivres, etc.) ou de simple registre au sein d'une même catégorie (exemple : deux saxophones). En effet, il n'y a pas de commune mesure entre jouer de la batterie et de l'accordéon et jouer du saxophone alto et ténor. Dans ce dernier cas, la capacité de passer d'un instrument à l'autre résidera, pour celui qui joue sur partition, dans une compétence de lecture musicale : pour un do en clef de sol[38] le premier saxophone étant accordé en mi bémol, le musicien devra lire un la alors que le second dont l'instrument est accordé en si bémol devra lire un ré. Les doigtés ne diffèrent pas, on ne peut pas invoquer deux techniques instrumentales. Lorsque le sujet joue d'oreille, il choisit l'instrument (alto ou ténor) approprié au registre voulu et apprend le morceau de la même façon.

---

[37] sachant que les cuivres interviennent en second instrument dans une formation restreinte et qu'ils ne se prêtent généralement pas.

[38] Les partitions des deux saxophones sont écrites en clef de sol.

Les musiciens aiment évoquer cette dimension de polyvalence, sans que l'on sache exactement parfois s'ils la présentent comme autant de compétences instrumentales spécifiques ou comme une qualité liée à leur formation musicale, c'est à dire renvoyant à leur connaissance de la musique :

"J'ai fait du sax alto, clarinette, sax ténor,...enfin sax alto en mi bémol, puis sax ténor en si bémol et puis clarinette en si bémol".

Entre le saxophone ténor et la clarinette, il n'y a ici aucune différence de lecture, seul le doigté varie sensiblement dans la mesure où le clarinettiste bouche certains trous directement avec les doigts alors que le saxophoniste le fera par l'intermédiaire de touches.

Il arrive que cette revendication repose sur la différence de sonorité de deux instruments semblables :

Question : Vous dites que vous jouez de deux types d'accordéons, mais est-ce qu'on peut parler d'instruments différents ? C'est le même jeu ?

C'est pas exactement le même jeu, c'est deux accordéons qui ont des sonorités différentes".

Notre interviewé entendait par des jeux différents le fait que les sonorités induisaient des interprétations différentes, le choix de l'instrument étant déterminé par les danses (valses ou tangos). Cependant, par construction, les claviers des deux accordéons étaient strictement identiques[39].

Cette capacité de certains musiciens permet également la réalisation de morceaux nécessitant une distribution instrumentale inhabituelle :

Q: Est-ce que vous jouez d'autres instruments que la batterie sur scène ?

Oui, je joue de la guitare basse pour un morceau ("Apaches" des Shadows) que l'on a repris au goût du jour[40] *formule trois guitares, batterie... parce que le chanteur de l'orchestre fait de la batterie donc il prend ma place, moi je prends la basse parce que le bassiste, à l'origine, il est guitariste, ce qui fait que comme ça, on se retrouve avec trois guitares et une batterie* (la seconde guitare est tenue par le musicien habituel, le bassiste amène la sienne uniquement pour ce morceau).

---

[39] Certains accordéonistes sont également "claviers" : ils ont de véritables synthétiseurs avec un clavier d'accordéon.

[40] au sens de "que l'on a mis au répertoire".

En outre, elle permet de modifier, en le variant, l'équilibre musical de l'orchestre, à plus forte raison s'il est restreint :

"parce que j'ai un orgue aussi, ça fait quatre instruments. Il faut bien mentionner : on est trois, mais quatre instruments et deux chanteurs, tout additionné" (accordéoniste, chef d'orchestre d'un trio).

Cette mise en avant de la richesse instrumentale est parfois utilisée comme un argument synonyme de la compétence de l'ensemble de l'orchestre, certaines publicités destinées aux organisateurs le mentionnant ("des musiciens compétents et tous polyvalents") comme tel.

Cette disproportion entre la compétence musicale effective du sujet et son vécu nous semble suffisamment éloquente pour illustrer le sentiment de modestie découlant d'un apprentissage non traditionnel, même si ce profil de musicien qui ne travaille que sur partition reste minoritaire ainsi que la partie suivante le fera apparaître. On évalue donc la difficulté et l'inexactitude qu'il y aurait à évaluer la formation musicale des sujets à la seule mesure de leur connaissance théorique reçue: l'autodidaxie a, ici encore, sa place. De même, le délaissement de techniques conventionnelles au profit d'autres méthodes de travail en usage dans le milieu du bal ne permet pas de préjuger de la technique instrumentale des exécutants.

Les musiciens utilisent 3 méthodes de travail différentes pour apprendre un nouveau morceau : le travail de mémoire, sur partition ou d'après des "grilles". Il convient donc de présenter cette dernière technique fréquemment employée.

Des techniques palliatives.

En fonction de leur instrument[41] et de leur formation musicale initiale[42], les musiciens ont souvent recours à la réalisation de grilles. Celles-ci permettent à un sujet qui ne sait pas lire la musique ou qui ne connaît pas le morceau (dans le cas d'un remplacement par exemple) d'accompagner n'importe quelle partie musicale (elles sont adaptées à l'accompagnement et ne permettent pas l'enregistrement des mélodies). Le principe consiste à dessiner pour chaque chanson un ensemble de cases: chacune d'elles correspond à une mesure et leur nombre total varie selon la longueur du couplet et du refrain, comme toute partition. Dans chaque case, on

---

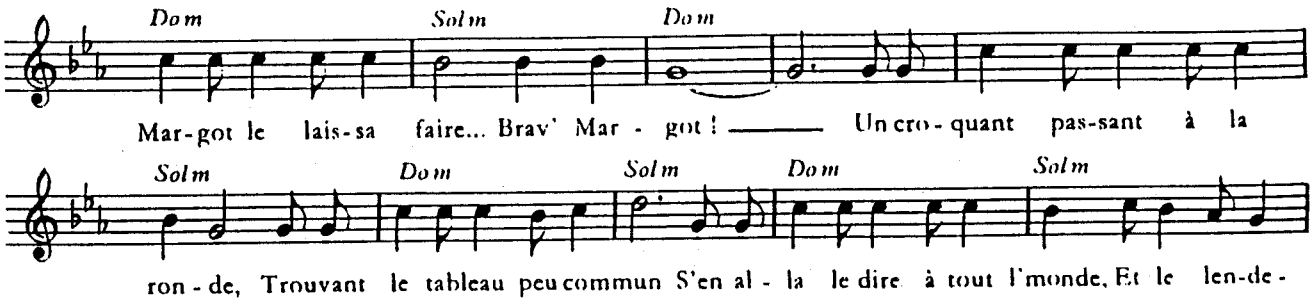
[41] Ceci vaut principalement pour la basse, la guitare et le clavier.

[42] Les lecteurs disposant de partitions n'en ont pas besoin.

inscrit en toutes lettres le nom de l'accord de la partie d'accompagnement. Pour illustrer cette construction, nous présentons ci-dessous un fragment d'une partition[43] (A) transformée en grille(B).

Schéma n°1 : Une grille d'accompagnement simple.

Morceau original (A) : (rythme à quatre temps)



Grille correspondante (B) :

Dom	Solm	Dom	Dom	Dom
Solm	Dom	Solm	Dom	Solm

La grille en tant que partition.

Quelques remarques permettent de comprendre la souplesse et l'intérêt de ce système non spécifique aux musiciens de bal que de nombreux musiciens amateurs utilisent :

_ la largeur des cases est toujours la même (contrairement aux partitions musicales où elle est déterminée par le nombre de notes que chaque mesure comprend), ce qui facilite la lecture ;

_ le morceau en question comprenant 64 mesures (32 pour le couplet et 32 pour le refrain), la grille de cette chanson sera composée d'autant de cases, disposées

---

43 "Brave Margot", G. Brassens, 1952, Ed. Intersong, Paris.

comme le souhaite l'utilisateur (8x8, 4x16, 10x6 + 4 si l'on opte pour la disposition ci-dessus etc.)[44]. Par opposition aux partitions, on notera le faible encombrement d'une grille complète puisque les 70 cases de cette chanson tiendraient dans une seule page;

_ il arrive fréquemment que l'accompagnement change au milieu d'une mesure, voire sur le 1er ou le 3ème temps. Ces variations peuvent être prises en compte en divisant les cases par leurs diagonales qui permettent une "partition"[45] en fonction des besoins. Cette technique de division n'est en effet jamais systématique dans le sens où l'on ne reproduit que les seuls traits nécessaires à la mesure concernée. On utilise ainsi une ou deux diagonales, voire une et demie.

Un second exemple[46] illustrera la précision de cette méthode, ainsi que sa lisibilité (par convention, lorsqu'il y a plusieurs noms d'accords dans une case, ils se lisent selon l'ordre indiqué ci-dessous) :

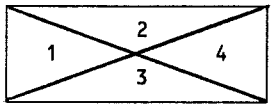
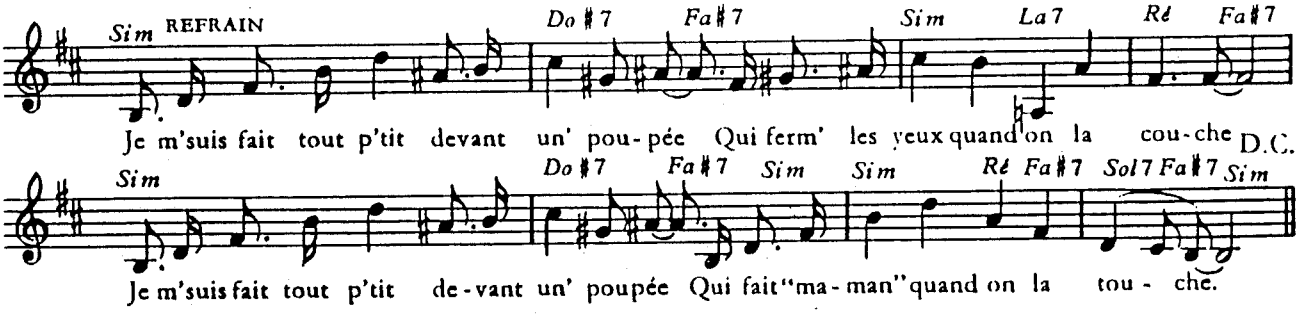
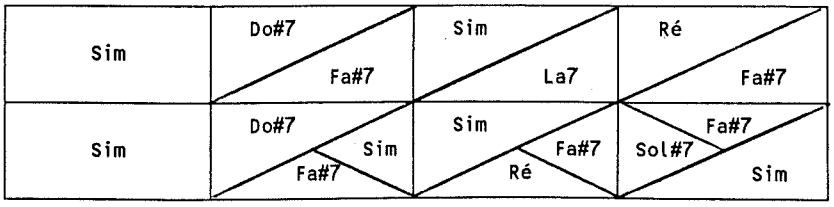


Schéma n°2 : Une grille d'accompagnement complexe.

Morceau original (A) : (rythme à quatre temps)



Grille correspondante (B) :



---

[44] Il est tout à fait possible d'ajouter la coda qui ferait ici 5 mesures.

[45] Au sens étymologique du terme.

[46] "Je me suis fait tout petit", G. Brassens, 1955, Ed. Intersong, Paris.

La partition en tant que grille.

La plupart des partitions comportent au dessus des portées le nom des accords[47] et de leurs altérations, à l'image des exemples précédents. Lorsqu'il y a une ou deux portées, les musiciens d'accompagnement qui ne connaissent pas la musique écrite peuvent néanmoins utiliser les partitions en lisant simplement le nom de ces derniers, ce qui peut donner l'impression (ou les amener à déclarer) qu'ils travaillent sur partition[48].

En règle générale, lorsque ces instrumentistes possèdent la partition du morceau qu'ils souhaitent reproduire, ils n'effectuent pas ce travail d'écriture de la grille correspondante car, ainsi qu'on peut le remarquer, à la différence prés de variation de la largeur des mesures, les deux structures (partition originale et grille) sont très similaires. L'écoute, la connaissance préalable du morceau, l'emplacement précis des noms des accords au dessus de la mesure et des paroles permettent de savoir où se situent les changements d'accords[49]. La partition fonctionne alors directement comme une grille.

Ainsi, cette technique de la grille trouve-t-elle parfois un usage symétrique en devenant une méthode de lecture d'objets qu'elle était censée, à l'origine, remplacer.

Ce détour effectué nous permet de comprendre l'intérêt fondamental de cette technique qui, outre son caractère rapide et précis, rend possible la participation de sujets ignorant la musique. Son caractère fonctionnel est tel que des musiciens qui travaillent sur partition l'utilisent également lorsque les morceaux sont particulièrement simples et ne justifient pas d'une transcription (appelée "repiquage") sous forme de partition.

Les instrumentistes chanteurs.

Dans cette analyse des techniques substitutives, nous mentionnerons une catégorie de musiciens qui ont recours à une forme dérivée de la précédente, bien que la

---

[47] Ces accords se présentent parfois sous la forme anglo-saxone, les lettres A-B-C-D-E-F-G correspondant respectivement à La-Si-Do-Ré-Mi-Fa-Sol.

[48] Ceci nous a parfois conduit à demander à certains d'entre eux de préciser s'ils lisaient les noms des accords ou s'ils déchiffraient la musique.

[49] Les deux partitions reproduites en témoignent : les noms des accords respectent ces deux règles.

présentation en paraisse très éloignée : les instrumentistes chanteurs. Il s'agit principalement des guitaristes qui utilisent avec cette méthode une notation musicale conçue, à l'origine, pour eux. Elle est encore actuellement en usage dans les carnets de chant et correspond à l'écriture du nom des accords au dessus des paroles, avec pour seule autre information complémentaire[50] un soulignement à l'endroit[51] où l'accord change. A titre d'illustration, nous reproduisons ci-dessous la forme "carnet de chant" du passage musical précédent utilisé pour la présentation d'une grille complexe.

Schéma n°3 : La forme "carnet de chant".

Sim *Do#7* *Fa#7*
Je m'suis fait tout p'tit devant un' poupée
Sim *La7* *Ré* *Fa#7*
Qui ferm' les yeux quand on la touche
Sim *Do#7* *Fa#7*
Je m'suis fait tout p'tit devant un' poupée
Sim *Ré* *Fa#7* *Sol#7* *Fa#7* *Sim*
Qui fait maman quand on la touche

Cette transcription correspond au fragment de la partition ("Morceau original A") à laquelle on aurait effacé la portée, c'est à dire tout symbole musical[52]. Pour déchiffrer cette écriture, un musicien doit impérativement connaître préalablement la chanson car c'est le chant qui sert de base rythmique et qui structure l'interprétation musicale, à l'inverse de l'ordonnancement ordinaire. La notation ne peut pas être plus dépouillée et l'on notera que si ce système n'a pas la précision des grilles[53], une connaissance parfaite du morceau initial rend l'interprétation possible.

De plus, le contexte permet de mesurer l'intérêt de cette méthode : les musiciens nous ont dit avoir plus de difficulté à mémoriser les textes que les enchaînements d'accords qui sont plus répétitifs, la structure musicale couplet/refrain revenant plusieurs fois. De ce fait, ils ont souvent un classeur sur scène pour les

---

50 Au mieux, selon l'éditeur du carnet car celà reste l'exception. Nous indiquons son existence car les musiciens utilisent cette indication.

51 Ce terme traduit bien la transposition d'un élément du registre temporel dans une représentation spatiale qui constitue toute la difficulté de l'exercice.

52 De nombreuses méthodes pédagogiques s'attachent ainsi à supprimer le système de notation musicale usuelle en lui substituant des chiffres, voire des couleurs (Cheyronnaud, 1983, note n° 18, p. 13).

53 Le placement de trois accords sur les deux syllabes du dernier mot n'est possible que grâce à la répétition phonétique du son "ou" avec une variation de notes (ré-do#) que la graphie du texte et le soulignement ne mentionnent pas.

textes sur lesquels il leur est facile de mentionner le nom des accords. Cette méthode est donc avant tout liée à la nécessité d'apprendre (et de rappeler par la suite) les paroles aux chanteurs instrumentistes et suffit, après des écoutes successives, à l'apprentissage des morceaux.

Il arrive que des bassistes ou des guitaristes non chanteurs aient recours à ces supports lors de remplacements. Sans connaître le nom de toutes les notes qu'il joue, un bassiste qui ne lit pas la musique[54] pourra, à partir d'un tel canevas, effectuer les doigtés (au sens de positions) associés au nom de l'accord écrit (pour un accord de Do majeur: do, mi et sol). Plusieurs témoignages des acteurs eux-mêmes ou de leurs collègues nous ont convaincu de la fréquence d'utilisation de cette stratégie.

Le travail en répétition.

La situation d'apprentissage d'un nouveau morceau en répétition révèle les techniques utilisées par chaque musicien. Dans l'ensemble, l'appropriation s'effectue sur partition ou sur écoute. Le détail fait apparaître un recours majoritaire à l'écoute.

Tableau n°13 : Le travail en répétition.

Modalités de travail	Pourcentages
Ecoute (seule ou majorité)	59.4
Ecoute et partition 50/50	24.7
Partition (seule ou majorité)	14.9
Varie selon les morceaux	1.0

De nombreux musiciens (accordéonistes notamment) déplorent le manque de partitions et la difficulté croissante à les obtenir, ce qui se conçoit d'autant mieux que le répertoire concerné correspond à une reprise de vieux morceaux souvent épuisés dans les catalogues des éditeurs. Cette contrainte également liée au marché de l'édition[55] n'est pas pour autant responsable de la stratégie qui va conduire un musicien à choisir telle ou telle technique d'apprentissage : seul celui qui lit la musique fera une partition en réalisant une véritable dictée musicale à partir de l'écoute, un autre construira la grille du morceau et un dernier le mémorisera. Il semble d'ailleurs que ces trois techniques puissent être utilisées simultanément par un

---

[54] Il arrive également que certains musiciens écrivent en toutes lettres les noms au dessus de chaque note de la portée.

[55] sur l'évolution du rôle de l'éditeur cf Menger 1983 b, p. 69 et p. 289.

même sujet en fonction de la difficulté du morceau, la partition et la grille étant alors réservées aux plus complexes. La phase qui suit la découverte du morceau est celle de sa transcription ou de sa mémorisation. Le tableau suivant permet d'évaluer la part relative de chacune des techniques utilisées lorsque les sujets ne disposent pas de la partition (cf ci-dessous). Nous retiendrons de ces données la prévalence du travail effectué de mémoire et à l'aide de grilles[56] ainsi que le nombre varié de recours aux formes mixtes (près d'un quart de l'ensemble).

Tableau n°14 : L'apprentissage des morceaux.

Modalité d'apprentissage	Pourcentages*
Mémoire	34.4
Grilles	26.0
Partition	15.6
Mémoire + grilles	10.4
Grilles + partition	4.2
Mémoire + partition	2.1
Varie selon le morceau	7.3

* sur 96 personnes, 5 ne travaillant jamais sur écoute.

Le caractère variable de la formule utilisée masque une intrication de ces systèmes. En effet, le fait que la technique choisie dépende de la difficulté des morceaux tendrait à associer une technique à un degré de technicité. Nous avons rencontré un clavier de formation classique (piano) qui mixait les techniques dans un même morceau : il écrivait l'accompagnement (main gauche) sous la forme d'une grille et les quelques passages mélodiques qu'il devait assurer sur une portée. Ce mélange de techniques apparaît d'autant plus concevable qu'il intervient principalement durant la phase d'apprentissage des morceaux, c'est à dire en répétition et lors des premières exécutions : lorsqu'ils sont mémorisés, ces supports disparaissent sauf pour les musiciens préférant les garder sous les yeux ou lors de morceaux complexes.

La transposition des morceaux : un stade révélateur.

La compétence musicale et instrumentale d'un musicien apparaît d'une façon manifeste lorsqu'il est nécessaire de changer la tonalité d'un morceau. Ces contraintes se produisent le plus souvent lorsque la tessiture du chanteur de

[56] 70.8% au total avec leur utilisation combinée.

l'orchestre ne correspond pas à celle de l'interprète du morceau original et/ou à celle proposée par la partition. Les musiciens doivent alors transposer le morceau dans une nouvelle tonalité, phénomène qui induit des difficultés variables en fonction des instruments (les batteurs ne sont pas concernés et les chanteurs adaptent leurs voix de façon intuitive), de la technique de travail utilisée et selon que le morceau soit nouveau ou déjà connu[57]. Le mécanisme mis en oeuvre est un indicateur de la compétence technique du sujet, les techniques d'adaptation étant directement liées à la méthode de travail habituelle de chacun: les utilisateurs de grilles réécrivent le nom des accords, les lecteurs d'une seule clef se transforment en copistes, ceux qui en connaissent plusieurs (voire toutes) se contentent de changer la clef. Dans le cas d'une modification de tonalité d'un morceau connu, les sujets qui travaillent d'oreille ou de mémoire sont obligés de réapprendre les nouveaux enchaînements qui devront chasser les automatismes incorporés, mémorisés dans les doigtés. Ils disent souvent "transposer d'oreille", en utilisant intuitivement une technique acquise avec l'habitude. Cette capacité se développe avec l'expérience et renvoie à une maîtrise de l'instrument relevant d'un savoir-faire qui emprunte parfois à l'astuce : des guitaristes (accompagnement et basse) nous ont dit "décaler simplement les doigtés" sur leur manche, les accordéonistes ayant un instrument à cinq rangs pouvant utiliser cette même technique[58].

Le meilleur cas pour les "feuillards" (terme indigène d'origine argotique qualifiant les personnes qui jouent d'oreille) correspond à la situation d'un nouveau morceau dont le chanteur (ou la chanteuse) souhaite modifier la hauteur. De ce fait, avant la première répétition, le chanteur essaye le morceau et indique, le cas échéant, aux instrumentistes la tonalité désirée.

Le niveau de formation musicale de nos sujets tel qu'il apparaît dans certains tableaux (cf. tableau n° 10) montre l'hétérogénéité de la population où les lecteurs côtoient des membres ignorant la musique. Il en est de même pour la pratique instrumentale mais si les musiciens ont pu contourner la difficulté de la lecture par le biais des stratégies substitutives, la confrontation à l'instrument met le sujet face à des problèmes techniques que la transposition complique ou permet parfois de résoudre.

---

[57] C'est une des difficultés des remplacements, un musicien pouvant parfaitement connaître un morceau dans une tonalité différente.

[58] les accordéons à 4 rangs ne permettent pas le recours à cet artifice.

Selon sa tonalité de départ définie par son "armature"[59], un morceau comporte un nombre variable d'altérations qui constituent autant de doigtés lors des enchaînements mélodiques. Les deux gammes les plus simples n'en comportent aucune (celle d'Ut majeur ou de La mineur, selon la position de la tonique), les plus complexes en comptent 7 (des dièses pour les tonalités d'Ut dièse majeur ou de La dièse mineur et des bémols pour celles d'Ut bémol majeur ou de La bémol mineur)[60]. En fonction de la tonalité de son instrument, un musicien rencontrera plus ou moins de doigtés naturels (i.e. ceux de ladite tonalité : la gamme de si bémol pour un saxophone ténor ou de mi bémol pour un alto). Certains musiciens nous ont confié qu'ils modifiaient, lorsqu'il n'était pas chanté, la tonalité initiale du morceau afin d'en faciliter le jeu. Lorsque le morceau est chanté, il peut même arriver que le soliste prévoie de changer de tonalité spécialement durant son intervention dans ce but : *"en plus, ça fait un arrangement"* nous dira l'un d'entre eux.

Dans ces deux cas, la transposition permet de contourner les difficultés techniques. On concevra qu'il n'est pas toujours possible d'appliquer ces stratagèmes et que la demande d'un chanteur risque d'imposer des tonalités comportant de nombreuses altérations. Le choix de celle qui sera retenue s'effectue au moment de la répétition et peut être infléchi par la demande de tel ou tel instrumentiste du fait de ses limites techniques.

Le rôle du chef d'orchestre.

Le chef d'orchestre a, entre autre caractéristique, un rôle particulier au moment des répétitions dans la mesure où il est le comptable de la qualité musicale du groupe vis à vis du public et des organisateurs : si cette qualité paraît médiocre, on l'incriminera directement, en l'accusant (ne serait-ce qu'en pensée) de ne pas avoir su s'entourer de musiciens compétents voire de négliger le travail qu'on lui suppose revenir de fait. Or, ce travail s'effectue au moment des répétitions, au moment du choix des morceaux qui constituerons le répertoire et lors du travail de mise en place de l'interprétation.

---

[59] L'armature est l'ensemble des dièses ou des bémols affectés à une gamme, notés à côté de la clef au début de chaque portée.

[60] Massin et Massin, 1985, p. 70.

Statistiquement, le chef d'orchestre connaît mieux la musique que la plupart des autres musiciens[61]. Confronté à des instrumentistes qui jouent d'oreille, il fait figure de garant, de référent musical lorsque les parties instrumentales ne s'articulent pas bien. Il prépare souvent les partitions ou grilles selon les compétences de chacun, surtout lorsqu'il réalise quelques adaptations en fonction de l'effectif orchestral :

"Je travaille avec des amateurs. Je sais très bien que je peux pas leur demander la technicité d'un type de métier qui aurait 20 ans de pratique, donc je le sais au départ. Je demande pas l'impossible, je me contente de ce qu'ils peuvent faire. Eh bien dans ce qu'ils peuvent faire, c'est moi qui l'écrit. Ce que j'écris, je sais que c'est dans leurs possibilités avec un petit travail et ça reste simple, à leur portée technique mais je leur impose" (D.M., 57 ans, accordéoniste, chef d'orchestre).

Souvent plus âgé que la moyenne de notre population, le chef détient de ce fait un répertoire couvrant une période étendue dans lequel il peut puiser. Ce facteur est d'autant plus appréciable lorsqu'il s'agit de reconstituer des morceaux de musette ou de "rétro" : les musiciens ne connaissant pas ces morceaux ne peuvent pas revendiquer une variation dans l'interprétation comme ils le feraient pour un morceau de variétés. A ce niveau, il est intéressant de noter que lorsque les orchestres ont deux registres musicaux (musette et variétés), il y a souvent partage des compétences et division au sein de la formation. Le chef gère la partie musette et un autre musicien s'occupe des variétés. Cette répartition facilite par ailleurs la "cohabitation musicale" des sujets qui trouvent que l'orchestre a un répertoire trop marqué dans un registre ou dans l'autre.

De ce fait, le chef n'est pas l'unique responsable de la constitution du répertoire. Le chanteur a ici une place particulière car il peut estimer ne pas pouvoir chanter le morceau. Lorsque l'orchestre a plusieurs chanteurs, l'interprète concerné propose de mettre une chanson au répertoire et de la chanter :

<u>Question :</u> Dans le groupe, qui propose les nouveaux morceaux ?

"Celui qui le chante".

Par contre, il intervient dans la mise en place musicale à titre de personne connaissant la musique et donnant son aval à la représentation publique de l'oeuvre.

---

[61] Le khi-deux est significatif à 0.004.

Le travail au domicile.

En dehors des répétitions (lorsqu'il y en a), les musiciens ne travaillent pas tous leur instrument avec la même assiduité du fait de raisons diverses. Si la majorité d'entre eux (70.4%) pratiquent leur instrument au moins une fois par semaine, les autres le font plus rarement. Nous noterons un effet possible de la situation d'interview qui suscite plus facilement une réponse positive à la question "Est-ce que vous travaillez votre instrument en dehors des répétitions ?" ou du moins une tendance à donner une fréquence toujours plus élevée. De ce fait, le nombre de personnes travaillant peu doit donc être considéré comme un seuil minimum. Voici le détail des réponses à cette question :

Tableau n°15 : Fréquence du travail de l'instrument*

Jamais	13.2	Hebdomadaire	14.3
Rare	3.1	2/3 x semaine	26.5
mensuelle	4.1	quotidienne	29.6
bihebdomadaire	9.2		
travaillent peu	29.6	travaillent	70.4

* en pourcentages sur 98 personnes.

Le sous-groupe des sujets travaillant régulièrement comporte les 9 personnes donnant des cours de musique et qui, de ce fait, nous ont dit toucher leur instrument tous les jours à cette occasion, ce qui correspond effectivement à un maintien de la technicité.

Parmi les personnes qui ne travaillent pas du tout, il est possible de distinguer deux types de comportements distincts :

- d'une part le sujet qui ne souhaite pas travailler, jugeant cela inutile par rapport à sa maîtrise instrumentale ou en fonction de son instrument[62], et
- le sujet qui ne travaille pas faute de matériel d'autre part. Nous avons rencontré ce cas de figure plus particulièrement avec des batteurs qui ne peuvent pas monter leur batterie chez eux du fait d'un problème de place et de voisinage ou, autre cas, qui laissent leur batterie d'une séance à l'autre dans le camion ou la

[62] Pour un batteur, toutes les valses ou les pasos dobles se ressemblent.

remorque transportant le matériel. Pour peu que le batteur ne possède pas le camion, il n'a pas accès à son matériel.

Cette catégorie de sujets reste minoritaire et l'analyse de la nature du travail effectué enrichit cette première approche d'informations complémentaires. En effet, moins de la moitié des sujets travaillent les morceaux du répertoire de bal, ce qui les distingue d'un second groupe[63] qui joue un genre totalement différent (précisant même "jamais le répertoire"). Un nombre restreint d'instrumentistes (8.2%) effectue des exercices (gammes ou morceaux présentant des difficultés techniques) et un groupe identique préfère parler "d'amusement" plutôt que de travail :

"A la maison, il y a toujours une guitare dans la pièce. Alors quand on regarde la télé, l'émission "la classe" sur la 3 par exemple, vous connaissez ?... j'aime bien chercher les accords sur les chansons".

A la suite de la question sur la fréquence du travail, de nombreuses remarques dans les entretiens signalaient son caractère irrégulier :

"Ça dépend, des fois je vais rester 3 semaines ou un mois sans y toucher et après ce sera trois fois dans une semaine, on peut pas dire... ".

Ces phases dépendent également de la présence ou non de nouveaux morceaux à travailler et, le cas échéant, de leur difficulté. Ceux qui sont assimilés directement lors de la répétition n'amènent pas le sujet à les reprendre, ceux posant plus de problèmes techniques font l'objet d'un travail à la maison.

Une attitude émerge également au travers des discours : généralement, lorsqu'un nouveau morceau doit être appris, chaque musicien travaille sa partie chez lui afin qu'au moment de la répétition l'attention se porte simplement sur la mise en place de l'ensemble. Les musiciens préfèrent travailler ainsi pour restreindre au maximum la durée des répétitions, voire pour les éviter en semaine où elles occuperaient une soirée. De nombreux orchestres (ceux qui ont déjà un répertoire bien constitué) préfèrent arriver un peu plus tôt dans l'après-midi pour répéter les deux ou trois nouveaux morceaux, profitant par la même occasion de l'installation et du montage de tout le matériel. Ceci est donc envisageable à la condition que chacun ait travaillé sa partie au préalable.

Nous observons donc des grandes fluctuations au sein de notre population à

---

[63] respectivement 41.8% pour le répertoire du bal contre 38.2%. Ces derniers jouent du jazz, des chansons, des bossas.

propos du travail de l'instrument, tant dans la fréquence que dans la nature de ce qui fait l'objet de ce travail. Une formation dont le répertoire ne varie pas suscitera moins d'exercice pour un sujet qui vivra "sur ses acquis" comparativement à celle qui innove. Le travail au domicile reste nécessaire dans ce cas car la répétition n'est pas le lieu d'apprentissage des morceaux mais celui de leur coordination. Cette nuance a été soulignée par le chef d'un orchestre important et utilisée habilement comme argument de distinction :

Question : Est-ce que vous faites des répétitions ?

Ah non, c'est les amateurs ça.

Q : Mais quand il y a un nouveau morceau ... ?

C'est des lecteurs, je vous l'ai dit. Donc ils lisent ce qu'il y a de marqué.

Q : Alors il n'y a pas de répétition ?

Un petit raccord. On arrive un peu plus tôt pour répéter dix morceaux. Répéter mais pas les apprendre, parce que les amateurs les apprennent. Nous on lit ce qu'il y a de marqué (C.G., 56 ans).

Son argumentation suggère même que ses musiciens n'apprennent pas les morceaux dès lors qu'ils lisent à vue, tels des musiciens de studio (ceci nous semble un peu pondéré par le fait que ce même C.G. évoquera la situation de son nouveau clavier qui dut rester 4 mois en doublure du titulaire de la formation pour assimiler le répertoire).

La méthode de travail évoquée reste cependant valide car nous avons assisté à une séance animée par son orchestre : ils arrivèrent à 15 heures et pendant que chacun finissait d'installer son matériel personnel, le chef diffusa à plusieurs reprises dans la sonorisation la nouvelle chanson[64]. Chacun sortit sa partition (reçue la séance précédente) et l'orchestre effectua ensuite le "petit raccord" qui fut effectivement jugé satisfaisant au bout d'une demi-heure : le morceau fut interprété pour la première fois par l'orchestre le soir même. L'écoute intervient donc pour faciliter la coordination ("pour le style du morceau" dira notre interlocuteur) des travaux individuels.

*

[64] Le matériel commun au groupe (sonorisation et lumière) est installé en premier.

Une séance de bal.

Les conditions de travail du musicien de bal le différencient radicalement de tous les autres types de musiciens de quelque genre de musique que ce soit[65]. Du seul point de vue musical, la durée d'une séance varie entre 5 et 6 heures, quasiment sans interruption. En fait, pour évaluer la totalité de l'effort représenté par un bal, il faudrait ajouter l'installation du matériel, le rangement et les trajets. Nous allons recourir une nouvelle fois à l'approche ethnographique pour essayer de témoigner de l'ambiance d'une séance de bal et de la réalité des conditions de travail.

* * *

Description d'un bal

Samedi après-midi, 18 h 30 ;

Une partie des musiciens (le guitariste, le bassiste et le batteur) se retrouve à la salle des fêtes de la commune attenante à Limoges où se déroulera le bal. Le camion amenant l'ensemble du matériel est garé dans la cour, prêt à être déchargé.

Les membres du groupe évoquent d'emblée leur retard. Habituellement, ils se retrouvent une heure plus tôt, sauf si la soirée à lieu en dehors de la ville (parfois à quelques dizaines de kilomètres), ce qui avance d'autant plus l'heure du départ des domiciles respectifs.

Le bal est organisé par un club sportif d'une l'agglomération voisine qui a loué la salle des fêtes pour la circonstance (le bal est malgré tout public). Les contacts entre les organisateurs et les musiciens sont sympathiques et font figure de retrouvailles puisque c'est la 4ème fois que les premiers font appel cet orchestre.

Les musiciens font le tour des lieux, repérant les possibilités d'installer le matériel, grimaçant face à l'acoustique médiocre de la salle qui réverbère déjà les éclats de voix des personnes installant les tables pour la soirée.

La salle comprend une estrade à laquelle on accède par des escaliers latéraux ; le matériel est déchargé du camion pour être ensuite hissé sur la scène. L'installation commence, le travail étant réparti préalablement selon les compétences de chacun ; le bassiste installe les lumières, le guitariste la sonorisation, le batteur les micros et sa batterie (cet instrument demande beaucoup de temps de montage et de réglage).

19 h 15 : Arrivée du chef d'orchestre. Il salue à son tour les personnes présentes (musiciens y compris), échange quelques mots avec les uns et les autres. Ensuite, il prend son accordéon et se dirige vers les coulisses derrière la scène où il effectuera des exercices pendant que ses musiciens finissent le travail entrepris.

---

[65] Tant que le jazz fût une musique de danse, les musiciens jouèrent dans des conditions équivalentes (Billard, op. cit., p. 18).

A un moment, le propriétaire d'une brasserie vient discuter avec le responsable de l'orchestre pour lui proposer de faire un "thé dansant" un vendredi soir. Après consultation, les musiciens acceptent sans grand enthousiasme (à part le chef, ils sont tous salariés et travaillent ce jour de la semaine).

Le temps de mise en place de l'ensemble de l'installation (montage et réglage) avoisine les 2 heures. La mauvaise sonorité de la salle rend difficile les réglages des volumes de chaque instrument et ce ne sera qu'après une demi-heure durant laquelle tout le monde reste très concentré et attentif que l'équilibre sonore semblera satisfaisant.

20 h 30 - 21 h 40 : Le repas a lieu dans la salle à proximité de la scène et réunit organisateurs et musiciens, soit une douzaine de personnes. L'ambiance est détendue et la discussion roule sur la satisfaction de la coopération réciproque. L'organisateur chargé de choisir l'orchestre évoque sa conviction dans la qualité de l'orchestre ainsi que sa fidélité malgré les nombreuses sollicitations reçues de la part d'orchestres concurrents "qui offraient des prix inférieurs" (...). L'heure d'ouverture de la salle approchant, la table est prestement débarrassée et le café sera pris à la sauvette en cuisine.

21 h 45 : Arrivée du chanteur. Echange de salutations chaleureuses avec les autres membres du groupe. Chaque musicien rejoint sa valise dans laquelle se trouve le costume de scène : une chemise rouge, un gilet et un pantalon noirs. Les coulisses abritent ces changements de tenue, cette métamorphose faisant office de signal de l'imminence du coup d'envoi de la soirée.

21 h 50 : Les portes s'ouvrent, laissant les personnes qui se pressaient derrière la porte envahir ce qui sera tout à l'heure la piste de danse mais qui n'est pour le moment qu'un grand espace vide où les gens n'osent s'aventurer ; l'absence de musique rendrait l'appropriation de l'espace déplacée. De leur côté, les musiciens ont pris possession de leurs places, les amplificateurs sont mis sous tension, les lumières allumées colorent les instruments de reflets complexes. Les néons suspendus au plafond s'éteignent et la salle se retrouve indirectement éclairée par les lumières de la scène ainsi que par les éclairages latéraux au pied desquels on a disposé les tables où les gens consommeront.

22 h : L'orchestre attaque les premières mesures. Le chanteur se déplace beaucoup sur la scène pour venir régler la console de sonorisation. Il n'y a pas de personne affectée au son ou à la lumière ; au fur et à mesure de la soirée, ces éléments seront corrigés en fonction de ce qui est perçu sur la scène et par le bais de déplacements dans la salle de tel ou tel membre de l'orchestre selon sa disponibilité.

Ainsi, les premiers morceaux donnent lieu à de nombreux échanges (verbaux ou gestuels) entre ces acteurs, essentiellement pour ce qui est du réglage la sonorisation.

Dans la salle, les couples ont commencé à se former et à tournoyer sans autre incitation que la musique. Les premiers semblent avoir créé un effet "boule de neige" si l'on en croit l'augmentation sans cesse croissante du monde sur ce qui est devenu la piste de danse.

Les morceaux s'enchaînent apparemment sans que les instrumentistes ne se concertent, cette coordination musicale trahissant l'habitude de morceaux "biens en place" comme ils le disent, ce qui signifie l'absence de flottement au sein de l'interprétation ainsi qu'une transition difficilement repérable. A plusieurs reprises, sans l'indication d'un musicien qui nous donnait les titres interprétés, nous ne nous serions pas rendus compte du changement de morceaux. En fait, ces enchaînements concernent des airs d'un même genre musical (exemple : deux valses). Généralement, les séries de danse comportent 3 morceaux.

Le tableau ci-dessous recense ces séquences sur l'ensemble des 92 morceaux qui seront interprétés au cours de cette soirée :

Nombre de morceaux	2	3	4	5	6
Nombre de séries	5	16	3	2	2
Pourcentage	18	57	11	7	7

Lorsque l'on est sur l'estrade, on perçoit un brouhaha venant de la salle qui émane davantage des personnes attablées latéralement que des danseurs.

Une fois que le réglage du son semble satisfaire ceux qui se chargent de le régler, les premières variations de lumière apparaissent.

L'ambiance du groupe et le chanteur :

Une des choses qui frappe le plus est sans conteste le comportement du chanteur qui se caractérise par sa mobilité en raison d'une part du fait qu'il n'a pas d'instrument et d'autre part du fait que dans un morceau il intervient par intermittence (de plus, il ne chante pas dans tous les morceaux). Il se mobilisera souvent au cours de la soirée pour le réglage de la sonorisation (pourtant située à l'opposé de la scène). Entre deux va-et-vient dans les coulisses, il chahute souvent ses collègues, leur met le doigt dans l'oreille, feint de dérégler les guitares, de faire boire l'instrumentiste sans défense occupé à jouer ou glisse à la cantonade une plaisanterie, emprunte en coulisse la casquette du chef d'orchestre pour la visser sur la tête d'un musicien etc... A un autre moment de la soirée, cette connivence sous forme de taquineries se retrouvera entre le bassiste et le guitariste. A l'intérieur même d'un morceau, les musiciens se font de fréquentes remarques humoristiques d'autant plus étonnantes que lorsque nous avions assisté à une séance précédente en tant que spectateur dans la salle, cette dimension de chahut entre les membres de l'orchestre ne nous était pas apparue ; ces réflexions et quolibets vont même jusqu'aux sifflets ou aux grivoiseries (parfois salaces, agrémentées de gestes non équivoques) d'autant plus inattendus qu'ils arrivent durant des chansons tendres et romantiques.

Les interventions de tel ou tel musicien sont souvent très intempestives et semblent donner le change au chanteur qui, tout à l'heure, prenait un malin plaisir à essayer de troubler ses collègues.

L'ambiance sur la scène est à la détente et à la complicité ; les chansons d'amour donnent fréquemment au chanteur l'occasion de parodier les textes en caricaturant les interprétations (il dirige ses déclarations vers une membre du groupe,

émaille ses phrases de remarques "hors micro").

Lorsque le batteur ne jouera pas, il viendra à son tour au devant de la scène effectuer quelques clowneries (trouve un sac en papier qu'il gonfle et fait éclater derrière son frère, fait diverses imitations...).

Un couple de danseurs vient serrer la main du chanteur. Un peu plus tard, trois hommes viennent bruyamment l'interpeller ; il s'accroupira au bord de la scène et discutera avec eux durant toute la durée du morceau.

A un moment, le bassiste fait une fausse note ; tous ses collègues se retournent et sourient d'un air complice. Un peu plus tard, récidive ; les encouragements virent à la mise en boîte : "Vas-y Raymond !".

Le rôle du chef d'orchestre :

En l'occurrence, le bal est un "bal à papa" dans lequel l'accordéon tient une place prépondérante ; dès lors, on ne s'étonnera pas que ce soit l'accordéoniste qui décide des séries de morceaux à jouer. Il fait face à la salle et ne se retourne jamais pour indiquer le morceau ou la série qu'il va débuter. Il fait office de locomotive, les musiciens suivant le mouvement qu'il a décidé d'imprimer. Par contre, à l'occasion de morceaux où l'accordéon n'occupe pas la position de soliste, le chef semble beaucoup plus attentif au reste du groupe ; il se retourne fréquemment.

Au sein d'une série musicale, l'ordre est invariable et l'on sait d'avance que "Ma Limousine" précèdera "La Valse aux Issambres" et que "Le dénicheur" terminera les valses. C'est à ce moment là que le chef doit décider du style de musique qu'il va proposer ensuite ; tangos, paso-dobles...? Incontestablement, le chef tient de ce fait une place décisive dans le déroulement de la soirée et paraît être le "seul maître à bord" pour ce qui est du choix des morceaux et, consécutivement, de l'ambiance dans la salle.

L'orchestre joue ainsi 16 morceaux sans une seule interruption.

Le rythme de croisière de la soirée semble vite atteint ; les organisateurs amènent régulièrement un plateau de boissons (dans ce cas, de l'eau minérale gazeuse). Entre deux couplets, le chanteur vient faire la distribution à ses partenaires qui restent tributaires de leurs instruments dans leurs déplacements.

Selon les morceaux, le guitariste s'affuble d'accessoires burlesques (lunettes et gros nez...), accoutrement qui provoque l'hilarité des autres membres. Plus tard, le batteur utilisera un verre vide comme instrument de percussion, ce qui surprendra davantage ses collègues que le public et qui témoigne du caractère improvisé du gag, du plaisir à le provoquer et du fait qu'il s'adresse bien aux autres musiciens.

11 h : Une première pause est repérable ; jusque là, les morceaux s'étaient enchaînés sans interruption et un temps mort d'une trentaine de secondes permet quelques légères modifications. Le chef d'orchestre s'assied, imité par le guitariste, pendant que le bassiste réaccorde sa basse à l'aide d'un accordeur électronique.

Une phase de danses plus lentes démarre (tangos), essentiellement musicale (i.e. non chantée), restreignant les musiciens à trois. Cette série ne nécessitant pas de batterie, le batteur descend de la scène, se rend au fond de la salle et fait de nombreux signes à son frère afin qu'il règle l'équilibre sonore des différents instruments. Les jeux de lumières eux-mêmes disparaissent à ce moment, n'ajoutant aucun mouvement à cette phase calme, du fait des éclairages fixes.

En fonction des morceaux, il arrive que le guitariste change d'instrument et prenne une guitare acoustique. A un moment, il surprend le groupe en parodiant un refrain ; un accessoire de déguisement aidant (moustache et lunettes postiches), il modifie considérablement sa voix, provoquant l'hilarité de ses collègues : l'ensemble du groupe donne l'impression (contagieuse vue de ce côté) de s'amuser. L'ambiance est détendue.

Au terme de certaines séries, le guitariste émaille les chutes musicales de quelques interventions humoristiques ("on serre bien son porte bonheur" après la valse du même nom ou "faites tourner les cigognes" après "Le retour des cigognes").

Il arrive parfois au guitariste de venir parler au chef afin de lui indiquer (ou demander ?) la série suivante qu'il pense opportune de faire. Il fait ensuite passer l'information à ses collègues afin que l'enchaînement soit immédiat.

Entre les longues séries musicales, au moment des quelques pauses évoquées précédemment, le public n'applaudit pas : seule exception, le morceau de bravoure du chanteur, "Mexico".

Le changement d'instruments :

0 h 10 : A l'occasion d'un morceau ("Apaches" des Shadows), les musiciens changent d'instrument: le chanteur prend la batterie, le batteur la guitare basse et le bassiste une seconde guitare électrique.

C'est un des trois passages de la soirée durant lequel l'accordéoniste ne jouera pas (3 morceaux de type "rock"). Il reste malgré cela sur la scène, jette un coup d'oeil à la sonorisation, discute accroupi devant l'estrade avec deux personnes qui profitent de sa disponibilité pour cet échange, règle la batterie à la demande du chanteur.

Il est à noter que les musiciens se positionnent sur la scène en fonction des instruments et de la place de ceux-ci à l'intérieur du morceau ; si la batterie reste toujours en retrait (seul instrument qui empêche toute mobilité) avec la guitare basse, lorsque le bassiste a pris la guitare électrique, il s'est avancé au devant de la scène.

Les temps de repos des musiciens sont très courts ; par moments, la fatigue se fait sentir mais, somme toute, chacun a très peu d'arrêts tant du point de vue du temps que de la fréquence. Certains musiciens sont obligés de s'essuyer le visage avec une serviette tant ils transpirent.

Durant la seconde partie de la soirée, le groupe nous a semblé plus concentré (fatigué ?), notamment pour ce qui était du choix des séries à enchaîner où une

concertation se faisait jour.

0 h 30 : Le guitariste annonce le lieu et la date du prochain bal en y associant quelques annonces humoristiques auxquelles les couples du devant de la scène ne manquent de répondre.

1 h 10 : Présentation de l'équipe de Foot Cadette du club organisateur de la soirée par le chanteur que sa faconde prédispose à ce type d'exercice : il interroge brièvement chaque jeune (prénom, poste occupé, suscite une remarque sur l'équipe ou sur la saison passée durant laquelle ils se sont particulièrement bien distingués) et termine cette présentation en invitant sur l'estrade les entraîneurs fortement applaudis et ovationnés par la salle. Cet intermède dure une dizaine de minutes.

2 h 45 : La "décrue" des danseurs n'est toujours pas repérable ; les 20 dernières minutes nous étonnent quant à la vitalité des morceaux interprétés, vitalité qui se propage dans la salle où la participation semble à son comble. Sur scène, les musiciens donnent toujours l'impression de s'amuser au point de frôler le délire : le batteur a trouvé en coulisse une robe et se déguise en femme, vient jouer de la batterie en même temps que le chanteur qui le remplaçait, autant d'effets qui provoquent des éclats de rire parmi ses collègues.

2 h 55 : Les organisateurs offrent à l'orchestre une coupe de champagne.

3 h : Fin du bal. Après une courte pause d'un quart d'heure durant laquelle les musiciens se sont changés en coulisse, ils entreprennent le démontage du matériel et le chargement du camion. Là encore, les rôles sont biens répartis, chacun s'occupant du domaine qu'il avait eu à installer. Les organisateurs discutent avec le chef qui s'est occupé de son matériel et qui n'intervient pas[66] dans le rangement de la scène.

Ce soir, il n'y aura pas de "casse-croûte" bien que ce soit souvent le cas, le contrat ne le prévoyait pas. On se couchera plus tôt...

Le chef récupère l'argent et le distribue discrètement à ses musiciens ; on se salue et l'on se quitte. Il est 3 h 45.

* * *

Cette description donne des musiciens une image plus proche des "marathoniens de la musique" que de celle habituellement perçue des concertistes. Le contexte de la prestation reste, du point de vue interne au groupe, détendu et du registre de la sociabilité masculine. La grande majorité des musiciens joue de mémoire, ce qui représente un répertoire important à acquérir puisqu'il varie autour de 80 à 100 morceaux. Nous avons mentionné le fait que certains instrumentistes avaient sous les yeux leurs partitions (ou grilles) : en fonction de l'ambiance, du nombre de personnes qui dansent, le chef peut décider de modifier la succession des

---

[66] Dans le cas de cet orchestre. D'autres partagent totalement ces tâches.

séries et d'enchaîner à une série de tangos une série de boléros plutôt qu'une série de valses. Par contre, l'ordre à l'intérieur d'une série variera beaucoup plus rarement.

Ainsi, bien que l'ambiance soit à la détente le plus souvent, les conditions de travail d'une séance de bal restent difficiles du fait de la longueur de la prestation réalisée dans des conditions matérielles associant la fumée, la chaleur, des jeux de lumières et un volume sonore élevé.

*

Les dimensions musicales (formation, technique instrumentale, mode et condition de travail) des musiciens de bal apparaissent donc comme très spécifiques vis à vis des autres genres musicaux. Plusieurs indices rendent compte de ce qui nous semble constituer une spécificité musicale de ce milieu, en l'occurrence la façon de travailler la musique qui renvoie à des techniques de lecture, d'écriture et d'apprentissage particulières car consécutives à la formation initiale des sujets et aux usages musicaux en vigueur dans ce milieu.

Cette approche des origines et des compétences individuelles ne nous permet pas de comprendre la manière dont les agents arrivent à intégrer un orchestre. C'est ce processus que nous allons aborder maintenant.

*

2.3 Du musicien à l'orchestre.

2.3.1 Genèse : comment devient-on musicien de bal ?

Aucune loi ne définit les conditions (même minimales) de formation ou les compétences requises pour exercer l'activité de musicien de bal. Le passage "par le terrain" s'impose de fait comme le seul moyen d'accès, aucune école ni lieu d'apprentissage n'existant. On ne s'étonnera pas de la diversité des trajectoires suivies par les différents membres qui ne présenteront pas, de ce fait, les "règles et les représentations communes qui font la constance et l'unité d'un groupe professionnel"[67]. Cette dimension rend compte également du caractère amateur de notre population du point de vue de l'organisation de cette pratique musicale.

Ce flou amène naturellement à poser la question des circonstances objectives et des filières conduisant un musicien à faire du bal. En premier lieu, il faut noter le fait que l'orchestre de bal ne représente pas le seul type de groupe où un musicien peut débuter son expérience musicale. Le détail des trajectoires antérieures de nos sujets étaye cette remarque.

Tableau n° 16 : Nature de la première formation musicale*

Nature du groupe	Effectifs	Nature du groupe	Effectifs
Orchestre de bal	42	Harmonie	5
Groupe de copains	24	Groupe Folklorique	3
Société musicale	14	Chorale	1
Fanfare	6	Autre	5

* Sur 100 réponses

Les principaux creusets musicaux d'origines de nos musiciens peuvent ainsi se regrouper sous trois pôles : l'orchestre de bal, le groupe de copains et les sociétés musicales[68]. Le passage d'un genre musical de départ différent du bal vers ce milieu concerne donc plus de la moitié de la population et nous semble intéressant pour deux raisons :

- d'une part, ce mouvement d'intégration s'effectue souvent au prix de l'abandon de l'instrument initial d'apprentissage de la musique, ce qui explique

---

[67] Bourdieu, Boltanski, Castel et Chamdoredon, 1981, p. 250.

[68] Que nous pouvons évaluer à 25% si l'on y associe la fanfare et l'harmonie, voire 29% avec les groupes folkloriques et la chorale.

largement les phénomènes analysés précédemment ;

- d'autre part, ces viviers fonctionnent essentiellement en tant que réseaux de connaissances entre musiciens. A partir de l'un de ces groupes, deux ou plusieurs musiciens peuvent fonder un orchestre ou être contactés par une personne qui souhaite créer une formation de bal. Le tableau suivant précise la manière dont les sujets sont venus à leur premier orchestre.

Tableau n° 17 : La connaissance du premier orchestre de bal*

Modalités du contact	Pourcentages
Contact entre musiciens	45.3
Fondation du groupe	28.4
Par un membre famille musicien	10.5
Travail	4.2
Voisinage	4.2
Tierce personne hors musique	3.2
Magasin de musique	2.1
Petite annonce	2.1

* Sur 95 réponses

La modalité "contact entre musiciens" regroupe plusieurs cas de figure, du remplacement occasionnel du sujet dans un orchestre, à la connaissance évoquée ci-dessus par le biais d'une société de musique, en passant par le relais du professeur de musique[69] a qui un chef a téléphoné : ce rassemblement explique l'importance numérique de ce sous ensemble. En fait, il serait tout aussi pertinent d'opposer les contacts établis par des canaux étrangers au milieu musical (travail, voisinage, tierce personne hors musique et petite annonce) aux autres qui lui sont plus ou moins directement connectés : ce calcul opposerait respectivement 13.7% à 86.3% et mettrait en évidence l'importance de l'effet de réseau au sens large du terme c'est à dire sans qu'il y ait obligatoirement connaissance initiale directe entre les musiciens, de nombreuses personnes jouant le rôle de relais dans ce système informel.

Une fois que le sujet est entré dans un orchestre, il constitue son propre capital de relations tant du fait de la venue de certains musiciens en remplacement ou en complément que par les remplacements qu'il peut effectuer lui-même dans d'autres formations. Les musiciens expérimentés intègrent les orchestres par le biais de la

---

69 il s'agit davantage d'un relais d'information que d'un parrainage, à l'inverse du recrutement des sociétés musicales (Durr, 1981, p. 180).

modalité "contact entre musiciens" et pratiquement jamais au travers d'une autre proposition (mis à part le magasin de musique). Il convient donc de dissocier la venue d'un sujet dans le milieu du bal de son arrivée dans l'orchestre où nous l'avons rencontré.

Les voies d'accès dans ce milieu restent donc multiples et sont caractérisées par leur caractère informel qui accentue, pour ceux qui les empruntent, l'impression d'une trajectoire totalement subordonnée au hasard. Cependant au delà de ces apparences se dégage une certaine régularité repérable dans le tableau précédent, régularité qui transparaît également dans le discours de nos interlocuteurs. Nous nous proposons de reprendre d'une façon plus qualitative, cette approche chiffrée nous ayant permis de dégager quelques trajectoires types.

La fondation d'un orchestre.

Pour surprenante et radicale que semble cette voie, elle concerne principalement la génération née dans l'entre-deux-guerres (ou avant) ; ces sujets ont commencé à faire du bal dans des circonstances où il était possible voire souhaitable de le faire d'une façon isolée, principalement du fait de conditions financières restreintes de la part des employeurs (mariage, bal avec un public peu fortuné). Ce lien entre le nombre d'instrumentistes et les conditions socio-économiques du public se manifeste clairement dans des lieux de danse fréquentés par la classe ouvrière où l'on se satisfaisait d'un seul instrumentiste. Plusieurs témoignages dans la littérature vont dans ce sens, évoquant tour à tour les danses menées par un violoniste[70], un cabrettaire[71] ou un accordéoniste[72]. Ces observations recouvrent une période allant du milieu du 19° siècle à la 2nde guerre mondiale et ont comme point commun d'être issues d'observations réalisées au sein de milieux modestes. Cependant, le facteur financier n'est pas le seul élément explicatif du nombre restreint de musiciens, le cours de l'histoire récente a su produire des conjonctures favorables :

"Mon premier bal clandestin[73] était en 1943, j'avais 14 ans (...) J'avais un vieux vélo qui avait bien 30 ans et c'est avec ça que je partais jouer, avec l'accordéon sur le dos, c'était pas du gâteau.(...) J'étais tout seul" (D.M., Ch. d'Or., 57 ans).

---

[70] Gasnault, 1986, p. 38.

[71] Vrod, 1983, p. 20.

[72] Léger, 1965, p. 149.

[73] sujet évoqué par Halimi (p. 201 pour Paris et p. 284 pour la province).

Dans la plupart des cas, les groupes se forment petit à petit autour de ceux qui en deviendront les chefs :

"Très rapidement, au bout d'un an ou même pas, on s'est mis à jouer à deux, il y a un batteur qui s'est mis à jouer avec moi (...) Après, on a joué à 3 et puis progressivement on a joué à 4" (D.M.).

Au départ, le répertoire des débutants n'est pas très étendu mais le caractère tolérant de ces milieux (bals clandestins, organisateurs peu fortunés, mariages[74], etc.) rend tout à fait plausible l'aventure :

"j'avais appris une dizaine de morceaux et à 10 ans (1941) j'avais commencé à faire danser les gens" (J.T., Ch. d'Or., 57 ans).

Le caractère limité du répertoire se retrouve également chez des jazzmen qui débutèrent tôt : Duke Ellington se produisit en public pour la première fois à 14 ans et dut, pour son premier engagement, jouer pendant 5 heures les 4 seuls morceaux qu'il connaissait[75].

En ce qui concerne ce type de trajectoire conduisant les musiciens vers le bal, on ne peut invoquer aucun intermédiaire dans la mesure où les individus ont pris l'initiative de se présenter d'emblée et seuls comme musiciens de bals. Certaines circonstances rendent possible le fait d'animer une soirée à un ou deux musiciens qui par la suite pourront s'adjoindre d'autres éléments jusqu'à constituer de véritables formations.

La sociabilité d'un groupe d'âge.

Le cas de figure de la sociabilité en tant que source de la constitution des orchestres revient souvent dans les entretiens :

Question : Comment êtes-vous venus à la musique ?

"Tout à fait bizarrement ; on était une bande de jeunes (...) 4 bons copains et puis on a voulu occuper nos loisirs, c'est venu comme ça, on a fait ça comme ça mais plutôt par passe-temps que par vocation (...) Au départ, il y avait l'histoire de l'envie d'être ensemble et de faire quelque chose" (M.A., 38 ans, batteur).

Le discours est analogue pour D.L., guitariste de 48 ans :

---

[74] Ce ne fût pas toujours le cas : les statuts de 1407 de la corporation des ménétriers précisent que les "non-suffisants" aux examens ne pourront jouer aux "noces et assemblées honorables, mais seulement aux fêtes populaires" (Sand, 1985, préface de Bancquart, p. 42).

[75] Billard, op. cit., p. 195.

"Je suis parti à l'armée (...) je m'embêtais en Tunisie... là-bas j'ai acheté une guitare (...) une fois revenu de l'armée les copains de F. (nom d'un village), les petits jeunes qui voulaient monter un orchestre cherchaient un guitariste (...) alors on est parti comme ça, à faire quelques petits bals... ".

Nous noterons l'écart entre faire de la musique entre copains et en vue d'animer un bal. En effet, la plupart des formations de jeunes jouent les morceaux des groupes en vogue à leur époque, agrémentés parfois de quelques compositions, ces deux éléments concourant à la quête et/ou à l'affirmation d'une identité et d'une culture adolescentes. Cependant, ce répertoire n'est pas adapté musicalement à un bal : il n'est pas choisi et travaillé[76] dans cette perspective et la variété des styles de danse ne suffirait pas à la demande du public[77]. Lorsque les jeunes décident de tirer profit de leur compétence musicale en faisant du bal, ils ont comme alternative de rejoindre un orchestre déjà constitué (si leur démarche est individuelle) ou de changer totalement de répertoire ; dans les deux cas, ils prennent toute la mesure des différences musicales entre un répertoire initialement fait pour eux-mêmes, pour le plaisir et celui visant un public qui souhaite danser, avec des conditions d'exercice beaucoup plus contraignantes.

Lorsqu'il se réalise, ce changement correspond souvent au moment du service national ou de l'entrée dans la vie active[78], c'est à dire au passage d'une sociabilité adolescente vers une sociabilité adulte. Nous noterons que les objectifs et les finalités opposés de ces deux types d'activités (le groupe de copains et l'orchestre de bal) renvoient à des types de sociabilités différentes, au point qu'ils induisent des modes de régulations distincts dans les groupes respectifs[79].

Cependant, la sociabilité n'est pas l'apanage des groupes de jeunes, elle peut s'enraciner simultanément dans d'autres formes de solidarités :

"Le bal, j'y suis venu juste après la Libération, il y avait des Espagnols à V. et comme je suis d'origine espagnole, on a fondé un orchestre et puis on a commencé le bal comme ça" (P.L., Ch. d'Or., 58 ans).

---

76 Dans le bal, les morceaux doivent s'enchaîner pour ne pas rompre la danse, les musiciens font des séries de 2 ou 3 danses identiques.

77 Cette dimension se retrouve dans l'analyse des répertoires des orchestres de danse qui comportent plus d'une douzaine de genres musicaux différents.

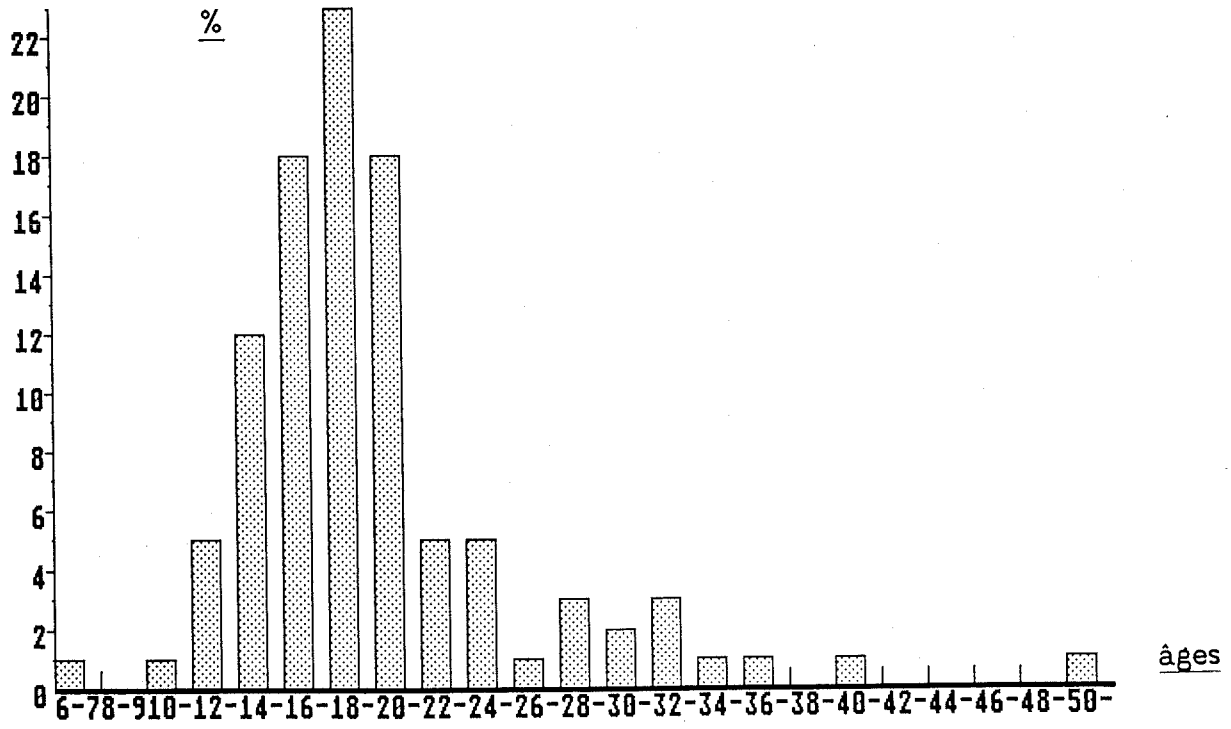
78 Analysant le manque de stabilité des groupes de jeunes musiciens, Blaukopf mentionne le rôle dissolvant de ces deux facteurs (Blaukopf, op. cit., p. 228).

79 Avec des méthodes expérimentales, la psychologie sociale a mis en évidence l'impact de la nature de la tâche à accomplir sur le "climat" du groupe concerné (Lewin, 1972, p. 196).

Dans tous les cas cités, une caractéristique se dégage consécutivement à cette dimension de sociabilité : l'homogénéité de la tranche d'âge des participants lors de l'entrée dans leur premier orchestre. Elle correspond souvent à la période de l'adolescence ou à sa suite très immédiate ; cette caractéristique (sociabilité d'un groupe d'âge) fait figure de modèle prévalent de cette voie d'accès à la musique de bal et transparaît dans l'analyse de nos données.

Une dimension descriptive d'ensemble nous est donnée par l'âge moyen des débuts dans le bal de nos interviewés qui est de 20 ans. Comme toute moyenne, ce chiffre ne rend pas compte de la dispersion de l'ensemble des sujets, aussi proposons-nous une visualisation graphique de cette variable.

Graphique n°3 : L'âge des débuts dans le bal.



Dans son ensemble, cette distribution est beaucoup plus resserrée que celle des âges des sujets[80] ce qui prouve l'homogénéité de la période de débuts de cette pratique musicale : seuls 4% des sujets viennent à la musique de bal après 33 ans. Au delà de cet aspect quantitatif, la question de savoir comment les sujets ont accédé

80 L'écart type est ici de 6.7 contre 12.3 dans la distribution de l'âge des sujets (cf. graphique n°1).

au bal se profile avec d'autant plus d'insistance que l'on observe sur le graphique que de nombreux sujets commencent avant leur majorité (36.6% des effectifs), parfois même très tôt en regard des conditions matérielles de travail (horaires tardifs, durée importante de la prestation, etc.). Si une douzaine de sujets a débuté à 14 ans, un âge plus précoce reste peu fréquent en 1992 mais l'était probablement davantage il y a cinquante ans :

"à 10 ans j'avais fait déjà ma première noce (1940)" (P.L., Ch. d'Or., 58 ans).

Dans notre échantillonnage, nous avons rencontré un sujet qui avait commencé les bals à 6 ans en 1972 à la batterie, instrument qui est loin d'être le moins fatiguant. Actuellement dans un autre genre musical, le jazzman Bernard Lubat constitue l'exemple d'un musicien de renom remarquable à la fois par une précocité extrême et par le caractère spectaculaire de ses prestations puisqu'il commença à jouer dans l'orchestre de bal familial de l'accordéon à boutons, du piano et de la batterie vers l'âge de cinq ans (en 1950) pendant une dizaine d'années[81].

La dimension familiale.

Précisément, cette dimension familiale se retrouve nettement sur le terrain ; nos informateurs ont cité à plusieurs reprises le cas du fils reprenant la suite de l'orchestre de son père, au point que cet exemple paraisse assez fréquent dans ce milieu. De ce fait, on peut observer une période durant laquelle les deux générations se trouvent réunies au sein du même groupe et il semble même que l'intégration d'un jeune dans une formation soit d'autant plus précoce que ce lien familial existe. On conçoit difficilement en effet qu'un enfant de 6 ou 7 ans joue dans un orchestre en dehors de toute surveillance parentale, même si la raison d'être de la présence du jeune reste principalement attractive. Le cas d'Eric B. (un jeune Nivernais de 17 ans) constitue une illustration de cette dernière dimension puisqu'il a fait ses débuts dans le bal à l'âge de 8 ans en 1980 dans l'orchestre de son père, en compagnie de ses deux frères : en l'occurrence, le niveau accordéonistique exceptionnel du sujet[82] justifiait la prestation dans la formation familiale mais sa participation n'aurait probablement pas été concevable en dehors de ces conditions faisant office de

---

[81] Entretien avec J.P. Patillot, "Jazz- Hot", Octobre 1975, cité par Pinguet, op. cit., p. 91.

[82] Il a à son actif plusieurs disques (le premier à 12 ans), des télévisions, des radios, de nombreux trophées prestigieux qu'il cumule depuis l'âge de 7 ans (dont celui de champion du monde d'accordéon de divertissement variétés en Allemagne en 1988, Médaille d'or de la S.A.C.E.M. catégorie accordéon-variété en 1989). Il s'annonce de plus comme un compositeur prolifique (à 17 ans, 40 morceaux déposés à la S.A.C.E.M.).

"milieu protégé". Actuellement il a un orchestre à son nom, fait rare si l'on considère la moyenne d'âge des chefs d'orchestres[83].

Dans notre population, 60 personnes parmi les 101 rencontrées ont au moins un membre de leur famille[84] jouant ou ayant joué dans le bal. Si les trois quarts (45) ont joué ensemble à un moment donné, lors des entretiens 16 étaient dans le même orchestre. Cette caractéristique se retrouve régulièrement dans les discours :

"J'étais à l'armée, mon frère était rentré chez Jean Ségurel, il a demandé... Ségurel cherchait un trompettiste, alors (...) je me suis présenté (...) à la fin de l'armée et je suis rentré dans cet orchestre" (C.G., 56 ans, Ch. d'Or.).

La dimension familiale est donc présente dans les mécanismes d'intégration dans les orchestres. Ce chiffre de 45 sujets ayant joué au bal avec au moins un membre de leur famille nous semble très important et mérite d'être pondéré par une nuance. En effet, la prise en compte de l'antériorité de l'entrée dans l'un des deux groupes (l'orchestre ou la famille) permet d'ajuster l'importance du rôle que l'on donne au facteur familial dans la naissance des vocations ou des recrutements. De fait, certains liens de parenté entre musiciens sont postérieurs à leur entrée dans l'orchestre[85]. Cet aspect inhérent à la parentèle éclaire différemment la première impression découlant de l'importance du chiffre précité : l'orchestre de bal ne correspond pas complètement à une "affaire de famille" expliquant le choix des membres de la formation dés lors que cette dimension de parenté peut venir, pour partie du moins, à la suite de l'intégration dans le groupe.

Par analogie, nous retrouvons ces mêmes mécanismes en ce qui concerne la formation des orchestres de jazz. Tout en admettant que la "famille du jazz n'est pas régie par les strictes lois de la parenté", Billard admet qu'"il n'est pas rare que des frères soient devenus jazzmen" et que "les cousins (soient) légion"[86]. L'écart entre l'occasionnel ("il n'est pas rare") et le fréquent ("légion") s'explique, selon nous, moins par la présence du lien familial que par le réseau de connaissances dont il est synonyme. Nous noterons en effet que l'affirmation de l'existence d'une "famille du

---

[83] Elle est de 42.5 ans pour nos 22 sujets chefs.

[84] Ici, la notion de famille inclut la parenté au sens large, directe et par alliance (cousins, beaux-frères).

[85] Sans pour autant que le futur conjoint joue nécessairement dans la formation, car celle-ci fonctionne comme un réseau de sociabilité.

[86] op. cit., p. 187.

jazz", avec en filigrane le mythe de la convivialité musicale présente dans la structure même du jazz[87] ne facilite pas le repérage des fonctions réellement remplies par la parenté.

L'extrait suivant témoigne d'une combinaison possible entre différents types de sociabilité (la famille et le voisinage), même si le second facteur apparaît de façon anecdotique dans le discours du locuteur :

"Nous (...) c'est une question de famille ; bon il y a ma femme, il y a le fiston, il y a moi, l'ancien batteur c'est un voisin et puis par la suite on a embauché un petit jeune qui habitait en face de chez nous qui faisait simplement de la traversière et qui s'est mis à chanter, qui faisait l'animateur" (D.L., 48 ans, batteur).

Généralement, toutes les occasions de rencontres entre individus peuvent être à l'origine d'associations entre musiciens :

"La reprise (avec le milieu du bal) s'est faite bizarrement, curieusement, comme ça, une rencontre entre deux musiciens travaillant au même endroit" (G.M., 42 ans, Ch. d'Or.).

Bien que cet exemple corresponde à celui d'un sujet qui avait arrêté son activité musicale, il témoigne de la variété des canaux possibles pouvant amener un musicien à intégrer un orchestre.

Nous avons souligné le fait que des membres d'une même famille puissent se retrouver à l'occasion d'une activité musicale. Au fil des rencontres, nous avons ainsi vu des relations entre conjoints, membres d'une même fratrie, ascendants et descendants directs, cousins, oncles et neveux, autant de niveaux qui introduisent une variable : la génération. En effet, il peut sembler contradictoire d'évoquer la sociabilité d'un groupe d'âge et de constater la cohabitation de générations différentes. La contradiction n'est qu'apparente et la réponse nous est fournie par les deux graphes représentant l'âge des sujets et l'âge de leurs débuts. La variété des âges (cf ∮ 2.1 : Distribution de notre population selon l'âge et le sexe) s'étend de 16 à 66 ans : au sein d'un orchestre les écarts entre les âges extrêmes varient entre 12 et 45 ans, la moyenne de l'ensemble des écarts correspondant à 24 ans, c'est à dire à une génération. Certains orchestres présentent donc une dispersion d'âge plus ou moins forte mais dans l'ensemble, contrairement au profil d'âge des groupes de jeunes musiciens caractérisé par une forte homogénéité[88], nous trouvons deux

---

[87] incarnée par le "boeuf" comme le souligne Fabiani, op. cit., p. 234.

[88] Blaukopf, op. cit.

générations côte à côte. Lorsque nous évoquions la cohérence repérable dans un phénomène de sociabilité, il s'agissait de souligner le moment de la venue à la musique qui s'effectuait fréquemment sur le mode groupal et vers l'âge de 20 ans (cf ci-dessus le graphique n°3).

En résumé, la dimension familiale est présente dans la nature du lien entre plusieurs membres mais elle n'explique pas systématiquement leur participation à l'orchestre, ni le caractère inter-générationnel qui l'accompagne parfois (père/fils, oncle/neveu), ce dernier restant une caractéristique de l'ensemble de notre population. Tout en lui préservant un rôle réel, ces nuances précisent l'importance donnée par les chiffres à ce facteur.

La nécessité alimentaire.

Pour un instrumentiste, quel que soit son genre musical et davantage encore pour celui qui réside loin des grandes agglomérations régionales, il n'est pas très facile de vivre de son instrument ; le bal s'offre comme une des possibilités de rentabiliser les investissements réalisés et d'assurer un minimum de revenus. Bien sûr, ceci sera possible en fonction de l'instrument pratiqué dans la mesure ou certains instruments sont difficilement exploitables dans le domaine du bal[89]. Afin d'illustrer ce type de trajectoire conduisant un sujet au bal pour des raisons alimentaires, nous proposons un portrait de type ethnographique.

* * *

[89] Les vents en général (comme la flûte traversière, le hautbois, etc.), surtout si le sujet ne joue que d'un seul instrument. A l'image du piano, certains permettent un transfert de genre au prix d'une modification de la technique et d'un investissement conséquent.

Des accords imparfaits :

Marc, 24 ans, fils d'enseignants, est "clavier" dans un orchestre qui s'est créé il y a quelques mois. Il a commencé les bals il y a un an, mais son principal intérêt musical concerne le jazz. Il joue en trio dans les rares endroits possibles dans une ville comme Limoges. Parallèlement, il a accompagné un groupe de théâtre pour lequel il a composé quelques morceaux.

L'investissement du matériel est actuellement écrasant pour tout musicien qui souhaite jouer des claviers, c'est un "passage obligé", une condition *sine qua non* : Marc a 3 claviers et quelques accessoires électroniques, l'ensemble représentant un investissement de l'ordre de 55.000 frs, somme d'autant plus considérable qu'il n'a aucun revenu fixe (il donne quelques cours de musique et grappille des cachets au fil des contrats dans ces trois secteurs : jazz, théâtre, bal[90]).

L'entretien porte exclusivement sur la musique de bal, domaine qui reste secondaire pour lui dans la mesure où cette musique ne correspond pas à ses valeurs musicales. Il lit des revues portant sur le jazz[91], sur les claviers ou le son[92], indices de son "investissement" (au sens propre et figuré) dans ces domaines. A la question relative au genre de musique préféré, le jazz sera le seul choix de réponse. Il ne souhaite pas continuer son activité musicale dans le bal dont il dit : "je n'aime pas ce style de musique, c'est pas le pied musical[93]".

Le genre de musique qu'il aime le moins est le musette, un des deux styles qui caractérisent pourtant le répertoire de l'orchestre où il joue ainsi que celui d'un autre orchestre dans lequel il s'est déjà produit.

Ce décalage révélé par ses réponses témoigne d'une certaine distance vis à vis de l'activité bal, voire même d'une incompatibilité relative dans la mesure où ce que nous appellerons le "principe de réalité" alimentaire le conduit dans un genre musical opposé à celui dont il tire ses opinions, ses principes, ses valeurs et ses buts musicaux. Cette opposition correspond à la dichotomie groupe de référence/groupe d'appartenance élaborée en psychologie sociale[94], le premier étant en l'occurrence son trio de jazz et le second l'orchestre de bal. Lorsqu'il fait un bal, il est en dissonance du fait de la séparation de ces deux registres.

Marc perçoit et présente son activité musicale au sein de l'orchestre de bal comme transitoire et relativement insatisfaisante du point de vue musical. Pour lui, le bal ne se présente pas comme un tremplin ou une école à partir desquels il pourrait réinvestir son capital acquis dans son domaine musical de prédilection : les deux mondes semblent parfaitement étanches. Sans renier le caractère nécessaire du bal dont il attend des revenus minimums, il place ses aspirations ailleurs.

* * *

---

[90] En un an, sur une trentaine de prestations, il a effectué 4 bals.

[91] Il citera: "Jazz-Hot", "Jazz Magasine", "Batteur Magasine".

[92] "Keyboards", "Musiciens" et "Sono".

[93] Réponse donnée à la question "Pourquoi n'aimeriez-vous pas devenir professionnel de la musique de bal ?".

[94] Mucchielli, op. cit., p. 33.

Nous avons rencontré des musiciens dont les trajectoires antérieures ne laissaient pas prévoir un destin final dans un orchestre de bal du fait de leur participation à d'autres styles musicaux : ainsi, des cabarets Parisiens de jazz à une place d'accompagnateur d'une vedette de la chanson, en passant par le travail en studio d'enregistrement, ces trois segments témoignent-ils de la diversité possible du cursus d'un musicien interviewé. Nous soulignerons le fait que ces positions beaucoup plus prestigieuses préalablement occupées mettent en relief le déclassement subi dans la hiérarchie des genres musicaux par l'individu. La dimension financière est responsable de l'acceptation forcée de cette mutation, elle en constitue le principe de réalité :

"J'ai eu un guitariste rock qui avait travaillé... qui avait joué deux ans avec Johnny Halliday ; il est venu chez moi en désespoir de cause (...) Et n'ayant pas de boulot, ce gars là s'est dit tant pis, je vais aller accompagner un accordéoniste, tant que ça durera, j'aurai au moins mon petit cacheton pour bouffer et il descendait de Paris pour ça" (D.M., 57 ans, Chef d'Orchestre).

Les instrumentistes qui ont ce parcours exercent dans des orchestres importants du fait d'une part qu'ils peuvent y négocier avantageusement leur expérience antérieure et, d'autre part, dans la mesure où seules les formations qui tournent beaucoup peuvent leur assurer une source de revenus suffisants. Pour cette catégorie de sujets, la voie d'accès à l'orchestre est directe et distincte des deux précédentes : ils contactent (ou sont contactés par) les responsables d'orchestres déjà constitués ou d'autres musiciens qui travaillent déjà dans le milieu du bal. Par exemple, notre dernier interviewé mentionnait à propos de l'ancien accompagnateur de Johnny Halliday :

"il ne me connaissait pas mais j'avais à l'époque à l'orchestre un petit chanteur qui avait travaillé avec lui deux ou trois ans auparavant".

Aussi prestigieuse qu'elle ait été, la position de ce guitariste lui a permis de trouver un emploi dans un genre beaucoup moins gratifiant que la chanson. Si l'on ne connaît pas les circonstances de l'arrêt de sa collaboration avec le chanteur en question, il n'avait manifestement pas trouvé d'emploi dans ce domaine et semblait satisfait d'avoir son "cacheton" (sic). Cet exemple prouve le caractère plausible de ce profil d'apparence triviale mais qui rejoint la notion de nécessité.

Cette approche de quelques circonstances conduisant un musicien à faire du bal met l'accent sur l'importance des réseaux de sociabilités en amont de la pratique. Quoique possiblement mixtes, les facteurs envisagés (amicaux, professionnels,

familiaux, de voisinage, nécessité alimentaire) constituent des repères dans un milieu où rien n'est écrit ni formalisé. De ce point de vue, le musicien qui souhaite intégrer un orchestre est confronté à la difficulté de se faire recruter. C'est cet aspect que nous allons envisager maintenant.

*

2.3.2 Occasions : connaître et se connaître.

La circulation de l'information.

Un chef d'orchestre qui souhaite constituer une formation ou remplacer un membre qui va le quitter a plusieurs alternatives. Dans un premier temps, son réseau de connaissances directes va permettre de satisfaire le plus grand nombre de demandes, à plus forte raison si l'on considère le caractère amateur de la majeure partie des orchestres ; en effet, ces derniers ne peuvent pas recruter un sujet habitant dans une région éloignée s'ils ont une activité trop réduite pour justifier le déplacement. Ils chercheront de ce fait dans le milieu musical qu'ils connaissent et fréquentent, qui correspond *grosso modo* à l'aire géographique de leurs déplacements. Pour les amateurs, ce réseau ne possède pas l'intensité d'une coterie où les membres sont unis par des obligations réciproques et mettent en jeu des mécanismes de parrainage[95]. Par contre, il s'en rapproche au fur et à mesure que les formations cumulent des indices de visibilité du professionnalisme (distance de déplacements et tarifs de l'orchestre élevés, syndicalisation des membres, recours à la couverture sociale et aux caisses de retraite du spectacle, etc.).

Cependant, si les professionnels revendiquent ce réseau de relations de bouche à oreille comme vivier dans lequel ils puisent en cas de besoin, ils ont également recours à des méthodes spécifiques :

"J'avais des musiciens qui venaient de Paris, de Bordeaux.

Question : Comment les connaissiez-vous ?

Dans le métier, on se connaît tous entre nous. Il y a le bouche à oreille mais il y a le syndicat aussi, je fais partie du syndicat des chefs d'orchestres de variétés. Des fois, il m'est arrivé de téléphoner : je cherche un guitariste chanteur qui ferait tel style". D'autres fois, un de mes musiciens m'a dit : "il y a un gars qui ferait bien notre affaire, je l'ai connu alors que je jouais avec tel orchestre à tel endroit il y a 3-4 ans (...) c'est juste ce qui nous manque". C'est arrivé plusieurs fois ça aussi ; voilà comment on changeait de gars" (D.M., 57 ans, Ch. d'Or.).

Les personnes qui coordonnent l'activité artistique jouent un rôle clef dans la circulation de l'information. Impresarios et organisateurs de spectacles comptent au nombre de cette catégorie :

---

[95] Becker, op. cit., p. 129 et Billard, op. cit., p. 98.

"On se connaissait tous, on les connaissait tous (...) et puis il y avait un club de musiciens. C'est un nommé R. qui le tenait (impresario). Eh bien, tous les musiciens qui étaient libres (...) allaient se faire inscrire chez lui, alors nous quand on cherchait des musiciens, on allait chez lui, on trouvait tout de suite ce qu'on voulait" (D.B., 80 ans, ancien Ch. d'Or.).

Ce que D.B. entend par "club" correspond en fait à l'activité de coordination de cet impresario : les musiciens lui signalaient oralement leur disponibilité, les chefs leurs besoins et il était ainsi détenteur d'un capital d'informations précieuses pour les orchestres. Le recours à cette compétence rendait toujours le chef d'orchestre redevable vis à vis de celui qui le dépannait, ce qui se traduisait en retour par une facilitation du placement de certains contrats ainsi que de leur négociation.

D'une manière générale, les personnes ayant l'occasion de par leur profession de rencontrer plusieurs musiciens sont mises à contribution, que ce soient les collègues déjà intégrés à une formation ou les vendeurs d'instruments de musique :

Question : Comment avez-vous fait pour recruter votre dernier musicien ?

"J'ai dû téléphoner (pour le pianiste) à un de mes anciens musiciens à Toulouse pour lui dire "si des fois tu connaissais un clavier, tu me le dis", j'ai téléphoné à deux marchands de musique, un à F., un dans l'Ariège (...) Là je dois en avoir 20 sur mes tablettes" (J.T., 57 ans, Ch. d'Or.).

Les responsables des orchestres sont contactés directement par des musiciens en quête de travail. Lorsqu'une place est libre, le nombre de sollicitations reste proportionnel à la notoriété du groupe :

Question : Comment faites-vous quand vous cherchez un musicien?

"Quand on a un problème de musicien (...) c'est facile parce que ça se sait rapidement par le téléphone arabe et puis on a 50 coups de fil et puis une dizaine d'auditions et on trouve ce qu'il faut" (M.L., 44 ans, chef d'un orchestre international important).

Les musiciens arrivent ainsi à se faire connaître des chefs d'orchestres par le biais d'intermédiaires qui ne sont pas forcément des acteurs directs dans le milieu du bal (comme les vendeurs des magasins de musique[96]) mais qui jouent le rôle de relais dans la transmission de l'information, entre l'offre et la demande. Dans son ensemble, le recrutement des musiciens passe par des structures informelles, la

---

[96] un magasin de Limoges fait office d'endroit où des informations s'échangent, sans prendre une position centrale qu'un tel lieu pourrait (ou a pu) jouer (Durr, op. cit., p. 182).

pratique du milieu permettant à l'individu de connaître les agents susceptibles de leur transmettre l'information au moment opportun.

Nous noterons que dans la capitale qui compte un nombre élevé de musiciens du fait de la quantité de population, il existe quelques lieux[97] autour de Pigalle faisant office à la fois de points de rencontre entre musiciens et, consécutivement, de recrutement pour qui les recherche.

Un second facteur facilite le développement de cette double dimension (d'inter connaissance) nécessaire à l'intégration dans une formation : la mobilité des individus, qui participe de plusieurs causes possibles. En effet, tous les groupes ont connu des changements dans leur composition depuis la date de leur création mais les causes de ces mouvements sont multiples. Les principaux évènements ordinaires de la vie sociale constituent les premiers points de repères de ces modifications.

Le brassage du service militaire.

Le service national figure au premier rang chronologique (et non en importance) des causes de la mobilité des musiciens:

L'armée a fait qu'on s'est tous séparés par obligation et après l'armée, on s'est tous retrouvés dans des orchestres différents ou parfois deux dans un même orchestre..." (M.A., 38 ans, batteur).

Cette période qui met en jeu la place occupée dans la formation n'entraîne pas obligatoirement une rupture définitive : si le sujet peut revenir le week-end, il garde sa place.

"Le chanteur qui est avec moi en ce moment, ça va être l'armée ; il a fait la préparation militaire pour essayer de rester à V. mais est-ce qu'il pourra sortir toutes les fois... ?" (D.L., 48 ans, batteur).

Dans le cas contraire, un autre musicien le remplacera. En ce sens, l'appel sous les drapeaux se présente comme un facteur de mélange et de mobilité des sujets et constitue autant d'occasions, pour un postulant à l'entrée dans un orchestre, d'effectuer des remplacements, donc de se faire connaître.

---

[97] situés rue des Petits Carreaux au siècle précédent (Van Tiggelen, 1986).

Le mariage et la vie active.

Second moment crucial dans le rapport entretenu avec la musique, le mariage ou plus généralement le fait de "commencer à fréquenter" (sic) semblent synonymes d'une disponibilité amoindrie de la part de certains musiciens qui abandonnent à cette occasion la pratique musicale ainsi que nous l'avons noté dans l'analyse démographique de notre échantillon (cf graphique n°1, § 2.1).

De même, les personnes pour qui la musique correspond à une activité annexe voient parfois les impératifs de leur activité professionnelle principale les conduire à des contraintes matérielles rendant incompatible la poursuite des bals : mutation, travail de nuit ou durant le week-end, etc.. Ces deux cas de figures constituent une source de renouvellement des effectifs et offrent aux sujets qui assurent les intérims la base d'une connaissance et d'une reconnaissance possibles.

Le changement volontaire d'orchestre.

Le musicien semble véhiculer avec lui l'image d'une instabilité liée à sa condition[98] à tel point que cette dimension semble admise par les acteurs eux-mêmes:
Question : Est-ce que vous changiez souvent de musiciens ?

Oui bien sûr. C'est assez difficile un artiste, un artiste est assez caractériel (...) il travaillait avec un orchestre pendant un an ou deux puis il avait envie de changer (...) (V.L., 57 ans, ancien Ch. d'Or.).

Cette impulsivité des sujets telle que leurs collègues en parlent laisse parfois perplexe car elle rend difficilement concevables la constitution d'un groupe homogène et la mise au point d'un répertoire :

"Vous savez, ça faisait un mouvement l'orchestre, ce n'était pas toujours les mêmes. Des fois, on changeait quatre cinq fois de gars dans l'année, il y en avait qui venaient jouer deux ou trois fois et puis ça ne leur plaisait pas, ils allaient ailleurs pour raison pécuniaire ou autre chose. Vous savez c'est un métier où les gens n'étaient pas bien fixés là-dedans (...) Si ça ne va pas, si vous leur faites une réflexion : ça ne leur plaît pas. Si vous leur imposez un morceau ou quelque chose qui ne leur plaît pas, ils foutent le camp" (D.B., 80 ans, ancien Ch. d'Or.).

La dimension financière émerge ici en filigrane de ce qui se présentait initialement comme une composante de personnalité. Elle est plus souvent invoquée par les musiciens que par les responsables :

---

[98] Une étude de psychologie a pris cette hypothèse pour construire un plan expérimental de vérification à l'aide de tests de personnalité qui furent proposés à différents musiciens dont le point commun était, curieusement, de travailler dans la musique populaire (Wills, 1984).

"il y avait des changements dans les orchestres, ça bougeait. Pourquoi ? Je pense, à mon avis, qu'il y avait un peu l'appât du gain, certainement. Oui, il y a quand même des musiciens qui étaient intéressants en tant que musiciens purs et tel chef d'orchestre voulait bien s'attacher leurs services, alors ça se faisait au niveau du fric, c'est un peu l'appel d'offres : "tu viens, tu auras un peu plus". Je pense qu'il ne faut pas se voiler la face ; le but de ces changements, le motif et donc le but, c'était le fric (M.A., 38 ans, batteur).

Il est également nécessaire de prendre en compte l'évolution du marché des bals. Nous verrons qu'entre 1980 et 1990, le nombre de séances de bal avec orchestres a accusé une chute de 33%[99] pendant que le nombre d'orchestres baissait de 75% entre 1982 et 1990 (sources S.A.C.E.M.). L'évolution restrictive du marché visible durant cette seule période a eu obligatoirement une incidence sur la mobilité globale des musiciens au même titre qu'une conjoncture défavorable de l'emploi pour tout salarié :

"A l'époque (...) il y avait (...) de la place sur le marché. Alors le musicien, à la limite quand ça allait pas avec un orchestre, il tapait à une porte ou deux, c'est rare s'il ne trouvait pas de boulot. Maintenant c'est pas pareil, les orchestres sont moins nombreux (...)" (M.A., batteur, 38 ans).

Si ce facteur n'empêche pas une grande mobilité interne à la grande majorité des formations comme nous le verrons, il la limite très probablement.

La mobilité occasionnelle.

Dans la mesure de sa disponibilité, il arrive qu'un musicien se joigne à une formation déjà existante soit pour l'étoffer (s'il existe une demande des organisateurs et un cachet en conséquence), soit à titre de remplacement de dernière minute :

"ça arrive aussi le dépannage (...) j'ai vécu une époque où on a eu un petit trou, ça a duré 8 mois-1 an. Bon, je grattais à droite à gauche, le mec qui appelle le samedi en disant "Dis donc, je suis dans la m...., mon gars est malade, il faut que tu viennes..." (M.A., 38 ans, batteur).

Les congés annuels des musiciens exerçant une activité principale peuvent à leur tour occasionner de tels remplacements :

"Cette année, le bassiste a pris un mois de vacances : il a été remplacé par un ancien musicien avec qui (les autres membres) jouaient au départ" (D.M., 57 ans, Ch. d'Or.).

---

[99] De nombreux interlocuteurs ont mentionné une baisse sensible du nombre de bals depuis 1970-1975.

Cette catégorie de remplacements induit une dynamique au sein des formations dont l'impact peut se percevoir à plus long terme. En effet, à leur retour, les musiciens habituels réintègreront leur place et l'on serait tenté de croire que la mobilité n'a affecté que les relations internes au groupe dans un temps donné. En fait, au delà de l'aspect immédiat de la nécessité vitale pour l'orchestre de continuer à se produire, ces remplacements s'avèrent être des sources précieuses d'inter connaissances. Un chef évoque ainsi la manière dont il a reconstitué une nouvelle formation après une interruption de deux années :

Question : Les 3 membres du nouveau groupe, vous n'aviez jamais travaillé avec eux?

"Si, l'un d'eux, il y a 15 ans de ça : le batteur était venu en remplacement chez moi pendant la maladie de mon batteur d'époque, il n'était pas resté longtemps mais enfin il était venu, on se connaissait. C'est d'ailleurs à cause de ça, parce qu'on se connaissait déjà, qu'on en a reparlé.

Question : Et les deux autres ?

L'un étant son frère que je ne connaissais pas et l'autre étant un autre copain à eux qui avait déjà fait de la musique avec eux, que je ne connaissais pas du tout" (D.M., 57 ans, Ch. d'Or.).

Les remplacements restent donc un moyen privilégié de se faire connaître, ils constituent à ce titre une véritable stratégie pour un musicien qui souhaite intégrer un orchestre. Cette remarque nous conduit à examiner maintenant leurs modalités de recrutement.

2.3.3 Epreuves : choisir et se choisir.

Le facteur humain.

Une fois que se trouvent dessinés ces principaux canaux d'accès des musiciens au bal, la question des critères de sélection s'impose. Si l'on considère la disparité des voies décrites conduisant les individus à la musique de bal (dimension familiale, sociabilité d'un groupe d'âge, nécessité alimentaire, etc.), cette hétérogénéité peut laisser supposer de la part des membres en position d'employeurs des attentes ou des exigences différentes vis à vis des postulants à l'intégration dans les orchestres. Cependant, une constante se dégage de l'ensemble des entretiens recueillis : l'importance de la capacité du sujet à s'insérer dans le groupe.

Cette dimension vaut pour une formation restreinte...

"le souhait maintenant, ce serait d'avoir un cuivre (...) Nous sommes trois à le choisir, c'est assez important (...) il faut qu'on soit d'abord une bonne équipe donc on ne trouve pas un 4ème élément comme ça, il faut qu'il s'intègre" (G.M, Ch. d'Or. d'un trio, 42 ans).

comme pour un ensemble de 14 musiciens...

<u>Question :</u> *quels sont vos critères quand vous recrutez un musicien ?*

"Il faut que je l'entende, en principe je ne l'entends pas tout seul d'ailleurs. Alors on le fait venir : avec les musiciens, on écoute ce qu'il sait faire, on parle avec pour savoir quelle est sa façon de vivre un petit peu, parce qu'on vit en communauté ensuite, il faut qu'il ait bon caractère, il faut qu'il supporte certaines choses..." (J.T., Ch. d'Or., 57 ans).

et quel que soit le degré de professionnalisme ou d'amateurisme de l'orchestre considéré...

"Pour retrouver un nouveau musicien, le problème est très difficile parce qu'il faut d'abord trouver quelqu'un qui s'adapte à l'orchestre et qui puisse s'entendre avec les autres, une histoire de copains quoi..." (C.G., Ch. d'Or., 56 ans).

Sans aucune référence, on pourrait penser que ce dernier fragment émane d'une formation d'amateurs, la dimension de sociabilité étant mise au premier plan avant même la compétence musicale : il provient pourtant du responsable de l'un des orchestres les plus importants que nous ayons rencontré.

L'enjeu de la prise en compte de cette variable transparaît dans le cas de conflits, les problèmes de tensions entre les musiciens et d'ambiance au sein de l'orchestre s'avérant susceptibles de dissoudre la formation de ceux pour lesquels la pratique musicale n'est pas vitale (D.L., 48 ans, batteur dans un groupe qui a connu une période d'interruption) :

"Avant qu'on s'arrête, on avait des musiciens qui changeaient... on avait des problèmes avec eux (...) (maintenant) on se fait plaisir en même temps et tant que ça durera dans ces conditions... parce que le jour où ça va recommencer, où on aura des problèmes avec un musicien, nous on s'arrête".

Un orchestre professionnel ne pourra pas se permettre la dissolution et prendra des mesures efficaces :

"On est obligé quand même d'avoir des gens sympas, sans problèmes. Ça nous est arrivé mais on les a effacés tout de suite, des jeunes qui ne peuvent pas s'intégrer..." (M.L., 44 ans, Ch. d'Or.).

La dimension radicale des deux types de réponses donne une mesure de l'importance affectée à ce que nous appelons le facteur humain en tant qu'indice pour le recrutement d'un nouveau sujet.

C'est autour de l'étude des phénomènes dynamiques qui caractérisent le fonctionnement de la vie affective des groupes que la psychologie sociale s'est constituée historiquement. Parmi les nombreux concepts spécifiques de ce champ, celui de "pression de conformité" nous permet de prendre du recul vis à vis des discours précédents et de comprendre l'importance conférée à ce critère. Tout groupe humain restreint, dans lequel chacun connaît tous les autres et peut établir avec tous une relation personnelle directe dite de "face à face", induit un effet d'intégration intime ou de fusion des individualités dans un tout commun tel que la réalité immédiate de chacun est la vie commune et les buts du groupe. Une des principales caractéristiques de ces groupes dits "primaires"[100] est l'émergence de normes[101], de règles de conduites qui correspondent au code des valeurs du groupe. De ce fait, il se crée une pression informelle tendant à homogénéiser les conduites, la "pression de conformité". Celle-ci induit une certaine exigence du groupe à l'égard de chaque participant, pression beaucoup plus perceptible pour un étranger ou un nouvel arrivant que pour un membre déjà intégré.

Ces informations nous semblent justifier l'importance que les sujets cités ci-dessus confèrent intuitivement et par expérience au facteur humain : ils ont besoin d'être rassurés quant à la capacité du remplaçant à s'adapter à leurs normes et valeurs pour ne pas prendre le risque qu'il ne mettre en cause la cohésion de la formation[102].

L'aspect musical.

Une fois cette première nécessité acquise, le critère musical devient l'étape suivante vers l'intégration. Mais la compétence technique seule ne suffit pas, il est nécessaire d'afficher un goût pour les genres musicaux variés, dimension constitutive d'un orchestre de variétés :

---

[100] Appellation donnée par Ch. S. Cooley en 1909 les opposant aux groupes "secondaires" (i.e. les organisations) aux caractéristiques inverses.

[101] Mucchielli, op. cit., p. 14.

[102] cf. la description de Callède pour ces mécanismes à propos de groupes de sportifs (1985, pp. 328-336).

"il faut que ce soient des gars très souples (...) Il ne faut pas un jazzman par exemple, un jazzman qui a ses convictions de jazzman, on ne peut rien en faire, il ne faut pas un classique, parce que s'il n'y a que le classique qui compte, il va s'emm..... dans cet orchestre, il faut quelqu'un qui soit polyvalent, qui aime un peu tout et qui s'adapte à tout". (C.G., Ch. d'Or., 56 ans).

Cet aspect inhérent à la formation et au goût des individus ne se retrouve pas exclusivement dans le cas d'un musicien issu d'un autre domaine musical. Tout sujet qui change de groupe musical observera un décalage entre son répertoire antérieur et celui du nouvel orchestre qu'il va intégrer, écart pouvant être plus ou moins important. Par exemple, les "Bals à Papa" et les "Thés Dansants" ont remis au programme un ensemble de morceaux très éloignés des rythmes binaires des succès actuels. Cette vogue du "rétro" ou du "musette" confronte les jeunes à un registre démodé à leurs yeux et éloigné de leurs goûts, à tel point que les familiers de ces styles parlent d'un véritable problème de recrutement :

"Et puis c'est le gros problème : on ne trouve pas de jeunes à l'heure actuelle pour faire ce genre de musique, ils n'aiment pas ça du tout (...) Dés qu'ils savent jouer d'un instrument (...) c'est pour faire du rock ou du slow" (D.L., 48 ans, guitariste).

Derrière cette citation, nous sentons poindre virtuellement un "conflit de générations musicales" ou, du moins, la crainte des sujets de ne pas trouver, parmi les musiciens plus jeunes qu'eux, ceux capables d'aimer et de jouer leur répertoire. Pourtant, ainsi que nous l'avons déjà mentionné, le facteur âge influe sur la période d'entrée dans une formation musicale mais ne régit pas les lois d'agrégation des formations musicales où les générations se côtoient : paradoxalement, le sujet précédemment cité joue dans l'orchestre où la dispersion des âges entre les membres est la plus importante de toutes celles rencontrées[103].

Ces précisions justifient notre appellation "conflit de générations musicales", la crainte portant davantage sur le répertoire que sur l'aspect relationnel et bien qu'il y ait une corrélation directe. Le passage suivant met à jour cette articulation entre l'âge et le répertoire :

"C'est très difficile parce qu'il n'y a pas de jeunes formés, enfin je dis de jeunes... au moins des personnes à peu prés dans nos âges qui pourraient au moins remplir les conditions (musicales et humaines)" (G.M., Ch. d'Or., 42 ans).

---

[103] 45 ans en l'occurrence, avec pour l'ensemble de notre population une moyenne de 24 ans et un écart minimal de 12 ans.

Il faut noter au passage le fait que la prise en compte de l'âge du sujet dans l'analyse des deux dernières citations vaut quel que soit le genre musical dominant de l'orchestre. En l'occurrence, il s'agissait de deux formations où le musette occupait la majorité du répertoire mais nous retrouverions des remarques identiques vis à vis des musiciens du musette dans un groupe où les variétés occuperaient la même proportion.

Même s'il y a quelques succès incontournables dans le genre de la musique de bal, les répertoires varient toujours d'un orchestre à un autre et le nouvel entrant sera tenu d'accepter et d'intégrer celui de la formation d'accueil, témoignant ainsi à la fois de sa compétence technique et de sa plasticité de goûts.

La dissociation entre la composante humaine et l'aspect musical (nécessaire à l'analyse) ne fonctionne pas comme telle dans la réalité dans la mesure où une interaction se produit entre les deux phénomènes, donnant lieu à des équilibres variables. La première dimension s'avère être une condition nécessaire mais non suffisante :

"on avait embauché un sixième à un moment donné (...) ce monsieur était très gentil (...) mais lui il (aimait) surtout la musique de jazz (...) de rock (...) on en place deux ou trois dans la soirée puis ça se limite à ça (...) pour nous ça ne devenait plus intéressant parce qu'entre les morceaux il ne faisait rien (...) (D.L., guitariste, 48 ans).

Si l'argument en cause est ici celui de la "rentabilité" d'un intervenant très ponctuel dans une formation modeste, on repère le fait que la gentillesse (élément facilitateur d'intégration) ne compensait pas le surplus de l'investissement. Parmi les orchestres professionnels, ce facteur humain reste la dimension prévalente lorsqu'on embauche un nouveau, au point que l'on préfère, dans une certaine limite bien sûr, lui sacrifier le versant technique. Le témoignage suivant illustre cette priorité dans le choix :

"On est prudent, c'est-à-dire qu'on les essaye un certain temps, si ça correspond pas seulement musicalement, au point de vue esprit je veux dire, parce que c'est comme une équipe de rugby, c'est pareil : il faut qu'il se passe un truc, il faut qu'il y ait une communion entre les mecs. On vit ensemble, plus nous entre nous qu'avec les familles (...) alors à la limite on préfère qu'ils soient un petit peu moins techniciens, c'est pas grave, mais qu'ils soient cools et sans problèmes" (M.L., Ch. d'Or., 44 ans).

La décision d'embaucher un nouvel élément tient compte de ces deux dimensions (humaine et musicale), au point qu'elle est l'affaire du groupe dans son

ensemble. Ainsi J.T. qui évoquait précédemment l'intrication de ces deux facteurs (*"je ne l'entends pas tout seul" (...) "on écoute ce qu'il sait faire, on parle avec lui pour savoir comment est sa façon de vivre"*) témoigne-t-il de la participation du groupe à cette décision :

<u>Question :</u> *Comment recrutez-vous un musicien ?*

"Le dernier pianiste, il est venu un jour comme ça, je connaissais son père d'ailleurs... Il vient et il jouait très bien du piano, bien équipé au point de vue matériel, 22 ans, beau garçon (ça ne gâte rien sur la scène), j'ai dit "tiens ça risque de m'intéresser". Je le mets au piano et mes musiciens derrière[104]*: "il est bien celui-là", "il faut le garder", "celui-là c'est bien",... voilà ce qui se passe !".*

Les responsables des orchestres professionnels, conscients de l'insuffisance d'une audition, se montrent très prudents vis à vis des nouvelles recrues, au point qu'ils instaurent une sorte de "période d'essai" informelle avant l'admission définitive:

"On le fait jouer avec nous, on parle un peu avec lui, on passe 2 ou 3 heures ensemble, enfin on essaie de voir à qui on a affaire, sur le plan humain et sur le plan musical. Et puis après, on le prend avec nous un certain temps et si ça baigne, on le fait rentrer dans la famille" (M.L., Ch. d'Or., 44 ans).

Ainsi, ces témoignages convergent-ils pour nous permettre d'esquisser les étapes préalables à l'intégration d'un musicien dans un groupe :

- d'une part, des sociabilités différentes conduisent des instrumentistes vers le bal, la variété de ces trajectoires pouvant expliquer en partie l'hétérogénéité de notre population où se côtoient amateurs et professionnels. A un niveau local principalement, le musicien qui souhaite changer de groupe utilise les remplacements occasionnels pour se faire connaître, par opposition à ceux dont les références permettent une reconnaissance immédiate. Malgré ces profondes différences, quel que soit celui qui est en position d'être recruté, il doit se montrer capable d'adhérer aux normes et aux valeurs du groupe, la dimension relationnelle du sujet constituant un critère primordial et indispensable aux yeux de ceux qui souhaitent s'attacher un nouvel élément ;

- d'autre part, la compétence technique ne s'avère pas suffisante pour justifier une intégration : outre le facteur précédent, le musicien est tenu de faire preuve d'une certaine souplesse quant au répertoire, c'est à dire d'être capable de jouer n'importe quel style musical indépendamment de ses préférences ou de son genre

---

[104] au sens de "et j'entends mes musiciens derrière qui disaient..."

initial. Dans le cas d'un orchestre de bal, il sera demandé au musicien de jouer aussi bien un rock qu'une chanson à succès ou une valse. La compétence technique requise s'avère donc éclectique, penchant du côté de la polyvalence des goûts et des capacités techniques musicales.

Insensiblement, le musicien doit faire preuve simultanément de capacités individuelles (musicales, humaines) et groupales ("plasticité" des goûts musicaux et souplesse relationnelle) s'il veut s'intégrer à une formation.

Jusqu'à ce stade de notre analyse, nous avons évoqué la notion d'orchestre car elle s'opposait bien à l'individualisme et à l'isolement du musicien. Nous nous proposons maintenant d'explorer la diversité morphologique et fonctionnelle des formations musicales telle que nous avons pu la dégager du terrain.

*

2.4 La construction des types d'orchestres.

Le principe des typologies.

L'accès à ce type d'approche est rendu possible du fait de l'utilisation d'outils mathématiques traités par informatique. En effet, le dégagement des caractéristiques d'agrégation des plusieurs questions repose sur la base du calcul de corrélations de toutes les modalités deux à deux suivi par une analyse factorielle des correspondances. A la suite d'une première saisie des questionnaires avec le logiciel de traitement d'enquête "Traitenq"[105], nous avons utilisé le logiciel d'analyse post-factorielle "Tri-deux"[106] permettant la réalisation de tels calculs.

Cet instrument possède l'avantage de donner une visualisation des configurations pertinentes d'agrégation entre différentes modalités. Ces représentations graphiques peuvent être construites, selon le choix, sur la contribution des écarts à l'indépendance ou sur la contribution au khi-deux. La différence réside dans le fait que dans la méthode des écarts à l'indépendance les effectifs influent sur l'intensité de la liaison (les écarts sont dits "non pondérés"), dimension que la méthode de la contribution au khi-deux annule (écarts "pondérés"). Cette dernière permet ainsi de faire apparaître certaines liaisons entre des modalités numériquement faibles mais dont la position est particulièrement intéressante et qui n'apparaîtraient peut-être pas avec la première méthode de calcul. Aussi opterons-nous pour la méthode des écarts pondérés lors des analyses suivantes[107].

L'intérêt de cette option mathématique permettant de prendre en compte des effectifs réduits ne réside pas dans un seul artifice de manipulation de chiffres car il donne au sociologue[108] la possibilité de construire en le visualisant le "type-idéal" évoqué par Max Weber : *"on obtient un idéaltype en accentuant unilatéralement un ou plusieurs points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés isolément, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis*

---

105 "traite/enquête", mis au point par Louis-André Vallet, 1987.

106 Mis au point par Philippe Cibois, décrit dans Cibois, 1984 et 1987.

107 La prise en compte des graphes construits avec les écarts pondérés reste intéressante dans la mesure où elle se rapproche de la construction intuitive induite par le terrain : on mesure alors l'influence des effectifs (donnée quantitative) sur la structure de notre typologie spontanée.

108 ainsi que le souligne Cibois, 1984, p. 135.

unilatéralement, pour former un tableau de pensée homogène. On ne trouvera nulle part empiriquement un pareil tableau dans sa pureté conceptuelle : il est une utopie"[109]. Max Weber insiste également sur l'utilité de la construction d'idéaltypes abstraits qui "n'entre pas en ligne de compte comme but, mais uniquement comme moyen de connaissance"[110].

Cette invocation d'un des pères fondateurs de la sociologie vise à clarifier notre position vis à vis de l'utilisation des outils mathématiques dont nous n'attendons pas un effet de légitimation scientifique des propositions avancées ainsi que pourraient le laisser croire les analyses à venir. En filigrane de cette réflexion se profile le débat "qualitatif/ quantitatif" auquel tout chercheur se trouve, à un moment donné, confronté. L'apport de l'analyse factorielle nous semble constituer le point de rencontre entre ces deux pôles (dont le radicalisme de la position antagoniste reste stérile) et satisfaire la quête de cette construction heuristique incarnée par le concept de type-idéal. Nous concevons donc l'analyse factorielle dans une perspective instrumentale (et non finale) qui nous permettra de réinjecter des observations et analyses de terrain. L'effet déformant que donne la méthode de calcul des écarts pondérés nous paraît correspondre à l'accentuation unilatérale d'un point de vue dont parle Weber.

Le problème général de l'articulation entre statistique et sociologie a suscité en octobre 1982 une journée d'études "Statistiques et sociologie" organisée par la Société française de sociologie et l'I.N.S.E.E.[111]. La procédure de l'analyse multivariée comptait au rang des thèmes abordés et le risque fut souligné que cet outil n'amène le statisticien à construire ce qu'Halbwachs appelait des "populations fictives" en tentant d'isoler les effets d'une variable donnée par l'élimination d'autres variables corrélées avec elles ("par exemple les effets de l'activité professionnelle des femmes mariées en faisant abstraction de la catégorie socio-professionnelle de leurs maris")[112]. Cette remarque met l'accent sur les conditions d'utilisation de cet outil et, en l'occurrence, sur la nécessité absolue de réintroduire le contexte évacué par l'effet de sélection de certains paramètres, exigence que J.C. Passeron appelle "le

---

[109] Weber, 1965, p. 181.

[110] ibid., p. 185.

[111] dont on trouvera un compte-rendu dans Singly, 1984.

[112] ibid., p. 20.

contextualisateur de l'interprétation, qui seul permet le raisonnement sociologique"[113]. Cette dimension s'avère d'autant plus vitale que le vocabulaire statistique est trompeur : "ce n'est pas l'appartenance à une "catégorie" qui "opère", mais la position dans des champs variés et multivoques définis (...) à travers les systèmes de perceptions, d'assignations que leurs confèrent les agents appartenant aux uns et autres champs"[114]. Ces arguments de statisticiens et sociologues rompus à cet outil rejoignent ici la mise en garde de Weber sur le caractère utopique mais utile heuristiquement de l'idéaltype.

Un avantage supplémentaire de cette méthode réside dans le fait qu'elle évite au sociologue soucieux de rompre avec des objets préconstruits (i.e. avec son intuition du terrain) d'établir des séries statistiques sur la base des mêmes critères que ceux qui définissent les cas individuels considérés comme "saisissants"[115].

Une typologie des orchestres.

Les orchestres diffèrent les uns des autres du point de vue des effectifs en ce qui concerne l'aspect le plus manifeste mais d'autres dimensions moins visibles révèlent des principes d'oppositions franches. En fait, nous pouvons distinguer les formations de deux façons : selon leur taille ou en fonction de leur mode de gestion interne.

La taille de l'orchestre : une opposition pertinente.

Nous avons analysé l'articulation de 6 variables entre elles :
- l'âge des sujets (< ou > à 39 ans)[116],
- la taille de l'orchestre (< ou = à 5 et > ou = à 6),
- leur expérience dans le bal (< ou > à 19 années),
- le travail de l'instrument (régulier ou rare),
- le salaire des sujets (< ou > à 700 frs),
- les vignettes U.R.S.S.A.F.[117] (inutiles ou nécessaires).

---

[113] ibid.

[114] ibid.

[115] Chamboredon, 1971, p. 335.

[116] le seuil de coupure de la plupart des variables correspond à la moyenne des effectifs de notre population (exemple : la moyenne d'âge des 101 sujets est de 39 ans).

[117] Union de Recouvrement des cotisations de Sécurité Sociale et d'Allocation Familiale. C'est la sécurité sociale des artistes du spectacle travaillant dans des emplois occasionnels.

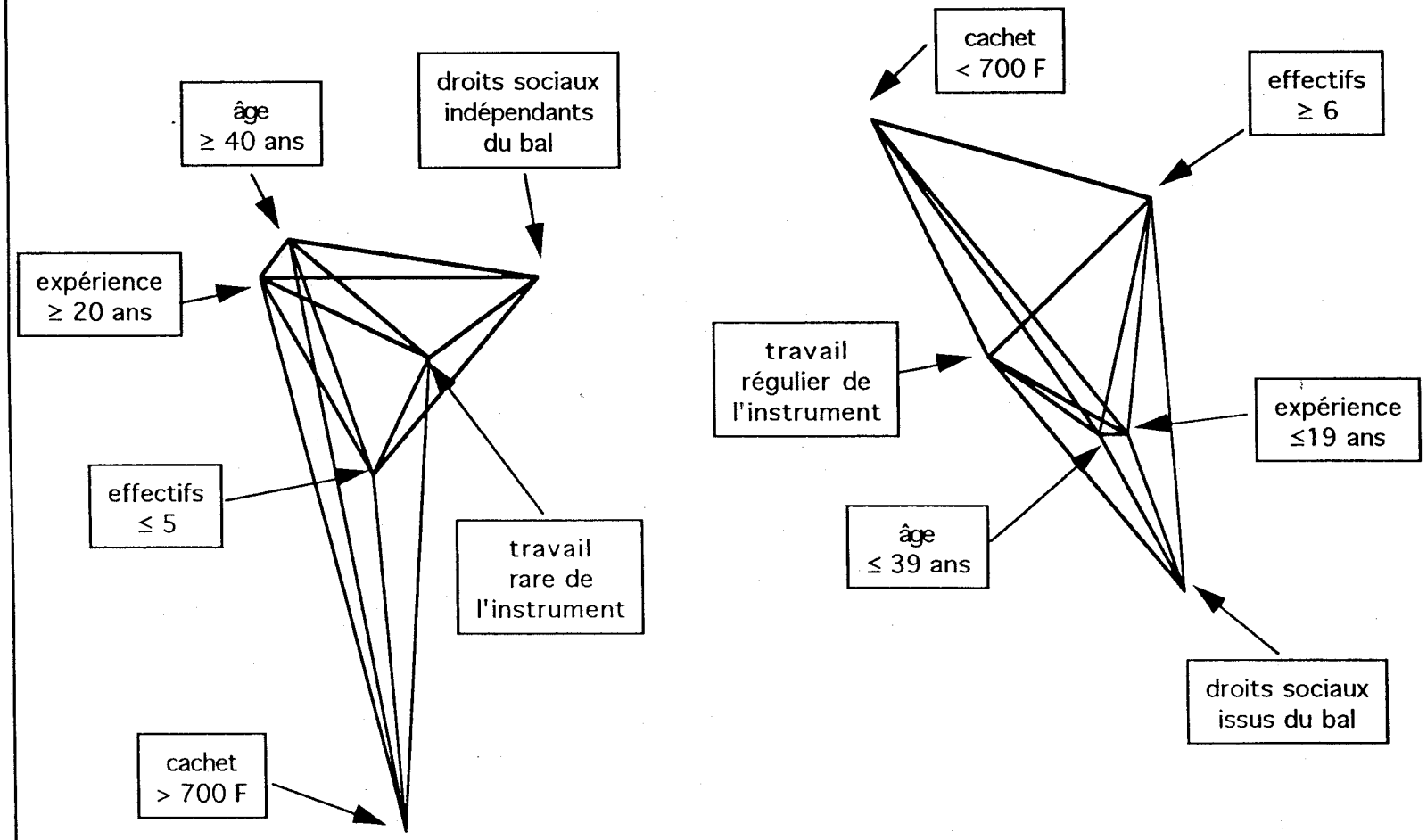
La somme des modalités de ces 6 variables est de 12 (deux possibilités par question) et constitue les modalités *actives* par opposition aux modalités *complémentaires*. Ces dernières correspondent à la modalité "non-réponse" de chaque question : si les modalités complémentaires des questions taille de l'orchestre ou âge des sujets sont nulles (puisque nous les avons identifiés dans tous les cas), des refus à certaines questions (sur les salaires ou les vignettes U.R.S.S.A.F. notamment) introduisent des modalités complémentaires non négligeables qui participent à l'ensemble des écarts à l'indépendance. Le logiciel d'analyse post-factorielle tient compte de cette possibilité mais laisse le choix à l'utilisateur de faire apparaître ou non sur le schéma deux types de liaisons, à savoir modalité active/modalité complémentaire (c'est dans les orchestres numériquement importants -modalité connue- que nous avons eu le plus de refus à la question sur les salaires - modalité non réponse) et modalités complémentaires entre elles (les sujets ayant refusé de répondre à la question sur leur fréquence de prestation ont souvent refusé de dire le montant de leur salaire). Afin de faciliter la lecture des graphes et de ne pas les encombrer par les non réponses, nous avons choisi de ne faire apparaître que les attractions entre les modalités actives.

L'analyse factorielle des réponses[118] donne une représentation qui oppose nettement deux types d'orchestres : le premier (sur la partie gauche du graphique page suivante) a des effectifs restreints, âgés et expérimentés, ne travaillant pas (ou rarement) leur instrument, dont le salaire est assez élevé et qui n'ont pas besoin des vignettes U.R.S.S.A.F. alors que le second (à droite) constitue le complémentaire du précédent en tous points (effectifs importants, sujets jeunes et peu expérimentés, travaillant leur instrument, au salaire faible et ayant besoin des vignettes pour leur couverture sociale).

Cette séparation nette mérite une analyse ou une tentative d'explication car au delà du constat, il s'agit de comprendre l'origine et le sens de cette opposition. Ces agrégations peuvent être en partie expliquées par la variable âge qui semble pouvoir rendre compte de la distribution des sujets dans ces deux types d'orchestres qui se distinguent essentiellement par leurs effectifs : les orchestres numériquement importants comporteraient davantage de jeunes, les plus âgés restant dans des formations restreintes. En accord avec les précautions évoquées précédemment à

---

[118] le principe théorique de l'analyse factorielle des correspondances repose sur les écarts significatifs à l'indépendance de toutes les modalités entre elles, c'est à dire sur les khi-deux.



Graphique n°4 : typologie des orchestres selon leur taille.

propos de l'effet de décontextualisation inhérent à l'outil, nous nous garderons de faire de cette tendance une loi.

La conséquence logique de son application stricte voudrait que chacun des orchestres ainsi dessinés ait une homogénéité dans l'âge des sujets qui les composent, or l'approche de terrain confirme la dimension intergénérationnelle de cette pratique musicale. Pourtant, force est de constater qu'une lecture sélective de certains critères oppose les sujets âgés pratiquant cette activité sur un mode non professionnel (travaillent peu leur instrument et ne demandent pas les vignettes U.R.S.S.A.F.) aux jeunes pour qui l'activité musicale au sens large correspond à un investissement plus important.

Il faut mentionner ici qu'il n'y a pas de liaison significative entre la connaissance musicale des sujets et la taille des orchestres (on ne connaît pas mieux la musique dans un petit orchestre plutôt que dans un gros) ou avec l'âge des sujets (les jeunes ne la connaissent ni mieux ni moins bien que leurs aînés) : nous pouvons donc penser que si les jeunes travaillent leur instrument, c'est pour acquérir un savoir-faire non transmis par un apprentissage classique. Au delà de cette remarque, le fait que les jeunes travaillent leur instrument nous semble intéressant dans sa conjonction avec un indice d'un rapport particulier à l'activité, à savoir la demande des vignettes U.R.S.S.A.F..

Il est en effet une autre manière de lire ce graphe qui consiste à remarquer que les petits orchestres ne demandent pas souvent les vignettes par opposition aux gros. De plus, un orchestre important a un effet d'attraction et de prestige supérieur, ce qui dans la conduite d'une stratégie de carrière peut expliquer l'attirance des jeunes pour de tels orchestres, quitte à ce que le salaire soit moindre. C'est là en effet le prix à payer pour les sujets jeunes (attraction visible sur le graphe), plus particulièrement pour le sous-groupe dont nous parlons[119] car ils nous ont dit souvent être obligés de payer sur leur cachet les cotisations de retraite[120], ce qui ampute d'autant leur cachet : autant il leur est relativement aisé d'obtenir de la part des organisateurs les vignettes U.R.S.S.A.F., autant l'obtention des secondes donne lieu à des tensions et se concrétise par un paiement direct.

---

[119] Cette nuance prend tout son sens lorsque l'on sait qu'il n'y a pas de liaison globale entre l'âge des sujets et leur salaire : ce lien n'apparaît que dans un croisement faisant intervenir certaines variables, comme dans le cas présent.

[120] Groupement de Retraite des Institutions Sociales du Spectacle, le G.R.I.S.S.

Nous retiendrons donc que cette première approche dégage deux types d'orchestres qui se distinguent par des modes différents de pratique de l'activité musicale de leurs membres : cette dernière sera perçue soit comme une activité secondaire[121] au sein d'un groupe restreint le plus souvent, soit comme une activité principale officiellement[122] au sein d'une formation numériquement plus étoffée.

Le mode de gestion interne.

Deux critères nous ont semblé témoigner de deux styles opposés de gestion et d'animation d'un groupe (le leadership) que l'approche de terrain faisait pressentir : le fait que tous les sujets touchent le même salaire ou des cachets différents et la connaissance par les autres musiciens du salaire du chef ou son ignorance. Le croisement de ces deux indicateurs avec la taille de l'orchestre, son prix (< ou > à 4000frs) et la demande des vignettes U.R.S.S.A.F. montre que ces deux modes d'organisation de l'orchestre correspondent par certaines caractéristiques aux deux profils dégagés ci-dessus, ainsi que le fait apparaître la représentation à la page suivante.

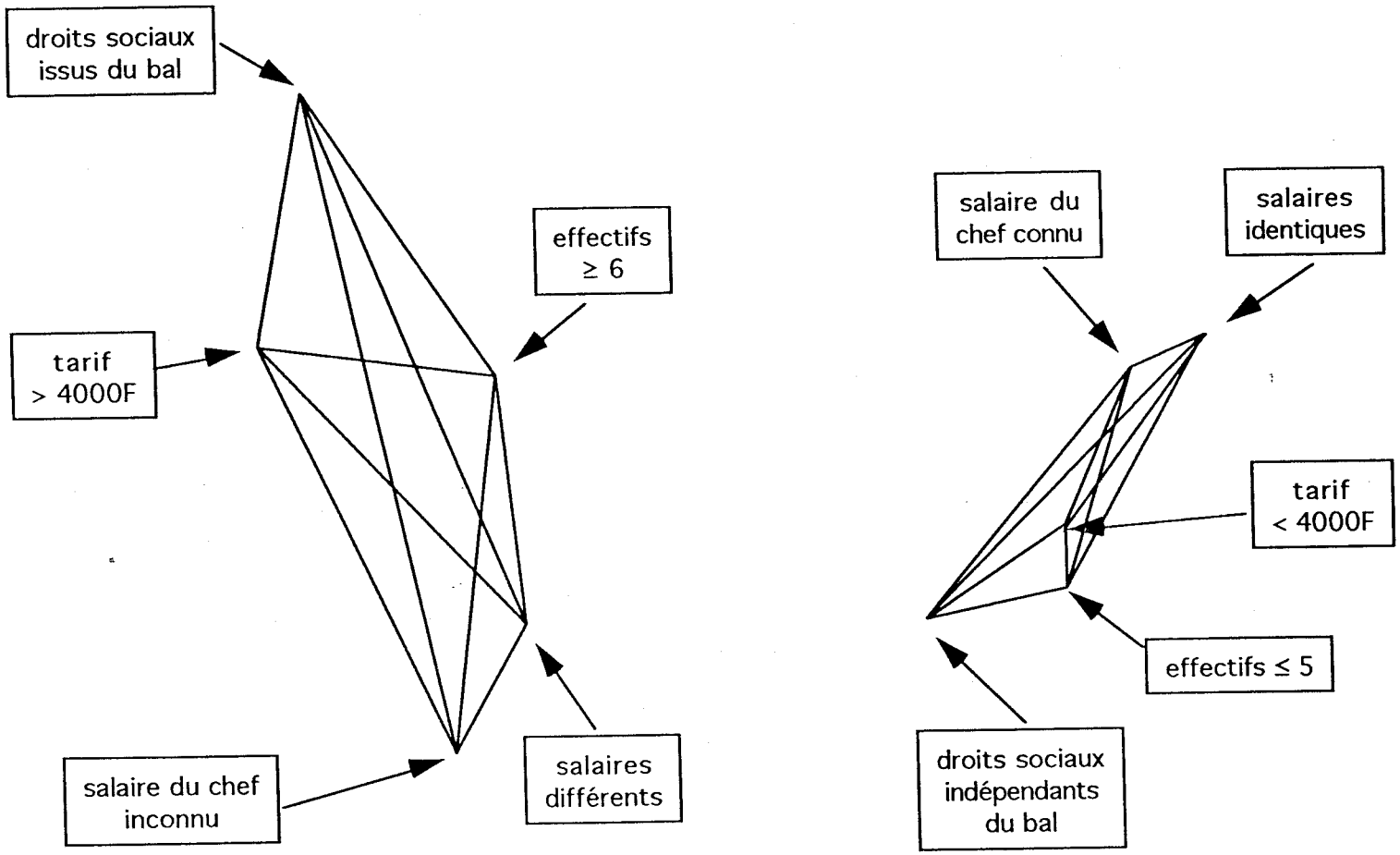
Nous noterons le fait que le schéma de cette analyse nous donne l'occasion de visualiser une distribution rare et parfaite, celle de deux diamants distincts (d'autant plus rare que tous les écarts entre modalités actives sont représentés).

La dimension organisationnelle de ces deux types d'orchestres apparaît clairement : dans le groupe restreint (partie droite), les salaires sont identiques entre les membres, les musiciens connaissent les cachets respectifs, y compris celui du chef, par opposition au second groupe où les salaires sont différenciés entre des musiciens qui ignorent celui du chef. On devine avec cette approche <u>un groupe de type copains</u>, égalitariste face à la dimension financière et un autre genre de formation (numériquement plus importante) où cette dimension n'apparaît pas. Dans ce deuxième type, <u>l'orchestre est davantage géré comme une entreprise.</u>

---

[121] en référence à une activité principale le plus souvent non musicale.

[122] dés lors qu'elle confère au sujet la protection sociale.



Graphique n°5 : typologie des orchestres selon leur "leadership".

Au delà de ces aspects matériels, ce sont à la fois des modes de sociabilités et de pratiques musicales distincts qui se dessinent :

- pour les organisateurs, on ne s'étonnera pas de constater que le prix des orchestres varie, en fonction des effectifs qui les composent. Ceci s'avère d'autant plus vrai que le coût global d'organisation d'une soirée inclut le nombre de repas, de vignettes et, éventuellement, de cotisations du G.R.I.S.S.

- du point de vue du chef d'orchestre, les frais d'entretien du matériel collectif qui lui appartient le plus souvent croissent également selon les effectifs : la sonorisation doit être à la mesure de l'orchestre, quantitativement en regard du nombre de branchements possibles et qualitativement s'il souhaite que chaque instrumentiste ne soit pas noyé dans une masse sonore indistincte, ce qui se traduit directement par un investissement proportionnel. Les éclairages et le matériel de transport obéissent aux mêmes nécessités et plus l'orchestre aura une fréquence élevée de prestations, plus l'usure du matériel appellera son renouvellement.

- enfin, si l'on se réfère à la position du musicien, l'investissement dans le matériel personnel ne varie pas avec les effectifs de l'orchestre, ni le salaire qui semble même supporter pour les jeunes, à en croire le graphe précédent, indirectement et sensiblement les charges d'organisation conduisant le chef à prélever une part plus importante sur le cachet global en retour de son propre investissement[123]. Cette remarque vaut pour les orchestres que nous avons rencontrés et dans les conditions restreintes d'un sous-groupe d'âge dont nous pouvons souligner à nouveau la moindre rentabilité financière de cette activité musicale.

Dans ces circonstances, l'acceptation par les sujets de salaires moindres se comprend si l'on tient compte, d'une part, de la fréquence de prestations que le chef propose au musicien (généralement plus élevée dans les grandes formations) et, d'autre part, de la possibilité qu'ils ont de jouer dans d'autres orchestres plus en accord avec leurs goûts musicaux (jazz, rock, etc.). La moitié des personnes interrogées (56.4%) jouent dans plus d'un orchestre de bal : l'analyse de ces musiciens montre qu'ils sont significativement plus âgés que la moyenne (khi-deux inférieur à 0.05). Ainsi, lorsque les plus jeunes jouent dans d'autres groupes, il

---

[123] Tous âges confondus, il n'y a pas de liaison statistiquement significative entre le prix de l'orchestre et le salaire du sujet.

s'agit plus rarement d'un second orchestre de bal, indice d'une certaine insatisfaction musicale[124].

Nous ne pouvons terminer cette tentative de caractériser les orchestres sans analyser l'aspect qui vient peut être le plus spontanément à l'esprit et qui concerne la dimension musicale de leurs répertoires.

Les répertoires.

Nous avons demandé à un membre de chacun des orchestres rencontrés de nous transmettre une copie du répertoire de la formation[125] en leur expliquant notre intérêt pour ces informations qui nous permettraient d'aborder l'aspect musical. Sur les 22 orchestres, nous en avons obtenu 11 après de nombreuses relances, un seul chef nous ayant opposé un refus direct en disant que cela ne se faisait pas du fait du risque qu'on lui *"pique son répertoire"* (sic). Un autre chef nous a dit avoir vu *"une personne pas de la S.A.C.E.M. enregistrer toute la soirée afin d'identifier son répertoire"* et de pouvoir bénéficier à son tour de son succès : dans la logique de ces deux discours, le répertoire semblerait correspondre à la clef de la réussite de l'orchestre[126].

Cette réticence vis à vis de la transmission des répertoires peut s'expliquer également par le fait que ces informations font régulièrement l'objet de contrôles de la part de la S.A.C.E.M. Chaque délégation locale effectue des écoutes de soirées par enregistrement afin de vérifier la concordance entre le répertoire déclaré et celui effectivement joué. Il va de soi que seuls les orchestres tournant suffisamment sont programmés pour ces contrôles, les formations n'effectuant que 3 ou 4 prestations annuelles ne justifiant pas une soirée de travail d'un agent de la Société, sans compter les temps de transcription et de vérification nécessaires. De même que nous avons pu être perçu comme un membre des services fiscaux[127], certains ont pu craindre une collusion avec la S.A.C.E.M., *a fortiori* ceux qui négligent la mise à jour de leurs répertoires.

---

124 C'est parmi les jeunes que le désir de changer de genre musical est le plus fort.

125 ou au minimum le nom des morceaux et leur genre musical (valse, tango, etc.).

126 Nous avons analysé également 11 autres répertoires transmis par la S.A.C.E.M. en 1986 dont quatre correspondent aux orchestres de notre tirage au sort.

127 ainsi que l'aveu nous en fut fait par un chef.

Plus que l'abord de certains aspects financiers, l'approche de ce registre s'est avérée parfois délicate, à l'image d'un secret jalousement gardé, ce qui peut sembler paradoxal du fait de la présentation publique des morceaux en question.

La plupart du temps, nous avons obtenu une photocopie de la feuille trimestrielle de déclaration de répertoire exigée par la S.A.C.E.M., document qui fait apparaître le titre des oeuvres, leur genre musical, le nom des auteurs ou compositeurs et celui des arrangeurs. Mais malgré cela, les sources d'information présentent de nombreuses variations dont nous énumérerons les principales :

- un même morceau peut être classé dans plusieurs genres : la différence entre paso doble et marche ou entre jerk et rock varie selon la personne qui classe le morceau car, d'une part, l'intérêt de la précision n'est pas très évident et, d'autre part, un orchestre peut arranger musicalement un morceau dans un genre différent de l'original ;
- le titre exact des morceaux n'est pas toujours respecté : nous avons pu juger des approximations qui rendent parfois difficile, voire impossible, l'identification ;
- les feuilles de répertoire ne sont pas complètes : un orchestre propose ainsi à la S.A.C.E.M. une liste de 19 titres, un autre 25 (la moyenne pour l'ensemble est de 68 morceaux, l'imprimé de déclaration comprenant 104 lignes) ;
- nous avons obtenu deux répertoires remontant à plusieurs années (1982 et 1986), ce qui peut être considéré comme invalide si l'on pense que les titres ont changé, à moins que cela ne prouve la stabilité du répertoire.

Pour les informations transmises sur des feuilles ordinaires correspondant à une copie du programme que les musiciens ont sous les yeux durant la soirée, les biais sont autres :

- on rencontre des séries sur le mode "pot-pourri" (ou medley) qui regroupent plusieurs refrains successifs, posant le problème de l'unité de recensement (combien de morceaux comptabiliser ?) ;
- un chef tournant très peu et avec des effectifs restreints (3 musiciens) nous a "avoué" qu'il n'avait pas de répertoire, jouant au gré de son inspiration ;
- parfois ne sont mentionnés que les genres : "pasos/valses 15 mn".

Plus généralement, nous soulignerons le fait que les répertoires ne reflètent jamais parfaitement l'ensemble des morceaux que les orchestres jouent à l'occasion d'une soirée, ni l'intégralité de ceux qu'ils peuvent jouer. Ces nuances posent le

problème de l'écart entre le potentiel de morceaux du répertoire et le nombre entendu au cours d'une soirée.

Toutes ces remarques nous ont conduit à prendre comme unité de mesure comparative entre orchestres les genres des morceaux. Du point de vue de notre recherche, il nous paraissait intéressant initialement de croiser deux types d'informations : les genres musicaux des morceaux interprétés et leurs années de création. En effet, notre hypothèse était, en ce domaine, que les orchestres se différenciaient par la prévalence d'un genre musical plus ou moins récent (le musette ou les variétés). Le travail de datation s'est avéré très vite impossible à réaliser exhaustivement du fait du nombre de morceaux recensés (1511 en l'occurrence) et des biais évoquées ci-dessus : une recherche complète sur ce point aurait permis un degré de précision plus élevé mais dans la perspective qui nous occupe, la corrélation entre les genres musicaux et leur apparition à une période des modes musicales[128] suffit à opposer les orchestres en fonction de leur répertoire.

Le dépouillement des 22 répertoires montre une variété importante des différents types de danses interprétés.

Tableau n°18 : Les danses du répertoire de bal.

Genre musical	%	Genre musical	%	Genre musical	%
Valse	17.5	Jerk	4.6	Lambada	0.6
Slow	12.6	Cha-cha	4.3	Typique(pays)	0.6
Marche	10.5	Samba	4.3	Polka	0.5
Paso Doble	9.7	Biguine	3.4	Bourrée	0.4
Boléro	8.7	Java	2.6	Charleston	0.4
Tango	7.5	Rumba	1.3	Fox-trot	0.3
Rock	7.5	Twist	1.1	Divers	0.6

* d'après les genres de 1511 morceaux identifiés.

Mise à part la position dominante de la valse, ce tableau ne nous paraît pas directement lisible, ni de nature à différencier les orchestres. Nous avons évoqué l'opposition musette/variétés qui revient constamment dans le discours de nos interviewés à l'image d'un couple générique bipolarisant l'espace des genres musicaux, laissant à penser que les répertoires des orchestres se distribuent entre ces

[128] La grande majorité des tangos ou des valses provient d'avant les années 50, tout comme le twist ou le rock sont postérieurs aux années 60 : les pôles musette et variétés se dégagent d'une simple lecture des genres musicaux.

deux positions. En fait, il est possible de donner une consistance à ces deux concepts si l'on regroupe sous l'un ou l'autre quelques styles de danse, sans chercher pour autant à classer l'intégralité des 20 genres recensés. Ainsi, nous avons considéré comme affiliés au répertoire "musette" : la valse, la marche, le paso doble, le boléro, le tango, le cha-cha, la java, la rumba et la polka, et comme faisant partie des variétés : le slow, le rock et le jerk. Le déséquilibre entre les deux registres (9 et 3 danses) importe peu puisqu'il ne s'agit pas d'obtenir deux répertoires quantitativement identiques mais qualitativement[129] distincts. Cette opération donne la distribution suivante du répertoire :

Tableau n°19 : Le rapport musette / variétés.

Musette	Variétés	Autres genres*
63.7	25.0	11.3

* divers exclus

Ce regroupement nous donne une idée du dosage entre musette et variétés tel qu'il apparaît à partir des répertoires dépouillés et nous sert d'élément de référence pour situer nos orchestres en fonction de leurs répertoires : certains apparaissent près du pôle musette (selon le pourcentage de musette), d'autres près du pôle variété, l'ensemble des orchestres se distribuant entre ces deux positions. Cependant, une formation occupe une position particulière du fait de deux caractéristiques : d'une part elle n'a à son répertoire qu'un taux infime de musette (1.3% avec un cha-cha sur 75 morceaux) et la proportion "autres genres" est de 44%. Il s'agit d'un orchestre créole qui propose des morceaux de variétés et des airs typiques. Nous trouvons avec cet exemple le troisième type de répertoire possible correspondant à des formations spécialisées (orchestres Bavarois, Antillais[130], etc.).

Certains orchestres ont parfois deux noms et proposent deux formules possibles aux organisateurs : la formation variétés et/ou musette et la formation spécialisée (exemple : l'orchestre Bavarois pour animer les fêtes de la bière). Il est possible dans ce cas que les effectifs diffèrent sensiblement, un répertoire spécialisé pouvant exiger la participation d'un ou plusieurs instrumentistes particuliers[131] et en dispenser

---

129 Nous utilisons les concepts indigènes de musette et variétés à des fins heuristiques et non en les reprenant comme critères esthétiques.

130 Jacob, 1986.

131 comme un violoniste pour une soirée tzigane ou un tuba pour une fête de la bière.

d'autres. Généralement, les éléments de l'orchestre de départ restent en nombre suffisant pour que l'on puisse parler de la même formation.

Dans notre quête visant à établir une typologie des orchestres en fonction des répertoires, nous repérons donc 3 profils principaux :

- des orchestres dits de "musique rétro" ou "musette"[132],
- des orchestres de variétés,
- des formations spécialisées proposant un répertoire étranger très spécifique (musique Créole, Antillaise, Nouvelle-Orléans, etc.).

Sur les 22 répertoires dépouillés, un seul correspondait au troisième groupe et n'était pas dans notre tirage au sort[133]. Tous les autres se distribuent entre les appellations musette et variétés. La répartition étant progressive (en termes de pourcentage dans chaque genre), nous avons réparti les orchestres dont nous avions le répertoire en trois groupes : majorité de musette (7 formations), musette/variétés (3) et majorité de variétés (4). La comparaison des âges et des effectifs de chaque sous-groupe donne le tableau suivant :

Tableau n°20 : Le genre de musique, l'âge et les effectifs des orchestres

Moyennes	Majorité Musette	Musette/Variétés	Majorité Variétés
âge	44.4	47.0	33.8
effectifs	4.9	5.0	5.8

Les différences obtenues restent sensibles et peu significatives (au sens de non généralisables) en regard des 22 orchestres sur lesquels elles reposent ; ces éléments n'ont donc qu'une valeur indicative, à titre de tendance. Les deux groupes les plus significatifs étant les deux extrêmes, il semblerait que la variable effectif soit plus discriminante que l'âge et que les formations musettes soient plus restreintes. Il existe une confirmation musicale de ce fait dans la mesure où le genre "musette" peut se concevoir avec 3 ou 4 instrumentistes, ce qui semble difficilement envisageable pour les variétés.

Une autre explication nous semble rendre compte du caractère peu spectaculaire de notre approche basée sur les répertoires : nous n'avons pas pris en

---

132 dont une partie du répertoire peut être puisée dans le folklore régional.

133 nous l'avons obtenu par la délégation locale de la S.A.C.E.M.

compte d'orchestres professionnels qui ont justement pour caractéristiques principales d'avoir des effectifs importants, des musiciens jeunes et qui proposent systématiquement un répertoire de variétés[134]. Celui-ci puise dans le "Top 50" et demande un renouvellement et une mise à jour perpétuels : la dimension technique est d'autant plus difficile que les morceaux originaux sont enregistrés après une longue série de manipulations électroniques en studio[135] et que les partitions sont éditées plusieurs mois après la sortie du disque, lorsqu'elles existent. Pour proposer les derniers morceaux à la mode, les membres des orchestres de variétés ont davantage de travail que ceux dont le répertoire musette varie peu. Cet aspect rejoint l'observation selon laquelle les jeunes des formations importantes travaillent plus leur instrument que les musiciens plus âgés des groupes restreints.

Si l'on se réfère à la classification des sujets eux-mêmes, la majorité des orchestres que nous avons rencontré se classe sous la double appellation "musette/variétés"[136], mentionnant que le dosage varie en fonction des soirées. Ce mouvement d'aller et de retour possible entre ces deux pôles du répertoire permet à ces formations d'accentuer un aspect du répertoire plutôt qu'un autre selon le désir des organisateurs ou de la clientèle et de pouvoir répondre à une plus large demande. Cependant, l'analyse du répertoire tend à montrer que le terme "variétés" de nos orchestres ne recouvre pas le même contenu que celui des gros orchestres ainsi que nous avons pu en juger à plusieurs reprises, principalement si l'on prend en compte la date d'apparition des morceaux : les formations professionnelles proposent des morceaux sortis en très grande majorité dans l'année précédente alors que ceux déclarés par nos formations locales remontent à 10, 20 voire 30 ans (pour les rocks, slows et jerks).

En fait, la tentative de distinguer les orchestres en fonction de leur répertoire s'avère difficile en raison d'une dimension supplémentaire : la qualification du répertoire est à la fois un sujet de rivalité entre orchestres ainsi qu'entre les générations en présence dans le même orchestre.

*

---

134 ainsi que la liste du syndicat national des chefs d'orchestres le fait apparaître.

135 Hennion, 1981 et 1983.

136 réponse dominante à la question: "Quel est le genre de musique de votre orchestre ?".

La querelle des labels.

Annoncer dans les plaquettes de présentation de l'orchestre ou sur les affiches un répertoire de "variétés" revient à signifier que la formation est capable de produire ce type de musique (pratiquement tous les chefs syndiqués se définissent par rapport à ce critère) : le concept fonctionne alors comme indice d'affirmation d'une compétence musicale. Cependant, dans la population des orchestres professionnels, ce terme est rarement le seul mentionné, d'autres noms génériques le complètent ("tous genres", "rétro", "tous styles", "Hit-Parade", etc.). La distinction se fait donc entre celui qui mentionne "variétés" et celui qui ne peut pas revendiquer ce répertoire.

Peu d'orchestres régionaux s'affichent explicitement comme des orchestres de variétés[137], d'autant plus que la demande locale semble majoritairement aller au musette. A l'occasion des interviews, les musiciens nous ont répondu faire de la variété au sens de "nous ne faisons pas que du musette". S'ils jouent effectivement des biguines, des slows et quelques rocks, le principal de leur répertoire reste constitué par les danses musettes (valse, tango, paso doble, etc.). Ainsi, le qualificatif "variétés" nous paraît fonctionner différemment selon le niveau de l'orchestre dans la mesure où il ne recouvre pas du tout le même répertoire.

Néanmoins, le terme de musette peut jouer un rôle identique :

"Ce que je vais te dire te seras contredit par pas mal de gens qui se disent musiciens et qui ne connaissent pas le problème. Je dis que jouer le musette, le style musette, dans le style et dans l'esprit, le jouer propre, l'harmoniser, ne se trouve pas à la portée d'un petit accordéoniste ; or tous les types qui jouent de l'accordéon prétendent faire du musette". (chef d'orchestre, accordéoniste, 57 ans).

Ainsi, les orchestres peuvent-ils se discréditer mutuellement et/ou revendiquer une qualité au travers d'une qualification de leur genre musical. Affirmer jouer du "musette", des "variétés" ou des "variétés/ musette" prend son sens par opposition aux autres registres, la position du répertoire mixte signalant le refus d'être enfermé dans un genre unique en même temps que la capacité musicale à assurer les deux registres. Cette stratégie non systématique d'évaluation entre orchestres est possible du fait que les concepts employés fonctionnent comme des critères esthétiques et des jugements de valeur réciproquement portés.

---

[137] Régionalement, deux résident dans un autre département que la Haute-Vienne mais jouent peu localement (déplacements importants).

Curieusement, les différents membres d'un orchestre ne qualifient pas de la même manière le genre musical de leur formation. Ainsi avons-nous trouvé à propos d'un orchestre dont le répertoire comprenait 81.5% de morceaux de variétés selon notre classement (proportion la plus importante de toutes) des réponses très variables à la question *"quel est le genre de musique de votre orchestre ?"* allant de "variétés", "musique d'ambiance", "variétés/typique/musette" à "musette/ variétés". La fréquence de cette variabilité de l'évaluation se retrouve dans la plupart des orchestres et nous semble pouvoir s'expliquer par trois raisons différentes :

- d'une part, les musiciens n'éprouvent pas le besoin d'une qualification précise pour définir la tendance générale de leur répertoire : ils identifient sans difficulté chaque genre musical (valse, rock, etc.) et un terme plus global ne leur est pas d'une grande utilité. Seule la situation de questionnaire amène à le faire ;

- d'autre part, des concepts génériques différents peuvent recouvrir un contenu identique (la "musique d'ambiance" correspondant ci-dessus à ce que d'autres membres du même orchestre nomment le "typique" ou les "variétés"). Complémentairement, un même concept peut recouvrir des réalités très différentes. Pour la première catégorie d'orchestres (les formations "gérées comme des entreprises"), les variétés correspondront aux hit-parades de l'année en cours ou précédente, alors que pour la seconde où le musette domine, elles seront synonymes de "tout ce qui n'est pas musette"[138], c'est à dire les succès des 20/30 dernières années. Un slow des années 60 sera apprécié comme un morceau de variétés. L'absence de définition claire de ces termes (ou leur "élasticité sémantique") explique pour partie la dispersion observée.

- enfin, et c'est là le point le plus intéressant sociologiquement, il nous semble que les termes ne sont pas employés au hasard, les membres ayant tendance à qualifier le répertoire en fonction de leur degré de satisfaction musicale. Lorsqu'ils sont insatisfaits de ce qu'ils jouent, qu'ils aspirent à changer de genre musical ou qu'ils jugent le répertoire trop musette ou trop variétés[139], la dimension déplorée viendra qualifier le programme avec une intonation ou un sourire trahissant cette distance par rapport au genre jugé dominant dans le répertoire. Dans le même orchestre, ce type de comportement s'observe majoritairement chez les jeunes, les musiciens plus âgés qualifiant plus facilement le répertoire de "variétés". On peut

---

[138] au sens des danses que nous avons répertoriées sous ce terme.

[139] cas de figure le moins fréquent.

penser que les membres plus expérimentés ont résisté à l'envie de changer de genre musical et/ou qu'il les satisfait davantage que leurs cadets.

Les appellations musette ou variétés peuvent ainsi prendre une connotation qualitative (péjorative ou flatteuse) au sein même des formations un peu à l'image d'une querelle potentielle de génération musicale. Elle reste souvent latente du fait que le répertoire se modifie en fonction de la demande des musiciens qui peuvent introduire de nouveaux morceaux. On observe un partage au sein des orchestres selon le type de répertoire, musette ou variétés. A la question *"dans le groupe, qui propose les nouveaux morceaux ?"*, il apparaît que ce n'est pas forcément le chef d'orchestre. Si celui-ci intervient souvent pour ce qui est du répertoire musette (il est statistiquement plus âgé et le plus souvent accordéoniste donc amateur de musette), il laisse aux jeunes et surtout à celui qui chantera le morceau, la possibilité de constituer la partie variétés. Notre question demandant aux sujets de définir le genre de musique de leur orchestre engageait inéluctablement leur degré de satisfaction vis à vis du répertoire en même temps que leurs goûts musicaux personnels. Dans ce sens, les deux répertoires font parfois l'objet d'une petite rivalité au sein du groupe, ne serait-ce qu'en ce qui concerne le plaisir musical de l'interprétation, ce qui nous conduisait à évoquer l'enjeu qu'ils recouvraient entre musiciens d'un même groupe. Les réponses des sujets aux deux questions relatives à ce domaine[140] ont donné l'occasion de prises de positions témoignant du décalage ou de la congruence entre la musique jouée dans l'orchestre et celle plébiscitée ou rejetée. La division du travail d'élaboration du répertoire concrétise ce risque de coupure entre les générations et permet, par cette institutionnalisation, l'évitement du conflit.

Notre tentative de typologie des orchestres en fonction des répertoires n'a pas donné les résultats escomptés. On aurait pu croire cette variable davantage discriminante (et nous sommes convaincus de la pertinence de ses effets de distinction entre les orchestres[141]) mais des difficultés conceptuelles associées à des enjeux internes aux formations ne l'ont pas rendue opératoire sur une population principalement constituée de petites formations.

---

[140] Qu'est-ce que vous aimez personnellement comme genre de musique ? et Quel genre écoutez-vous le moins ?

[141] elle est spectaculaire en ce qui concerne les très grosses formations qui jouent le répertoire le plus récent.

Cette approche des orchestres nous semble pouvoir être utilement complétée par l'analyse de certaines de leurs constantes, c'est à dire en prenant en compte des caractéristiques liées au statut des musiciens dans les structures de leur groupe musical.

*

2.5 Les invariants structurels des orchestres.

Une typologie des instrumentistes : du côté de l'accordéon.

Les instrumentistes se distinguent-ils les uns des autres au delà des caractéristiques de leurs instruments (cordes, cuivres, etc.) du point de vue des différents paramètres que nous avons abordés ? Pour tenter de répondre à ce questionnement, nous avons retenu 7 variables nous paraissant susceptibles de pouvoir les discriminer :

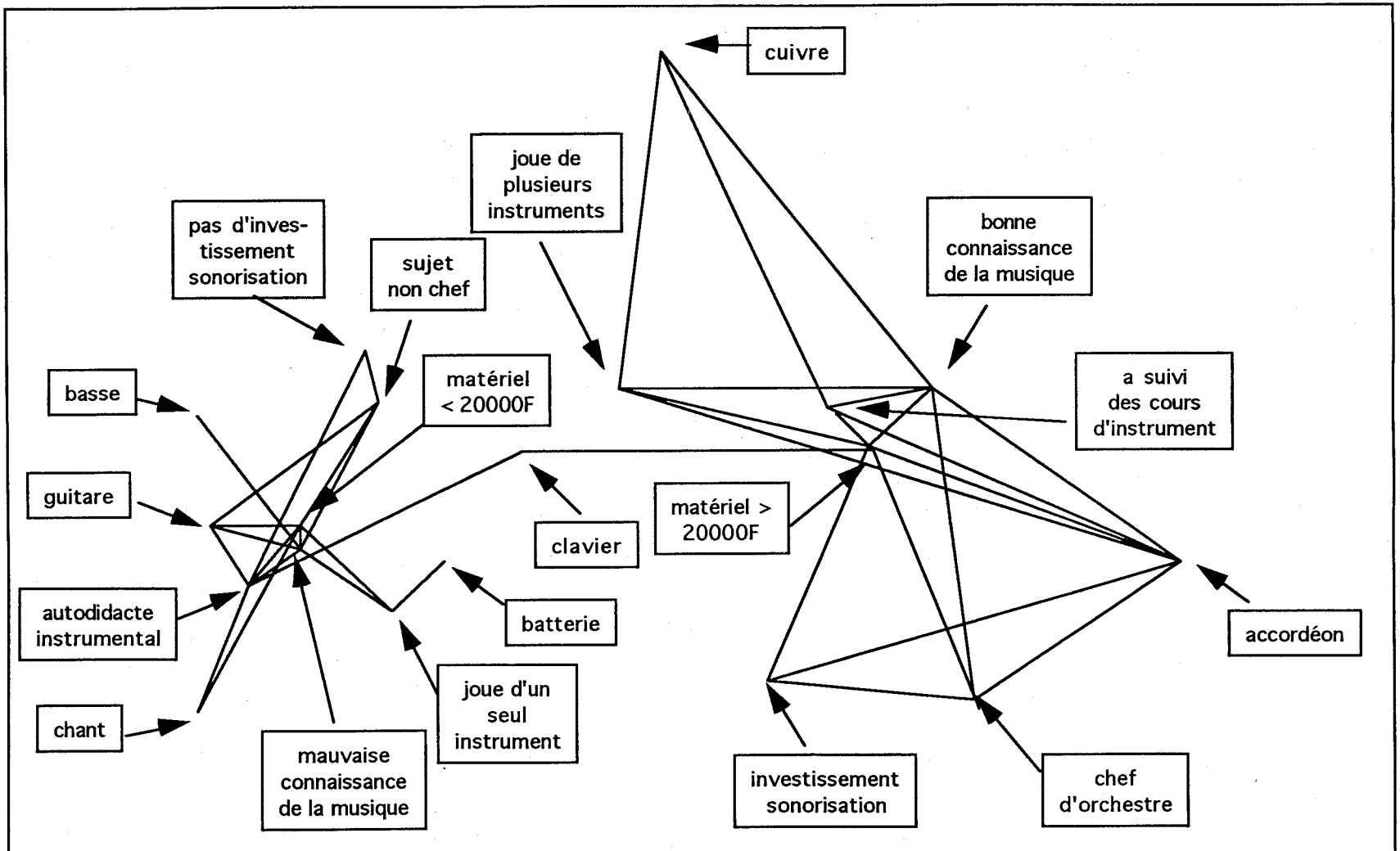
- l'instrument (accordéon, basse, batterie, chant, clavier, guitare, cuivre[142]).
- le statut du sujet (chef d'orchestre ou non),
- son mode d'apprentissage de la musique (seul ou avec des cours particuliers),
- l'investissement dans l'instrument de musique (< ou > à 2 unités),
- la connaissance de la musique (mauvaise ou bonne),
- le nombre d'instruments joués (1 seul ou plus),
- l'investissement dans la sonorisation (nul ou réel).

Une première lecture globale du graphe obtenu (cf. page suivante) ne montre pas de profil particulier spécifique aux instruments dans la mesure où de nombreux instruments restent faiblement reliées avec nos variables (notamment la basse, la batterie, le chant et le clavier). Nous pouvons néanmoins exploiter cette distribution à titre descriptif, afin de dégager quelques tendances, sans conclure à une véritable "typologie".

Ainsi, l'instrumentiste le plus "typé" parmi les 6 représentés est incontestablement l'accordéoniste : souvent chef d'orchestre, ayant le plus investi financièrement (dans la sonorisation et dans son instrument), il a une bonne connaissance de la musique qu'il a apprise. Le musicien le plus proche de l'accordéoniste correspond au cuivre du point de vue de la connaissance musicale

---

[142] nous avons regroupé saxophone, trompette et trombonne.



Graphique n°6 : les instruments de l'orchestre.

(car c'est l'instrumentiste le plus rarement chef d'orchestre et qui investit le moins dans la sonorisation), avec pour autre caractéristique le fait qu'il joue de plusieurs instruments.

A l'opposé de ce pôle marqué par les compétences musicales nous trouvons les guitaristes, les bassistes et les chanteurs, autodidactes, dont l'investissement dans le matériel personnel est le plus faible[143].

Une catégorie de musicien occupe dans cet espace une position particulière : le clavier. Autodidacte, il a dû considérablement investir dans son matériel personnel et il semble, de ce fait, placé entre les deux profils précédemment décrits.

Les batteurs ne se distinguent que par leur compétence instrumentale unique qui témoigne de leur fonction exclusive dans l'orchestre.

Une seconde analyse factorielle faisant intervenir l'âge des sujets (inférieur ou supérieur à la moyenne de 39 ans) et le nombre de morceaux qu'ils ont au répertoire (trois modalités : ignoré, inférieur ou supérieur à la moyenne de 90) montre que les accordéonistes et les cuivres sont plus âgés, les premiers ayant un répertoire plus important que tous les autres membres (nous n'exposons pas le graphique). Les chanteurs sont jeunes et ignorent, avec les bassistes, le nombre de morceaux qu'ils effectuent dans une soirée.

Ainsi, les instrumentistes peuvent-ils se distinguer selon des nuances au travers de critères musicaux, d'âge et d'investissements financiers dans leur activité commune avec des degrés divers de différenciations selon ces paramètres mais sans pour autant constituer des profils suffisamment homogènes pour nous permettre de conclure à de véritables entités. Dans cette représentation, les forces d'attraction ne sont pas toutes identiques car elles contribuent au khi-deux global dans des proportions variables selon chacune. Le seul instrumentiste qui se dégage est l'accordéoniste qui a, de plus, le nombre de liaisons le plus élevé avec les autres modalités retenues (six).

Le fait que le personnage le plus caractérisé de l'orchestre soit l'accordéoniste peut ne pas surprendre : l'image de l'accordéon est intimement liée au bal. Mais cette image intériorisée, socialement construite au travers de l'expérience et

---

[143] Les chanteurs possèdent parfois leur micro dont le prix reste minime.

inconsciemment engrangée comme telle[144] repose davantage sur un répertoire (le musette) et sur des sonorités instrumentales que sur les caractéristiques retenues dans notre analyse. Si le nom de l'orchestre est souvent celui de l'accordéoniste, cela n'implique pas que l'accordéoniste soit perçu par le public comme celui qui a le plus investi dans le matériel ou qui connaît le mieux la musique et, complémentairement, que les autres musiciens s'opposent à lui par rapport à ces mêmes critères. Le graphe des positions respectives de chaque instrument montre bien la complexité des points de ressemblance et de dissemblance.

Ces particularités matérielles se traduisent, au sein des groupes, par des statuts différents qui s'expriment à certaines occasions : lors d'une répétition, celui qui connaît le mieux la musique aura un rôle déterminant à l'occasion de la mise au point d'un morceau (statut musical dominant) et lors du paiement, les salaires perçus par les musiciens varieront selon l'investissement qu'ils auront effectué (ou non) dans le matériel collectif (hiérarchie des salaires). Ces exemples concrets témoignent de statuts informels qui s'expriment visiblement lors de ces deux moments. L'analyse du statut formel des membres dans le groupe complète ce premier éclairage.

Le chef d'orchestre.

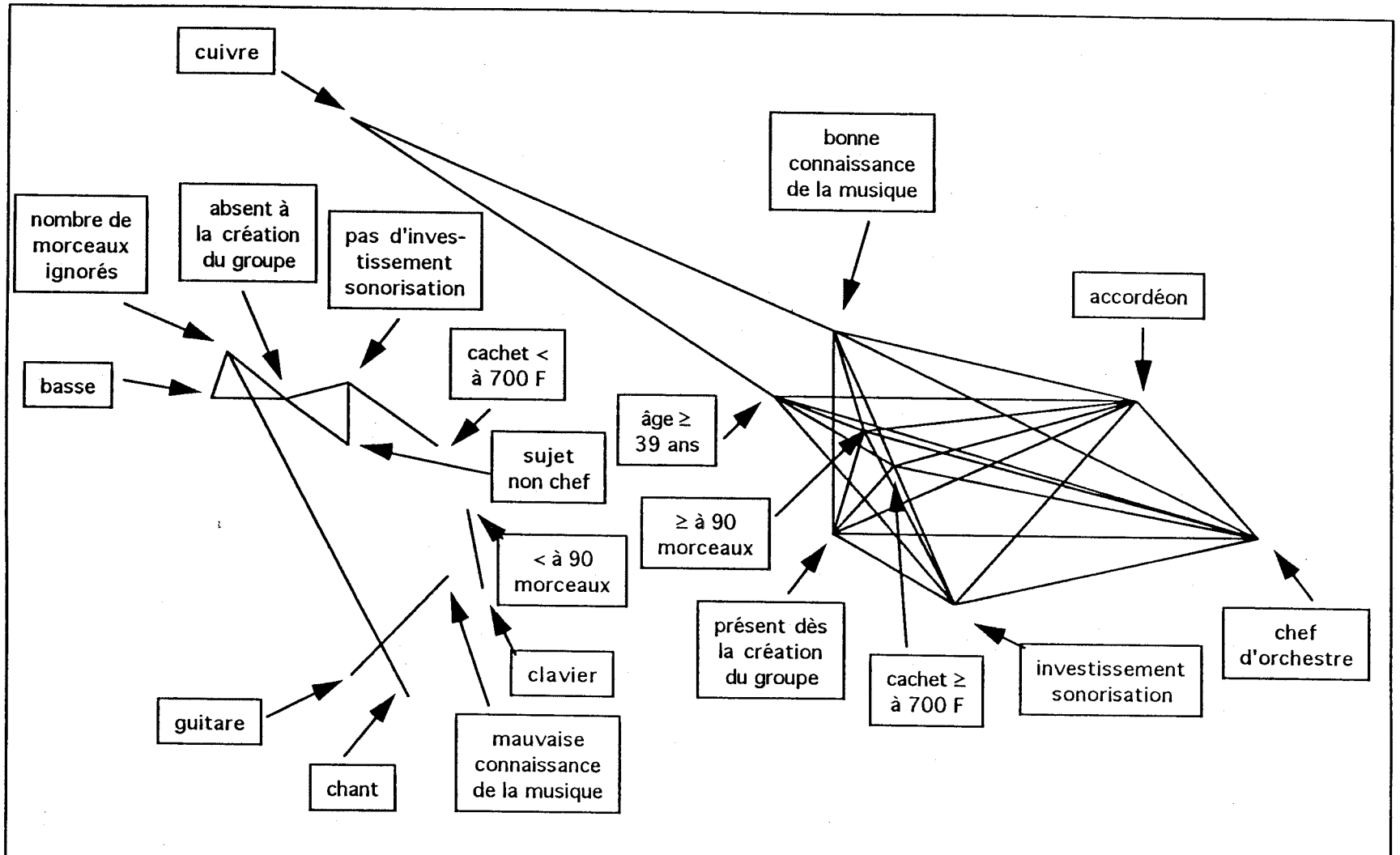
Il existe deux statuts formels possibles dans une formation : chef d'orchestre et musicien ordinaire. Nous avons croisé cette variable avec 7 autres :

- la présence du sujet dans le groupe depuis sa création (oui-non),
- l'instrument pratiqué,
- l'investissement dans la sonorisation,
- le nombre de morceaux au répertoire (ignore, < à 90 et > à 90),
- l'âge (< ou > à 39 ans),
- le salaire (< ou > à 700 frs),
- la connaissance de la musique (mauvaise ou bonne).

On observe deux ensembles particulièrement distincts correspondant à ces deux statuts. La position du chef d'orchestre se caractérise par cohésion maximale avec 7 modalités puisque la configuration graphique correspond à une structure en

---

[144] au point d'être au principe du jugement de valeur porté sur l'instrument.



Graphique n°7 : le statut du musicien.

diamant[145]. On notera que deux autres variables sont reliées à ce graphe représentant le chef d'orchestre que l'on peut décrire[146] comme ayant investi dans la sonorisation, accordéoniste fondateur du groupe, ayant un salaire plus élevé que les autres membres, connaissant la musique, plus âgé que la moyenne et possédant un nombre de morceaux important à son répertoire.

Le sujet "non chef d'orchestre" ne rassemble pas autant d'homogénéité puisque le nombre de liaisons varie selon l'instrument de zéro (la batterie est absente de cette représentation) à une (chant, clavier, guitare) ou deux (cuivre et basse) et qu'elles se distribuent en chaîne, c'est à dire sans ressemblance entre les extrémités dont les proximités n'existent que de proche en proche, ce qui les différencie infailliblement de l'univers compact[147] du chef d'orchestre.

Ainsi, le statut de chef d'orchestre apparaît comme très homogène et tout à fait distinct des autres musiciens. Il cumule souvent de nombreux types de capitaux (musical, financier, âge[148], créateur du groupe fréquemment à son nom) qui lui permettent de tirer des bénéfices plus importants, tant symboliques (prestige) que matériels (salaire).

Le fait que le chef reçoive une rémunération plus élevée s'explique par plusieurs facteurs : propriétaire du matériel collectif (sonorisation, lumière, camion parfois), il en a les frais d'entretien. Les musiciens ne contestent pas, lorsqu'elles existent, leurs différences de salaire avec le chef et mettent en avant cet argument de l'investissement dans le matériel[149].

Les chefs d'orchestres ajoutent d'autres arguments à ceux-ci. D'une part, ils s'occupent de la prospection et de l'établissement des contrats avec les organisateurs (ce qui occasionne des frais de déplacement, de téléphone, etc.) et, d'autre part, ils invoquent indirectement des éléments différents (comme la compétence musicale), sans oublier la rançon de la reconnaissance publique qui ne va pas toujours sans

---

145 c'est à dire où chaque modalité est reliée à chacune des autres, Cibois, 1984, p. 163.

146 par ordre décroissant des modalités.

147 Cibois, ibid., p. 153.

148 synonyme d'expérience dans le bal.

149 Dans les orchestres importants, le chef fournit les habits aux musiciens ou en paye une partie.

contrepartie. Le passage suivant d'un chef d'orchestre nous expliquant pourquoi il "prenait plus" que ses musiciens illustre ces différents points :

"Sur l'estrade, chacun fait son boulot, mais moi en dehors de ça, je fais tous les arrangements et je les écris, eux peuvent pas le faire, moi je peux. C'est un travail énorme, ça prend un temps énorme. En plus de ça, c'est mon nom qui circule, c'est moi que les autorités connaissent, c'est à moi qu'on envoie les feuilles d'impôts, j'ai un dossier de musicien professionnel aux impôts et je paye des impôts. Eux jusqu'à présent n'en ont pas payé parce qu'ils sont inconnus au bataillon... ".

Le statut de chef d'orchestre s'avère donc particulièrement central et discriminant dans notre population. Souvent, lorsque nous évoquions cette dimension de la direction[150] de l'orchestre avec les sujets, des protestations émergeaient, récusant ce titre. Certains chefs eux-mêmes refusaient le terme :

"Vous savez, y a pas vraiment de chef chez nous... Pour les papiers (S.A.C.E.M.) il fallait quelqu'un, mais sinon y a pas de chef".

Ce type de déclaration émane d'un sujet dont le profil rejoint sur plusieurs points celui que nous avons décrit et se trouve effectivement confirmé incidemment par les remarques d'autres membres du groupe. La contradiction n'existe ici que par la superposition de définitions différentes : nous avons identifié initialement comme "chefs d'orchestres" les sujets dont le groupe porte le nom ou considérés comme tels par la S.A.C.E.M. et le fait d'évoquer le *rôle* de chef met l'accent sur la fonction autocratique associée au concept. C'est cette seconde dimension que certains musiciens pondéraient selon le mode d'organisation interne de leur formation car, et l'analyse des statuts le montre bien, du point de vue des traits que nous avons retenus comme pertinents, le statut de chef d'orchestre se démarque très nettement.

Le chanteur.

Sur les 22 orchestres constituant notre corpus, nous avons rencontré 7 chanteurs pour lesquels le chant peut être considéré comme leur fonction principale au sein de la formation. Pourtant, les 22 orchestres ont des chanteurs... L'explication de ce décalage est double :

---

150 A la question "dans le groupe, qui propose les nouveaux morceaux : le chanteur, le chef ?".

- d'une part, peu d'orchestres ont un chanteur (ou une chanteuse) non instrumentiste : cela signifie que la plupart des chanteurs jouent d'un instrument dans une proportion telle que nous les avons considérés selon leurs dires comme instrumentistes/chanteurs et qu'ils ont été recensés en regard de leur instrument principal comme instrumentistes ;

- d'autre part, il arrive fréquemment que dans une formation le chant soit assuré alternativement par plusieurs musiciens. Nous pouvons juger de l'importance de cette distribution de la fonction du chant par le biais des réponses à la question "Est-ce que vous chantez sur scène ?" :

Tableau n°21 : Les sujets et le chant.

Modalité de réponse	Pourcentage
Chanteur en titre (i.e. exclusivement)	6.9
Instrumentiste chanteur en titre	30.7
Instrum. chanteur occasionnel	9.9
Instrum. chanteur (choriste, non solo)	15.9
Jamais	36.6

Nous observons donc une proportion d'instrumentistes/chanteurs de 40.6% (30.7% + 9.9%) à laquelle s'ajoutent les 6.9% de chanteurs, ce qui donne un total de 47.5% de sujets qui chantent sur scène, soit près d'une personne sur deux. Ce chiffre est considérable et explique notre choix d'isoler les quelques chanteurs non instrumentistes (ou recensés comme instrumentistes/chanteurs) afin de préserver leur éventuelle spécificité dans les analyses prenant l'instrument comme variable.

Nous évoquons ici le statut du chanteur car il nous semble occuper une position particulière dans l'orchestre, position difficilement repérable au travers de notre outil de recueil de l'information. Nous avons observé dans son comportement au sein du groupe tant sur scène qu'en dehors des soirées un mode de présentation de soi différent de celui des autres musiciens. La première dimension ne surprendra pas dans la mesure où le chanteur occupe la place la plus visible, la plus spectaculaire du fait de sa mise en avant spatiale et de sa position analogue au chanteur dont il interprète le succès. Dans la distribution des rôles, les instrumentistes restent au second plan, au service de l'interprète. De nombreuses réflexions et allusions de musiciens ont souligné la caractère privilégié du chanteur qui "avait la bonne place" dans le registre de la séduction : *"lui il prend 90% et nous il nous reste 10%"*. Cette

dimension de statut privilégié pourrait ainsi s'expliquer par la nature même de la fonction qui le propulse à cette place de soliste en vue. Cependant, elle se double d'un second registre de différences de statut repérables dans les relations internes au groupe, plus ou moins visibles pour le spectateur :

- le chanteur non instrumentiste n'a pas à assister à toutes les répétitions dès lors qu'il n'intervient qu'après que le morceau soit mis en place;
- il n'a pas de matériel personnel à installer et à démonter, ce qui l'autorise, selon les groupes, à rejoindre l'endroit du bal plus tardivement (il n'est pas indispensable pour effectuer le réglage de la sonorisation) ;
- c'est le membre du groupe qui a le moins investi dans le matériel ;
- lorsqu'un nouveau morceau est proposé, si un instrumentiste ne peut invoquer de prétexte technique pour le refuser, le chanteur peut utiliser l'argument de la tessiture ou de l'amplitude vocale pour abandonner une chanson et dire qu'il ne peut pas la chanter[151] ;
- le chanteur est le sujet qui dispose du plus grand nombre de pauses dans une soirée durant les parties instrumentales ;
- dans le cas d'une défection de dernière minute, il est beaucoup plus facile de remplacer un instrumentiste quelconque qu'un chanteur car s'il s'avérait disponible, il n'est pas certain que le remplaçant chante les morceaux dans la tonalité habituelle ou connaisse le répertoire (ou qu'il ait les paroles). Le chanteur se présente donc comme un personnage plus indispensable que d'autres, plus "irremplaçable", dimension dont il semble parfois jouer à en croire quelques remarques des autres musiciens.

Ces quelques arguments témoignent de petits privilèges[152] qui se cumulent et confèrent au chanteur une position particulière au sein de l'orchestre. Il bénéficie à la fois des nombreux avantages matériels[153] mentionnés et de la dimension du prestige du rôle.

---

[151] ce qui est parfois vrai mais qui dépend également de sa bonne volonté.

[152] choisis parmi les plus objectivables et souvent mentionnés comme tels.

[153] Pour l'établissement de la base de calcul de cotisations de la retraite et du chômage, le chanteur est assimilé aux artistes et bénéficie de ce fait d'un abattement pour frais professionnels de 25% alors que ce taux est de 20% pour les musiciens, choristes et chefs d'orchestres.

Cette position particulière n'apparaît pas dans l'approche formelle prenant en compte la direction de l'orchestre (chef ou non) et permet de le caractériser en tant qu'instrumentiste d'un point de vue statutaire dans le registre informel.

Au terme de ce parcours nous ayant conduit du musicien à l'orchestre avec des informations relatives au profil de chacun de ces deux pôles ainsi qu'au trajet qui les relie, il apparaît que "l'entrée en orchestre" revêt par certains aspects l'initiaque et la cooptation. Cette formulation rend compte d'une dimension sacerdotale (bien que le terme reste ici excessif) dès lors que pour ce faire, le musicien doit renoncer à jouer le rôle central de vedette. L'exercice même de la production de la musique de danse exige cet effacement auquel seul le chanteur parvient à échapper comparativement à ses collègues.

Les deux qualités essentielles requises pour faire un "bon musicien de bal" semblent être un éclectisme musical (pouvoir - en terme de compétence - jouer aussi bien du musette que de la variété) et une capacité à se fondre (musicalement et humainement) dans le groupe. Ces deux aspects contiennent également en germe l'acceptation de ne pas jouer que le genre musical que l'on aime -en terme de goût -, sachant que le programme peut varier d'une soirée à l'autre, d'un public à l'autre, en fonction de ce qui sera demandé préférentiellement (variétés / musette).

Une première tentative de typologisation des formations musicales nous a permis de distinguer deux profils apparemment très différents, souvent masqués par l'aspect spectaculaire de certains invariants immédiatement repérables (le statut du chef d'orchestre accordéoniste et celui du chanteur).

La réalité n'obéit pas à ce manichéisme morphologique dans la mesure où un continuum existe entre ces deux types de formations au point de former un monde nuancé.

L'analyse du fonctionnement de l'ensemble des orchestres à l'échelon national suivie par une approche beaucoup plus localisée (départementale) va nous permettre de rendre compte de cette diversité.

*

3 LE MONDE DES ORCHESTRES : FRÉQUENCES, ACTIVITÉS, MARCHÉS.

Le principal organisme détenteur d'informations sur les orchestres de bal à l'échelle nationale est la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique (S.A.C.E.M.). Nous la présenterons brièvement car sa fonction et son organigramme conditionnent fondamentalement la qualité de nos données.

3.1 Les sources d'information.

En 1850[1], quelques créateurs et éditeurs de musique fondèrent le Syndicat des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique afin de défendre leurs droits dans tous les établissements où leurs oeuvres étaient jouées. Un an plus tard, en 1851, le Syndicat devenait Société, la S.A.C.E.M. était née.

Le répertoire géré par la S.A.C.E.M. comprend plusieurs dizaines de millions d'oeuvres, françaises et étrangères, pour la plupart musicales, avec ou sans paroles : chansons, musique symphonique, de chambre, de jazz, de film ; musique légère, électro-acoustique ; sketches, poèmes... Sur le plan français, près de 5 millions d'oeuvres constituent le répertoire national.

Depuis 1851, presque tous les auteurs et compositeurs français ont adhéré à la Société en lui confiant le soin de gérer leurs oeuvres. Ainsi, chaque membre de la S.A.C.E.M. déclare ses créations antérieurement à leur exécution ou à leur reproduction ; ce document constitue leurs actes de naissances. Toutes les oeuvres sont protégées du vivant de leurs auteurs et pendant une durée de 50 ans après leur mort, période à partir de laquelle elles sont considérées comme faisant partie du domaine public.

Organisée sur le plan national en 106 délégations régionales et directions départementales, elle emploie plus de 1300 personnes. Des accords de réciprocité conclus avec une cinquantaine de sociétés d'auteurs étrangères lui permettent d'étendre la protection des droits de ses membres à l'échelle mondiale.

Avec l'évolution technologique, la S.A.C.E.M. a créé en 1935 une seconde société (au sein de laquelle elle est majoritaire) : la Société pour l'administration du

---

[1] sources S.A.C.E.M., brochure "La S.A.C.E.M. et la S.D.R.M.", 1984.

Droit de Reproduction Mécanographique (S.D.R.M.) chargée de gérer le droit de reproduction mécanique des oeuvres de ses membres. La S.D.R.M. est l'interlocutrice des producteurs d'enregistrements sonores et audiovisuels : éditeurs de disques, organismes de radiodiffusion, de télévision, réalisateurs de films, de vidéogrammes etc...

Chaque fois qu'il y a représentation ou reproduction d'une oeuvre qu'elle protège, la Société intervient en délivrant l'autorisation préalable, en percevant en contrepartie des droits d'auteurs auprès des utilisateurs et en recueillant la liste des oeuvres utilisées en vue de la répartition ultérieure des sommes perçues. Schématiquement, le rôle économique de la S.A.C.E.M. consiste à centraliser les droits d'auteur perçus et à ventiler ces sommes entre les différents ayants-droit (auteurs, compositeurs et éditeurs des oeuvres).

Pour ne pas payer de droits d'auteur, il faut que la diffusion soit à la fois privée, gratuite et qu'elle reste dans les limites du cercle de famille ou bien que la musique jouée appartienne au domaine public. Nous remarquerons que la notion de manifestation "privée" pose le problème de la limite de la juridiction de cet organisme, sachant que 3 conditions doivent être simultanément remplies pour le dispenser d'intervention : la soirée doit être à la fois gratuite, privée et organisée dans les limites du cercle de famille. Si les mariages laissent non résolue la question des limites du cercle de famille (ainsi que nous l'a fait remarquer un membre de la société), les banquets et les bals d'associations dérogent triplement à cette règle, créant un souci à la société des auteurs consciente des manques à gagner substantiels qui découlent de cette impossibilité à les repérer.

Chaque fois qu'il y a diffusion de musique, la Société est concernée et intervient. Ainsi, concerts, galas, spectacles, bals viennent-ils en premier lieu mais également tous les endroits où une ambiance musicale existe : hôtels, restaurants, cafés, commerces, quel qu'en soit le support (juke-boxes, magnétophone, télévision, radio...). Les salles de cinéma, les discothèques et cabarets sont concernés au même titre que l'ensemble des médias audio-visuels radio et télévision, stations périphériques privées et radios locales privées incluses. A chaque type de lieu correspond un mode de calcul spécifique du pourcentage de la redevance.

Un tel projet de recensement exhaustif exige un travail de terrain minutieux et constant qui conditionne les recettes à la base de ce système de gestion et,

consécutivement, sa viabilité. Ces éléments nous permettent de comprendre les efforts considérables que cette société déploie afin de répertorier le plus grand nombre possible d'orchestres ainsi que la fréquence exacte de leurs prestations dans le but de procéder ultérieurement à la répartition des sommes prélevées au bénéfice des ayants droit, c'est à dire de ses sociétaires. Elle possède pour ce faire ses propres modalités d'organisation des données, directement liées à ses besoins, qui impriment des contraintes parfois incontournables lorsque l'on souhaite réaliser des comparaisons avec d'autres données organisées différemment ainsi que nous allons le voir.

D'un point de vue géographique, la France est structurée en 13 directions régionales et 93 délégations départementales (cf. annexe n°6) constituent l'infrastructure permettant un collectage d'informations couvrant l'ensemble du territoire. Des impératifs d'organisation interne ont amené la suppression des délégations de certains départements dont la gestion est affectée par éclatement aux départements limitrophes. Ainsi, il n'y a pas de correspondance entre les 13 régions S.A.C.E.M. et les 22 régions administratives (mises à part la Corse et l'Ile de France), ni entre l'ensemble des délégations locales et des départements (38 sur 95 sont strictement superposables).

Si le rythme de perception des droits liés à toute diffusion musicale publique donne lieu à un travail quotidien dans chaque délégation locale, la fréquence de répartition de ces revenus est semestrielle. Cette organisation explique le fait que de nombreuses informations sont recueillies selon ce repère temporel. Par conséquent et pour exemple, il sera impossible d'obtenir le nombre de manifestations musicales qui se sont déroulées dans une région durant un mois ou un trimestre précis, ces données participant de découpages spatio-temporels différents.

Sur le terrain, les délégués prennent en compte les déclarations de manifestations musicales (tout organisateur étant tenu de remplir une demande d'autorisation 8 jours avant la séance), dépouillent systématiquement les quotidiens locaux, les bulletins d'informations divers, les tracts, consultent les lieux d'affichage (public ou sauvage) et restent attentifs aux annonces publicitaires des radios privées. De ce fait, ils recensent la totalité des manifestations publiques donnant lieu à une publicité. Par contre, en ce qui concerne les manifestations à caractère privé (mariages, banquets, bals d'associations...), le repérage devient beaucoup plus délicat du fait d'une part de l'absence de publicité et d'autre part de la volonté

délibérée des organisateurs d'échapper aux frais annexes qui accompagnent ordinairement toute manifestation musicale (dont la déclaration à la S.A.C.E.M. occupe la plus grande part).

Nous avons pu obtenir 2 types de listages : le premier comporte les adresses de tous les chefs d'orchestres (appellation qui recouvre simplement un correspondant postal pour chaque groupe) au niveau national et le second recense le nombre de séances réalisées par chaque orchestre durant le second semestre 1985.

Les adresses des chefs d'orchestres constituent un document trimestriellement mis à jour qui inclue tous les orchestres qui ont joué au moins une fois dans les trois mois considérés, ainsi que ceux qui ont joué au moins une fois dans l'année précédente. L'importance de cette période vise à éviter de perpétuelles modifications liées à des interruptions momentanées de certains groupes. Les orchestres qui manifestent 15 mois d'inactivité officiellement repérable (i.e. sans manifestation publique) se trouvent exclus de ces documents. Mis à part ceux qui se consacreraient exclusivement à des animations de type privé, ce caractère large du critère temporel permet d'englober et de répertorier un nombre considérable de groupes.

Une remarque s'impose sur ce point : il apparaît à la lecture de cette dichotomie soirée publique/soirée privée que le nombre d'orchestres recensés par la S.A.C.E.M. sera moins affecté par les manifestations privées non répertoriées que ne le sera le nombre des séances dansantes qui se verra au contraire obligatoirement sous estimé.

Le document recensant le nombre de séances d'un semestre par orchestre nous est apparu comme précieux dans la mesure où il permet de compenser l'inconvénient d'une inclusion très souple du premier listage. En effet, un orchestre n'ayant pas réalisé une seule séance publique dans les 12 derniers mois se trouvera encore recensé parmi les orchestres actifs dans le listage précédemment évoqué, tandis que les données relatives au nombre de séances par orchestre reposent sur des orchestres ayant effectivement joué durant le semestre considéré. De fait, nous pouvons estimer à prés de 14% l'écart entre ces deux sources d'informations[2]. De plus et surtout, ce listage nous permettra de construire le profil d'activité de notre population, c'est à dire de repérer les différences d'activité des orchestres sur le plan national.

---

[2] Pour le second semestre 1985, les listages d'adresses comportent 7028 noms alors que 6176 orchestres ont effectivement joué au moins une fois durant cette période.

3.2 L'orchestre : une identité flexible.

Toutes les informations disponibles s'organisent autour de la notion d'orchestre, elle même appréhendée au travers du repérage de leurs correspondants postaux. L'envoi par la S.A.C.E.M. de documents aux chefs d'orchestres ne leur confère nullement une qualité professionnelle ou une quelconque reconnaissance officielle, cette appellation n'étant protégée par aucune loi. Le souci des responsables de la société des auteurs est d'avoir un correspondant par formation afin de lui demander de remplir tous les trimestres le bulletin actualisé de déclaration du répertoire ainsi que le calendrier prévisionnel d'activité des trois mois à venir. Si le correspondant est le plus souvent le chef de l'orchestre, il arrive dans les faits que la personne qui se charge de l'envoi du répertoire ne soit pas obligatoirement le responsable musical ou la personne qui négocie les contrats avec les employeurs ou le membre qui a fondé ou donné son nom au groupe[3]. Le choix de ce critère a pour avantage de ne prendre qu'un correspondant par orchestre et d'obtenir un seul répertoire par formation, au delà des enjeux éventuels du titre de "chef d'orchestre". Dans cette mesure, le dénombrement que nous avons réalisé sur la base du listage des coordonnées postales en effectuant une assimilation entre le nombre d'adresses et celui des orchestres reste valide.

Mais les choses se compliquent singulièrement lorsque l'on prend en compte certaines caractéristiques propres à ces structures.

Dissolutions et changements de nom.

Une étude[4] réalisée par le service du répertoire de la S.A.C.E.M. estime que sur 10.000 orchestres, 20% ont une durée de vie supérieure à 10 ans et 80% inférieure à 10 ans. Cette information pourrait laisser présager de nombreux mouvements affectant l'ensemble de notre population et, par conséquent, du caractère relativement momentané de l'activité musicale. Quelques données complémentaires nous éclairent sur ce point.

Lors d'un entretien avec la personne responsable de ce même service, nous avions pris la mesure d'un aspect plus qualitatif inhérent à ce phénomène et

---

[3] Ceci se retrouve dans le type d'orchestres où les différentes tâches sont réparties entre plusieurs membres.

[4] Information transmise par le chargé de la communication avec les usagers en 1986.

concernant la nature de ces mouvements. Une comptabilité aussi précise que possible, centralisée au siège de la société, est tenue à propos des modifications des listes de chefs d'orchestres du fait de l'exigence d'une répartition au plus juste des perceptions en fonction des répertoires des formations. Ces mises à jour sont regroupées trimestriellement et peuvent être de trois types : des modifications (des coordonnées postales ou du nom de la formation), des annulations (dissolutions à proprement parler) et des créations. Or, l'analyse de la quantité respective de chaque secteur sur une période de 3 semestres nous indique 25.4% de modifications, 34.1% d'annulations et 40.5% de créations (soit respectivement 3.4%, 4.6% et 5.5% du nombre total d'orchestres)[5]. Le taux relativement faible correspondant aux dissolutions d'orchestres (4.6% en 1.5 an)[6] semble d'une part quelque peu en contradiction avec les 80% annoncés ci-dessus et d'autre part compensé par celui des créations (5.5%). Serions-nous en présence d'un phénomène de renouvellement permanent des orchestres ainsi que l'étude évoquée ci-dessus le laisserait croire ? La nature des modifications apportées aux listes des chefs d'orchestres nous permet, par informateur interposé, de voir que le phénomène est tout autre et que ces deux moments ne sont pas indépendants.

La connaissance nominative précise du terrain qu'avait notre interlocuteur le conduisait à nous affirmer que les créations d'orchestres étaient souvent le fait de membres qui avaient arrêté quelques temps auparavant et qui "remontaient" un nouvel orchestre[7]. Ainsi, il y a probablement un "brassage", un lien entre ces mouvements de créations, de dissolutions et de modifications. Ces informations nous paraissent importantes à apporter dans la mesure où elles pondèrent significativement l'impression du caractère éphémère des orchestres qui pourrait découler d'une lecture rapide de ce pourcentage de 80% ayant une durée de vie inférieure à 10 ans : l'unité de mesure repose sur la prise en compte de la durée d'existence du nom de l'orchestre, ce qui n'est pas un indicateur satisfaisant de la durée d'activité des membres de ces formations. Complémentairement, la permanence du nom d'un

---

[5] Du second semestre 1984 au second semestre 1985 inclus, l'ensemble portait sur 3555 modifications, soit 13.5% du nombre total d'orchestres en activité (F. Marchan, "Les orchestres de bal : sociographie d'une population", Mémoire de D.E.A., 1986, E.H.E.S.S., p. 22).

[6] Les exclusions des listages consécutives aux périodes d'inactivités de 15 mois n'entrent pas en ligne de compte : il ne s'agit que des dissolutions effectivement déclarées.

[7] Lorsqu'il y a dissolution et re-formation immédiate, sans période d'interruption, accompagnée d'une modification du nom (condition sine qua non du repérage de la modification par les services de la S.A.C.E.M.), le nouvel orchestre apparait dans les modifications et non dans les créations.

orchestre au fil des années ne constitue pas une preuve de la permanence de ses membres.

De notre côté, la fréquentation du terrain nous a montré l'extrême mouvance des orchestres ainsi que des éléments qui les constituent. A titre d'illustration du premier point, en 1985 (date de réalisation de notre fichier d'orchestres), nous avions recensé 90 noms différents pour le seul département de la Haute-Vienne. Après tirage au sort, sur les 67 orchestres contactés en juin et juillet 1990, nous avons obtenu les précisions suivantes :

- 45% n'existent plus (dissolution, arrêt de l'activité etc.),
- 35% de l'ensemble rentrent dans le cadre de notre définition,
- 14% sont hors définition (ex : 1 disco-mobile, 1 homme orchestre, un orchestre attractif de music-hall, 3 jouent seuls ou à 2 etc.),
- 9% correspondent au second nom d'un même orchestre.

La proportion de 45% correspond approximativement à l'estimation de la S.A.C.E.M. (45% en 5 ans contre 80% en 10 ans) si l'on se base sur le nom de l'orchestre. En effet, au delà du repérage nominatif des structures orchestres, du point de vue des individus qui les constituent, nous verrons qu'un brassage permanent anime une grande partie de ces formations.

Les formations à plusieurs noms.

Elles constituent une minorité et concernent le plus souvent des formations qui ont deux ou trois répertoires très différents[8]. La S.A.C.E.M. ne s'y trompe pas dans la mesure où du point de vue du répertoire, elle envoie deux demandes de déclarations en considérant qu'il s'agit d'orchestres différents. En toute rigueur, si nous nous plaçons du point de vue des musiciens, nous sommes en présence d'un problème de doublons à ne pas négliger pour un repérage au plus juste.

Certains orchestres ont ainsi des "formules" différentes, caractérisées par des répertoires très spécifiques. Cependant il arrive, comme nous le verrons, que pour un même répertoire, un orchestre se produise avec des effectifs variables pouvant aller de la formation complète à une configuration beaucoup plus réduite. Ce changement de structure s'accompagne parfois d'un changement de nom, principalement lorsque l'orchestre est réduit à un nombre très restreint.

---

[8] Par exemple un répertoire traditionnel de bal et un répertoire "tzigane" ou "fête de la bière".

Parfois, lorsque le nom de l'orchestre diffère de celui du chef, certaines formations se produisent alternativement sous le nom de l'un ou de l'autre, sans raison apparente du point de vue de la constitution du groupe ou du répertoire exécuté. Si ce fait est sans incidence sur le repérage des formations par le biais des adresses, à une échelle locale, le recensement nominatif effectué par l'intermédiaire des journaux et des affiches se heurte à cette dimension qui reste minime mais réelle: sur les 67 noms d'orchestres contactés, 5 correspondaient au deuxième nom d'un même groupe[9].

Enfin, il arrive que les orchestres aient un seul nom "en cours" mais que de nombreuses variantes affectent son intitulé exact : ces dernières témoignent souvent des appellations successives prises par le groupe et sont imputables aux organisateurs qui libellent les publicités dans la presse de façon approximative. S'il est, en général, relativement aisé d'identifier la formation concernée, la similitude de plusieurs noms d'orchestres[10] accroît l'incertitude du repérage.

Les formations sans nom.

Cette dimension est incontestablement celle qui nous a le plus surpris du fait que nous pensions, initialement, que tous les orchestres avaient obligatoirement un nom, ne serait-ce que d'un point de vue publicitaire. En fait, nous touchons là davantage une catégorie de manifestations dansantes qu'un profil d'orchestre particulier : le plus souvent dans le cadre de soirées privées[11], des groupes se forment sans nom, sous la houlette d'un musicien contacté par un organisateur qui constitue pour l'occasion une formation au gré des musiciens disponibles pour la date concernée. Ces éléments jouent quasiment tous dans d'autres orchestres mais participent également, en fonction de leur calendrier, à des soirées où ils s'associent avec des instrumentistes qu'ils connaissent plus ou moins et sans que la formation n'ait de nom propre. Ce type de stratégie, tant du point de vue de l'organisateur que de celui des musiciens, rend complexe la tâche de la S.A.C.E.M. qui cherche en vain une formation anonyme (au sens propre du terme) afin de prendre en compte son répertoire : la perception financière s'obtient plus facilement que ce dernier. Les musiciens ont souvent intérêt à jouer ainsi dans la mesure où ces séances échappent à

---

[9] insoupçonné en ce qui nous concerne.

[10] De nombreux noms sont construits avec le terme "musette" précédé ou suivi d'un simple prénom.

[11] Mais pas exclusivement, le cas se produisant régulièrement dans un dancing de la région.

coup sûr à tout comptage de leurs prestations musicales que les services fiscaux risqueraient d'effectuer ; si un calcul peut se baser sur les soirées officiellement effectuées par l'orchestre habituel du musicien (c'est à dire celui dont on sait qu'il est membre attitré), ces remplacements ne peuvent être pris en compte.

Nous avons évoqué précédemment le fait que la durée d'existence d'un nom d'orchestre ne reflétait pas l'ancienneté des membres au sein de cette structure. Mais au delà de ces mutations et changements entre orchestres, deux autres phénomènes sont apparus très nettement : un même musicien peut appartenir à deux, voire trois formations simultanément et certains éléments n'ont aucun groupe attitré.

Le musicien membre de plusieurs orchestres.

L'appartenance à plusieurs formations peut sembler étonnante mais elle est réelle et concerne des sujets qui souhaitent réaliser un nombre maximum de soirées. Il y a souvent une "formation dominante" au sens où le musicien donne nécessairement une priorité à un groupe précis dans les cas de dates communes[12] mais nous avons rencontré des responsables d'orchestres qui nous citaient en tant que membres attitrés chez eux des noms de sujets en place dans d'autres formations[13]. Cette catégorie d'instrumentistes ne correspond pas à des sujets effectuant des remplacements successifs à en juger leurs dires ou la durée de leur présence dans ces groupes. L'incompatibilité s'imposerait d'elle-même si les deux groupes avaient des fréquences de prestations élevées et il est certain que pour les dates les plus demandées (comme le réveillon), le musicien sera obligatoirement remplacé dans l'un des deux. On rencontre ces profils dans des orchestres tournant relativement peu souvent[14] ce qui permet aux membres concernés d'effectuer la majeure partie des contrats. Un comportement nous semble tout à fait révélateur de cette appartenance multiple : lorsqu'un chef a une date, il la propose en premier lieu à celui qu'il considère comme étant son instrumentiste habituel avant de contacter, le cas échéant, un remplaçant.

---

[12] Surtout pour les membres de grosses formations professionnelles.

[13] Il va de soi que les musiciens confirmaient également la double voire triple attache.

[14] Sauf exception : l'un de nos interviewés joue dans une grosse formation professionnelle d'une région voisine. Sa participation régulière à un "orchestre de copains" (sic) du département nous a amené à le rencontrer.

Une des raisons de l'acceptation par le chef de ces inscriptions multiples provient du fait que lorsqu'il ne peut fournir à ses musiciens un nombre suffisant de dates dans l'année, il ne peut exiger une sorte d'exclusivité de leur part. De plus, lorsqu'une date est libre, rien n'empêche un musicien d'aller gagner un cachet avec un autre orchestre, que ce soit sous forme de remplacement exceptionnel ou de collaboration régulière.

Le musicien sans orchestre attitré.

A côté de ce sous-groupe, nous avons rencontré des musiciens cités par les chefs comme jouant avec eux mais n'ayant pas "d'orchestre d'attache". Certains sont ainsi connus, dans le département, pour n'effectuer que des remplacements, même si ces derniers peuvent être durables[15]. Il arrive que ces musiciens jouent davantage que les membres de groupes stables dans leur composition, parvenant à se placer toutes les semaines.

Deux catégories de personnes constituent cette population : celles qui ont choisi ce statut de remplaçant et celles qui le subissent. Les premières trouvent dans ce fonctionnement une liberté importante dans la mesure où elles peuvent refuser un contrat à une date donnée, changer la fréquence des bals ou choisir l'orchestre avec lequel elles jouent. La seconde catégorie correspond aux musiciens qui effectuent des remplacements dans l'attente d'une place fixe.

Au terme de l'exploration des réalités multiples recouvertes par ce concept d'"orchestre", les caractéristiques polymorphes englobées par un même nominal trahissent des modes de fonctionnement et des logiques spécifiques à des agents différents. Les principes d'agrégation ou de désagrégation des formations correspondent à des stratégies groupales et/ou individuelles, selon les cas, à tel point qu'une recherche basée sur cette seule unité de repérage que constitue le nom des orchestres ne pourrait rendre compte des mouvements entrevus dans ces premières esquisses. Ces remarques n'invalident pas une phase descriptive de la distribution du nombre d'orchestres sur le plan national dans la mesure où ce type de biais correspond à une erreur "constante"[16] au sens où elle affecte l'ensemble des départements et des orchestres. De plus, cette phase descriptive n'a pas pour objectif

---

[15] Le temps du service militaire par exemple.

[16] Selltiz, Wrightsman et Cook, 1977, p. 168.

d'analyser les principes non visibles auxquels nous faisions référence. A l'image de tout recensement ou collecte d'information, il existe toujours un décalage entre l'enregistrement d'un état de fait et la durée de cet état. Dans le cas d'une population mouvante (sachant que 80% ont une durée de vie inférieure à 10 ans et que le nom n'est pas un bon indicateur de la stabilité des effectifs), cet écart variera très vite. Cependant, si l'on souhaite esquisser l'ampleur et la physionomie de notre population à l'échelle nationale, une description basée sur l'unité de mesure que représente l'orchestre s'avère indispensable.

*

3.3 Le département français et sa densité orchestrale.

Nous disposons de données semestrielles à partir de 1982 du fait d'une réorganisation interne du système de gestion à cette date, fait qui ne permet pas d'analyser l'évolution en amont de cette période.

Durant les 9 années considérées (cf. tableau ci-dessous), le nombre d'orchestres recensés par la S.A.C.E.M. a spectaculairement diminué dans la mesure où il a chuté de près de 75% entre 1982 et 1990 (ces chiffres correspondent aux orchestres qui ont effectivement joué, c'est à dire au 2ème type de listage).

Tableau n°22 : L'évolution du nombre d'orchestres et de leur activité de 1982 à 1990.

Période	1 Nombre d'orchestres	2 Nombre de séances	3 Nombre de séances par orchestres	
			semestriel	annuel
1er semestre 82	20 845	45 690	2.2	
2ème " 82	17 574	59 318	3.4	2.8
1er semestre 83	15 969	44 416	2.8	
2ème " 83	16 012	55 610	3.5	3.1
1er semestre 84	13 150	41 499	3.2	
2ème " 84	12 632	53 425	4.2	3.7
1er semestre 85	6 132	40 044	6.6	
2ème " 85	6 176	50 403	8.2	7.3
1er semestre 86	*	34 965	/	
2ème " 86	7 142	43 389	6.1	/
1er semestre 87	*	43 298	/	
2ème " 87	*	31 216	/	/
1er semestre 88	*	36 209	/	
2ème " 88	4 967	40 262	8.1	/
1er semestre 89	4 644	31 455	6.8	
2ème " 89	4 946	42 067	8.5	7.7
1er semestre 90	4 916	33 492	6.8	
2ème " 90	5 010	41 176	8.2	7.5

(*) Absence d'archives pour ces périodes.

Si ce mouvement est spectaculaire, il est tout aussi intéressant de remarquer que le nombre moyen de séances réalisées par orchestre a été multiplié par plus de deux fois et demie (colonne 3, chiffre annuel) : le nombre global d'orchestres s'est amenuisé très significativement (colonne 1) mais en contrepartie, ceux qui ont résisté à ce mouvement de disparitions ont bénéficié d'une augmentation de la fréquence de leurs prestations.

Un troisième phénomène est déductible de ce tableau et correspond à une différence d'activité entre les semestres de chaque année : on observe un nombre toujours légèrement plus important de séances de bal durant les seconds semestres (colonne 2). Cette variation est probablement le fait des périodes estivales et des fêtes de fin d'année propices à l'activité dansante[17]. La conséquence logique de cette augmentation implique une activité plus importante des orchestres durant la deuxième partie de l'année mais sans que l'on observe pour autant un accroissement systématique du nombre d'orchestres en activité (colonne 1). Cette influence des semestres sur l'offre des séances reste hétérogène sur le terrain car cette fluctuation varie dans le même sens que la polarité touristique des régions et selon le type d'orchestre considéré : par exemple dans le Limousin, la période estivale est perçue comme une période creuse par les orchestres qui jouent à l'échelle du département alors qu'elle est ressentie comme la période de pleine saison pour les groupes plus importants résidant dans cette même région mais qui se déplacent dans le midi pour obtenir des contrats.

Des disparités départementales.

Par le biais des 7028 codes postaux des listages d'adresses, nous avons pu calculer cette répartition. Une première représentation fait apparaître le nombre d'orchestres par département et par habitants afin de donner une image assez précise des disparités d'un département à un autre. Ces mêmes données sont ensuite présentées par régions et par habitants (cf cartes n°1 et 2 pages suivantes)[18].

Cette visualisation de la "densité orchestrale" amène une remarque : elle ne constitue pas une mesure simple et directe de l'activité "bals" des unités géographiques concernées. En effet, lorsque deux régions ou départements ont une densité identique (comme le Languedoc-Roussillon et la région Rhône-Alpes qui comptent 1,07 orchestre pour 10.000 habitants ou la Haute-Savoie et le Cantal avec 1.54[19]), l'un d'eux peut avoir un volume annuel de bals supérieur ou inférieur à celui de l'autre et, de plus, les orchestres n'ont pas le monopole de la région où ils résident ni l'interdiction de jouer en dehors.

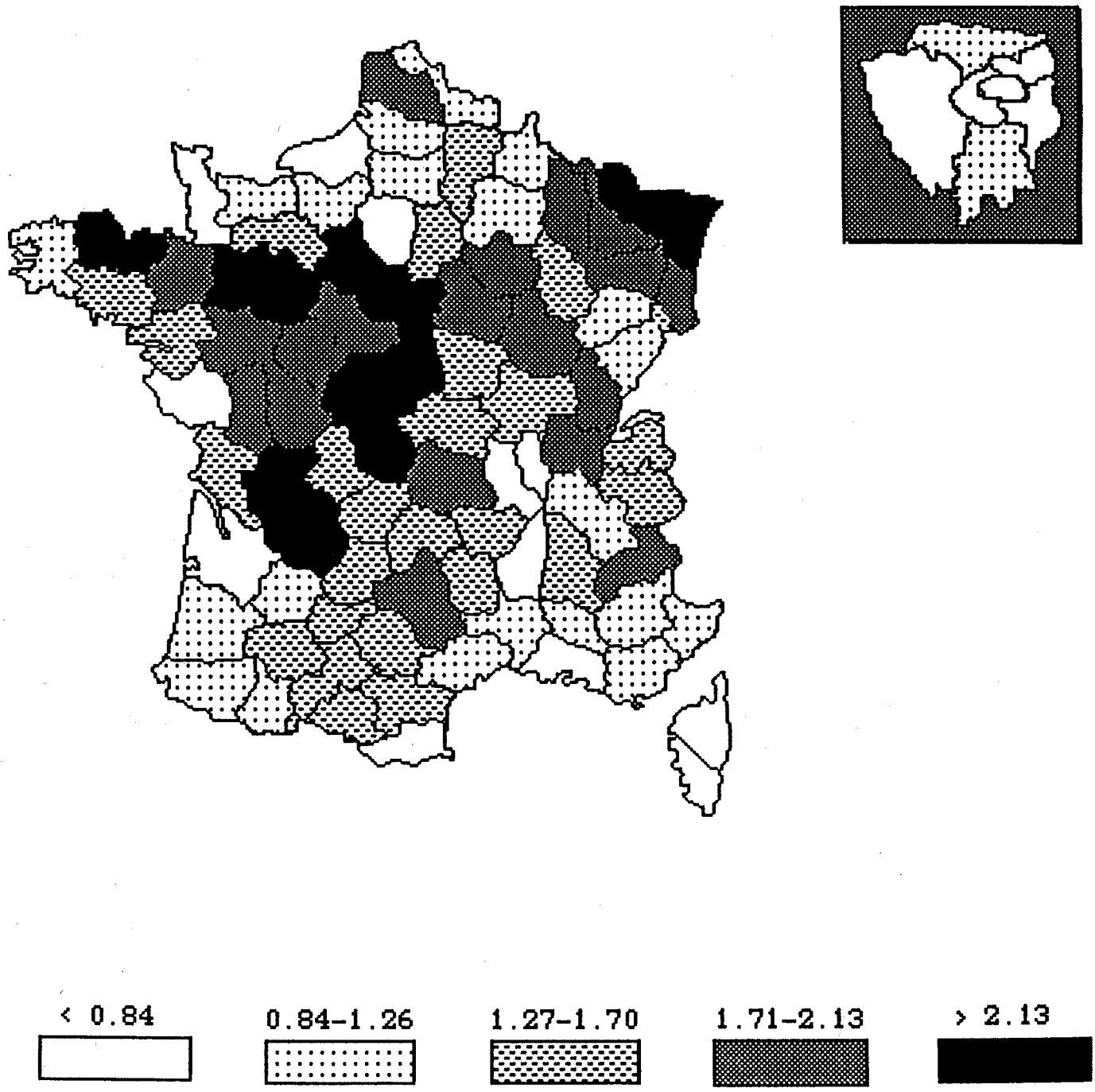
---

[17] Les mois de juillet et août font partie du second semestre.

[18] Les données brutes sont situées en annexes n°7 et n°8.

[19] La moyenne nationale est de 1,29.

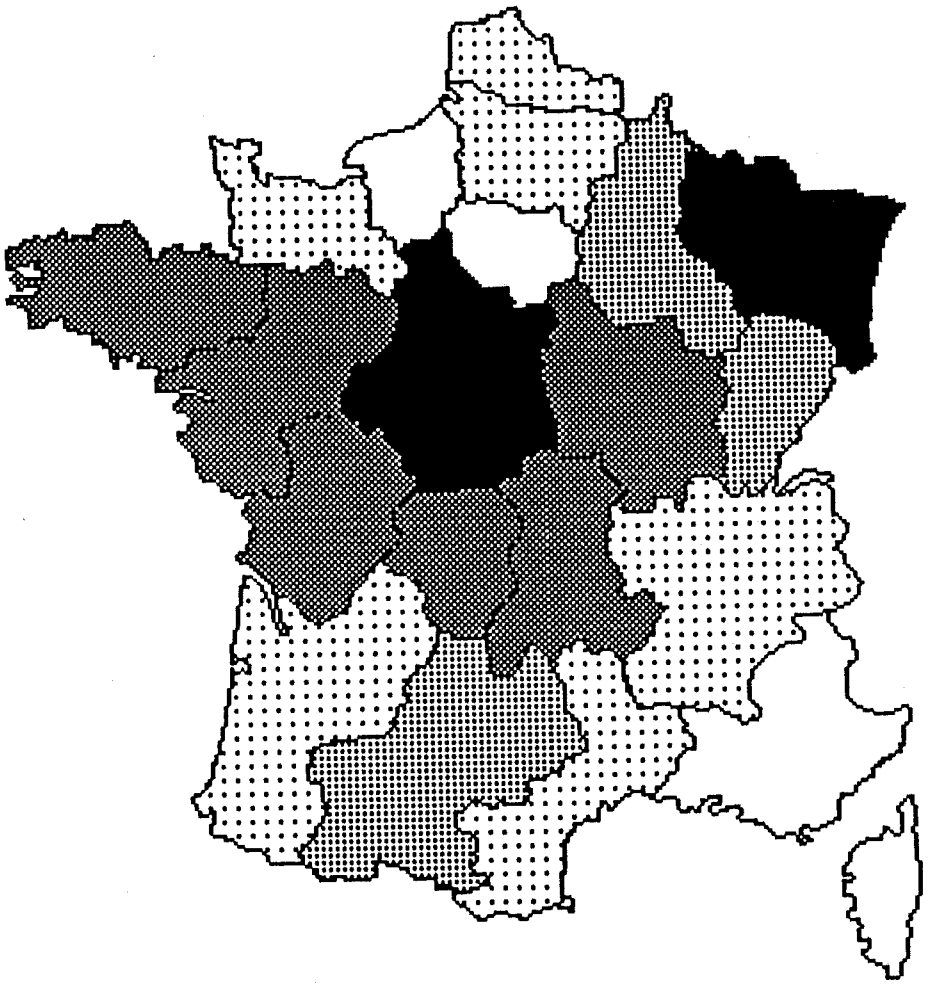
Carte n°1 : Le nombre d'orchestres par départements et par habitants en 1985.



Moyenne nationale : 1.49 orchestre pour 10.000 habitants.

(Sources S.A.C.E.M.)

Carte n°2 : Le nombre d'orchestres par régions et par habitants en 1985



< 0.91 | 0.91-1.25 | 1.26-1.59 | 1.60-1.92 | > 1.92

Moyenne nationale : 1.42 orchestre pour 10.000 habitants.

(Sources S.A.C.E.M.)

Bien qu'il reste probable que le nombre d'orchestres par région soit corrélé avec celui des séances qui s'y déroulent, plusieurs arguments nous interdisent de conclure à une proportionnalité simple : tous les orchestres ne se produisent pas avec la même fréquence annuelle, ni à la même échelle de déplacements, les régions ne connaissent pas toutes la même activité dansante (dimension qui affecte à rebours l'activité des orchestres d'une manière très diverse), autant de facteurs invitant à lire séparément le sens de la densité orchestrale et de l'activité dansante des régions. Ces réserves étant posées, nous pouvons souligner les traits les plus saillants que cette visualisation suggère.

Le passage de l'échelle départementale à l'échelle régionale fait perdre beaucoup d'informations et de nuances. Si les régions Centre et Alsace-Lorraine représentent assez fidèlement leurs composantes, il n'en est pas de même pour les autres régions. Ceci est dû en grande partie tant à la disparité des départements agrégés qu'aux effectifs qui composent ces régions (de 2 à 8 départements).

Contrairement aux idées en cours parmi les membres des orchestres voire de la S.A.C.E.M., nous ne pouvons évoquer de phénomène particulier en terme d'opposition ou de concentration géographique entre les régions du Sud de la France et leurs homologues du Nord[20]; nous observons par contre significativement plus d'orchestres dans le Centre (i.e. la zone comprise entre la Vienne, la Loire et la Seine) et à l'Est.

En ce qui concerne le nombre d'orchestres, dès lors que la dimension régionale ne semble pas repérable en tant que facteur pertinent d'homogénéisation de ces densités orchestrales, nous conserverons l'échelle départementale afin de comparer cette distribution avec quelques données démographiques et socio-économiques.

Lors d'un travail antérieur, nous avions recherché à l'échelle régionale des corrélations entre cette répartition et trois axes pouvant se présenter comme des principes organisateurs possibles[21]:

- le caractère rural/urbain (i.e. la densité et la quantité de population résidant en milieu rural),

---

20 Ce préjugé peut correspondre à la perception analogique de la distribution des sociétés chorales et instrumentales qui oppose la vitalité du Nord et du Nord-Est à la langueur du Midi (Gerbod, 1980, p. 28 et 1988, p. 16).

21 F. Marchan, op. cit.

- la répartition des tranches d'âge (0-19, 20-64, 65 ans et plus),
- les principaux secteurs d'emploi (agricole, industriel et tertiaire).

Cette approche ne nous avait pas permis de repérer une origine simple dans les disparités entre les régions vis à vis de leur nombre d'orchestres du point de vue des variables retenues a priori comme susceptibles de pouvoir rendre compte de ce phénomène.

Le fait de travailler sur un nombre restreint d'unités (22 régions) ainsi que les distorsions introduites par cette échelle nous ont conduit à reprendre cette analyse pour les 95 départements et à y ajouter un quatrième axe relatif au profil de la population (retraités, le pourcentage d'actifs, les personnes sans activité[22], les chômeurs).

Nous avons donc croisé[23] la distribution du nombre d'orchestres par départements et par habitants avec les distributions[24] de ces 12 variables. Les coefficients de corrélations révèlent 9 variables significativement corrélées[25] et le sens de ces coefficients fait apparaître nettement deux groupes distincts visibles dans le tableau ci-dessous.

Tableau n°23 : Le croisement de la distribution des orchestres avec quelques variables.

Corrélation négative	coef.	Corrélation positive	coef.
Le secteur tertiaire (A)	-0.52	Habitat en milieu rural(F)	+0.47
Les 20-64 ans (B)	-0.40	Secteur agricole (G)	+0.38
Les chômeurs (C)	-0.34	Les retraités (H)	+0.30
Les inactifs (D)	-0.29	Les 65 ans et + (I)	+0.21
La densité (E)	-0.29		

Nous pouvons affiner cette approche dans la mesure où, ces facteurs présentant un degré de liaison interne manifeste (exemple : "les retraités" et les "65 ans et +"), il est intéressant de mesurer le degré d'interaction entre ces 9 variables. Ainsi avons-nous calculé les corrélations deux à deux pour ces dernières qui apparaissent assez

---

22 Chomeurs exclus.

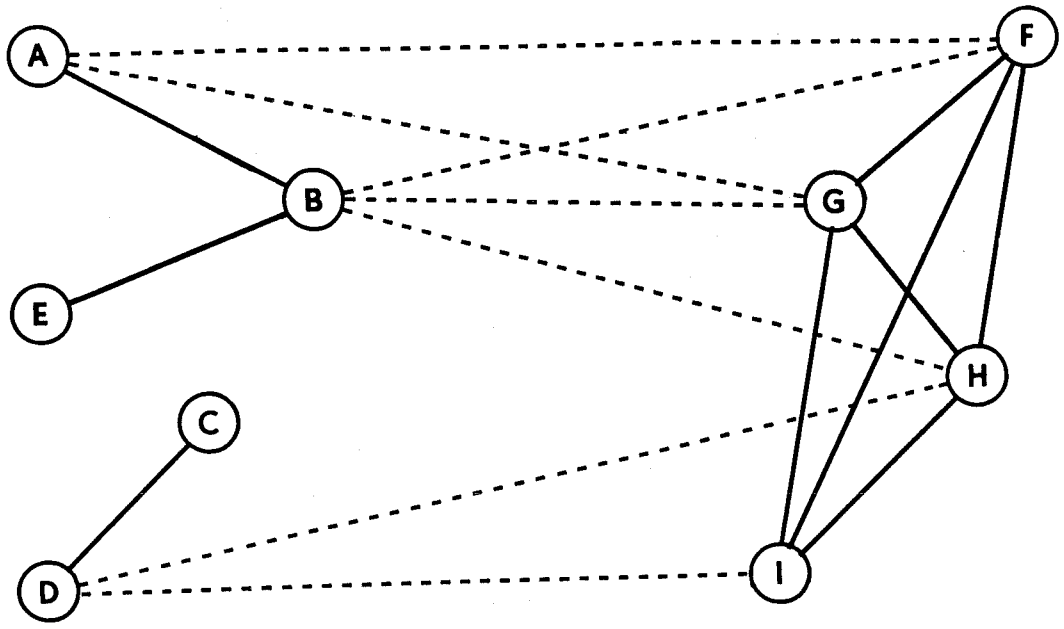
23 d'aprés J.M. Bouroche et G. Saporta, 1980, p. 14.

24 I.N.S.E.E., 1984 a et 1984 b.

25 Les données brutes se trouvent en annexe n°9 A.

fortement liées entre elles puisque l'on observe 27 coefficients significatifs sur les 36 combinaisons possibles[26]. Dans cet ensemble, deux sous-groupes se distinguent nettement tant par leurs forces internes d'agrégation que par leurs forces de répulsion. La représentation graphique de tous ces liens étant un peu dense[27] nous proposons ci-dessous un schéma ne retenant que les liaisons les plus fortes (il est construit à partir d'un coefficient de corrélation supérieur ou égal à |0.50|)[28].

Graphique n°8 : Représentation des corrélations internes aux 9 variables significatives.



Nous exposons cette visualisation car elle nous permet de repérer deux éléments essentiels : d'une part la forte cohésion interne des 4 facteurs qui s'étaient avérés corrélés avec notre distribution d'orchestre (F-G-H-I, chacun étant lié aux trois autres) et d'autre part l'opposition de cette structure à l'ensemble des 5 autres facteurs (A-B-C-D-E).

Ce détour par le biais d'un traitement mathématique simple nous permet de comprendre le sens de l'opposition des 2 sous-groupes dans notre tableau[29] la

---

26 cf. les données complètes en annexe n°10.

27 Ils apparaissent tous sur le schéma de l'annexe n°9 B.

28 La distance entre deux points n'est pas proportionnelle au coefficient (les lettres correspondent aux variables du tableau).

29 Le doublon C-D n'est pas isolé si l'on se réfère à la représentation de l'annexe 9 B : il est relié par la variable A au sous-groupe A-B-E.

distribution des orchestres est corrélée avec plusieurs de nos variables (27 liaisons sur 36) du fait de leurs interrelations réciproques. Les corrélations significatives dans le tableau s'expliquent par les liens de ces facteurs visibles au niveau du diagramme.

Aussi retiendrons-nous comme caractéristiques principales de cette recherche de lien entre une distribution d'orchestre et des données de sociologie générale le fait que l'on trouve une forte proportion de formations musicales dans les départements à fort secteur agricole et où un taux élevé de personnes résident en milieu rural (variables très fortement corrélées).

Au delà des remarques initiales relatives aux limites d'une telle approche, le faible "rendement" d'un tel croisement laisse à penser que d'autres variables non envisagées pourraient rendre compte des raréfactions ou concentrations observées. L'introduction de facteurs tels que l'intensité ou la tradition de la vie associative[30] d'une région voire la présence d'une tradition dansante expliqueraient peut être davantage cette distribution à l'échelle nationale. Cette perspective revient à mettre l'accent sur le profil des organisateurs et sur les sociabilités humaines beaucoup plus que sur des facteurs économiques ou démographiques. Si une telle étude à l'échelle nationale semble difficilement réalisable[31], notre recherche sur le terrain prendra en compte cette orientation en introduisant une approche des organisateurs.

La fréquence de l'activité.

Le listage du second semestre 1985 repose sur 6176 noms d'orchestres qui totalisent 50403 séances. En fait, malgré ses recherches, la S.A.C.E.M. n'arrive pas à identifier certains orchestres ou à obtenir leurs répertoires alors même que les séances qu'ils réalisent font l'objet d'une perception fiscale. Ces dernières sont donc comptabilisées dans le volume semestriel des séances mais un numéro de code spécifique les attribue à un orchestre inconnu ; la répartition des droits d'auteurs prélevés s'effectue au prorata de l'ensemble des autres répertoires déclarés. Pour le semestre étudié, il apparaît ainsi 8875 séances dont on ignore le nombre d'orchestres qui les a réalisées. Sur l'ensemble du listage, 6075 orchestres sont précisément identifiés avec à leur actif 41528 séances, aussi avons nous calculé la répartition du nombre de séances par orchestre sur ces bases.

---

[30] En 1990, 91.2% des bals recensés par la S.A.C.E.M. furent organisés par des associations (source S.A.C.E.M.).

[31] Joho (1989, p. 36) souligne l'extrême rareté des recherches portant sur le phénomène associatif.

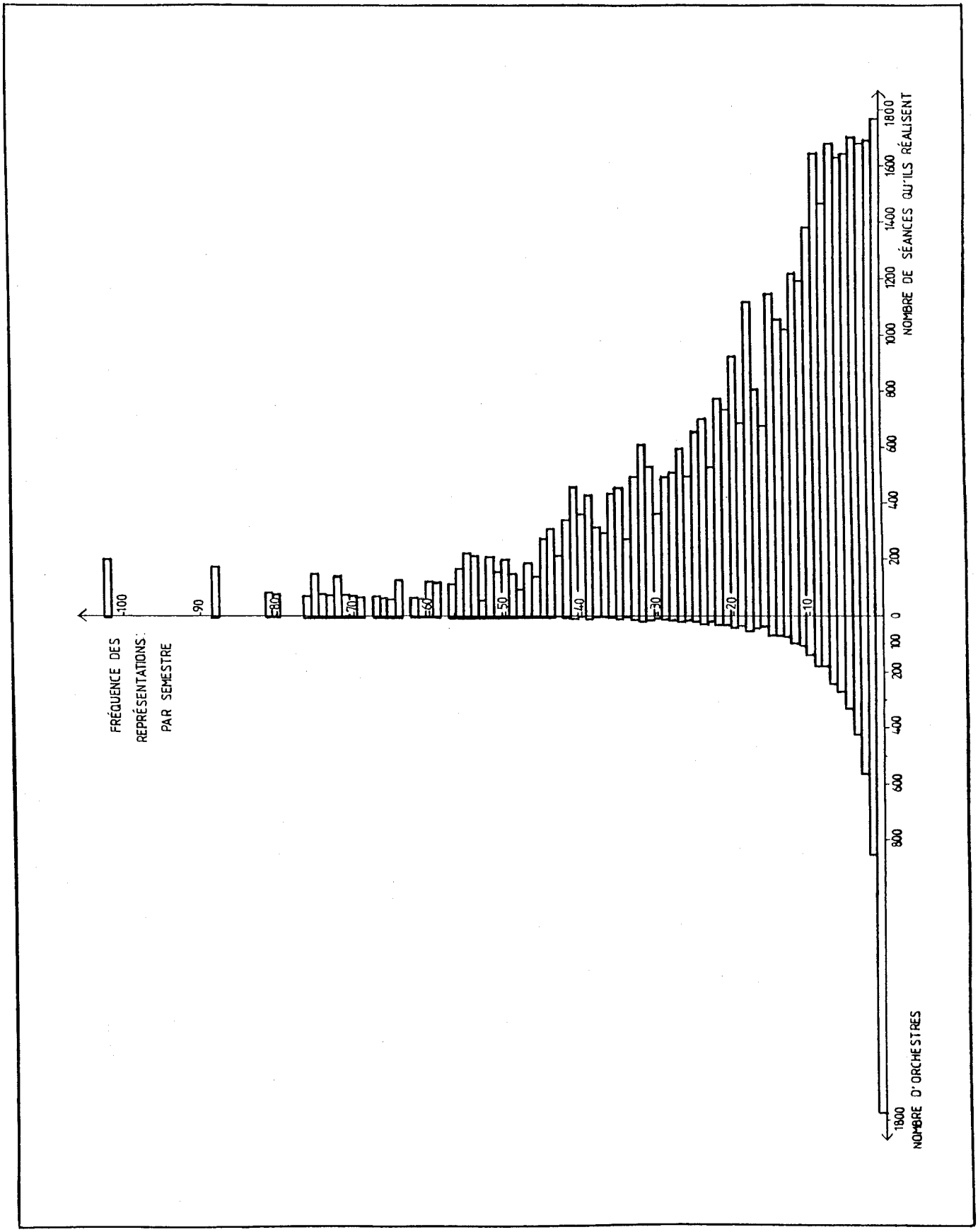
Si l'on calcule la moyenne de séances de bal assurées par les orchestres, on obtient un chiffre inférieur à 7 séances par semestre[32]. La première remarque qui s'impose face à ce chiffre est qu'il ne rend pas compte de la grande disparité interne de notre population si l'on considère la fréquence des prestations musicales. Aussi proposons-nous de visualiser le détail de ces données sous la forme d'une pyramide (cf. page suivante). L'axe vertical indique le nombre de séances réalisées durant le semestre (de 1 à 102) ; à gauche, le nombre d'orchestres se distribue selon cette fréquence et à droite nous avons représenté le volume de séances correspondant. Par exemple pour la fréquence de 2 séances, les 848 orchestres (représentés à gauche) ont réalisé 2 x 848 = 1696 séances (représentées à droite).

D'emblée, l'amplitude de variation de la fréquence (de 1 à 102) relativise la portée du chiffre moyen (6,8) et étaye notre remarque liée à la disparité interne de l'activité de l'ensemble de la population. La structure de cette représentation nous semble très intéressante, l'élément le plus spectaculaire étant l'aplatissement de la pyramide sur sa partie gauche en même temps que sa grande largeur. Ceci signifie que la majeure partie des orchestres (73.1%) est en dessous du chiffre moyen. Complémentairement, du point de vue du volume global des séances, cette même frange de la population ne réalise que 28.4% de l'ensemble des bals. Nous remarquerons ici l'incidence de la population non identifiée par la S.A.C.E.M. sur la précision de notre profil d'activité : en effet, les 8875 séances comptabilisées sans identification du nom de l'orchestre ni de son répertoire peuvent être réalisées au plus par 8875 orchestres ou 1305 si l'on attribue à ces formations la fréquence d'activité moyenne de l'ensemble des orchestres. Sur le terrain, les responsables locaux de la société des auteurs estiment que ces orchestres jouent très peu souvent, au point qu'ils ne sont jamais programmés par les services musicaux dont le but est de comparer par écoute *in situ* le répertoire effectivement joué avec celui qui est déclaré (ou de l'établir). Ces remarques nous permettent de comprendre que le rapport précédemment estimé du nombre important de groupes (73.1%) réalisant une faible partie (28.4%) du volume global des séances est une mesure probablement très inférieure à la réalité. Outre le nombre de séances non déclarées, cette évaluation recoupe l'impression des services de la S.A.C.E.M. de ne pas arriver à contrôler cette population.

---

[32] 41528 séances pour 6075 orchestres, soit 6,8 séances par orchestre.

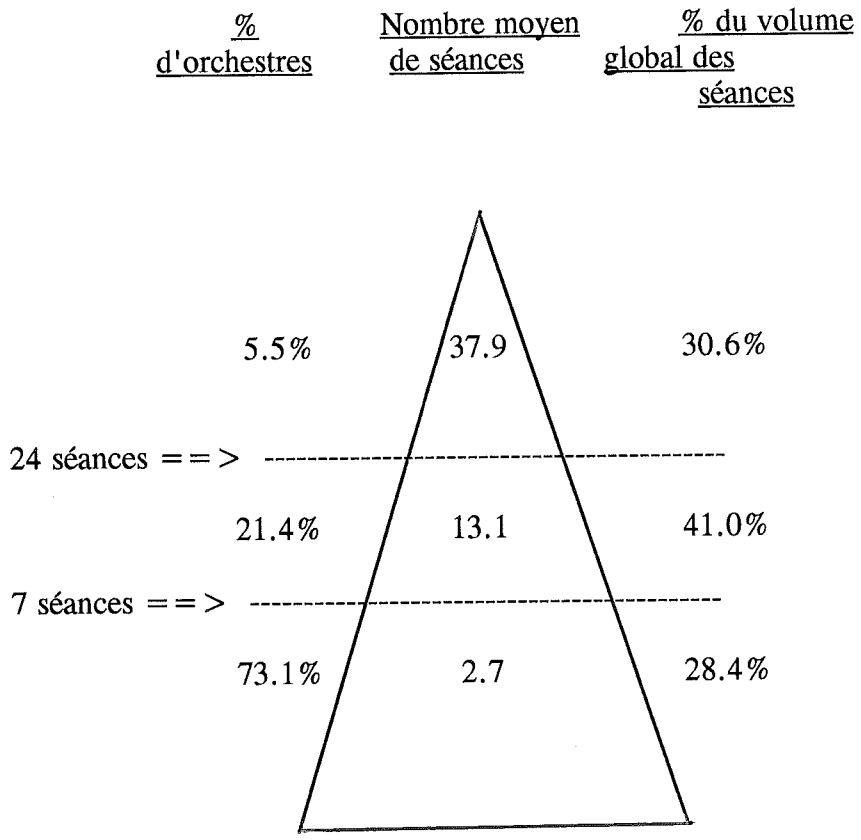
Graphique n°9 : La fréquence d'activité des orchestres.
(deuxième semestre 1985)



Une seconde observation découle de l'analyse du profil de cette pyramide si l'on raisonne par rapport aux conséquences logiques que ces chiffres font apparaître : l'activité de prestation musicale est une activité peu intensive du point de vue de la fréquence de cette occupation dans la mesure où la majeure partie des sujets qui constituent ces orchestres réalise une soirée toutes les 4 semaines (si l'on se base sur le chiffre de 7 séances par semestre). Ces informations ébauchent un profil très particulier de l'ensemble de la population dans la mesure où il semble prévisible que cette activité reste secondaire pour eux au sens alimentaire : effectuer une prestation musicale mensuelle ne permet pas de vivre uniquement de cette activité. L'apport d'un second indice va nous permettre d'affiner cette dimension.

Pour obtenir une couverture sociale du fait d'une activité artistique intermittente, un sujet doit effectuer au moins 12 séances par trimestre. Pour obtenir les prestations sociales, un musicien devra donc effectuer 24 séances par semestre. Nous proposons ci-dessous une représentation schématisée de la distribution du nombre de séances par orchestre autour de ces deux points de repère, le nombre moyen de séances par orchestre (7) et le seuil fixé par l'U.R.S.S.A.F. (24).

Schéma n°4 : Segmentation de la pyramide.



Il apparaît que 94.9% des orchestres n'ont pas joué une fois par semaine[33] durant le semestre étudié et que 94% ne peuvent revendiquer une couverture sociale du fait de leur activité musicale[34].

Cette segmentation de nos données autour de ces chiffres ainsi que la visualisation des pourcentages respectifs confirment bien l'analyse amorcée précédemment sur le caractère accessoire de l'activité pour une très grande partie des membres des orchestres. Ce profil d'ensemble de l'activité de notre population nous invite également à garder à l'esprit la formidable disparité existant entre des formations qui fonctionnent sans comparaison possible malgré une appellation et une fonction identiques.

L'ensemble des orchestres doit néanmoins s'adapter à l'offre de travail et il est intéressant d'évaluer d'une part le dynamisme du marché du bal et, d'autre part, l'impact de son évolution sur les formations.

*

---

[33] 5766 orchestres ont réalisé 25 séances au plus dans le semestre (sur 26 semaines pour une année civile).

[34] 5711 en ont effectué 23 au plus (sur 24 pour l'U.R.S.S.A.F.).

3.4 Tendance générale du marché.

Les statistiques de la S.A.C.E.M. relatives au nombre de bals déclarés (i.e. ayant donné lieu à une perception) qui se sont déroulés en France existent depuis 1970. Nous avons obtenu deux distributions différentes de ces séances : la première (tableau suivant) rend compte de l'ensemble des manifestations annuelles dansantes entre 1970 et 1990 (quel que soit le support, disque ou orchestre) en fonction des catégories d'organisateurs (entrepreneurs de bals, municipalités ou associations) et la seconde (tableau n°25) donne le détail de ces séances en fonction de la nature du support musical entre 1980 et 1990.

Tableau n°24 : Evolution des bals selon les catégories d'organisateurs.

Années	Bals sous tente 1	(%)	Bals organisés par les municipalités 2	(%)	Organisations associatives 3	(%)	TOTAL 4
1970	23970	10.1	25367	10.8	186493	79.1	235830
1971	21880	9	24611	10.2	195891	80.8	242382
1972	21183	8.7	25863	10.7	195120	80.6	242166
1973	19399	8.7	23563	10.6	180020	80.7	222981
1974	17346	8.5	20776	10.2	166138	81.3	204260
1975	*	/	*	/	*	/	*
1976	13608	/	*	/	125607	/	*
1977	10721	7	11955	7.8	131209	85.2	153885
1978	9524	5.7	14127	8.4	143652	85.9	167303
1979	9299	5.2	13899	7.7	156421	87.1	179619
1980	9054	5	14398	7.9	159012	87.1	182464
1981	8510	4.9	14928	8.5	151921	86.6	175359
1982	8265	4.8	13698	7.9	151380	87.3	173343
1983	7972	4.6	13911	8	151712	87.4	173595
1984	8249	4.5	13819	7.6	160698	87.9	182766
1985	7253	3.9	13957	7.6	163104	88.5	184314
1986	6317	3.6	12525	7	158597	89.4	177439
1987	*	/	*	/	*	/	*
1988	*	/	*	/	*	/	*
1989	7297	3.8	12203	6.4	171072	89.8	190572
1990	5570	3.1	10328	5.7	165104	91.2	181002
soit**		-76.8		-59.3		-11.5	-23.2%

* chiffres non connus.
** en pourcentage par rapport à 1970.

Un effondrement relativement ancien.

L'informatisation des données en 1975 s'est accompagnée d'un changement d'organisation dans différents secteurs de la Société et explique l'absence de chiffres pour cette période ainsi, plus partiellement, qu'en 1976. De même, les données font défaut pour 1987 et 1988 mais nous pouvons cependant considérer l'ensemble des

informations pour les 20 dernières années afin de dégager le sens des différents mouvements repérables[35].

Dans un premier temps, nous pouvons observer une baisse globale du nombre de séances dansantes de l'ordre de 23% (colonne n°4). Elle n'est pas linéaire dans la mesure où la tendance à la baisse semble se stabiliser depuis 1977. Le seconde remarque relative à ce même mouvement nous permet d'analyser les effets très différentiels de cette baisse selon les catégories d'organisateurs. Si les associations résistent le mieux au phénomène, un effondrement très net marque les municipalités et principalement les organisateurs professionnels qui accusent une chute de plus de trois quart de leur activité.

Une lecture horizontale de ce même tableau[36] permet de confirmer ces analyses puisque les proportions relatives de chacun des organisateurs ont varié significativement, les associations ayant augmenté leur part de plus de 12% (elles passent de 79.1 à 91.2%) au détriment des municipalités (-5.1%) et surtout des entrepreneurs de bals (-7%).

A la lumière des éléments de ce premier tableau[37], nous pouvons conclure que si le volume global des manifestations dansantes en France durant ces 20 dernières années a décru, les entrepreneurs de bals ont été les premiers touchés par ce phénomène. Les municipalités tendent à organiser de moins en moins de séances dansantes, peut être du fait qu'elles seraient relayées dans ce domaine par les associations qui organisent à elles seules plus de 90% de l'ensemble des bals. La vitalité et le caractère dominant de ces dernières sont d'autant plus marqués que de nombreuses séances s'effectuent à titre privé dans ce secteur.

La S.A.C.E.M. oppose ces trois catégories d'organisateurs du fait qu'elle leur applique des régimes de perception différents. On peut néanmoins pressentir que les bals d'une municipalité seront différents de ceux d'une association, les premiers participant d'une identité locale (fête nationale ou de la commune) par opposition aux seconds qui agrègent plus sélectivement des membres qui ont en commun le lien

---

35 Les chiffres des deux dernières années connues correspondent au nombre de séances facturées (par opposition aux séances encaissées). Ils sont donc légèrement supérieurs d'environ 10%.

36 Le biais séances encaissées / facturées est ici sans effet.

37 qui ne prend pas en compte, par définition, les manifestations non déclarées organisées, dans leur majeure partie, par les associations.

associatif : les sociabilités des publics respectifs se distinguent donc également sur le terrain. Cependant, la variété des associations est telle que le terme recouvre à son tour des différences non moins considérables[38]. L'enjeu de cette analyse consiste à rechercher une éventuelle correspondance entre certaines catégories d'organisateurs (à redéfinir car nous ne pouvons pas reprendre le découpage proposé par la S.A.C.E.M.) et certains types d'orchestres. Une étape heuristique va consister à réaliser une typologie des organisateurs afin de permettre cette comparaison. Mais auparavant, nous proposerons quelques analyses à propos du phénomène d'entrée de la musique enregistrée dans le bal.

Les disco-mobiles : des "trouble-fête" ?

La seconde distribution nous informe sur le partage des séances animées par les discothèques mobiles et les orchestres :

Tableau n°25 : Evolution des séances de bals en fonction du support.

Période	Bals avec disques	en %	Bals avec orchestre	en %
1980	70513	38.6	111951	61.4
1981	65003	37.1	110356	62.9
1982	68335	39.4	105008	60.6
1983	73569	42.4	100026	57.6
1984	87842	48.1	94924	51.9
1985	93867	50.9	90447	49.1
1986	98354	55.4	79085	44.6
1987	/	/	/	/
1988	/	/	/	/
1989	110533	58.0	80039	42.0
1990	103852	57.4	77150	42.6

Le phénomène des "disco-mobiles" est apparu dans les années 1970- 1975[39] dans les régions qui furent touchées à des vitesses diverses par ce support. Le tableau précédant donnant une balance globale de ce mouvement, le détail pour l'année 1985

38 Il suffit de penser au bal du Lion's Club et à celui de la pétanque.

39 dans le Limousin, la première apparut en 1975. Son propriétaire, en position dominante dans la région, nous a dit avoir été inspiré par ce qu'il avait vu dans la région Bordelaise qu'il citait comme pionnière.

de ce rapport en fonction des 13 directions régionales de la S.A.C.E.M. témoigne de son inégalité de propagation géographique.

Tableau n°26 : Rapport des séances de bals en 1985
en fonction du support par direction régionale S.A.C.E.M.

Directions Régionales	Disco-mobiles	Orchestres
Rouen	68.7%	31.3%
Bordeaux	65.3%	34.7%
Lille	61.4%	38.6%
Lyon	53.6%	46.4%
Rennes	51.7%	48.3%
Toulouse	48.0%	52.0%
Grenoble	47.2%	52.8%
Orléans	46.9%	53.1%
Ajaccio	42.6%	57.4%
Marseille	41.1%	58.9%
Clermont [40]	40.3%	59.7%
Paris	39.8%	60.2%
Strasbourg	39.8%	60.2%

L'implantation des disco-mobiles dans le marché des bals semble avoir eu un caractère fulgurant puisqu'en 1980 elles assuraient plus du tiers du volume global avant de détenir la majorité en 1985. Quelques interlocuteurs ont mentionné cette concurrence comme étant l'une des causes de la baisse des bals avec orchestres[41]: le tableau n°22 nous permet d'opposer à ces arguments l'antériorité du phénomène de chute du nombre global de bals. Cette accusation à l'égard des disco-mobiles de baisser la part des bals avec orchestres repose sur l'idée d'un volume constant des soirées dansantes, ce qui n'est pas le cas. Depuis la période d'apparition des discothèques mobiles, l'ensemble des manifestations dansantes a eu tendance à croître (de 153885 en 1977 à 181002 en 1990) et le tassement du nombre de bals avec orchestres depuis 1980 (tableau n°23) n'explique pas à lui seul la chute vertigineuse du nombre d'orchestres à cette même période[42].

Bien que le facteur disco-mobile puisse rendre compte en partie de la baisse du nombre de bals ressentie par les musiciens, nous mentionnerons ici la raison essentielle qui laisse à penser que l'éclosion de ce support musical n'a pas profondément affecté le marché *à son origine* où elle résultait d'une évolution musicale : les répertoires des deux secteurs s'opposent très nettement, le disco et le

---

40 Selon le découpage de la S.A.C.E.M., Limoges est rattachée à sa direction régionale : Clermont-Ferrand (cf. annexe n°6).

41 La période 1970-1975 nous a été citée comme celle de "l'âge d'or des orchestres de bal".

42 cf. tableau n°22, chapitre 3.3 : -71.5% entre 1982 et 1990.

hard-rock[43] faisant face à la variété française du hit-parade[44]. Il nous semble qu'une rupture s'est opérée entre 1970 et 1975 du fait que les orchestres n'avaient pas la possibilité technique de reproduire les morceaux de disco, produits souvent élaborés en studio avec de nombreux phénomènes d'enregistrements successifs cumulés et un mixage électronique complexe[45]. Seuls les quelques grands orchestres professionnels eurent cette capacité, mais ils représentent un nombre infime de la population globale. Les orchestres de bal se sont donc repliés sur un genre musical qu'ils pouvaient proposer, laissant aux disco-mobiles le monopole du répertoire qui fonda leur succès. Dans cette perspective, nous ne pouvons pas parler de concurrence du fait que les publics se différencièrent au gré de la mode musicale. Le discours du chef de l'orchestre le plus important sur la région avant les années 1970-1975 témoigne de cette évolution et de la nécessaire adaptation qu'il a été contraint d'effectuer :

"On a commencé à subir le choc de la musique pop à partir des années 70 et je me suis mis moi à faire de la musique pop (...) par la force des choses parce qu'au fur et à mesure, la clientèle changeait, il fallait que je m'adapte à la clientèle si je voulais continuer à faire mon métier. Dans les années 70 à 78, je ne jouais plus d'accordéon au bal parce que les clients ne supportaient pas l'accordéon, c'était la vague anti-accordéon".

Avec les années 1980, le mouvement des "bals rétros" ou "bals à papa" a accentué davantage cette coupure et l'on assista au redémarrage de groupes qui avaient connu une période d'interruption lors du déferlement de la vague disco[46].

Du fait de cette opposition musicale, les publics se sont nettement différenciés. La majorité des jeunes a dû opter pour la discothèque ou le bal animé par une disco-mobile et délaisser le bal avec orchestre qui ne lui proposait pas la musique sur laquelle elle aimait danser. De même, les personnes connaissant les danses de couple (tangos, valses, pasos, rocks etc.) trouvaient dans le bal avec orchestre le répertoire nécessaire. La scission des publics s'effectua à cette époque. Cette sélection des publics a conduit les disco-mobiles et les orchestres à affirmer une spécificité

---

[43] apparus tous deux en 1970 (Seca, op. cit., p. 315).

[44] "on note (...) depuis 4 à 5 ans un retour à la variété française, mais pratiquement limité au répertoire national" (Renault, 1978, p. 33).

[45] "les orchestres à danser (...) sont évidemment hostiles à la pop, car ils éprouvent beaucoup de difficulté à jouer ce répertoire : ils n'ont ni le temps de répéter, ni le matériel nécessaire à une bonne éxécution et à la restitution de ces sonorités" (ibidem, p. 40).

[46] souvent appelée "pop" par les agents.

musicale de telle sorte que les premières ne proposaient pratiquement aucun morceau du répertoire des seconds (alors qu'elles pouvaient techniquement le faire facilement). Depuis une dizaine d'années, de nombreuses disco-mobiles ont inséré dans leur programme ces musiques du répertoire des orchestres afin de pouvoir répondre plus facilement à la demande des organisateurs[47]. De la même manière, quelques rares orchestres[48] proposent une phase de musique "disco" enregistrée diffusée sur la sonorisation : cette astuce leur permet à la fois de satisfaire les jeunes présents à la soirée et de se ménager une période de repos.

Le clivage des âges s'est sensiblement atténué, les jeunes étant actuellement confrontés à leurs aînés dans le cadre des soirées organisées par les associations dont ils font partie dans la mesure où les structures de ces dernières[49] (ou le degré d'ouverture de la manifestation au public) permettent le mélange des âges.

Ainsi, cette approche basée sur le support musical nous donne-t-elle l'occasion de faire apparaître deux dimensions : d'une part, une séparation du marché des bals déclenchée par un courant musical mettant "hors jeu" les orchestres au profit des disco-mobiles seules capables de produire cette musique et consécutivement, d'autre part, une séparation des publics sur la base du critère âge. Il serait néanmoins simpliste et faux d'attribuer un public à un support musical et, partant, d'associer des catégories d'organisateurs à des supports dans la mesure où les responsables des soirées choisissent entre l'animation avec disque ou orchestre[50] et décident de l'homogénéité d'âge du public qu'ils auront en jouant sur les critères d'admission à la soirée dansante. De plus, les disco-mobiles font maintenant concurrence aux orchestres car elles proposent leur répertoire, dimension totalement exclue à l'origine.

Le phénomène des disco-mobiles nous apparaît dans un premier temps comme consécutif à des contraintes musicales auxquelles les orchestres n'ont pu s'adapter puis, dans un second temps, comme un facteur en cause dans la baisse des bals pour

---

47 Leur force résidant dans des prix considérablement plus bas (à partir de 1000 frs).

48 1 sur les 23 rencontrés.

49 si le bal d'associations sportives mobilise les jeunes et leurs parents, celui des anciens combattants, par exemple, permet moins d'échanges de générations et reste marqué par une classe d'âge.

50 ils peuvent organiser d'une année sur l'autre (voire dans la même année) un bal avec disco-mobile et un autre avec orchestre.

les orchestres du fait qu'ils se sont appropriés leur répertoire[51]. Ces tendances globales étant esquissées, nous allons analyser plus précisément la physionomie du marché des bals tels qu'elle apparaît à l'échelle d'un département.

3.5 Orchestres de renom et orchestres de proximité : un système dual.

La notion de "réputation".

La réputation d'un orchestre est un phénomène difficile à appréhender dans la mesure où elle est évaluée très subjectivement en fonction du sujet qui apprécie et dès lors qu'elle met en jeu des critères esthétiques, régionaux[52] ou des réseaux de cooptation favorisant ou discréditant la cote d'une formation. La fréquence des spectacles assurés ne rend pas compte à elle seule de la notoriété dont jouit un groupe, même si elle constitue un indicateur possible de l'intensité des offres qui lui sont faites. Par contre, pour un musicien, ce critère occupe une place de tout premier choix dans la mesure où ses revenus mensuels en découlent directement : les différences entre exécutants proviennent davantage de la périodicité des prestations que du montant du cachet lui-même[53]. Les organisateurs ou le public seront impressionnés par l'effectif des instrumentistes sur scène ainsi que par le déploiement de matériel de sonorisation et de lumière qui témoigneront, intuitivement, du niveau de l'orchestre. Ces derniers éléments, perçus à juste titre comme étant en liaison directe avec le prix demandé, contribuent à la constitution de la célébrité d'une formation mais ne la fondent pas. Il est un autre indicateur qui nous apparaît constituer un étalon possible de la réputation des orchestres : leur rayon de déplacement géographique.

Cette variable s'avère particulièrement discriminante pour évaluer la renommée d'un groupe, celle-ci pouvant être mesurée en tenant compte du nombre de kilomètres parcourus annuellement et de la fréquence des séances effectuées. Par exemple, dire d'un orchestre qu'il a une réputation internationale n'a pas le même sens si une formation se produit une fois dans l'année à l'étranger ou si elle y effectue plusieurs séjours (*a fortiori* si ce pays est limitrophe ou proche de son département de résidence). *Mutatis mutandis,* la notion de réputation nationale

---

[51] Certains restent néanmoins spécialisés dans le disco.

[52] L'ancrage d'un chef dans une commune ou une région compte auprès des personnes sensibles à cette notion d'identité locale.

[53] Les musiciens évaluent souvent les orchestres en "nombre de dates".

prendra en compte la fréquence et la distance des prestations effectuées par un orchestre sur l'ensemble du territoire national.

Plus de 95% des orchestres ont un espace de déplacement volontairement limité du fait que leurs membres n'ont pas la disponibilité nécessaire à des déplacements longs qui mettraient en cause leur insertion professionnelle et perturberaient leur vie familiale. Seuls les orchestres à tarifs élevés, constitués de musiciens libres de toute activité ont l'opportunité de prospecter et de souscrire des contrats engageant des déplacements importants, ce type même d'orchestre où les membres vivent de la musique et exigent les cotisations sociales.

Conséquence probable des facilités de recherche de contrats, chacun des orchestres rencontrés semble se tailler un espace de déplacement dont le centre gravite près du domicile du chef d'orchestre. Ainsi, lorsque nous avons demandé aux musiciens quel était le rayon moyen de leurs déplacements, l'unité kilométrique précisait bien cette dimension par rapport à la notion de département[54]. Nous retrouvons l'articulation dynamique entre la disponibilité (dans l'espace et le temps) des musiciens et la notoriété des groupes dans les fragments d'interviews suivants :

Question : *Vous jouez le dimanche soir ?*

"Non, on le fait mais mes musiciens qui sont amateurs n'y tiennent pas parce que c'est trop dur pour eux, pour embaucher le lundi (...) Là aussi je suis un peu bridé par le fait qu'ils sont amateurs donc le dimanche ils ne tiennent pas à sortir"(chef ayant eu un orchestre très réputé, dissout par la vague disco, seul de l'orchestre à ne vivre que du bal).

"(mes musiciens) sont libres à chaque fois que je les demande, ils n'ont pas le droit de prendre autre chose (...). Attention, il y en a certains qui peuvent donner des cours de musique, mais j'estime que ça fait partie du métier (...). Vous me demandez demain pour aller faire un gala, si je suis libre, un coup de téléphone et il faut qu'ils soient là." (chef d'un orchestre nationalement connu).

Un autre indice justifie l'utilisation du critère géographique en tant qu'indicateur de la réputation : les formations importantes recrutent des musiciens dans un espace beaucoup plus large que celles qui tournent localement. Le lieu de résidence des musiciens témoigne très directement de cette attraction liée à la

---

54 Pour un rayon identique, les résidants limitrophes d'un ou plusieurs départements évoquaient de bonne foi "l'Indre, la Charente et la Vienne".

réputation de l'orchestre[55]. Ainsi, l'effet de réputation s'exerce-t-il à double sens, tant dans la distance des déplacements effectués que par celle qui sépare le domicile du chef de celui de ses accompagnateurs.

Lorsque nous prenons en compte ces aspects relatifs à la notion de réputation, ils se présentent comme de véritables principes explicatifs de la coexistence de deux marchés distincts du fait de leur incidence directe sur les tarifs des formations musicales respectivement concernées. Les clefs d'entrée dans ces deux types de marchés (pour le versant de l'offre comme pour celui de la demande) correspondent à la qualité des interlocuteurs (professionnels ou non) et surtout à la taille de leurs budgets (demandés ou proposés). Ces deux secteurs trouvent une correspondance dans la distance spatiale qui sépare kilométriquement les organisateurs des orchestres[56]. Ils ne nous semblent pas directement concurrentiels dés lors qu'ils "ciblent" des catégories d'organisateurs et d'orchestres très opposées.

Bien que nous ne disposions pas des budgets contractés dans les soirées dépouillées, une infime partie des orchestres provenait de départements autres que ceux qui bordent la Haute-Vienne. Une des principales spécificités du marché des bals réside ainsi dans son caractère doublement local au sens où il voit l'engagement entre des formations et des organisateurs habitant dans le même département ou à une distance n'excédant pas 100 kms[57]. Autrement dit, l'écrasante majorité des soirées (auxquelles s'ajoutent *a fortiori* celles qui ne sont pas déclarées) est assurée par une "main-d'oeuvre" locale. Les bals qui font intervenir des formations importantes mobilisant de gros budget n'ont représenté dans le département qu'une proportion minime du marché. Le dépouillement des séances réalisées à l'échelle nationale en 1985 (cf. schéma n°4, ∮ 3.3) montrait que 5.5% des orchestres effectuait 30.6% du volume global des manifestations dansantes. Il semble donc que les départements soient diversement affectés par la venue des grosses formations, ceux qui accueillent de nombreux touristes en période estivale puisant davantage à cette occasion dans le marché national.

---

55 L'interlocuteur précédent habite en Dordogne, a 3 musiciens à Bordeaux, deux à Limoges, un dans le Puy de Dôme, un à Brive : ils assistent tous aux répétitions hebdomadaires (formation de 14 personnes).

56 Les gros orchestres tournent dans leurs propres régions seulement lorsque les budgets proposés correspondent à leurs exigences.

57 Le rayon moyen des déplacements estimé par nos sujets est de 70 kms.

La coexistence d'orchestres locaux et de formations venant de l'ensemble de l'hexagone[58] nous conduit à poser l'existence de deux marchés distincts, le premier caractérisé par sa proximité, le second par sa dimension nationale.

Avant d'envisager plus précisément les liens qui unissent organisateurs et orchestres, une brève approche historique de l'analyse des lieux de la danse nous semble utile à la mise à jour préalable d'un préjugé associant les bals au milieu rural.

*

[58] nous proposons en annexe n°11 une liste arbitraire non exhaustive d'orchestres connus participant du marché national.

3.6 Histoire d'un déplacement : de la ville à la campagne.

Au fil des décennies, les lieux qui accueillirent les bals ont changé, modifiant inéluctablement les caractéristiques externes des manifestations dansantes. Ces mutations spatiales furent parfois conjoncturelles et, de ce fait, subies par les danseurs : l'impact sur la sociabilité des soirées s'avérait être un effet circonstanciel. D'autres changements furent délibérément choisis par les organisateurs afin de transformer le caractère des manifestations. La dimension d'inscription spatiale d'une soirée apparaît ainsi comme une variable à la disposition des organisateurs (avec une implication directement économique). Un bref survol historique permet de prendre la mesure de ces mutations repérables notamment dans les appellations successives prises par ces lieux.

La danse en milieu urbain.

Sous l'Ancien Régime, la danse n'avait pas de locaux fixes et *"la ronde se formait ici ou là, dans les salons d'un marchand de vin bien disposé"*[59]. Cette association entre les cabarets et la danse correspondait, au XIX° siècle, à un phénomène qui semble avoir pris une ampleur optimale dans la capitale vers 1833 avec la prolifération des cabarets dansants : *"avant 1848, on ne pouvait passer dans une rue de Paris sans apercevoir au-dessus de la boutique d'un marchand de vin une lanterne piteusement éclairée sur laquelle s'étalaient ces trois lettres BAL"*[60]. L'accueil du public y était très rudimentaire et un article de la Gazette des Tribunaux de l'époque[61] nous donne l'ambiance de ce type de lieux : *"Le bal se tient dans une pièce de 11 pieds carrés ; une table ronde a été placée (à l'extrémité) et là se trouve une galerie devant les gobelets qui couvrent la table ; autour de la partie principale de la pièce, des bancs ont été fixés ; pour ménager le terrain, on a enlevé les deux battants d'une armoire où l'orchestre a été placé : un violoniste le compose entièrement et il est aveugle"*. La façon dont le chroniqueur décrit l'endroit n'est pas neutre dans la mesure où il peint son tableau sous l'influence des valeurs qu'il prête à ses lecteurs. Malgré ces réserves, la coloration populaire de ces cabarets dansants transparaît nettement. Au demeurant, *"l'effectif des maisons de vins où une salle à boire finissait par être exclusivement dévolue aux danseurs, moyennant de modiques*

---

[59] Gasnault, 1982 c, p. 42.

[60] Rozier, "Les bals publics à Paris", Paris, 1855 (cité par Gasnault, 1980 b, p. 395).

[61] du 27 octobre 1833, cité par Gasnault, 1982 a, p. 9.

aménagements, connut une très lente ascension"[62] qui n'en fera pas un lieu caractéristique de ce siècle. Un phénomène de concentration amènera parfois à penser que dans certaines rues du Paris des années 1890, *chaque arrière boutique de marchand de vins est une salle de bal"*[63].

Si au XVIII° siècle, les bals dits de société se tenaient en général dans les salons particuliers des restaurants, à partir du Directoire, le bal va s'installer dans des locaux fixes. Ce fût l'époque de la création des grandes salles d'hiver (également appelées redoutes[64]) qui restèrent relativement rares et du développement des jardins à divertissements (ou d'agrément ou encore waux-halls[65]) dont une partie est aménagée et destinée à la danse. Ces bals champêtres se déroulaient dans un environnement dont la vogue, principalement à partir de la Monarchie de Juillet, voulut qu'il fût d'un luxe suffocant (à l'origine du lancement des Champs-Elysées comme l'artère des plaisirs[66]. Si les grands bals champêtres connurent un temps une grande vogue sous cette forme de jardins d'agréments, la lourdeur considérable de cette entreprise conduisit rapidement à leur disparition[67].

L'ampleur de ces excès trouva son comble d'excentricité et d'extravagance dans le bal du Jardin d'Hiver où l'orchestre déversait ses flots d'harmonie à partir d'une nacelle[68] suspendue au dessus de la piste de danse. H.E. Jacob[69] évoque une mise enscène similaire à Vienne : *"Dans l'immense salle de bal, en forme de coquillage, l'orchestre était installé - quelle innovation hardie !- sur un balcon dominant la piste de cinq ou six mètres, la hauteur d'un étage"*.

Les bals les plus prestigieux de par leur cadre, hormis ceux de la Cour en leur temps, furent certainement les bals de l'Opéra. Apparus en 1715 sur ordonnance du régent, supprimés lors de la Révolution, rétablis sous le Consulat, ils se déroulaient

---

62 Gasnault, 1982 c, p. 44.

63 Vrod, op. cit., p. 20.

64 Gasnault, 1980 a, p. 72.

65 apparus sous l'Ancien Régime, vers 1767. Le "Vauxhall" sera ultérieurement le nom d'un des plus importants et des premiers bals de Paris avant 1830 (cité par Gasnault, 1982 b, p. 119).

66 Gasnault, 1980 b, p. 396.

67 Gasnault, 1982 b, p. 120.

68 Gasnault, 1980 b, p. 401.

69 op. cit., p. 141.

de la Saint-Martin à l'Avent et de l'Epiphanie à la fin du Carnaval[70]. Quantitativement limités (on en comptait de neuf à treize par an), ils disparaîtront en 1903 en ponctuant une période de grande animation des nuits de l'Opéra dont l'apogée ira de la fin des années 1830 à celle du Second Empire. Le Bal de l'Opéra connaîtra curieusement une "résurrection éphémère" en 1913-1914 et en 1921[71] avant de s'éteindre définitivement.

D'une façon synchrone à l'Opéra, l'Académie de musique accueillit de nombreux concerts et devint un lieu nocturne fort couru ; l'engouement pour la danse eût ainsi ce caractère de raz de marée suffisamment fort pour dévoyer un temps certains lieux prestigieux et austères vers des chemins éloignés de leur vocation initiale, en l'occurrence ceux du plaisir de la danse.

On notera comme particularité concernant principalement la ville de Paris le fait qu'une majorité de bals d'hiver s'ouvraient sur les passages et les galeries marchandes, ce qui constitue un phénomène caractéristique du mouvement de l'architecture urbaine du XIX° siècle[72].

A partir de 1833, ce furent les théâtres qui accueillirent les danseurs dans la mesure où l'usage consistant à y programmer une saison de bals masqués se généralisa. L'intensité de la dansomanie était telle à cette époque que pour retenir l'auditoire *"les chefs les plus avisés exécutaient volontiers des contredanses entre deux symphonies et faisaient même succéder le bal au concert"*[73]. Cette nouvelle conception de l'intrication entre la musique et la danse se concrétisa avec l'édification et l'aménagement de salles de spectacle d'un genre nouveau, les concerts-bals[74] dont les caractères se confondant avec ceux des salles de concerts n'auront pas laissé de trace dans l'architecture.

Haut lieu d'accueil d'un public peu fortuné, les guinguettes pullulèrent au milieu du XIX°. Si cette catégorie d'établissement fût la plus représentée aux barrières, ces "villages qui enserraient Paris" (une quinzaine de communes

---

70 Pistone, 1981, p. 25.

71 ibid., p. 27.

72 Gasnault, 1986, p. 91.

73 Gasnault, 1982 d, p. 61.

74 ibid., p. 62.

suburbaines), le mot désignait également le petit bal de Paris[75]. Paris *intra* et *extra muros* comptait avant 1848 une moyenne de plus de 350 guinguettes (367 en 1830, 335 en 1832, 496 en 1834, 397 en 1841 et 378 en 1844[76]). Leur nombre diminuera constamment face à la concurrence de nouveaux établissements qui draineront une partie de plus en plus grande du public au fil du déplacement de ses nouveaux goûts. Bien que mieux adaptées à la danse, les guinguettes des barrières conservaient un cachet villageois, au point que *"le bal ne pouvait être encore considéré comme une tradition urbaine"*[77].

Administrativement, la disparition des guinguettes date de 1860 mais elles refleuriront sur les rives de la Seine et de la Marne au début du XX° siècle. Il n'y a plus dès lors que des bals de quartier, tous situés dans le Paris populaire, et des grands bals dits périphériques.

Ainsi, deux types de lieux se dessinèrent et cohabitèrent au même moment ; des petits bals et des salles spacieuses richement équipées. Les premiers constituaient une majorité quantitative et se distinguaient nettement des seconds tant au niveau matériel que du point de vue du public. La proportion relative de chacun de ces types d'établissements varia ainsi en permanence en fonction des goûts du public (ou des publics respectifs) pour des lieux différenciés ainsi que pour la danse.

Entre 1858 et 1864, les Parisiens ont assisté à une véritable "hécatombe"[78] de ces lieux somptueux que furent les jardins et les salles de bal consécutivement à la politique d'Haussmann qui nécessitait le percement d'avenues et l'édification de bâtiments administratifs.

Cette époque vit également apparaître le terme de bal-musette qui s'opposait à celui de bal ordinaire. Cette expression, qui ne s'appliquait pas seulement aux bals auvergnats, a correspondu plus tardivement à un lieu relativement mal famé, les musettes ; *"beaucoup moins flambantes, les musettes perpétuent sans gloire le genre du cabaret dansant"*[79]. La dimension populaire était présente à la fois dans sa forme

---

[75] Gasnault, 1980 a, p. 72.

[76] cité par Gasnault, 1982 a, note p. 7.

[77] Gasnault, 1982 b, p. 120.

[78] Gasnault, 1980 a, p. 78.

[79] Gasnault, 1986, p. 289.

(*"assez fréquemment, une pièce où trône un billard flanque celle où l'on danse. Le petit bal idéal se place en somme sous la triple enseigne de la bouteille, du cancan et de la boule de billard"*) et dans sa perception (*"aux yeux de l'opinion, ils font figure de cours des miracles qui enlaidissent, mais plus pour longtemps, la ville-lumière. "Bals abjects du Paris crapuleux", "curiosités repoussantes", "bals de rebut" : telles sont les définitions ordinaires du musette"*[80]).

Près d'un siècle plus tard, en juin 1982, Jo Privat[81] opposera bal champêtre et bal musette en affirmant qu'ils n'ont rien à voir l'un avec l'autre, surtout du fait d'un critère de volume sonore : *"au bal musette la musique n'était pas bruyante, on jouait de la musique douce ; les cuivres étaient interdits, l'accordéon seul faisait le chant ; tandis que dans les bals champêtres il y avait des trompettes, des saxos, des clarinettes etc..."*. En fait, la perspective historique nous montre le caractère moderne de sa conception champêtre/musette, c'est à dire qu'il fait référence dans le cadre champêtre aux bals publics qui se déroulent en plein air, ces conditions demandant à rebours un volume sonore important. Les bals champêtres n'ont rien à voir ici avec les jardins à divertissements de la fin du XVIII° évoqués plus haut qui furent qualifiés de champêtres. De même, sous le terme de musette, se cachent deux réalités différentes : le passage du pluriel au singulier témoigne du glissement qui s'est opéré entre un lieu (les musettes) et un style musical (le musette). Ainsi, au travers de l'opposition entre lieu ouvert et lieu fermé et du passage du lieu au genre musical, l'économie de la prise en compte de cette évolution risquerait de nous fourvoyer en semblant opposer des lieux distants de deux siècles et des caractères de registres totalement différents (champêtre, musical).

Bien que le dancing fît son apparition dès les trois dernières décennies du siècle dernier, en même temps que les musettes, la fin de la Grande Guerre marqua le développement important de cette catégorie d'établissements. Témoin de cette propagation, Lalo disait du dancing, non sans ironie, qu'il était *"le seul art dont la guerre mondiale ait produit une floraison incontestable depuis 1918"*[82]. Dans l'entre-deux-guerres, ce furent les brasseries[83] qui accueillirent les bals et les thés dansants.

---

[80] ibid., p. 288.

[81] interviewé par Pinguet, op. cit., p. 147.

[82] Lalo, 1921, p. 270.

[83] Gumplowicz, op. cit., p. 228.

En ce qui concerne la seconde moitié du XX° siècle, les politiques socioculturelles des municipalités ont permis la construction et l'utilisation pour les bals des salles dites polyvalentes dont la plasticité permet, comme son nom l'indique, au même lieu de faire office indifféremment de gymnase ou de salle de spectacles.

Un phénomène beaucoup plus récent que nous situerions dans les années 80 se développe d'une façon non négligeable : il s'agit du mouvement "rétro" ou de la résurgence des "bals à papa" qui se déroulent parfois dans les discothèques. Avec lui, la formule des thés dansants renoue avec la tradition de la danse en matinée (c'est à dire durant l'après-midi) qu'abritent à nouveau des salles de cafés ou de restaurants.

La danse en milieu rural.

Pour ce qui est de l'évolution des lieux des danses dans les campagnes, nous n'avons que très peu de renseignements, aucune étude ne les ayant pris pour objet. Dans la logique des remarques liées à l'intrication entre les danses et les moments de la vie paysanne, on concevra aisément qu'à l'origine les danses s'effectuaient le plus souvent sur les lieux des travaux.

Au XVIII° siècle, les cabarets des bourgs et des villages jouaient pour la danse un rôle identique à celui qu'ils tenaient dans les villes. Ribault nous en donne une illustration en ce qui concerne la région du Centre lorsqu'il cite une ordonnance d'un juge local datant de 1764 interdisant *"toutes danses, tant sur les places publiques que dans les maisons et bâtiments cabaretiers"*[84]. Si l'on considère le fait que cette catégorie d'établissements n'était pas spécifique à une région, nous pouvons présumer ce modèle comme valable pour l'ensemble du territoire.

Jusqu'au début du XX° siècle, dans certains endroits à l'abri des influences urbaines, on ne s'encombrait pas de lieux spécifiques dès lors que l'esprit était à la danse. Hélias[85] décrit une scène en ce sens : *"l'aubergiste a sorti devant sa porte deux chaises pour les sonneurs. Au moins deux chaises. Quelquefois, il a établi trois ou quatre planches sur des tonneaux pour servir d'estrade dans le vieux style"*. Le plein air s'offrait comme un endroit des plus appropriés à la danse, ce qui semble d'autant moins incongru qu'il servait initialement de cadre naturel aux danses

---

[84] 1967., p. 23.

[85] 1975., p. 510.

paysannes, celles-là même qu'un sonneur possède à son répertoire. George Sand témoigne également au siècle précédent du caractère spontané des danses en campagne et de leur cadre : *"Il n'était même point rare qu'au passage, les vielleux du pays voyant là de la jeunesse rassemblée, ne se missent en besogne de faire danser devant la porte"*[86].

Avec la rupture de la tradition et l'acceptation des danses de la ville, les lieux se sont transformés, déplacés. Ce déplacement était déjà perceptible au début du XX° siècle si l'on en juge par ce témoignage[87]: *"Il y avait beaucoup moins de bals au village que maintenant. Mais on faisait beaucoup de bals dans la campagne (...) On se réunissait à quatre ou cinq voisins, dans une grange ou dans un coin de pré. Presque chaque semaine"*.

Aujourd'hui, la plupart des fêtes et des bals sont organisés dans les bourgs. Les salles des fêtes communales (identiques à leurs homologues urbaines polyvalentes) abritent les manifestations dansantes et lorsqu'un bourg n'en possède pas, il peut louer un parquet à un entrepreneur de bals ou une entreprise spécialisée. Cette structure correspond à des éléments rigides démontables, chauffée si besoin, très appréciable comme alternative au plein air parfois hasardeux et indispensable aux mauvais jours.

Ce rapide survol d'une évolution matérielle permet de comprendre l'importance du choix du lieu qui abrite une manifestation dansante dans la mesure où il est rarement neutre. Choisir d'organiser un bal dans un parquet de location, une salle des fêtes relativement anonyme, dans les locaux mêmes de l'association ou dans une salle localement considérée comme prestigieuse (cadre luxueux, prestations de qualité[88]) apparaît dés lors comme un signe distinctif d'une volonté de se démarquer d'autres lieux de danse. Une des conséquences directes de ce facteur matériel réside dans sa répercussion inéluctable sur le prix des entrées et des consommations. Cette variable ne dépend ni de l'orchestre ni du public mais elle est pour l' organisateur un élément important à prendre en compte dans la mesure où elle influe sur la

---

[86] op. cit., p. 169.

[87] cité par Bourdieu, 1962, p. 86.

[88] telles que la présence d'un vestiaire, de cuisines équipées permettant d'assurer une restauration, etc.

dimension financière et, consécutivement, sur la sociabilité de la soirée en faisant office de filtre plus ou moins sélectif des participants.

Plus globalement, nous garderons à l'esprit ce mouvement qui a vu la danse publique passer de la ville à la campagne ; si les danses de couples se sont imposées à l'origine en ville dans des lieux publics précurseurs des discothèques actuelles, elles y subsistent presque exclusivement[89] dans des endroits privés (discothèques) ou privatisés (les associations louent des locaux qui peuvent être publics). En milieu rural, des lieux publics (salles polyvalentes souvent inter-communales) hébergent les danses à l'occasion de bals souvent ouverts à tous. Ceci explique le fait que si l'on en juge par l'aspect visible, la plupart des manifestations dansantes mentionnées sur les journaux locaux se déroule dans des communes en milieu rural. Il n'en reste pas moins vrai pour autant que la majeure partie des bals a lieu dans les communes plus importantes ainsi que nous allons le voir mais qu'elle passe souvent inaperçue.

L'étude de la structure des interactions entre musiciens, organisateurs et publics va nous permettre de comprendre leur impact sur le développement d'une sociabilité fermée qui semble constituer la caractéristique dominante des marchés locaux.

*

[89] mis à part le bal de la fête nationale.

4 ORGANISER, JOUER, DANSER : LES BALS EN LIMOUSIN.

4.1 L'organisateur et l'orchestre : un lien contractuel.

Depuis la loi du 26 décembre 1969[1], les artistes du spectacle n'ont pas le droit d'obtenir une licence d'agent artistique et, partant, de placer des formations ou d'organiser des bals : le musicien et le chef d'orchestre sont explicitement nommés comme appartenant à cette catégorie. Très exceptionnellement, ceux d'entre eux qui se sont constitués en association loi 1901 peuvent cependant organiser quelques soirées au nom de l'association (personne morale) qui fait officiellement venir l'orchestre mais le volume de ces séances reste négligeable. De fait, l'intermédiaire obligé entre le public et l'orchestre est l'organisateur du bal dont nous pressentons le rôle central dès lors qu'il lui appartient de choisir l'orchestre.

Une homologie structurale.

Si nous excluons les entrepreneurs de bals, tous les autres organisateurs (soit 96,9% en 1990) peuvent être considérés comme occasionnels, au sens où l'activité consistant à mettre sur pied des manifestations dansantes n'a pas de rapport avec le statut juridique de la structure au sein de laquelle ils l'organisent, ni avec leur propre statut dans son organigramme. Aussi, avant toute chose, il importe de dégager l'homologie structurale de cette caractéristique fondamentale commune aux orchestres et aux organisateurs qui repose sur un engagement de non professionnels par des non professionnels : musiciens et organisateurs se trouvent engagés dans une relation "en miroir", dans ce jeu où les positions respectives se fondent sur la reconnaissance mutuelle de statuts dont on sait qu'ils sont circonstanciels et qu'ils ne correspondent pas aux identités sociales réelles que l'on ignore et que l'on ne cherche pas à découvrir. Nous sommes ici dans un jeu de mise en scène de l'interaction sociale où la théorie de Goffman s'applique parfaitement : chercher à démasquer l'autre, à le situer socialement, reviendrait à mettre en jeu ce qui fonde les positions et comportements mutuels induits par le contrat d'engagement. Ne nous leurrons pas sur les limites de ces remarques : au travers du contexte (local où se déroule le bal, libellé de l'association, tenue générale du public, etc.), de la connaissance nominative de certains membres de l'association qui ont favorisé et

---

[1] constituée en fait par deux textes, n°s 69.1185 et 69.1186 relatifs au placement des artistes du spectacle et à leur situation juridique.

négocié le contrat, de nombreux indicateurs permettent aux musiciens de situer globalement le groupe social qui les engage et d'adopter le ton et les manières qui conviennent. Cette connaissance intuitive renvoie à un décodage d'indicateurs contextuels dont la prise en compte permettra à l'orchestre d'être en prise avec le public, de lui plaire au delà du simple aspect musical et d'éviter certaines interventions déplacées[2] risquant de réinjecter dans la soirée la conscience d'un rapport social peu opportun entre le groupe et la salle. Les membres de l'orchestre offrent une image unitaire du fait de l'anonymat des musiciens et du costume qui efface d'éventuelles différences, les seules distinctions admises au niveau vestimentaire concernant le chef et le chanteur dont les identités se repèrent par rapport à une position interne au groupe et non en référence à une position sociale que l'on sait exister par ailleurs.

Le caractère occasionnel de l'activité pour la majeure partie des musiciens et des organisateurs[3] permet de comprendre leur connivence en ce qui concerne les non déclarations à l'U.R.S.S.A.F., à la S.A.C.E.M., l'évitement systématique du recours au G.R.I.S.S. (sauf lorsqu'il est demandé par le chef), ensemble perçu comme une somme de contraintes extérieures au contrat, imposées par des structures qui alourdissent les frais de la soirée. Les associations reposent sur le bénévolat et bénéficient de ce fait d'une relative invisibilité et d'une tolérance qui leur permettent d'échapper aux contrôles qui s'imposent aux organisateurs professionnels, ce qui rend occulte et vivace une bonne part de l'économie informelle du marché des bals[4] au grand désespoir des organismes concernés par ces manques à gagner.

Les associations organisent souvent un bal en vue d'alimenter leurs finances et de dynamiser ainsi l'ensemble des activités qu'elles proposent à leurs membres : la plupart d'entre elles ont recours à cette stratégie qui s'avère effectivement "rentable". Nous considérons l'association en tant qu'employeur en dépit du caractère non juridiquement constitué en ce sens de cette structure car notre classification ne repose pas sur le statut de l'organisateur (association ou entrepreneur) mais sur la nature de la relation contractuelle mettant les associations en position d'employeurs occasionnels d'orchestres.

---

[2] tant dans le distingué que dans le vulgaire.

[3] même s'ils tournent ou organisent souvent : l'activité occasionnelle s'oppose à leurs activités professionnelles principales.

[4] Menger, 1991, p. 73.

Une typologie des organisateurs.

L'étude de la S.A.C.E.M. réalisée en 1976[5] propose une typologie qui oppose les organisateurs chevronnés aux inexpérimentés. La frontière entre ces deux états risque de s'avérer d'autant plus difficile à établir que les informations précédemment évoquées ont montré le caractère très occasionnel de cette activité pour la plupart d'entre eux.

Si l'on souhaite comprendre les contraintes qui déterminent un contrat d'engagement entre un orchestre et un organisateur, voire la logique de la régulation globale du marché des bals, il est nécessaire de prendre en compte des caractéristiques propres aux organisateurs ainsi que des propriétés liées aux soirées.

Selon l'ambiance qu'il souhaite créer, un organisateur va choisir le support musical qu'il juge le mieux adapté (disco-mobile ou orchestre) : dans le second cas, il aura à se déterminer entre plusieurs orchestres en fonction de critères variés (prix, répertoire, formation traditionnellement choisie, etc.) et surtout à décider du caractère de la manifestation qui pourra être strictement limitée aux membres de l'association, élargie à un réseau de connaissances sélectionnées ou ouverte au public. Dans les trois cas, l'organisateur est l'instigateur de la soirée mais la connaissance qu'il a des participants au bal varie de l'interconnaissance de tous les membres à celle d'un groupe restreint noyé dans une masse.

La S.A.C.E.M. a réalisé une typologie des bals reposant sur ce degré de connaissance qu'un organisateur à de sa clientèle mais cette dimension ne nous semble pas opératoire pour distinguer les organisateurs dans la mesure où celui qui programme plusieurs bals a la possibilité de gérer tour à tour une manifestation fermée, élargie ou ouverte au public.

Afin de qualifier cette caractéristique de la manifestation en d'autres termes qu'ouverte ou fermée, le couple de concepts public ou privé est habituellement utilisé.

---

[5] Renault, op. cit.

Bal public et bal privé : définition.

Toute manifestation dansante dont l'accès n'est pas libre est appelée "bal privé". Le qualificatif "privé" ne s'applique pas à la seule sphère de la vie privée (au sens de l'espace de la famille, comme pour un mariage par exemple) mais englobe les soirées organisées sur invitation. Complémentairement, un bal sera considéré comme "public" dès lors que son accès est totalement ouvert. Les premiers ne font jamais l'objet de publicité dans les organes de presse locaux, par opposition aux seconds.

La prise en compte de l'espace où se déroule la danse ne suffit pas à repérer la nature publique ou privée de la manifestation. Par exemple, les bals organisés dans des lieux ordinairement fermés au public (i.e. l'ensemble des institutions privatisées) lui ouvrent l'accès le temps de ces festivités, à en juger par les affiches qui les annoncent : le bal est public dans un lieu habituellement privé. Complémentairement, des lieux non privés (salles municipales, discothèques) sont loués[6] par des associations qui en contrôlent strictement l'entrée si elles tiennent à conserver ou à affirmer la sociabilité privée de leur caractère associatif qui s'étend de façon limitée, sous le garant de la cooptation, aux invités[7]: le bal est privé, bien qu'il se déroule dans un lieu ordinairement ouvert au public. Il s'avère donc nécessaire de se baser sur le degré d'ouverture de la manifestation au public pour qualifier la nature du bal. Cette distinction s'opère d'autant plus facilement qu'il n'existe aucun cas intermédiaire, un bal étant obligatoirement public ou privé si l'on raisonne par rapport au critère d'absence totale de limitation pour le qualifier de public.

La décision de conférer au bal un caractère public ou privé n'appartient jamais à l'orchestre. Cet élément engage la responsabilité de l'organisateur dans la réussite de la manifestation sous deux dimensions : du point de vue de l'animation (l'aspect public ou privé joue un rôle déterminant dans le mode de sociabilité qu'il induit) ainsi que dans la perspective financière (en regard du calcul des bénéfices escomptés). Si le bal revêt une dimension privée, l'organisateur constitue un auditoire choisi, probablement moins nombreux que si l'entrée avait été publique.

---

[6] Ces déplacements vers des lieux neutres se produisent lorsque les associations n'ont pas de locaux propres ou suffisamment grands pour accueillir l'ensemble des participants.

[7] Ceci vaut pour le bal de la préfecture aussi bien que pour celui d'une entreprise ou d'une association sportive.

Cependant, ce choix basé sur une valorisation de la sociabilité n'élude aucunement la dimension économique dans la mesure où cette dernière constitue un des principes de réalité à prendre en compte pour l'organisateur. Un calcul mathématique simple permet d'évaluer le nombre de participants nécessaires à l'équilibre financier de l'opération (dont un des éléments majeurs est le prix de l'orchestre choisi), calcul basé sur le prix d'entrée et sur le nombre d'invités. Ces deux facteurs influent très directement sur les tarifs pratiqués et sur le degré d'ouverture de la manifestation à des réseaux de personnes habituellement extérieures à l'association organisatrice.

La finalité de la manifestation peut justifier des tarifs très élevés permettant des rapports importants malgré la limitation volontaire du nombre de participants. L'illustration extrême reste le cas du bal de l'Opéra de Vienne, "l'Opernball" (qui donne lieu depuis 1987 à des manifestations de plus en plus violentes du fait des prix prohibitifs pratiqués dans un pays durement frappé par le chômage[8]) auquel seuls les chefs d'Etats et les têtes couronnées ont accès. Dans une moindre mesure, des soirées privées dites "de bienfaisance" proposent par définition des tarifs très supérieurs à la moyenne de ceux pratiqués ordinairement.

La variable budgétaire.

Organiser une soirée correspond à une sorte de pari financier sur son succès auprès des participants : en dehors des spectacles où l'orchestre est rémunéré aux entrées (c'est à dire où il reçoit l'intégralité ou une partie des recettes, selon les termes du contrat[9]), lorsque les organisateurs sont déficitaires, ils sont tenus de verser le cachet prévu aux musiciens. Une association qui, faute de fonds de roulement suffisants, n'a pas de marge de manoeuvre financière ne pourra pas se permettre de prendre un risque trop important.

Le nombre d'entrées escomptées conditionne dans une large mesure le budget dont dispose l'organisateur pour sa soirée. Si une association a des moyens financiers et un nombre de personnes susceptibles de participer au bal restreints, le trésorier ne pourra pas engager des orchestres situés dans n'importe quel créneau tarifaire, bien que dans l'amortissement de la soirée, les bénéfices réalisés sur la vente des boissons (servies à la buvette ou à table selon les modalités d'organisation) constituent une

---

[8] cf. Hess, op. cit., pp. 306-309.

[9] cette modalité se trouve rarement pratiquée.

part importante des recettes. Si ces bénéfices sont proportionnels au nombre d'entrées, leur estimation par anticipation du fait de l'expérience entre à part entière dans le budget initial.

Ainsi, avec la première distinction public/privé, le budget apparaît comme une seconde variable qui aide au repérage des manifestations que les orchestres sont susceptibles d'assurer en fonction de leur prétention financière. Par le biais d'un croisement simple, nous pouvons repérer 4 sortes de bals (typologie illustrée à titre indicatif) :

- le bal public à gros budget (le bal anniversaire[10] d'une association ou le bal des sapeurs-pompiers d'une ville importante);
- le bal privé à gros budget (comité d'entreprise tel que la R.A.T.P.);
- le bal public à petit budget (associations sportives, majorettes);
- le bal privé à petit budget (amicale, petite association).

Cette construction simple permet d'intégrer le fait qu'un même organisateur peut utiliser des formules différentes selon le but fixé (valorisation d'une sociabilité fermée ou volonté d'une représentation publique de l'organisme). Il serait imprudent de penser que la "rentabilité" d'un bal est supérieure lorsque le budget est important ou le bal public et moindre dans les cas contraires : de nombreuses associations se sont orientées vers des soirées dansantes privées et ont été contraintes de limiter le nombre d'invitations afin de conserver un caractère convivial ou "familial" et également pour éviter l'engagement exponentiel de frais, le bilan financier n'étant pas obligatoirement à la faveur des grosses manifestations[11].

Si, aux fins de l'analyse, nous acceptons de "bipolariser" d'une part l'espace des orchestres en opposant ceux qui pratiquent des tarifs élevés à ceux qui pratiquent des tarifs modestes et, d'autre part, l'espace des organisateurs avec ceux qui organisent des soirées à gros budgets ou à petits budgets (sachant que dans la réalité des deux cas, il existe des continuums), on devine d'emblée que les orchestres à tarifs élevés risquent de trouver des contrats dans des soirées à gros budgets prévisionnels où le nombre des participants et les tarifs d'entrée seront probablement élevés. Complémentairement, les orchestres aux tarifs modestes (voire bas) peuvent

---

[10] occasion fréquente d'une manifestation prestigieuse pour laquelle on fait venir un orchestre très renommé.

[11] pour l'analyse des facteurs de réussite financière, voir Renault, op. cit., pp. 65-78.

répondre à des propositions insuffisantes pour les formations précédentes et assurer des soirées avec un public plus restreint et des tarifs moindres.

Le principe de distribution des orchestres face au marché des bals ne répond pas strictement à la logique économique qui opposerait <orchestres aux tarifs élevés/soirées à gros budget> et <orchestres aux tarifs modestes/soirées à petit budget>. Nous esquissons ici des tendances générales et non des modèles immuables et systématiques. Il serait notamment faux d'extrapoler les éléments précédemment évoqués par une adéquation associant les orchestres aux tarifs élevés aux bals publics et ceux aux tarifs bas aux bals privés. La corrélation s'avère beaucoup plus nuancée, ainsi que le font apparaître ces remarques :

_ les orchestres à gros budget ne peuvent accepter des conditions inférieures à leur tarif minimum, mais il est possible qu'il assurent des soirées privées si les organisateurs de ces dernières peuvent répondre à leurs exigences financières. Parmi la multitude d'associations désireuses de réaliser un bal, il en existe qui possèdent des capitaux suffisants (financiers et/ou humains) pour les engager ;

- les orchestres numériquement importants sont souvent à "géométrie variable" avec deux positions repères : la formation complète (e.g. 10/14 musiciens) et la formation restreinte (4/5 éléments), cette stratégie leur permettant de répondre à des contrats plus modestes principalement durant la période creuse (l'hiver) ;

_ en ce qui concerne les orchestres à tarifs modestes, s'ils jouent plus fréquemment pour des soirées privées, ils obtiennent également des contrats pour des bals publics, ceux-là mêmes qui sont organisés par des associations ou des municipalités ayant des petits budgets[12].

Du point de vue de la prestation scénique, la dichotomie public/privé n'a aucune influence sur les orchestres. Par contre, à l'occasion de soirées privées, il arrive que les chefs d'orchestre proposent aux organisateurs d'amener un public choisi "sur invitation". Ce dernier, constitué de quelques fidèles ou de connaissances, paye sa participation à la soirée : les organisateurs profitent par ce phénomène de cooptation d'une garantie sur la tenue des personnes invitées. Lorsqu'il joue, ce mécanisme constitue un argument commercial pour le chef qui amène un certain nombre de clients. D'une façon identique, un chef d'orchestre à forte réputation assure à l'organisateur un minimum de personnes, sur la seule base

---

12 Nous les retrouverons plutôt dans les communes rurales.

de sa notoriété : ce minimum garanti entre dans le processus de négociation, l'organisateur misant sur l'effet de prestige de la formation pour anticiper sur le nombre d'entrées que le chef fait valoir comme justifiant, en partie, ses tarifs.

Il apparaît donc que cette variable privé/public joue un rôle quel que soit les prix des orchestres dans le processus de discussion du contrat, le réseau de connaissances directes d'un orchestre local pouvant jouer de la même façon que l'effet de réputation d'une formation importante (les tarifs des orchestres ne varient jamais selon cette caractéristique privé/public). De ce fait, nous ne la retiendrons pas comme pertinente pour notre typologie des organisateurs.

Le budget d'animation des municipalités dépend principalement de la taille de la commune, la plupart des manifestations étant gratuites[13] et majoritairement publiques malgré quelques rares exceptions[14]. Cette catégorie d'organisateurs, dissociée dans les sources statistiques, a le même profil que les associations du fait qu'elle est amenée à équilibrer son budget en fonction du tarif des orchestres. De notre point de vue, les municipalités ne représentent pas une catégorie d'organisateurs à part.

Les entrepreneurs de spectacle gardent des modalités spécifiques de fonctionnement dans la mesure où ils ont beaucoup plus de contraintes et de contrôles vis à vis de l'U.R.S.S.A.F., de la S.A.C.E.M. et du G.R.I.S.S.[15] et dès lors que la nature du contrat est radicalement différente de celle des organisateurs occasionnels[16]. A cette catégorie de professionnels, nous pouvons ajouter les propriétaires de discothèques qui font passer des orchestres à l'occasion d'une soirée rétro, les restaurateurs et les patrons de dancings. Bien que numériquement restreint, ce sous-groupe a en commun de pouvoir proposer des contrats réguliers aux orchestres (les associations étant limitées de ce point de vue) et reste à part dans le marché des bals.

---

13 les bals du 14 juillet et du jour de la fête de la commune le sont toujours.

14 l'arbre de Noël du personnel communal peut être suivi par une séance dansante : organisé par la municipalité, il n'est pas ouvert au public.

15 lorsqu'ils emploient des orchestres. Dans le cas de disco-mobiles, le mode de protection sociale est différent du fait que leurs propriétaires doivent être inscrits obligatoirement au registre du commerce.

16 Les musiciens sont salariés et reçoivent une fiche de paye.

En résumé, nous garderons comme variables susceptibles de rendre compte de profils différents la taille du budget d'une part (important ou modeste)[17] et le caractère professionnel[18] ou non des organisateurs d'autre part. Il se dégage donc une typologie à 4 niveaux opposant :

- les organisateurs professionnels à gros budget,
- les organisateurs professionnels à petit budget,
- les organisateurs occasionnels à gros budget,
- les organisateurs occasionnels à petit budget.

Selon nous, il existe un phénomène d'ajustement entre les orchestres et les organisateurs basé sur une logique économique : bien qu'un processus de marchandage existe au niveau des tarifs, influencé par les critères extérieurs de l'état de tension du marché (optimal pour le premier de l'an où les prix plafonnent), les contraintes financières déterminent pour l'organisateur la logique de ce mécanisme du choix de l'orchestre, ainsi que les stratégies de prospection de contrats pour les responsables des formations.

Du point de vue des orchestres, deux marchés distincts se créent, l'un jugé financièrement adéquat et l'autre non (en terme d'inaccessible ou d'insuffisant). Pour les organisateurs, une mobilité est toujours possible dans le sens budgétaire : un organisateur occasionnel peut opter pour un petit ou un gros budget si une circonstance exceptionnelle justifie une fête importante, tout comme un organisateur professionnel a la possibilité de mettre en place une soirée à petit ou à gros budget.

*

Ce profil des organisateurs laisse deviner des interactions dynamiques avec les orchestres dans la mesure où la négociation des contrats reste le plus souvent la règle du fait de la concurrence d'une part, et du fait que le pari financier engagé par l'organisateur lui laisse toujours une marge de manoeuvre d'autre part. Cependant, dans la majeure partie des cas, lorsque l'accord se réalise sur un tarif donné, il s'ensuit une convention écrite engageant les deux parties. Si le chef d'orchestre se

---

[17] Nous noterons qu'au travers de cette dichotomie se distribuent la taille des associations ainsi que celle des agglomérations, les trois variables étant statistiquement corrélées entre elles.

[18] sont professionnels ceux qui sont inscrits au registre du commerce et qui ont recours aux orchestres dans le cadre direct de leur activité.

porte garant de la participation de ses musiciens, nous allons voir que la nature des liens qui les unissent semble beaucoup plus informelle.

*

4.2 Le musicien et le chef d'orchestre : un lien moral

Lorsqu'un musicien est accepté dans une formation, il n'a aucune garantie en ce qui concerne le poste qu'il occupe ou du point de vue de la durabilité des contrats à venir. La notion de "sécurité de l'emploi" n'existe pas et si le groupe se dissout ou si le responsable de l'orchestre décide de le remplacer, il n'aura aucun recours ni droit en termes de préavis ou d'indemnités. Pour comprendre cette situation, l'analyse de la nature du lien associant le chef et les musiciens s'avère nécessaire.

Au regard de la législation du travail, le chef d'orchestre est considéré comme un musicien ordinaire : il n'existe aucune reconnaissance de son statut pourtant singulier du point de vue de l'ensemble musical et, de plus, il ne peut pas être l'employeur de ses musiciens dans la mesure où sa profession ne figure pas au registre du commerce. Comme nous venons de le voir, le seul contrat qui existe est celui qui fixe les termes de l'engagement entre un organisateur de spectacle et l'ensemble de l'orchestre. Si ce contrat est généralement signé par le responsable de la formation, il établit un lien d'employeur à employé entre le groupe et l'organisateur mais il ne concerne aucunement les régulations internes à l'orchestre. Ainsi, aucun élément écrit ne définit les statuts respectifs des musiciens, que ceux-ci soient en situation de prestation musicale (c'est à dire lorsque l'orchestre est sous contrat avec un organisateur de spectacle) ou en dehors de cette situation (comme pour les répétitions ou les périodes sans bals). Ces éléments rendent compte du caractère obligatoirement oral des engagements qui lient les musiciens à leur chef. Cependant jusqu'en 1970 il y eut une période où ce dernier aurait assuré ce rôle si l'on en croyait notre informateur :

"Pendant longtemps j'étais employeur des musiciens, ça veut dire que j'étais patron, on avait de véritables contrats (...) je n'avais pas le droit de mettre un musicien à la porte et il n'avait pas le droit de me quitter, moi je payais toutes les charges sociales (...) je faisais des fiches de paye, ils avaient des congés payés" (J.T., 57 ans, chef d'orchestre).

Cette contradiction avec ce que nous affirmions ci-dessus provient d'un manque de précision dans la formulation. Jusqu'au mois de décembre 1969, il était

possible à une même personne d'être à la fois responsable d'une formation musicale et agent artistique. De ce fait, l'agent artistique pouvait être l'employeur de son propre orchestre pour un spectacle, ce qui explique que le chef d'orchestre (personne physique) établissait pour ses musiciens des fiches de paye à titre d'agent artistique (du point de vue du registre du commerce). L'ambigüité de la déclaration repose sur le fait que le contrat engageait les musiciens vis à vis de l'agent de placement et non du chef d'orchestre, bien que ces deux fonctions soient remplies par la même personne.

De même, J.T. évoque le fait qu'il *"n'avait pas le droit de mettre un musicien à la porte"* et que ce dernier *"n'avait pas le droit de (le) quitter"*. Là encore, cette formulation mérite d'être complétée dans la mesure où la notion de droit associée au licenciement ou à la démission a toujours eu une durée très limitée. Lorsqu'un contrat est signé entre un chef d'orchestre et un agent artistique, il engage les deux parties pour un nombre défini de prestations, entre une à deux la plupart du temps. Dans ce cadre précis, des pénalités et des recours sont prévus pour le cas où l'une des parties ne remplirait pas son contrat : c'est à ce niveau qu'un agent ne peut effectivement pas mettre un musicien à la porte et que ce dernier se doit d'honorer l'engagement pris par le chef d'orchestre vis à vis de l'agent[19].

Du fait du caractère codifié du rapport contractuel, notre interlocuteur avait tendance à présenter cette époque où il remplissait ces deux fonctions comme plus sécurisante et plus avantageuse pour les musiciens :

"Je faisais comme un patron qui avait des employés. Ils avaient des congés payés. Ça veut dire que maintenant ils disent : "Ah c'était bien dans le temps, on partait trois semaines en vacances, on était payé pareil"".

La présentation quelque peu nostalgique de cette situation passée ainsi que le degré de précision assez vague des propos de J.T. se comprennent d'autant plus facilement lorsque l'on sait qu'il a vécu la loi interdisant le cumul de ces deux positions comme une restriction de ses propres possibilités entrepreneuriales :

"J'avais monté une agence de spectacles, je faisais travailler les orchestres que je connaissais (...) On a pris contact avec moi pour dire "on ne vient plus travailler chez vous[20] maintenant depuis que vous avez monté votre agence, c'est la maffia" (...). Le syndicat avec d'autres personnes que ça gênait se sont débrouillés pour

---

19 Le contrat stipule notamment le nombre de musiciens qui composent l'orchestre.

20 i.e. "dans votre région".

faire voter une loi... Que d'honneur pour moi ! Elle a été faite spécialement pour moi d'ailleurs !".

Au delà du sentiment excessif d'avoir été personnellement à l'origine de cette transformation juridique, il nous semble que J.T. s'est senti particulièrement concerné par elle du fait qu'elle visait à contrecarrer les personnes qui occupaient une situation de double position analogue à la sienne. Ainsi, depuis le 26 décembre 1969, le cumul est interdit du fait de la promulgation de deux textes visant à réglementer le placement des artistes du spectacle. Une liste descriptive interdit à ces derniers d'obtenir ou de conserver une licence d'agent artistique, liste à l'intérieur de laquelle le musicien et le chef d'orchestre sont explicitement nommés. Ainsi, le lien de dépendance entre le chef d'orchestre et ses musiciens ne se double plus de cette dimension d'employeur "apparent" mais qui n'avait jamais eu de fondement réel.

Un lien oral.

En regard de la loi, un chef d'orchestre n'a actuellement aucune obligation vis à vis de ses musiciens et réciproquement. Le lien contractuel est donc totalement oral, ce qui explique, pour partie au moins, la facilité avec laquelle les musiciens peuvent se détacher d'un orchestre[21] et la mobilité que l'on observe au sein des formations (cf. ∮ 3.1). Si le chef de l'orchestre peut être habilité dans une certaine mesure[22] à signer les contrats pour les soirées, ceci ne lui confère pas pour autant la qualité d'employeur, ce que J.T. dit, par contre, très clairement :

"Le syndicat des chefs d'orchestres s'est arrangé pour que nous ayons une autre façon de travailler, nous devenions délégué d'orchestre (...) Quand on va jouer quelque part, je suis salarié mais pour employer les musiciens, ils me signent un mandat comme quoi ils m'autorisent à signer le contrat pour eux. Simplement c'est moi qui doit faire la répartition des sommes sous ma responsabilité et toutes les charges sociales sont payées par les organisateurs".

Si le contrat d'embauche est oral, l'appartenance à une formation lie d'une façon morale le musicien au groupe et au chef, l'aval de ce dernier étant même nécessaire lorsque le musicien souhaite faire quelques "à-côtés". Le passage suivant d'un chef qui tourne parfois avec un partie restreinte de son groupe en témoigne :

---

21 La constitution de contrats notariés donnait, du 15° au 18° siècle, la possibilité juridique aux musiciens de recours (Boyer, 1909, p. 47).

22 La loi 69.1186 stipule que le "contrat de travail peut n'être revêtu que de la signature d'un seul artiste, à condition que le signataire ait reçu mandat écrit de chacun des artistes figurant au contrat". Ceci concerne donc n'importe quel membre du groupe (bien que dans la pratique, ce soit le chef d'orchestre qui négocie et signe les contrats la plupart du temps), le signataire conservant la qualité de salarié.

"Je ne refuse pas à un musicien (...) qu'il aille dépanner un collègue ou qu'il aille jouer dans un autre orchestre quand je ne le prends pas avec moi[23] *(...) Moi je prends 15 jours de vacances, s'ils veulent travailler dans un autre orchestre, ils vont gagner leur cacheton comme on dit"* (chef d'orchestre, 57 ans).

Ce même chef confirme cette autorité quand, évoquant pour l'année en cours la possibilité de prendre des vacances dans un endroit en faisant en contrepartie "un peu de musique le soir (...) pour payer (les) vacances", il répond à la question suivante :

Question : vous avez déjà fait ça ?

"Pas moi mais mes musiciens oui : j'ai autorisé[24]*. Un jour on avait un battement de dix jours et ils sont partis dans un Club ; ils sont partis deux fois, ils sont allés aux Menuires et une deuxième fois en dessous de Lisbonne, au Portugal".*

Dans la mesure où le sujet souhaite conserver une place dans le groupe, le responsable de l'orchestre a un certain pouvoir sur lui. Mais dans le cas de conflits nous retrouvons l'absence de contrat :

"S.G. est un brave monsieur mais il était radin ! (...) affreux ! On lui a dit un jour : "Dis donc S., c'est bien beau la musique là mais il faudrait peut être en remettre un peu plus, un peu plus d'argent, la vie augmente...". Il a dit "Ah oui, mais je ne peux pas...". "Bon tu ne veux pas ?" et on est tous partis de chez lui, à 7, parce qu'il avait refusé. On était 8 dans l'orchestre avec lui" (M.A., 38 ans, batteur).

La caractéristique principale du contrat entre le musicien et le responsable de l'orchestre reste donc son fondement sur la parole, modalité qui n'en est pas moins fiable pour autant :

Question : Le contrat n'est jamais écrit quand vous recrutez quelqu'un ?

"Non, non, il n'y a pas de contrat, il est resté libre notre métier. Ça se passe verbalement (...) Une fois (qu'un musicien) est dans l'orchestre, même si j'en trouve un qui est meilleur, qui y rentrerait, je ne change plus. Je garde ma parole, je me suis engagé, il n'y a pas de problème" (C.G., 56 ans, chef d'orchestre).

Dans son discours, le sujet affirme à la fois la liberté du métier au sens de l'oralité du contrat ("il n'y a pas de contrat" étant entendu au sens de contrat "écrit") et la fiabilité de ce mode de fonctionnement basé sur la confiance ("je me suis engagé"). Une preuve de la foi que les musiciens accordent à ce système est donnée

---

[23] Cet orchestre a deux "formules": le grand orchestre au complet de 14 participants et une formation plus réduite de 5 musiciens permettant de répondre à des contrats plus modestes. Cette stratégie se retrouve assez souvent parmi les grandes formations.

[24] souligné par nous.

par l'exemple de C.G. dont un des musiciens souhaitait rejoindre une autre formation au moment de l'interview :

"Il y en a un qui s'en va, le musicien qui va le remplacer, ça fait déjà 4 mois qu'il suit l'orchestre (...) il joue de temps en temps, tout ce qu'il a piqué, tout ce qu'il sait faire, il le fait à la place de l'ancien qui va partir (...) s'il a avalé le répertoire en un mois, l'ancien peut partir mais ça se passe verbalement, ce que je veux c'est que les anciens ne me lâchent pas tant que le nouveau n'est pas prêt (...) S'il a piqué en 15 jours, il a 15 jours.. L'ancien qui veut partir, il me dit "libère moi", alors je lui dis "je te libère c'est certain mais il faut que j'aie le remplaçant, alors si j'en ai trouvé un qui va vite, je te libère en 15 jours. S'il y en a un qui est un peu plus jeune et qui ne connaît pas le métier et qu'il lui faut du temps, ne me laisse pas tomber tant qu'il n'a pas pris".

Le plus étonnant dans le cas de C.G. réside dans le fait que le nouveau musicien qui doit "avaler" ou "piquer" le répertoire est tenu de venir gratuitement tant qu'il n'est pas opérationnel. Dans son cas précis, ce bénévolat durait depuis 4 mois (!) :

Question : Ça vous oblige à payer un septième musicien quand même ?

"Ah, non non, il vient absolument gratuitement en attendant pour avoir la place".

Question : Et il vient depuis 4 mois gratuitement ?

"Ah oui, il demande qu'à avoir la place !".

Cette période de "chevauchement" des deux musiciens prouve la solidarité de celui qui quitte le groupe et son respect de la parole donnée. En même temps, nous entrevoyons là un mécanisme d'initiation et de parrainage musical du nouvel entrant: cette période permet au chef de s'assurer de la compétence musicale et des capacités relationnelles du remplaçant à s'intégrer dans l'orchestre, stratégie faisant figure de mesure de protection d'un équilibre menacé à la fois par un départ et par une arrivée.

Le groupe associatif.

Nous avons rencontré un cas de figure peu fréquent[25] dans ce milieu en ce qui concerne la nature du lien groupal puisqu'il est en quelque sorte écrit : certaines formations se sont déclarées en association loi 1901 (i.e. à but non lucratif). Cette structure amène les membres à élire un bureau composé le plus souvent d'au moins

---

[25] Deux orchestres sur les 22 avec lesquels nous avons été en contact.

trois personnes[26]: un président, un secrétaire et un trésorier. Pour l'un des deux chefs d'orchestres, le but de cette démarche a été clairement explicité :

"Compte tenu des difficultés pour exister face a fisc et le reste, on s'est groupé en association (...) sous la loi de 1901 (...) c'est une mesure, comment dirai-je, échappatoire au fisc. C'est à dire que les gains d'une manifestation sont réutilisés pour l'évolution du matériel" (G.M., 42 ans, chef d'orchestre).

"L'association" assure l'entretien du matériel commun et permet des prêts bancaires internes lorsqu'un membre souhaite acheter un nouvel instrument. Cette stratégie amène donc un contrat écrit entre les membres mais dans une perspective très particulière ("échapper au fisc") et d'autre part sans affecter pour autant un caractère de dépendance entre les membres : elle qualifie la nature de ce lien (associatif) mais ne détermine pas de règles de dépendance entre les membres qui peuvent à tout moment démissionner. De plus, ce lien associatif ne s'apparente pas à un mode de régulation au sens juridique dans la mesure où le président n'est pas l'employeur des membres de son association : s'il affecte le mode de fonctionnement de l'association vis à vis de l'extérieur, il a des effets limités sur son fonctionnement interne. Du fait qu'ils sont membres de l'orchestre, les musiciens sont obligatoirement membres de l'association car dans le cas contraire ils ne pourraient pas percevoir de "remboursements de frais" inhérents aux soirées dansantes[27]. Concrètement, malgré l'obligation faite à ce type de structure par le législateur, les contraintes associatives ne pèsent que modérément sur le fonctionnement du groupe qui obéit fondamentalement à ses lois dynamiques internes[28].

Si le responsable du premier groupe organisé sur ce mode mettait en avant l'esprit de cette structure (avec un souci de gestion très démocratique frôlant le comique car elle n'était composée que de trois membres), le second sujet est resté très distant sur ce point. Cette réserve se conçoit parfaitement du fait que son association organise de nombreuses séances dansantes dans le département[29], informe

---

26 légalement, une association 1901 doit avoir au minimum deux membres.

27 L'information nous a été livrée comme telle. Théoriquement, si une association à but non lucratif peut réaliser des bénéfices, ceux-ci ne peuvent en aucun cas être partagés entre les membres. Seuls les frais occasionnés par l'administration de l'association peuvent être remboursés exclusivement aux administrateurs au vu des pièces justificatives (Joho, op. cit., p. 99 et p. 324).

28 Selon les statuts de l'association car le législateur n'a rien prévu, du fait de l'esprit de la loi visant à autonomiser et à responsabiliser les membres.

29 Les associations gérées de manière désintéressée (sic) bénéficient d'une exonération de T.V.A. au cours de 6 manifestations par an (article 261-7-1° du Code Général des Impôts).

par courrier les membres des endroits où l'orchestre se produit et gère un budget[30] annuel substantiel.

Dans les deux cas, la constitution du groupe en association loi de 1901 s'offre davantage comme une stratégie fiscale et/ou publicitaire que comme un mode de régulation des relations d'un ensemble de musiciens.

Au terme de l'analyse du lien contractuel unissant les membres de l'orchestre entre eux, l'engagement sur parole correspond ainsi à la loi du genre, principalement du fait de l'absence de statut qui permettrait au chef d'être un véritable employeur, au sens de la législation du travail (le législateur lui ayant délibérément interdit cette fonction). Le seul véritable employeur reste l'organisateur de spectacle. Il n'existe pas de sécurité d'emploi ni de garantie de travail dès lors qu'un orchestre change constamment d'employeur au fil des contrats. Cependant, ce principe de fonctionnement semble tout à fait satisfaisant pour les sujets qui, musiciens ou chefs d'orchestres, n'ont jamais déploré une seule fois l'insuffisance de législation interne au groupe : elle relève de l'affaire des membres eux-mêmes et participe, de ce point de vue, de la vie affective du groupe.

*

L'organisation d'un bal combine donc un engagement contractuel écrit (organisateur/orchestre) avec un lien oral (chef/musiciens) sans que cette hétérogénéité ne mette en péril l'équilibre ou la crédibilité du système.

L'activité très disparate des orchestres a été esquissée à l'échelle nationale et il paraît nécessaire d'affiner cette approche en fonction d'une dimension beaucoup plus localisée. L'unité départementale va nous permettre d'envisager plus précisément ce "marché des bals" où organisateurs et orchestres évoluent.

*

---

30 Plusieurs centaines de milliers de francs (estimé en croisant le prix moyen demandé par l'orchestre et le nombre de prestations).

4.3 Séances de bal en Limousin.

Avec le concours de la délégation locale de la S.A.C.E.M., nous avons eu accès au détail de l'ensemble des manifestations dansantes pour les années 1988 et 1989 dans le département de la Haute-Vienne, soit 2085 séances au total (respectivement 1143 et 942). Sur les documents sources figuraient toujours la date de la manifestation ainsi que le nom de la commune où elle se déroulait, dans plus de trois quart des cas le nom ou la raison sociale de l'organisateur et rarement le nom de l'orchestre[31]. Ces informations vont nous permettre de préciser la physionomie de l'offre durant ces deux années.

Les différents organisateurs.

Lorsque nous les avons identifiés[32], nous avons pu juger de leur diversité. Afin de clarifier cette première approche, nous les avons regroupé en fonction de grands secteurs qui nous semblaient émerger de la lecture du détail.

Tableau n°27 : Organisateurs des séances de bal en Haute-Vienne (1988-1989)*

Organisateurs	Séances	(%)	Moyenne
Comité des fêtes	538	33.3	2.2
Professionnels	451	27.9	5.6
Sociétés	264	16.3	2.4
Sport	137	8.5	1.6
Amicales laïques	80	4.9	1.3
Troisième âge	54	3.3	1.2
Pompiers	28	1.7	1.2
Comités d'entreprises	19	1.2	1.1
Majorettes	16	1.0	1.4
Clubs	16	1.0	1.1
Partis politiques	14	0.9	1.4
Non identifiés	(48)	/	/
TOTAL :	2085	100.0%	/

* Dans ces séances, sont cumulés les bals avec orchestres et ceux avec disco-mobiles.

Ces chiffres présentent l'intérêt de mettre en valeur un premier phénomène, à savoir la part que prennent les comités des fêtes dans le volume global des séances. Comparativement aux données nationales qui situent à 7% les bals organisés par les municipalités, ce chiffre de plus de 33% représente une proportion considérable. Si

---

31 26.4% en 1988 et 3.3% en 1989. Depuis 1989, cette information est relevée sur un autre type de document auquel nous n'avons pu accéder.

32 Ce qui fut possible dans 77.6% des cas.

le profil de la population[33] n'explique pas la prévalence des comités des fêtes et d'une dimension locale, il peut rendre compte de la faible proportion des associations qui puisent souvent leurs membres parmi les 20-65 ans. Cependant, ce chiffre reste très élevé et témoigne d'une vigueur locale toute particulière dans le domaine de l'animation communale.

Au sein de ces différents types d'organisateurs, tous ne programment pas le même nombre de séances dansantes, ainsi que la colonne de droite du tableau le fait apparaître. Les professionnels organisent en moyenne de nombreuses séances (ce qui est logique dès lors que c'est leur métier) par rapport au restant de la population qui semble avoir recours occasionnellement au bal[34]. Nous retiendrons donc de ces données le fait que le statut d'organisateur de bal a un caractère fortuit pour toutes les catégories autres que les professionnels, ce qui n'est pas sans incidence sur la connaissance qu'ont les sujets de la réglementation en vigueur dans le domaine de la couverture sociale et des diverses charges dont ils doivent s'acquitter.

La dimension communale.

Les comités des fêtes ainsi que les associations organisent le plus souvent les manifestations dansantes au niveau de la commune à laquelle ils appartiennent[35]. Cette échelle semble donc particulièrement intéressante à prendre en compte pour étudier l'influence éventuelle de la dimension rurale/urbaine sur les soirées. Le tableau ci-dessous détaille cette distribution.

Tableau n°28 : Les séances de bal et la taille des communes (en 1988)

Nombre d'habitants	Communes Hte-Vienne 1	Organisent des bals 2	Nombre séances 3	Rapport 4	Séances par organisateurs 5
< à 200	17	8	11	1.4	1.00
200-499	60	48	135	2.8	1.61
500-999	60	55	254	4.6	1.72
1000-1999	40	40	302	7.5	1.43
2000-4999	14	14	158	11.3	1.53
5000-9999	8	8	179	22.4	0.57
> à 10000	2	2	104	52.0	1.33
Total :	201	175	1143	6.5	1.48

33 Le Limousin est la région de France qui a le moins de 0-19 ans et le plus de 65 ans et au delà.

34 La moyenne d'ensemble est de 1.45 bal par organisateur.

35 Sauf si une salle suffisante fait défaut.

Si l'on détermine le caractère rural ou urbain des communes selon le critère de l'I.N.S.E.E., il apparaît que 61.4% des séances sont réalisées en milieu rural (colonne n°3, 702/1143) alors qu'elles représentent 88.1% de l'ensemble (colonne n°1, 177/201). Sur les 201 communes du département, les 26 qui n'ont pas fait l'objet de manifestations dansantes appartiennent toutes au milieu rural (colonne n°2).

La moyenne globale du nombre de séances par commune instaurerait une coupure qui opposerait davantage les agglomérations de moins de 1000 habitants à celles supérieures à cet effectif comparativement au seuil de l'I.N.S.E.E. Nous pouvons donc conclure à la lecture de ces chiffres que l'on danse moins en milieu rural qu'en milieu urbain et qu'au delà de cette opposition administrative, la corrélation semble très linéaire puisque la progression suit très fidèlement l'augmentation de la population (colonne n°4).

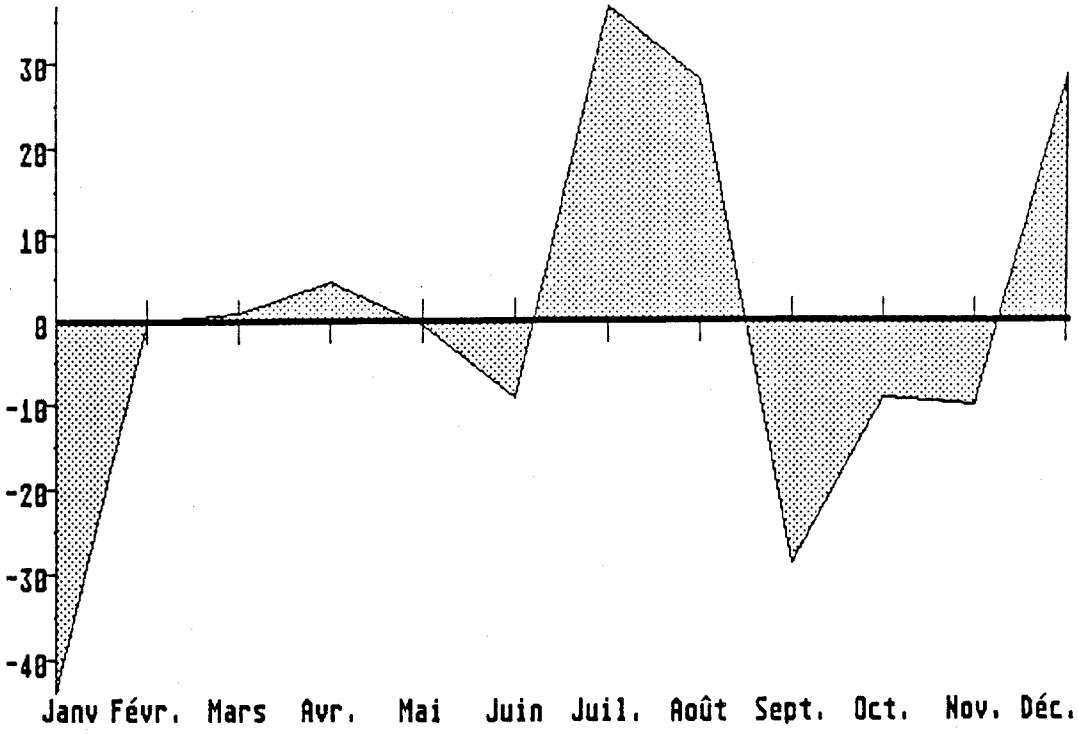
Outre le fait que ces données battent en brêche l'idée reçue associant bal et milieu rural, une information complémentaire éclaire cette distribution : lorsque l'on effectue le calcul du nombre moyen de séances par organisateurs pour les 7 tranches de communes (colonne n°5), il s'avère sensiblement identique pour ces différents milieux au sens où les chiffres ne témoignent pas d'une progression linéaire. Ainsi, le nombre de soirées dansantes observé dans les différentes commmunes est lié au nombre d'organisateurs (i.e. principalement au volume des associations puisque chaque commune a généralement un seul comité des fêtes) qui y résident et non à des caractéristiques géographiques (notamment rurales ou urbaines). Ces résultats vont directement dans le sens des hypothèses que nous avancions pour expliquer les disparités des densités orchestrales observées à l'échelon national (cf. § 3.3).

Ces éléments nous permettent de conclure qu'il y a eu moins de bals dans les communes rurales en 1988 dans le département analysé et que les soirées dansantes dépendent manifestement davantage de l'activité associative (toutes associations confondues) que de critères tels que la ruralité.

Les saisons du bal.

Le dépouillement des 2085 séances réalisées sur deux ans nous permet de brosser la distribution temporelle des bals dans ce département du centre de la France.

Graphique n°10 : Les saisons du bal.



Cette représentation nous permet de mesurer les mois déficitaires et excédentaires par rapport à la moyenne (87 bals par mois) et montre trois moments privilégiés dans l'activité dansante : les deux mois de congés annuels traditionnels et le mois de décembre. Ces trois mois font partie du second semestre de l'année, ce qui explique l'activité plus importante repérée antérieurement (ϕ 3.3, tableau n°22). En ce qui concerne le dernier mois de l'année, si l'on ne prenait pas en compte les réveillons, le profil d'activité de cette période serait identique à celui du mois de janvier, le plus largement déficitaire : le marché est donc particulièrement propice à ce moment, la date étant la plus rémunératrice pour les orchestres.

Bien que cette distribution soit globalement très parlante, nous remarquerons que la période estivale correspond à la phase de somnolence des associations du fait du départ en vacances de la plupart des adhérents. De ce fait, à cette saison, un nombre minimum de bals non déclarés se réalisent, contrairement aux autres mois où

cette activité représente une part importante des contrats[36]. Les bals d'été sont donc majoritairement organisés par les comités des fêtes qui profitent de l'afflux touristique pour fixer la date de la festivité communale[37]. Les catégories d'organisateurs interviennent avec des poids différents dans le principe de cette distribution.

*

Cette description de l'espace et du temps des bals dessine une toile de fond au premier plan de laquelle s'inscrit le public. La logique de l'analyse nous conduit nécessairement à évoquer le troisième partenaire en jeu dans ces interactions orchestres/organisateurs, en l'occurrence le public, généralement assimilé aux danseurs. Cette approche peut sembler séduisante dans la mesure où lorsque l'on se remémore un bal, les images relatives aux danseurs viennent immédiatement à l'esprit d'autant plus facilement que chacun d'entre nous s'est trouvé dans cette situation d'acteur. Néanmoins, si la description ethnographique laisse entrevoir quelques portraits anecdotiques savoureux, le risque de tomber dans une description psychologique menace l'entreprise[38] d'une analyse sociologique. De fait, notre souci ne consiste pas dans le désir de construire une typologie des différents danseurs mais vise simplement à caractériser les sujets du point de vue des variables sociologiques traditionnelles dans la limite d'une approche restreinte.

*

4.4 Les publics du bal.

La diversité des organisateurs de bals et la variété des occasions suscitant la danse nous obligent à parler des publics du bal plutôt que du public des bals. Selon chaque circonstance, les participants forment des groupes plus ou moins homogènes, tant du point de vue des âges que des milieux d'origine. Les sociabilités respectives restent très différentes, malgré le plus petit dénominateur commun à toutes ces sociétés qui réside dans l'activité dansante. Analyser les publics du bal conduirait à une dispersion considérable et relativement peu informative sur notre population de

---

36 Un chef d'orchestre tenant une comptabilité scrupuleuse a évalué à 30% la proportion de bals de ce type pour sa formation. Elle varie selon la taille de l'orchestre et ses exigences (U.R.S.S.A.F., G.R.I.S.S., tarifs, etc.).

37 Le mois de juillet bénéficie également du jour de la fête nationale.

38 cf. le portrait du "dragueur" à l'annexe n°12.

musiciens. De plus, les interactions entre musiciens et publics offrent des similitudes telles qu'une approche isolée permet de repérer quelques principes généraux suffisants pour donner un aperçu sur la nature de leurs relations.

Le sondage d'un public.

Nous avons donc choisi d'approcher cette dimension au travers d'un sondage effectué à la suite d'une soirée dansante organisée au mois de Juin 1991 par une radio associative de la région. "Radio P.A.C."[39], née en 1981, est ancrée dans une petite commune Corrézienne et fait partie des 50 dernières radios locales associatives Françaises ayant survécu à la concurrence de leurs aînées nationales (FUN, NRJ, Europe 2, etc.). Elle a un rayon d'émission variant entre 50 et 80 kms autour de Pompadour et touche de ce fait principalement des communes rurales.

Son financement s'effectue par le biais de la vente de cartes d'adhérents, l'aide des communes voisines, des subventions nationales (C.S.A.) et diverses animations (jeux et bals notamment). Du fait de cette dernière dimension, la participation des gens aux bals de "Radio P.A.C." prend un sens particulier : la radio joue un rôle important dans le contexte de la vie locale et la participation au bal est synonyme de soutien à l'association[40].

L'esprit associatif qui caractérise cette radio ainsi que ce phénomène de soutien en amont de la participation au bal expliquent probablement l'excellent accueil reçu lors des contacts téléphoniques. Les personnes avouaient un certain plaisir (pour ne pas dire de la fierté) à être contactées par la radio, certaines remerciant même pour l'appel.

L'origine géographique des participants.

Le bal du 15 juin 1991 correspondait au gala annuel de la radio. Sur les 185 entrées payantes, 87 personnes ont déposé un bulletin dans l'urne (93 - 6 bulletins doubles), ce qui correspond à un taux de participation de 47.0%. La mention de l'adresse des personnes nous a permis de situer la provenance de 86 des participants

---

39 Pompadour-Air-Campagne.

40 parfois clairement exprimé : "Il faut bien y aller ! C'est pour Radio P.A.C, il leur faut quelques sous...". 11 personnes sur 15 ont dit être venues "parce que c'était le bal de Radio P.A.C".

à la tombola qui sont issus de 38 communes différentes. L'endroit du bal[41] se trouvant à 5 kms de la Dordogne et à 13 kms de la Haute-Vienne, 14 de ces communes appartiennent à ces départements limitrophes. Le tableau suivant donne le détail de la distance entre la localité où se déroulait le bal et le lieu de résidence des participants.

Tableau n°29 : La provenance géographique des participants au bal de Radio PAC*.

Distance	0-5	6-10	11-15	16-20	21-25	26-30	31-35	36-40	> à 40
Sujets	24	17	16	7	7	3	3	5	4
% cumulés	27.9	47.7	66.3	74.4	82.6	86.0	89.5	95.3	(100%)

* sur 86 bulletins complets.

Un élément ressort de ce premier dépouillement : prés des 3/4 des sujets résident dans un rayon de moins de 20 kms autour du lieu du bal. Il semble donc que malgré l'étendue de la zone d'écoute de la radio (entre 50 et 80 kms), la distance entre le domicile et le lieu du bal joue un rôle prépondérant dans le choix du bal puisque la soirée a drainé un public principalement local.

Cette dimension relativement restreinte de l'origine géographique des membres du public est très probablement corrélée avec la distribution des auditeurs dans l'espace. En effet, on écoute d'autant plus une radio locale qu'elle est faite par des gens des communes avoisinantes et qu'elle parle d'évènements qui se déroulent dans ce même secteur. Avec l'éloignement, l'ensemble des paramètres varie : la qualité de réception diminue, les lieux et les gens évoqués risquent d'être de moins en moins familiers. La concurrence sur la bande à modulation de fréquence multipliant les offres, une autre radio prend le relais et permet ce phénomène de miroir auditif identitaire. En plus de l'aspect matériel lié aux facilités de déplacement pour les personnes proches, ce phénomène augmente d'autant l'effet de sélection géographique du public qui écoute cette radio et souhaite la soutenir.

Les soirées dansantes organisées par les associations sportives accueillent également (si ce n'est davantage encore) un public limité dans sa dispersion géographique. Cet élément apparaissait dans le discours de ces organisateurs que nous avons rencontrés lorsque nous leurs demandions d'où venait le public. La

---

41 Saint-Sornin-Lavolps (952 habitants lors du recensement de 1990) est situé à 2 kms de Pompadour.

plupart du temps, lorsque le bal est privé, seuls les adhérents de l'association ou leurs parents participent aux festivités. Un des principes du choix du club sportif résidant à la fois dans d'éventuelles attaches envers une commune et dans la nécessaire proximité des installations (*a fortiori* lorsque les joueurs sont des enfants), le lieu de résidence des membres et, partant, du public des bals, garde cette dimension géographique agglomérée autour de la commune de rattachement du club. Lorsque le bal est public, la zone de recrutement ne se trouve pas obligatoirement modifiée sauf si la manifestation a une ampleur exceptionnelle (orchestre international ou dimension attractive telle que la présence d'un chanteur ou d'un accordéoniste réputés).

Nous noterons également le fait que 83.7% des sujets vivent dans des communes rurales. Les discothèques captent probablement un public urbain qui ne se reconnaît pas dans le bal d'une commune ou d'une association auxquelles il n'appartient pas.

Quelques éléments démographiques.

Les bulletins de participation à la tombola révèlent la présence de 36 hommes et de 50 femmes (un bulletin sans prénom). Sur les 20 noms tirés au sort, 15 purent être contactés. Il s'agit de 10 femmes et de 5 hommes. Lorsque les sujets étaient mariés, nous avons demandé des informations à propos des conjoints dans la mesure où ces derniers participaient au bal. Les moyennes d'âges sont de 61.0 ans pour les hommes et de 59.1 ans pour les femmes. La situation familiale des interviewés révélait la présence de 12 personnes mariées, 2 célibataires et 1 veuve. Le tableau ci-dessous donne le détail de leurs professions.

Tableau n°30 : Professions des interviewés.

Profession	Hommes	Femmes
Retraité	7	6
Agriculteur	4	2
Employé	1	/
Ouvrier	/	1
Sans profession	1	3

Nous retiendrons de ces quelques éléments la dimension modeste de leurs catégories professionnelles. Le milieu rural ainsi que l'âge de nos interviewés influent très fortement sur cette distribution dominée par les retraités et les agriculteurs.

La motivation.

Parmi les motifs de la venue à ce bal en particulier (question n°1, annexe n°5), après l'attachement à la radio (11 personnes dont plusieurs ont mentionné leur fidélité à l'émission d'accordéon de la station), le fait que le bal soit animé par un accordéon semble déterminant (6 réponses). La proximité du lieu reste moins avouée (2 réponses), aucune personne n'ayant cité l'orchestre comme argument décisif à sa venue (malgré la possibilité de réponses multiples), ni l'appartenance à la commune. A propos de ce dernier point, l'image de la radio paraît avoir marqué le bal de son sceau au point de reléguer au second plan le sentiment d'appartenance à l'agglomération.

La raison principale avancée pour justifier la participation au bal en général (question n°6) reste le plaisir de danser (6 personnes) et la volonté de se distraire (2 réponses). Un sujet a mentionné le soutien à la radio (preuve du caractère limité de sa fréquentation des soirées dansantes), un autre avouant aller au bal *"pour trouver une compagne"*.

Le public, l'orchestre et les organisateurs.

Le déroulement du bal a suscité quelques critiques, principalement à propos de l'orchestre qualifié de "trop gala", "pas assez dansant". D'autre part, les conditions matérielles parurent insuffisantes (salle trop petite). Les améliorations souhaitées concernent essentiellement la présence d'un animateur (11 pour, 4 contre), sans pour autant que cela signifie davantage d'animations (8 pour, 6 contre). Il faut voir dans cette nuance des positions explicitées en détail par nos interlocuteurs le souhait d'une activité de création d'ambiance et non d'un spectacle qui risquerait de remplacer ou d'interrompre la danse.

Les bals de certains orchestres sont régulièrement suivis par 10 personnes (un orchestre du département voisin sera plébiscité 6 fois), ceux de Radio P.A.C. également (8 personnes). En ce qui concerne les danseurs, il se dégagerait donc un phénomène de fidélité vis à vis de certaines formations et d'organisateurs particuliers. Les bals des "fêtes aux alentours" sont également suivis (4 personnes), les soirées d'accordéon semblant également recherchées[42] (3 personnes).

---

[42] ce repérage nous semble correspondre en même temps à la volonté d'éviter des bals "discos" qui ne proposeraient pas les danses prisées. A la question "Que préférez-vous danser ?", 12 personnes disent "tout ce qui est joué à l'accordéon".

La danse : une démarche organisée.

En dépit du caractère très personnalisé de la manifestation, les participants interrogés ne se limitent pas aux bals de Radio P.A.C. et semblent même assidus à la danse puisque 6 d'entre eux la pratiquent chaque semaine (voire plusieurs fois par week-end), 2 une fois par mois et 7 de façon variable en fonction des intempéries et des occasions locales.

Si la connaissance du bal de la radio se fit par l'intermédiaire de ses propres ondes (pour 12 personnes), quelques rares orchestres éditent un programme des manifestations publiques qu'ils animent dans le semestre et les mettent à disposition de leur clientèle durant les soirées. Ce canal d'information permet à 5 sujets de suivre régulièrement l'orchestre de son choix. Le journal, les affiches, le bouche à oreille, un coup de téléphone à un des musiciens restent des moyens isolés mais cités de connaître l'endroit où l'orchestre se produit.

Contrairement à ce que l'on pourrait attendre et dans la limite de la portée de notre approche qualitative, la démarche vers le bal ne serait pas une dimension solitaire : sur les 15 personnes, 12 s'y rendent avec leur conjoint, 1 avec des amis ou des membres de la famille et 2 y vont seules. Nous retrouvons cette dimension dans les stratégies d'organisation car nos interviewés ont dit réserver une table (7 personnes), se téléphoner (5 réponses) ou regrouper les voitures (3), autant de moyens qui témoignent d'une sociabilité interne aux danseurs.

Il semblerait que la danse respecte les liens familiaux et passe par les réseaux de connaissance dans la mesure où l'on danse principalement avec son conjoint ou avec des "personnes de connaissance"[43] (respectivement 8 et 5 réponses).

Ces premiers renseignements recueillis nous paraissent rompre avec de nombreux préjugés relatifs à cette population en interaction avec les organisateurs et les orchestres. Les éléments d'informations font office de simple pré-enquête à propos d'une population qui reste extrêmement diversifiée mais dont on perçoit que certaines catégories d'entre elle élaborent des stratégies visant à choisir tel ou tel orchestre et/ou organisateur.

---

[43] certaines personnes retrouvent au bal leur "partenaire de danse".

Cette esquisse du public des bals ne nous a pas permis de construire une typologie des danseurs. Néanmoins, il est d'ores et déjà possible de subodorer quelques profils que nous donnons à titre d'ébauche :

- *le danseur fidèle d'un orchestre* suit ses déplacements dans le département et les alentours (ce cas de figure n'existe que dans les marchés de proximité). Le lieu du bal et la qualité de l'organisateur n'importent pas dès lors que le bal est librement accessible au public. Ce type de danseur pratique régulièrement la danse, se déplace lorsqu'un orchestre réputé vient dans la région, et ne partage pas forcément les caractéristiques culturelles des organisateurs et des membres du reste du public.

- *le danseur occasionnel* dont la présence participe davantage d'un mouvement de soutien à la soirée ou de la reconnaissance d'une identité ou d'une culture incarnée par l'instance organisatrice. L'attachement à l'orchestre serait ici moindre, et le lieu reste fréquemment choisi dans la commune qui abrite le siège de l'association. Cependant, le bal peut se dérouler en dehors de la commune, ce qui ne découragera pas la participation de ce type de danseur. Ce profil inclut également les habitants d'une commune qui participent au bal du comité des fêtes ou du 14 Juillet. Le lieu joue un rôle important puisque la fête célèbre l'unité de la commune et se veut le reflet de sa vitalité.

- *Le danseur fidèle d'un lieu* : des discothèques organisent des "soirées musette" une fois par semaine, avec des disques et parfois des orchestres, d'autres se spécialisent dans ce style musical. Les deux types d'établissements connaissent leurs habitués. On ajoutera ici l'ensemble des lieux fixes de la danse (dancings, restaurants proposant une formule dansante, etc...). Les organisateurs sont toujours des professionnels qui garantissent une certaine continuité de prestations. L'importance de l'orchestre est minimale, de même que l'attachement à la commune. Les danseurs ne partagent pas de valeurs identitaires autres que celles liées à la danse. On peut trouver aussi bien des danseurs occasionnels que des habitués[44].

Cette brève esquisse du profil des danseurs basée sur la fréquence de l'activité danse et sur quelques principes de fidélité nous semble mettre en avant un phénomène digne d'intérêt : quel que soit le profil considéré, il existe toujours un

---

[44] On notera que les réveillons peuvent s'inscrire dans les trois profils proposés, les deux derniers restant les plus plausibles et les plus fréquents (réveillon organisé par l'association ou dans un endroit choisi pour ses prestations - musicales et culinaires).

attachement localisé (à un orchestre, à une association, à une commune, à un lieu). Ces unités ne peuvent être représentées par la simple opposition rural/urbain. Elles abritent des sociabilités différentes et très actives si l'on en juge par l'importance (estimée considérable) des séances organisées sur le mode privé. On ne s'étonnera pas du fait que la structure même de ce marché de proximité se dérobe aux instances fiscales et taxantes et qu'elle renforce la connivence entre les organisateurs et les orchestres. Les danseurs ne sont pas incriminés du fait de leur extériorité à ce processus de négociation. L'orchestre leur permet d'affirmer sur le mode d'une sociabilité librement consentie leur attachement à des valeurs (musicales, associatives, communales), localisées, qu'ils peuvent contrôler.

*

Après la fête, lorsque les lumières s'éteignent et que le temps social arrête sa mise en scène de ces partenaires éphémères que sont danseurs, organisateurs et orchestres, les individus se retrouvent souvent seuls face à leur condition : les têtes sont encore dans la danse ou dans une rencontre pour les uns, dans la vie associative et l'inquiétude d'avoir réalisé une bonne soirée pour les autres, dans la condition du musicien de bal pour les derniers. En fait, cette condition semble constituer un conjugué des représentations sociales et historiques de la fonction avec un ensemble d'éléments concrets, réels qui la définissent ainsi que nous allons le voir.

*

5 LA FIGURE DU MUSICIEN DE BAL : UNE AMBIGÜITÉ ACCEPTÉE.

L'évolution du statut de musicien de bal au fil des siècles nous paraît particulièrement intéressante à prendre en compte dans l'optique d'une analyse de cette activité sous l'angle de la sociologie des professions d'une part et pour comprendre les représentations dont elle est l'objet ainsi que la place qui lui est assignée dans notre société d'autre part.

Parler de "l'évolution du statut de musicien de bal au fil des siècles" peut paraître ambitieux et suspect :

- ambitieux parce que cela suppose que nous disposions de suffisamment de documents sur ce point, de la compétence d'historien et que nous échappions à la critique de la constance du nominal[1] à savoir que le ménétrier du 14° siècle corresponde bien au musicien de bal de notre fin du 20° siècle, condition nécessaire pour une analyse diachronique ;

- la suspicion découle de ce dernier point car si nous avons mentionné que notre objet d'étude était culturellement dominé, l'établissement d'une filiation entre les ménétriers (qui eurent une position prestigieuse) et nos acteurs pourrait passer pour un acte de réhabilitation, de gratification symbolique, voire d'anoblissement via des arguments de généalogie d'une profession.

En réponse préventive à ces risques de glissements méthodologiques, nous mettrons en avant le fait qu'un historien du milieu du 19° siècle a remarquablement analysé l'histoire de la corporation des ménétriers[2] dans une étude très documentée, rigoureuse et rarement citée. La partie qui suit relative à l'histoire de la profession de ménétrier puise largement dans ce travail dont toutes les informations sont, sauf mention contraire, issues. Pour ce qui est de la question de la constance du nominal, l'auteur mentionne explicitement[3] que ce serait une erreur que *"d'assimiler complètement le ménétrier du moyen âge au ménétrier moderne, borné au rôle d'instrumentiste du dernier ordre et dont tout le talent, si talent il y a, se réduit à exécuter de routine quelques airs de danse"*[4].

---

[1] Bourdieu et Boltanski, 1975, p. 95.

[2] Bernhard : "Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris" (1841-1842, 1843, 1844 a et 1844 b).

[3] Bernhard, 1843, pp. 540-541.

[4] Au XIX° siècle, tous les musiciens ambulants jouant et chantant dans les rues, les foires, les auberges, les cours et cafés, étaient appelés, non sans esprit, "musiciens de cour" (Van Tiggelen, op. cit., p. 89).

Nous reconnaissons dans la définition du ménétrier moderne du 19° siècle le profil ou une image proche de celle parfois décrite de nos musiciens[5], sans reprendre à notre compte le jugement de valeur quelque peu dédaigneux qui transparaît dans les qualificatifs ou le doute exprimé ("si talent il y a"). La position de Bernhard est claire et n'engagerait pas à rapprocher les deux catégories de musiciens s'il ne continuait en précisant que *"sous la qualification de* ménestrel, ménestrier, *telle qu'elle était usitée durant le moyen âge était compris aussi bien l'artiste hors ligne que le ménétrier vulgaire ; l'un comme l'autre, par suite des conditions auxquelles était soumis l'exercice de l'état d'instrumentiste, étaient forcés de se faire agréger au corps qui jouissait du monopole de l'industrie"*[6]. Ces arguments nous convainquent de la légitimité à analyser la corporation des ménétriers comme structure d'organisation d'une profession dont les musiciens "vulgaires", ordinaires, ne constituaient qu'une partie des membres mais à laquelle ils appartenaient obligatoirement.

Ces derniers éclaircissements limitent l'effet d'affiliation généalogique que l'on pouvait craindre comme étant au principe de la démarche de recherche.

L'évolution de la structure de la profession de ménétriers telle qu'elle nous est donnée à lire dans les travaux de Bernhard nous semble rendre compte de l'état actuel de son organisation, quand bien même elle serait proche de l'anomie.

5.1 Du côté des ancêtres.

Trois périodes principales marquent l'histoire de la profession et permettent de repérer son évolution : avant 1407, de 1407 à 1658 et de 1658 à la Révolution.

Jusqu'au quatorzième siècle (première période), l'histoire des joueurs d'instruments ne présente que des individus isolés, aucune règle ne régissant cette industrie dont personne n'était exclu. La profession de joueur d'instrument se développa au Moyen Age sous une triple influence, à savoir les réformes dans la notation musicale introduites par Guy d'Arrezo, la renaissance des instruments antiques associée à l'importation due aux croisades d'un grand nombre d'instruments nouveaux et le goût de la poésie chevaleresque.

---

[5] voir infra le chapitre "L'image publique du musicien".

[6] ibidem.

Vers la fin du douzième siècle, une affluence d'hommes voués à ces pratiques atteignit la capitale, siège de la royauté, ville des fêtes et des réjouissances, qui les accueillit très largement. Si l'on trouve, antérieurement, trace de l'existence des corps de musiciens attachés à la personne des rois et des princes, cet attachement prit de la consistance et de la régularité à la fin du XIII° siècle. En se multipliant, les joueurs d'instruments de la capitale commencèrent à acquérir une véritable importance par la position honorable et lucrative que l'art leur créait à la Cour.

L'ancienne dénomination de jongleurs qui désignait les joueurs d'instruments fit place à celle de ménestrel ou ménétrier[7]. Initialement employée pour désigner les instrumentistes qui remplissaient des charges de musiciens à la Cour, elle passa comme un titre d'honneur à tous les gens exerçant la profession de joueur d'instrument.

A partir du quatorzième siècle, le souci de se préserver des "mains inhabiles" semble à l'origine de la constitution de statuts qui réglementèrent la corporation. Le corps étant devenu nombreux, les joueurs d'instruments de la ville de Paris voulurent régulariser l'exercice de leur profession et, en septembre 1321, ils présentèrent au prévôt de la capitale un règlement dont les statuts consistaient en trois points :

- établir entre les mains des associés[8] un monopole des profits du métier : tout instrumentiste refusant de faire partie de l'association et d'adopter le règlement était interdit du jeu des instruments et banni ;
- garantir les intérêts respectifs de tous les membres de l'association et l'honneur du corps : interdiction fut faite aux ménétriers de s'exploiter réciproquement ou d'accaparer l'exercice du métier. De plus, l'emploi de ménétriers incapables, la rupture de marchés conclus et la violation à la parole donnée furent interdits ;
- régler l'administration de la corporation : pour maintenir l'observation des statuts et administrer les intérêts communs, des jurés ou gardes furent élus.

Ces statuts visaient principalement à exclure du droit d'exercer la profession tous les non associés (c'est à dire à établir et à maintenir les privilèges de la

---

[7] diminutif du latin minister, "petit officier" selon Bernhard. Les dictionnaires récents le rattachent à ministerialis, "chargé d'un service", en ancien français "artisan". Le sens de "musicien de village" n'apparait qu'au XVIII° siècle (Dictionnaire Étymologique, Larousse, 1989).

[8] On relève 37 noms de co-signataires au bas du document en question.

profession), aucune disposition ne traitant des conditions d'apprentissage ou de maîtrise.

Deux membres de cette association furent à l'origine d'un évènement qui consolida l'importance de la corporation et augmenta l'intérêt de corps : en 1328, émus par une paralytique, ils fondèrent un hospice placé sous l'invocation de Saint-Julien le pauvre ou l'hospitalier et de Saint Genès. L'association à laquelle ils appartenaient vint rapidement au secours de ses membres ; en 1331, il y eut dans le nouvel hôpital une assemblée des jongleurs et ménétriers de la capitale qui formèrent une confrérie sous l'invocation des patrons de l'hospice. Les membres s'engagèrent à contribuer à l'achèvement de l'hospice et l'édifice religieux.

En fait, comme le souligne fort judicieusement Bernhard, en fondant l'hospice, les deux membres n'avaient point eu seulement en vue le soulagement des malheureux en général mais, conformément à cet esprit de corps qui fit qu'au moyen âge chaque industrie de la capitale se construisait un hospice particulier, ils voulaient élever un asile à leurs coassociés invalides et offrir un lieu d'hébergement aux ménétriers étrangers qui passeraient par Paris. Une salle étant réservée pour les assemblées du corps, les occasions de s'assembler s'intensifièrent et les liens entre les membres se resserrèrent. La corporation procéda à la nomination des premiers administrateurs de l'hospice en 1343 ; ceci compléta les fondations de l'association formée en 1321 en lui conférant un statut de communauté propriétaire avec une finalité philantropique et un ancrage religieux, position qui vis à vis du caractère industriel de l'association initiale témoigne de son évolution.

L'établissement régulier de la royauté des joueurs d'instruments, qui aura un grand rôle dans l'histoire de la corporation, date de cette époque. Si des documents antérieurs font état de l'existence d'une royauté des joueurs d'instruments, la fonction de ces rois n'était probablement pas comparable[9] à celle postérieure à la formation de la corporation. Le règlement de 1321 donna un poids considérable à l'institution du roi des ménétriers, ce qui était une charge domestique devint un office préposé à la police générale du jeu des instruments. Ainsi, cette première période se caractérise-t-elle par la formation de la corporation, la construction d'un

---

[9] Les joueurs d'instruments attachés à la Cour avaient à leur tête un chef décoré du titre de roi mais son autorité semblait se limiter à cet espace.

hospice pour ses membres invalides et l'établissement d'une royauté des joueurs d'instruments.

La seconde période (1407-1658) débute avec le règlement de l'année 1407 dont le but essentiel fut de rétablir le bon ordre dans l'exercice de la profession. Parmi les articles qui le constituaient, ceux concernant les dispositions garantissant l'honneur et les intérêts du corps ainsi que le monopole des profits du métier furent empruntés aux anciens statuts. Les autres dispositions réglaient 4 points : les conditions d'admission à la jouissance des privilèges du corps, la durée de l'apprentissage, les redevances dues à l'hospice de Saint-Julien et les attributions du chef de la corporation.

Pour pouvoir exercer et enseigner l'art musical, le ménétrier devait passer un examen devant le roi des ménétriers ou ses députés et avoir été *"vu, visité et passé pour suffisant"*. Un article défendait aux ménétriers d'ouvrir une école pour enseigner la musique instrumentale sans une autorisation spéciale du roi des ménestrels, distinction qui sépare l'exercice de l'enseignement. De tout temps les membres de la corporation exercèrent le monopole de son enseignement mais cette dichotomie instaura une véritable hiérarchie au sein des associés.

Fixée à six ans, la durée de l'apprentissage[10] était la plus longue prescrite par les statuts des corps d'arts et métiers. L'esprit d'organisation des corps industriels au moyen âge visait à restreindre le plus possible le nombre de maîtres afin que les profits soient plus importants pour un nombre minimum de bénéficiaires. Avec les frais de réception à la maîtrise, les formalités et les difficultés du chef d'oeuvre, cette durée accentuait la restriction des postulants et facilitait le but recherché par la limitation des maîtres[11].

Chaque ménétrier fût tenu de recueillir "l'aumosne de Saint-Julien" à toutes les fêtes et noces[12]. De plus, l'hospice recevait une part des amendes liées à la police de la corporation ainsi qu'une part de la taxe payée pour l'admission à la maîtrise.

---

[10] pendant lequel les maîtres jouissaient gratuitement du travail des apprentis, chaque maître ne pouvant en former qu'un seul.

[11] Cette préoccupation ne sera pas spécifique aux ménétriers ainsi qu'en témoigne la crainte exprimée en 1674 par l'évêque d'Auxerre vis à vis des serments des corporations de "charbonniers, boschetons ou fendeurs de bois et mineurs ou gens travaillant aux mines de fer (...) sous prétexte d'empescher que leur métier ne devienne commun et que le nombre de maistres (...) n'augmente trop" (Ribault, op. cit., p. 28).

[12] origine du "droit des pauvres" que l'on retrouvera au 19° siècle (Gasnault, 1986, p. 120).

Le roi des ménestrels se devait de maintenir la police du corps et de juger souverainement tout ce qui concernait l'exercice de son industrie. Ce pouvoir absolu lui permit d'imposer des interdictions, d'accorder des autorisations ou des dérogations.

A compter de cette époque, la communauté fit approuver ses statuts par l'autorité royale. Le fisc étant intéressé par une partie non négligeable (50%) à toutes les amendes enregistrées, Charles VI étendit leur application à tout le royaume[13]. Ce changement majeur conféra à la corporation son plus haut degré de développement[14] au point que le roi dû se résoudre à nommer dans les provinces des lieutenants qui lui rétrocédaient la moitié des amendes et des droits levés en son nom. Mais le milieu du XVII° siècle vit se répandre les principes de liberté dans les arts et l'industrie qui contredisaient l'esprit de privilège au principe de l'existence de la corporation et allaient fissurer la clef de voûte de la prospérité observée précédemment.

La troisième période (1658-1789) vit la promulgation d'un troisième code de législation en Octobre 1658. La prospérité de l'époque précédente avait laissé entrevoir aux chefs de la corporation un avenir sans ombre ainsi qu'en témoignent les derniers statuts où le temps de l'apprentissage fut réduit de 6 à 4, voire 3 années. Outre la maîtrise ordinaire, la *maîtrise de la salle* fût instaurée, donnant aux ménétriers le droit d'enseigner la musique et la danse. Les taxes d'apprentissage et de maîtrise furent considérablement relevées et les jurés devinrent bénéficiaires d'une partie des nouveaux droits imposés.

Mais, au mois de mars 1661, Louis XIV créa une Académie Royale de Danse, à l'instar de celles de peinture et de sculpture, composée de treize membres. Cette fondation eut un double effet : d'une part, elle déclassait la maîtrise de salle en la reléguant au rang d'une institution de bas étage et, d'autre part, elle contestait le privilège de maîtres à danser précédemment détenu par les joueurs d'instruments. On

---

13 Avec les textes de 1321, seuls les ménétriers qui venaient exercer dans la capitale relevaient de la juridiction du prévôt de Saint-Julien.

14 Aucune corporation ne possédait une aussi forte hiérarchie sur le plan national (Lesure, 1953, p. 83).

assistait donc au dédoublement du monopole de la danse et de la musique qui marquait l'amorce d'une longue querelle[15].

A partir du milieu du XVI° siècle, les écoles de danse se multiplièrent. Le violon tenant une place de choix pour son étude[16], le maître de danse se devait donc de s'affilier à la corporation. Parallèlement, pour multiplier leurs profits, la plupart des joueurs d'instruments se firent maîtres de danse. La corporation devint ainsi davantage une maîtrise de danse qu'une maîtrise d'instrumentation. De ce fait, la création de l'Académie Royale de Danse menaçait de ruine la corporation qui trouvait dans son monopole antérieur une part importante de ses ressources. Ce fût le début d'une longue série de procès qui caractérisent cette troisième période, les premiers l'opposant à l'Académie Royale de Danse. Celle-ci, protégée par un prince amateur en ce domaine[17], en triompha.

En mars 1672, le roi avait accordé à Lully, surintendant de la musique de la chambre, le privilège de l'Académie Royale de Musique créée cette même année. Du fait de l'absence de précisions dans les lettres d'établissement de cette académie à propos des devoirs d'affiliation de ses musiciens vis à vis de la communauté des joueurs d'instruments, le roi des ménétriers s'opposa à Lully dans un autre procès. Ce dernier, toujours sous la protection du monarque, obtint que les musiciens attachés à l'académie puissent jouer partout où ils seraient appelés, à prendre le salaire qui leur serait payé, sans que la communauté ne puisse s'y opposer sous peine d'amende[18]. Les académistes[19] de la danse prétendirent au monopole de son enseignement et après plusieurs autres procès, la communauté reconquît son droit de décerner concurremment avec l'Académie de Danse des lettres de maîtrise ou des

---

15 dont on trouve trace à cette époque dans Le Bourgeois Gentilhomme (Molière, Acte 1, scène 2) ainsi que chez Boileau dans Prologue : La poésie, la musique (Chéron, sans date, pp. 165-168).

16 un violon servait d'enseigne aux écoles de danse et l'on pouvait lire au dessous : "Céans on montre à dancer".

17 Tout comme Mazarin, il était passionné de danse. Son nom de Roi-Soleil lui vint d'un ballet ("La Nuit") où il figura. Depuis l'âge de treize ans et durant près de vingt années, il prit l'habitude de se produire devant sa Cour (Montferrier, 1930, pp. 49-50).

18 Sous François Ier, la musique royale se composait de deux corps distincts : les musiciens de chambre et la bande de l'écurie. Tous devaient se faire agréger à la corporation et, malgré certains privilèges (taxe de maîtrise moins élevée, dispense de l'examen d'admission), ils ne pouvaient faire aucun exercice de leur art moyennant salaire en dehors de la cour, ni donner de leçons de danse.

19 c'est ainsi qu'on les appelait.

leçons de danse. De ce fait, l'autorité et les revenus du roi des ménétriers[20] diminuèrent au point que le chef de la corporation en poste à cette époque se démit de ses fonctions. En mars 1691, Louis XVI supprima toutes les élections de jurés afin de renflouer un trésor épuisé.

Ainsi, entre l'édit de 1691 et les règlements relatifs aux Académies Royales de Danse et de Musique, l'ancienne constitution du corps et une partie des statuts de 1658 furent renversés.

Certains lieutenants généraux du roi de la corporation nommés dans les provinces ayant considéré que les décisions ne concernaient pas leurs juridictions attaquèrent devant les tribunaux les musiciens récalcitrants, ce qui eut pour effet un arrêt du Conseil en 1773 qui annula toutes les ventes et concessions faites par la communauté de charges de lieutenants généraux.

Le mois de février 1776 vît paraître l'édit de Turgot qui proclama la liberté des arts et de l'industrie et qui abrogea l'ancien régime des corps d'arts et métiers. En 1789, une députation de l'ancienne communauté des ménétriers vint faire don à l'assemblée constituante de tous les biens mobiliers et immobiliers dépendant de l'ancienne fondation de Saint-Julien. La corporation de ménétriers de la ville de Paris finissait là son histoire.

*

[20] à partir de 1658, le chef de la corporation fût appelé "roi des violons".

5.2 L'image publique du musicien.

Les représentations mentales socialement constituées que les acteurs sociaux ont respectivement les uns des autres influent très significativement sur leurs relations au point qu'elles peuvent être considérée comme étant au principe de certains comportements et perceptions *a priori* ou, plus subtilement, en jeu dans leur dynamique. Certes, ce système de hiérarchie varie au fil des décennies, tenant compte de l'inflation du prestige de certaines positions au profit d'autres ainsi que de l'apparition de nouvelles dans un système où la manne d'estime, d'indifférence ou de mépris semble perpétuellement se redistribuer, fût-ce seulement du fait de la propre trajectoire de l'observateur.

Cette règle du jeu[21] des interactions sociales étant rappelée, il nous semble que l'image du musicien de bal a dans ce registre une coloration très négative qui peut rendre compte pour une part de la sociologie spontanée véhiculée à son propos ainsi, plus objectivement, que du manque de considération préalable à toute reconnaissance statutaire.

Une image sociale héritée.

Cette première distinction effectuée entre le musicien et le musicien de bal semble se retrouver au delà des frontières et dés l'antiquité. En effet, en Orient, le concept de *musicus* s'est subdivisé en *musicus per artem* et *musicus per usum*, deux catégories qui opposaient les artistes d'exception (exerçant souvent dans le domaine religieux) aux musiciens ambulants situés au bas de l'échelle sociale, se déplaçant par petits groupes et dont on louait les services pour les cérémonies et les fêtes familiales[22]. La rupture dissociait donc le musicien intellectuel de celui qui avait une activité pragmatique auquel on n'accordait ni attention ni respect malgré son rôle reconnu indispensable à la vie de la communauté. Ces deux images sociales n'empêchaient pas les musiciens ambulants de gagner confortablement leur vie puisqu'au milieu du milieu du XXeme siècle, ils étaient encore beaucoup mieux rétribués que les chantres savants[23].

---

[21] au sens de Goffman (1973) comme le suggére le terme de représentations.

[22] Gerson-Kiwi, op. cit., pp. 176-178.

[23] ibid., pp. 192-193.

En Afrique Noire traditionnelle, les circonstances des fêtes et les fins à atteindre déterminent le choix des instruments (et, consécutivement, des instrumentistes) spécifiques dont certains sont joués par tous (telle la flûte) alors que d'autres font l'objet d'un long apprentissage de la part d'un artiste singulier[24]. L'emploi de musicien accompagnant les moments de la vie sociale a toujours été considéré comme un emploi mineur, tenu par des membres des catégories subalternes, en l'occurrence les jeunes gens, les femmes et surtout les esclaves qui ne participent pas à la danse et ne profitent pas de la musique du fait de leur obligation à la produire. Bien que la fonction sociale du musicien ambulant soit considérable et enviable (quoique vécue sur un mode ambivalent du fait des pouvoirs mystérieux qu'on leur attribue) de par les nombreux cadeaux qu'il reçoit, elle n'est pas considérée au delà de la reconnaissance financière. En Afrique de l'Ouest, le musicien professionnel, appelé "griot" appartient à une caste héréditaire, dont les membres ne peuvent se marier qu'entre eux et qui le situe en marge de la société : craint et respecté, il est tenu à l'écart comme la lie de la population[25].

L'approche historique de la corporation des ménétriers a montré en France une scission identique aux deux précédentes entre les musiciens de la Cour et les instrumentistes ambulants. Mais dès le début du XIVème siècle, les joueurs d'instruments devaient être confrontés à des situations peu prestigieuses puisque l'article 3 des statuts de 1321 spécifiait qu'un ménétrier loué pour une fête ne pouvait se faire remplacer qu'en cas de maladie, *de prison* ou autre nécessité[26]. Toute la famille du jongleur semblait constituée de criminels, voleurs et filles de joie, du père à la soeur ou aux cousins et cousines : il n'était pas rare que le jongleur lui-même finisse au pilori ou à la potence[27].

Au XIXeme siècle, nous retrouvons cette image du musicien bagarreur, proche du délinquant. Un des plus féroces portraits réalisés sur les ménétriers est dû à un critique musical, librettiste et compositeur, François Henri Joseph Blaze dit Castil-

---

[24] Laburthe-Tolra, 1980, pp. 38-39.

[25] ibid., pp. 40-41.

[26] Bernhard, 1841-1842, p. 383.

[27] Geremek, 1976, p. 176.

Blaze dont le mépris exprime la nature du rapport social qu'il entretint avec cette catégorie de musiciens. A partir de ses écrits, Van Tiggelen déduit[28]:

"les rixes font partie (du) folklore de banlieue ; un mot, un geste, une fausse note, une rivalité galante amène l'empoignade qui se termine en coups de poings. L'un de ces ménétriers est quelquefois ramassé dans un ruisseau et conduit en prison. Chassé avec ignominie par son employeur, il sera remplacé sur le champ. L'incident ne doit pas pour autant porter préjudice à sa carrière".

La dernière phrase témoigne du caractère normal de cette composante de personnalité du ménétrier et de la fréquence, dans cette corporation, de ce type d'incidents qui n'hypothèquent pas sa carrière, voire qui en auraient fait partie intégrante ainsi que cela semble suggéré.

Le musicien a longtemps colporté l'image d'un mendiant prétextant quelques compétences musicales pour justifier les quelques sous qu'il demandait : faire de la musique et des jongleries était pour les vagabonds à la fin du Moyen Age un moyen de gagner quelques sous, "leur condition étant proche de celle des mendiants"[29]. Outre Rhin, Jacob qualifiera les musiciens fréquentant la taverne du beau-père de Strauss en ces termes :

"les ratés du métier, les "violoneux à bidoche", des bohémiens loqueteux qui, en échange d'un plat de viande, jouaient tout un après-midi dans les estaminets enfumés des faubourgs. Dans la hiérarchie sociale, ces vagabonds occupaient un rang inférieur à celui des cabotins ambulants ; après eux, il n'y avait que les plus déshérités de tous, les prostituées"[30].

Cette description prenait tout son sens pour l'auteur par rapport aux vrais musiciens dont il disait qu'ils n'étaient pas *"de vulgaires "grateux", de pauvres diables qui se servaient de leurs instruments uniquement pour mendier".*

Si en Afrique nous avons pointé une dimension mystérieuse projetée sur les musiciens ambulants, ce même XIXème siècle a vu dans l'hexagone un mécanisme parfaitement comparable. Lapaire[31] signale à propos des ménétriers qu'ils exerçaient une "véritable suprématie sur les gens de la campagne qui les croyaient sorciers" et

---

28 Van Tiggelen, op. cit., p. 94.

29 Geremek, op. cit., pp. 176-177. Pour le XIXe siècle, Gasnault cite un groupe de fêtards qui s'était agrégé un "mendiant musicien", (1982 c, p.42). Ce même terme est employé vers 1950 à propos d'un joueur d'orgue de Barbarie (Marcel-Dubois, 1984, p. 319).

30 Jacob, 1955, p. 9.

31 Lapaire, 1908, p. 210.

qu'ils "firent d'ailleurs tout pour conserver ce titre auquel ils devaient leur prestige". La dimension secrète des corporations avec leurs rites initiatiques et signes de reconnaissance[32] a grandement contribué, en son temps, à cette image empreinte de forces occultes.

Mais l'image la plus répandue associée au musicien reste incontestablement celle d'un homme qui boit. Le fait peut être concédé avec une relative élégance...

"un sonneur de biniou qui a soif ne peut pas nourrir convenablement de son souffle sa poche de cuir. Et un sonneur de bombarde à la gorge sèche, c'est encore pis : il n'arrive pas à détacher ses notes, à tenir le rythme, à soulever les danseurs de terre"

même si l'euphémisme ne résiste pas longtemps à l'aveu :

"les sonneurs, abreuvés de nouveau, sont déjà en route pour le débit de boisson suivant"[33].

L'image négative du métier provient, selon les auteurs, des conditions d'exercice ou de la personnalité du sujet. Penchant pour la première version, celle en quelque sorte des "risques du métier", George Sand a laissé ces deux portraits :

"les cornemuseux (...) sont tous gens très asséchés de soif et coutumiers de boire bien avant dans la nuit après les danses (...) Ils sont rudes et méchants et toujours des premiers exposés dans les querelles et batteries. L'habitude d'être en fête et chômage les rend ivrognes et dépensiers"

"la mère de mes chers enfants ne voulut point entendre à être la femme d'un ménétrier sans feu ni lieu, toujours dehors, passant les nuits en débauche ; car par malheur, il est rare que l'on s'en puisse préserver toujours dans un pareil état"[34].

La plume vitriolée d'un Castil-Blaze n'est pas équivoque et il faut tout son mépris pour trouver les mots d'un constat qui semble sans appel, bien que l'on ne sache pas s'il attribue cet état de fait au métier ou à une dimension personnelle :

"voyez ces musiciens s'abreuver à longs traits d'un vin à six, à huit sous ; voyez l'ivresse, en rouges caractères sur toutes les figures (...) Le musicien (...) est horrible à voir, un chien aboierait en le flairant de cent pas. Il est ivre ; ah ! c'est ainsi qu'il nous le faut dira l'entrepreneur. Ces ménétriers nagent dans un fleuve de délices ; ils se vautrent dans toutes les voluptés pour eux imaginables ; leurs désirs à

---

[32] "on m'a montré les signes pour se reconnaître (...) le salut, en levant le chapeau de la main droite, en portant en même temps la main gauche au sein gauche et en rabattant les deux mains vivement à la manière des militaires" (Dindinaud, 1971, pp. 76-77).

[33] Hélias, op. cit., pp. 510-511.

[34] Sand, respectivement p. 113 et pp. 390-391.

peine formés sont largement satisfaits"[35].

Pour en revenir au XXème siècle, les partisans des théories psychologiques ont pu trouver dans la personnalité des musiciens du genre musical populaire "une certaine preuve d'un désordre psychologique"[36]. Le débat n'en est pas pour autant tranché dès lors que l'auteur remarque, dans une discrète note de commentaire, que si les membres du groupe sont plus "névrosés" que la moyenne, cela peut provenir des stress liés à la profession de musicien qui produirait de hauts niveaux d'anxiété. Faute de pouvoir préciser l'articulation entre ces deux facteurs, l'auteur semble admettre par hypothèse implicite que les musiciens travaillant dans ce secteur de la musique populaire se distinguent de toute façon de ceux qui sont dans des genres distingués.

Cette discrimination entre diverses catégories de musiciens n'est pas faite pour combler le fossé déjà énorme qui sépare les musiciens de la musique populaire de ceux du registre savant : ces derniers[37], "hommes d'élite qui semblent choisis par Dieu même pour rendre témoignage aux plus grands sentiments de l'humanité et en rester les dépositaires", ne paraissent pas dignes de leur être comparés. Sans succomber à l'excès de la description de Litz (qui ne pouvait avoir qu'une haute image de sa position), les discours véhiculés sur les autres catégories de musiciens n'ont jamais eu autant de colorations péjoratives, mis à part et dans une moindre mesure, les musiciens de jazz à leurs débuts, c'est à dire lorsque le jazz était une musique de danse, ce qui les rapproche singulièrement de nos musiciens.

Tour à tour bagarreur, mendiant, sorcier, alcoolique, parfois affublé de plusieurs de ces qualificatifs simultanément, le musicien de bal véhicule une image mythologique[38] peu prestigieuse qui permet de comprendre l'attitude souvent réticente de ses proches à l'égard de sa position, quelle que soit la classe sociale dont il provient. Outre la perception défavorable qui accompagne l'image du musicien, l'entrée dans la carrière musicale semble s'accompagner d'un risque de rupture avec

---

[35] Van Tiggelen, op. cit., p. 94.

[36] Wills, op. cit., p. 359.

[37] selon F. Litz, cité par Brévan, op. cit., p. 25.

[38] un mythe étant une "image simplifiée, souvent illusoire, que des groupes humains se forment ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait quelconque, et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou leur appréciation" (Dictionnaire Robert).

les valeurs de son milieu d'origine. Ainsi que le signale Becker[39], malgré le fait que certaines familles des classes populaires voient dans le monde de la musique de danse une possibilité de promotion sociale, la majorité d'entre elles craignent le caractère irrégulier de l'emploi. Les familles des classes moyennes perçoivent quant à elles ce milieu comme une transition vers la vie de bohème risquant d'entacher la réputation de l'individu et de sa famille[40].

L'image sociale du musicien ainsi décrite n'est pas sans rappeler la description des membres des classes ouvrières, avec la connotation de dangerosité qui l'accompagne : dangerosité pour le groupe social et menace pour la famille ainsi que nous venons de le voir. Parfois qualifiés "d'imprévoyant chroniques"[41], les musiciens sont globalement perçus et décrits comme ayant un *éthos* identique à celui des classes populaires[42], notamment celui du monde ouvrier.

Curieusement, au premier rang des défenseurs des valeurs morales, la religion les a condamnés davantage indirectement du fait de l'activité qu'ils produisaient (à savoir la danse) qu'en regard de cette image sociale négative.

Le musicien, la danse et la religion.

La réprobation de l'Eglise a toujours eu pour cible les artistes publics, c'est à dire ceux dont le métier était de procurer des distractions profanes (chansons, récits, musique instrumentale ou acrobaties) et qui avaient pour nom générique celui de jongleurs[43]. Ils étaient perçus comme des propagateurs du scandale et des plaisirs indignes et, de ce fait, comme de véritables "instruments du démon"[44]. Cependant, lorsque l'on examine de près les textes des conciles et synodes successifs, il faut attendre le début du XXe siècle pour trouver une condamnation explicite des musiciens. Cette évolution mérite une analyse.

---

39 Becker, op. cit., p. 140.

40 le même comportement se retrouve en Orient où des musiciens en viennent à quitter leurs familles et à prendre un pseudonyme afin de ne pas les déshonorer (Gerson-Kiwi, op. cit., pp. 186-187).

41 Gumplowicz, op. cit., p. 54.

42 Hoggart, op. cit., pp. 183-217.

43 "tous ceux qui faisaient profession de divertir les hommes", Geremek, op. cit., p. 173 et p. 186.

44 pour transposer la formule de Lehmann, 1990, p. 107.

La danse et la religion n'ont pas toujours fait *stricto sensu* mauvais ménage. Chez les Grecs, les danses sacrées correspondaient à des évolutions exécutées autour de l'autel, réglées par le chant et le son d'instruments de musique[45] : les danses des païens furent néanmoins considérées comme lascives, dangereuses, voire obscènes probablement du fait qu'elles furent des danses de transes[46]. Les Juifs les ont également introduites dans le culte où les femmes dansaient le plus souvent seules ou séparées des hommes et des jeunes gens.

Aucun texte n'a jamais condamné la danse en elle-même, les réprobations portant incessamment sur la manière dont elle se pratiquait. Dès le IVe siècle, époque de la fin du paganisme, on trouve trace des premières interdictions à son propos[47]. Grégoire III en 744 ne réussit pas à la détruire entièrement malgré sa fermeté[48] puisque le XIIIe siècle nous offre plusieurs textes témoignant du souci de l'Eglise face à ce phénomène[49]. En fait, les restrictions apportées restaient dans le champ religieux car elles interdirent successivement de faire des danses dans les églises aux vigiles des fêtes des saints (synode d'Avignon en 1209), dans les cimetières ou les lieux saints (synode de Paris en 1212 ou 1213), à l'occasion des noces et des fêtes (synode de Rouen en 1231). Des menaces d'excommunication accompagnaient ces interdits dont on perçoit qu'ils prennent en compte le caractère sacré du lieu (parfois l'enceinte des monastères[50]), du moment (fêtes des saints) ou de la circonstance (noce). Le mouvement de contrôle par l'église n'alla pas sans certains paradoxes lorsque l'on sait que le Concile de Trente en 1562 s'ouvrit par un bal où les pères, évêques et abbés dansèrent avec le roi d'Espagne Philippe II ou que Charles IX, danseur passionné, dansait sur la musique des *Psaumes de la Pénitence* pour satisfaire ses scrupules religieux[51]. Autorités royales obligent et confirment la règle... La persistance de ces coutumes prohibées dura jusqu'à la fin du XVIIe siècle

---

[45] Ortolan, 1911, p. 108. "La danse jouait un rôle considérable dans la société grecque antique (où) elle faisait partie intégrante de l'éducation du citoyen et était (...) un des éléments importants du culte religieux" (Montferrier, op. cit., p. 41).

[46] Hess, op. cit., p. 64.

[47] Entre 343 et 381, le concile de Laodicée demanda aux chrétiens assistant aux noces de ne sauter ni danser (Ortolan, op. cit., p. 110).

[48] Montferrier, op. cit., p. 37.

[49] Ortolan, op. cit., p. 111.

[50] Bernhard, 1844 a, p. 262.

[51] Monferrier, op. cit., p. 38 et pp. 45-46.

où, à Limoges, le jour de la Saint-Martial, toute la population faisait des rondes dans l'église de Saint-Léonard[52].

En dehors de l'espace religieux, chaque fois que "les lois de la décence" étaient respectées, la danse ne pouvait être considérée *per se* comme une action répréhensible. Afin de juger de la moralité ou non d'une danse, le confesseur devait prendre en compte à la fois les circonstances extérieures ainsi que l'intention du danseur. Dans les circonstances entraient en considération le costume, les postures exigées par la chorégraphie (rapprochement des corps, contacts, enlacements), le vertige suscité par les danses : ainsi, les forces tourbillonnantes de la valse[53], le rythme effréné de la polka, la mazurka ou du galop les firent considérer *ipso facto* comme dangereuses car de nature à déclencher des passions. L'endroit où se déroulait le bal devait être pris en compte, ainsi que le "milieu ambiant" : *"pour bien des motifs, les bals de campagne, d'auberge, de faubourgs, de barrières*[54]*, paraissent plus dangereux que ceux de salons ou de sociétés"*, une jeune fille ne dansant généralement qu'en présence de ses parents dans les salons où s'observent une plus grande décence et retenue[55]. La nécessité demandée aux membres du clergé d'analyser le contexte des danses afin de juger de la présence ou non du péché se colore de jugements de valeurs engageant un rapport social ainsi que le fait apparaître la citation précédente. Le souci de ne pas blâmer les danseurs et danseuses *a priori* par une condamnation portant sur les seules caractéristiques des danses permettait de conjuguer l'exposition à la tentation ou au danger et le caractère obligé qu'eurent parfois ceux qui y assistaient : au début du XXe siècle, Ortolan concède que *"les pénitents ne pourront peut-être pas toujours s'abstenir de danses auxquelles leur rang, leur position ou l'ordre de leur père ou de leur mari, les obligeront de prendre part"*[56]. Mais il semble que ce fut principalement au siècle précédent que le caractère contradictoire entre la participation aux danses et une conduite chrétienne déclencha le plus de passions au sein même des familles. Dans une exhortation

---

52 (Haute-Vienne) ibid., p. 37. Cité également par Brouillard et Bride, 1950, p. 461.

53 les fameux amplexus dont parle Ortolan (op. cit., p. 116 et sq.).

54 Zola en donne une description colorée (Zola, 1987, p. 265).

55 Ortolan, op. cit., p. 123.

56 ibidem, p. 130. L'argument est développé comme tel dans un essai rigoriste (Bullat, 1825, pp. 56-58).

pathétique adressée aux Pères de famille et au Clergé, le Vicomte de Brieux Saint-Laurent écrit à propos de la polka et de la valse:

"ce sont des danses aphrodisiaques *(...) Si on veut régénérer la race française, il faut la rendre plus pure ; si on veut la rendre plus pure, il faut que les femmes renoncent à corrompre les jeunes gens chrétiens dès leurs premiers pas dans le monde (...). Je vous adjure, Seigneurs Evêques (...) prenez une décision pour ou contre la polka et ses dérivés. Fulminez contre ce que je regarde comme une branche de la prostitution ou proclamez-en l'innocence (...). Cette malheureuse question est une pomme de discorde dans les familles les plus chrétiennes, dans les ménages les plus unis"*[57].

Les descriptions les plus lyriques émaillèrent la littérature de cette époque, par la bouche de certains personnages de Goethe en passant par des vers sarcastiques dont le mépris pour les valses était de la même veine que la citation précédente[58].

Cependant, quoique consciente des dangers inhérents à certaines danses d'un point de vue intrinsèque[59], la religion ne suivra pas la voie d'une condamnation demandée par les farouches défenseurs (souvent aristocrates) des positions les plus sévères. Si la menace d'excommunication plana sur les danseurs profanant les lieux sacrés quelques siècles auparavant, le refus d'absolution ne fut pas considéré comme théologiquement soutenable[60] par peur de voir s'éloigner les pénitents définitivement des églises. Cette position adoptée en 1911 désavoue *a posteriori* celle adoptée un siècle plus tôt en 1815 par l'abbé Vianey, curé d'Ars, qui renvoyait chaque année ses ouailles qui s'obstinaient à ne pas vouloir renoncer à la danse[61]. L'impopularité du prêtre heurta les divers groupes sociaux de sa paroisse car il ignorait aussi bien les "obligations" de ses nobles pénitentes que les activités festives ou folkloriques des paysans de sa paroisse. Son intransigeance le conduisit à appliquer ses principes aux noces, moments privilégiés des manifestations et des débordements festifs de la sociabilité rurale, au point que le groupe de jeunes du village tenta par voie de force d'expulser le curé trop zélé[62].

---

[57] Brieux Saint-Laurent, 1856, p. 19, p. 21-22, p. 30 et p. 31. Preuve de son succés, la cinquième édition de l'ouvrage paraît en 1868.

[58] Katz, 1973, pp. 375-376. Voir notamment le poème de Lord Byron.

[59] Ortolan décrit phénoménologiquement cet ennivrement (op. cit., p. 116).

[60] ibidem, pp. 128-129.

[61] Boutry, 1986, p. 381 et sq.

[62] ibidem, p. 393, p. 464 et p. 579.

Au XXe siècle, consciente du risque de rupture qu'une position trop radicale pourrait entraîner, l'Eglise change d'optique en considérant qu'il y a lieu de pénétrer le milieu des bals afin de l'assainir et de le christianiser[63]. L'interdiction faite aux clercs de participer aux soirées dansantes voit donc le transfert de cette intention missionnaire sous forme de délégation aux mouvements de jeunesse, notamment la *Jeunesse rurale chrétienne*. L'intention initiale de contrôler "l'esprit des bals" se heurtant à des difficultés concevables, ces mouvements orientèrent dans un second temps leurs efforts vers un renouveau des danses folkloriques régionales que le congrès de la J.A.C. en 1950 put qualifier comme *"aussi remarquables au point de vue artistique que satisfaisantes quant à la morale"*[64].

Ainsi, la religion entretint avec la danse des rapports complexes, sans jamais véritablement la condamner intrinsèquement, en l'interdisant dans certains lieux sacrés, à ses clercs, avant que d'adopter une attitude modérée ménageant les susceptibilités des différentes classes d'âges et conditions sociales qu'elle touchait inéluctablement. Par contre, le début du XXe siècle marque un tournant de la position de l'Eglise vis à vis de ceux qui coopèrent aux danses, au premier rang desquels figurent les musiciens.

En milieu rural notamment, la rareté des compétences musicales a pu voir au siècle précédent une coopération entre le musiciens du village et son curé :

"rentré dans son foyer, le musicien de campagne touche l'orgue de la paroisse ou accompagne le plain-chant avec l'ophicléide (...) Il est aussi ménétrier à l'occasion et fait danser les jeunes filles les jours de fête... au risque de se brouiller avec son curé, si le violon ne devenait bientôt religieux, en guidant les voix incertaines de ces mêmes jeunes filles, couvertes de voiles blancs et réunies à l'église"[65].

Le plus souvent, les musiciens intervenaient à la sortie de l'église pour accueillir le cortège nuptial, commençant par un air grave et compassé afin de ménager la transition entre le sacré et le profane. Peu à peu, les airs changent, marquant cette rupture. L'introduction du musicien dans l'église se faisait au prix

---

[63] Hess, op. cit., p. 282.

[64] Brouillard et Bride, op. cit., p. 458.

[65] Van Tiggelen, op. cit., p. 96.

d'un changement d'instrument et de genre musical[66] : la coloration de certains instruments leur interdira longtemps l'accès au monde religieux puisqu'en 1956 l'évêque qui supervisait les fêtes du Ve Centenaire du procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc à Domrémy refusa une Messe avec accordéon (écrite spécialement pour cette occasion) du fait de cet instrument "populaire"[67].

Si les acteurs des danses ne furent pas *a priori* condamnés, tous ceux qui y coopéraient furent jugés indignes d'absolution. Ortolan énumère quatre catégories de personnes concernées :

- les musiciens de profession qui donnent leur concours aux danses nocturnes et dangereuses. Cependant, si ces danses s'effectuent en plein jour et dans des circonstances particulières (fête patronale, noce, réjouissance de famille) il demande au confesseur une relative indulgence à moins que ces musiciens ne jouent des airs lascifs et connus comme tels;
- ceux qui, par leur argent, soutiennent les bals publics en payant les musiciens;
- les organisateurs des bals publics (devant être traités avec plus de sévérité encore) ;
- et les personnes qui prêtent ou qui louent des immeubles pour des danses malsaines ou dangereuses[68].

La nuance contenue dans la notion de musicien "de profession" n'absolvait pas pour autant les musiciens occasionnels dès lors que ces derniers participaient aux danses jugées indignes. Nous pouvons cependant penser que les musiciens occasionnels avaient à leur répertoire principalement des airs folkloriques et qu'ils animaient des festivités villageoises ou des noces en puisant principalement dans ce répertoire, ce qui les distinguait des musiciens des bals de sociétés. Dans l'idée des autorités religieuses, à la fin du siècle dernier, il convenait de préserver l'innocence

---

66 Hélias, op. cit., p. 510. Une situation analogue se retrouve à l'occasion du jazz des funérailles, où les musiciens jouaient des chants funèbres pour la procession allant de l'église à la tombe avant d'improviser collectivement sur le chemin du retour une marche-jazz incoercible et pleine d'entrain (Levy, op. cit., p. 345).

67 Cité par Pinguet, op. cit., p. 104.

68 Ortolan, op. cit., pp. 132-133. En 1825, l'abbé Bullat condamnait également les tailleuses confectionnant les robes de bal, les femmes de chambre aidant leurs patronnes à les revêtir, les domestiques obligés de conduire et d'aller chercher leurs maîtres à ces soirées dansantes s'ils y restaient à les attendre (Bullat, op. cit., pp. 53-54).

de la campagne des fléaux assiégeant la ville : bal, cabaret, route, chemin de fer[69]. Bien que ces deux dernières dimensions affectant les échanges soient également en jeu dans les raisons expliquant le retard de la diffusion des danses parisiennes et urbaines vers le milieu rural, il ne faut pas exclure la dimension de résistance (active ou par inertie) probablement liée autant au refus d'une influence extérieure qu'à l'affirmation d'un répertoire vecteur d'une identité régionale. Bourdieu émet l'hypothèse d'un mécanisme de réaction identitaire similaire consécutive à l'arrivée de nouvelles danses dans les bals après la seconde guerre mondiale et révélatrice d'une opposition entre le milieu rural et le milieu urbain[70] : *"Ainsi, ce petit bal de campagne est l'occasion d'un véritable choc de civilisations. Par lui, c'est tout le monde citadin, avec ses modèles culturels, sa musique, ses danses, ses techniques du corps qui fait irruption dans la vie paysanne"*.

Il était probablement difficile à un musicien du milieu rural de ne vivre que du seul fait de sa musique, les occasions étant plus rares qu'en ville. Cependant, cette hypothèse sur une évolution du répertoire et une séparation stricte de deux catégories de musiciens (ceux de profession, citadins, au répertoire de danses modernes et les occasionnels, ruraux, jouant plutôt des danses traditionnelles[71]) doit être entendue comme une tendance et ne doit pas masquer un autre fait beaucoup plus fondamental justifiant, selon nous, l'interdiction tardive frappant les musiciens. En effet, il est curieux de constater que la condamnation de l'église varia au fil des siècles de l'anathème au simple refus de l'absolution, alors que la faute des pénitents passait du sacrilège coutumier et collectif des lieux au péché mortel individuel provoqué par les nouvelles danses. Dans ce contexte, il n'est pas moins étonnant de noter que les différents membres coopérant aux danses (dont les musiciens) furent *a priori* condamnés par opposition aux danseurs eux-mêmes. En fait, la grande révolution qui sépare ces différents points de vue réside dans l'évolution chorégraphique des danses qui de collectives (rondes, branles) devinrent des danses de couples fermés, décryptées par le groupe social comme des manifestations explicites de la sexualité et de l'érotisme. Elles furent qualifiées de danses "ventre-à-ventre", "d'aphrodisiaques

---

69 Boutry, op. cit., p. 58.

70 Bourdieu, 1962, p. 99.

71 variable selon les régions : en Bretagne, la pratique du répertoire de danses modernes dites "par couple fermé" ne s'est développée qu'à partir de 1920 (Defrance, 1984, p. 233).

(...) préludes à la fornication"[72]. Les danseuses de tango furent surnommées "les allumettes de la régie, car si elles se frottent toujours, elles ne s'allument jamais ou du moins brûlent de leur feu intérieurement"[73].

On comprend ainsi la violence et la passion engagées dans les essais cités précédemment et la volonté des autorités religieuses de tarir les occasions de danser en condamnant les personnes qui les rendaient possibles. La venue tardive de ces dimensions nouvellement introduites du fait de la situation de couple (avec tous les rapprochements physiques qu'elle permettait par opposition au menuet ou à la contredanse, danses de couples ouverts[74]) explique la condamnation tardive des musiciens : jamais incriminés dans les siècles précédents par le caractère profane des danses qui tenait aux circonstances et aux lieux, ils devinrent comptables de la connotation immorale mettant en péril les âmes des danseurs dés lors qu'elle était imputée à la danse elle-même qui mettait en scène deux êtres face à face, dans un corps à corps acceptable socialement[75] mais pas d'un point de vue religieux[76].

L'image sociale défavorable du musicien esquissée précédemment s'alourdit de cette condamnation supplémentaire qui crédite les musiciens d'une immoralité certaine. Il est une dernière dimension dont l'image du musicien se colore du fait de son implication dans le bal, celle de la violence.

Les bals et la violence.

Les moments festifs des communautés sociales s'accompagnent inéluctablement de leurs cortèges de débordements, qu'ils soient prévus et fassent quasiment partie intégrante de la manifestation (comme pour les carnavals) ou qu'ils s'y surajoutent comme revers de la médaille.

---

72 Respectivement Hélias, op. cit., p. 544 et Brieux Saint-Laurent op. cit., p. 19 et p. 11.

73 Désert, op. cit., p. 236. Les danses de jazz héritèrent des mêmes reproches et qualificatifs : le slow-drag ressemblait à une copulation à la verticale (Billard, op. cit., p. 178).

74 Pour une description du menuet, voir Guilcher, 1969, pp. 22-23.

75 Cette thèse du lien entre l'évolution chorégraphique et l'affirmation d'une sociabilité de couple est centrale chez Hess (op. cit.).

76 Le clergé de Bretagne ne tolérait en aucun cas les danses par couple fermé jusque dans les années 1950 (Defrance, op. cit., p. 231).

Avant que n'apparaisse la danse de couple, d'immenses chahuts[77] virent le jour dans les bals publics, tranchant singulièrement avec l'ordonnancement réglé du menuet ou de la contredanse. Les bousculades de couples transformèrent parfois le bal en bataille rangée ainsi qu'en témoignent les minutes des tribunaux de l'époque. L'Église et État se sont souvent entendues pour condamner ensemble ces désordres[78]. Ainsi, parallèlement aux consignes des synodes, peut-on repérer des ordonnances royales (d'Orléans de janvier 1560 et de Blois de mai 1579) ou des lois (du 20 avril 1825 et du 9 décembre 1905) visant respectivement à interdire les danses publiques les dimanches et jours de fêtes solennelles ou tout ce qui pourrait troubler l'exercice du culte. Si l'on retrouve trace de nombreuses ordonnances de portée locale[79] aux siècles précédents (du fait du découpage des juridictions à cette échelle), actuellement toute manifestation dansante doit être avalisée par le maire de la commune qui a la responsabilité de la gestion de la police municipale. Il peut de ce fait interdire les bals publics dans la mesure où il lui appartient de les réglementer. En fait, il intervient principalement au niveau de la délivrance d'une autorisation d'ouvrir d'un débit temporaire de boisson et d'une prolongation d'ouverture (de 2 à 3 heures du matin). Cette dimension associant l'alcool aux bals se retrouve à la fois dans les préoccupations des autorités et dans l'image stéréotypée appliquée à l'activité "bal" (contaminant et/ou réactivant celle du musicien qui boit).

Bien que les autorités religieuses aient pu condamner les danses du fait des rixes et des troubles qu'elles produisaient[80], c'est principalement le ministère de l'intérieur qui s'est appliqué à constamment prévenir les maires de leurs devoirs de prudence dans les libéralités accordées pour l'organisation des bals. Parfois, ces recommandations purent avoir des connotations davantage politiques que de simple police municipale. La circulaire du 15 Février 1951 du ministre de l'intérieur stipule que l'attention du ministre ayant été attirée "sur la prolifération des bals organisés par des partis politiques ou par des associations qui sont sous leur dépendance", il convenait de ne pas les autoriser afin d'éviter qu'ils "ne se transforment en réunions

---

77 Pistone, 1983, et Gasnault, 1982 b.

78 Hess, op. cit., p. 17 et Ribault, op. cit., p. 23. Thomas cite le cas d'amendes infligées aux danseurs et aux "sonneurs d'instruments" (Thomas, 1961, p. 91).

79 ibidem. Ribault en cite également plusieurs (Ribault, op. cit.).

80 Ortolan, op. cit., p. 111.

à caractère de propagande ou permettent d'augmenter, sous le prétexte fallacieux de la bienfaisance, les ressources financières des dits partis"[81].

Les années 1970 ont vu se succéder de nombreuses circulaires ministérielles et préfectorales adressées aux maires à propos du problème de l'alcool qui provoquait bagarres et accidents de la voie publique, ainsi qu'aux services de gendarmerie chargés de surveiller la nature des boissons alcoolisées en vente à l'occasion de ces soirées et les abords des bals.

Cette image télescopant bal/bagarre/alcool semble "coller" à l'idée du bal populaire où l'on vient s'encanailler[82], fantasme dont les acteurs ont pu et su jouer :

"Quand les touristes arrivaient on attaquait Les Nocturnes *: on éteignait la lumière, on secouait une plaque en fer qui faisait "Brrrrr !", il y avait des coups de sifflet et puis "Pan ! Pan !", des coups de flingue à blanc, imaginez ! Et les touristes disaient: "Oh la la, c'est ça le bal musette ?"*[83].

Pourtant, la mémoire de nombreux acteurs garde trace de bagarres épiques dont certaines ont pu se solder par mort d'homme[84]. S'il est certain que les chroniques des journaux locaux ont pu rapporter de tels évènements, le *pathos* systématique ressenti à l'évocation de cette imagerie alliant le plaisir anodin à la criminalité semble discréditer à jamais le lieu et sa fonction. Mais qu'en est-il exactement ?

L'étude de la S.A.C.E.M. commanditée en 1975 portant sur près de 1500 bals (confirmation d'une préoccupation face à ce phénomène à cette période) a tenté, entre autres recherches, d'analyser l'influence entre la vente de boissons alcoolisées et la survenue de bagarres[85]. Une première phase de ce travail ayant consisté à effectuer une quarantaine d'entretiens non-directifs avec les différentes personnes concernées par l'organisation du bal (orchestres, organisateurs, services de gendarmerie), il apparut que rares étaient les interviewés qui avaient pu parler par expérience personnelle des "casseurs" et de la violence, celle-ci n'étant évoquée que

---

81 Le même problème se posa un siècle plus tôt à l'autorité face aux goguettes qui prirent un caractère très politique (Ballant, 1982).

82 "Cinquante ans de java au Balajo", Le Monde, 1er-2 Juin 1986, p. 12.

83 Jo Privat à propos du Balajo, cité par Pinguet, op. cit., p. 139.

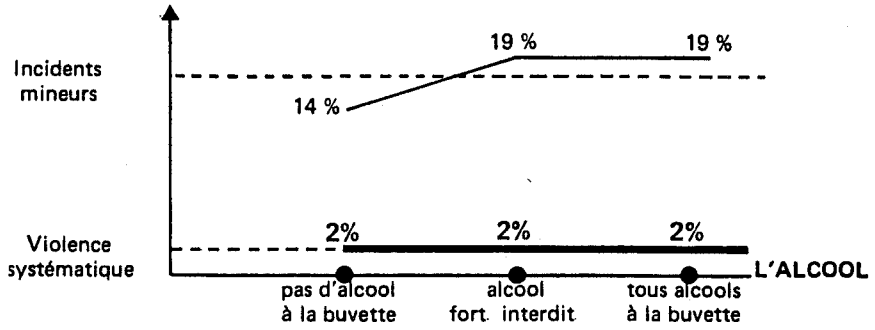
84 Le jazz de danse connut des situations identiques (Billard, op. cit., p. 138).

85 Renault, op. cit.

par ouï-dire. La seconde partie de l'étude consista à effectuer, à la lumière des éléments recueillis, l'enquête quantitative.

Les conclusions permettent d'affirmer que lorsque des boissons alcoolisées sont proposées à la buvette, le taux d'incidents mineurs varie sensiblement en passant de 14 à 19%, mais que le pourcentage de violence systématique ne varie jamais et qu'il reste à 2%. Le tableau ci-dessous donne le détail de ces résultats :

Tableau n°31 : L'influence de l'alcool sur le déroulement des bals*.



* Source *"Les bals en France"*, Renault, p.82.

L'auteur avait également croisé la présence d'incidents en fonction du répertoire (traditionnel, variétés, musique pop) et du volume de la sonorisation (normale, forte, très forte). Les analyses de ces deux dimensions complémentaires vont strictement dans le même sens en mettant à jour un phénomène constant (avec 2% de violence systématique), les quelques fluctuations observées n'affectant que les incidents dits mineurs.

Les analyses de ce travail conduisent l'auteur à conclure que la violence ne menace pas le bal et que celle qui s'y observe participe davantage d'un phénomène de société[86]. La position de demandeur de la S.A.C.E.M. pourrait laisser croire qu'elle était "intéressée" à défendre le bal et à rassurer tous les protagonistes à propos de cette source de revenus non négligeable pour les ayants droits concernés ;

---

86 Les pourcentages d'actes de violence sont croisés également avec la nature des systèmes de surveillance, la gratuité de l'entrée à compter d'une certaine heure, l'heure de fermeture, les types d'organisateurs, le type de local, le nombre de bals organisés dans les salles en question et la taille de la commune (Renault, op. cit., pp. 83-88).

cependant, la qualité et la rigueur de l'étude écartent cette crainte. De fait, lorsque la sociologie spontanée[87] affronte une réalité chiffrée, elle ne lui résiste pas longtemps.

Aujourd'hui, quinze ans après l'étude précitée, le répertoire de la musique pop a cédé le pas au retour en force du musette et les bals privés (d'association, d'entreprise etc.) ont profondément modifié le profil du public[88]: ces deux facteurs induisent des sociabilités différentes qui n'excluent pas les incidents mineurs mais qui évacuent le registre de la violence systématique, celle là même qui pouvait conduire à une issue dramatique. S'il est certain que les bals s'accompagnent encore de bagarres liées au contexte (rivalité entre groupes de jeunes, dispute amoureuse, pugilat de "piliers de buvette"), parler de violence systématique semble excessif et inexact. Cependant, malgré le fait que les bagarres émaillant les soirées dansantes correspondent à des incidents mineurs, le bal semble marqué du sceau indélébile de la violence.

De nombreux bals se déroulent en milieu rural ou à l'initiative de comités ou associations diverses sur invitation : dans les deux cas, l'interconnaissance et l'intégration de la communauté sont importantes et limitent les actes délinquants dont le repérage et la répression sont souvent exercés par l'ensemble du groupe au lieu d'être délégués à une instance spécialisée[89]. Ce phénomène restreint la fréquence des actes de violence, la plupart des interlocuteurs reconnaissant le côté "plus tranquille" des bals sur invitation qui permettent de choisir la clientèle et d'évacuer les indésirables.

Contrairement aux dimensions analysées au début de ce chapitre sur l'image publique du musicien, la violence n'affecte pas directement les membres des orchestres qui sont très rarement pris à partie (et encore moins fréquemment partie prenante) lors des incidents, probablement du fait d'une sorte de "protection" due à leur situation de visibilité qui coaliserait immédiatement de nombreux renforts contre les agresseurs. Néanmoins, on ne peut éluder l'effet d'affiliation implicite induit par une homologie structurale entre musiciens, genres musicaux et publics : le statut du musicien d'orchestre symphonique est redevable à la musique classique et à son

---

87 Corbeau, 1976.

88 En 1975, la majorité du public avait entre 16 et 20 ans, les plus de 25 ans étant considérés comme des "vieux" (Renault, op. cit., p. 21).

89 Chamboredon, op. cit.

public, tout comme celui du musicien de bal doit à la variété et au public de danse. Les deux activités restent dépositaires de connotations sociales marquées, la violence entrant parmi celles liées au bal.

Une activité socialement intégrée.

Le profil de notre population contraste singulièrement avec les différentes images traditionnellement associées à cette fonction du musicien de bal. Faut-il voir dans cet écart le signe d'une évolution ? Geremek disait des ménétriers de la fin du Moyen Age : *"nous ne les assimilons pas aux marginaux, nous considérons seulement qu'ils ont fortement tendance à s'y assimiler et qu'ils constituent une large plateforme de recrutement pour le monde du crime"*[90]. Quelques siècles plus tard, les liens avec le monde du crime ont totalement disparu, mais l'ensemble des composantes de la mythologie précitée tendrait à les créditer d'une dimension marginale ou du sens analogue *"d'outsiders"* dont Becker qualifie les musiciens de danse. Cependant, la plupart des musiciens de bal rencontrés se trouvent dans une position réelle (et non dans les représentations mentales) tout à fait intégrés à la société et ce d'autant plus facilement que l'activité musicale ne constitue pas leur seul lien avec le monde du travail. Précisément, l'ancrage des musiciens dans une profession principale en dehors du milieu musical et les impératifs qu'il suscite ainsi que nous l'avons noté[91] évitent aux instrumentistes la rupture d'avec le rythme de vie de leur entourage. Les musiciens professionnels travaillent souvent la nuit, partent en tournée pour plusieurs jours consécutifs, pendant les périodes estivales propices aux spectacles, adoptant de ce fait un rythme de vie les mettant à contretemps du reste du monde du travail : leur épouse fait alors office de lien avec le monde extérieur et intervient plus ou moins directement dans la gestion de leur carrières[92] (elle exerce une protection vigilante en coordonnant les contrats, informant les interlocuteurs, gérant la partie administrative). Par contre, les musiciens d'orchestres de bal restent suffisamment disponibles pour gérer eux mêmes leur activité[93]. Si les jours de repos sont consacrés à la récupération d'une nuit passée avec l'orchestre, cette amputation

---

[90] Geremek, op. cit., p 178.

[91] Tendance à la restriction des bals aux seules veilles de congés, préservation et primauté de la vie professionnelle et familiale.

[92] Billard le souligne pour les musiciens de jazz (op. cit., pp. 181-182).

[93] A la question : Votre conjoint s'occupe-t-il (elle) du bal ?, 84.2% ont répondu "non", 4.0% "du téléphone", et 11.8% "oui".

affecte davantage le temps consacré à la vie de couple ou de famille qu'au travail. Dans ce sens, les membres d'un club de football qui jouent le dimanche après-midi se trouvent dans une situation analogue en consacrant leur temps à une activité qui les éloigne de leur foyer.

Ainsi, nous garderons à l'esprit l'idée que l'activité musicale pratiquée selon la modalité majoritaire (i.e. à côté d'une profession principale) ne compromet pas l'insertion sociale du sujet.

Si l'on considère le conjoint, sa participation n'est pas systématiquement exclue car si elle est réduite en ce qui concerne la "logistique", elle est assez fréquente dans l'accompagnement au bal[94]. Si le pourcentage de participation de 4 personnes sur 10 peut sembler élevé, dans la pratique les conjoints se fondent dans le public, arrivant le plus souvent au moment de l'ouverture, repartant avant la fin, le tout lorsque l'orchestre ne joue pas trop loin. Ce mélange de la vie privée et de l'activité musicale fait l'objet de griefs de la part de certains musiciens qui voient là un manque de professionnalisme :

Question : Votre femme vous suit en tournée ?

"C'est un truc d'amateurs encore. Pour connaître un orchestre d'amateurs ce n'est pas compliqué : si le gars emmène sa femme, ça peut pas être un professionnel (...) ceux qui ont les femmes toujours prés d'eux, qui suivent et tout, c'est qu'ils jouent dans la région (...) pour nous, c'est impossible, c'est interdit . Quand le gars rentre, je lui dis "je ne veux pas voir ta bonne femme ou ta mère ou ton père". (chef d'orchestre, 56 ans).

Manifestement, l'association conjoint/bal n'est pas inconcevable pour bon nombre de sujets[95], ce qui nous conduit à penser que l'activité musicale des acteurs est acceptée par l'époux ou l'épouse, voire intégrée à la vie de couple. Les limites de cette intégration résident dans la présence d'enfants en bas âge qui restreignent la disponibilité du membre non musicien, étant entendu également que le recours à une gardienne reste peu probable dés lors qu'il engagerait des frais et restreindrait d'autant le bénéfice de l'activité musicale.

Un dernier point nous semble confirmer la supposition de l'insertion de cette activité dans le foyer : les sommes procurées par le bal entrent très directement dans

---

[94] "Votre conjoint assiste-t-il (elle) au bal?" rarement : 59.2%, souvent : 40.8%.

[95] Alors qu'elle le serait davantage s'il s'agissait d'une activité telle que la chasse dont les conjoints restent davantage exclus.

le circuit économique familial, allant *"du beurre dans les épinards"* (sic) à une nécessité plus affirmée : *"j'ai encore deux filles qui font des études, alors vous savez, ça fait bien besoin"* (ouvrier d'usine).

Ces dimensions nous conduisent à affirmer le caractère intégré de l'activité de musicien de bal qui ne le coupe pas du monde extérieur ni de sa famille contrairement aux conditions d'exercices d'autres activités musicales menées sur un mode professionnel. Ce caractère non professionnel permet une conciliation entre une activité salariée, une vie familiale et une vie sociale normales.

*

5.3 Le statut du musicien de bal en 1992.

Il existe une législation spécifique au personnel du spectacle[96] dont la particularité de l'activité tient à deux caractéristiques : la dimension ambulante et le fait d'avoir des employeurs multiples, le plus souvent occasionnels. Pour la plus grande majorité des musiciens de bal, la couverture sociale composée des différents régimes provient exclusivement de leur activité principale, en dehors de toute cotisation issue du bal (75% environ)[97]. Cependant, pour les autres, le statut en question est souvent mal connu des acteurs eux mêmes, peut être en partie du fait qu'il participe de trois organismes différents et indépendants, statut dont l'obtention exige de la part du musicien qu'il demande à son chef qu'il négocie ces cotisations pour lui dans les conditions du contrat établi avec les employeurs.

La couverture sociale.

Si le milieu du siècle des lumières vit la naissance d'une caisse d'Assurance Sociale destinée à protéger les musiciens de la capitale "contre eux-mêmes, les assurer contre l'avenir, la vieillesse et les trois quarts du temps, contre la faim"[98], cette initiative philantropique émanant du Baron Taylor ne put survivre à la disparition de son instigateur. Il faudra attendre la seconde partie du XXème siècle pour voir apparaître, comme dans tous les domaines du monde du travail, un système de protection sociale durable et basé sur un cadre juridique précis.

Les conditions d'embauche pour une soirée peuvent être le fait de deux types d'employeurs, selon que ces derniers soient occasionnels ou non : l'occupation principale des premiers (associations loi de 1901, clubs du 3° âge, comités des fêtes d'une municipalité, etc.) peut les conduire à organiser une ou quelques manifestations dansantes et à se trouver en situation temporaire d'employeurs contrairement aux seconds qui sont obligatoirement inscrits au registre du commerce du fait de leur activité (organisateurs de spectacles, imprésarios, cafetiers, patrons de discothèques, etc.). Selon le cas, les modalités de cotisation à la sécurité sociale qui seront proposées aux musiciens diffèrent radicalement.

---

96 L'arrêté du 25 Octobre 1946 spécifiait "dont la profession comporte des embauchages et des débauchages fréquents". L'appellation "moderne" de ces personnes est celle "d'intermittents du spectacle".

97 cf tableau n°35, 76 sujets sur 99 ne demandent aucune cotisation.

98 Gumplowicz, op. cit., p. 54.

S'il s'agit d'un employeur inscrit au registre du commerce, il est tenu de remplir à l'issue de la soirée pour chaque musicien un bulletin de paye où apparaît le salaire brut ainsi que l'ensemble des retenues aboutissant au calcul du salaire net. Cette situation correspond à celle que connaît tout salarié à la différence près que les taux de cotisations des artistes et musiciens du spectacle sont réduits de 30% par rapport aux taux pleins[99].

Lorsque l'employeur est considéré comme occasionnel, il doit acheter à l'Union de Recouvrement des Sécurités Sociales et des Allocations Familiales (U.R.S.S.A.F.) des "vignettes". L'arrêté du 17 Juillet 1964 a institué, pour les personnes ou groupements non titulaires d'une licence de spectacle et non inscrites au registre du commerce exclusivement, un système de cotisations de sécurité sociale basé sur leur acquisition. Pour prétendre à une couverture sociale à quatre dimensions (assurance maladie, accident du travail, assurance vieillesse, allocations familiales), un musicien doit justifier d'au moins 12 vignettes par trimestre, sachant qu'il en obtient une par prestation (une vignette correspond à une durée de travail de 8 heures[100]). Les frais d'achat[101] incombent pour 85% à l'organisateur, le pourcentage restant devant être supporté par le salarié selon le principe part patronale/part ouvrière[102].

Ainsi, un employeur occasionnel doit acquérir théoriquement autant de vignettes que la formation comprend de musiciens quand bien même ces derniers auraient acquis ces droits par une activité autre. Deux aspects devraient inciter tous les musiciens à les demander : l'accident du travail (couvert uniquement s'il y a eu cotisation préalable) et les points de retraite acquis.

Sur la vignette, doivent figurer les noms, prénoms et numéro matricule de l'assuré ainsi que la date, le lieu du spectacle et le montant du cachet (cf le modèle à l'annexe n°13), autant d'éléments en contradiction avec l'attitude clandestine de l'activité non déclarée du fait de la crainte du fisc et des contrôles de l'U.R.S.S.A.F. dès lors que le musicien à une part ouvrière à acquitter.

---

99 Arrêté du 24 janvier 1975 (j. o. du 31/01/1975).

100 Circulaire du 4 décembre 1964, J III.

101 Le prix unitaire est de 252 frs au second semestre 1992.

102 Ce rapport, fixé par l'arrêté du 12 septembre 1975, était à l'origine de 9/10ème (arrêté du 25 septembre 1964).

Nous évoquions à l'instant une proportion de 75% de sujets nous ayant répondu demander les vignettes mais il est facile de corriger ce chiffre. En effet, la couverture sociale semestrielle fixe à 24 le nombre requis (2x12); or si l'on se réfère à notre pyramide[103] (cf schéma n°4), la proportion d'orchestres comprise au delà de ce seuil est de 5.5%. Il est donc visible que 94.5% des musiciens des orchestres ayant joué durant ce second semestre 1985 n'ont pu acquérir une protection sociale du fait de la fréquence insuffisante de leur activité musicale, dans l'hypothèse la plus favorable qu'ils aient toujours obtenu et/ou demandé ces conditions.

Les vignettes : un indicateur peu fiable.

Dans la pratique, l'U.R.S.S.A.F. délivre ces vignettes aux organisateurs qui les transmettent aux musiciens à l'issue de la soirée. Ces dernières ne sont pas nominatives lors de leur délivrance et s'il appartient à l'organisateur de les remplir, de dater et de signer sa partie, très souvent il se contente des deux dernières opérations laissant le soin aux bénéficiaires de les compléter[104] et de les transmettre à l'U.R.S.S.A.F. Nous savons par les musiciens qu'il existe un certain "troc" de vignettes, celui qui en a un nombre suffisant pouvant dépanner le collègue à qui il en manque pour accéder à ses droits. En effet, dès lors que le seuil minimum est atteint, les musiciens peuvent se montrer solidaires, sans compter ceux qui nous ont dit en avoir *"parce qu'on leur en donnait"* sans jamais les envoyer à la caisse primaire à la fin de chaque trimestre et qui les cèdent d'autant plus facilement.

Nous avons demandé et obtenu des statistiques semestrielles de vente (de 1982 à 1985) fournies par l'Agence Centrale des Organismes de Sécurité Sociale (A.C.O.S.S. qui gère les vignettes à l'échelon national); nous pensions que cet indicateur s'offrait comme témoin possible de l'activité musicale des régions (la corrélation supposée liant le nombre de vignettes vendues et le nombre de spectacles réalisés). En fait, plusieurs arguments nous ont dissuadé de la fiabilité de ces informations dans cette perspective :

_ les spectacles organisés par des employeurs délivrant des fiches de paye ne rentrent pas en compte dans ces chiffres ;

_ les vignettes ne sont pas spécifiques aux orchestres de bal mais concernent

---

103 obligatoirement basée sur des soirées dansantes déclarées.

104 Mis à part celui du chef d'orchestre, l'employeur occasionnel ignore le nom des musiciens ainsi que le cachet exact que chacun reçoit, le contrat étant traité globalement.

tous les travailleurs intermittents du spectacle ; si dans une région comme le Limousin on peut estimer à plus de 99% la proportion des vignettes affectées aux orchestres[105], il n'en est pas de même pour des régions où exercent massivement les autres catégories de bénéficiaires possibles (personnel artistique du théâtre, du cinéma, de la mode, mannequins, chansonniers, chanteurs de variété, musiciens, etc.)[106];

_ les organisateurs occasionnels se dispensent d'autant plus facilement de leur achat qu'ils font venir des groupes qui ne les réclament pas. Il arrive fréquemment dans un orchestre que le chef n'en négocie que 2 ou 3 pour un effectif de 5 ou 6 musiciens. Le nombre de vignettes vendues constitue donc une estimation très incertaine du nombre de personnes réellement engagées dans l'activité musicale.

S'il apparaît donc que les vignettes constituent un mauvais indicateur de recherche pour évaluer la population de musiciens de bal, elles répondent néanmoins efficacement à l'esprit de leur création en offrant aux musiciens une couverture sociale, bien qu'un nombre restreint y ait recours. L'insatisfaction reconnue par les utilisateurs de ce système (U.R.S.S.A.F., employeurs, musiciens) ne doit pas altérer l'intérêt qu'il recouvre en offrant une protection sociale aux intermittents.

Le chômage et la retraite complémentaire.

Depuis le 1er Juillet 1973, tous les employeurs occasionnels doivent obligatoirement cotiser à un régime de retraite complémentaire[107] indépendamment de toute autre cotisation sociale (ces charges apparaissent également sur les bulletins de paye des employeurs inscrits au registre du commerce). Ces cotisations sont centralisées par un organisme unique mandaté par la C.A.P.R.I.C.A.S. (Caisse de Prévoyance et de Retraite de l'Industrie Cinématographique des Activités du Spectacle et de l'Audio-visuel)[108] et l'U.N.E.D.I.C. (Union Nationale Interprofessionnelle pour l'Emploi dans l'Industrie et de Commerce) pour assurer

---

105 Estimation fournie par le responsable de ce service en Haute-Vienne.

106 Cet écart est le plus visible en ce qui concerne la région Ile de France·: elle vient en tête du nombre de ventes de vignettes alors que les bals ne constituent qu'une part minime de l'ensemble des activités artistiques donnant lieu à ce mode de cotisation.

107 Loi du 29 décembre 1972.

108 qui a englobé au 1er Janvier 1989 la C.A.R.B.A.L.A.S. (Caisse de Retraite du Personnel des Bals Activités de Loisir et Associations du Spectacle et de l'audiovisuel) par l'arrêté du 26 Septembre 1988.

leur gestion administrative et comptable : le G.R.I.S.S. (Groupement des Institutions Sociales du Spectacle).

Ces deux régimes différents (chômage et retraite complémentaire) ont des taux de cotisations respectifs de 7.05% et 8.40%[109] dont le montant, contrairement aux vignettes, varie en fonction de chaque cachet. Les prestations offertes consécutivement à ces cotisations dépendent du régime concerné.

Le régime chômage est géré localement par les A.S.S.E.D.I.C. (Association pour l'Emploi dans l'Industrie et le Commerce) qui donnent au musicien un carnet d'intermittent qu'il doit faire signer par chaque employeur. La durée des droits de chômage est proportionnelle aux périodes de travail, avec un minimum requis de 507 heures effectuées dans les 12 derniers mois pour en bénéficier. Pour les A.S.S.E.D.I.C., un cachet correspond à 12 heures de travail, ce qui porte à 43 (43x12 = 516) le nombre minimum nécessaire à l'ouverture ou au maintien des droits. Le nombre de jours d'indemnisation dépend également de l'âge du sujet et de la quantité d'heures de travail effectuées durant les 4 années précédentes comme le détaille le tableau ci-dessous.

Tableau n°32 : Conditions, montant et durée de l'allocation chômage.

Heures de travail	Période oeuvrée	Durée de versement < 50 ans	> 50 ans
507	12 mois	6 mois	6 mois
1014*	24 mois	11 mois	12 mois
2028*	48 mois	14 mois	15 mois

* dont 507 heures dans les 12 derniers mois.

Le montant des allocations s'établit en fonction du nombre de jours travaillés et du montant des salaires perçus durant les 12 mois précédant le dernier contrat après l'application d'un délai dit de "franchise" étalonné sur le montant mensuel du SMIG. Ces calculs sont d'autant plus complexes que, par définition, le personnel des entreprises du spectacle passe constamment d'une période d'emploi à une phase de chômage, cette intermittence se retrouvant dans les modalités de calculs et de reports des droits selon des critères précis.

---

109 en 1990, les parts salariales et patronales sont de 2.47% et 4.58% pour les premiers et de 4.20% et 4.20% pour les seconds (sources : C.A.P.R.I.C.A.S.).

Nous retiendrons de cette approche le fait que le seuil minimal d'accès aux droits d'allocation chômage se situe à 43 prestations annuelles et que le montant perçu dans le cas d'une interruption d'activité reste proportionnel au nombre d'heures effectuées. Dans ce sens, le musicien touchera une somme d'autant plus élevée que ses gains de la période antérieure seront importants[110].

L'accord national de retraite du 8 décembre 1961 a chargé la C.A.P.R.I.C.A.S. de gérer le régime de retraite complémentaire du personnel non cadre[111] du spectacle. Cette caisse comptabilise le nombre de points de retraites acquis en regard des cotisations perçues, de la même manière que pour tout autre salarié et détermine le montant des versements.

Nous noterons deux aspects particuliers : le caractère relativement récent de l'obligation à cotiser des employeurs occasionnels (1973) ne bénéficie pas pleinement aux musiciens pouvant prétendre, du fait de leur âge, à la retraite. Le nombre de points qu'ils ont acquis souffre du caractère tardif de cette mesure, d'autant plus que les employeurs occasionnels qui s'acquittent de ces cotisations constituent l'exception. De plus, si les jeunes musiciens ont recours au statut de l'intermittence[112], il semble que ce soit davantage les allocations de chômage que la constitution d'un dossier de retraite qui motive leurs demandes de cotisations à l'égard des employeurs. La perspective trop lointaine de la retraite pour des sujets qui ne se sont pas réalisés socialement ou qui ont des aspirations autres que dans le domaine où nous les avons rencontrés confrontée à l'intérêt immédiat des allocations versées efface des discours les préoccupations relatives aux points de retraite. Cependant, en cotisant pour le premier régime, ils cotisent obligatoirement pour le second, s'affiliant du même coup à un régime de protection à long terme non négligeable.

Selon les déclarations des interviewés, nous avons rencontré 13 sujets qui demandaient ce qui est communément regroupé sous le terme de G.R.I.S.S. Parmi eux, tous n'atteignent pas le seuil des 43 cachets dont ils ont pourtant bien compris

---

110 Pour l'assurance vieillesse, la fréquence de prestations (et non le montant) joue sur le nombre de points acquis avec les vignettes U.R.S.S.A.F.

111 Il est intéressant de noter que tous les artistes relèvent de la C.A.P.R.I.C.A.S. et non de la C.A.R.C.I.C.A.S. (Caisse de Retraite des Cadres de l'Industrie Cinématographique et des Activités du Spectacle et de l'Audiovisuel) également gérée par le G.R.I.S.S.

112 dont Menger dit qu'il a valeur d'un "brevet de professionnalisme" dans les milieux du spectacle (Menger, 1991, pp. 71-72).

l'intérêt puisque certains en arrivent à payer intégralement cette charge pour y parvenir (soit 15.45% du montant du cachet car ils doivent acquitter alors la part patronale). Au demeurant, un nombre important de sujets nous ont considéré avec étonnement lorsque nous leur avons demandé s'ils exigeaient les cotisations G.R.I.S.S., preuve manifeste de leur ignorance de ce système de protection pour eux d'une part et en tant qu'obligation de l'employeur d'autre part[113].

Les congés payés.

Comme tout salarié relevant du code du travail, le personnel intermittent du spectacle a droit à des congés payés[114]. Pour en bénéficier, chaque sujet doit justifier d'un minimum de quatre semaines d'engagement ou de trente cachets au cours d'une période de référence située entre le 1er avril de l'année écoulée et le 31 mars de l'année en cours. Seuls les employeurs professionnels inscrits au Registre du Commerce et les associations Loi de 1901 organisant plus de six galas par an sont redevables de ces cotisations et doivent adhérer à la caisse des "Congés Spectacles"[115]. Le montant de la cotisation (13.25% du salaire brut) leur incombe en totalité.

Ce dernier versant juridiquement fondé des congés payés témoigne bien du souci du législateur d'harmoniser le plus possible les conditions de travail du personnel intermittent par rapport aux autres travailleurs. Cependant, il pose un problème de taille particulièrement aigu avec notre population : les 9/10ème d'entre elle bénéficient de congés payés provenant de leur activité salariée et ne peuvent leur cumuler ceux qu'ils acquièrent avec la musique. D'autre part, le code du travail mentionne l'interdiction rédhibitoire de travailler pendant ces périodes de congés. Or de nombreux sujets transgressent ce dernier point ne serait-ce qu'occasionnellement durant les fêtes de fin d'année ou pendant l'été : ces éléments permettent de comprendre que si ce système des congés spectacles est un acquis important pour le personnel intermittent, il s'oppose fondamentalement aux besoins et aux attentes de la majorité des musiciens de bal.

---

113 contrairement aux vignettes dont personne n'ignore l'existence.

114 Code du travail, livre VII (3e partie), titre VI, chapitre II, section II, articles D. 762-1 à D. 762-11.

115 L'adhésion des employeurs occasionnels non inscrits au Registre du Commerce est facultative.

En somme, si le musicien de bal peut bénéficier d'un système de protection sociale, d'un régime de retraite, de chômage et de congés payés de la même manière que tout salarié, ce statut globalement appelé "d'intermittent du spectacle" concerne un nombre infime de sujets. Cependant, ce facteur numérique ne doit pas altérer le fait que ces trois dimensions confèrent un statut et une reconnaissance sociale à une population dépourvue de règles juridiques définies par ailleurs et joue un rôle d'intégration dans un tissu social qui n'a pas une image très favorable de ces agents, ainsi que nous l'avons vu précédemment.

*

5.4 Peut-on parler de profession de musicien de bal ?

Si la Révolution a signé officiellement la dissolution des corporations[116], les conditions d'accès à de nombreux métiers devinrent libres le temps qu'une restructuration progressive (liée à un besoin de professionnalisation synonyme de protection) ne contrôle à nouveau les intérêts de chaque corps de métier. Les ménétriers n'ont jamais reconquis ce contrôle ni recouvré un niveau d'organisation et de reconnaissance identique à celui que nous avons évoqué. Cette description va cependant nous servir de point de repère afin d'évaluer dans quelle mesure le concept de profession est approprié pour analyser l'activité de musicien de bal en 1992 et, dans le cas contraire, en quels termes il conviendrait de la définir.

Un déclin historique.

La lecture de l'histoire de la corporation des ménétriers témoigne bien de la manière dont cette profession s'est structurée : durant la première période, elle a constitué son monopole en s'organisant en communauté avec droit de regard et d'exclusion sur tous les joueurs d'instruments, avant de définir les conditions d'apprentissage lors de la seconde période. L'examen d'admission correspondait à une validation de la qualification et de la compétence des impétrants.

Nous constatons que la dernière période a totalement dissous la corporation dans ses fondements organisationnels. Dans cette perspective, l'évolution de la corporation nous semble marquée par trois états sensiblement différents des périodes construites par Bernhard, au cours desquels elle est passée d'une activité d'individus isolés (stade de l'anomie, avant 1321) à une profession au plein sens sociologique du terme (dont l'apogée se situe en 1657) avant de revenir à son état initial en 1789[117], état dans lequel elle se trouve encore aujourd'hui. En ce sens, si l'on accepte de voir dans les actuels musiciens de bal les ménétriers du XIX° siècle, pouvons-nous parler de profession dès lors qu'il n'existe plus de communauté organisée de musiciens de bal[118] et en regard des divers éléments dégagés par nos analyses précédentes

---

116 Le 14 Juin 1791, Le Chapelier rapporta la loi interdisant toute association et toute coalition entre gens de même métier.

117 Indice de ce mouvement et/ou signe du temps, des musiciens s'engagèrent dans les orchestres que certaines unités militaires entretenaient (Bertaud, 1985, p. 105).

118 Il existe un syndicat des chefs d'orchestres (dont le domicile du secrétaire est le siège) regroupant moins de 500 membres pour la France.

(qualification musicale peu élevée, formation spécifique acquise au fur et à mesure de la pratique, activité secondaire[119]) ?

L'importance de la littérature sociologique relative à l'analyse des professions montre à quel point cette notion est complexe : les travaux portant sur les catégories socioprofessionnelles constituent un indicateur de la difficulté à délimiter de façon externe des groupes professionnels dont nous disions[120] que les limites constituaient des enjeux de luttes entre ces groupes. D'un point de vue interne à chaque profession, l'analyse ne s'avère pas plus facile, ce concept variant en fonction des objets auxquels il s'applique ou selon les courants théoriques dans lesquels s'inscrivent les auteurs[121] qui l'emploient. Enfin, les professions artistiques "défient"[122] plus que toutes autres l'analyse du sociologue du fait de certains particularismes. Nous nous proposons de reprendre plus en détail ce débat au travers d'un bref rappel des positions et apports successifs qu'il a suscités.

La notion de profession.

Weber[123] s'est intéressé au processus de professionnalisation qui marque le passage d'un ordre social traditionnel vers un ordre social caractérisé par une division du travail dictée par la compétence de l'agent et un spécialisation de son action. Celles-ci constituent pour lui la base des statuts dans une perspective où la profession échappe à la notion de destin et correspond à un comportement orienté et voulu par l'individu qu'il appelle "vocation".

Pour Durkheim, le principe de la priorité de la structure sociale sur les phénomènes individuels est affirmé comme un des fondements de sa théorie[124] du fait social : il voit donc dans les associations professionnelles ou corporatives (métiers ou syndicats) un mouvement témoignant de la volonté d'apaiser les conflits d'intérêts divisant les sociétés industrielles, chaque profession établissant pour y

---

119 Pour Weber, une profession est secondaire pour "tous ceux qui (...) n'exercent cette activité qu'en cas de besoin sans cependant en faire "leur vie", ni matériellement, ni moralement" (1969, p. 122).

120 cf. références dans la note sur les nomenclatures au paragraphe 1.1.

121 Chapoulie, 1973.

122 Moulin, 1983 a ; Moulin et al., 1985 ; Freidson, 1986.

123 1965.

124 1973, pp. 10-11.

parvenir un code de déontologie spécifique afin de dépasser la tendance à l'individualisme[125].

Parsons a analysé le rapport asymétrique de dépendance qui lie les parties engagées par un contrat, le professionnel possédant une compétence technique fondée sur un savoir que ne possède pas celui qui l'emploie. Une attitude de "bienveillance désintéressée" à l'égard du client ainsi qu'une relative autonomie vis à vis de l'autorité hiérarchique distinguent les professions des autres emplois en les absolvant d'une simple subordination aux règles du marché économique[126].

Le rappel succinct des positions de ces trois auteurs nous semble mettre en place les principaux concepts en jeu dans les différentes définitions des professions : compétence, spécialisation, vocation, contrôle par la communauté des pairs. D'autres auteurs ont souligné la nécessité de prendre en compte les critères de formation, de qualification et la nature des ressources procurées en soulignant les poids différents de ces variables selon les domaines envisagés et, au sein d'une même activité, la variabilité de leur jeu en fonction du contexte historique[127].

Le terme anglo-saxon de *profession* n'a pas le même sens qu'en français[128] car, au début du siècle, il désignait aux Etats-Unis principalement des métiers pourvus d'un grand prestige social aux yeux des classes moyennes et populaires d'une part et, d'autre part, dont l'exercice s'effectuait sur le mode libéral tels, initialement, que la médecine et le droit. De plus, il semble que les sociologues américains aient réservé ce terme à des métiers organisés par des associations privées chargées de contrôler les conditions d'admission et de recrutement[129], c'est à dire de défendre les intérêts de corps.

Bien que la fonction même de l'idéaltype justifie qu'il n'ait pas de correspondance stricte dans la réalité, Chapoulie[130] dégage des approches successives cinq critères permettant de construire celui des professions :

---

125 Boudon et Bourricaud, 1982, p. 438.

126 Parsons, 1975, p. 455.

127 Moulin, 1983 a, p. 384.

128 Chapoulie, op. cit., p. 99.

129 Freidson, op. cit., p. 434.

130 op. cit., p. 93.

- 1) la subordination du droit d'exercer à une formation professionnelle longue délivrée dans des établissements spécialisés,

- 2) le contrôle par les seuls pairs de l'exercice en référence à un code technique et éthique,

- 3) une reconnaissance légale de la position d'autorité et de la fonction de ce groupe de pairs,

- 4) l'existence *réelle* de l'ensemble de la communauté caractérisée par un exercice à temps plein, une identité commune et des intérêts spécifiques,

- 5) des revenus, un prestige et un pouvoir élevés des membres de la profession, les affiliant de fait aux fractions supérieures des classes moyennes.

En regard de ces critères, la corporation des ménétriers semble, lors de son apogée, avoir rempli diversement chacune de ces conditions : si les points 2, 3 et 4[131] sont acquis sans nuance, l'apprentissage chez un maître peut s'assimiler à une formation professionnelle spécialisée malgré l'absence d'institution (1er critère). La cinquième exigence reste relative aux catégories de joueurs d'instruments puisqu'il semble que deux populations distinctes aient rempli cette fonction : les ménétriers ordinaires et les ménétriers vulgaires (sic). Ces derniers jugés "non suffisants"[132] ne pouvaient pas prendre d'apprentis et se produisaient exclusivement dans les fêtes et les noces populaires, une amende les sanctionnant s'ils s'aventuraient à jouer dans les noces et assemblées honorables[133]. Ils ne jouissaient donc ni du prestige ni des revenus identiques à ceux des ménétriers "en titre" et avaient une position sociale basse.

Nous noterons par ailleurs que les membres appartenant à la catégorie des ménétriers au XVII° siècle n'avaient pas la position prestigieuse de leurs homologues d'avant 1321 : l'octroi de l'appellation de "ménétrier" initialement réservée aux instrumentistes en charge à la Cour à tous les gens exerçant la profession de joueur d'instrument eut inéluctablement un effet "d'inflation du titre" et de "réajustement social" de leurs détenteurs. Un indicateur confirme nos suppositions : sous Henri III et Henri IV, des *édits bursaux* réglementaient le montant du droit royal de maîtrise

---

131 nous spécifions bien jusqu'à son apogée (en 1657), car la notion d'identité commune a pu souffrir de la double population (maîtres de musique et de danse) instaurée par le troisième code en 1658.

132 c'est à dire qui n'avaient pu se faire recevoir maître.

133 Bernhard, 1843, pp. 527-528.

pour tous les métiers qui se répartissaient en cinq classes, *"les meilleurs, ceux qui sont entre les meilleurs et les médiocres, les médiocres, ceux qui sont entre les médiocres et les petits et les (...) petits"*[134]. Les ménétriers appartenaient à la troisième catégorie, ce qui témoigne d'une position de prestige et d'une condition de revenus moyennes.

Il serait incohérent d'utiliser cet indicateur de revenus pour comparer leur position sociale passée à celle des classes moyennes actuelles. Le but de ces informations vise simplement à souligner l'hétérogénéité de cette communauté dont on peut affirmer qu'une partie seulement a eu des revenus, un prestige et un pouvoir élevés ainsi que le cinquième critère de l'idéaltype d'une profession le mentionne. La concordance de ce faisceau d'éléments nous a conduit à rapprocher les modalités d'organisation antérieure de cette corporation de celles des professions et à conclure à une désorganisation historique telle que nous ne pouvons plus appliquer ce terme à l'activité actuelle de musicien de bal.

On peut se demander quel sens il y a à transférer rétroactivement une définition basée sur des critères sociologiques du XX° siècle vers un objet du XIV° siècle ou, autrement dit, si ce que nous appelons aujourd'hui "profession" était reconnu comme tel à l'époque (et le sera encore dans quelques décennies). Nous n'ignorons pas le risque de notre entreprise et sa prétention ethnocentriste. Notre persistance dans cette voie est encouragée par la position de Chapoulie qui juge vaine l'interrogation sur l'écart entre le métier et son type-idéal, préférant étudier *"les conditions sociales de monopolisation d'un savoir et les conséquences, sur le développement de celui-ci, d'un corps de spécialistes"*[135] afin de renverser la relation de causalité entre savoir et professionnalisation. Dans ce sens, l'analyse historique fait bien apparaître le mouvement de monopolisation d'un savoir et l'apparition d'un corps de spécialistes, avec une entorse que nous qualifierions d'économique dans la mesure où les ménétriers vulgaires n'étaient pas définitivement exclus de la profession : leur exercice étant circonscrit à certains lieux, ils étaient tenus d'adhérer à la corporation et donc de se soumettre aux paiements réguliers. Mais, depuis la fin du XVII° siècle, les musiciens n'ont jamais reconquis cette position de monopolisation d'un savoir et s'il est acquis qu'une minorité d'agents ne vivent que de la musique de bal au sens

---

[134] ibid., p. 541.

[135] op. cit., pp. 95-96.

économique du terme du fait de leur spécialisation dans ce domaine, ces deux points ne suffisent pas à constituer l'activité en une profession.

Activité musicale, vie professionnelle et vie privée.

Pourtant, dans le discours de plusieurs interviewés, nous trouvons nettement la revendication du professionnalisme. Le grief majeur le plus souvent cité par ceux qui se considèrent comme tels[136] à l'encontre des amateurs concerne le fait que ces derniers tirent la principale source de leurs revenus d'une autre activité, le plus souvent sans aucun rapport avec la musique :

"ce sont des amateurs, des gens qui ont un boulot la semaine (...) l'amateur c'est un type qui a une situation déjà ailleurs, il est fonctionnaire, épicier ou autre chose, son souci numéro un, c'est son boulot, sa situation, il ne considère son travail du samedi que comme un apport occasionnel,(...) pour lui c'est secondaire" (chef d'orchestre, 57 ans).

Cette dimension de dépendance vitale ou d'engagement[137] caractérise le plus nettement l'attitude de ces sujets vis à vis de leur activité musicale :

"Je me suis arrêté parce que je n'avais plus assez de travail pour entretenir l'orchestre (...). Mes musiciens, il fallait que je me démène pour les faire travailler au maximum pour leur faire gagner leur vie et en même temps la mienne".

La position d'indépendance des amateurs se trouve parfois dénoncée en tant que cause du déclin de la profession :

"ce que je reproche, ce qui a peut être tué la profession, le métier, c'est tous les gars qui font de la musique, qui ont un second emploi, ce sont très souvent des personnes qui ont une situation assez bien, bien assise, qui sont dans une administration et qui font ça en dilettantes" (organisateur de spectacle, ancien chef d'orchestre, 57 ans).

Pour l'amateur, l'activité professionnelle constituant la principale source de revenus passe souvent explicitement avant la musique :

<u>Question :</u> Vous ne jouez que le samedi ?

"Oui ou le dimanche, ça dépend quand ça tombe, le dimanche, à condition que ce soit férié le lendemain parce que ça pose un tas de problèmes pour le travail".

---

136 du fait que le bal constitue la source unique ou principale de leurs revenus. Nous emploierons maintenant ce terme ainsi que celui de profession dans ce sens restreint que lui donnent les agents.

137 Freidson, op. cit., p. 432.

La pratique de l'activité musicale comme seule source de revenus est souvent exclue par les amateurs du fait de son caractère aléatoire :

"la plupart des musiciens sont tous salariés par ailleurs, les professionnels il n'y en a pas dans la région, pour vivre que de ça c'est pas possible" (batteur, 48 ans).

Ces réflexions ont toutes pour point commun de prendre en compte la principale source de revenus pour identifier la position des acteurs vis à vis de l'activité musicale. Cet aspect n'est pas sans évoquer les problèmes similaires posés par l'approche des professions artistiques[138] où la proportion des revenus liés à l'activité détermine le critère de professionnalité de l'artiste[139].

La prise en compte de ce critère comme aune du professionnalisme ne va pas sans poser de problème : ainsi que le fait remarquer Soriano[140], *"ce qui nous empêche d'apercevoir (le) professionnalisme chez les artistes populaires du passé, c'est que la plupart d'entre eux exerçaient un autre métier pour vivre"* et il ajoute très pertinemment *"mais en est-il autrement de nos jours dans la culture savante ?"*. Ce recours nécessaire à un second métier, "celui de la survie économique et sociale"[141] concerne l'ensemble des professions artistiques : les premiers jazzmen exercèrent des activités alimentaires sans aucun rapport avec la musique[142].

Mais une différence fondamentale sépare les membres des professions artistiques de la majorité des musiciens de bal : les premiers ont une identité professionnelle ancrée dans le groupe social des artistes et non dans leur métier de subsistance contrairement à la majeure partie des seconds pour qui l'activité musicale est secondaire et ne doit empiéter ni sur le domaine familial ni sur la vie professionnelle. Les extraits d'interviews suivants en témoignent :

<u>Question :</u> *Vous jouez pour les jours fériés ?*

---

138 Freidson, 1986; Moulin, 1983 b; Menger 1983 a-1989 -1991.

139 Avec la loi du 26 décembre 1964, était considérée comme professionnelle toute personne qui obtenait plus de 50% de ses revenus imposables du fait de son activité artistique. Plus souple, la loi du 31 décembre 1975 demande qu'au cours des trois années précédentes, les revenus soient au moins égaux à 1200 fois la valeur horaire du smig (Moulin, 1983b, p.396).

140 Soriano, 1983, pp. 214-215.

141 Menger, 1983 a, p. 475.

142 Newton, 1966, p. 202; Levy, 1983, p. 347.

"Noël euh...non ! Noël surtout pas. Noël ah non ! Moi j'ai une famille, j'ai vécu à l'époque donc où je ne faisais que de la musique (...) pendant 10 ans, je n'ai pas eu de Noël à la maison" (batteur, fonctionnaire, 47 ans).

Cette distance entre la musique et la vie familiale ou professionnelle est ici clairement perçue, voulue et énoncée par l'intéressé :

"On avait toujours dit "il ne faut pas que la musique empiète sur la vie familiale ou sur la vie professionnelle".

En évoquant un membre d'un groupe antérieur, ce même sujet dira :

"lui il a arrêté parce qu'il avait des problèmes professionnels, parce qu'il fallait qu'il travaille des examens, c'était plus vivable pour lui".

En ce qui concerne la minorité ne vivant que de la musique de bal, la priorité est donnée à la musique par rapport à la vie de famille au sens où les contraintes du choix obligent à des horaires irréguliers et à un absentéisme nécessaires et consentis par le conjoint.

Ainsi, un des principes d'opposition les plus discriminants entre les deux catégories de population réside dans la façon dont les sujets conçoivent l'équilibre entre leur activité musicale, leur vie professionnelle et leur vie privée. Les deux premières dimensions sont disjointes pour le musicien amateur qui peut limiter l'investissement dans son activité afin de préserver sa vie professionnelle et privée. Le sujet dont la position économique et sociale dépend de la musique n'a pas cette latitude du fait de la superposition de ces deux dimensions.

Le concept d'amateur vient d'être utilisé par plusieurs de nos interlocuteurs et nous l'avons repris comme tel. Si l'impossibilité d'appliquer le qualificatif de profession au sens strict du terme facilitait l'emploi de ce terme, il convient d'en préciser les limites.

Une activité d'amateur ?

L'amateurisme s'offre-t-il comme synonyme de non-professionnalisme ? Il nous semble nécessaire de préciser les deux niveaux que peut recouvrir l'analyse, selon que l'on se place du point de vue de l'activité ou du point de vue de l'individu.

Dans certains secteurs tels que le sport, la frontière entre les deux concepts est clairement définie dés lors qu'elle fonde deux systèmes différents d'organisation de l'activité : le cyclisme, le football, la boxe ont, entre autres sports, leurs

championnats amateur et professionnel. A ce niveau, la coupure correspond au premier point de vue car elle est liée à des caractéristiques extrinsèques à l'activité, indépendantes des acteurs. Par contre, si l'on considère les performances sportives, bien qu'il soit probable que les moyennes de chaque milieu divergent significativement, l'ensemble des efficiences des sportifs se distribue sur un continuum régulier rendant plus floue cette frontière, certains amateurs ayant des performances voisines de celles de certains professionnels : c'est le second point de vue, celui porté à partir de l'individu. Dans cette perspective, on conçoit que le milieu amateur joue le rôle d'un véritable vivier alimentant le milieu professionnel qui puise ses recrues parmi les meilleurs. Cette perspective transparaît dans le fondement des politiques sportives de masse qui participe de cette image pyramidale du sport de haut niveau et légitime le développement intensif de chaque sport.

Serait-ce à dire que nous pourrions ainsi dissocier les musiciens en regard de leur performance musicale ou selon le mode d'organisation de leur activité pour trouver la ligne de partage entre deux catégories supposées ? Nous ne le pensons pas et tel n'est pas notre désir car ce serait succomber à une prise de position partiale[143], à l'image de nombreuses réflexions dans ce sens citées précédemment émanant de la part des acteurs pris dans le jeu et l'enjeu de ces appellations.

Nous engageons le débat sous cet angle pour mieux mettre à jour le problème que pose l'activité des musiciens de bal à ce couple de concepts, souvent définis comme complémentaires, que sont l'amateurisme et le professionnalisme, dans la mesure où nous avons admis l'absence de profession constituée. De ce fait, le qualificatif d'amateur fonctionne-t-il davantage comme un concept alternatif que complémentaire et convient-il à notre population ? Dans les autres genres de musique, le pôle professionnel est constitué sur le modèle des professions artistiques (qu'il s'agisse du jazz, de la musique classique ou des variétés) qui constituent des champs[144] autonomes structurés et peuvent être, de ce fait, analysés dans l'optique de cette position théorique du continuum entre les deux concepts. Ainsi, Stebbins[145] construit un modèle théorique qu'il appelle P.A.P. (*Public-Amateur-Professional*)

---

[143] contraire à la neutralité axiologique chère à Weber (1965).

[144] Un des indices les plus sûrs de l'existence d'un champ est repérable à l'apparition d'un corps de spécialistes conservateurs des vies (biographes) et des oeuvres (historiens du champ) ayant intérêt à conserver et à se conserver conservant (Bourdieu, 1980, pp. 113-114).

[145] Stebbins, 1977.

afin de rendre compte du rôle central de l'amateur, sorte d'intermédiaire privilégié et de garde-fou entre le professionnel et le public. Des caractéristiques précises opposent les structures d'attitudes de l'un et de l'autre, des degrés intermédiaires venant même affiner les différents types d'amateurs[146].

Le domaine de la musique de bal ne constituant ni un champ ni une profession, nous sommes renvoyés à la définition de l'amateurisme en dehors de cette référence circulaire au professionnalisme. Nous noterons, en premier lieu, que le terme d'amateur n'a pas le même sens selon la personne à qui il s'applique : il apparaît comme péjoratif à l'égard du peintre (avec le sens de "peintre du dimanche") et comme élogieux lorsqu'il qualifie le collectionneur amoureux de l'art et désintéressé[147]. Par analogie, le musicien amateur porte cette connotation en référence au musicien professionnel et par rapport au mélomane (l'amateur de musique) qui ne se situe pas en position d'acteur musical mais de consommateur esthète. L'étymologie du terme permet d'affiner et d'enrichir l'approche. Si au XVIII° siècle ce terme distinguait un individu raffiné cultivant un art ou une science pour son plaisir[148] (notion contenant en germe celle de désintéressement), l'interdiction de convertir cette activité en une profession[149] s'est imposée ensuite comme condition nécessaire au maintien de la qualification d'amateur. Le problème se pose de la raison justifiant le refus de cette mutation : est-ce de la part du sujet du fait de son incapacité ou de sa volonté ? Originellement appliquée au sport à la fin du XIX° siècle[150], cette définition dans le sens du non-professionnel a ouvert la brèche à un flou qui semble être à la source de l'opposition actuelle entre amateur et professionnel puisque ces termes recouvrent indistinctement le niveau de la pratique (c'est à dire un degré de compétence technique et, partant, une qualité de production) ou le type de rapport que le sujet entretient avec cette pratique (la troisième acception "Qui manque de zèle, dilettante" témoigne de cette affiliation au versant de la volonté). On le voit, le sens de ce terme peut être double et varier de la

---

146 Il distingue successivement le touche-à-tout, le débutant, le dilettante et le pré-professionnel, pp. 590-595.

147 Moulin, 1967, p. 192.

148 A. Dauzat, "Dictionnaire Etymologique", Larousse, 1989.

149 Le Larousse donne comme acception : "Qui s'adonne aux beaux-arts, aux sports, etc., sans en faire profession".

150 Wahl montre bien l'enjeu social des défenseurs du football amateur, sport noble, de l'élite, des gentlemen (1986, pp. 12-13).

qualité (spécialement en termes de sport) au manque (défaut de celui qui manque de zèle) ; une qualité en sport, mais un défaut dans tout autre domaine...

Ce détour nous permet d'introduire avec le sens original une notion importante, celle du plaisir : si l'amateur agit par plaisir, le complémentaire voudrait que celui dont la pratique obéit à la nécessité ou à l'intérêt ne puisse revendiquer cette appellation exigeant le désintéressement. En filigrane de ces deux termes se profile le couple travail/loisir qui semble rendre compte autrement de cette distribution et qui va nous permettre de sortir d'autant plus du cercle initial amateur/professionnel qu'aucun de ces deux concepts ne s'applique de façon satisfaisante à l'activité des musiciens de bal.

Un travail complémentaire.

Au delà des déclarations d'intentions toujours possibles pour brouiller la frontière entre le travail et le loisir[151], un critère fondamental distingue ces deux activités : la dimension financière. Bien que nous ne puissions affirmer que toute personne qui travaille sans recevoir de salaire soit un amateur (le secteur du bénévolat associatif et la population des jeunes artistes sans revenus sont là pour nous le rappeler), une activité d'une personne donnant lieu en contrepartie à une rémunération ne peut être considérée comme une activité de loisir. Les réflexions des acteurs à ce sujet témoignent bien du fait qu'ils considèrent leur activité comme un travail :

"il ne faut pas se voiler la face, s'il n'y avait pas le fric, on ne le ferait pas ou on se ferait plaisir (...) en se réunissant de temps en temps :"Tiens, viens faire un boeuf à la maison", on se ferait plaisir. Et puis de toute façon, je dis que toute peine mérite salaire. J'estime que partir de chez moi par exemple le samedi à 4h de l'après-midi (...) pour rentrer le dimanche matin à 7h 1/4, eh bien ça se paye".

Deux autres éléments confirment la nature intéressée de la pratique musicale :

- à la question "Vous arrive-t-il de jouer gratuitement en groupe ?", 91,8% des sujets répondent négativement[152]. Les précisions fournies dans le cas d'une réponse positive pondèrent très significativement les occasions qui restent exceptionnelles et proches d'un échange de services : un orchestre "offre" un bal annuel à une commune qui "prête gracieusement" une salle au chef pour ses cours de musique, un

---

151 Quelques interviewés ont qualifié leur pratique musicale de loisir.

152 jamais : 56.1%, rarement : 35.7%, assez souvent : 8.2%.

autre donne un bal gratuit à une association qui le fait venir plusieurs fois dans l'année, certains musiciens précisent qu'ils assurent sans rémunération l'animation musicale des mariages où ils sont invités avec leurs conjoints. La fréquence évaluée par les sujets à "assez souvent" mais somme toute relativement restreinte de ces occurrences met peut être en évidence le fait que les musiciens les ressentent comme des manques à gagner ou des occasions trop fréquentes à leur goût. La proportion globale de plus de 90% parle néanmoins d'elle-même pour signaler la loi du genre.

- la fête de la musique qui marque le premier jour de l'été semble mobiliser de nombreux musiciens dans plusieurs genres musicaux mais, curieusement, les orchestres de bal ont été longtemps absents de cette scène. Le caractère gratuit de cette prestation offrant un public à des musiciens amateurs semble à l'origine de cette absence. En effet, bien que la majeure partie des musiciens jouant à cette fête soit constituée d'authentiques amateurs, voire de débutants, certaines formations ou interprètes de haut niveau (i.e. professionnels) donnent des concerts gratuits. En 1990 et 1991, à Limoges, deux orchestres de bal[153] ont joué sur un podium le soir de l'été. Renseignements pris, les orchestres avaient été engagés pour cette soirée par les cafetiers des places où ils jouaient. L'organisation croissante au fil des années des scènes musicales lors de la fête de la musique (podiums, sonorisations, lumières, le tout plus ou moins sponsorisé par des radios privées) apparaît nettement à l'observation et le problème de l'occupation de l'espace sonore se pose avec acuité dans la mesure où il a un effet direct de captage d'un public fluide. Certains cafetiers ayant hérité d'une musique ne convenant pas à leur clientèle habituelle ont vu celle-ci déserter pour être remplacée par une autre population qui ne leur convenait pas. Ainsi, contrôler le public en contrôlant la musique[154] n'était possible qu'en achetant les producteurs à qui l'on pouvait commanditer un programme donné ou du moins un genre de musique sans surprise[155].

Il apparaît donc clairement que les musiciens de bal ne considèrent pas leur activité musicale comme un loisir mais comme un travail exigeant une rémunération. Le caractère non déclaré de cette activité pourrait laisser penser qu'il ne s'agit ni plus ni moins que d'un "travail au noir". Si ce qualificatif convient au point de vue

---

153 à notre grande surprise car cela semblait contredire notre conviction de l'intéressement nécessairement lié à ce genre musical.

154 ce lien sur le contrôle de l'espace social par celui de l'espace sonore évoque le "Palais des merveilles" de Leibniz (cité par Attali, 1977, p.14).

155 des groupes de jazz trouvent des contrats de la même manière pour cette soirée, le ciblage de la clientèle s'effectuant au détriment du spontané.

du juriste ou du contrôleur fiscal, il nous paraît inadapté dans la nature de l'activité car le travail au noir est souvent la continuation d'un métier que l'agent exerce officiellement ou dont il a la qualification : on fera appel ainsi à un artisan électricien ou maçon. Dans le cas de notre population, outre l'absence de qualification certifiée, la plupart des agents exercent une profession sans aucun lien avec la musique.

En fait, l'activité des musiciens de bal est paradoxale dans la mesure où l'on ne peut la qualifier ni d'artistique[156], ni de professionnelle, ni d'amateur, ni de loisir. Elle est pourtant réelle car elle recouvre un marché financièrement considérable et unique au sens où des gens font appel à des orchestres, reconnaissant par là même qu'ils ont des compétences et des savoir-faire spécifiques irremplaçables. Ces dernières notions nous conduisent à envisager cette activité sous l'angle d'un métier.

Un métier à part entière.

On ne s'improvise pas musicien d'orchestre du jour au lendemain sans formation et/ou initiation. Ainsi que nous l'avons vu, il existe des méthodes de travail et d'apprentissage particulières qui se transmettent à l'échelle du groupe. L'orchestre constitue une véritable instance d'apprentissage de la technique musicale et fonctionne du même coup comme instance d'initiation à la culture[157] de la musique de bal. De fait, nous pouvons parler d'une culture de métier dès lors que cette notion renvoie à des savoirs, des savoir-faire qui s'inscrivent dans les corps[158]. Nous sommes ici proches d'une conception ouvrière du travail musical voire du travail musical ouvrier si l'on considère les conditions matérielles d'exercice, l'image de l'engagement du corps[159], le caractère de reproduction routinière du répertoire. La nécessité d'une coopération nécessaire de plusieurs personnes exige une coordination et une cohésion d'autant plus difficiles que les acteurs n'ont pas d'image sociale de leur activité.

---

156 les musiciens de bal ne revendiquent pas cette dimension. Peut être du fait qu'ils produisent davantage un travail qu'une oeuvre originale, ils se sentent plus proches de l'artisan ou de l'ouvrier que du créateur. Tout au plus, certains se réclament-ils comme professionnels.

157 Paradeise, 1987, p. 39.

158 l'activité musicale est ici fortement physique : elle marque les mains, la respiration, la voix, les muscles, provoque sueur et fatigue.

159 "Je marne en costard blanc et non dans le bleu des mineurs, mais animer un bal jusqu'à 4 heures du matin çà fait suer le burnous autant que le boulot du marteau piqueur, j'ai le droit de considérer les ouvriers comme mes potes, je mouille ma chemise (4 ou 5 par soirée) comme eux" Aimable, cité par Pinguet, op. cit., p. 69.

Un métier correspond au capital de savoirs et de savoir-faire objectivés dans des oeuvres, des outils, une langue et une gestuelle transmis par l'apprentissage[160], modèle d'incorporation du métier qui exclut la formalisation et qui produit de ce fait une forte identité. L'identité de métier, telle que Zarca l'analyse, n'implique pas nécessairement l'existence d'organisations corporatives au niveau des petits groupes. L'auteur admet que la force de l'identité collective d'un métier se repère à sa puissance corporative mais que les mécanismes identitaires s'effectuent à l'échelon des petits groupes. Cette variation de points de vues correspond à un changement de champs théoriques dans l'approche du problème car ils participent respectivement de la sociologie des organisations (constitution des groupes sociaux) à la psychologie sociale (constitution des groupes humains), les deux aspects n'étant pas incompatibles.

Une dernière notion nous semble opératoire et justifier notre option théorique pour le choix du qualificatif de métier appliqué à la musique de bal : notre population constitue un groupe de culture malgré l'absence de groupe d'intérêt dès lors que les deux identités peuvent être dissociées. En effet, chacun des métiers de l'artisanat fédérés par les chambres de métiers (groupe d'intérêt) ne retrouve pas l'intégralité de son identité de culture dans les revendications et arguments des représentants de la profession, surtout si cette dernière comporte plusieurs secteurs différenciés. Il s'ensuit une tendance au corporatisme qui se fonde sur ce qui lie les membres entre eux au delà des aspects formels (diplômes, costumes, titres), c'est à dire le partage de savoirs, de savoir-faire, de représentations communes, en un mot d'une culture de métier inhérente à un groupe de culture.

Les musiciens de bal possèdent les caractéristiques d'un groupe de culture du fait de leur culture de métier malgré l'absence d'organisation de ce dernier en groupe d'intérêt. Selon leur investissement dans l'activité (considérée comme principale ou secondaire à une autre profession), les agents ont le même mode de "présentation de soi" tel que le décrit Goffman[161]: ceux pour qui la musique est socioéconomiquement vitale mettent en avant cette culture de métier de la même manière que ceux qui ont un métier principal extérieur à la musique. La différence oppose davantage les musiciens inexpérimentés à ceux qui possèdent cette culture et qui sont en position

---

[160] Zarca, 1988, p. 250.

[161] Goffman, op. cit.

de la transmettre aux premiers. Pour qu'une culture de métier vive, il faut qu'il y ait *"transmission à l'échelle des générations, non seulement de savoirs et de savoir-faire capitalisés, mais aussi de valeurs, de manières d'être, de symboles, la culture étant elle-même la trame symbolique nécessaire au processus d'identification"*[162]. L'analyse des trajectoires des musiciens de bal montre l'hétérogénéité de l'expérience des membres, facteur qui rend possible le processus "d'apprentissage du métier". Malgré l'absence d'une préparation professionnelle identique qui permette de retrouver des règles et des représentations communes qui confèrent la constance et l'unité aux groupes professionnels[163], en dépit de toute organisation ou coordination des structures qui restent, de ce fait, des petits groupes, l'activité de musicien de bal nous semble être un métier à part entière en regard des critères définissant une culture de métier. De plus, ces groupes sont socialement reconnus comme détenteurs de savoirs et de savoir-faire indispensables à la production d'un service et engagés dans un rapport contractuel à ce titre. Une des particularités majeures de ce métier provient du fait que, depuis la Révolution, il ne semble pas avoir dépassé le stade des groupes restreints informels, échappant à tout contrôle ou à toute évaluation des instances administratives[164], ce qui explique le fait que de nombreuses personnes puissent en faire un métier complémentaire à leur activité principale, aux revenus parfois très substantiels[165].

Une activité de reproduction artistique.

Si l'interprète de musique classique est condamné à répéter un répertoire conventionnel et trouve dans cette position l'origine du mépris qu'on lui porte[166], il bénéficie néanmoins du respect accordé à son discours du fait de sa connaissance de la théorie musicale[167] et du sérieux de sa formation dont on reconnaît le caractère rigoureux. La musique de bal n'exige pas la connaissance de cette théorie et les instrumentistes se trouvent dans la situation de répétition, de reproduction d'un

---

162 Zarca, ibid., pp. 248-249.

163 Bourdieu, Boltanski, Castel et Chamboredon, op. cit., p. 250.

164 La musique de bal n'apparait jamais dans les enquêtes INSEE sur les loisirs ou sur les pratiques d'instruments (Collectif, 1982; Insee, 1989·a- 1989 b; Collectif, 1990; Donnat, Cogneau, 1990).

165 un interviewé : "depuis la guerre, je n'ai jamais déclaré un seul centime aux impôts (...) A l'époque, avec le bal, je triplais mon salaire. Un peu plus tard, je le doublais".

166 par opposition à "l'artiste créateur" (Fabiani, op. cit., p. 234).

167 Grenier, op. cit., p. 103.

répertoire peu prestigieux. Néanmoins, la situation de mise en scène des musiciens, relevée par des costumes et quelques lumières colorées, les place virtuellement en position de vedettes de la soirée et pourtant, dans leurs discours, les interviewés ne revendiquent pas cette dimension artistique. La demande des organisateurs les contraint dans ce rôle de producteurs d'une musique[168] mais elle ne suffit pas à expliquer le fait que la majorité des musiciens ne se présentent pas comme artistes dans le cadre d'une relation duelle. Par définition, un artiste produit une oeuvre originale, ce qui n'est pas le cas des orchestres de bal : pour preuve, nous mentionnerons le fait qu'il est rarissime qu'un orchestre de bal produise des disques. L'originalité de tels enregistrements résidant dans l'interprétation[169] et non dans le répertoire ne semble pas suffisante pour justifier une démarche de production phonographique.

Une autre différence distingue les musiciens de bal des interprètes de musique classique : les premiers produisent une musique qui est un guide nécessaire à la danse (ils restent dans la position qualifiée de centrifuge au ∮ 1.2) alors que les interprètes de musique classique sont écoutés en tant qu'interprètes à part entière et occupent de ce fait une position valorisée (centripète) quand bien même ils seraient de simples exécutants de partitions. La position artistique exige que l'artiste soit considéré comme étant au centre de l'attention portée à l'oeuvre ou à l'origine de sa création et en situation d'une certaine indépendance par rapport au public[170].

L'activité musicale peut néanmoins être vécue par les acteurs comme étant à l'origine d'un certain vedettariat local. Nous pouvons effectuer une analogie avec les joueurs d'une équipe de football (dont un des points communs est la sociabilité masculine) dès lors que l'activité du sportif, quoique centripète au sens d'objet du spectacle, possède cette caractéristique de reconnaissance d'une compétence par les spectateurs. Chaque joueur peut également ressentir sa prestation comme potentiellement analogue à celle de footballeurs célèbres, de la même manière qu'un

---

168 Les musiciens doivent "animer une salle de danseurs et non se donner en spectacle au détriment de la danse" (...) "L'orchestre doit entraîner les couples et non pas faire une performance technique : les salles de bal ne sont pas l'Olympia !" organisateurs cités par Renault, op. cit., p. 22.

169 contrairement au répertoire classique pour lequel l'interprétation est une valeur en soi (Menger, 1983 a, p. 487).

170 "le musicien de jazz joue ce qu'il aime, alors que le musicien commercial satisfait son public", Becker, op. cit., p. 133.

musicien[171] peut s'identifier à l'artiste dont il interprète la chanson. Si pour le public du ballon rond, les prouesses techniques collectives ou individuelles soulèvent l'enthousiasme, pour les danseurs cette mise en scène de l'imitation ne présente pas d'intérêt car le degré de ressemblance entre l'interprète du morceau et celui de l'original ne facilitera pas la danse : les chansons sont reconnues pour elles mêmes, parfois fredonnées pendant les évolutions et au cours d'une soirée les applaudissements de l'orchestre sont très rares (pour un morceau particulier[172] ou, le plus souvent, au moment de la présentation des membres de l'orchestre).

L'orchestre le plus important que nous ayons vu sur scène a un rayonnement international et nous fut cité plusieurs fois comme étant l'orchestre de bal le plus professionnel de l'hexagone. Nous avions interviewé le responsable de la formation l'après-midi qui précédait la soirée musicale et notre surprise fut grande lorsqu'il nous annonça qu'il ne faisait pas de bal mais une fête où les gens ne dansaient pas :

Question : Quelle différence faites-vous entre la fête et le bal ?

R: Quand on fait du bal, on reproduit (...) les gens reproduisent ce qu'il y a sur le disque (...) c'est dansant, c'est à dire qu'il n'y a rien à voir sur scène. Ils chantent, ils jouent, il n'y a pas de spectacle. (...) Nous on a essayé de faire des clips à tous les morceaux, des clips, des chorégraphies (...) c'est visuel, c'est visuel en permanence.

Effectivement, le soir même, aucune personne n'a dansé et nous avons assisté à un spectacle écrasant pour le spectateur tant par le volume de la sonorisation (malgré le plein air), que les jeux de lumières avec des effets de lasers balayant les spectateurs ou la prestation scénique des musiciens, des danseuses et danseurs (18 personnes sur scène). Le programme n'appelait pas à la danse : entre chaque morceau, une brève coupure laissait la place aux applaudissements, le répertoire correspondait à des airs récents difficilement dansables (comme "Nouga-York" de Nougaro), les spectateurs restaient dans un espace zébré par les lasers mais insuffisamment éclairé pour permettre d'éventuelles évolutions de danseurs et le tout dura de 21 h à minuit[173].

---

171 cela vaut principalement pour le soliste ou le chanteur.

172 Pour "Mexico", les chanteurs recueillent souvent l'admiration du public. Un orchestre a mis à son répertoire le Nabucco de Verdi ainsi qu'un arrangement de l'andante du concerto n°21 de Mozart, en slow : le soir où nous y assistions, la danse s'arrêta, l'orchestre fut applaudit.

173 "L'été, çà nous arrive souvent d'avoir 8 ou 10.000 personnes". Le tarif minimum de l'orchestre tourne autour de 25-30.000 frs.

L'aspect le plus intéressant de cet orchestre apparaît dans sa trajectoire : en effet, cette formation du midi a accompagné plusieurs chanteurs avec les tournées estivales d'Europe 1, participé à plusieurs émissions de télévisions en tant qu'orchestre attitré (au point de résider à Paris) et a surtout été l'orchestre de Michel Sardou :

"on a eu une chance inespérée, on a rencontré un garçon qui s'appelle Michel Sardou qui nous a découvert, ça lui a plu et il nous a engagé pendant huit ans. Ça, ça nous a fait beaucoup de bien sur le plan professionnel et là on a fait le tour du monde (...) Il faut bien reconnaître qu'il nous a servi de tremplin, il nous a ouvert presque toutes les portes (...) C'est un énorme business, on a vu des choses extraordinaires, en public je veux dire, qui n'est pas du tout le public de bal... ".

Le chef de l'orchestre décrit le tournant de l'orientation de sa formule musicale au moment de l'interruption des tournées avec Sardou qui a correspondu au désir de faire "autre chose que du bal", précisément un spectacle. On voit que la trajectoire du groupe l'a conduit dans le milieu du spectacle professionnel (lieu centripète) où il a acquis une notoriété importante probablement à l'origine de son lancement en cavalier seul dans ce genre tout à fait à part qu'est le grand orchestre attractif. Notre interlocuteur nous a cependant menti par omission si l'on en croit un musicien d'un autre orchestre qui nous a affirmé que durant l'hiver (saison creuse pour ces grandes formations), l'orchestre en question se produisait parfois en formation réduite (sans danseurs) dans certains dancings[174]: après s'être présenté sur un registre artistique, de créateur d'un spectacle original, notre sujet a fait l'impasse sur cette phase moins prestigieuse et tout à fait probable de recours au bal pour des raisons alimentaires. D'autres formations numériquement importantes adoptent cette stratégie de plasticité des effectifs afin de faire face aux creux de l'emploi.

Ce contre-exemple constitue la limite extrême de la dimension artistique en ce qui concerne notre population, car nous retrouvons cette tendance au spectacle dans les orchestres de bal importants, sans toutefois aller jusqu'à l'absence de danse. Par exemple, certains musiciens renommés ont un orchestre à leur nom qui anime la soirée où ils font une brève apparition sur le mode du spectacle vers minuit avant de laisser la salle s'approprier la coopération des musiciens et inverser cette tendance[175] du spectacle de la scène vers la salle.

---

[174] Ce musicien a vu le nom de sa formation sur le programme d'un endroit où il jouait.

[175] nous parlons bien de tendance car la prestation de l'accordéoniste vedette n'interrompt pas la danse mais, au contraire, la dynamise.

Une dernière dimension rend compte de la présence minime du caractère artistique de l'activité : dans le mode de présentation de soi en dehors de la scène, l'*habitus* des acteurs participe très visiblement de leur catégorie socioprofessionnelle et non de celui des artistes[176] créateurs, génies incompris souvent dévorés par une flamme intérieure responsable de leur mort prématurée ainsi que les images lyriques les suggèrent[177]. Cette observation est congruente avec le discours des intéressés qui ne se présentent pas comme tels, peut être du fait de leur conscience du caractère non créatif de leur activité et de son vécu sur le mode d'un travail salarié relativement répétitif. S'ils ont une aura de musicien, elle reste perçue par les personnes pour qui produire de la musique correspond à une activité artistique du fait qu'elles mêmes se sentent incapables de jouer d'un instrument, ce qui, dans le cadre de la mise en scène des relations, se traduit d'une part par une admiration/ considération et, d'autre part, par une satisfaction de cette reconnaissance.

Si l'activité de musicien de bal n'a pas de statut spécifique au sens de l'organisation de la profession et bien qu'elle soit dépourvue de tous fondement et légitimité artistiques, elle reste néanmoins régie par la législation des artistes de variétés dont nous avons vu les principes auparavant.

*

---

176 cf Bourdieu, 1975.

177 Gerson-Kiwi, op. cit., p. 182.

5.5 Musicien de bal : le choix d'un renoncement.

Jusqu'à ce point de l'analyse, nous avons approché notre population en termes descriptifs, au travers de l'utilisation de divers critères visant à donner plusieurs images complémentaires des réalités démographique, fonctionnelle et musicale de nos différentes formations. Une première étude des caractéristiques individuelles a précédé la prise en compte de l'organisation de ces structures, ce passage nous conduisant de l'instrumentiste vers l'orchestre, c'est à dire de l'individu vers le groupe. Cependant, l'inscription d'un sujet dans tel ou tel type d'orchestre n'est pas liée au hasard ou à la seule mesure de son réseau de connaissances et il est possible de considérer ce choix comme une stratégie délibérée de conduite de l'activité musicale, c'est à dire comme un indicateur d'une stratégie de carrière. Aussi nous proposons-nous de tenter de repérer si des stratégies différentes existent parmi les musiciens rencontrés dans ce milieu musical spécifique que constitue le bal.

Musique de bal et profession principale.

La proportion de sujets ayant une activité salariée sans lien avec la musique (81 sur 101) révèle à elle seule un certain rapport avec la pratique de la musique considérée comme annexe ou secondaire à un métier principal. Sur les 20 personnes vivant essentiellement de la musique, 9 donnent des cours et 11 peuvent être considérées comme professionnelles au sens où elles tirent leurs revenus et bénéficient du système de protection sociale du seul fait de leur activité musicale. Il serait pourtant méthodologiquement faux de ne prendre en compte que ce sous-groupe dans la perspective d'une analyse de carrière car nous exclurions certains musiciens qui donnent des cours pour compléter leur activité de bal, de la même manière que ceux qui exercent une activité sans rapport avec la musique mais qui souhaiteraient faire de cette dernière leur profession.

Cette disjonction entre l'activité principale et la musique se retrouve en amont des situations professionnelles actuelles des sujets ainsi que les réponses à la question "avez-vous déjà exercé un métier en rapport avec la musique en dehors des bals ?" permettent d'en juger puisque plus de 8 personnes sur 10 répondent par la négative (cf. le tableau ci-dessous).

L'activité la plus fréquemment évoquée concerne les cours de musique qui ont été temporaires pour 2 sujets, 9 autres les exerçant encore. Il est à noter que les 3

Tableau n°33 : Métiers antérieurs en rapport avec la musique.

Réponses	Pourcentages
Aucun	81.1
Cours de musique	10.9
Magasin de musique	3.0
Concert	3.0
Studio	1.0
Autre	1.0

personnes ayant travaillé dans un magasin[178] de musique y occupèrent cet emploi momentanément et que les 3 concertistes exercèrent dans le domaine des variétés en tant qu'accompagnateurs de chanteurs : ils ont de ce fait suivi une trajectoire de repli[179] vers le genre musical du bal, après une carrière (de parfois quelques années) dans la chanson.

Ce décalage entre l'activité musicale et la possibilité de négocier des compétences dans des domaines connexes renvoie à l'ensemble des genres musicaux face à un état du marché de l'emploi : un instrumentiste issu du conservatoire rencontrera ce même problème. Cependant, nous noterons que les musiciens de bal ont un capital technique musical beaucoup plus faible, au point qu'il leur interdit pratiquement d'envisager l'enseignement dans des structures officielles (écoles de musique, conservatoires, etc.).

Pour les professeurs de musique, le bal peut avoir une incidence sur le recrutement car la notoriété de l'orchestre amène un certain prestige au nom du chef. Mais ceci ne fonctionne jamais comme une stratégie de la part de l'enseignant afin d'augmenter sa clientèle : cette situation participe d'un mécanisme publicitaire indirect.

Parmi les sujets qui ne se considèrent pas comme professionnels, 58.7% ne souhaitent pas (ou n'ont jamais souhaité) faire de la musique de bal leur métier principal contre 41.3% de personnes favorables, seconde proportion qui reste importante. Les raisons invoquées de part et d'autre des deux attitudes sont diverses

---

178 dont un comme vendeur en radio et haute-fidélité.

179 au sens également géographique de Paris vers la province.

et varient avec l'âge :

- les sujets dont l'âge est supérieur à la moyenne (i.e. à 39 ans) qui répondent négativement à cette question invoquent principalement la précarité de la situation, l'incompatibilité du "mode de vie" des musiciens avec la vie de famille ou de couple (entre "les kilomètres", "les horaires", "l'alcool" et "les femmes") et parfois la nécessité de quitter la région pour "réussir". Le portrait de Marcel (cf ϕ 2.2) soulignait la dimension d'écrasement symbolique liée au mode d'apprentissage autodidacte qui semblait rendre la question du professionnalisme impensable, voire incongrue ; nous avons souvent ressenti cet aspect au moment de cette question face à laquelle le sujet autodidacte ignorant la musique semblait ne pas pouvoir prétendre avoir envisagé le professionnalisme ;

- ces mêmes raisons figurent dans l'argumentaire des sujets du même âge qui concèdent avoir envisagé (ou qui auraient aimé) le professionnalisme mais qui, finalement, ont fait le choix raisonné de la stabilité et du maintien au pays, pour peu qu'une opportunité professionnelle leur ait été offerte : ce choix d'une occasion d'emploi nous paraît être davantage la conséquence d'une hésitation à parier sur une carrière dans la musique que la cause réelle[180] de l'orientation choisie ;

- en ce qui concerne les sujets plus jeunes, ceux qui sont attirés par le fait de ne vivre que du bal sentent bien le poids de ces dimensions peu sécurisantes mais restent séduits par le côté artistique auquel ils accèdent de fait lors de chaque prestation : nous avons retrouvé ce type d'attitude surtout chez les jeunes chanteurs ou chanteuses pour qui le bal semble représenter un tremplin vers une carrière de vedette[181] de la chanson;

- enfin, de nombreux jeunes souhaitent devenir professionnels dans un autre genre que la musique de bal car cette dernière ne les satisfait pas musicalement : nous retrouvons là ceux qui souhaitent changer de genre musical et qui voient dans le bal la dimension alimentaire, nécessaire. La question spécifiant bien "dans la musique de bal", ils y répondent négativement. En cela, ils ressemblent à certains membres plus âgés qui auraient accepté l'idée du professionnalisme dans un autre genre musical (le jazz notamment), montrant en cela qu'ils auraient éventuellement été prêts à prendre le risque d'une situation incertaine s'il s'était agit d'un domaine plus prestigieux et/ou satisfaisant que le bal.

---

180 "une petite incertitude sur la vocation, et la vie les a rattrapés. Salariés d'une grande usine, ils font l'orchestre deux jours par semaine" (Gumplowicz, op. cit., p. 260).

181 ils citent le groupe Gold ou Karim Kassel à titre d'exemples célèbres de musiciens de bal "ayant réussi" (ce qui signifie, en l'occurrence, avoir changé de genre musical).

Ainsi, les représentations que les acteurs ont de leur activité musicale affectent-elles significativement leur attitude vis à vis de l'idée d'une pratique professionnelle de cette même activité. Au delà de la prise en compte des déclarations d'intention des individus, une seconde manière d'aborder les comportements des sujets face à la pratique musicale consiste à effectuer une analyse de quelques variables paraissant représentatives des stratégies de carrière.

Une typologie des stratégies de carrière.

Un sujet ne vivant que de la musique a des caractéristiques particulières qui peuvent témoigner de ses conduites délibérées pour optimiser sa trajectoire professionnelle. Le premier indice de visibilité d'une conduite orientée dans ce sens nous semble être constitué par l'attitude vis à vis de l'U.R.S.S.A.F. qui est révélatrice d'un désir (et d'un besoin) de reconnaissance sociale.

Du fait de la dimension souvent non déclarée de l'activité musicale et des craintes des interviewés face à d'éventuels contrôles des services de la sécurité sociale[182], nous avions proposé des choix de réponse souples pour appréhender ce point délicat. A la question "est-ce que vous demandez les vignettes U.R.S.S.A.F.?", les modalités de réponse variaient de "non" à "toujours" en passant par "irrégulièrement". Dans le cas d'une réponse affirmative, une seconde partie de la question demandait aux musiciens s'ils réclamaient le G.R.I.S.S. : la plupart des sujets nous ont demandé à quoi cela correspondait, ignorant totalement le mode de fonctionnement de ce système. Nous avons ainsi isolé une quatrième catégorie de sujets, ceux qui demandent vignettes U.R.S.S.A.F. et G.R.I.S.S. Le détail de cette ventilation montre que la majorité des musiciens n'exigent pas des organisateurs les vignettes.

Tableau n°34 : Les musiciens, l'U.R.S.S.A.F. et le G.R.I.S.S.

Réponses	Pourcentages
ne demandent rien	51.4
vignettes irrégulièrement	23.8
vignettes régulièrement	9.9
vignettes et G.R.I.S.S.	12.9
non réponses	2.0

[182] bien que ce soit à l'organisateur d'acheter les vignettes.

Si l'on tient compte du caractère nécessaire de ces éléments pour un sujet qui souhaite acquérir ou maintenir sa couverture sociale, les personnes les demandant irrégulièrement prouvent par cette modalité de réponse qu'elles ne leur sont pas indispensables. Aussi avons-nous regroupé les deux premières modalités ("ne demandent rien" et "vignettes irrégulièrement") pour les opposer aux deux suivantes ("vignettes régulièrement" et "vignettes et G.R.I.S.S."), ce qui nous donne 77.2%[183] de sujets non concernés par ce système de cotisation sociale contre 22.8%.

Les sujets ayant recours à ces deux systèmes de sécurité sociale correspondent principalement (17 sujets sur 20) aux deux sous-groupes que nous avions mis à part dans le cadre du calcul des catégories socioprofessionnelles (i.e. les professeurs de musique et ceux qui ne vivent que de la musique de bal) ainsi que le fait apparaître le tableau suivant.

Tableau n°35 : Les ressortissants de la couverture sociale.*

	ni URSSAF ni GRISS	URSSAF seulement	URSSAF et GRISS
Professeurs	3	2	4
Musiciens	0	2	9
Autres	73	6	0
Total	76	10	13

* Sur 99 réponses.

Dans l'optique d'une recherche de comportement prouvant que le sujet considère son activité comme une profession, l'attitude de celui qui prévoit le futur sur la base de son activité présente (cotisations retraite du G.R.I.S.S.) semblerait plus discriminante que la seule vision à court terme donnée par les vignettes (dimension trimestrielle). Par rapport à notre population dont 80% des sujets ont un système de protection sociale et de retraite issu d'une activité salariée autre, ce critère restreint davantage les effectifs (13 personnes concernées) mais gagne en significativité d'attitude. Cependant, les jeunes qui aspirent à une carrière musicale ou qui débutent dans ce milieu[184] ne se soucient pas forcément de cette dimension trop lointaine pour eux qui risquerait, par ailleurs, de restreindre leurs chances d'embauche ou leur salaire s'ils exigeaient ces frais supplémentaires.

---

[183] les deux refus pouvant être interprétés comme des réponses négatives.

[184] dont seule la pratique permettra de le découvrir et de dire s'il convient au sujet; cette phase initiale d'accumulation d'informations fait partie de l'exercice même du métier (cf. Menger, 1991, p. 63).

Cet indicateur n'est cependant pas suffisant pour nous permettre de conclure à un comportement orienté vers la conduite d'une carrière. Aussi avons-nous croisé cette variable (le sujet ne demande pas les vignettes ou il en a besoin) avec 7 autres paramètres :

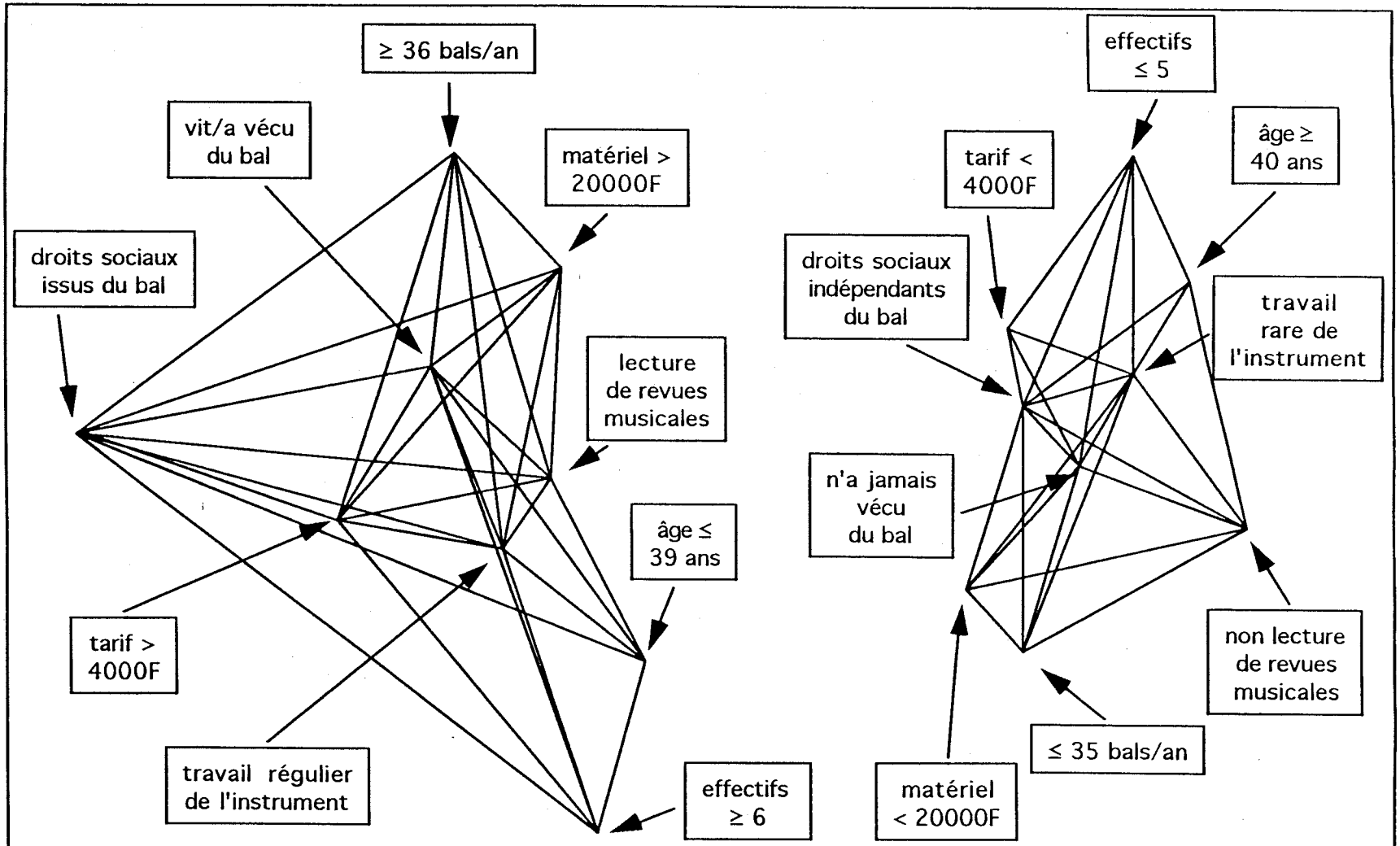
- la fréquence de prestations (< ou > à 35 séances/an);
- le prix de l'orchestre (< ou > à 4000frs) ;
- la taille de l'orchestre (< ou = à 5 ou > ou = à 6) ;
- l'investissement du sujet dans son matériel personnel (< ou > à 2 unités) ;
- le travail de l'instrument (régulier ou rare) ;
- l'âge du sujet (< ou > à 39 ans) ;
- la lecture de revues musicales[185] (oui ou non).

La représentation (cf. page suivante) des liaisons entre les modalités de ces différentes variables montre des attractions nettes puisque, une nouvelle fois, cette visualisation nous donne l'occasion de révéler des configurations homogènes qui opposent deux types de comportements radicalement opposés : sur la partie gauche du graphe, les sujets qui demandent les vignettes (investissent dans leur matériel, jeunes, jouent dans des grands orchestres, souvent, lisent des revues musicales, travaillent leur instrument) s'opposent point par point à ceux qui n'ont pas recours à ce mode de couverture sociale (partie droite).

La manière dont le sujet "investi" (à tous les sens du terme) dans son activité musicale, repérée au travers d'indicateurs objectifs (i.e. indépendamment de toute déclaration subjective), révèle pleinement deux types de comportements qui renvoient à deux générations différentes. Ces éléments nous permettent d'affirmer, d'une part, que si l'activité musicale est bien inter-générationnelle (par opposition au rock où la dispersion des âges reste très faible), les représentations et les attentes que ces deux populations ont de leur pratique musicale varient et les différencient radicalement. D'autre part, en complément de ce que l'analyse factorielle ne nous permet pas d'avancer du fait des questions analysées, la prise en compte des discours des sujets du premier groupe (partie gauche) témoigne du fait que leur comportement n'est pas obligatoirement une stratégie de carrière dans le bal. Cette position apparaît dans les choix des goûts musicaux ainsi qu'à la question sur le désir du sujet de devenir professionnel de la musique de bal : le dépouillement croisé de ces deux

---

[185] quel que soit le contenu de la revue.



Graphique n°11 : les indices d'une stratégie de carrière.

registres permet de différencier au sein de cet ensemble de 23 sujets ceux qui souhaitent effectivement continuer le bal (les 2/3) et ceux qui aspirent à changer de genre musical[186].

Bien qu'il soit numériquement minoritaire (23 personnes sur 99), ce sous-groupe possède donc cette particularité de cumuler plusieurs indices d'un investissement important dans l'activité musicale sans pour autant que la finalité du pari de cet engagement ne se situe uniquement dans ce genre musical. Cet ensemble prend un contraste maximum vis à vis du restant de la population dont le rapport investissements/bénéfices (du triple point de vue économique, temporel et psychologique) reste le plus rentable.

Ainsi, les différents indicateurs retenus permettent de différencier les sujets qui investissent fortement dans cette activité de ceux qui semblent "miser ailleurs". Le choix de l'orchestre ainsi que l'attitude du sujet vis à vis de sa pratique musicale (visible dans l'investissement -financier et temporel- de l'instrument) s'offrent comme des stratégies momentanées ou durables de maintien dans ce milieu.

Si l'on considère les réponses de l'ensemble de notre population à la question du désir de professionnalisme[187], on peut être surpris par le fait qu'une réponse positive ne domine pas de façon nette, voire écrasante dès lors qu'il s'agit d'une activité à laquelle les sujets s'adonnent de leur plein gré. Les raisons de ce faible attrait nous semblent liées à la fois aux conditions générales d'exercice de cette activité ainsi qu'à celles, plus particulières, des difficultés de convertir cette pratique en une véritable profession.

* * *

---

186 avouant parfois leur aversion pour le musette et les variétés.

187 "Auriez-vous aimé (aimeriez-vous) devenir professionnel dans la musique de bal ?", oui : 41.3%, non : 58.7%.

CONCLUSION.

Le recours à deux unités sociologiques différentes (l'orchestre et le musicien) s'est avéré nécessaire pour rendre compte des deux registres de fonctionnement distincts de notre population. L'étude du marché des bals mettant en jeu des organisateurs, des publics et des orchestres participe d'une analyse à l'échelle de la première unité, l'approche des trajectoires des acteurs et de leurs stratégies relève de la seconde.

Au niveau organisationnel, nous avons souligné la coexistence de deux marchés indépendants : le premier, national, s'oppose à la multitude de ceux restreints à des espaces départementaux. Cette opposition apparaît d'une façon particulièrement visible du point de vue économique ; à grande échelle, elle se traduit par des orchestres aux tarifs élevés, numériquement importants, effectuant de longs déplacements et dont les membres ne peuvent avoir d'autre activité que musicale du fait de la nécessité impérieuse d'être disponibles. Dans les marchés de proximité, les prix sont moindres, les formations peu nombreuses (4 ou 5 musiciens) et avec des caractéristiques en tous points inverses à celles précédemment décrites.

Le répertoire des orchestres reste actuellement dominé par le musette (danses de couple issues principalement de la première moitié du XXème siècle), seules les grandes formations parvenant à mettre à leur programme les morceaux du hit-parade, offrant par la même un répertoire de variétés susceptible de répondre à la demande d'un public jeune. Cependant, ces mêmes groupes se situent dans des créneaux tarifaires inadaptés à la multitude de marchés locaux qui mettent en jeu des budgets ne leur convenant pas. De ce fait, les grands orchestres ne font pas concurrence aux petits dans la mesure où ces derniers ne peuvent (et ne prétendent pas) répondre à l'offre du marché national. Par contre, la possibilité de se produire sous des configurations variables, i.e. plus restreintes, permet aux grandes formations de réaliser des séances dans les marchés restreints. De ce point de vue, malgré les différences entre les deux types de marchés, les petites formations font concurrence aux orchestres professionnels.

Nous avons distingué deux profils types d'orchestres qui se différencient nettement tant du point de vue des caractéristiques des instrumentistes (dans les grandes formations, ils sont plutôt jeunes, travaillent leur instrument, souhaitent accéder au statut d'intermittent du spectacle par opposition aux petites formations)

que du point de vue de leurs sociabilités [dans les petits groupes, les membres sont plus âgés et la gestion interne relève d'un leadership égalitariste ou démocratique (e.g. sans hiérarchie des salaires)].

L'unité d'analyse "orchestre" permet de repérer l'activité d'une formation sans pour autant témoigner des mouvements internes qui affectent ses effectifs. Cette mobilité s'avère correspondre à des stratégies (ou des contraintes) individuelles qui mettent en jeu beaucoup plus la participation du sujet à la musique que la survie des formations, notamment lorsque l'activité musicale menace l'équilibre de la vie familiale et/ou professionnelle. En fait, l'écrasante majorité des orchestres de bals effectue un nombre minime de prestations puisque 73% des formations ont réalisé 7 séances par semestre en 1985. Cette masse s'oppose à un nombre très limité de groupes qui tournent régulièrement et intensivement (5% ont réalisé plus de 38 séances en 6 mois). Les formations importantes exerçant sur le marché national se situent dans cette fréquence d'activité élevée.

Du point de vue du statut interne à l'orchestre, deux positions se détachent nettement : le chef d'orchestre et le chanteur. Bien que très différents dans leurs caractéristiques respectives, tous deux jouissent de privilèges qui les distinguent des autres musiciens de bal. Si la position de chanteur lui confère une position de vedettariat, le chef d'orchestre cumule des bénéfices moins visibles scéniquement mais matériellement substantiels, au prorata des investissements qu'il engage dans son activité.

Le musicien qui incarne le mieux cette population reste l'accordéoniste. Ici, les analyses statistiques rejoignent le sens commun qui associe un répertoire à un instrument (musette/accordéon). Le bal semble faire office de lieu de consécration pour cet instrumentiste (plus du tiers des musiciens interrogés sont venus à la musique avec l'accordéon) qui s'avère être très fréquemment le fondateur et le chef de l'orchestre.

Les instrumentistes des petites formations envisagent leur activité musicale comme un travail complémentaire, rémunérateur, permettant de pratiquer leur instrument et de participer à une sociabilité masculine analogue à celle d'un groupe de copains. Les membres des formations importantes semblent voir essentiellement dans le bal un gagne-pain et un moyen d'obtenir un statut social (sécurité sociale, Assedic, retraite) leur permettant de s'adonner parallèlement à un genre musical plus

satisfaisant. Les premiers font passer leur activité professionnelle et leur vie de famille avant la musique, par opposition fondamentale aux seconds. La fréquence relativement faible des prestations, la restriction à des dates précises (veilles de dimanches et fériés), des déplacements limités ainsi que la pratique d'une activité professionnelle dont ils tirent leur identité sociale met les musiciens occasionnels en situation d'intégration sociale totale. L'image traditionnellement constituée de l'instrumentiste de musique populaire masque ce profil de forte conformité. L'origine sociale des musiciens de bal ainsi que leur position socio-économique modestes s'offrent comme des indicateurs révélateurs d'une attitude par rapport au temps libre qui semble considéré comme devant allier le plaisir de la sociabilité musicale avec un apport financier nécessaire.

Actuellement, l'activité de musicien de bal n'est régie par aucun statut spécifique. Si, dans les siècles passés, cette corporation a connu un très haut degré de prestige et de d'organisation, elle ne semble s'être jamais remise de l'effet de dissolution des corps de métiers prononcée à la Révolution. Mis à part un syndicat des chefs d'orchestres qui regroupe 500 personnes, les musiciens de bal exercent d'une façon sporadique et occasionnelle, précisément du fait de leur inscription dans d'autres structures professionnelles et de leur adhésion à d'autres valeurs qu'artistiques. Lorsque l'on aborde l'aspect musical, on observe des techniques de travail spécifiques à ces musiciens, souvent palliatives à un manque de connaissances musicales et/ou instrumentales mais constitutives d'un corpus de savoirs et de savoir-faire transmis lors de véritables apprentissages ou initiations groupales. Ces éléments nous conduisent à évoquer l'existence d'une véritable culture de métier qui permet aux différents acteurs de partager un processus d'identification sans pour autant qu'il n'existe une image sociale de leur pratique. L'absence de structures formelles peut expliquer la difficulté des sujets à envisager une carrière dans ce milieu du bal et le fait qu'ils préfèrent orienter leur intérêt vers d'autres genres musicaux. Lorsque des agents cumulent des signes d'une conduite de carrière, la finalité de celle-ci est souvent le jazz (pour les instrumentistes), la chanson (pour les chanteurs) et rarement le bal.

En ce qui concerne l'ensemble du marché des bals, le phénomène des discothèques mobiles a affaibli la part des séances réalisées par les orchestres, à la faveur d'un répertoire musical que ces derniers ne pouvaient pas reproduire. Les orchestres se sont alors repliés sur un programme antérieur à cette vague dite

"disco": le mouvement des bals "rétros" ou "bal à papa" est apparu, redonnant aux formations qui ont pu résister (ou repartir lorsqu'elles avaient arrêté) l'occasion de trouver une nouvelle jeunesse. Cependant, cette phase de concurrence a considérablement diminué le nombre d'orchestres puisqu'il a chuté de prés de 75% durant ces dix dernières années. De plus, les discothèques mobiles mettent à leur répertoire les danses "rétro" : financièrement plus avantageuses, elles menacent directement les orchestres à l'échelle locale (elles ne semblent pas adaptées au marché national). Mais un autre facteur nous semble préoccupant pour l'avenir des orchestres : le retour de la vague "rétro" capte un public dont la moyenne d'âge avoisine celui du départ à la retraite, ce même public qui avait 20 ans lors de l'après-guerre, période d'une explosion considérable des orchestres et des bals. Indépendamment du support musical (disque ou orchestre), il est à craindre que le bal ait à souffrir d'un mal identique à celui des dialectes régionaux ou des patois : en effet, il n'y a pas de transmission de ce savoir-danser aux générations antérieures (qui ne partagent pas ces goûts musicaux et chorégraphiques, affirmant de ce fait leur identité de génération) et le tarissement inéluctable des danseurs dans les années à venir modifiera la demande au profit de nouveaux répertoires. Une nouvelle fois, les orchestres auront à s'adapter ou à disparaître.

Du fait du caractère majoritairement clandestin de ces pratiques musicales, nous avons appréhendé cette population à l'échelle d'un département et des cantons limitrophes des départements voisins. Cette stratégie visait à repérer au plus près des formations qui se produisent souvent sans publicité et qui assurent une part importante des manifestations dansantes. Ce choix nous confronte à la question de la portée de cette étude. Nous pensons que les différentes parties en présence lors des bals constituent des invariants géographiques : quels que soient le département ou la région concernés, nous retrouverons nécessairement des organisateurs, des publics et des orchestres. Ainsi, les liaisons fonctionnelles repérées entre ces différents protagonistes restent pertinentes au delà de notre échelle d'investigation. Il reste probable que des nuances affectent certains domaines et à titre d'illustration, nous évoquerons quelques exemples :

- la région Auvergne a une tradition dansante marquée par la bourrée et il n'est pratiquement pas de bals sans quelques unes de ces danses (spécificité chorégraphique) ;

- nous avons noté la part exceptionnelle prise en Limousin par les municipalités dans l'organisation de bals comparativement à la moyenne nationale. Ce facteur

témoigne complémentairement de la proportion restreinte dans ce même secteur prise par les associations dans notre région (particularité liée aux catégories d'organisateurs) ;

- l'analyse des caractéristiques des régions et départements où sont implantés de nombreux orchestres révèle une corrélation entre une forte densité orchestrale et un secteur agricole où la population est âgée. Les zones du secteur tertiaire où les jeunes forment une part importante de la population accusent un déficit significatif de leur nombre d'orchestres (caractéristique démographique du public).

Ces exemples attestent ainsi de certains particularismes régionaux qui ne modifient pas profondément les mécanismes de régulation des orchestres sur les marchés des bals ni les caractéristiques sociologiques des musiciens décrites à propos de notre échantillon. Sans avoir la prétention d'étendre à l'échelle nationale la portée de nos analyses, nous pensons que la population de musiciens et d'orchestres de bal décrite possède plusieurs invariants du fait du nombre limité de références régionales ou locales spécifiques dans les analyses effectuées.

Les séances de bal sont organisées à l'occasion de moments forts institutionnellement pour les instances organisatrices ; ce sont principalement les fêtes communales et les bals des associations. Indépendamment de toute connotation régionale (au triple sens musical, instrumental et chorégraphique), ces moments célèbrent l'affirmation d'identités et de cultures locales très fortes tant du point de vue des organisateurs que des publics. Participer au bal de la commune où l'on vit est une manière de reconnaître et d'affirmer son appartenance à cette unité. De même, participer au bal de l'équipe de foot revient à accepter ce type de sociabilité et à soutenir (moralement et financièrement) cette activité. De ce point de vue, l'activité dansante d'un département peut se lire comme un indicateur d'un ensemble de cultures locales fortes et variées.

Cette conception de la célébration d'identités localisées, territorialisées à des échelles indépendantes de la dichotomie classique rural/urbain permet de comprendre que le choix d'un orchestre local ayant une bonne réputation n'est pas anodin de la part d'un organisateur : son ancrage dans une unité géographiquement proche (au plus départementale) facilite un sentiment commun d'appartenance à une même dimension comparativement à un orchestre venu d'autres régions.

Les échelles spécifiques évoquées (de la commune, de l'association) semblent ici déterminantes pour comprendre le processus de négociation entre les trois partenaires : orchestre, organisateur et public. Si l'organisateur souhaite donner un éclat particulier à une soirée (anniversaire par exemple) ou s'il est organisateur professionnel, il pourra avoir recours à un orchestre dont la renommée captera un public plus important. Dans ce cas, l'interconnaissance des danseurs sera moindre, le choix étant fait de mettre l'accent sur l'ampleur de la manifestation (implicitement entendue comme étant à l'image de la notoriété de l'orchestre) par rapport à la qualité de sociabilité induite. Il apparaît donc un mécanisme décisif, spécifique à l'organisateur, qui consiste dans le choix d'une sociabilité déterminée directement par le choix de l'orchestre.

*

RÉFÉRENCES CITÉES.

ADORNO (T.W.), 1932. - "On the Social Situation of Music", *Telos,* vol.11, n°35, pp. 128-164.

ATTALI (Jacques), 1977. - *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique,* Paris, P.U.F., 304p.

BALLANT (Robert), 1982. - "Les goguettes rurales autour de Paris au milieu du XIX° siècle", *Ethnologie française,* XII, n°3, pp. 247-260.

BANDIER (N.), LE VAN TRUOC (O.), LEFEBRE (B.), 1985. - *Les bruits du rock : stratégies, lieux, enjeux. Contribution à une sociologie de la musique*, Lyon : Université de Lyon II, Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur la musique, 59p.

BECKER (Howard S.), 1985. - *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Ed. A.M. Métailié, 252p.

BERNHARD (Bernard), 1841-1842. - "I: Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris", *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes,* t.III, pp. 377-404.

BERNHARD (Bernard), 1843. - "II: Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris", *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes,* t.IV, pp. 525-548.

BERNHARD (Bernard), 1844 a. - "III: Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris", *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes,* t.V, pp. 254-284.

BERNHARD (Bernard), 1844 b. - "IV: Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris", *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes,* t.V, pp. 339-372.

BERTAUD (Jean-Paul), 1985. - *La vie quotidienne des soldats de la révolution. 1789-1799,* Hachette, 330p.

BERTHIER (Nicole), 1976. - "Mélomanes et musique contemporaine", *Revue française de Sociologie",* XVII, pp. 499-507.

BILLARD (François), 1989. - *La vie quotidienne des jazmen américains jusqu'aux années 50*, Paris, Hachette, 336p.

BLAUKOPF (Kurt), 1973. - "Les jeunes musiciens dans la société industrielle : essai sur de nouvelles formes de comportement", Suisse, *Cultures,* I, n°1, "Musique et Société", pp. 223-242.

BOUDON (R), BOURRICAUD (F.), 1982. - *Dictionnaire Critique de Sociologie,* Paris, P.U.F., article "Professions", pp. 437-441.

BOURDIEU (Pierre), 1962. - "Célibat et condition paysanne", *Etudes Rurales,* 5-6, pp. 32-135.

BOURDIEU (Pierre), 1975. - "L'invention de la vie d'artiste", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* n°2, pp. 67-93.

BOURDIEU (Pierre), 1979. - *La distinction. Critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, 672p.

BOURDIEU (Pierre), 1980. - *Questions de sociologie*, Editions de Minuit, Paris, 272p.

BOURDIEU (Pierre), BOLTANSKI (Luc), 1975. - "Le titre et le poste : rapports entre le système de production et le système de reproduction", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* n°2, pp. 95-107.

BOURDIEU (Pierre), BOLTANSKI (Luc), CASTEL (Robert), CHAMBOREDON (Jean- Claude), 1981. - *Un art moyen*, Paris, Editions de Minuit, 368p.

BOURDIEU (Pierre), CHAMBOREDON (Jean-Claude), PASSERON (Jean-Claude), 1983. - *Le métier de sociologue*, Paris, Mouton, 360p.

BOURDIEU (Pierre), DELSAUT (Yvette), 1975. - "Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* n°1, pp. 7-36.

BOUROCHE (Jean-Marie), SAPORTA (Gilbert), 1987. - *L'analyse des données*, P.U.F., coll. Que sais-je ? n°1854, 3° Ed., 128p.

BOUTRY (Philippe), 1986. - *Prêtres et paroisses au pays du curé d'Ars*, Cerf, 712p.

BOYER (Henri), 1909. - "Histoire des corporations et confréries d'arts et métiers de Bourges", *Mémoires de la Société historique, littéraire et scientifique du cher*, pp. 47-51.

BOZON (Michel), 1984 a. - "Pratiques musicales et classes sociales. Structures d'un champ local", *Ethnologie française*, XIV, n°3, pp 251-264.

BOZON (Michel), 1984 b. - *Vie quotidienne et rapports sociaux dans une petite ville de province. La mise en scène des différences*, Presses Universitaires de Lyon, 300p.

BOZON (Michel), HERAN (François), 1988. - "Comment les Français rencontrent leur conjoint", *La Recherche,* Vol. 19, N°200, pp. 836-838.

BREVAN (Bruno), 1980. - "La condition sociale du musicien à l'époque de Berlioz", *Revue d'Ethnopsychologie,* 35, n°4, pp. 23-34.

BRIAND (Jean-Pierre), 1984. - "Sur quelques conséquences des différents emplois du code des catégories socio-professionnelles", *Economie et Statistique,* n°168, pp. 45-58.

BRIEUX SAINT-LAURENT (Vicomte de), 1856. - *Quelques mots sur les danses modernes. Aux Pères de famille et au clergé,* Paris, Charles Douniol, 33p.

BROUILLARD (R.), BRIDE (A.), 1950. - "Danse", *Catholicisme hier, aujourd'hui, demain,* Ed. Letouzay et Ané, pp. 457-459.

BULLAT (Abbé), 1825. - *Entretien simple et familier sur les danses et sur les bals (recommandé principalement aux pères ainsi qu'aux maîtres de pension)*, Limoges, Martial Ardent, 99p.

CALLEDE (Jean-Paul), 1985. - "La sociabilité sportive", *Ethnologie française*, XV, n°4, pp. 327-344.

CERTEAU (Michel de), 1978. - "Une culture trés ordinaire", *Esprit*, n°22, pp. 3-26.

CHAMBOREDON (Jean-Claude), 1971. - "La délinquance juvénile, essai de construction d'objet", *Revue française de Sociologie,* XII, pp. 335-377.

CHAPOULIE (Jean-Michel), 1973. - "Sur l'analyse sociologique des groupes professionnels", *Revue française de Sociologie,* XIV, pp. 86-114.

CHÉRON (P), sans date. *Oeuvres poétiques de N. Boileau, suivies d'Oeuvres en prose*, Tome second, Paris, Librairie des Bibliophiles, E. Flammarion, Successeur.

CHEYRONNAUD (Jacques), 1983. - "La musique mise à la portée de tout le monde", *Colloque "Les Cultures Populaires",* Nantes, 9-10 Juin 1983, ronéoté, 13p.

CIBOIS (Philippe), 1984. - *L'analyse des données en sociologie*, Paris, P.U.F., coll. "Le sociologue", 224p.

CIBOIS (Philippe), 1987. - *L'analyse factorielle*, P.U.F., coll. Que sais- je ? n°2095, 2° Ed., 128p.

Collectif, 1982. - *Pratiques culturelles des Français. Description socio-démographique. Evolution 1973-1981,* Paris, Dalloz, Ministère de la Culture, Direction du développement culturel, Service des Etudes et Recherches, 440p.

Collectif, 1990. - *Nouvelle enquête sur les pratiques culturelles des français en 1989*, Paris, la Documentation Française, 244p.

CORBEAU (Jean-Pierre), 1976. "Le défouloir du samedi soir", *Autrement,* n°7, pp. 46-49.

CORZINE (Jay), SHERWOOD (Janis), 1983. - "The occupational orientations of jazz musicians. Some recents findings and a reexamination of the evidence", *Sociological Spectrum*, USA, 3, n°3-4, pp. 317-337.

DEFRANCE (Yves), 1984. - "Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordéon", *Ethnologie française,* XIV, n°3, pp. 223-236.

DESERT (Gabriel), 1983. - *La vie quotidienne sur les plages normandes du second empire aux années folles*, Paris, Hachette, 326p.

DESROSIERES (Alain), GOY (Alain), THEVENOT (Laurent), 1983. - "L'identité sociale dans le travail statistique. La nouvelle nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles", *Economie et Statistique,* n°152, pp. 55-81.

DESROSIERES (Alain), THEVENOT (Laurent), 1979. - "Les mots et les chiffres : les nomenclatures socioprofessionnelles", *Economie et Statistique,* n°110, pp. 49-65.

DINDINAUD (Geneviève), 1971. - "Notes sur les sociétés secrètes dans le sud du département du Cher en 1851", *Cahiers d'Archéologie et d'Histoire du Berry,* n°26, pp. 75-78.

DONNAT (Olivier), COGNEAU (Denis), 1990. - *Les pratiques culturelles des Français, 1973-1989*, Editions La Découverte, La Documentation Française, 287p.

DURKHEIM (Emile), 1973. - *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, P.U.F., 18ème éd., 162p.

DURR (René), 1981. - "Sociologie musicale des groupements symphoniques aux "Divertissements Auxerrois" (1787-1960)", *Bulletin de la Société des Sciences et d'Histoire Naturelle de l'Yonne,* 113, pp. 165-202.

FABIANI (Jean-Louis), 1986. - "Carrières improvisées : les musiciens de Jazz en France", in *"Sociologie de l'art. Colloque international",* Paris, La Documentation française, pp. 231-245.

FREIDSON (Eliot), 1986. - "Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique", *Revue française de Sociologie,* XXVII, 3, pp. 431-443.

GASNAULT (François), 1980 a. - "Les bals publics à Paris de 1830 à 1870", *Position des thèses,* Paris, Ecole Nationale des Chartes, pp. 71-80.

GASNAULT (François), 1980 b. -"Les bals publics parisiens sous la Seconde République", *Revue Internationale de Musique Française,* n°3, pp. 395-402.

GASNAULT (François), 1982 a. "Les salles de bal du Paris romantique : décors et jeux des corps", *Romantisme,* n°38, pp. 7-18.

GASNAULT (François), 1982 b. - "Un animateur de bals publics Parisiens : Philippe Musard (1792-1859)", *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France,* 108, pp. 117-149.

GASNAULT (François), 1982 c. - "Bal, délinquance et mélodrame dans le Paris romantique : l'affaire de la "Tour de Nesle" (1844)", *Revue d'Histoire Moderne et contemporaine",* t.XXIX, pp. 36-69.

GASNAULT (François), 1982 d. - "Jullien et le Casino Paganini". *Revue Internationale de Musique Française,* n°9, pp. 61-75.

GASNAULT (François), 1986. - *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIX° siècle*, Aubier, Collection historique, 344p.

GERBOD (Paul), 1980. - "L'institution orphéonique en France du XIX° au XX° siècle", *Ethnologie française*, X, 1, pp. 27-44.

GERBOD (Paul), 1988. - "La musique populaire en France dans la deuxième moitié du XX° siècle", *Ethnologie française*, XVIII, 1, pp. 15-26.

GERBOD (Paul),1989. - "Un espace de sociabilité: le bal en France au XX° s. (1910-1970)", *Ethnologie française*, XIX, 4, pp. 362-370.

GEREMEK (Bronislaw), 1976. - *Les marginaux parisiens au XIVe et XVe siècles"*, Paris, Flammarion, coll. L'Histoire vivante, 354 p.

GERSON-KIWI (Edith), 1973. - "Le musicien dans la société d'Orient et d'Occident", Suisse, *Cultures,* I, n°1, "Musique et Société", pp. 175-204.

GIRARD (Alain), 1964. - *Le choix du conjoint. Une enquête psycho-sociologique en France,* Paris, Cahiers de l'INED, Presses Universitaires de France.

GOFFMAN (Erving), 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne. I: La présentation de soi*, Paris: Editions de Minuit, 1973, 256p.

GRENIER (Line), 1986. - "La recherche fait la sourde oreille à la musique populaire. On connaît la chanson !", *Communication Information,* Canada, vol.8, n°2, pp. 82-111.

GRIGNON (Claude), PASSERON (Jean-Claude), 1985. - *A propos des cultures populaires,* ENQUETE, Cahiers du CERCOM n°1, CNRS - Université Nice-EHESS, 184p.

GUILCHER (Jean-Michel), 1969. - *La Contredanse et les renouvellements de la danse française*, Mouton/La Haye, 236p.

GUMPLOWICZ (Philippe), 1987. - *Les travaux d'Orphée*, Aubier, collection historique, 312p.

GUTWIRTH (Jacques), 1972. - "Les associations de loisir d'une petite ville Châtillon-sur-Seine", *Ethnologie française*, II, 1-2, pp. 140-180.

HALIMI (André), 1976. - *Chantons sous l'occupation*, Editions Marabout, coll. Grand Document n°18, 352p.

HELIAS (Pierre Jakez), 1975. - *Le cheval d'Orgueil*, Presses Pocket, Collection Terre Humaine n°3000, 640p.

HENNION (Antoine), 1981. - *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Editions A.M. Métailié, 264p.

HENNION (Antoine), 1983. - "Une sociologie de l'intermédiaire : le cas du directeur artistique de variétés", *Sociologie du Travail,* n°4, pp. 549-474.

HENNION (Antoine), MARTINAT (Françoise), VIGNOLLE (Jean-Pierre), 1983. - *Les conservatoires et leurs élèves. Rapport sur les élèves et anciens élèves des écoles de musique agréées par l'état,* Paris, La Documentation Française, Ministère de la Culture, Service des études et recherches, 268p.

HÉRAN (François), 1984. - "L'assise statistique de la sociologie", *Economie et Statistique,* n° 168, pp. 23-35.

HESS (Rémi), 1989. - *La Valse*, Paris, Editions A.M. Métailié, 350p.

HOGGART (Richard), 1981. - *La culture du pauvre*, Paris, Editions de Minuit, 424p.

INSEE (publication), 1984 a. - *Tableaux normalisés simplifiés par région et département. Recensement général de la population de 1982 (France métropolitaine-Sondage au 1/20)*, Paris, Mars 1984, coll. "Archives et Documents" n°100.

INSEE (publication), 1984 b. - *Recensement général de la population de 1982 : Résultats du sondage au 1/4,* Série "verte", Mars 1984, collection "Archives et Documents" n°100.

INSEE (publication), 1989 a. - *Les pratiques de loisirs vingt ans aprés. 1967/1987-1988*, INSEE RÉSULTATS n°13, coll. "Consommation-modes de vie", n°3/1989.

INSEE (publication), 1989 b. - *Les pratiques de loisirs. Enquête 1987--1988*, INSEE RÉSULTATS n°3, coll. "Consommation-modes de vie", n°1/1989, 308p.

JACOB (Etienne), 1986. - *Les bals populaires des antillais en région parisienne*, Thèse de Doctorat de 3ème cycle de Sociologie, Université de Paris VIII, 247p.

JACOB (Heinrich Eduard), 1955. - *Les STRAUSS et l'histoire de la Valse*, Paris, Corrêa Buchet/Chastel, 250p.

JOHO (Jean), 1989. - *Guide pratique des associations (loi du 1er Juillet 1901)*, Colmar, Ed. Jean Joho, 11 ème édition, 512p.

KATZ (Ruth), 1973. "The Egalitarian Waltz", *Comp. Stud. Soc. Hist.*, G.B., 15, n°3, pp. 368-377.

KOHLER (P.), SCHACHT (K.), 1984. *Die jazzmusiker. Zur soziologie einen kreativen randgruppe*, Freiburg : Wettinger, Roter Punkt Verlag, sans pagination.

LABURTHE-TOLRA (Philippe), 1980. - "La condition sociale du musicien dans l'Afrique noire traditionnelle", *Revue d'Ethnopsychologie,* 35, n°4, pp. 37-44.

LALO (Charles), 1921. - *L'Art et la Vie Sociale*, Paris, Doin, 1921, 378p.

LAMY (Yvon), 1990. "Changement culturel, marché des oeuvres, théorie esthétique", *Genèses*, n°2, Décembre 1990, pp. 178-191.

LAMY (Yvon), CALLEDE (Jean-Paul), 1991. - *Pratiques culturelles et politiques de la culture en Dordogne"*, Université de Bordeaux II - Maison des Sciences de l'Homme d'Acquitaine, Septembre 1991, 188p.

LAPAIRE (Hugues), 1908. - "Le dernier maître-sonneur", *Revue du Berry et du Centre,* pp. 209-219.

LEGER (Fernand), 1965. - "Les bals populaires" in *Fonctions de la peinture,* Coll. Médiations, Denoël, pp. 147-150.

LEHMANN (Bernard), 1990. - "Les musiciens : instrumentistes ou instruments du chef ?", *Corps Ecrit,* n°35, pp. 107-113.

LEMEL (Yannick), 1984. - "Le sociologue des pratiques du quotidien entre l'approche ethnographique et l'enquête statistique", *Economie et Statistique,* n° 168, pp. 5-11.

LENOIR (Rémi), 1979. - "Notes pour une histoire sociale du piano", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°28, pp. 79-82.

LESURE (François), 1953. - "La communauté des "joueurs d'instruments" au XVI° siècle", *Revue Historique de droit français et étranger"*, 4, pp. 79-109.

LEVY (Louis), 1983. - "New-Orleans jazz : a dialectical view", *Sociological Spectrum*, USA, 3, n°3-4, pp. 339-352.

LEWIN (Kurt), *Psychologie Dynamique*, Paris, P.U.F., 4° Ed., 1972.

MARCEL-DUBOIS (Claudie), 1984. -"Coda", *Ethnologie française,* XIV, n°3, pp. 319-320.

MASSIN (Jean), MASSIN (Brigitte) (dir.), 1985. - *Histoire de la Musique occidentale*, Paris, Fayard/Messidor-Temps Actuels, 1314p.

MENGER (Pierre-Michel), 1983 a. - "De la division du travail musical", *Sociologie du Travail,* n°4, pp. 475-488.

MENGER (Pierre-Michel), 1983 b. - *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, collection "Harmoniques", 396p.

MENGER (Pierre-Michel), 1989. - "Rationalité et incertitude de la vie d'artiste", *L'année Sociologique,* 39, pp. 111-151.

MENGER (Pierre-Michel), 1991. - "Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle", *Revue française de Sociologie,* XXXII, 1, pp. 61-74.

MILLS (C. Wright), 1983. - *L'imagination sociologique,* Paris, Petite Collection Maspéro, 240p.

MONTFERRIER (Marquis de), 1930. - *Les femmes, la danse et la politesse*, Paris, Librairie Académique Perrin et Cie, 258p.

MOULIN (Raymonde), 1967. - *Le marché de la peinture en France*, Paris, Editions de Minuit, 2ème éd., 618p.

MOULIN (Raymonde), 1983 a. - "Avant propos" (du numéro spécial sur les professions artistiques), *Sociologie du Travail,* n°4, pp. 383-387.

MOULIN (Raymonde), 1983 b. - "De l'artisan au professionnel : l'artiste", *Sociologie du Travail,* n°4, pp. 388-403.

MOULIN (Raymonde), PASSERON (Jean-Claude), PASQUIER (Dominique), PORTO-VASQUEZ (F.), 1985. - *Les artistes. Essai de morphologie sociale,* Paris, Centre de Sociologie des Arts, La Documentation Française.

MUCCHIELLI (Roger), 1976. - *La dynamique des groupes*, Les Editions E.S.F., 7ème édition.

NEWTON (Francis), 1966. - *Une sociologie du Jazz*, Paris, Flammarion, 302p.

ORTOLAN (T.), 1911. - "Danse", *Dictionnaire de Théologie Catholique,* Ed. Letouzay et Ané, Tome 4, pp. 108-134.

PARADEISE (Catherine), 1987. - "Des savoirs aux compétences : qualification et régulation des marchés du travail", *Sociologie du Travail,* n°1, pp. 35-46.

PARSONS (Talcott), 1975. - "L'institutionnalisation des valeurs économiques et les motivations de l'activité économique", *in* LÉVY, *Psychologie sociale. Textes fondamentaux anglais et américains*, Paris, Dunod, Tome II, pp. 448-456.

PINGUET (Francis), 1984. - "Un monde musical métissé", *La Revue Musicale*, n°365-366-367, 288p.

PISTONE (Danièle), 1980. - "La condition sociale du compositeur d'Opéras à Paris au XIX°siècle", *Revue d'Ethnopsychologie,* 35, n°4, pp. 5-22.

PISTONE (Danièle), 1981. - "L'opéra de Paris au siècle Romantique", *Revue Internationale de Musique Française,* n°4, pp. 7-56.

PISTONE (Danièle), 1983. - "La musique dans le Charivari (1832-1870)", *Revue Internationale de Musique Française,* n°10, pp. 7-54.

RENAULT (Patrick), 1978. - *Les bals en France*, Paris, SACEM, Musique et Promotion, collection Musique Vivante n°2, 94p.

RIBAULT (Jean-Yves), 1967 - "Divertissement populaire et turbulence sociale : Les fêtes balaboires dans la région de Thaumiers (Cher) au XVIII° siècle", *Cahiers d'Archéologie et d'Histoire du Berry,* n°9, pp. 20-28.

ROGERS (Carl R.), 1968. - *Le développement de la personne,* Paris, Dunod, 290 p.

SAND (George), 1985. - *Les maîtres sonneurs*, Gallimard, Collection Folio n°1139, 544p.

SCHUTZ (Alfred), 1984. - "Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux", *Sociétés*, 1, n°1, "Musiques ensemble", pp. 22-27.

SCHWARTZ (Daniel), 1980. - *Méthodes statistiques à l'usage des médecins et des biologistes*, Paris, Flammarion Médecine Sciences, 3ème éd., 320p.

SECA (Jean Marie), 1988. - *Vocations rock*, Paris, Méridiens Klincksieck, 328p.

SELLTIZ (C), WRIGHTSMAN (I.S), COOK (S.W), 1977. - *Les méthodes de recherche en sciences sociales*, Montréal, Ed. H.R.W., 614p.

SINGLY (François de), 1984. - "Les bons usages de la statistique dans la recherche sociologique", *Economie et Statistique,* n° 168, pp. 13-21.

SORIANO (Marc), 1983. - "Les crayeurs", *Ethnologie française*, III, 3, pp. 205-218.

STEBBINS (Robert A.), 1976. - "Music among friends : the social networks of amateurs musicians", *Rev. internat. Sociol.*, 12, n°1-2, pp. 52-73.

STEBBINS (Robert A.), 1977. - "The amateur. Two sociological definitions", *Pacific Sociological Review,* Vol. 20, n°4, pp. 582-606.

THEVENOT (Laurent), 1979. - "Une jeunesse difficile : les fonctions sociales du flou et de la rigueur dans les classements", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* n°26-27, pp. 3-18.

THOMAS (Georges-Michel), 1961. - "Les bals à Brest aux XVII° et XVIII° siècles", *Bulletin de la Société archéologique du Finistère,* pp. 91-94.

TOURAINE (Alain), 1965. - *Sociologie de l'action*, Paris, Seuil, 509p.

TOURAINE (Alain), 1984. - *Essai de Sociologie,* Paris, Fayard (Collection "Mouvements", n°3), 349p. 1984

VALLET (Louis-André), 1987. - "Traitenq. Logiciel de dépouillement et de traitement d'enquêtes sur micro-ordinateur compatible", Angers, *Cahiers de l'IPSA*, numéro spécial., 96p.

VAN TIGGELEN (Philippe J.), 1986. - "Vision hiérarchisée de la société musicale française sous la Monarchie de Juillet", *Revue Internationale de Musique Française,* n°21, pp. 87-108.

VROD (Jean-François), 1983. - "Le bal", *MODAL, Cahiers d'éco-musique (la revue des "musiciens routiniers"),* n°4, pp. 19-31.

WAHL (Alfred), 1986. - "Le footballeur français : de l'amateurisme au salariat (1890-1926)", *Le Mouvement Social,* n° 135, pp. 7-30.

WEBER (Max), 1965. - *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 524p.

WEBER (Max), 1969. - *Le savant et le politique"*, Paris, Plon, collection "Recherches en sciences humaines", n°12, 232p.

WILLENER (Alfred), 1973. - "Musique et sociologie", Suisse, *Cultures,* I, n°1, "Musique et Société", pp. 245-261.

WILLENER (Alfred), 1988. - "Le Concerto pour trompettes de Haydn", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°75, pp. 54-61.

WILLS (Geoffrey I.), 1984. - "A personality study of musicians working in the popular field", *Person. individ. Diff.,* vol. 5, n°3, pp. 359-360.

ZARCA (Bernard), 1988. - "Identité de métier et identité artisanale", *Revue française de Sociologie,* XXIX, n°2, pp. 247-273.

ZOLA (Emile), 1987. - *Nana*, Paris, Le Livre de Poche n°50, 512p.

*

Contenu des annexes.

Annexe n°1: Publicité pour un bal de musique traditionnelle.....279

Annexe n°2: Le questionnaire proposé aux musiciens.....280

Annexe n°3: Le questionnaire proposé aux organisateurs.....285

Annexe n°4: Bulletin de participation à la tombola.....289

Annexe n°5: Guide d'entretien téléphonique.....290

Annexe n°6: Carte de l'organisation géographique de la S.A.C.E.M.....292

Annexe n°7: Données pour la carte n°1 : Nombre d'orchestres par départements et par habitants.....293

Annexe n°8: Données pour la Carte n°2 : Nombre d'orchestres par régions et par habitants.....294

Annexe n°9 A: Le croisement du nombre d'orchestres avec les 12 variables.....295

Annexe n°9 B: Représentation de toutes les corrélations significatives des 9 variables entre elles.....295

Annexe n°10: Les liens entre les 9 variables significatives.....296

Annexe n°11: Liste de quelques orchestres réputés.....297

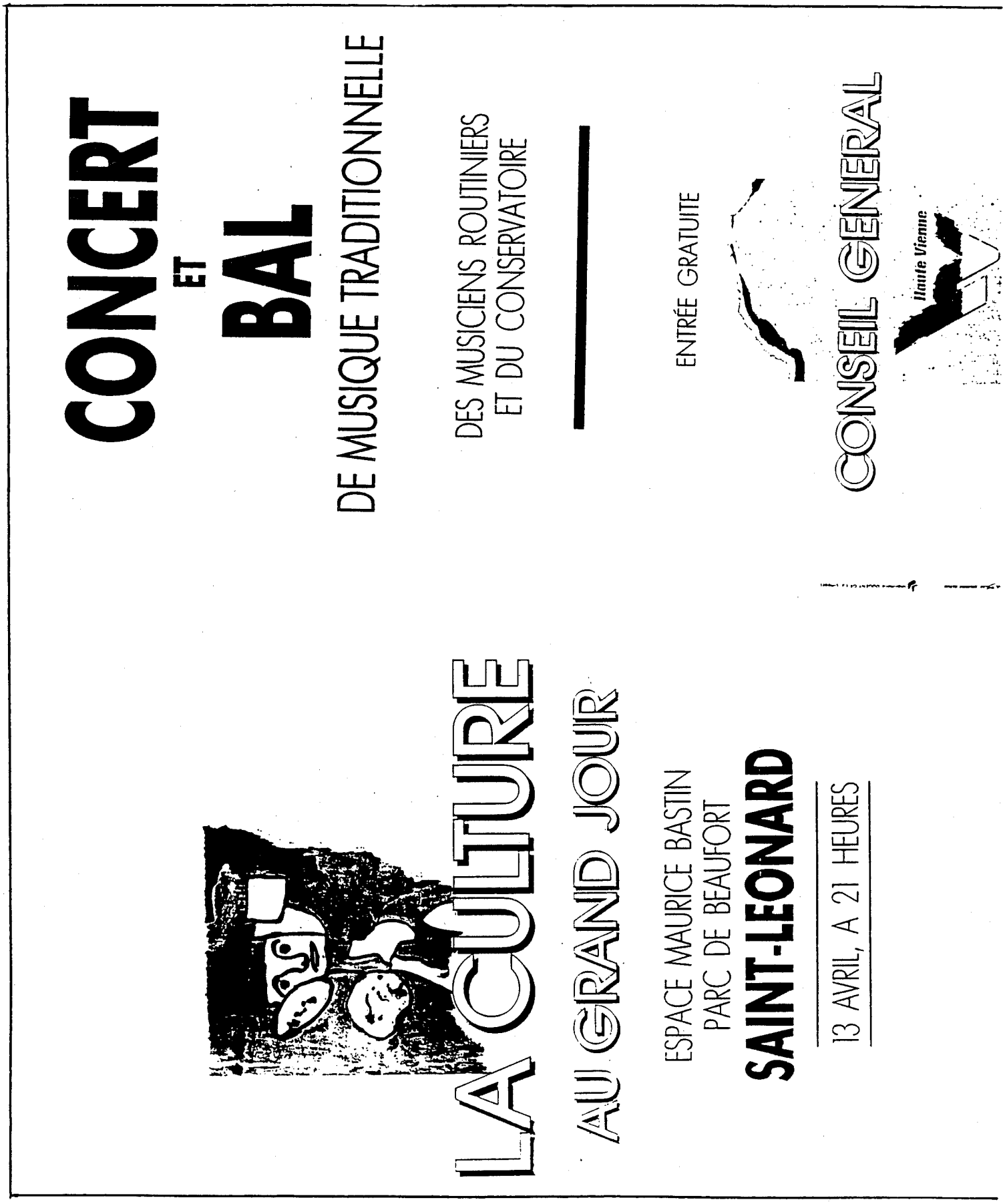
Annexe n°12: Le portrait du dragueur.....298

Annexe n°13: Une vignette de l'URSSAF.....299

*

Annexe n°1 **Publicité pour un bal de musique traditionnelle (1991)**

(on notera la gratuité de la manifestation, la mention explicite du terme "culture" et le parrainage d'une instance administrative importante)



Annexe n°2 Le questionnaire proposé aux musiciens.

Date : ...../...../..... /1_____

Orchestre : ..... Instrument : ..... /2_____

Composition de l'orchestre =
accordéon; batterie; basse; guitare; chanteur; chanteuse; clavier;
saxophone; trompette; trombonne; danseuses; sono; lumière;
chauffeur; secrétaire; roadies; manager; Musiciens/total: .....

Vous arrive-t-il de prendre des extras ? N O ==> qui ?.....

1-Aa- En quelle année avez-vous joué dans votre 1er groupe de musique : 19... /3_____

-Ab- C'était avec a) des copains b) un orchestre de bal c) une fanfare /4_____
d) une société musicale e) autre
- Comment êtes-vous venu au bal?

-B- En quelle année avez-vous fait vos premiers bals ? 19..... /5_____

-C- Que faisiez-vous au début et actuellement ? /6_____

a) début		b) actuellement
....%	- des mariages/communions	....%
....%	- des bals publics	....%
....%	- des soirées privées	....%
....%	- des animations (kermesses)	....%

2- Depuis le départ, jouez-vous toujours du même d'instrument ? oui non 7/_____

Si non, quel a été le changement et pourquoi.?.....
.....

3-A- Depuis que vous faites du bal, jouez-vous toujours dans le même orchestre ? O N 8/_____

-B- Si non, combien de fois avez-vous changé d'orchestre ? .....fois 9/_____

-Ca- Lorsque vous avez changé d'orchestre, était-ce pour des raisons :

a familiales (mariage, vie privée)
b financières (salaire insuffisant, baisse du nombre de contrats)
c service militaire
d professionnelles (hors musique : mutation, horaires incompatibles)
e dissolution de l'orchestre (mésentente, arrêt du chef)
f envie de changer de genre musical (ou de répertoire)
g envie de changer d'orchestre
h autre.....

-Cb- Si vous avez arrêté l'orchestre (le bal), pour quelle raison ?.....
.....

-D- Vous est-il arrivé de déménager pour des raisons musicales ? (cad pour vous rapprocher pour les répétitions ou de l'ensemble du groupe) ? O N /10_____

-E- Jouez-vous dans l'orchestre de (...) depuis le début de sa création ? O N /11_____

-F- Y-a-t-il des musiciens avec qui vous jouez depuis le début (longtemps) O N /12_____
Si oui, ont-ils un lien de parenté avec vous ? O N

-G- Depuis quand jouez-vous dans cet orchestre ?.....mois.....ans /13_____

-H- Comment l'avez-vous connu ?..... /14_____

4- Formation musicale : (B = instr. princip. joué dans l'orchestre, ligne 2)

-A- Quel a été votre tout ler instrument de musique ? A =..... /15_____

-B- Jouez-vous d'un autre instrument sur scène ?.... C =..... /16_____
Cet instrument : a) vous appartient b) vous l'empruntez

-Ca- Est-ce que vous chantez sur scène ? O N (exclusivement chanteur : C) /17_____
Cb- Chant principal en soliste O N choeurs O N

-D- Vous avez appris l'instrument (ou le chant) :

		initial	principal	second	
1	- tout seul ou avec des copains.....	.....	.....	.....	/18_____
2	- dans une société musicale.....	.....	.....	.....	
3	- cours particuliers.....	.....	.....	.....	/19_____
4	- conservatoire.....	.....	.....	.....	
5	- autre.....	.....	.....	.....	/20_____

-Ea- Combien de temps avez-vous pris des cours de musique ? (2 + 3 + 4)..... /21_____
b- ou combien de cours de musique avez-vous pris ?.....

-F- Les cours sont-ils venus aprés le début des bals ou avant ? /22_____

5-A- Lorsque vous apprenez un nouveau morceau en répétition, vous : /23_____

1 - travaillez exclusivement sur écoute O N
2 - exclusivement sur partition O N 23bis_____
3 - en mélangeant les deux formules ? Si 3, quel pourcentage ?.....%

-B- Si réponse 1 ou 3 ==> Lorsque vous travaillez sur écoute : /24_____

a) vous apprennez un morceau directement de mémoire
b) vous écrivez une grille ou une tablature
c) vous écrivez votre partie sur une partition

-Ca- Si réponse 2 ou 3 ==> Lorsque vous travaillez sur partition : /25_____

1) vous ajoutez quelques annotations à la partition (nom des accords ou des notes, tempos rythmiques...)
2) vous lisez la partition telle quelle, sans modification

Cb- En général, pouvez-vous dire que : /26_____

1) vous ne connaissez pas la musique (cad le solfège)
2) vous lisez la musique avec qqs difficultés (Sol : O N /Fa : O N)
3) Vous lisez à vue (cléf Sol : O N /Fa : O N /solf. rythmique O N)

-D- Lorsqu'il faut transposer un morceau, comment faites-vous ? /27_____

1) Inutile pour l'instrument
2) décale le doigté (ex : accordéon)
3) vous transposez de mémoire ou d'oreille
4) réécrit le nom des accords au dessus de la partition (ex : ré ==>mi)
5) réécrit les notes sur la partition (ou la partition)
6) transpose à vue
7) connaît toutes les clefs ==> la change
8) autre

-E- En écoutant un morceau de variété assez difficile, pouvez-vous trouver et reproduire d'oreille votre partie instrumentale ? O N /28_____

-F- à propos du 2° instr., vous le pratiquez : d'oreille / grille / partition /29_____

-G - Avez-vous déjà donné des cours de musique ? O N /30_____
Vos élèves travaillaient-ils sur : partition d'oreille grilles

-Ha- Pendant les bals, vous jouez tout le répertoire : /31_____
a) de mémoire b) avec des grilles ou vos notes c) sur partition

.....% .....% .....%

-b- Vous faites des répétitions sur place avant le bal ? N O Durée :..... /32_____

Et en dehors ? non irrégulier oui Fréquence :.....Durée :..... /33_____

Y-a-t-il tous les musiciens ? O N ==> qui ?.....

-I- Est-ce que vous travaillez votre instrument chez vous en dehors des /34_____
répétitions ? O N Fréquence :.....

Travaillez-vous le répertoire des soirées O N ==> lequel..... /35_____

-Ja- Avez-vous participé à un (ou plusieurs) enregistrement(s) de disques ou /36_____
cassettes commercialisés ? N O ===> Combien.....

-b- Etait-ce des enregistrements de l'ensemble de l'orchestre ? O N /37_____
Si non, qui jouait ?.....

-c- Quel était le style de l'enregistrement ?..... /38_____

-Ka- Lorsque vous faites du bal, à combien peut-on estimer le matériel qui /39_____
vous appartient sur scène ? a)instrument:.....b)ampli:.....

-b- De quand date-il ?.....a).....b)..... /40_____

-c- (pour le chef) Sono : Prix :.....Date :..... /41_____

6-A- <u>Genre de musique de votre orchestre actuel ?</u> ..... 41bis_____

-B- Dans le groupe, qui propose les nouveaux morceaux ? /42_____
1) un peu tout le monde, c'est le groupe 2) le chef d'orchestre
3) le chanteur 4) autre.....

-C- Combien avez-vous de morceaux à votre répertoire ?..... /43_____

-D- Est-ce que le répertoire que vous jouez change en fonction des publics ? /44_____

1) l'ordre de succession des morceaux varie mais c'est le même le répert.
2) le dosage des morceaux varie (musette/variété/folklorique), donc le rép.
3) jamais 4) autre.....

-Ea- Qu'est ce que vous aimez personnellement comme genre de musique ? /45_____

.....
-Eb- Quel genre écoutez-vous le - :..... /46_____

-Fa- Lisez-vous des revues en rapport avec la musique ? N O ==>..... /47_____
-b- En achetez-vous ? O N Abonnement ? O N
/48_____

-Ga- La plupart des musiciens que vous connaissez font-ils du bal ? O N
Si non, quoi ?..... /49_____

-b- Combien connaissez-vous de musiciens de bal ? 0-10-20-30-40-50-60-70-80 > /50_____

-c-Connaissez-vous plutôt des (instrument joué) ou toute sorte d'instruments ? /51_____

. Combien connaissez-vous de (à voir.)?

7-A- Actuellement, ne vivez-vous que du bal ? N O ==> Depuis qd ?..... /52_____

-B- Avez-vous eu des périodes durant lesquelles vous n'avez vécu / pas vécu /53_____
que du bal ? N O /54_____
Si oui, lesquelles ?..... /55_____

-C- Avez-vous déjà exercé un métier en rapport avec la musique en dehors des /56_____
bals ? non oui ===> a) cours; b) studio; c) concert; d) magasin de
musique e) autre.....

-D- Votre activité musicale vous empêche-t-elle de prendre des vacances ? /57_____

A : oui	E : vancances ./. dates libres
B : non, l'orchestre stoppe	F : je reviens assurer la date
C : non, je suis remplacé	G : nan car je n'en prends pas
D : non, je ne suis pas remplacé	I : autre

-E- Combien de soirées de bal animez-vous en moyenne par an en orchestre ?... /58_____
Au total, toutes prestations confondues :..... /59_____

-F- Y-a-t-il un département où vous tournez beaucoup ?..... /60_____

-Ga- A combien peut-on estimer le rayon moyen de vos déplacements ?..... /61_____

-b- Vous vous déplacez : 1) sur le département 2) département + limitrophes /62_____
3) sur toute la France

-c- Depuis un an, êtes-vous allé à l'étranger ? N O ==>.....fois..... /63_____

-Ha- Quel est le prix moyen demandé pour votre orchestre ? nsp ..... /64_____
-b- Qui négocie les contrats ? Le chef d'orchestre autre :..... /65_____

c- Tous les musiciens de l'orchestre touchent-ils le même cachet ? O N /66_____
Le chef également ? O N ==> combien ? nsp..... /67_____

Si non, quelles sont les différences ?..... /68_____

d- Combien gagnez-vous en moyenne pour une soirée ?..... /69_____

e- Vous arrive-t-il de jouer gratuitement en groupe ? jamais parfois souvent /70_____
Si oui, dans quelles circonstances ?.....fois par an

f- Pour vous, demandez-vous les vignettes : a) non b) irrégulier c) toujours /71_____
les cotisations GRISS : a) non b) irrégulier c) toujours

-Ia- Vous arrive-t-il avec l'orchestre de (...) de tourner en formation /72_____
réduite ? O N

-b- Est-ce toujours la même équipe ? O N ==> Qui ?.....

-c- Vous arrive-t-il de faire des bals avec un autre orch. que (...) ? O N /73_____
Si oui préciser :.....

-Ja- Votre femme (amie) assiste-t-elle aux soirées? jam rare parfois svt tjrs /74_____

b- S'occupe-t-elle des contrats ou de l'organisation ? O N /75_____

-K- Souhaiteriez-vous continuer votre activité musicale dans le bal ou changer de genre musical ? bal Si changement, lequel et pourquoi ? /76_____

.....

-L- (si amateur) Auriez-vous aimé (ou aimeriez-vous) devenir professionnel dans la musique de bal ? O N /77_____

Si oui, pourquoi ne l'avez-vous pas fait ?.....
.....

Si non, pourquoi ?.....

8-A- Vos parents étaient : /78_____

	musiciens		dans un orchestre		Instrument
Père :	O	N	O	N	.....
Mère :	O	N	O	N	.....

-B- Quelle était leur formation musicale ? (question 4) 1 2 3 4 5 /79_____

-C- Quelle est (ou était) leur profession ? Père :..... /80_____

Mère :..... /81_____

-D- Y-a-t-il des membres de votre famille qui font du bal ? O N /82_____
Si oui, lesquels ?.....

-E- Jouent-ils (ont-ils joué) dans le même orchestre que vous ? O N /83_____

9a- Quel métier exercez-vous en dehors de la musique ? ..... /84_____

Vous travaillez dans une entreprise : privée publique /85_____

9b- Quel est votre diplôme le plus élevé ? /86_____

0 pas de diplôme
1 Certificat d'Etudes primaires
2 BEPC, Brevet élément., Brevet des collèges
3 CAP
4 BEP
5 Baccalauréat, brevet professionnel ou de technicien, autre brevet (BEA, BEC, BEI, etc...)
6 Diplôme universitaire de 1er cycle, BTS, BETS, DUT, diplome des professions sociales ou de la santé
7 Diplôme universitaire de 2° ou 3° cycle, diplôme d'ingénieur, d'une grande école

9c- Quel âge avez-vous ?.... /87_____

9d- Quelle est votre situation familiale ? /88_____
Célibataire (re)Marié Veuf Divorcé

10-A- A combien de kilomètres habitez vous de chez le chef ?..... /89_____

-B- Sujet de sexe : 1 : masculin 2 : féminin /90_____

-C- Est le chef de l'orchestre : 0 : non 1 : oui /91_____

- D- Taille de la commune où il vit :..... /92_____

- E- Département :... /93_____

Annexe n°3 Le questionnaire proposé aux organisateurs.

1- Commune : ..... Date : ...../...../.....

2-A- Nom de l'organisation : .....

-B- Etes-vous déclaré en association Loi 1901 ? O N

-C- Commune du siège de l'(association/comité) si autre que 1 :.....

-D- Pour être membre (de l'association, du comité etc), que faut-il faire :
a) résider dans la commune O N d) payer une cotisation O N
b) travailler dans l'entreprise O N e) payer une licence O N
c) être élu municipal O N e) autre.....

-E- Quelles sont les différentes sortes de membres : a) d'honneur b) du bureau
c) bienfaiteurs d) actifs e) autres.....

-F- Combien y en a-t-il : a)..... b)..... c)..... d)..... e).....

3-A- Depuis quand date votre association ? .....
-B- En faites-vous partie depuis le début de sa création ? O N ==> .....
-C- Depuis quand êtes vous dans le bureau ? ....an....mois

-D- Statut de l'interviewé dans l'(association/comité):
a) Président b) Trésorier c) secrétaire d) membre du bureau
e) directeur de l'établissement f) autre.....

-Ea- Quelles sont les principales activités organisées par votre association ?
a) animation communale d) politique g) musique
b) comité d'entreprise e) sport h) culture
c) école f) loisirs i) autre.....

-Eb- Recevez-vous des subventions ? N O ==> combien :.....

-Ec- Quel est l'âge de vos adhérents les + jeunes :.....+ âgés:.....
nombre :.....

-F- Combien organisez-vous de manifestations par an ?
a) secteur principal strict (B ci-dessus).....
b) hors B .....

-G- Préciser la nature de b).....

4-A- Dans le cadre de votre (association/comité), avez-vous organisé une (ou plusieurs) soirée(s) dansante(s) depuis un an ? N O ==> Combien.....

-B- Avez-vous fait appel : a) à un orchestre b) à une disco-mobile c) aux 2
Si réponse c), était : a) simultanément b) pour 2 soirées distinctes
-C- Etait-ce : a) un bal b) un thé D. c) un dîner D. d) buffet C. e) autre

-D- Les manifestations dansantes sont-elles organisées régulièrement ? O N
-E- A quelle(s) occasion(s) ? :.....
-F- Est-ce toujours à la même date ? N O ==> quand .....
-G- Est-elle a) publique b) membres stricts c) invit. orale d) invit. écrite
-H- Lorsque vous faites des soirées privées, vous arrive-t-il de demander à l'orchestre d'inviter des personnes ? O N et l'inverse O N
-I- si a), faites-vous de la publicité N O ==> presse affiches radio autre

-J- Les entrées sont-elles payantes ? N O ==> Combien : .....
-K- En moyenne, combien avez-vous d'entrées pour un bal ?.....

5-A- Ces soirées se déroulent dans la commune ? O N ==> laquelle :.....

-B- Elles ont eu lieu : a) salle des fêtes b) salle polyvalente
c) salle de l'organisateur d)autre.....

-C- Si choix d'une autre commune, pourquoi ?.....

-D- Est-ce toujours la même qui est choisie ? N O Pourquoi.....

-E- Pourquoi ne choisissez-vous pas votre commune ?.....

6-A- Si plusieurs soirées / an, était-ce le même orchestre ? O N

-B- Qui avez-vous choisi dernièrement ?.....

-C- Comment l'avez-vous connu (la 1ère fois) ?.....

-D- L'aviez-vous déjà fait venir ? Jamais Une fois Plusieurs fois =.....

-E- Si oui, le retenez-vous régulièrement d'une fois sur l'autre ? N O

7-A- Pourquoi avez-vous pris (nom de l'orchestre) ?
a) la nature de son répertoire
b) du fait de son prix
c) l'habitude/tradition
d) le public est satisfait
e) le nombre de ses musiciens
f) le monde qu'il attire
g) qualité de la prestation
h) relation personnelle avec un mbre
i) autre.....

-B- Si vous changez la prochaîne fois, pour quelle raison ? .....

8- Si vous avez changé d'orchestre depuis que vous vous occupez du (comité, assoc.), pour quelle raison ?.....

9- Avant d'employer un orchestre, vous arrive-t-il d'aller l'écouter ? N O

10- Vous arrive-t-il de demander à l'orchestre un répertoire particulier avant la soirée, cad quand vous négociez le contrat ? N O ==>.....

11-A- Etes-vous contacté par des orchestres dans l'année ? N O Fréquence :....

-B- Comment vous connaissent-il ?.....

-C- Contactez-vous des orchestres ? N O ==> comment.....

12-A- Qui décide de l'orchestre à choisir ? a) président b) trésorier
c) secrétaire d) bureau e) autre.....

-B- Qui traite personnellement des conditions financières ? a) b) c) d) e)
f) autre.....

-Ca- Pour un bal, quel est votre budget orch. ? (plancher/plafond).....
-Cb- Coût budget global: Salle:.....chaises/tables:.....Estrade:.....

-D- Si un chef vous demande de lui fournir des vignettes pour les musiciens, vous (ou vous est-il arrivé de) :

a) les prendre toutes
b) négociez leur nombre
c) refusez le contrat
d) ne connait pas
e) autre cas.....

-E- et pour les cotisations GRISS ? a) b) c) d) e).....

-F- Est-il arrivé que le choix de l'orchestre crée un désaccord entre les membres du bureau ? N O ==>.....

-G- Etait-ce le choix a) orchestre / disco-mobile ou b) sur le nom du groupe
Si b), pourquoi :.....

13-A- Le choix de l'orchestre a-t-il été critiqué par des membres du public ?
N O ==> pourquoi (ou quoi).....

-B- Vous avez assisté au dernier bal (O N ==> orchestre.....)
quelle était la moyenne d'âge du public ?.....

-C- Quel age avaient le G.: des + jeunes ?.....des + âgés ?.....

-D- D'aprés vous, qui étaient ces personnes (principalement) :

a) de l'association
b) de la commune (siège)
c) de la commune lieu du bal
d) des communes voisines
e) de tout le département
f) des habitués de l'orchestre
g) des habitués de cette salle
h) autre.....

14-A Y-a-t-il d'autres associations dans la commune (siège) ? N O ==> combien :..... Nature des associations :.....

-B- Organisent-elles des soirées dansantes ? O N avec orchestre ? O N
Dans la même salle que vous ? O N ==> où :.....
Si oui, font-elles venir le même orchestre ? O N => qui.....

15-A- D'autres associations utilisent-elles cette salle ? N O ==> nbre:.....
-B- Si oui, prennent-elles le même orchestre que vous ? O N ==>.....

16- Préférez-vous prendre : a) un orchestre qu'un autre comité a déjà fait passer dans la commune b) un orchestre différent c) nsp

Pourquoi ?.....

17-A- Y-a-t-il d'autres soirées dansantes dans la commune dans l'année ? O N
-B- Si oui, a) avec orchestre b) avec disco-mobile

18- Dans ce cas, qui les organise ?.....

19-A- Y-a-t-il de la concurrence entre différents organisateurs de la même commune pour organiser des bals ? N O ==> quel type ?.....

20- Est-ce que vous vous coordonnez ? N O ==> comment ?.....

21-A- Y-a-t-il de la concurrence entre les communes voisines pour organiser des bals ? N O ==> quel type ?.....

-B-) Est-ce que vous vous coordonnez ? N O ==> comment ?.....

22- Est-ce que les discothèques (bals des comités des fêtes pour les professionnels) vous font concurrence lorsque vous organisez un bal ? N O

23- Pour quelle raison peut-on dire que vous organisez un bal :
a) financière
b) animation de la commune
c) la vie de l'association
d) par tradition
e) autre.....

24- Qu'est-ce qu'un bon orchestre pour vous ?.....

25- Souhaitez-vous continuer à organiser des bals avec orchestre ? N O

Pourquoi ?.....

Personnellement, préférez-vous un orchestre ou un DM ? Pourquoi ?.....
.....

26-A- Etes-vous un élu municipal ? N O ==> a) maire b) secrétaire de mairie
c) membre du conseil municipal

-B- Si oui, vous vous occupez en particulier de.....

27-A- Appartenez-vous à d'autres comités ou associations ? N O ==>.....

-B- Si oui, font-ils partie de cette même commune ? O N ==>.....

-C- Dans ces autres comités, vous occupez-vous de soirées dansantes ? N O

-D- Si oui, prenez-vous les mêmes orchestres qu'ici ? O N ==> qui.....

28- Composition du bureau :

	Profession	Sexe	Age	Réside dans la commune
Président :	.....	M F	!...!	A B C ==>.....
Trésorier :	.....	M F	!...!	A B C ==>.....
Secrétaire :	.....	M F	!...!	A B C ==>.....
autre cas* :	.....	M F	!...!	A B C ==>.....

(A: siège B: lieu du bal C: autre)

* Si le sujet interviewé n'est pas au bureau

Annexe n°4 Bulletin de participation à la tombola.

TOMBOLA GRATUITE

BAL DU 15 JUIN 91

Peut-être aurez-vous la chance d'être très bientôt contacté par les animateurs de Radio PAC pour emporter un cadeau.

Tirage au sort à l'antenne le vendredi 21 Juin à 20 heures 30.

NOM : _____ PRENOM : _____

ADRESSE : _____

TELEPHONE : _____

Déposez un seul bulletin par personne dans l'urne située à l'entrée du bal. (stylos à disposition)

Annexe n°5 Guide d'entretien téléphonique.

IDENTIFICATION

NOM : _____ PRENOM : _____

ADRESSE : _____

TELEPHONE : _____

1) Vous êtes venu au bal de Radio PAC le 15 Juin
   * Parce que c'était dans votre commune
   * Parce que c'était dans une commune proche (précisez km)
   * Parce que c'était l'orchestre
   * Parce que c'était le bal de Radio PAC

2) Dans le déroulement du bal
   * Aimez-vous qu'il y ait un animateur ? Oui Non
   * Aimeriez-vous plus d'animations ? Oui Non
     (jeux, tombolas)
   * Souhaiteriez-vous plus de prestations ? Oui Non
     (service, buvette)
   * Que préférez-vous danser ?

3) Suivez-vous régulièrement les bals
   * De l'orchestre Oui Non
   * De Radio PAC Oui Non
   * D'une association Oui Non
     └> Laquelle :
   * D'une occasion particulière Oui Non
     (fête,date,...) └> Laquelle :

4) Tous les combien allez-vous au bal ?
   * 1 fois par an
   * tous les 3 mois
   * chaque semaine

5) Si les gens sont habitués d'un orchestre, d'une association, de Radio PAC :

   Vous arrive-t-il de téléphoner (pour savoir où et quand le bal a lieu)
   * A un musicien Oui Non
   * A l'association Oui Non
   * A Radio PAC Oui Non

   Sinon, comment apprenez-vous que tel bal a lieu ?
   * Par la radio
   * Par des affiches
   * Par le bouche-à-oreille

6) Avec qui allez-vous au bal ?

Vous arrive-t-il de vous organiser avec d'autres personnes pour aller à un bal ?
* Oui
* Non

Si oui, comment les avez-vous connues ?

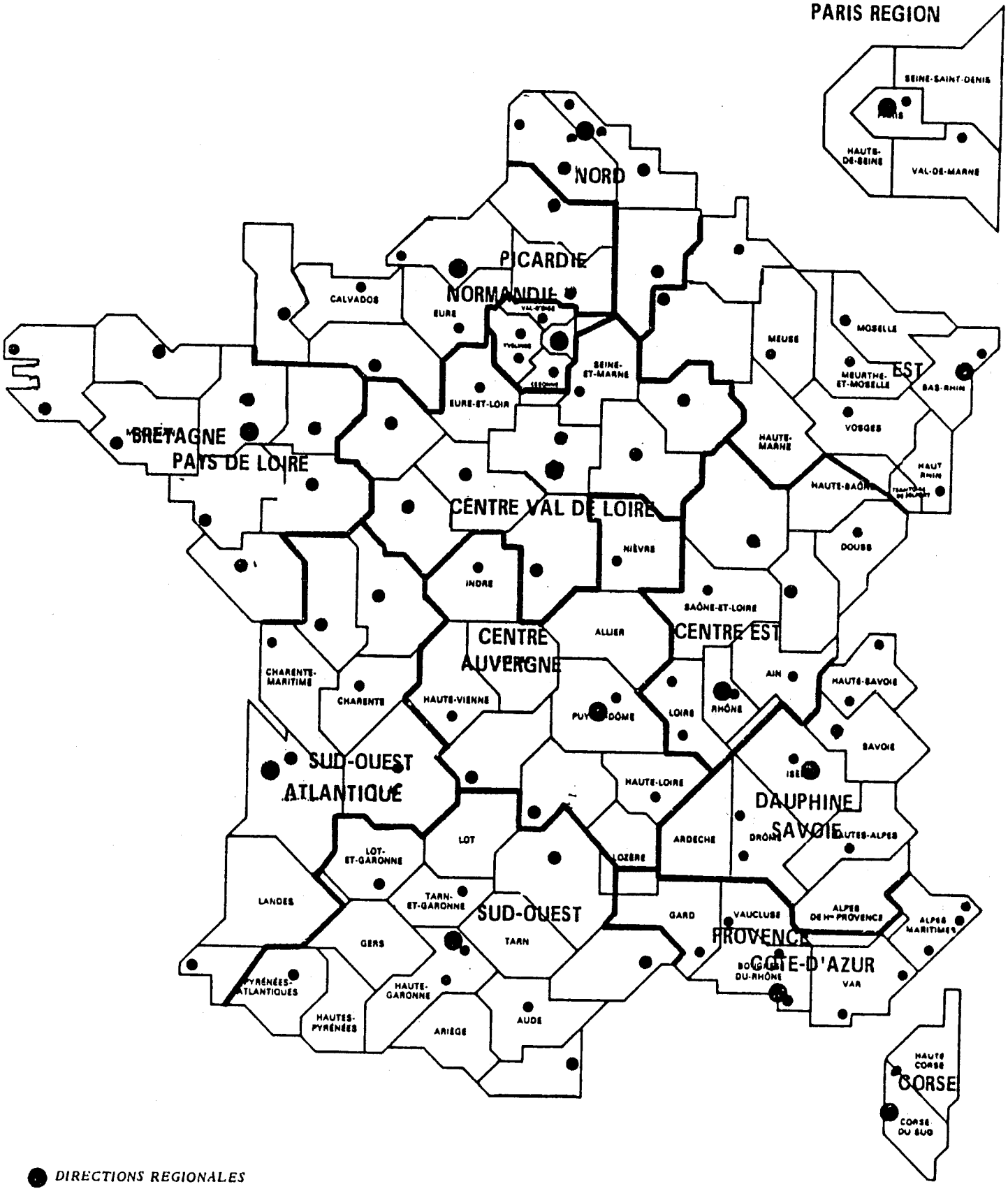
Qu'est-ce qui vous décide à y aller ?

Pour vous organiser à plusieurs
* Vous vous téléphonez
* Vous regroupez les voitures
* Vous réservez une table

7) Au bal
Retrouvez-vous régulièrement
* Des partenaires de danse
* Des connaissances avec qui vous bavardez
* Des amis, parents, proches

8) Pouvez-vous me préciser
* Votre profession :
* Votre age :
* Votre situation familiale :

Annexe n°6 Carte de l'organisation géographique de la SACEM.



● *DIRECTIONS REGIONALES*

● *DELEGATIONS REGIONALES*

Annexe n° 7. **Données pour la carte n°1 :**

Nombre d'orchestres par départements et par habitants.

Mayenne	4.01	Haute Vienne	1.52
Creuse	3.22	Savoie	1.51
Dordogne	2.78	Aisne	1.46
Indre	2.71	Orne	1.46
Bas Rhin	2.71	Ariège	1.40
Eure et Loir	2.56	Aude	1.39
Moselle	2.52	Seine et Marne	1.38
Sarthe	2.42	Charente Maritime	1.30
Côtes du Nord	2.41	Haute Garonne	1.30
Loiret	2.39	Doubs	1.26
Cher	2.28	Oise	1.22
Charentes	2.17	Haute Saône	1.21
Vosges	2.15	Alpes Maritimes	1.18
Indre et Loire	2.09	Gard	1.13
Ille et Vilaine	2.05	Eure	1.10
Puy de Dôme	2.00	Alpes de Haute Provence	1.09
Meuse	2.00	Isère	1.08
Jura	1.98	Vaucluse	1,08
Meurthe et Moselle	1.94	Lot et Garonne	1.07
Ain	1.94	Ardennes	1.06
Haut Rhin	1.94	Marne	1.05
Yonne	1.93	Somme	1.01
Maine et Loire	1.85	Landes	1.00
Pas de Calais	1.82	Hérault	0.96
Hautes Alpes	1.80	Var	0.96
Côte d'Or	1.79	Pyrénées Atlantiques	0.94
Vienne	1.78	Calvados	0.93
Aube	1.76	Hautes Pyrénées	0.92
Aveyron	1.76	Val d'Oise	0.91
Loir et Cher	1.75	Nord	0.86
Deux Sèvres	1.72	Finistère	0.86
Gers	1.72	Essonne	0.85
Haute Loire	1.65	Pyrénées Orientales	0.80
Allier	1.65	Ardèche	0.78
Tarn	1.65	Manche	0.77
Loire Atlantique	1.64	Vendée	0.74
Nièvre	1.63	Yvelines	0.71
Lozère	1.62	Seine Maritime	0.70
Haute Marne	1.61	Seine Saint Denis	0.69
Morbihan	1.59	Rhône	0.68
Territoire de Belfort	1.59	Loire	0.66
Saône et Loire	1.57	Val de marne	0.64
Drôme	1.56	Bouches du Rhône	0.58
Lot	1.55	Gironde	0.55
Haute Savoie	1.54	Corse	0.50
Cantal	1.54	Hauts de Seine	0.47
Corrèze	1.53	Paris	0.38
Tarn et Garonne	1.52		

Moyenne nationale par départements = 1.49 pour 10.000 habitants.

Annexe n° 8. **Données pour la Carte n°2 :**

Nombre d'orchestres par régions et par habitants.

ALSACE	2.39	CHAMPAGNE ARDENNE	1.29
CENTE	2.29	PICARDIE	1.23
LORRAINE	2.23	NORD-PAS DE CALAIS	1.21
PAYS DE LOIRE	1.89	LANGUEDOC-ROUSSILLON	1.07
LIMOUSIN	1.84	RHONE-ALPES	1.07
AUVERGNE	1.79	AQUITAINE	1.06
BOURGOGNE	1.27	BASSE-NORMANDIE	0.99
POITOU-CHARENTE	1.71	PROVENCE-COTE D'AZUR	0.88
BRETAGNE	1.66	HAUTE NORMANDIE	0.81
FRANCHE-COMTE	1.45	ILE DE FRANCE	0.69
MIDI PYRENEES	1.43	CORSE	0.50

Moyenne nationale par régions = 1.42 pour 10.000 habitants.

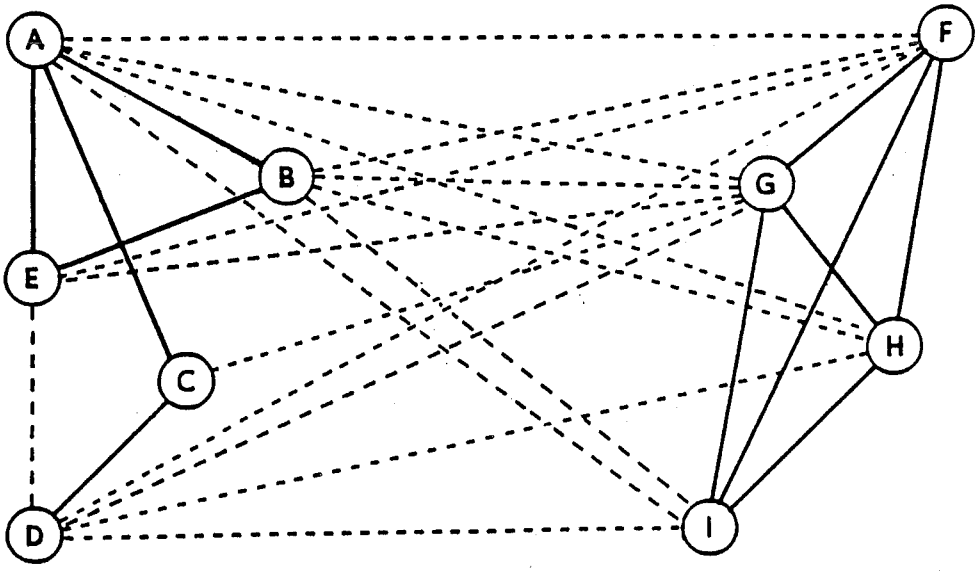
***

Annexe n°9 A Le croisement du nombre d'orchestres avec les 12 variables.

F	Habitat en milieu rural	0.47	
G	le secteur agricole	0.38	significatif à 0.01[1]
H	les retraités	0.30	
I	les 65 ans et +	0.21	significatif à 0.05
	le secteur industriel	0.16	
	les 0-19 ans	0.05	
	le pourcentage d'actifs	-0.01	
E	la densité d'habitants	-0.29	significatif à 0.01
D	les personnes sans activité	-0.29	
C	les chomeurs	-0.34	
B	les 20-64 ans	-0.40	
A	le secteur tertiaire	-0.52	

* * *

Annexe n°9 B Représentation de toutes les corrélations significatives des 9 variables entre elles[2]



[1] Table du coefficient de corrélation in Schwartz, 1980, p. 296.

[2] détaillées à l'annexe n°10.

Annexe n° 10.

Les liens entre les 9 variables significatives.

Nous présentons les 36 combinaisons possibles des 9 variables par ordre décroissant afin de rendre plus lisible la force de leurs corrélations.

Les 65 ans et +/Les retraités	0.96	
Habitat milieu rural/Secteur agricole	0.86	
Les 20-64 ans/Secteur tertiaire	0.72	
Secteur agricole/Les retraités	0.71	
Les 65 ans et +/Secteur agricole	0.66	
Habitat milieu rural/Les retraités	0.65	
Densité/Les 20-64 ans	0.61	
Habitat milieu rural/Les 65 ans et +	0.58	
Les inactifs/Les chomeurs	0.55	
Densité/Secteur tertiaire	0.46	significatif à 0.01
Secteur tertiaire/Les chomeurs	0.21	significatif à 0.05
Secteur tertiaire/Les inactifs	0.17	
Les 20-64 ans/Les inactifs	0.04	
Les 65 ans et +/Les chomeurs	-0.05	
Les retraités/Les chomeurs	-0.06	
Densité/Les chomeurs	-0.07	
Densité/Les 65 ans et +	-0.08	
Les 20-64 ans/Les chomeurs	-0.10	
Densité/Les retraités	-0.14	
Secteur agricole/Les chomeurs	-0.15	
Les 65 ans et +/Secteur tertiaire	-0.21	significatif à 0.05
Habitat milieu rural/Les chomeurs	-0.22	
Densité/Les inactifs	-0.29	significatif à 0.01
Densité/Secteur agricole	-0.31	
Habitat milieu rural/Les inactifs	-0.31	
Secteur tertiaire/Les retraités	-0.34	
Secteur agricole/Les inactifs	-0.36	
Densité/Habitat milieu rural	-0.41	
Les 20-64 ans/Les 65 ans et +	-0.48	
Les 65 ans et +/Les inactifs	-0.50	
Les 20-64 ans/Les retraités	-0.55	
Les retraités/Les inactifs	-0.58	
Secteur agricole/Secteur tertiaire	-0.59	
Les 20-64 ans/Secteur agricole	-0.66	
Habitat milieu rural/Secteur tertiaire	-0.72	
Habitat milieu rural/Les 20-64 ans	-0.76	

Au total, 27 liens sont significatifs à 0.05, dont 11 positivement et 16 négativement.

Annexe n°11.

Quelques chefs d'orchestres réputés.

AIMABLE
AZZOLA Marcel
BORELLY Jean-Claude
BOUTINAUD Jacques (TONY BRAM'S)
BOUVELLE Eric
CAPDEVIELLE Paul (SENTIMENTAL TRUMPET)
CARAVELLI Claude
CLAENER Alain
COLL René
CORCHIA Louis
DEBERNARD Marcel
JO SONY
JOUVIN Georges
LARCANGE Maurice
LORENZONI Bruno
MAGNIN Pierre (PIERRE DE STALL)
MURAT Gabriel
NEDELEC Claude
NOGUEZ Jacky
PELLEGRINI Gilles
PRIVAT Jo
VERCHUREN André

* * *

Annexe n° 12. **Le portrait du dragueur.**

(*"Danse avec les jours"*, Télérama n°2162 du 19 Juin 1991, pp. 32-33)

Les messieurs dignes de ce nom font danser un peu toutes les femmes.

Tout le monde, dans la salle, se donne l'air appliqué comme dans une classe maternelle lorsqu'on découvre les premières danses folkloriques, ou dans une boum de très jeunes ados, le rock et le coca en moins. Chacun s'efforce de faire comme tout le monde, et de n'avoir l'air de rien.

Pas d'esbroufe, de rires chatouillés. On ne parle même pas. On suit les pas. Les pieds déploient des finesses, tandis que les visages restent calmes. Même dans la rumba, les hanches interviennent peu. Ni les fesses. Ces parties du corps tentent de se faire oublier. Trop les remuer est jugé de mauvais goût par les centaines d'yeux qui, infailliblement, remarquent tout. On surveille surtout le Dragueur, parce qu'il donne le mauvais exemple. Il est jeune (même pas soixante ans) et pré-retraité, a une femme qui travaille encore et passe tous ses après-midi au bal ou dans les boîtes. Il a proposé à Augustin et son voisin de les y amener, mais les épouses ont dit halte. Et leur ont fait un couplet du genre *« Où tu iras, j'irai »*. C'est qu'il faut tout de même faire attention : plusieurs ménages se sont perdus à cause des bals. Alors que le but affiché est de s'amuser, tout simplement : ainsi la douce Germaine, qui a de beaux yeux bleus, se plaît à mener les danses collectives indistinctement avec un cavalier ou une cavalière. On voit bien qu'elle adore ça : juste suivre la musique, sans penser à mal.

Le Dragueur, lui, ne danse pas comme tout le monde. Il a une partenaire attitrée (une divorcée, on dit que son mari en a trouvé une plus jeune à un bal), ce qui ne se fait pas : les messieurs dignes de ce nom font danser un peu toutes les femmes. *« Sinon,* comme dit Augustin, celles *qui viennent seules, ces veuves qui ne sortent pas beaucoup, elles ne s'amuseraient pas. »* Le Dragueur, donc, occupe ostensiblement deux ou trois mètres carrés pour faire tourbillonner sa cavalière (talons presque aiguilles et ceinture dorée) là où les gens raisonnables se contentent d'un seul mètre carré. Lui et elle se croient manifestement dans un roman-photo, au moment où le coucher de soleil va complaisamment embraser le premier baiser des amoureux transis. Les autres, autour d'eux, ne jouent pas dans le même film. Les dames en surnombre invitent d'autres dames, ce qui fait que personne ne reste sur le bord.

GILLES FAVIER/VU

Le dragueur, lui, ne danse pas comme tout le monde. Il a une partenaire attitrée. Ce qui ne se fait pas.

Annexe n° 13. **Une vignette de l'URSSAF**

N° 60.3724

0045884

SÉCURITÉ SOCIALE

VIGNETTE

EMPLOI OCCASIONNEL D'ARTISTES DU SPECTACLE

(Arrêté du 17 Juillet 1964)

N° de série	B 113491

Code U.R.	024 077

1989

VALEUR VIGNETTE : 217,00 F. **dont cotisation ouvrière :** *33,00 F.

ARTISTE

NOM ET PRÉNOMS _____
(suivi s'il y a lieu du nom de l'époux)

PSEUDONYME _____

N° D'IMMATRICULATION [ ]

à défaut date et lieu de naissance _____

ADRESSE _____ Signature du salarié :

EMPLOYEUR

NOM OU DÉNOMINATION SOCIALE _____

ADRESSE _____ Signature de l'employeur :

Date et lieu du spectacle _____

Montant du cachet [ ]

A conserver par l'ARTISTE pour justification du paiement des cotisations (voir verso).
La loi N° 78-17 du 6-01-78 relative à l'informatique aux fichiers et aux libertés s'applique aux réponses faites sur ce formulaire.
Elle garantit un droit d'accès et de rectification pour les données vous concernant auprès de notre organisme.

S 2211 a