

Derrière le jeu musical, les enjeux sociaux

Prolégomènes à une sociologie de la percussion occidentale

Notes de travail provisoires préparées pour une Master class de percussion sous la direction de Christophe Fellay, 1994

1. Introduction: d'une méthode sociologique...

- 1.1. Du chef d'orchestre comme paradigme
 - 1.1.1. Diriger ce n'est pas "naturel"
 - 1.1.2. Le chef d'orchestre démontre qu'il n'a de cesse de créer
 - 1.1.3. Et dans la salle ?

2. De la musique avant toute chose: à travers les batteurs

- 2.1. Examen de l'offre des produits commercialisés
- 2.2. Les acteurs du marché: pour une typologie des "endosers"
 - 2.2.1. Les batteurs BCBG; la genèse du développement de l'instrument
 - 2.2.2. Les batteurs destructeurs; la rupture des valeurs
 - 2.2.3. Les batteurs sportifs; la performance
 - 2.2.4. Les batteurs scolaires; l'institutionnalisation
 - 2.2.5. Les batteurs à la baguette buissonnière ou les créatifs; le politique
 - 2.2.6. Les batteurs stars et les clowns; la spectacularisation
 - 2.2.7. Les batteurs à dollars; l'industrie culturelle
 - 2.2.8. Les batteurs métissés; Ibid
 - 2.2.9. Les batteurs mutants

3. Des instruments de musique avant toute chose...(bis) : à travers la batterie

- 3.1. Le social
 - 3.1.1. Les rapports de force économique
 - 3.1.2. Les rapports de force culturel
 - 3.1.3. Les rapports de force racial
 - 3.1.4. Les rapports savoir-pouvoir-image dans le groupe des instrumentistes

4. A travers les auditeurs: pour une typologie

- 4.1. De quelques études
- 4.2. Les résultats concordants
- 4.3. La typologie d'Adorno
 - 4.3.1. L'expert
 - 4.3.2. Le bon auditeur
 - 4.3.3. L'auditeur de culture ou le consommateur de culture
 - 4.3.4. L'auditeur émotionnel
 - 4.3.4. L'auditeur de ressentiment
 - 4.3.5. L'expert de jazz
 - 4.3.6. L'auditeur de musique comme divertissement
 - 4.3.7. L'auditeur indifférent à la musique, qui n'a pas le sens de la musique et qui est contre la musique

5. Références bibliographiques

"N'importe quel objet, si vous l'étudiez correctement, toute la société vient avec. "

André-Georges Haudricourt ¹

¹In Dibie Pascal, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Editions Grasset et Fasquelle, Collection Le livre de poche, biblio essais, Paris, 1987, p. 5

1. De la méthode...

1.1. Du chef d'orchestre comme paradigme

1.1.1. Diriger ce n'est pas "naturel"

Chacun a vu Frank Zappa diriger son orchestre avec une **petite baguette** de bois. Son attitude, qui nous apparaît **naturelle**, est en fait un pur héritage de l'histoire, car le chef d'orchestre, figurez-vous, n'a pas toujours existé. C'est donc un fait **culturel** qu'il est nécessaire d'analyser historiquement pour le comprendre: d'où vient le chef d'orchestre, de quelle situation socio-historique est-il le produit, quel est son rôle... voilà des questions qui, a priori, semblent absurdes, mais qui en fait sont beaucoup plus pertinentes qu'il ne paraît. Ce sont, en principe, les historiens et les sociologues qui proposent des réponses dans le cadre de la micro-histoire et de la micrologie.²

Entendons-nous bien: si je vous parle du chef d'orchestre pendant quelques minutes et en introduction, c'est parce que c'est un personnage auquel vous êtes sensibilisés en tant que musiciens, et deuxièmement c'est parce que je vais tenter de vous montrer, à travers cet exemple, comment la sociologie et l'histoire peuvent nous aider à comprendre le présent. J'aborderai en deuxième partie la profession de batteur, n'ayez crainte.

Les historiens et les sociologues sont des individus curieux qui apprécient de **reconstruire** l'évolution d'une pratique ou d'une attitude: aussi Elisabeth Bernard, dans un ouvrage intitulé sobrement *Le chef d'orchestre*³ retrace l'histoire du chef d'orchestre⁴ et montre les

² "Voyons le microscopique à travers un microscope lorsqu'il est pointé sur un réel auquel on est sensible. Je crois qu'il faut le faire, cela est nécessaire, difficile et un peu risqué." in Willener Alfred, *Broadway Blues*, essai sur la culture contemporaine, Georg éditeur, Genève, 1987, p. 7

³Bernard Elisabeth, *Le chef d'orchestre*, Editions La Découverte, Collection Textes à l'appui, 1989, 256 p.

⁴Grossièrement:

a) Fin du 18ème siècle: l'écriture musicale se transforme, les orchestres se modifient. Ils invitent le chef d'orchestre, car en principe, c'est lui le compositeur. Il dirige car il a créé l'oeuvre.

b) Au 18-19ème: il n'existe pas de chef d'orchestre au sens moderne du terme. Certains musiciens tout en jouant, aident leurs compagnons à tenir le rythme. On distingue alors le Kappelmeister qui, à son clavier, guette les erreurs, les fausses entrées et lance les notes nécessaires pour rattraper les égarés. Il impose également le tempo. Il existe aussi le Konzertmeister: il s'agit d'un musicien un peu plus important que les autres, du type chef de pupitre sur une petite estrade. Et si les orchestres sont grands, on engage des gens qui battent la mesure avec un rouleau de cuir bourré de crin (bâton du pouvoir). Ce sont des chefs secondaires (anecdote: Lully meurt de la gangrène après s'être écrasé le pied avec un bâton de mesure. Lire Masson Renée et Paul-Marie. "Jean-Baptiste Lully" in *Histoire de la musique*, tom 1, Editions La Pléiade, 1960, p. 1575: "En 1687, Lully, s'étant donné un coup de canne sur le pied en battant la mesure du *Te Deum* chanté pour la guérison du roi, la gangrène se mit dans le mal"). Les Kappelmeister et les Konzertmeister doivent être vu par l'orchestre: aussi le Kappelmeister est souvent au centre de l'orchestre avec un clavecin alors que le Konzertmeister demeure sur une estrade, perché sur un haut tabouret (violon). Et comme on peut le prévoir, le rôle du Konzertmeister va s'auréoler de prestige dès que l'orchestre va sortir de l'Eglise, du théâtre au détrimement du Kappelmeister. Il faut dire que la musique est encore sous le joug de l'Eglise et de l'armée: elle est souvent une commande et les Princes subventionnaient les musiciens: Haydn a été protégé, par exemple, par le prince Esterházy qui lui paya un orchestre à vie. Mais d'un autre côté, le Prince avait en quelque sorte établi un cahier des charges: conduite respectable, ne boira pas, poli et respectueux, modeste aussi... (1766)

c) Glück (qui meurt en 1787) supprime le clavecin: le Konzertmeister pourra prendre alors la direction de l'orchestre. Il dirigera de plus en plus l'orchestre avec l'archet de son violon, ancêtre de la baguette de direction contemporaine. D'un autre côté, Beethoven, début 19ème siècle, dirige debout au milieu de l'orchestre: il était peu sensible au tempo, et gesticulait, donnait parfois une battue, mais insistait sur l'expressivité, la dynamique, les contrastes. Parallèlement Wagner Richard réfléchissait sur le théâtre lyrique, sur la disposition de la scène, du public, de l'orchestre, de la lumière. Certain voit en lui l'inventeur du cinéma: il a mis le public dans une salle avec des sièges, sur un sol légèrement en pente, avec une lumière tamisée, il a inventé la fosse d'orchestre, etc...

d) A la fin du 19ème siècle, on cherche à attirer du public. On imagine donc une musique facile et plaisante: en 1810 de nombreux concerts promenades éclosent, ainsi que des festivals (dances,

enjeux qui dissimulent derrière les queues de pie solennelle des maîtres de direction; car de nombreux travaux de musicologues le montrent, **le chef d'orchestre ne sert à rien, en tout cas pas en concert, donc en public**. Frank Zappa serait alors, à bien des égards, un imposteur. Comment est-ce possible?

Je vous propose de montrer que le chef d'orchestre, en l'occurrence un acteur marginal de la vie musicale (il y a moins de chef d'orchestre que de musiciens), est issu de **l'idéologie du spectacle née au début du 20ème siècle** et qu'il est une des images du pouvoir que les bourgeois tentent d'imposer à ceux qui ne possèdent pas les codes pour comprendre le sens des oeuvres musicales et de leur mise en scène (donc mise en sens).

1.1.2. Le chef d'orchestre démontre qu'il n'a de cesse de créer

Le chef d'orchestre, vous l'avez tous remarqué, c'est en concert qu'il gesticule le plus⁵, qu'il fait montre de son savoir, de son inspiration, qu'il la rend visible par des grimaces, par des gestes absolument extraordinaires, hyperboliques pour la plupart,... bref, **il semble accoucher de la musique que l'orchestre joue**. Il tente de **faire croire** qu'il est l'homme de la situation, que sans lui, l'orchestre de désintégrerait dans un concert de fausses notes. Cependant, là où le bât blesse, c'est que si le chef d'orchestre est nécessaire en répétition, il ne l'est plus au moment de l'exécution de la pièce. Et vous l'imaginez bien: depuis l'avènement de la "médiacratie"⁶ qui a eu pour conséquence de favoriser le star system (et des musiciens et des chefs d'orchestre), **le métier de chef d'orchestre est devenu un métier d'acteur**: *"Les mauvais chefs font certes des grimaces expressives à leurs musiciens, se tapent le coeur, pour obtenir du sentiment, prennent des poses de Christ en croix, ou ont l'air d'être atteints de douleurs étranges et indiscretes, et cela existe toujours, au grand agacement des musiciens, qui savent que c'est faute de savoir diriger qu'un chef prend ces mines. Maintenant, grâce à la télévision, le public voit toute cette inutile comédie, mais ne sait pas toujours qu'elle est inutile. Le métier devient un métier d'acteur. Et les gens ignorants, qui sont nombreux, mais de bonne foi, admirent. Les grands chefs, eux, n'ont pas à faire des singeries, mais ne répugnent pas à être admirés, et on les comprend."*⁷ Pensons ici non seulement aux chefs d'orchestre classique, mais également à Miles Davis, à John Scofield, à Pat Metheny qui empruntent parfois, lors de leurs

valse, quadrilles, polkas, etc...). Dans cette perspective apparaissent alors deux personnages extraordinaires. Philippe Musard, violoniste de son état, organisait des concerts de musique légères tout en introduisant des solos de cornet à piston, instrument nouvellement créé et qui attirait du public. Les concerts qu'il organise rencontre un grand succès. C'est à ce moment qu'intervient un personnage nommé Jullien qui va révolutionner le spectacle de l'orchestre: grâce à ses pitreries, son sens du spectacle, son habillement, ses techniques d'éclairages, son sens du théâtre. En 1845, Jullien s'associe avec le Jardin zoologique su Surrey et organise des Concerts Monstres auxquels assistent jusqu'à 12000 personnes, avec des orchestres allant jusqu'à trois cents musiciens; il intégrait également des bruitages, une contrebasse géante jouée par 2 instrumentiste, un monstrueuse timbale pour imiter le tonnerre, etc... On voit que le chef d'orchestre devient aussi l'administrateur de l'orchestre. Ce personnage de Jullien est véritablement le premier chef d'orchestre au sens moderne de l'expression: il est le médium entre l'orchestre et le public, il dirige autant l'audience que l'orchestre, il est une vedette que l'on voit plus qu'on écoute, bref: il a réussi à créer un genre de spectacle qui le fait briller à force d'effet. On ne peut pas dire que le chef d'orchestre est encore né, mais Jullien était certainement le précurseur de Wagner qui est considéré comme le premier véritable chef (il composera des thèmes pour le public, pas trop difficile à mémoriser, il inventera le décorum, il dissimulera le travail du chef et simulera en concert pour faire croire qu'il crée ici et maintenant, imaginera ses opéras accompagnés d'une mise en scène ce qui est une conception très cinématographique de la musique, il se citera dans ses morceaux (Sting le fait parfois). A partir de cet instant, le chef figurera sur les affiches, son nom étant écrit plus gros que ceux des musiciens.

⁵Voir Augsburg, Le geste du chef d'orchestre : extrait de "La vie en images de / par Ernest Ansermet ; croquis de Hermann Giger. - [Genève] : Fondation de l'Orchestre de la Suisse romande, 1984

⁶Selon l'expression de François Henri de Virieu

⁷Bernard Elisabeth, Le chef d'orchestre, Editions La Découverte, Collection Textes à l'appui, 1989, p. 212

prestations musicales, des attitudes dignes de Casimodo, tellement leurs grimaces dépassent l'entendement.⁸

Karajan avait pour coutume d'"enguirlander" un musicien qui le regardait pendant une représentation.⁹ On peut alors se questionner sur la **démésure ostentatoire** de certains chefs d'orchestre. Adorno donne une réponse: il est là pour que le **mécanisme d'identification** puisse opérer. En effet, nous serions mal à l'aise d'écouter un concert classique sans chef d'orchestre. La soirée serait amputée d'un je-ne-sais-quoi... car le chef nous apparaît toujours comme **l'homme qui crée ici et maintenant**. Richard Sennett propose également la même analyse: le chef d'orchestre nous permet de vivre des émotions par procuration; il est, nous dit Adorno, "*une imago, celle du pouvoir*".¹⁰

Or il est des exemples qui démontrent que cette **fonction de création immédiate**, que l'on attribue habituellement au chef d'orchestre, est douteuse¹¹: dans une première, le chef d'orchestre Benzi s'est fâché car les musiciens avaient massacré le premier mouvement. Il est parti de la scène,... et les musiciens ont terminés sans chef d'orchestre et sans problème. Je me souviens également avoir vu à la télévision l'orchestre symphonique de New-York interprétant le Boléro de Ravel, et soudain le chef d'orchestre est descendu dans la salle inviter une auditrice à danser, laissant l'orchestre seul.

Autre anecdote extraordinaire: "*Dans une grande ville allemande vivait un fils de bonne famille, malade mental, qui s'imaginait être un chef génial. Pour le soigner, la famille lui loua le meilleur orchestre et lui offrit l'occasion de jouer toute la Cinquième symphonie de Beethoven. Bien que le jeune homme ait été un parfait profane, l'exécution ne fut pas plus mauvaise que n'importe quelle autre exécution habituelle; l'orchestre, qui connaissait la pièce par coeur, ne se soucia pas des fausses entrées du dilettante.*"¹²

Bref, on le voit, s'intéresser au chef d'orchestre et analyser son évolution, sa genèse, sa naissance, ses rapports à l'orchestre¹³, leur formation, la conception qu'ils ont de leur métier, leur salaire¹⁴, leur stratégie de carrière, leurs liens avec les maisons de disques qui accueilleront leur production, leurs liens avec le pouvoir politique¹⁵, etc... permet de découvrir **des enjeux sociaux fondamentaux: en l'occurrence celui d'une imposition par l'idéologie bourgeoise d'une définition de l'art et de "l'art de pratiquer" la culture: la vraie musique, la musique savante, classique, légitime, celle qui touche des**

⁸Pensons également à la scène du rock, du heavy, du trash et du death métal par exemple.

⁹Cours du prof. Beaud Paul, Sociologie des professions et de la culture, 1989/1990, Université de Lausanne.

¹⁰Adorno W. Theodor, "Chef et orchestre" in Introduction à la sociologie de la musique, Douze conférences théoriques, Editions Contrechamps, 1994, p. 109

¹¹Roth Jean-Jacques, "Qu'est-ce qui fait un bon chef? Réponse à Genève" in Le Nouveau Quotidien, Rubrique Culture, 5 août 1994, p. 21

¹²Adorno W. Theodor, "Chef et orchestre" in Introduction à la sociologie de la musique, Douze conférences théoriques, Editions Contrechamps, 1994, p. 110

¹³Voir le film de Fellini, Répétition d'orchestre.

¹⁴Myung Whun Chung, directeur musical coréen de l'opéra de la Bastille, né en 1953 touchait 3 588 000 francs français par an d'honoraires minima. Renseignements tirés de Bonvin Stéphane, "A la direction de la Bastille, les chefs se succèdent. Leurs histoires se ressemblent" in Le Nouveau Quotidien, Rubrique Culture, 15 août 1994, p. 16

¹⁵Le contrat de Barenboïm Daniel a été dénoncé par la gauche dès son retour au pouvoir. Bonvin Stéphane, "A la direction de la Bastille, les chefs se succèdent. Leurs histoires se ressemblent" in Le Nouveau Quotidien, Rubrique Culture, 15 août 1994, p. 16

subsidés, celle que l'on invite à Verbier, à Montreux, à Sion,¹⁶ c'est celle là et le chef d'orchestre ou l'instrumentiste virtuose en est le maître d'œuvre.

La sociologie montre, en faisant appel à l'histoire, que le chef d'orchestre en concert, c'est le détail qui masque un enjeu de pouvoir, à dire celui de la définition de l'art légitime. Elle dévoile donc une domination symbolique.¹⁷ Zappa joue non seulement de la guitare, mais bien de la baguette en mimant la direction d'orchestre classique. Or tous ses musiciens, dans le concert observé, lisaient la musique sur partition. Point donc d'improvisation, puisque les directions étaient déjà indiquées sur les lutrins. Mais qu'importe, Zappa battait la mesure, interrompait le concert, se drapait d'attitudes réservées aux divas, et quitta enfin la scène. Le pouvoir est au bout des doigts.

1.1.3. Et dans la salle

Si l'on continuait l'analyse, il faudrait y consacrer un gros article ou un livre, on pourrait montrer que dans une salle d'opéra, **les mélomanes ne s'asseyent pas au hasard**: entrer dans une salle de théâtre et on y découvre *"la représentation spatiale d'une société présente ou révolue: la salle à l'italienne dira une société hiérarchisée et compartimentée; elle exprimera, à grand renfort de loges, de balcons, de velours, des positions plus ou moins prestigieuses, et plus ou moins visibles des autres spectateurs. Le spectacle est dans la salle; la société s'y montre, aux deux sens des termes: la bonne société peut faire étalage de ses atours; et les subordinations, les segmentations sociales sont inscrites dans la disposition du public."*¹⁸ Allons écouter Barbara Hendrix à Verbier et observons en sociologue le public, mais également les musiciens qui font partie de sa master class: d'où viennent-ils, de quels milieux, par qui sont-ils parrainés, etc... On verra que les bergers épousent les princesses uniquement dans les contes de fée. **Les rapports sociaux sont cristallisés** dans la salle¹⁹ et comme je vous l'ai montré, même le chef d'orchestre n'est pas en dehors du jeu social.

Le regard intelligent, c'est celui qui comme nous l'a appris Jean-Paul Sartre, ne regarde pas *"comment sont les choses, mais comment elles sont devenues ce qu'elles sont."*²⁰ Et c'est le rôle de la sociologie, d'une sociologie devrions-nous dire, de s'intéresser à ces petits détails, entendu que, selon Adorno, *"le diable se cache dans le détail"*²¹

¹⁶Perraudin François, "A Verbier, l'année prochaine, le festival fera équipe avec le jazz de Montreux" in Le Nouveau Quotidien, Rubrique Culture, 2 août 1994, p. 15

Relevons que dans la société du spectacle, les institutions les plus traditionnelles ainsi que les villes et villages doivent développer des stratégies médiatiques de visibilité. Ainsi Verbier cultive son image de marque par la médiation d'un journal estival conçu par MP Communication à Vevey dont un des rédacteurs est Nicolas Imhof, bien que son nom n'apparaissent que dans l'impressum et non au pied des articles. Les relations avec la presse locale sont évidemment cultivée avec le plus grand soin par les offices du tourisme des stations.

¹⁷Domination dont on a pu entrevoir les mécanismes lors de la médiatisation des problèmes de l'opéra de Paris (mi-août 1994). Se référer par exemple aux déclarations de Jean-Paul Cluzel, directeur de l'opéra de Paris, sur LCI, 12 août 1994, 21h25.

Lire également Lompech Alain, "Le chef coréen Myung Whun Chung quitte la direction musicale de la Bastille" in Le Monde, 14-15 août 1994, p. 18

Lire Lompech Alain, "L'irresponsabilité de l'Etat" in Le Monde, 14-15 août 1994, p. 18

¹⁸Pydoux Jean-Yves, Scènes en fugue, Editions Aire théâtrale, 1989, p. 18

¹⁹Mais aussi par delà la salle, le bâtiment résultant lui-aussi de style architecturaux historiquement situés, le contenu de la pièce du théâtre également, etc...

²⁰Cité in Masnata François, Le politique et la liberté, Principe d'anthropologie politique, Editions L'Harmattan, Collection Logiques Sociales, 1990, p. 93 (Citation aménagée).

²¹Le klaxon de l'automobile, accordé sur la tierce majeure ou mineure sur les automobiles de luxe trahisse un échange de technologie entre la musique et l'industrie, le galop des chevaux est lié à l'apparition de la basse d'Alberti au 18ème siècle, la musique de Penderecki en appelle au terrain d'aviation, la musique contemporaine et la moissonneuse batteuse, le chemin de fer et le jazz,

Comme nous l'avons fait rapidement en guise d'introduction méthodologique pour le chef d'orchestre, nous allons lire sociologiquement tout d'abord les batteurs, et nous allons tenter d'opérer une typologie, c'est-à-dire un classement, des différents type de batteurs. Ensuite nous tenterons de lire sociologiquement la batterie en tant qu'instrument: comment cet instrument est-il perçu, quelle image véhicule-t-il ?, enfin, nous nous intéresserons aux auditeurs et essayerons de répondre à la question: qui sont-ils ?

2. De la musique avant toute chose...

2.1. Examen de l'offre des produits commercialisés

On pourrait facilement, par exemple, analyser **l'offre que les grandes marques de batterie** proposent depuis 30 ans: l'observation de la marque TAMA serait paradigmatique et pourrait constituer un champ d'investigation exemplaire. Bien que je n'ai pas formellement pratiqué cette analyse, nous pouvons poser comme hypothèse de travail que **plus on se rapproche de l'an deux mille, plus l'offre croît**, avec son cortège de modèles et d'accessoires sans fin et avec certainement une pointe dans les années 75 à 82 où les grosses batteries étaient à la mode, avec comme vendeur-performer Billy Cobham. Haute conjoncture-grosse batterie, basse conjoncture-petite batterie.

Certes on revient **actuellement** à des **sets plus petits**, mais ce qui est intéressant d'observer, c'est que les marques ont enrichi passablement leur publicité ainsi que leur staff de joueurs attirés et lookés comme des diables.

Attardons-nous un instant sur le look des batteurs. On l'observe assez rapidement, le look a été étudié en fonction des différents genres de musique, donc de **créneaux économiques**: on ne pourrait jamais imaginer un batteur style sauvage jouer dans un groupe folklorique, ou inversement un batteur "super clean" jouer dans un groupe style Venom ou Poison, White Lion ou encore Van Hallen.²² La sociologie, par ses enquêtes, peut tenter de comprendre **pourquoi c'est ainsi et pas autrement**. L'idée principale de la sociologie, c'est qu'elle considère le chef d'orchestre ou la coupe de cheveu d'un chanteur rock comme **résultant d'une évolution historique: elle sera donc attentive au changement de valeur, de coutume, de pratiques qui expliqueront la dimension historique contenue dans le présent**. Or tout est construit par et dans l'histoire, souvent par des acteurs sociaux qui ont des intérêts à imposer une définition particulière du spectacle musical. De lourds intérêts financiers traversent le milieu musical et l'art n'est pas souvent la préoccupation principale. **Il faut alors se rendre compte que la visibilité médiatique des batteurs et des batteries est construite avec un soin minutieux par les marketing managers**. Et le rôle de l'homme de bonne volonté et particulièrement du sociologue est de déconstruire ou de construire contre.

Un petit exemple: on revoit sur le marché des **instruments lookés à la mode 60 ou 70**: Pearl a sorti un modèle style Beatle, Sonor et sa Hi Lite à paillette n'est pas sans rappeler

etc...Lire Schafer R. Murray, Le paysage sonore, Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges, Editions J.C.Lattès-Fondation de France, 1979, 164-166 p.

²²Les changements de batteurs ou de musiciens dans les groupes vont certainement s'accélérer. Dans la société du spectacle, ce qui est essentiel c'est le show et l'image de marque du groupe (plus value en terme marxiste). Or ces groupes deviennent tellement typés qu'il devient facile d'intervertir un acteur: Eric Carr, le batteur de Kiss, était éminemment remplaçable, beaucoup plus en tout cas que l'image de chat grimé qu'il proposait au public. De plus les batteurs contemporains professionnels peuvent s'adapter à presque toutes les variétés de musique populaire: auparavant, la technique de l'instrument rendait les instrumentistes beaucoup plus dépendant de leur groupe d'origine. La mobilité professionnelle et géographique atteint donc également les musiciens. Cependant ils devront adapter leur "savoir-être" à l'image que le groupe désire donner: à l'ère du vidéo clip, n'importe qui ne peut pas remplacer le batteur des Garçons Bouchers, alors que techniquement, ce poste n'a jamais été à la portée d'un aussi grand nombre de percussionnistes.

d'autres habillages plus anciens,²³ etc... On voit donc qu'observer une batterie, que ce soit son habillage, les matériaux utilisés, la disposition du set, obéissent à **des logiques qui n'ont pas forcément un lien direct avec la musique**, mais bien avec les logiques de marché, entre autre qu'il est sain de mettre à jour.

Car mettre à jour ces logiques permettent de se dédouaner du set traditionnel et de rendre possible à des batteurs trop aliénés, trop impliqués dans leur instrument, qui n'est pas tellement le leur, puisqu'ils l'héritent en quelque sorte d'un oncle inconnu, de logiques qui nous échappent, rendre possible par exemple de réinventer totalement son set de mettre la grosse caisse à gauche même si l'on est droitier, d'imaginer jouer caisse claire sur un fût de 10 pouces accordés haut, ça a la même efficacité mais personne le fait, de jouer assis à la Trilok Gurtu, etc... En s'apercevant que l'offre des batteries par les grandes marques obéit plus à des **logiques de marché**, dont un des le moteur esthétique est le souvenir (on refait des batteries des années 60-70-80, même si ce n'est pas tout à fait une copie, on retrouve ce phénomène dans la mode: vous avez vu que les lunettes que portait le Président Kennedy sont revenues à la mode: car *bis repetita placent*, les choses répétées plaisent), en s'apercevant que l'offre des batteries obéit à des logiques de marché plus qu'à des logiques d'émancipation du batteur ou d'évolution de la batterie (encore un mot dont il faut se méfier), cette réflexion sociologique permet d'intégrer la dimension historique constitutive de tout objet: **nous l'avons déjà vu pour comprendre le monde qui nous entoure, l'important n'est pas de voir comment sont les choses, mais comment elles sont devenues ce qu'elles sont. C'est le rôle de l'histoire et de la sociologie.**

Présentation du plan

C'est ce que nous allons tenter d'opérer en observant tout d'abord les batteurs. J'ai procédé à une petite analyse de presse et de vidéographie et j'ai cherché à construire une typologie, c'est-à-dire un classement des différents genres de batteurs en fonction de leurs jeux et de leurs attitudes. Chaque type de batteurs sera mis en perspective dans le contexte social qui a permis son émergence.

Deuxièmement, je vais tenter de montrer qu'à travers la médiation de la batterie, on peut lire des clivages sociaux déterminants: je défendrais l'hypothèse que la batterie à un sexe et une race et que "le profil" de cet instrument doit se comprendre dans le contexte de l'industrie culturelle. Nous parlerons brièvement également de l'image du batteur au sein des groupes, avant d'aborder, en troisième partie, une typologie des auditeurs.

Examinons tout d'abord les batteurs, ces acteurs musicaux auxquels on accorde habituellement que peu d'attention.

²³Lire à ce sujet Keller Jean-Pierre La nostalgie des avants-gardes, Editions Zoé, Editions de L'Aube, 1991, 230 p.

2.2. Les acteurs du marché: pour une typologie des "endorsers" ²⁴

Je me permets de vous indiquer rapidement la typologie que je commenterai par la suite:

- Les batteurs BCBG
- Les batteurs destructeurs
- Les batteurs sportifs
- Les batteurs scolaires
- Les batteurs à la baguette buissonnière ou les créatifs
- Les batteurs stars et les clowns
- Les batteurs à dollars
- Les batteurs métissés
- Les batteurs mutants

2.2.1. Les batteurs BCBG (la genèse, mais le présent: le passé dans le présent et inversement)

Avant Cobham, c'est-à-dire avant les années 50, je grossis le trait et je tente une *typologie subjective*, il y avait les **batteurs bon chic bon genre**, cravate, bien habillé, coupe de cheveu réglementaire, side man accompli, set traditionnel, (de quelle tradition ?, sûrement militaire): "*Ce n'est pas un hasard s'il n'y avait pas de solos de batterie dans les premières formes de jazz (...) Il passa beaucoup d'eau sous les ponts avant que l'on découvre que l'individualité d'un batteur pouvait ajouter un élément supplémentaire à la tension si importante en jazz sans pour autant nuire à la fonction d'organisation.*"²⁵

Ca ne les empêchait pas de mener une vie parfois dissolue qui nous apparaît en contradiction avec leur appareil vestimentaire, je pense particulièrement à Gene Krupa qui fût un des premiers batteurs qui imagina de jouer des breaks, c'est-à-dire des "*brèves éruptions de batterie*"²⁶ qui devinrent par la suite des solis. Ces instrumentistes respectaient le matériel sur lequel ils jouaient. On verra par la suite que cette attitude changea. Pensons également aux premières apparitions des Beatles ou au batteur des Rolling Stones.

2.2.2. Les batteurs destructeurs (la rupture)

Ensuite la musique s'est émancipée des règles qu'elle avait générées car culturellement enracinée: chez les batteurs, ça a donné les **batteurs du type sexe, bière, rock and roll et shit**. Ian Paice (Deep Purple) et John Bonham (Led Zeppelin) mais surtout le mythique Keith Moon, le batteur des Who qui avait l'habitude, ainsi que ses collègues, de fracasser le matériel dans une liesse psychédélique. On retrouve ces attitudes de révoltes destructrices dans l'amorce du mouvement punk, pensons par exemple au Sex Pistol et à Sid Vicious, qui se firent récupérer plus tard par d'autres groupe en mal d'imitation. Leur

²⁴Une typologie, c'est un classement par nature qui ne doit pas nous faire perdre de vue qu'un batteur peut figurer dans plusieurs catégories en même temps. En outre les catégories mises en oeuvre dans les paragraphes suivants s'émancipent de la chronologie de l'évolution musicale: elles ne retracent donc pas diachroniquement les différents styles de batteurs. Il faut plutôt imaginer cette typologie dans la synchronie: dans le mélange des genres contemporains, on retrouve des batteurs BCBG, des batteurs destructeurs, etc... bien que ces archétypes sont nés dans une époque spécifique. Bien évidemment la technologie d'enregistrement des disques et de la lutherie a influencé sur le jeu des batteurs: Krupa fut le premier à oser utiliser la grosse caisse sur disques dans les années 20. Il était coutume de se dispenser de cette partie de l'équipement du batteur en raison du risque que ses réverbérations fassent sauter l'aiguille du matériel d'enregistrement primitif de l'époque. Cependant l'explication technologique du social n'est guère suffisante, car elle élude les enjeux de lutte quant à la définition de la technique et du progrès.

²⁵Berendt Johachim-Ernest, *Le grand livre du Jazz, de New Orleans jusqu'au Jazz rock*, Editions du Rocher, Monaco, 1986, p. 357

²⁶Ibid, p. 358

look accompagne évidemment leurs prestations: cheveux longs, cuirs, paillettes postures lascives, grimaces, maquillages, chaussures compensées, etc...

Bref, ils rompent le **contrat de communication traditionnel** mis en oeuvre dans les relations quotidiennes. Et pourquoi? car cette attitude correspond ou mieux trahit un **changement de valeurs sociétales**: l'église, l'armée, la fidélité, la famille, le couple, l'école, la patrie, la guerre toutes ces notions et bien d'autres ont été remplacées par la quête de spiritualité avec le détour en Indes obligatoire, la désertion et les grandes marches pacifiques et la communion des peuples, la vie en communauté a remplacé le couple, etc... Bref un renversement des valeurs que l'on tenait jusqu'ici acquises et qui s'est produit dans la France voisine et l'Allemagne dans les révolutions de mai 68, mais qui est entrain de se dérouler dans les pays de l'Est actuellement.

2.2.3. Les batteurs sportifs (la performance)

Avec Billy Cobahm, autre acteur de la typologie que nous tentons de construire, que l'on peut considérer comme un **sportif de la batterie**: en effet son jeu, mais aussi sa tenue, ainsi que les formes sculpturesques de son corps. N'oublions pas qu'il ne se privait pas de montrer des biceps absolument surdéveloppés par rapport à un individu normal, et qu'il est professeur de ski: il affectionne par dessus tout le tee shirt et les baskets, contrairement au batteur BCBG pour qui ces attributs vestimentaires l'horripilent... Ces solos étaient des **performances**, il jouait parfois debout, un peu à la manière des skipper, sur les voiliers lors du Bol d'or sur le lac Léman ou à la manière de Fehlmann. De plus sa batterie, immense et souvent complétée par un stand Paiste de percussion, était un modèle en bois coloré, avec trois grosses stries, comme peintes pour une course: il ne lui manquait plus que le numéro de départ sur le Goliath et le dossard. Les batteurs sportifs **s'entraînent**, mais ne jouent pas: ils accomplissent avant tout une performance. La **vitesse** d'exécution est donc spécialement prisée: on attend d'eux des tours de force rapides et musclés.²⁷ De même que les plans, à l'image des stratégies des équipes de foot ou de volley: on reproduit les mêmes schémas adaptés à la situation musicalo-sportive.

Remarquons que **Karajan, le célèbre chef d'orchestre**, évoluait également dans ce registre: "*Chaque chef cultive son image, soigneusement étudiée pour impressionner les foules. Karajan et l'aspect sportif, accentué par des vêtements résolument confortables -il semble vivre en survêtement du matin ou du soir, col roulé, de soie naturelle, souliers de jogging, mais chaussé sur mesure, en peau d'agneau.(...)*"²⁸ De plus il pratiquait pour son équilibre, le yoga, voyageait en superjet qu'il pilotait lui-même et roulait en Porsche 959, etc...

Nous pouvons lire dans le jeu de Simon Philipps un héritier direct de Cobahm: ambidextre, basket-tee shirt, rapidité, puissance. De plus Simon Philipps apprécie particulièrement les courses de voitures et je vous rappelle que dans son disque intitulé Protocol un des morceaux de bravoure à deux grosses caisses se nomme V8, morceau dans lequel Simon Philipps imite le ronflement d'un moteur américain par un jeu de pieds fort impressionnant. Il peut donc être, parfois, un batteur réaliste ou naturaliste, c'est-à-dire qui imite la nature.

2.2.4. Les batteurs scolaires (l'institutionnalisation)

Ils ont généralement **hérité de l'enseignement** des écoles de musique, plus précisément des écoles de jazz ou de variétés, sorte d'école privée ou semi-privée qui promettent du rêve moyennant une forte taxe d'inscription. De plus, certains n'ont pas réussi à s'émanciper de cet enseignement: ils jouent mieux que tous les autres les rudiments

²⁷Le trait rapide sera applaudi. Le trait lent pas. Lire Willener Alfred, A la lumière de la vitesse, essai sur l'accélération du quotidien, Sciences humaines, éd. Payot, Lausanne, 1990. Se référer également aux travaux de Virilio Paul.

²⁸Bernard Elisabeth, Le chef d'orchestre, Editions La Découverte, Collection Textes à l'appui, 1989, p. 216

appliqués à la batterie en oubliant que déjà Robert Schuman dans la correspondance qu'il entretenait avec sa femme, indiquait avec force que *la technique n'est pas la musique*.²⁹ Un des représentants les plus emblématiques de cette catégorie est certainement Steve Gadd. C'est l'ère de la formation institutionnelle.

2.2.5. Les batteurs à la baguette buissonnière ou les créatifs (le politique)

Cette catégorie doit se comprendre versus les batteurs scolaires. Ils sont à l'opposé des écoles de variétés ou de jazz à la mode, mais néanmoins titulaires de titres de conservatoires ou d'autres institutions. Ils évoluent dans des labels de disques à diffusion intimiste et s'adressent, force est de le constater à une certaine **élite** d'auditeurs. Il est rare que l'ouvrier de chez Renault écoute Daniel Humair (certainement un des plus fort tirage) Pierre Favre, Fredy Studer, Pierre Courbois, Han Bennink ou encore Maurice Wander. Leur jeu s'accompagne souvent de **revendications** qui insistent sur le **rôle politique des artistes dans la société**: un rôle de critique, d'intellectuel (je pense par exemple aux textes de Keith Jarrett, ou encore de Charly Haden) qui est proche des considérations théoriques d'Herbert Marcuse³⁰: une oeuvre d'art (et le batteur peut parfois se considérer comme un artiste, parfois comme un artisan) doit porter en elle un potentiel révolutionnaire critique sur la société.³¹ Elle ne doit donc pas être un simple redoublement de ce qui est. **C'est le pouvoir émancipateur de l'art**. Les travaux de Denis Constant Martin sur le reggae ont montré comment *"la musique travaille à favoriser des soutiens ou des refus, des engagements et des rebellions qui sont susceptibles de prendre une allure immédiatement politique (...)"*³² De même Bürge Patrick, montre que le reggae s'est associé au rastafarisme pour en devenir le véhicule de **propagande** le plus efficace.³³

J'ai également essayé, dans un modeste travail, montré comment la musique se liait à la politique en Afrique et plus particulièrement au Nigeria. J'ai montré que dans l'ethnie des Hausa, population du nord du Nigéria, la musique pouvait par exemple, affirmer et insister sur le rang social: ce sont tous les chants de louange destinés à louer l'Emir Zaria, par exemple. **La musique est donc ici légitimatrice du pouvoir**. Il existe au contraire des productions musicales ayant pour **fonction le contrôle social**: il est en effet des chants qui permettent au chanteur d'insulter de manière ordinairement inadmissible tout ceux qui agissent mal dans la communauté. Il existe enfin, chez les Hausa, **des partis politiques qui animent les discours électoraux en invitant des chanteurs et des danseuses**.³⁴

²⁹ Robert et Clara Schumann, Journal intime, Editions Buchet Chastel, Paris, 1967, p. 48 (La théorie de Fr. Wieck)

³⁰Se référer à Marcuse Herbert, La dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste, Editions du Seuil, 1979, 83 p.

Se référer également aux différents travaux de l'Ecole de Franfort.

Lire également Masserey Michel, "La fête euphorique et la critique sociale" in Le Nouveau Quotidien, Rubrique Métissage, 27 juillet 1994, p. 3

Dans ce registre, lire également Conod François, "Selon Adolf Muschg, le devoir de l'écrivain est de chercher le nazi en lui" in Le Nouveau Quotidien, Rubrique Livres, 4 août 1994, p. 21

³¹Sur le sens de l'histoire, sur le politique au sens large et sur l'opposition technique et musique : "Lorsque je joue, je raconte une histoire. Pour certains, la musique, c'est le prétexte à un dépassement, une sorte de jeu sportif qui suscite la compétition; c'est un moyen d'essayer de faire mieux que tout le monde. Pour moi, c'est autre chose. Que raconte la musique? C'est d'abord un état d'âme, ce qu'on a accumulé dans sa vie. Puis la musique raconte tout ce qu'il y a eu longtemps avant nous, ressenti par le compositeur..." Martin Schucan violoncelliste, in Journal de l'Ouest, 30 septembre 1994, no 38, p. 15

³²Denis Constant-Martin, Aux sources du reggae, Musique, société et politique en Jamaïques, Editions Parenthèses, 1982, p. 16

³³Bürge Patrick, Reggae, Rastafarisme et politique, Mini-mémoire de science politique, cours Tiers Monde, sous la dir. du Prof. Leguil -Bayart, 1988-1989.

³⁴Se référer à Haefliger Stéphane, Le culturel musical nigérian: une énonciation particulière du politique africain, Pour une écoute socio-politique des Hausa, des Rukuba et de Fela Anikulapo Kuti, sous la direction du Prof. Bayart J.F., 1989.

	Type	Fonction	But
1	Musique pour affirmer et symboliser le rang social		
	➤ Chant de louange pour l'Emir Zaria	éloges	légitimation politique
	➤ Chant de louange pour les Yantouri de Zaria	éloges	légitimation politique
	➤ Tambours royaux	éloges	légitimation politique
2	Musique pour les règles et le contrôle de la société		
	➤ Chant critique	Contrôle social	légitimation politique
3	Musique dans la vie politique moderne		
	➤ NPC - NPU	divertir, rendre festif les réunions politiques, rendre les partis politiques populaires, propagandisme	éminemment politique

2.2.5.1. Tambour et politique chez les Rukuba:

Nous parlerons alors du tambour, car cet instrument est une " métonymie du chef et plus particulièrement de " sa voix"³⁵. Un des objets les plus importants symbolisant la chefferie est le tambour sacré du village.

L'expression " *avoir un tambour*" signifie, pour les Rukuba, *avoir un chef*. Que le tambour soit symbolisation du pouvoir dans nombre de royaumes et de chefferies africaines n'est qu'une constatation banale. La vraie question est de savoir pourquoi les populations choisissent cet instrument plutôt qu'un autre comme symbole de la chefferie ou de la royauté. Car il en est des plus bruyants ou sonores qui portent plus loin; les troupes en corne étaient un exemple. Muller montre que le choix du tambour comme symbole cheftal en Afrique est directement conditionné par cette logique du sensible qui fait de cet instrument aux sons des peaux contrastés qu'on peut en tirer, le plus parfait homologue musical du chef ou du roi divin.

Chez les Rukuba, le chef est investi d'un pouvoir immense. "*La sacralité de la chefferie Rukuba prévient les famines, les sécheresses, les épidémies, les invasions de sauterelles, les défaites à la guerre et aussi les confits sociaux dans le village du chef.*"³⁶ Si les choses vont mal, on pense que le chef n'est pas adéquat pour remplir son poste puisqu'il permet à tous ces troubles d'affecter la communauté.

³⁵J.-C Muller, le roi bouc émissaire, p. 87

³⁶Ibid. p. 227

Un bon chef doit aider le monde à suivre son cours régulièrement, et doit s'opposer au désordre. Il ordonne les places que les membres de la société doivent occuper. Il évacue ainsi les conflits sociaux qui pourraient surgir. En exécutant les rites agraires qui départagent les saisons, il fait en sorte qu'elles soient bien différenciées. Tout comme le chef est la personne la plus importante de son groupe, qui règle le rythme des saisons et l'ordre du monde, le tambour est l'instrument principal sur le rythme duquel toute la musique et la danse se fonde. Le chef est donc la clé de voûte qui soutient et ordonne l'ordre social et naturel et le tambour en fait de même pour l'ordre musical. Mais l'homologie chef-tambour est encore plus importante. Les Rukuba ne transportent jamais le tambour horizontalement, car le tambour sacré doit toujours être debout comme un bon chef. Dès lors, nous comprenons mieux en quoi le tambour devient chez les Rukuba une métaphore instrumentale du chef. Muller nous dit: "*Laisser le tambour à Alibidi aurait été le reconnaître vraiment comme chef. Plus encore que d'avoir le droit de prendre épouse, c'est la possession du tambour, son alter ego, qui caractérise le chef*".³⁷

Dès lors, nous assistons à une appropriation cheftale d'un instrument de musique qui permet au pouvoir, par des rituels, de se légitimer et de se présenter d'essence divine, c'est-à-dire supérieur aux autres individus. **Rattachés à des cultes, ces instruments de musique sont détournés de leurs premier usage et connaissent un nouvel emploi: ils légitiment le pouvoir car investis eux-mêmes du pouvoir.**

"Servir à asservir" telles est leur attribution symbolico-politique. Non plus instruments de musique mais instruments de domination, ils font chez les Rukuba, partie des attributions indispensables du chef.

A la fois magiques, religieux et ensorceleurs, les tambours sont donc l'apanage de la caste dirigeante qui les utilise dans la pratique politique. **Ces instruments de musique sont donc une énonciation particulière du politique réservé à la chefferie.**

2.2.6. Les batteurs techniques et technologiques

Paul Brochu d'UZEB, mais aussi les tenants des boîtes à rythmes électroniques rapp qui sont à mettre en rapport avec la culture urbaine, les banlieues, le passé colonial de la France par exemple, l'éclatement de la famille, la crise du modèle de croissance, etc...

2.2.7. Les batteurs stars et les clowns (spectacularisation)

Exemple: Phil Collins: de derrière à devant la scène à derrière.

La starisation des batteurs a bouleversé les comportements médiatiques et scéniques des instrumentistes. On peut lire jusque dans l'offre des produits (TAMA, par exemple) des **éléments de starisation**: les **baguettes signées** en sont une exemple, de même que les **batteries ou les caisses claires du type Yamaha Série Peter Erskine**. C'est ici que la sociologie et l'histoire doivent nous rappeler qu'il fût un temps où même les artistes ne signaient pas leurs oeuvres. Ce n'est que très récemment que la signature a envahi la majorité de nos objets quotidiens: aujourd'hui, les habits sont griffés, et ce même les habits "bas de gamme"; on y trouve des logos, des signatures publicitaires, mais aussi des citations d'auteurs, des dessins, des caricatures, des reproductions d'images, etc... les "tee shirts", en sont devenus véritablement des médias au même titre qu'un journal ou une carte postale: d'ailleurs les partis politiques n'hésitent pas à en faire imprimer lors des cabales, etc...³⁸. On retrouve cette présence du paraphe dans le monde des instruments de musique et particulièrement des batteries.

³⁷Ibid. p. 378

³⁸Lire particulièrement Alice Vincens-Villepreux, *Ecritures de la peinture : pour une étude de l'oeuvre de la signature*, Presses universitaires de France, 1994. - XXVIII, 222 BIBLIOTH. : No. Sibil: 1868821; FR BCU/F: Stock. * Cote: FR EB 9269

2.2.8. Les batteurs à dollars (industrie culturelle)

Narada Michael Walden et Whitney Houston

2.2.9. Les batteurs métissés (industrie culturelle)

+ : Gurtu

- : les groupes africains style Youssou n'Dour

Le métissage peut véritablement devenir la chance et l'espoir du 21ème siècle³⁹. Cependant il ne faut pas confondre **métissage et essorage**⁴⁰! De plus si l'occident se réapproprie à la sauce américaine des artistes africains, il ne faut pas oublier que l'Afrique, elle aussi, se réapproprie des éléments de la culture occidentale.⁴¹ Or ces mixages peuvent aboutir à de véritables créations innovatrices: la fusion des rythmes akan et d'harmonies européennes au Ghana, montrait dès les années 20 que l'on était en présence de vraies innovations culturelles. Ou plus récemment Johnny Clegg. Mais je doute cependant que la soupe africaine que l'on veut nous faire écouter en Europe, relève de ces créations-là. On est en droit de rêver en Suisse à une musique qui se nourrisse de la tradition folklorique, du chant, des fanfares avec un zest d'ingrédient planétaire, un peu de rock, de jazz, de blues, de funk, et des textes en patois ou en dialecte. L'équilibre est difficile, ce n'est pas une paella, ni de l'ethno-music à la Jordi-à-la mode, ni à la Haffner qui coule le folklo dans un moule jazz pré-fabriqués, mais c'est une démarche créatrice dont on ne peut prédire le résultat, mais dont on est en droit d'attendre de l'authenticité et de la créativité.⁴²

2.2.10. Les batteurs mutants

Ce sont des batteurs qui proviennent d'une autre planète: jouant plus vite, mieux, différemment, avec d'autres sons jamais entendus.

Le batteur accompagnateur de Nick Mason de Pink Floyd disait dans le dernier Batteur magazine qu'il pouvait déclencher une guerre avec ses systèmes midi.

³⁹Se référer à Michel Serres

⁴⁰Ou selon les termes de Daniel Humair: "Il ne faut pas que le marché commun devienne le marché du commun"

⁴¹"De façon plus ouvertement contestataire, les élèves kenyans d'une école technique de Kabete ne répugnèrent pas, en 1929, à reprendre un chant swahili, le Mselego, et à lui adjoindre des éléments de fox-trot pour protester contre la condamnation de l'exil par les missions. Une vingtaine d'années plus tard, les sympathisants du Mau Mau mettaient en musique, sur les mélodies d'hymnes chrétiens, les principaux thèmes revendicatifs de l'insurrection, poussant l'impudence jusqu'à pirater le sacro-saint God save the Queen." in Bayart Jean-François, L'Etat en Afrique, Editions Fayard, 1989, p. 51

⁴²Lire Sartoretti Thierry, "Le film qui nous rend le goût du folklore" in L'Hebdo, Rubrique Culture, 28 juillet 1994, p. 48

Citons la collaboration de Yo-Yo Ma et de Bobby McFerrin et particulièrement le disque Hush. Cette production musicale peut devenir un bon support de réflexion sur le concept de métissage et d'hybridation: les musiciens, eux-mêmes, semblent être le produit génétique d'un métissage. Ni vraiment noir, ni vraiment jaune, ces musiciens sont devenus malgré eux les ambassadeurs du métissage. De plus leur itinéraire musical respectif est métissé: Bobby McFerrin se réapproprie des instruments en les imitant par une virtuosité de voix. Yo Yo Ma n'hésite pas à visiter la tribu (?) des Bushman pour s'initier à leur musique. De plus Ma interprète de la musique venue d'ailleurs, d'un autre pays que le sien, d'une autre époque. Leur rencontre leur fait oser du Vivaldi, mais aussi du Jimi Hendrix, du Bach, ... Ce melting pot n'est pas le meilleur exemple d'une musique hybridée: la juxtaposition des genres et des époques ne suffit pas pour obtenir une "musique mélangée". Certes, leur effort s'inscrit, on le voit bien, dans l'industrie culturelle: Yo Yo Ma occupe tous les écrans depuis bon nombre d'années, McFerrin se taille un succès d'estime dans les festivals de Jazz à la mode (Montreux). Leur rencontre est donc un sacré coup commercial. Leurs agents figurent d'ailleurs à la fin du livret accompagnant le disque. Ne sont-ils pas référencés chez City Disc sous la dénomination horrible "Classic Stars"? (Qui sont les stars, qu'est-ce que le classique?)

Autre exemple, autre registre mutant:

Weckl, clone de Gadd et de Cobahm est un mixte entre le batteur sportif, le batteur scolaire et le batteur star et technologiques (d'ailleurs il se fait volontiers photographe dans une salle de musculation). On peut même lui reconnaître un zeste de créativité.

De même Kenny Aronoff: n'a-t-il pas avoué à Batteur Magazine, que, pour assumer des séances multiples d'enregistrements, il ne buvait que des jus de fruits et de légumes et soignait particulièrement son sommeil.

Autre exemple, autre registre mutant:

Le batteur de Motorhead, dont j'ai oublié le nom, est également une hybridation entre les batteurs du type destructeur et du type sportif: ne doit-il pas s'harnacher sur son siège de batterie, tel un pilote d'avion, pour ne pas tomber lorsque la cage géante, dans laquelle le batteur-bête sauvage-du-cirque est enfermée, tourne dans les airs animée qu'elle est par des vérins hydrauliques ?

Autre instrument, le violon:

Nigel Kennedy serait hybridation entre l'instrumentiste clowns, métissés et destructeurs: il détruit sans contexte les normes en vigueur dans l'orchestre classique (habillement, coiffure, voiture, grimace, attitude générale, comportement en dehors de l'orchestre). Il métisse les genres (pensons à son archet jazz) et sans conteste il **joue** du violon sur la scène de l'industrie culturelle (pôle clownesque).

3. La batterie à une monnaie, un sexe, une race et un réservoir de savoir

La sociologie doit s'intéresser également au **tissu culturel** et à l'enracinement historique qui enserrant ces différents types de batteurs. Nous avons déjà vu que ces instrumentistes s'habillaient différemment en fonction des genres de musique qu'ils interprétaient et de la nature de leur jeu. J'aimerais aller encore plus loin et montrer quatre éléments:

- que non seulement l'habillement des batteurs est un signe intéressant à décrypter, mais que la batterie a un sexe (masculin bien sûr, mais cela change),
- qu'elle a une race (noire)
- qu'enfin oblige des compétences qui ne font pas l'unanimité (rappelez-vous les dessins de Batmag dans Batteur magazine)
- enfin, et je commencerai par cela, que la batterie et la percussion dans son ensemble s'enracine dans l'industrie culturelle nourrie aux dollars: les rapports de force économique infléchissent son évolution planétaire. Je prendrai l'exemple africain.

Je ne propose ici que des pistes de réflexions, sans quoi cela nous emmènerait trop tard, et de plus je ne suis pas sûr de cumuler les compétences pour ce genre de réflexion.

3.1. Le social

3.1.1. Les rapports de force économique

On doit en effet les comprendre dans la période dans laquelle ils ont émergé: les **batteurs sportifs** dont Cobham en est le prototype doit se lire dans la perspective de l'"ère bio": les petites graines, le culte du corps⁴³, les jus de carottes, les fromages de chèvre, le retour à la ferme. Mais, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre y référent, les batteurs sportifs s'insèrent également dans le jeu sportif, à dire la compétition musicale sportive qui peut se lire dans plusieurs manifestations: par exemple les concours compétitifs du genre

⁴³Lire revue Communication no 31

"Bud's Best Drummer Contest '94"⁴⁴ qui ont la prétention de célébrer, jury à l'appui, le "meilleur batteur". A la fois sponsorisé par une marque de bière américaine, (et non pas du champagne français ou du whisky irlandais⁴⁵), écrit en français anglicisé⁴⁶, la vitesse n'est pas absente de cet examen: les critères du jury comprennent une rubrique intitulée "précision" dans laquelle on peut lire: "qualité de la frappe et vitesse des enchaînements".

Les **batteurs métissés** ainsi que leur groupe du style Youssou n'Dour, Touré Kunda, Isamél Lô pour le Sénégal, Manu Dibango pour le Cameroun⁴⁷, Alpha Blondy pour la Côte d'Ivoire sont avant tout **construits par les médias occidentaux qui les dénaturent en leur proposant le succès commercial**. Chacun sait que Paris est le tremplin artistique européen pour les musiciens d'Afrique francophone. Les frères Touré Konda, Mory Kante ou Salif Keita (...) ont tous passé dans le bureau de Mamadou Kanté, l'un des personnages clés du champ musical africain en Europe. De 1968 à 1978 Mamadou militait dans des organisations syndicales et d'extrême gauche. Il milite toujours, mais désormais il soutient la culture noire: on voit bien **les liens entre la musique et la politique**. Il n'organise plus de meeting, mais des concerts, dont la **méga-fête africaine** qui est organisée chaque année. "Africafête", association créée par le Malien, s'occupe de tout, du management général (look, relation avec la presse) à l'organisation de tournée. Il est devenu l'ambassadeur des musiciens africains en quête de **succès européen**, il est devenu en quelque sorte le guide de ces missi-dominici qui sillonnent le monde pour vendre une image convenable de l'Afrique. Il ne faut pas se leurrer: aujourd'hui chaque maison de disques veut son Africain, qu'autrefois seuls de courageux pionniers comme le Chant du monde se risquait à éditer. **On s'aperçoit donc qu'une certaine culture musicale africaine se vend en Europe**. Mais elle n'est pas représentative de la diversité culturelle du Continent noir, car il s'agit en fait d'une musicalité euro-africanisée, **formatée pour que nos petites oreilles d'européens n'aient trop à souffrir** et à faire d'effort pour comprendre une culture différente de la nôtre. Il s'agit en fait de rendre la musique africaine similaire au canon du succès commercial de la musique industrielle distillée par les maisons de disques américaines installées en Europe et régissant le marché mondial de la musique: on rajoute du beat, des synthés, des chœurs, de la percussion (mais pas n'importe laquelle bien entendu), **bref on accomode la différence à notre ethnocentrisme musical et sous le masque de la diversité ou encore de la "World Music" on promeut notre idéal de musique sous le couvert de l'ouverture**. (NB.: notre idéal est un idéal qui rapporte beaucoup de dollars aux maîtres d'oeuvre de cette supercherie.)⁴⁸

Le rapport Sean Mc Bride⁴⁹ parle d'**impérialisme culturel** américain vis-à-vis de l'Afrique dans le registre des médias et de la vente de série Z au continent africain. Ce concept peut être pertinent pour lire l'importation de la musique africaine en Europe, via les "gate-keeper" des maisons de disques américaines ou sous l'influx américain.

⁴⁴Concours organisé par Coastline Agency, Case postale 35, 1510 Moudon. Tiré d'un prospectus publicitaire.

⁴⁵Cette connotation américaine n'est pas innocente: le meilleur batteur ne peut être qu'américain, les musiciens européens jouant, dans l'imaginaire collectif, forcément moins bien qu'eux. Normal que Bud finance le concours...

⁴⁶On y parle de "guest star", de "grooves", de "challenger", d'"endorsement".

⁴⁷Lire Manu Dibango, Trois kilos de café, Editions Lieu Commun, 1989, 221 p.

⁴⁸La sociologie du courant structuralisme génétique sous la houlette de Pierre Bourdieu s'est déjà attachée à dévoiler les mécanismes de domination culturelle musicale de l'Europe bourgeoise et américanisée sur les identités musicales exogènes.

⁴⁹Rapport MacBride, Voix multiples, un seul monde, Editions Unesco, Collection Communication et société aujourd'hui et demain, 1986, 267 p.

3.1.2. Les rapports de force culturel

Les batteurs ont un **sexe**: ils sont avant tout masculins et ce n'est que très récemment que l'on a vu apparaître des instrumentistes féminines. Il est vrai que la **Schlagzeug** (en allemand) n'est pas un instrument pour les femmes: il demande, dit-on, trop de force, il est trop viril, etc... **Ces clichés ont évidemment freiné la féminisation de la profession.** Cependant il est difficile de dire si la féminisation de la profession de batteur est due à l'évolution des mœurs et des valeurs ou au fait pervers que des femmes sensuelles à la batterie (Sheila E) feraient vendre plus de disques qu'en lieu et place de Denis Chambers, par exemple.

Il est en effet flagrant d'observer dans les champs de la percussion que les femmes ont jusqu'ici été dominées par l'homme: la belle Sheila Escuvedos, percussionniste et batteuse de charme avec Prince, évoluait dans le registre de la femme fatale à la robe moulante et aguicheuse. Elle épousait donc un rôle qui pré-existait à son état de musicienne: celui de la femme-objet, désir de l'homme macho. La question est alors: si elle était moche, aurait-elle joué avec Prince? On en doute, si l'on en croit les critères discriminants des castings.

Marilyn Mazurre, elle, ne jouait pas dans ce registre sexué, mais sa collaboration avec Miles Davis est apparue comme une petite révolution dans l'univers machiste de la musique. Encore qu'elle se soit distinguée par un solo de tambour à aisselle n'est pas neutre. Le jazz serait alors -selon cet exemple- moins sexiste que la variété pop-rock. Il est vrai que l'on imagine pas encore, tellement nous sommes déterminés par les valeurs masculines, une femme au volant d'une F1⁵⁰, une femme pilote d'avion, une femme maçon et que le rock est dominé par du machisme primaire.

On peut donc lire dans le sexe de l'instrument le rapport de non-égalité entre l'homme et la femme, ainsi que les déterminismes sociaux qui les fondent. Il est d'autres pratiques instrumentales qui trahissent les rapports de dominations H-F: les harpistes sont plutôt féminines si l'on observe les pratiques orchestrales symphoniques.⁵¹ Et les contrebassistes, masculins. Et les synthétiseurs également.⁵² Le Prof. Willener de Lausanne travaille actuellement sur cette problématique et met la dernière main à un ouvrage consacré au jazz et aux femmes. Il sera intéressant de voir depuis quand les femmes jouent-elles du jazz en Suisse? Rappelez-vous que l'on a donné le droit de vote au femme en 1971 seulement en Suisse. Le droit de jouer du jazz ne doit donc être guère plus ancien.

3.1.3. Les rapports de force racial

L'examen des batteurs et de l'histoire de la batterie nous permet également de lire des relations raciales: si l'est un des phantasmes les plus éprouvés par l'occidental, c'est celui du **rythme qui coule naturellement dans les veines ébènes.** D'ailleurs les relations entre les batteurs noirs et les batteurs blancs dès les débuts du développement de l'instrument ont fait rage.⁵³ Sur ce terrain musical, autant bien que sur le terrain sportif, les Noirs bénéficient d'un surplus de crédibilité et de légitimité. C'est bien les seuls domaines qui leur sont assignés par la culture dominante.⁵⁴

⁵⁰La belle Amatti en est un exemple extraordinaire: sa beauté fut mal acceptée dans l'univers des moteurs, alors qu'elle bénéficiait d'un parcours sans faute.

⁵¹Mais la harpe dans le Pays de Galles aux alentours de l'an mille était "*un instrument de gentilhomme. Seuls, le roi et les nobles avaient le droit de tenir une telyn.*" Denise Mégevand, "Histoire de la harpe dans les pays celtiques" in Vibrations, no 2, janvier 1986, p. 60

⁵²Lire Berthier Nicole, "De quelques usages du synthétiseur" in Vibrations, no 2, janvier 1986, p. 133

⁵³Se référer à Berendt

⁵⁴Lire le colloque de Valence sur Télévision et réalité sociale, 1994.

3.1.4. Les rapports de force de connaissance

Il est également intéressant d'observer l'**image du batteur au sein du groupe instrumental**. Sur les relations de force dans les groupes: avant, comme nous l'avons vu avec la typologie des instrumentistes et particulièrement avec le batteur du type "scolaire", le batteur n'était pas l'instrumentiste le plus formé: souvent moins diplômé que ces collègues, il n'avait parfois pas accès à la notation musicale, encore moins à l'écriture musicale. De plus il ne composait guère.⁵⁵ Il était donc impensable, pendant quelques décennies, d'imaginer un batteur comme leader d'un groupe.⁵⁶ **Maintenant la situation est différente: les batteurs mutants ou les batteurs créatifs écrivent, éditent des disques, dirigent des groupes, animent des workshops**⁵⁷ Ils peuvent, grâce à leurs diplômes et leur connaissance-expérience, devenir ce qu'ils n'auraient pu être il y a quelques années encore tout en dominant à leur tour la définition du batteur: aujourd'hui être batteur, c'est être cultivé musicalement, c'est-à-dire diplômés d'une institution prestigieuse, c'est être ouvert sur les musiques du monde, puisque la musique s'hybride, c'est jouer avec des stars pour que des miettes d'étincelles rejaillissent sur ses épaules, c'est commettre assez rapidement un disque solo en invitant tous ses copains plus quelques invités célèbres, c'est jouer du piano entre deux morceaux et ne pas hésiter à faire les chœurs lorsqu'il manque des poumons à l'appel. S'est aussi s'imaginer faire partie du large monde des percussionnistes. Bref, aujourd'hui il semble que l'on **devient** batteur alors qu'auparavant on "était batteur" modestement et "naturellement".

On peut bien évidemment ne pas être d'accord, mais force est de reconnaître que c'est la définition dominante du savoir être batteur contemporain. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, dans *Hélène et les garçons*, Christian (alias Sébastien Roch de son vrai nom), le batteur, apparaît comme un des leaders du groupe: c'est lui qui donne le départ lorsqu'ils entonnent des morceaux et son rôle est plus important que celui du bassiste ou du synthé dans cette série: il a l'étoffe du chef séducteur (Cf le chapitre consacré aux Rukuba). Ne sera-t-il d'ailleurs pas le héros de prochaines aventures médiatiques interactives: il a été choisi par Igaal Niddam pour endosser le rôle d'un adolescent en mal de d'affectivité. Il devient la norme, le modèle.^{58* 59}

4. Les acteurs du marché: pour une typologie des auditeurs.

4.1. Les études

Après avoir examiné rapidement les acteurs musicaux, reste à examiner les auditeurs pour tenter de répondre à la question suivante: qui, en terme sociologique, écoute de la musique ou encore pratique de la musique.

⁵⁵Berendt Johachim-Ernest, *Le grand livre du Jazz, de New Orleans jusqu'au Jazz rock*, Editions du Rocher, Monaco, 1986, p. 361

⁵⁶Discussion avec Cyrille Perrier, Saxon.

⁵⁷Jack de Johnette à Genève, AMR, par exemple; Han Bennink à Lausanne. Citons également Terry Bozzio, Don Formularo, et bien d'autres: les batteurs créent ainsi un nouveau créneau. Devenir batteur animateur, c'est oeuvrer pédagogiquement dans un contexte publicitaire: c'est donc un métier, un peu à la façon des instituteurs du cirque, qui dispensent leur savoir dans des lieux toujours différents.

⁵⁸Lire Willemin Jean-Brice, "Cri-Cri d'amour interactif" in *Télé Top Matin*, 21 au 28 août 1994, p. 61

⁵⁹Nous pourrions également développer un autre paragraphe sur l'orchestre et l'usine, avec la division du travail dans l'orchestre et l'usine, le chef d'orchestre comme chef de production et d'assemblage du produit, avec l'orchestre comme harmonie collective et comme le schéma idéal de la société nouvelle, l'orchestre comme modèle d'industrie usinière, l'orchestre comme impérialisme, l'orchestre comme historicité du silence. Pour ces différents points, se référer à Schafer R. Murray, *Le paysage sonore, Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges*, Editions J.C.Lattès-Fondation de France, 1979, p. 158 et suivante.

Pour répondre à cette question je me baserai sur quatre études scientifiques: tout d'abord sur les travaux de Pierre Bourdieu⁶⁰, sociologue français, sur les travaux de Rosamund Shuter-Dyson⁶¹, sur les travaux de Roselyne Bouillin-Dartevelle⁶² et enfin sur les travaux d'Adorno⁶³.

4.2. Les résultats concordants

Tout d'abord les quatre études concordent sur point douloureux: ***"le degré d'instruction et l'âge restent les facteurs les plus discriminants dans le profil des publics. Qu'il s'agisse de concerts de musique classique, de jazz, de spectacle de music-hall et de variétés et même de concerts de rock, la fréquentation tend à s'élever avec le niveau d'étude atteint."***⁶⁴ Autrement dit, plus les agents sociaux sont diplômés, plus ils posent d'actes culturels considérés comme tels, en l'occurrence, aller au concert.⁶⁵ Il est évident que ces conclusions méritent de plus ample développement: l'opéra et la musique contemporaine attirent certainement une frange marginale des agents sociaux diplômés, mais statistiquement il sera très rare de rencontrer un ouvrier non spécialisé dans un concert de Pierre Boulez. Rosamund Shuter-Dyson rajoute: ***"Les enfants nés dans les familles riches d'un point de vue musical ont toute chance d'avoir du talent parce qu'ils sont stimulés par leur environnement, qu'ils profitent des encouragements de leurs parents (...)"***⁶⁶ L'exemple le plus célèbre est bien évidemment celui de la famille de Bach. Mais reste l'on a de la peine à savoir si le talent musical est une affaire d'hérédité génétique ou d'environnement social. Aussi de nombreuses recherches scientifiques prennent pour objet des jumeaux: à même héritage génétique et social, il est intéressant de voir comment ils développent leurs aptitudes musicales. Reste que dans toutes les études que j'ai pu parcourir, l'environnement familial et la position socio-économique des parents est un paramètre fondamental.

4.3. Et les auditeurs ?

4.3.1. L'expert

Adorno distingue dans une typologie étonnante l'auditeur expert. ***"Il serait l'auditeur pleinement conscient, auquel en principe rien n'échappe."***⁶⁷ (professionnel de la musique mais pas exclusivement)

⁶⁰En particulier son ouvrage intitulé La distinction, Editions de Minuit.

⁶¹"Le problème des interactions entre hérédité et milieu dans la formation des aptitudes musicales" in Psychologie de la musique, sous la direction d'Arlette Zenatti, Editions PUF, collection Psychologie d'aujourd'hui, 1994, p. 205

⁶²"Les concerts et leurs publics" in Musique et Société, Editions de l'Université de Bruxelles, 1988, p. 247

⁶³Adorno W. Theodor, Introduction à la sociologie de la musique, Douze conférences théoriques, Editions Contrechamps, 1994, p. 6-43
Voir aussi Willener Alfred,

⁶⁴Roselyne Bouillin-Dartevelle, "Les concerts et leurs publics" in Musique et Société, Editions de l'Université de Bruxelles, 1988, p. 249

⁶⁵Lire aussi le politologue Kriesi: "L'influence directe du niveau de formation sur le niveau d'information est confirmée (...)" in Les défis à la démocratie directe posé par les transformations de l'espace public", in Présent et avenir de la démocratie directe, Acte du colloque de l'Université de Lausanne, Sous la direction de Yannis Papadopoulos, Editions Georg, 1994, p. 55

⁶⁶Rosamund Shuter-Dyson, "Le problème des interactions entre hérédité et milieu dans la formation des aptitudes musicales" in Psychologie de la musique, sous la direction d'Arlette Zenatti, Editions PUF, collection Psychologie d'aujourd'hui, 1994, p. 205

⁶⁷Adorno Théodor W., "Types d'attitude musicale" in Introduction à la sociologie de la musique, Douze conférences théoriques, Editions Contrechamps, 1994, p.10

4.3.2. Le bon auditeur

4.3.3. L'auditeur de culture ou le consommateur de culture

Il écoute beaucoup de musique et respecte la musique comme bien culturel, mais souvent comme une chose qu'il faut connaître pour son propre prestige social.

Sens du détail musical

La technique lui en impose

Mais reste hostile aux masses et donc élitaire

4.3.4. L'auditeur émotionnel

On le fait facilement pleurer

Pulsion

Sentiment

La musique est un échappatoire à l'interdit que la civilisation porte sur le sentiment

4.3.4. L'auditeur de ressentiment

4.3.5. L'expert de jazz

4.3.6. L'auditeur de musique comme divertissement

4.3.7. L'auditeur indifférent à la musique, qui n'a pas le sens de la musique et qui est contre la musique⁶⁸

5. Synthèse

Comme on a pu le constater, la musique n'est pas étrangère à la problématique du pouvoir: tout d'abord sous le joug du religieux et du militaire, la musique ne devint **art pour art, gratuit**, que tardivement. Elle a été l'instrument du pouvoir pendant des siècles, à l'instar de tous les autres arts: dans Astérix et Obélix, le barde Assuranstourix peut devenir le médiateur entre les hommes et les divinités, la musique accompagnant les rites de guérison, les rites de naissances, de mort. En Indes, en Chine, en Afrique, par certains endroits, le rang social du musicien lui accorde beaucoup de prestige: "*Etant donné l'importance cosmique de la musique, il va de soi que le musicien qui, d'après la tradition védique, porte la musique lumineuse dans son coeur, occupe aussi une position de premier ordre dans la vie sociale.*"⁶⁹ Au Nigéria, comme on l'a vu, les musiciens participent pleinement à la vie politique: ce sont des acteurs importants. De même les griots en Afrique.

La percussion doit particulièrement être comprise dans cette perspective: en effet, inhérente à sa dimension esthétique est une dimension politique. "*Les tambours de bois peuvent accompagner la danse, mais servent aussi à la transmission de messages à une assez longue distance, parfois à une dizaine de kilomètres.*" nous rappelle André Schaeffner⁷⁰

(...)

⁶⁸Selon l'expression d'Adorno

⁶⁹in Schneider Marius, "La musique dans les civilisations non européennes" in Histoire de la musique, tome 1, Editions La Pléiades, 1960, p. 186

⁷⁰Cité in Lochmann Vincent, "Kinshasa-La-Nuit: témoignage sur la musique zaïroise urbaine" in Vibrations no 2 janvier 1986, p. 117

Se référer également aux annexes de Haefliger Stéphane, Le culturel musical nigérian: une énonciation particulière du politique africain, Pour une écoute socio-politique des Hausa, des Rukuba et de Fela Anikulapo Kuti, sous la direction du Prof. Bayart J.F., 1989.

6. Bibliographie

Sur la méthode sociologique:

Hennion Antoine La Passion musicale, Une sociologie de la médiation, Editions Métailié, 1993, 407 p.

Zenatti Arlette, sous la dir., Psychologie de la musique, Editions Puf, Collection Psychologie d'aujourd'hui, 1994, 391 p.

Willener Alfred Broadway Blues, essai sur la culture contemporaine, Georg éditeur, Genève, 1987

Quatre parties constituent l'ouvrage. Une seule concerne spécifiquement les médias. On retrouve les préoccupations de l'auteur développées selon la tradition critique de l'Ecole de Francfort. La démarche méthodologique originale mérite réflexion. "Voyons le microscopique à travers un microscope lorsqu'il est pointé sur un réel auquel on est sensible. Je crois qu'il faut le faire, cela est nécessaire, difficile et un peu risqué." (p. 7).

Willener Alfred A la lumière de la vitesse, essai sur l'accélération du quotidien, Sciences humaines, éd. Payot, Lausanne, 1990

Par l'analyse micrologique du social, l'auteur développe la thèse de Paul Virilio selon laquelle le quotidien s'accélère. Ce livre se construit sur un triptique dont chaque tableau se constitue de micro-observations. Le centre du livre concerne la problématique des médias et de la vitesse

Adorno T.W. Quasi Una Fantasia, Bibliothèque des idées, Gallimard, Paris 1982

Ouvrage complexe dont seule l'introduction a stimulé une réflexion sur le langage et la musique. Le style d'écriture paratactique adornien rend cependant difficilement opératoire une pensée complexe. Ce livre n'offre pas des outils d'analyse mais par sa richesse, il peut sensibiliser le lecteur à des problématiques dont il n'avait connaissance jusque là.

Adorno T.W. et Eisler H. Musique de Cinéma, essai, L'Arche éditeur, Paris, 1972

Petit ouvrage écrit par deux auteurs critiques. Dans la tradition de l'Ecole de Francfort, ce livre insiste sur l'industrialisation de la culture et sur l'aliénation de l'individu. Malgré ce point de vue radical, les auteurs proposent un exemple d'illustrations musicale émancipatrice avec retranscription de la partition en fin de livre.

Adorno T.W. Philosophie de la nouvelle musique, Gallimard, Coll. Tel, 1962

Ouvrage difficile dont seules les considérations introductives ont éclairé notre recherche sociologique. (Conformisme des auditeurs, fausse conscience musicale, intellectualisme, musique radicale).

Attali Jacques

Bruits, Biblio essai, PUF, 1977

Ouvrage audacieux où l'auteur développe la thèse originale suivante: le monde ne se lit pas, il s'écoute. Il ne nous apporte pas une conception théorique opératoire puisqu'Attali en appelle à "l'indiscipline théorique". (p.14) Malgré cela, l'ouvrage demeure un des plus stimulants qu'il nous ait été donné de lire. Il est construit autour d'une intuition qui consiste à penser socio-historiquement l'appropriation de la musique et des bruits en terme de pouvoir politique.

Collectif

Musique et Société, édition de
l'Université de Bruxelles, faculté de philosophie et
lettre, art et archéologie, 1988

Ouvrage éclectique écrit en l'hommage de Robert Wangermée. Parmi les dix-huit contributions, nous avons plus particulièrement retenu celle de Supicic (les fonctions sociales de la musique, p. 173), de Deliège (création musicale autonome et non évidence sociale, p. 183), de Sabbe (esquisse d'une sociologie de certaines musiques contemporaines et de leurs auteurs, p. 213), de Bariaux (science, technique, et instruments de musique dans la société contemporaine, p. 229) de Bontinck (comportement d'écoute et pratique musicale: rapports et mutations avec considération particulière des médias techniques, p. 237), de Bouillin-Dartevelle (les concerts et leurs publics, p. 247), de Thoveron (grande musique - haute culture et petit écran, p.261)

Willener Alfred

Pour une sociologie de l'interprétation musicale,
Sciences humaines, Ed. Payot, Lausanne, 1990

Ouvrage intéressant car original: les analyses portent sur les origines d'une oeuvre (le concerto de Haydn), ainsi que sur son appropriation par divers acteurs: éditeurs de partition, mais également instrumentistes dont l'auteur analyse sans complaisance leur solis à l'aune de la sociologie d'Adorno. L'auteur examine également le contexte de création du concerto et la réalité instrumentale de l'époque. En analysant le rapport entre l'instrumentiste et sa partition, l'auteur aborde plusieurs facettes du milieu musical et ose une typologie des instrumentistes (les instituteurs, les cliniciens, les maîtres, les stars).

Sur le chef d'orchestre:

Bernard Elisabeth

Le chef d'orchestre, Editions La
Découverte, Collection Textes à l'appui,
1989, 256 p.

Dupin François

L'orchestre nu, Editions Hachette, 1981.

Lebrecht Norman

The maestro myth : great conductors in pursuit
of power, Ed. Secaucus NJ : Carol Pub. Group,
1991. - 380 p.

Chesterman Robert. Ed. et MacDonnic, Godfrey. Photogr.

Conversations with conductors : Bruno Walter,
Sir Adrian Boult, Leonard Bernstein, Ernest
Ansermet, Otto Klemperer, Leopold Stokowski
Ed., London : Robson Books, 1976. - 128 p.

Camner James

Great conductors in historic photographs : 193
portraits from 1860 to 1960
New York : Dover, 1982. - 89 p.

- Libert Georges** L'art du chef d'orchestre : un choix de textes de Hector Berlioz, Richard Wagner, Felix Weingartner, Bruno Walter, Charles Munch, Ed. Paris : Hachette, 1988, 770 p.
- Gaudin Yves** : Le chef d'orchestre, mémoire d'histoire de la musique, Sion Conservatoire cantonal [de musique], 1992
- Ga Augsburg** Le geste du chef d'orchestre : extrait de "La vie en images de / par Ernest Ansermet ; croquis de Hermann Giger. - [Genève] :
Fondation de l'Orchestre de la Suisse romande, 1984
- Sur l'industrie culturelle**
- Sotinel Thomas** "La mélodie des dollars, En tournée mondiale, le groupe Pink Floyd devient une entreprise industrielle" in Le Monde, 31 juillet-1 août 1994, p. 1 et 9.
- Grosjean Pierre** "Musique et business dans le même Mégamix" in Le Nouveau Quotidien, Rubrique Antennes, 27 juillet 1994, p. 22
- Béhar Henri** "Woodstock 69. Comment l'amour fut mis en scène par des promoteurs " in Le Nouveau Quotidien, Rubrique Culture, 12 août 1994, p. 19
- Divers**
- Boulez Pierre** Jalons (pour une décennie) : dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988), Ed., C. Bourgois, 1989, 451 p.
- Boulez Pierre** Correspondance
Ed. C. Bourgois, 1990 (cop. 1991). - 258 p.
- Boulez Pierre, Goldbeck Frederik, Thompson Virgil** Le Musicien dans la Cité (1920-1945-1977) :
Ed. La revue musicale, 1977, 107 p.
- Boulez Pierre** L'oeil et l'oreille : du connu au perçu dans l'art contemporain, Ed. Ed. de Minuit, 1981, p. 444-564
- Deliège Célestin** Par volonté et par hasard : entretiens avec Célestin Deliège, Pierre Boulez, Ed. du Seuil, 1975, 159 p.
- Boulez Pierre** Penser la musique aujourd'hui, Ed. Gonthier, 1964, 170 p.

Deliège Célestin Invention musicale et idéologies, Ed. Bourgeois, 1986, 390 p.

Berendt Johachim-Ernest Le grand livre du Jazz, de New Orleans jusqu'au Jazz rock, Editions du Rocher, Monaco, 1986, 560 p.

Schafer R. Murray Le paysage sonore, Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges, Editions J.C.Lattès-Fondation de France, 1979, 388 p.

Brown Frank La musique par ordinateur, PUF, 1982

Trois chapitres embrassent la création musicale par ordinateur. Le corps du livre traite de la synthèse des sons par la machine. Une introduction intéressante à ce domaine bien que dépassée.

Chion Michel La musique électro-acoustique, PUF, 1982

Ouvrage critique sur les formes de la musique électro-acoustique: musique concrète, musique électronique, musique for tape, musique expérimentale, musique acousmatique, musique mixte, musique live ou électro-instrumentale, musique multi-médias.

Hissarlian-Lagoutte P. Philosophie et esthétique de l'art musical, éd. Maurice et Pierre Foetisch, 6 rue de Bourg, Lausanne, Suisse, 1949.

Ouvrage difficile qui exige de la part du lecteur une certaine instruction musicale ainsi qu'une culture suffisamment large pour opérer des liens entre l'art musical, la philosophie et l'esthétique. La première partie de l'ouvrage développe l'esthétique et la philosophie, la seconde lie la musique à la vie intérieure, la troisième évoque le style musical.

Julien Jean-Rémy Musique et publicité, Du cri de Paris aux messages publicitaires radiophoniques et télévisés, Harmoniques, Flammarion, 1989.

Ouvrage passionnant dont la démarche resitue la publicité et la musique dans l'histoire. De nombreux exemples anciens (XIIIe siècle) et contemporains illustrent l'effort théorique de l'auteur. Le dernier chapitre formalise une conception sémiotique et fonctionnaliste sous-jacente dans les autres parties du livre. Relevons, en outre, la présence d'une riche orientation bibliographique.

Manuel Roland Histoire de la musique, éd. Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1960, 2 tomes.

Ouvrage de référence. Insuffisant cependant pour mener une analyse spécifique.

Morin Edgar Le cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie, éd. de Minuit, 1956

Nous retenons de ce livre la réflexion lumineuse de l'auteur sur le rôle de la musique au cinéma. (p. 132-137)

Schaeffner André Origine des instruments de musique, Introduction ethnologique à l'histoire de la musique

instrumentale, Mouton éd. , Paris, La Haye, New York, 1968

Ouvrage magistral dont deux chapitres ont accompagné notre réflexion: le chapitre IV intitulé "Organologie du théâtre" et le chapitre VI intitulé "Religion et Magie". En effet, l'analogie entre la télévision et le théâtre n'est plus à démontrer et depuis Barthes on reconnaît le côté mystique de l'icône télévisuel. Or Schaeffner, à un autre niveau de perception, procède aux mêmes interrogations qui nous ont guidées: pourquoi et comment la musique pénètre les pratiques sociales, télévisuelles ou quotidiennes.

Supicic Ivo

La musique expressive, PUF, Paris, 1957

Cet ouvrage est un essai de psychologie et d'esthétique musicale. Complexe dans sa formulation même, ce livre aborde des problématiques originales malgré l'ancienneté de sa parution. La réflexion de l'auteur intègre l'histoire de la musique et la perception de celle-ci à travers la musique par le musicien. Esthétisme et expression musicale sont les deux pôles que l'auteur tente de relier.

Torgue Henry Skoff

La pop-music, PUF, 1975

Ouvrage d'introduction à la problématique de l'instrumentalisation musicale. Sans être un livre de sociologie de la musique, l'auteur inscrit sa réflexion dans le social par une démarche socio-historique.

Hart Mickey

Voyage dans la magie des rythmes, un batteur de rock chez les maîtres tambours, Editions Robert Laffont, Collections Nouvelles énigmes, 1993, 227 p.

Copyright 2003 ProLitteris et Stéphane Haefliger, CH 8033 Zürich

Stéphane Haefliger
Sociologue
Boulevard de Grancy 27
1006 Lausanne

Tél. perso: 021 617 31 55
Mobile: 079 742 67 81

E-Mail: stepcom@bluewin.ch