

place dans les années 1990. Ces financements sont attribués sans critère ou jugement de qualité, et dépendent du nombre d'entrées réalisées. Il y a donc une réorientation complète du système et de ses objectifs: Il faut soutenir les films qui plaisent au grand public, à la fois en aval (par l'aide automatique) et en amont: «l'État opérateur» intervient dorénavant sur le contenu même des films. On revient donc au modèle du cinéma des producteurs et du cinéma comme industrie.

Cette dernière période montre aussi un changement de l'image du public, dorénavant considéré comme ultime instance de jugement d'un film. Cette mutation crée un nouveau besoin de connaissances sur les spectateurs, souvent acquises par des enquêtes sociologiques. Moeschler lui-même a été l'auteur d'une étude pour l'Office fédéral de la Culture et en explique lucidement les tenants et aboutissants, soulignant ainsi la question potentiellement épineuse du rôle du jugement dans les politiques culturelles.

L'intérêt de cet ouvrage réside indubitablement dans l'inclusion des œuvres et des acteurs, tant collectifs qu'individuels, ainsi que dans son traitement synthétique d'un matériau important et diversifié (archives publiques et privées, entretiens, presse spécialisée et généraliste). On pourrait regretter la concentration exclusive sur le niveau fédéral, aux dépens d'une prise en compte des cantons et des communes ou d'une comparaison internationale, ou encore la relative absence des aspects techniques et technologiques du cinéma, qui participent inégalement de ce monde de l'art et dont les enjeux peuvent également s'avérer politiques. Mais l'analyse que propose Moeschler de l'histoire du cinéma suisse, de ses échecs et de ses succès, reste hautement pertinente, car elle nous amène à

porter un regard plus attentif sur la politique du cinéma actuelle, en connaissance de cause.

Lisa Marx

Département de science politique
et relations internationales

Université de Genève

1211 Genève 4, Suisse

lisa.marx@unige.ch

Perronoud, Marc: *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris: Éditions La Découverte. 2007. 324 p.

Voici le produit fascinant issu d'une thèse de doctorat soutenue à l'EHESS par l'anthropologue, sociologue et musicien Marc Perronoud: une enquête ethnographique auprès de ce qu'il appelle des «musiciens ordinaires», à l'opposé des vedettes. Spécialiste des pratiques musicales, du travail artistique qu'encre du travail indépendant, l'auteur nous laisse accompagner ces «musicos» – en reprenant ce terme endogène – et monter sur des scènes toulousaines, entrer dans les coulisses, les studios et les lieux de répétition afin de mieux connaître ce milieu demeuré jusque-là largement à l'ombre des regards externes.

Le plus grand atout de l'étude est la position «indigène» de Perronoud en tant que musicien. Car, si tout chercheur peut réaliser des séances d'observation ou des rencontres informelles avec ces musiciens instrumentistes, l'activité de Perronoud et les connaissances musicales de Perronoud nous fournissent, en plus, des descriptions subtiles qu'une position extérieure, aussi impliquée se voudrait-elle, ne pourrait jamais éclaircir. Mais, avoue l'auteur, une telle position «double» présente aussi des complexités. Il évoque la difficulté de tracer la ligne entre le récit et le militantisme, et d'équilibrer son engagement en tant que bassiste et sa distanciation en tant que chercheur. À cela s'ajoute la question de comment livrer une étude ethnographique approfondie tout en évitant de dévoiler ou

de «dénoncer» l'*illusio* et, donc, de «casser le jeu» pour les musiciens.

L'ouvrage est structuré selon l'avancement dans le métier de musicos, suivant une «chronologie archétypique qui va de l'apprentissage de la pratique d'un instrument par le débutant aux différentes orientations possibles que les musicos peuvent donner à leur carrière dans le but de la pérenniser» (p. 13). Ce faisant, l'auteur problématise non seulement l'opposition entre «amateur» et «professionnel», mais aussi entre l'amateur devenu professionnel qui exerce la musique comme métier (le musicos), et le professionnel de la musique classique, mû dès le plus jeune âge par une «rationalité professionnelle» visant à devenir musicien. Ainsi, le musicos est professionnel pour autant qu'il puisse gagner sa vie avec la musique.

Dès les premières pages, l'auteur définit les musicos comme des gens qui «ne font que ça»: de la musique. Mais les multiples exemples de musicos qui «ne font pas que ça», y compris lui-même, ainsi que la discussion à la fin de l'ouvrage autour de leur pluriactivité, me laissent, sinon perplexes, du moins obligés d'interpréter l'idée de «ne faire que ça» comme un idéal à atteindre – pouvoir gagner sa vie uniquement avec la musique. Entretemps, les musicos se retrouvent souvent dans les allers-retours d'une pluriactivité instable.

L'avancement dans la carrière de musicien ordinaire commence par un premier passage obligé pour tout musicos: l'appropriation de la musique et la formation d'un goût. C'est le temps d'être fan et passionné par la musique, d'être «musiqué» et d'essayer de jouer d'un instrument, souvent avec l'aide des amis, en imitant ses idoles. Selon l'auteur, c'est aussi l'étape dont sont privés les musiciens «classiques». Cette première étape révèle déjà des différences profondes entre les futurs musiciens «ordinaires» et «classiques», car «les musiciens qui peuplent les orchestres symphoniques ont souvent appris la technique de leur instrument dès l'enfance, sans avoir eu le temps de développer un goût préalable pour tel compositeur ou interprète», alors

qu'«on n'est jamais musicos sans avoir été «fan»» (p. 17). Cette différence de trajectoire tôt dans la carrière devient un élément de définition de ces deux figures et suggère, me semble-t-il, qu'une frontière infranchissable les sépare: le musicos ne deviendra jamais musicien classique, ou inversement. En effet, débuter le métier en étant d'abord fan et passionné donne au musicos un degré très élevé d'authenticité artistique, car exerçant le métier par amour pour la musique et non par commodité de la maîtrise d'une technique uniquement. Le musicos «musiqué», dit Perronoud, est comme un chamane en transe: sincèrement emporté.

Vient ensuite l'étape où l'on se met avec d'autres passionnés pour répéter et «musiquer» (*faire* de la musique). C'est le passage «de la réception active à la production discrète» (p. 93). Ayant commencé à apprendre à jouer selon une logique de «*do it yourself*», en «se débrouillant», le musicos se différencie, là aussi, du musicien classique qui aurait suivi un apprentissage plus scolaire et professionnalisant. Mais, au final, l'amateurisme ne fait pas du musicos un plus «mauvais» musicien: il peut aussi être virtuose et parfaitement maîtriser son instrument, son état «musiqué» n'étant alors qu'une valeur ajoutée à sa musique.

La troisième phase rompt avec la musique comme activité de loisir uniquement par le franchissement de ce seuil d'entrée dans le métier: jouer devant un public. Ici, l'intérêt principal est le gain financier, car il y a un «ratio négatif des coûts et des profits (ou des répétitions et des concerts)» (p. 80). Une deuxième motivation est d'exister socialement en tant que musicien, impossible sans une visibilité publique et une exposition aux jugements. Perronoud développe ici une typologie raffinée des situations de jeu, distinguant trois dispositifs qui déterminent le rapport entre le musicien, son public et son employeur, les arêtes de chacun, le genre de musique à jouer, etc. Ainsi, le concert est le lieu par excellence où le musicos peut musiquer et être artiste «souverain» devant un «public total». À l'opposé, l'animation anonyme

dans un restaurant ou lors d'une cérémonie donne au musicien un statut d'«auxiliaire» du fait qu'il ne joue que pour accompagner son employeur devant un «non-public». À mi-chemin se trouve l'*entertainment*: le «paranataz» entre le musicien et son employeur ainsi que son «public partiel» dans des bars, par exemple. Bien que certains musiciens aient constamment entre ces trois dispositifs, d'autres se spécialisent dans une situation précise.

Le jeu en public est suivi, ou plus souvent accompagné, par la phase de l'enregistrement. Enfin, les deux derniers stades sont étroitement liés. Il s'agit d'abord de tourner: multiplier les dates ou, tout simplement, travailler régulièrement. Cela, à son tour, permet de durer dans l'espace social musical. Pour durer, les musiciens ont surtout besoin de contacts personnels, car «plus on dure, plus on a de chances de durer» (p. 268). Sinon, il faut s'adapter à une pluriactivité. Dans la musique, cela implique savoir jouer dans différents genres et situations de jeu. Mais la pluriactivité peut aussi supposer l'exercice d'un autre métier – d'appui à la musique ou inversement, lié ou non à la musique. Ce métier peut exiger du musicien une requalification et l'adoption de valeurs parfois incompatibles avec celles d'un artiste souverain.

Malheureusement, cet ouvrage n'aborde pas la question de ce que signifient, après tout, un groupe de musique et son nom. Car, quand il s'agit du remplacement (temporaire ou définitif) d'un membre, voire d'un instrument, le groupe change de *line-up*, mais pas de nom. En effet, un exemple anecdotique donné par Perrenoud suggère que c'est le répertoire qui prend le dessus et dicte des changements de nom et le choix de membres et d'instruments. C'est l'exemple d'un groupe qui, sans changer de membres, modifie son nom pour une soirée, car son répertoire change du jazz aux *jingles*.

Au fond, l'ouvrage est rédigé dans un style léger: amusant quand il s'agit des expériences des débutants, et sérieux dès qu'on suit les plus professionnels, avec de captivantes descriptions des séances

d'improvisation. Lire ce livre, c'est comme entendre à la fois un ami musicien raconter des anecdotes et un chercheur éclaircir les structures et dynamiques sociales du monde musical. Chaque lecteur non indifférent à la musique s'y retrouvera sans doute, étant ou non «musiqué» ou «musiquant».

Nané Nikhobosyan
Département de sociologie
Université de Genève
1211 Genève 4, Suisse
nikhobo7@etu.unige.ch

Ducret, André (éd.): À quoi servent les artistes? Zurich/Genève: Seismo. 2011. 188 p.

André Ducret est un des représentants majeurs de la sociologie des arts en Suisse. Depuis des années il réunit autour de lui dans les séminaires qu'il encadre à l'Université de Genève une bonne part de ce que la Romandie compte comme jeunes chercheurs et chercheuses dans ce domaine de spécialité. Partiellement inséré dans les réseaux de recherche internationaux, il entretient en outre des échanges nourris avec des acteurs importants des mondes de l'art et de la culture en Suisse, et c'est de cette richesse et de cette diversité de points de vue que témoigne *À quoi servent les artistes*. Fruit d'un long travail de confrontation et de mise en commun des objets, des terrains, des questions et des problématiques, l'ouvrage collectif dont Ducret a dirigé l'édition regroupe les contributions d'une dizaine de co-auteurs: s: doctorants et post-doc, sociologues confirmés et même références internationales se croisent dans les pages de cet ouvrage passionnant qui pose la question de l'inscription sociale des artistes en laissant grand ouvert le champ des approches possibles.

Pour cette recension, forcément limitée dans son format, on prendra le pari de distinguer quatre grands types de mise en perspective de la question de départ, et l'on

présentera les textes selon quatre grandes orientations thématiques: réflexivité sociologique, histoire sociale, politique culturelle et marges des mondes de l'art.

Les contributions dont la réflexivité constitue le principal ressort ouvert et fermement l'ouvrage respectivement avec un texte d'A. Ducret et un article de D. Vander Gucht (Université Libre de Bruxelles). En se demandant «À quoi bon des sociologues de l'art?», Ducret revient sur les rapports entre art et sociologie et montre à quel point ils ont évolué au cours des trente dernières années. Alors que Bourdieu n'a cessé de professer l'incompatibilité entre le désenchantement sociologique et l'*illusio* reposant sur l'idéologie charismatique dans le champ artistique, Ducret montre combien les temps ont changé, combien la sociologie de l'art est aujourd'hui largement invitée à la table des acteurs majeurs des mondes de l'art, en particulier de l'art contemporain alors qu'elle a encore du mal à assumer ce passage d'une position d'observateur à un rôle de protagoniste. C'est bien le texte de Vander Gucht, en fin de volume, qui revient sur cette imbrication toujours plus forte des discours de l'art et sur l'art. Avec «Comment libérer les artistes libres?», il montre à quel point discours d'artistes, de critiques, de sociologues et d'historiens de l'art se trouvent encastés dans des processus de qualification et de disqualification. Il expose les difficultés du discours sociologique à se saisir de l'art contemporain autrement que par la caricature alors, pourrait-on ajouter, que l'art contemporain n'hésite pas à faire feu de tout bois, y compris sociologique.

Certaines contributions s'appuient principalement sur une analyse socio-historique pour aborder l'inscription sociale de la figure de l'artiste. C'est notamment le cas du texte de N. Heinrich «À quoi servent les créateurs? L'art et le compromis démocratique». Même si le texte est extrait d'un ouvrage paru en 2005¹ sa présence témoigne de l'étroitesse

des liens entre sociologues de l'art des bords de la Seine aux berges du Léman. Heinrich est aujourd'hui une des figures majeures de la sociologie de l'art et sa contribution constitue un concentré de ses travaux sur l'inscription sociale des artistes du 19^e siècle à nos jours. En une quinzaine de pages elle revient sur la question de cette identité d'artiste à construire pour soi, pour autrui, avec autrui, et montre combien le contenu et les «valeurs» associés à cette figure sociale ont évolué dans leurs modalités et leur degré d'intégration sociale. Aujourd'hui, on le sait par ailleurs grâce à Bolanski et Chiapello² (cités par Heinrich), il s'agit bien de fonder l'«égalité en justice dans un système capitaliste ayant digéré la critique artiste. Suivant elles aussi une orientation socio-historique, les deux contributions de J. Melzot («Postures d'auteur et création») et de Dario Gamboni («À quoi servent les artistes? Une réponse de Paul Valéry (1894–1930) et son actualité») prennent néanmoins une forme moins familière au sociologue puisqu'elles émanent respectivement d'un spécialiste des lettres et d'un historien de l'art. Dans un cas comme dans l'autre, on est frappé par la capacité des auteurs à parler des œuvres, voire à les montrer, sans pour autant renoncer à l'énonciation d'un discours interprétatif partiellement à même de renseigner la problématique sociologique.

Trois contributions à l'ouvrage collectif relèvent principalement de l'analyse sociologique des politiques culturelles, essentiellement en terrain suisse. Il s'agit des textes d'A. Davier, M. Dubey et O. Moeschler. On connaît bien les travaux de ce dernier, qui vient de publier un ouvrage de synthèse sur le cinéma suisse³. Dans sa contribution «À quoi servent les cinéastes? Le Nouveau cinéma suisse, l'Etat et l'invention de l'auteur de cinéma», Moeschler démontre avec une extrême précision les mécanismes politiques,

1 Heinrich, Nathalie. 2005. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.

2 Bolanski, Luc et Eve Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.

3 Moeschler, Olivier. 2011. *Cinéma suisse. Une politique culturelle en action: l'Etat, les professionnels, les publics*. Lausanne: PPU.