Appel d'offres MIRE 1987 : Flexibilité et partage de l'emploi (direction Margaret Maruani & Emmanuèle Reynaud)

Convention n° 315/88

SECTEUR ECONOMIQUE EN CONSTITUTION, RESEAUX DE PME ET NOUVEAU TYPE D'EMPLOI : LE CAS DU SECTEUR DE LA SONORISATION

RAPPORT INTERMEDIAIRE

Eliane DAPHY (Laboratoire d'anthropologie urbaine CNRS UPR0034)

Direction scientifique
Maurice GODELIER, Directeur d'Etudes EHESS
Jacques GUTWIRTH, Directeur de Recherche CNRS, Co-directeur du LAU

Mars 1991

Table des matières

1- Méthodologie et construction de l'objet 2
11- La méthode ethnologique : rappel 2
12- Pertinence pour l'étude des secteurs artistiques 3

2- Les lieux du terrain 4
21- Les lieux de production (spectacles) 4
L'opéra Carmen au POPB 5
Concerts et festivals 5
22- Les lieux de rencontres professionnelles 6
Les "salons professionnels" 6
Les entreprises 7
Les lieux institutionnels 9

3- Le matériel de la recherche 9
31- L'aspect "immatériel" du matériel de terrain 9
Le journal de terrain 9
Notes de terrain 10
32- Les enregistrements 14
Enregistrement de conversations collectives 14
Les interviews 16
33- Le matériel concret 19
Le corpus ethnographique 19
Matériel secondaire 21

4- Références bibliographiques 23

La recherche dont rend compte ce rapport intermédiaire a pour objet l'emploi et le marché du travail dans le secteur du spectacle, **en articulant le fonctionnement des entreprises prestataires de service spécialisées dans la sonorisation de spectacles, et les conditions d'exercice de ce type particulier de travail en quoi consistent les différents métiers de technicien du son.**

1 Méthodologie et construction de l'objet

En proposant dans l'appel d'offres "d'apporter une contribution anthropologique au domaine des recherches sur le travail", le projet affirmait un ancrage disciplinaire. La recherche a suivi la voie tracée par les travaux pionniers des anthropologues des sociétés modernes sur de "nouveaux terrains" (banlieue, bourgeoisie, commerce, industrie...) ; elle doit beaucoup au travail de réflexion collective sur l'apport des outils conceptuels de l'ethnologie pour la connaissance des mécanismes sociaux contemporains, menée au sein du Laboratoire d'Anthropologie Urbaine du CNRS (Gutwirth & Pétonnet, 1987).

1.1 La méthode ethnologique : rappel

Rappelons tout d'abord les caractéristiques de la méthode ethnologique. Le "type même de l'étude ethnographique (exige) que l'auteur ait pu rassembler la majeure partie de son information grâce à une expérience personnelle" qui "correspond au premier stade de la recherche : observation et description, travail sur le terrain (field work)"(Lévi-Strauss 1974 p.387). L'observation doit concerner "des phénomènes résultant du groupement en unités collectives", "des individus constituant des groupes qui se perçoivent et sont perçus comme des unités distinctes."(Leroi-Gourhan 1968, p 1817)

Précisons ensuite l'attachement et la fidélité des ethnologues de notre propre société aux principes fondateurs de la méthode ethnologique : "observation directe et si possible participante, volonté de comprendre le milieu observé selon son propre point de vue et longue durée"(Gutwirth 1986). "L'unité de l'ethnologie, ou, mieux alors, de l'anthropologie résulte de sa méthode unique où le regard joue un rôle aussi important que l'écoute en psychanalyse : regard de l'observation, regard de l'attention, regard de la considération et du respect." (Belmont 1986). La méthodologie employée dans cette recherche est restée fidèle à ces orientations.

1.2 Pertinence pour l'étude des secteurs artistiques

La collecte directe des informations, par "observation participante", donne au chercheur les moyens d'échapper en partie au syndrome du "modèle" dénoncé par Eymard-Duvernay et Thevenot (1986). Cette démarche convient bien aux productions artistiques car leur fonctionnement complexe et a-typique semble particulièrement résistant aux tentatives de modélisation ou de rationalisation. Ainsi, en conclusion d'une étude sur le cinéma, Pierre-Jean Benghozi (1990, p. 192) remarque que "la spécificité du cinéma tient donc probablement moins aux structures d'organisation et aux stratégies des producteurs qu'à la nature des produits réalisés, bien sûr, et à la façon dont les structures sont 'vécues' par les individus et dont ces derniers collaborent entre eux." Pour obtenir des informations sur "1a façon dont les structures sont vécues par les individus", **en d'autres termes les représentations**, et sur la façon dont "ils collaborent entre eux", l'observation participante semble une approche indiquée.

On peut d'ailleurs remarquer que des sociologues travaillant sur les secteurs artistiques ont éprouvé le besoin de faire appel à la méthode d'observation participante, pour compléter leurs informations : c'est le cas, entre autres, de l'étude de la production des disques de variétés par Antoine Hennion (1981) ou plus récemment de l'étude sur les animateurs de télévision par Sabine Chalvon-Demersay et Dominique Pasquier. Voilà comment ces dernières expliquent les raisons pour lesquelles elles ont fait appel à l'observation ethnographique :

> "Une difficulté nous était apparue. Les premières personnes interrogées nous révèlaient leur univers professionnel comme un monde harmonieux, les relations étant toujours présentées sur le mode d'aimables conciliations. Seule l'amertume de quelques animateurs déchus et les invectives de quelques vedettes de la profession tranchaient sur la toile de fond de ce tableau euphorique, faisant virer radicalement la tonalité de l'ensemble. Pris entre la théâtralisation d'un univers impitoyable ou la mise en scène d'une collaboration bienheureuse, nous voguions entre deux images monolithiques et caricaturales. Or, quelques interviews réalisés sur le lieu de travail nous avaient fait entrevoir sur le plateau une réalité faite de rire, d'exaspération, de tensions, de rivalités, dans une atmosphère bien plus complexe que celle des images d'Epinal qui nous avaient été délivrées. Pour en savoir davantage, nous avons donc décidé d'associer aux interviews des séquences d'observation, menées selon les méthodes traditionnelles de l'observation ethnographique" (Chalvon-Demersay et Pasquier 1990, p. 23)

L'usage de l'observation ethnographique dans une recherche sociologique ne signifie pas pour autant que l'approche des différentes disciplines se confonde, ainsi que le faisait

déjà remarquer en 1968 André Leroi-Gourhan dans son article sur "l'expérience ethnologique", en conclusion de l'encyclopédie La Pléïade consacrée à l'ethnologie :

> "Il est par conséquent normal que le sociologue aille parfois chercher la troisième dimension de son étude dans l'ethnologie, mais l'élargissement ou l'approfondissement ne signifient pas l'annexion ou la confusion et au départ comme dans l'aboutissement les axes de recherche restent distincts" (Leroi-Gourhan, 1968, p. 1818).

Pour le sociologue, l'observation participante joue le rôle d'un complément d'enquête, une vérification d'analyses construites **d'après une approche méthodologique sans rapport avec l'observation directe.** Pour l'ethnologue, le travail sur le terrain est le point de départ, la référence de toutes ses analyses. Il en résulte que le matériel se compose dans sa majeure partie d'informations récoltées sur le terrain par observation directe. Bien sûr, l'enquête comprend également des entretiens, des informations statistiques, une étude documentaire, comme le montrera la suite de ce rapport, en décrivant le matériel et les conditions dans lesquelles il a été récolté.

Une telle mise au point nous a semblé nécessaire, dans la mesure où la méthode employée a participé à la construction de l'objet, et déterminé les axes de l'analyse. La spécificité de l'approche ethnologique ne se mesure pas au poids respectif des différents types de matériaux, mais à la manière d'envisager le rapport de complémentarité entre ces matériaux. Au-delà d'un simple changement de perspective, c'est le contenu même du matériel de la recherche, et donc des analyses qui finalement s'en trouve transformé.

2 Les lieux du terrain

L'observation participante a porté à la fois sur les lieux de production où les techniciens du son exercent leur métier (spectacles), et sur les lieux où se rencontrent les professionnels (institutions, salons professionnels, entreprises).

2.1 Les lieux de production (spectacles)

Il faut distinguer deux types de terrains. **Le premier a concerné une étude monographique d'un opéra sur une période longue** (2 mois à plein temps), le second des observations épisodiques de différents styles de concerts, réalisées en majorité à Paris et en banlieue parisienne.

L'opéra Carmen au POPB

Il s'agit de la première phase de terrain. L'observation a porté sur l'ensemble de la production d'un "gros" spectacle (réunions de préparation, 3 semaines de répétitions et 21 représentations). Le matériel récolté concerne de multiples aspects (conception d'un système technique, relations artistes/techniciens, introduction d'une nouvelle technique à l'opéra...), et permettrait la réalisation d'une monographie qui dépasse les objectifs scientifiques précis de cette recherche.

Ce "séjour sur le terrain" est comparable à ceux réalisés par les ethnologues des sociétés dites "exotiques". L'immersion à temps complet dans le milieu étudié a permis de connaître de l'intérieur le mode de vie du groupe social étudié, en occasionnant pour le chercheur une rupture totale avec ses habitudes quotidiennes (horaires, rythme de vie, fréquentations). Pourtant, le POPB est en plein Paris, à une vingtaine de kilomètres de mon lieu de résidence. **On peut constater que même à l'intérieur de sa propre société, la distance géographique n'est pas le paramètre indispensable à la production d'une situation expérimentale d'éloignement.** Plus qu'une distance fournie par une différence d'appartenance sociale, comme c'est le cas pour un chercheur étudiant par exemple un groupe professionnel (ou une classe sociale) éloigné du sien, il s'agit ici d'expérimenter de l'intérieur un mode de vie "à part" de la société globale. Cette situation permet de mesurer les spécificités du secteur étudié : lors des répétions d'un spectacle, l'ensemble des activités des participants est orienté autour de l'activité professionnelle. Les horaires de travail, atteignant parfois 18 heures d'affilée, ne laissent place à aucune activité extérieure, ce qui est fort différent des activités professionnelles "normales", où alternent les phases travail/loisirs, **dans le temps et les relations sociales**. L'ensemble des participants d'une production **fonctionne en monde clos**. On trouve dans ce même cas de figure les "tournées" musicales, les "tournages" de films, ou l'enregistrement de disques.

Soulignons l'importance pour l'ensemble de la recherche de cet apprentissage de l'intérieur : elle a fourni des éléments déterminants pour la compréhension des modes de vie des informateurs, et permet à l'analyse d'aborder les différentes caractéristiques du "métier" avec le point de vue des intéressés.

Concerts et festivals

Au total, une vingtaine de spectacles différents (festival rock, concert de jazz, gros concerts de variétés, pièces de théâtre) ont été étudiés. Ils ont été choisis selon deux modalités distinctes : premièrement, selon la logique du réseau, en suivant les "informateurs

privilégiés" dans leur travail, voire dans leurs "sorties", deuxièmement, par choix aléatoire parmi différents "petits" concerts "donnés" en banlieue à une date déterminée. La deuxième méthode a permis de rencontrer des informateurs externes aux réseaux habituels, et fourni des informations pertinentes pour l'analyse des stratégies d'insertion dans les réseaux et le métier.

L'observation portait sur des périodes courtes (journée et soirée), le but en était d'obtenir des informations sur les différents modèles de travail (propriété du matériel, mode de rémunération, choix des partenaires, composition des "équipes"). **Par ailleurs, on a complété le matériel issu des observations par des entretiens sur la manière dont sont constituées les équipes auprès de responsables de cette tâche dans les entreprises de sonorisation.** Une attention particulière a été portée à un "événementiel" (néologisme qui désigne la production d'un spectacle unique, réunissant de nombreux participants), la célébration du bi-centenaire de la Révolution française ("Opéra Jean-Paul GOUDE"), où travaillèrent ensemble plus d'une centaine de techniciens du son.

2.2 Les lieux de rencontres professionnelles

En suivant les informateurs, par le biais de rencontres informelles ou de demandes formalisées ("étude de la journée-type d'un sonorisateur"), l'observation a porté sur différents lieux où se retrouvent "ceux du métier" dans le cadre de leurs activités professionnelles (institutions, centres de formation, salons professionnels, entreprises).

Les "salons professionnels"

Deux salons professionnels ont été étudiés en totalité (3 et 4 jours). Il s'agit du Salon de l'Audio-pro, et du Salon du SIEL (Salon International de l'Equipement des lieux de Loisirs et de Spectacles/Salon du Théâtre). **Situés Porte de Versailles, ils fonctionnent comme périodes rituelles de rencontres des différents partenaires ("tout le monde y vient") ; il s'agit de manifestations publiques, où la présence d'un observateur ne nécessite aucune négociation préalable**. La convivialité est constante dans ces manifestations : le bar affiche complet durant toute la journée, des cocktails sont organisés, et la règle du jeu social est fort différente de celle en usage dans les situations directes de travail, où personne ne juge nécessaire de présenter les différents participants. Il est alors difficile de parvenir rapidement à comprendre qui est qui, qui fait quoi. Dans les salons, au contraire, tout nouvel arrivant est "présenté", dans ces groupes extrêmement mobiles qui se font et se défont au rythme des rencontres dans les couloirs.

Cela permet au chercheur de **lier de nouvelles connaissances**, d'élargir son réseau (en collectionnant les "cartes de visites" qui sont le préalable immanquable à toute conversation). Le soir, les informateurs organisent "des bouffes spontanées" auxquelles ils convient "leur" ethnologue, voire l'invitent à les suivre dans des "visites aux copains qui font un spectacle". Le matériel récolté dans ces salons est donc **particulièrement riche concernant la problématique des réseaux**.

Les entreprises

Comme pour les organismes institutionnels, les observations effectuées dans les entreprises ont été un peu particulières. En effet, elles n'ont jamais concerné de longues durées, pour lesquelles aurait été **spécifiquement négocié** avec les informateurs un statut d'observateur. Il s'agissait plutôt d'observations informelles ("venez donc nous voir si vous passez par ici"), lors de visites dans les entreprises, ou de rendez-vous fixés pour des entretiens. Notons ici l'importance de la disponibilité du chercheur sur le terrain qui profite de tous les instants pour exercer son regard éloigné. Un rendez-vous où l'informateur arrive avec une heure de retard (ce qui n'est pas rare) n'est pas du temps perdu, mais au contraire du temps mis à profit pour discuter avec les employés de l'entreprise, pour regarder les roads chargés un camion de matériel, pour visiter, "laisser traîner les yeux et les oreilles"...

Notons également qu'une telle attitude n'est possible que dans la mesure où le mode de fonctionnement particulier des entreprises **offre les conditions adéquates à l'observation**. Ces PME, où le fonctionnement hiérarchique n'est pas organisé, voient une circulation intense et permanente de personnels extérieurs à l'entreprise (techniciens free-lance, musiciens, qui "passent aux nouvelles"), liée à leurs activités de prestataires de service . L'organisation du travail y est très flexible (horaire, spécialisation) et il est courant pendant des entretiens que la personne interviewée doive s'interrompre pour résoudre un "problème urgent à finir pour hier". Une telle période de **latence** n'est guère envisageable au sein des grands groupes industriels, où prédomine l'organisation hiérarchique, et où sont prévues pour faire patienter le visiteur des salles d'attente closes, qui ne laissent rien voir de la vie de l'entreprise qu'une série d'objets (revues, photos sur les murs) mise en scène pour "donner une image". Dans ces grosses organisations, ce ne serait pas une attitude convenable pour le chercheur en attente d'un rendez-vous de se promener librement dans les couloirs...

Ces remarques amènent à préciser un point méthodologique important, à savoir l'adéquation entre la méthodologie propre à chaque enquête et les caractéristiques de l'objet étudié, qui rend inévitable pour l'analyse des fonctionnements la réflexion sur le mode de production de l'enquête. Lors d'une recherche précédente portant sur l'aide apportée par le groupe industriel Saint-Gobain à des PME de différents secteurs de production (Raveyre, Daphy, 1988), nous avions déjà évoqué cette question de la différence de méthode d'enquête, en relation avec le type d'organisation interne aux entreprises. Dans les PME du spectacle, plus encore que dans d'autres secteurs de production, l'organisation de l'entreprise semble particulièrement accueillante au visiteur. Toutefois, il convient de remarquer que l'attitude des chefs d'entreprise interrogés était d'autant plus "décontractée" lors de l'entretien que celui-ci succédait dans le temps à une rencontre préalable avec le chercheur dans le cadre de concerts ou de salons ; au contraire, lorsque l'entretien consistait en un premier contact (suite à une demande téléphonique), situation identique aux enquêtes réalisées en PME dans la recherche Saint-Gobain précédemment évoquée, l'attitude des dirigeants était plus réservée (distance marquée par l'utilisation du vouvoiement). La comparaison est ici limitée, dans la mesure où la méthode d'entrée en relation avec les informateurs **a procédé dans sa majorité en suivant la logique du réseau et de l'accointance.**

Signalons également le rôle des rencontres successives au sein de la même entreprise, quand en réponse à certaines questions, l'informateur propose de rencontrer plutôt son collègue-voisin, plus compétent dans le domaine ("je lui passe un coup de fil, il te reçoit après moi"). Entre les différentes phases d'entretiens formels, il existe des périodes de latence fort profitables pour la recherche. Ce mode de fonctionnement sur le terrain explique les journées entières passées dans les entreprises, sans qu'ait pour autant été explicitement négocié un statut d'observateur. Au début de l'enquête, j'avais émis auprès de deux entreprises de sonorisation avec lesquelles j'avais auparavant travaillé le souhait de passer une semaine d'observation "dans leur boîte". La négociation avait été repoussée dans un premier temps à des dates ultérieures, pour des questions d'organisations internes aux entreprises (déménagement de l'une, changement au sein de l'équipe dirigeante de l'autre) ; dans un second temps, après de nouvelles phases de négociations, il a été décidé d'abandonner cette orientation.

Les lieux institutionnels

Soit à l'occasion de rendez-vous, soit en accompagnant des informateurs "privilégiés", j'ai réalisé quelques observations dans des lieux institutionnels, en particulier à l'ALE[1]/Spectacles (antenne spécialisée dans le spectacle de l'ANPE) à Paris, dans des antennes ASSEDIC en banlieue, et au SYNPTAC (SYndicat National des Professionnels du spectacle et de l'action culturelle), syndicat membre de la Fédération nationale des syndicats du spectacle, de l'audiovisuel et de l'action culturelle (CGT).

3 Le matériel de la recherche

3.1 L'aspect **"immatériel"** du matériel de terrain

Le journal de terrain

En ce qui concerne les observations sur le terrain, la majorité des informations n'ont pas d'existence matérielle ; elles sont enregistrées dans le cerveau du chercheur, qui doit le moment venu faire appel à sa mémoire pour "restituer" les informations. Il existe bien sur des traces écrites, entre autres les notes de terrain, mais celles-ci ont plus une utilité comme aide-mémoire que comme corpus documentaire. Rares sont en effet sur le terrain les moments -privilégiés- où l'ethnologue peut noter l'ensemble du déroulement de la situation à laquelle il participe...

Ces notes sont rarement utilisées telles quelles dans la tradition des publications ethnologiques à l'exception de l'exercice spécifique que représente la parution du "journal de terrain" (Lévi-Strauss 1955, Malinowski 1967, Rabinov 1977, Favret-Saada & Contreras 1981...) ; journaux qui de surcroît ne constituent jamais de premiers ouvrages. On peut alors s'interroger sur le sens de la publication de "notes de terrain" -en annexe, voire dans le corps de l'ouvrage- par des sociologues ayant complété leur enquête par des observations.

Plusieurs raisons se conjuguent pour expliquer l'attitude des ethnologues : d'une part le caractère hermétique et lacunaire des notes de terrain pour d'autres que celui ayant réalisé la recherche, exige un travail de réécriture particulier. D'autre part, le chercheur est amené à noter des impressions subjectives, dont il se sert par la suite pour parvenir à la distanciation vis-à-vis de son matériel, en analysant le mode de production de sa recherche. Le "texte ethnographique" est toujours une construction intellectuelle à partir du matériel accumulé,

---

[1] ALE : Antenne Locale pour l'Emploi

et, comme le remarque Françoise Zonabend dans un article “Du texte au prétexte”, paru dans le numéro d’Etudes rurales consacré à ce thème :

> “il s’avère nécessaire d’opérer des choix et de ne rapporter publiquement, dans cette théorisation du rapport psychologique au terrain, que ce qui est “objet” de connaissance ethnographique et participe à la découverte des sociétés étudiées. Le reste est de l’ordre du journal intime”(Zonabend 1985 p.37).

Pour illustrer ces propos, on trouvera ci-après un extrait de mon “journal de terrain”, rédigé lors de l’observation participante de Carmen à Bercy. Précisons que les notes ont été rédigées afin d’être compréhensibles, et que l’extrait choisi rend compte intégralement des impressions personnelles notées dans le carnet..

Notes de terrain

9/05/89 Soirée. Première répétition avec l'orchestre.
Ambiance bien particulière dans l'après-midi.
L'orchestre de Monte-Carl' est arrivé à 14 heures, 180 personnes en plus dans les coulisses, ça se remarque ; surtout que l'orchestre est composé en majorité par des hommes alors qu'il y a beaucoup plus de femmes chez les choristes et les figurants.
Les maquilleuses et habilleuses sont ravies ("enfin des voisins", "y'a des beaux mecs") ; nombreuses blagues d’ordre sexuel qui accusent les "musicos" de venir “faire les voyeurs”. "Ne vous baladez plus en culottes, les filles" conseillent-elles aux choristes et figurantes qui semblent prendre un malin plaisir à traverser le couloir qui va de leurs loges à celle des habilleuses en petite tenue. Les musiciens ne semblent pas gênés du tout, soit ils affichent un air blasé, indifférent, soit ils interpellent les filles "alors les Carmencita, vous voulez attraper un rhume ?".
Dans les coulisses, j'ai croisé tout l'après-midi des hommes isolés qui semblent perdus : "Comment on va à la fosse ?" "Où est notre loge ?" demandent ces "touristes", comme les permanents de la salle appellent ceux qui n'ont pas encore repéré la topographie particulièrement complexe des lieux.Certains, en groupe, sont parti "en visite", "à l'aventure" : "c'est bien bizarre cet endroit, ça ne ressemble à rien", "vous avez vu les chevaux au fond du couloir ?"... Vers 16 heures, les musiciens qui "foutent une joyeuse pagaille de colonie de vacances" (dixit le régisseur général-production) sont brusquement rappelés à l'ordre par un appel diffusé à la fois en coulisses et dans la salle "Votre attention, s'il vous plaît : les musiciens et personnels de l'orchestre de Monte-Carlo sont priés de rejoindre très rapidement leur loge", tout semble ensuite rentrer dans l'ordre habituel.
Toute l'après-midi, répétition de l'acte 2 avec les figurants et les solistes (sans les choeurs qui travaillent dans la patinoire), accompagnés au piano par le répétiteur et dirigés par l'assistant du chef d'orchestre. Le metteur en scène semble encore plus énervé que d'habitude "vous êtes nouls, nouls, nouls, des vaches dans un pré" hurle-t-il dans le micro. La tension est extrême. CJ est tout ratatiné derrière sa sono, il réagit avec hargne chaque fois qu'il

reçoit un ordre "ça lui écorcherait la gueule de me dire s'il vous plaît ?" "je suis pas une machine, j'ai un nom et un prénom" remarque-t-il à plusieurs reprises quand le metteur en scène lui donne des ordres en l'interpellant par "eh, là-haut".

19 heures 30
Pause
PP (responsable de l'équipe son) est arrivée vers 19 heures. Il faut déménager le piano, et remettre en place l'implantation des micros dans la fosse d'orchestre. Le chef d'orchestre a décidé sans concertation avec l'équipe technique de rajouter des musiciens supplémentaires (violons). Le responsable de la sono ne connaît ni leur nombre, ni leur position dans la fosse. Trois membres de l'équipe son arpentent le POPB, à la recherche de l'assistant du chef d'orchestre, qui aurait les précisions nécessaires. On apprend qu'il est parti se reposer au Novotel.
Pas le temps de manger un sandwich.
Ca râle dans les rangs (déjà qu'on s'est couché à 3 heures, et levés à 9.
Faut-il amener son duvet ? pas dormir, OK, pas bouffer, c'est la mort
Hier soir, les techniciens ont demandé à la production de terminer la répét' de l'après-midi en avance, la chargée de production a refusé (renvoyant sur le refus du metteur en scène, il est en retard, maintenant c'est le travail avec l'orchestre qui commence, et ce sera le chef d'orchestre le chef, il veut profiter jusqu'à la dernière minute de sa prépondérance
décision de B. (régisseur technique du POPB) : la production paye à bouffer chez Jeanine après la répét'
Hourra général, ils (qui précisément ? j'ai oublié de le noter, impossible de m'en souvenir) me demandent de "gérer le plan"
je vais téléphoner, Jeanine(la femme du restaurant habituel des techniciens) rigole, dit qu'on est pire que les pinardiers, me signale qu'elle va faire de la blanquette "dis-y qu'y vont se régaler, l'angliche va encore être étonné". elle me propose de faire en vitesse quelques sandwichs, "pour qu'y tiennent le coup, les hommes, faut que ça mange"
je sors, contente de sortir de Bercy avant la nuit tombé, il fait beau et doux, l'air est tiède et parfumé. J'enlève mon gros pull...et arrive guillerette chez Jeanine (ex tenancière de bistrot pinardier aux entrepôts)
"alors, ma poule, ça va ? Ils t'embêtent pas trop, ces gros conards de techniciens ?". Depuis un mois, quand je craque, je viens boire un café chez Jeanine (elle m'ouvre même en dehors des heures ouvrables), elle me bichonne, me conseille (mais envoie les promener, c'est pas comme ça qu'faut faire avec les hommes), me raconte avant du temps des pinardiers, m'interroge sur ce qui ce passe "la-bas dedans", raconte sa version du travail "oh, ils sont courageux, y renâclent pas à la tache, et puis ils sont pas méchants au fond, faut les comprendre"
depuis le début, sa plus grande surprise a été la présence d'une femme "y a bien la petiote à l'éclairage, mais elle faudrait la mettre à poil pour trouver la femme, et encore c'est pas sur, elle connait pas l'homme cette petite" (l'éclairagiste est en effet très androgyne, habillée comme un techno homme)
je reviens chargée de sandwichs et en pleine forme

Dans le couloir, une main qui se pose sur mon épaule, voix chaleureuse EA (ingénieur du son orchestre). "Bonjour CNRS, tu vas ?", je réponds oui, je n'ose pas encore l'appeler comme les autres par le nom de son entreprise ; il me décharge d'une partie de mon fardeau et blague "dix ans d'études pour faire cantinière à Bercy, ça c'est la recherche française" puis dit qu'il est en retard, qu'il doivent avoir les glandes après lui ? et me fournit les explications "une galère sur la sono Mylène Farmer". Depuis le début des répét', ceux qui ont des présences épisodiques renvoie toujours des explications sur leurs activités prof extérieurs (le bicentenaire, Mylène Farmer pour EA) (le festival de Montpellier, le théâtre des champs Elysés pour PP)

20 heures
J'accompagne EA, il rejoint PP et les autres techniciens de l'équipe dans la fosse d'orchestre.
discussion vive sur le thème "nécessité ou non d'un redispatching (câblage) plus cohérent de la Soundcraft (console orchestre)"
PP : "pas le feu"
EA "c'est n'importe quoi, je peux pas faire du son dans ces conditions". S'accordent sur le fait qu'ils le feront ce soir (EA) ou demain (PP)
En remontant vers son poste de travail, EA bougonne "ce soir, Monsieur Radio-France, ce soir... pas demain" et me jette "quand on veut travailler dans le show-bizz, faut assurer le rythme"
Notation : conflit de pouvoir EA/PP ; radio/show-bizz ; faire craquer l'autre sur un rythme (compétence de secteur)
pas de complicité dans le conflit, se méfier de prendre parti
20 heures 15
EA prend possession de sa console, tenue par CJ (ingénieur du son voix) dans l'après midi), il allume les voies, fait des vérifications ; puis il vérifie l'écoute HP/console, et bondit en ricanant "CJ a encore frappé". Il inverse les fils de branchement des HP en m'expliquant "inversion de phase, le son était nul"

20 heures 20
Au milieu du brouhaha de l'orchestre qui s'installe, en bousculant les techniciens, ceux-ci finissent de poser les micros. CJ hurle dans son micro les repères à EA (tel instrument, telle voie). EA hurle "oui" ou "OK" en réponse (il n'a pas de micro d'ordre branché sur sa console)
EA me demande d'aller vérifier chez GD(technicien son coulisses) si tout OK avec son coulisses. Il dénomme le local "chambre d'appel" (vérifier usage du nom)

20 heures 30 exactes
Foster(chef d'orchestre) arrive, les musiciens se lèvent
parle dans le micro, souhaite la bienvenue à l'orchestre
puis présente Monsieur Thominet (le producteur) "le dirlo de ce lieu étonnant, celui grâce à qui vous allez pouvoir exprimer votre art devant un public de 10 000 personnes par soir"
Thominet "très heureux et fier de vous accueillir, orchestre international de votre qualité
pour la générale, production est heureuse de vous offrir 6 invitations par musiciens, première représentation en public, 600 invités pour le seul orchestre, moindre des choses vu l'importance des musiciens

merci de nous apporter votre collaboration et votre talent. Je suis sur que Carmen sera un très grand succès, quoique nous ne pouvons pas rivaliser avec Monte-Carlo, et votre superbe opéra"
applaudissements fournis de l'orchestre, une partie des musiciens debout
X me glisse à l'oreille "admire le vieux requin, il réussit à obtenir une standing ovation, c'est un grand pro")

20 heures 45
l'orchestre commence l'intro
autour de la console, Thominet, B., "joli coeur" (vérifier son rôle, et son nom)
Pizzi (metteur en scène) arrive "hystéro comme d'habitude, grands gestes, mélange de langues ango-français-italien-espagnol
B. se précipité, respectueux. Les technos ricanent
"mélange pas tout, coco" marmonne un techno
"nous gonfle avec son numéro"
Thominet ébauche un sourire narquois (?), fait un clin d'oeil vers les technos
il s'avère que le problème de Pizzi consiste dans l'absence d'un électricien dans la fosse d'orchestre
les technos continue de ricaner
"greffier, tu peux noter l'importance primordiale de la présence d'un électro au milieu de l'orchestre, il va pédaler en cas de panne d'électricité"
"non, renchérit un autre, il va accorder les instruments"
B. s'énerve au talkie, Pizzi menace d'arrêter l'orchestre, son assistant essaie de le calmer, le sourire de Thominet s'élargit
Pizzi le prend à parti, Thominet s'enfonce encore plus dans son fauteuil, croise très lentement les jambes, et sourit, sourit, sourit sans proférer un mot
Un éclairagiste passe
B. l'interpelle, lui murmure
l'autre refuse, parlemente
puis part dans la fosse d'orchestre la démarche lourde

20 heures 55
Pizzi est content, il part, entouré de sa cour, et va s'installer au-dessus du chef d'orchestre
"suffit de trouver un bon figurant coopératif, et tout s'arrange" grommelle un techno
Pendant tout ce temps, les technos étaient branchés sur le "problème", pas d'intervention sur les machines
assistant chef arrive, important "l'orchestre le son est super" dit-il en s'adressant à CJ (responsable des voix !)
"merci, maître" répond ce dernier
EA, s'adressant à PP
"bon, s'il est content, on va se coucher tout de suite ?"
PP signe de se taire
Foster interrompt l'orchestre
"faites bien les nuances pour que Monsieur PP puisse régler la balance du son ; ce soir très important, car réglage du son"
PP dans micro remercie musiciens de leur coopération (très respectueux) et leur demande si ils entendent bien les retours

3.2 Les enregistrements

Dans l'enquête, l'utilisation du magnétophone correspond à deux modalités méthodologiques distinctes : enregistrements de conversations collectives, dans le cadre des observations sur le terrain, et enregistrements dans le cadre d'interviews codifiés. Les circonstances de récolte produisent un matériel fort différent.

Enregistrement de conversations collectives

Dans ce cas, la bande magnétique fonctionne comme un prolongement technique du carnet, et sert d'aide mémoire. Remarquons que l'usage du magnétophone ne m'a pas posé de problèmes particuliers dans le cadre de l'observation participante, où il a été généralement bien accepté des informateurs qui allaient parfois jusqu'à le réclamer ("Là, la chercheuse, tu enregistres, tu apprends par coeur, interro écrite demain, t'auras pas de cours de rattrapage"). A la limite près qu'il suscitait d'incessantes boutades, portant sur la qualité technique de mon magnétophone ("vous avez vraiment du matériel pourri au CNRS, c'est important ce qu'on te raconte, il pourrait te payer un Nagra"), sa marque (Sony, marque japonaise !).

Quelles sont les raisons de cette acceptation ? Avait-t'il suffi d'expliquer que le magnétophone est un simple outil de travail pour le chercheur pour dénouer les difficultés ? A notre avis, cette raison, nécessaire, est insuffisante, et l'acceptation du magnétophone résulte d'un ensemble de paramètres qui doivent être explicités. L'acceptation du magnétophone manifeste que le chercheur a réussi son "intégration sur le terrain" en éliminant les résistances et réticences habituellement provoquées par la présence d'une machine qui "enregistre bêtement sans faire la part des choses" (comme me l'a dit un jour un technicien qui refusait son usage).

Précisons tout d'abord que j'ai principalement utilisé le magnétophone avec des informateurs que je connaissais depuis longtemps, et avec lesquels une relation de confiance était bien établie. L'importance du contexte de cette recherche, qui prolonge des travaux réalisés dans le même milieu depuis plus de dix ans, est une dimension déterminante.

Ensuite, il convient de souligner que l'usage du magnétophone n'a jamais été systématique. A l'évidence, tout ne pouvait pas être librement enregistré, ce qui signifie donc que chaque enregistrement résultait d'une évaluation de la situation où je déterminais dans quelles mesures "sortir le magnétophone" était une attitude adéquate, ou susceptible de provoquer le rejet.

Cette évaluation des moments adéquats pour l'enregistrement a été réalisée sur le terrain dans l'urgence, en suivant une sélection inconsciente qui ne répondait pas à un choix déterminé hors du terrain, en réponse aux besoins spécifiques de la recherche. . L'important dans ce type d'enregistrement est que le matériel conservé ne concerne pas des discours spécifiquement émis pour le chercheur dans le cadre d'un dialogue où le contenu est contrôlé et mis en scène par les informateurs, mais qu'il capte une tranche de vie, et conserve la totalité des paroles échangées dans le groupe dans une circonstance précise. Ce point est particulièrement utile concernant l'analyse linguistique, et la dimension comparative entre les différents registres linguistiques utilisées dans les conversations collectives et dans les entretiens formalisés est riche d'enseignement. On peut constater par exemple que certains termes sont systématiquement employés dans un cas, et évité dans l'autre : ainsi, le terme "free-lance", employé sur le terrain est remplacée dans les interviews par celui "d'intermittents", ou la dérision et l'humour, éléments structurants des échanges collectifs, totalement absents des entretiens. . L'analyse des thèmes contenus dans les enregistrements est donc fort instructive, puisqu'elle trace la carte des sujets que les informateurs ont estimé communicables sans réserves vers l'extérieur (rôle joué par l'enregistrement). En résumé, les thèmes contenus dans ces enregistrements (une vingtaine en tout) concerne principalement des aspects consensuels pour l'ensemble des informateurs, quel que soient leur statut, fonction et classe d'âge : la technique ("comment résoudre tel problème ,"), l'histoire (évolution des systèmes, le "bon vieux temps du rock", récit d'exploit des "pionniers"), les relations avec les artistes. Parmi les thèmes absents, il faut remarquer celui des relations professionnelles (employeur/employé) et des stratégies de "métier" (assedics, travail au noir), alors même qu'ils intéressaient fortement l'ethnologue. Le groupe exerçait un contrôle collectif très fort sur ces thèmes, et chaque fois qu'un informateur commençait à les aborder, un collègue lui coupait immédiatement la parole, en rappelant la présence du magnétophone par une expression rituelle empruntée au vocabulaire des studios d'enregistrement : "eh, coco, oublie que ça tourne".

Dans les productions linguistiques particulièrement réticentes à la conservation, il faut citer le cas de ces blagues de métier parfois dénommés "biz'jok" (pour "show-buisiness'joke") dont l'intérêt n'est pas négligeable pour l'étude du folklore de métier (Van Gennep 1924). Hélas, les "spécialistes" brillants narrateurs lors de repas de cantine, dans les bus des tournées, se retrouvent silencieux, incapables de raconter devant un magnétophone...

La constitution d'un corpus de blagues est long et aléatoire, dans la mesure où leur collecte ne peut faire l'objet d'une enquête spécifique. Au hasard des terrain, on a pourtant pu noter de mémoire depuis 1988 une dizaine de récits et variantes (structure, lieu et récitant), mais ce corpus est encore actuellement trop restreint pour que son analyse systématique soit d'une quelconque validité scientifique.

Les interviews

L'enregistrement a été systématiquement employé lors de rencontres résultant d'une demande d'entretien, formalisée comme telle. La méthode suivie était non-directive, et procédait par jeu associatif (question/réponse/relance). La question d'entrée était très vague, suivant les cas : histoire de vie pour les techniciens, histoire de vie et de l'entreprise pour les chefs d'entreprises.

Dans le cadre de la première phase de l'étude (la monographie de l'opéra Carmen au POPB), il a été procédé d'une part à une campagne d'entretiens systématiques avec l'ensemble des membres de l'équipe sonorisation (8 personnes), d'autre part à une campagne d'entretiens avec des participants au spectacle choisis soit parce que leur travail était en relation directe avec la sono, soit parce que leur travail se trouvait transformé par l'utilisation de la sono : régisseur technique, régisseur général, régisseur salle, régisseur coulisses, chargée de production, producteur, solistes (8 dont 3 femmes) , choristes "porteuses de micro", maîtres de chant, maîtres de choeur, délégués orchestres, assistant mise en scène, éclairagistes, coiffeuse, maquilleuse, soit au total 30 interviews d'une moyenne de 1 heure.

On poursuivait un travail précédemment commencé sur introduction de la sono à l'opéra (entretiens avec concepteur du système, architecte de la salle, ingénieurs du son, régisseur technique, producteurs), ayant donné déjà donné lieu à des publications (Daphy, 1987 a, 1987 b, 1991).

Il arrive parfois que l'on passe d'un style d'entretien à un autre en cours d'enregistrement, et qu'un entretien individuel se transforme en conversations collectives. Ce fut souvent le cas pendant Carmen, où les entretiens se déroulaient à l'intérieur du POPB, pendant la durée du spectacle. On peut prendre l'exemple de cet interview d'un soliste, réalisé durant le spectacle dans sa loge, qu'il partage avec 2 collègues : au retour de ceux-ci, la conversation devient collective (sur le thème "chanter sur scène avec un micro pour un chanteur d'opéra") ; à l'arrivée du technicien "poseur de micro", s'engagea un dialogue sur la sono entre le technicien du son et les chanteurs.

Le moment choisi pour les rendez-vous, et son positionnement dans l'ensemble du déroulement du spectacle (avant ou après, pendant les entr'actes, voire pendant tel acte précis) est un élément qui permet de prendre connaissance de l'organisation du travail propre à chaque corps de métier (voire à chaque rôle dans le cas des solistes) : chacun, à Carmen organisait son temps selon ses propres interventions. Profiter des temps de latence pour faire autre chose (téléphoner, boire un coup, fumer une cigarette, bavarder en coulisses...) est une pratique courante, dont le statut est ambigu, ce que montrent le nombre important de récits héroïques (comico-dramatiques) concernant des exploits réalisés dans ce registre et l'attention des régisseurs en permanence focalisée sur la vérification que chacun sera à son poste au temps voulu. Le moindre manquement ou retard étant susceptible de "casser" la bonne marche du spectacle. Cette remarque nous permet de revenir sur un point méthodologique plusieurs fois abordés, à savoir la nécessité d'expliciter le mode de production du matériel de la recherche : on le voit, même un élément aussi minime que le choix du lieu et du moment pour un rendez-vous est susceptible d'apporter des éléments déterminants pour l'analyse. Signalons que cette pratique d'organisation du travail dite du "petit tour" est typique des productions sédentaires (même lieu), répétitives (nombreuses représentations), fortement codifiées (mises en scène, répertoire), sans improvisation, car elle exige pour celui qui la pratique un minimum de temps pour "s'installer dans le train-train", et maîtriser suffisamment les horaires et les lieux. Ainsi, pendant Carmen, ce type de rendez-vous a marqué la deuxième et troisième semaine de représentations, instituant un jeu temporel entre chercheur et informateurs de plus en plus "serré" : "pour finir avec cette conversation, repasser donc après-demain pendant les danses espagnoles, je vous consacrerai dix minutes, demain j'ai relâche".

On notera pour finir l'importance des informations obtenues lors de contacts téléphoniques, trait spécifique des enquêtes en anthropologie urbaine (Delaporte 1987) ; bien que l'enregistrement en soit possible techniquement (en utilisant par exemple la fonction enregistrer d'un répondeur téléphonique) tout en restant indiscernable pour le correspondant, on a choisi de ne pas y faire appel pour des raisons déontologiques : il me semble, dans l'état actuel de mes réflexions, qu'une telle attitude serait du registre du vol.

Le contenu des entretiens n'a pas été systématiquement décodé, et on s'est contenté d'en lister les différents thèmes abordés. Dans le cadre de mes recherches, l'enregistrement participe d'une stratégie de conservation et d'accumulation du matériel, dans lequel je puise selon les besoins précis de l'analyse. La précédente recherche a d'ailleurs bénéficié de ce

procédé, puisqu'on a utilisé dans l'analyse des entretiens réalisés depuis une dizaine d'années, entres autres, un sonorisateur du groupe étudié lors de mon premier travail de terrain (Daphy, 1978), des ingénieurs du son studio et des sonorisateurs réalisés dans le cadre d'une communication sur l'émergence d'une nouvelle fonction technique au sein de la chaîne opératoire de la musique (Daphy, 1981), et des entretiens avec des jeunes "rockers" musiciens amateurs (Daphy). Cette attitude vis à vis des enregistrements qui permet de confronter les récits de vie et les représentations en usage dans le milieu (voire parfois chez une même personne) à des périodes différentes me semble une façon pertinente de déjouer les pièges inévitables d'une analyse historique reposant uniquement sur des récits de vie (Joutard 1983). Elle permet d'apporter une dimension diachronique qui fait parfois défaut aux recherches d'anthropologie urbaines, s'éloignant ainsi des leçons des maîtres de la discipline qui sont retournés plusieurs fois sur le même terrain sur des périodes longues à des années de distance.

Dans "le milieu", le choix des personnes interrogées -du free-lance aux chefs d'entreprise en passant par les fabricants d'audio-pro et les permanents syndicaux- a procédé suivant la logique du réseau et des rencontres sur le terrain ; notons que le contact sans recommandation particulière auprès d'"inconnus" produisait rapidement des conditions d'enquête en tous points similaires à celles en usage avec des "informateurs privilégiés" connus par le chercheur depuis longtemps. Seule exception notable, les difficultés rencontrées auprès des représentants des organismes sociaux et patronaux qui refusèrent globalement toutes demandes (interview, communication d'informations) en évoquant la surcharge de travail, ou plus étonnant leur manque d'intérêt envers le thème de ma recherche ("nous ne sommes pas du tout concernés par votre travail" dixit un représentant d'un organisme patronal de producteurs de spectacle) Par contre, à l'ALE spectacles, le chercheur a trouvé un accueil chaleureux ; son directeur, "une grande figure du métier" ainsi que tous le qualifient dans le milieu, a ouvert les portes sans réserves. Cette caractéristique sera analysée sous l'angle du partage de l'identité collective propre aux différents participants du milieu, afin de comprendre les frontières réelles et symboliques qui séparent "ceux qui font le métier" des "autres".

Signalons pour finir l'extrême obligeance de l'inspecteur de l'Inspection Générale des Affaires Sociales (IGAS) responsable d'un rapport sur le système de protection sociale des

ouvriers, techniciens et artistes intermittents du spectacle vivant et enregistré qui a accepté de m'exposer longuement les interrogations que suscitère chez un spécialiste du droit du travail la "stupéfiante rencontre d'un milieu de travail où tout est particulier", apportant le point de vue éclairant des "organismes de tutelle" sur le secteur.

3.3 Le matériel concret

Le corpus ethnographique

Le matériel de la recherche, outre les notes de terrain et les enregistrements, se compose d'un ensemble composite de matériaux (support et contenu), récoltés au cours des observations sur le terrain.

Illustrons par l'exemple de Carmen : relevés de schémas techniques (réalisés en collaboration avec les techniciens responsables), feuilles de planning hebdomadaires et journaliers (ramassés au départ dans les poubelles, puis fournis au jour le jour par la chargée de production), plans de la salle et des coulisses (fournis par l'architecte), programme du spectacle, "conduite" des ingénieurs du son (repères notés par les techniciens pour cadrer leurs interventions), photos... On le voit, les sources de l'analyse sont variées.

Au gré des pérégrinations sur le terrain s'est constituée une documentation, qui ne tient son statut d'informations qu'au fait qu'elle a été accumulée par le chercheur, pour servir ensuite de support à l'analyse. Ainsi, on dispose de sources écrites, dont certaines forment un tout cohérent, par exemple une cinquantaine de CV de techniciens (don d'une institution, qui m'a laissé "faire les poubelles"), ou la totalité des "demandes d'emploi spontanées" parvenues dans une entreprise sur une période déterminée de deux mois, la copies de "cahiers des charges techniques" pour une dizaine de spectacles.

Cette récolte d'informations tous azimuts a aussi concerné la documentation écrite à usage interne au milieu, comme des prospectus de présentation technique de matériel, des manuels d'emploi des machines, et différents documents syndicaux (trac, courrier). Signalons que les salons sont un lieu particulièrement propice à la récolte de ce type de matériel. Précisons également que ces documents ne sont pas destinés à la conservation par le milieu qui les produit.

En effet, ils sont conçus pour une consommation immédiate. Le milieu industriel (à la très rare exception de certaines grosses entreprises) ne se caractérise pas par une attitude

conservatrice, et l'archivage y est quasi inconnu. Il ne s'agit d'ailleurs pas là d'une caractéristique spécifique des milieux de production du spectacle ; ce constat rejoint ceux des historiens de l'industrie sur les lacunes dans notre société de tradition écrite d'archives industrielles. Il semble cependant que cette attitude de refus de conservation du passé et d'absence de mémoire autre qu'orale est particulièrement forte dans le milieu étudié, on en prendra pour preuve que même les documents d'origine syndicales ne font pas exception à cette règle. Selon un archiviste de la CGT, il s'agirait là d'une spécificité de la "Fédé spectacles", due à "l'individualisme notoire" de ces milieux professionnels.

Face à cette absence de conservation de l'information, il faut noter la richesse et l'importance de la circulation d'informations écrites (en particulier d'informations techniques concernant les matériels) qui forment une documentation très riche pour la recherche. Ainsi, ma participation aux différents salons professionnels fait que je reçois régulièrement des courriers concernant des stages de formation, des sorties de nouvelles machines, des expositions...

L'absence de traces écrites, la pauvreté des études sur le thème, et les caractéristiques de fonctionnement du secteur entraînent des difficultés importantes pour l'étude de l'évolution historique, malgré la nouveauté du secteur étudié dont on peut dater l'émergence aux années de l'après guerre. Ainsi, il n'existe aucun lieu où soient conservés les programmes de spectacles. Il s'agit de ces plaquettes, véritables "génériques" vendues dans les salles qui présentent le spectacle, et ses participants. Les exemplaires dont je dispose (accumulées au long des années de terrain), depuis une dizaine d'années, montrent une évolution notable dans la façon dont sont présentés, ou non, les divers participants des spectacles. Entre les créateurs, les interprètes, les techniciens, les "producteurs" (ceux qui financent), chaque époque choisit ceux qu'elle met dans la lumière, et les rapports entre les anonymes du spectacle et les "stars" se transforment suivant une logique globale qu'il serait important d'analyser. Seule une étude systématique sur une période longue de l'évolution de la présentation des participants (présence/absence des différents postes) permettrait d'évaluer précisément la transformation des fonctions dans la chaîne de production et ses différentes causes (économiques, techniques, symboliques). Précisons de plus qu'une telle étude aurait de fait des limites, puisque certains genres musicaux et certains spectacles n'utilisent pas le programmes. Le manque de conservation institutionelle par notre société de ce type de documents -inconnus des bibliothèques, y compris la bibliothèque des Arts du spectacle, car ils ne sont pas considérés comme livres car ils ne donnent pas lieu au dépôt légal- fait que la recherche dans ce domaine dépend en grande partie des collectionneurs privés ; et se pose

alors la questions de la recherche d'informations en concurrence avec un secteur constitué en marché de l'antiquité. On émet le souhait que la naissance d'un Musée de la Chanson, actuellement à l'étude (Musée des Arts et Traditions Populaires/Ministère de la Culture) jouera dans l'avenir pour l'étude du spectacle un rôle similaire à celui tenu dans l'étude des disques par la création en 1977 de la Phonothèque Nationale qui conserve l'ensemble des enregistrements (disques et cassettes) mis sur le marché en France, le dépôt légal pour les phonogrammes existant depuis 1943[2].

Matériel secondaire

Il existe toute une documentation écrite, susceptible d'apporter de façon indirecte des informations sur l'objet étudié. Le monde de la musique est en effet fortement producteur d'imaginaire, et abondent les écrits périphériques où au gré de ses lectures, on peut glaner quelques éléments susceptibles d'éclairer les analyses. Il y a des reportages (histoire de genres musicaux, récits de vie de vedettes, pamphlets anti show-bizz, autobiographies), des romans (on pense aux écrits de Colette, Cocteau, ou plus proche au roman de Mallet-Joris Dickie-roi, ou de Kosinski) mais il faut noter également la présence de la musique et de ses acteurs dans des romans policiers ou des bandes dessinées.

Quoique l'analyse de ces données dépasse largement le cadre de notre étude, on peut toutefois remarquer que ces ouvrages donnent de la technique et des techniciens -quand ils l'évoquent- toujours la même image caricaturale. L'étude de ces traits dominants (absence ou présence de la sono, manière d'en parler) permet de mieux comprendre la place particulière que la société globale accorde à la technique dans le spectacle, et de comparer avec les représentations et les légendes propres au show-bizz.

Comment le milieu fonctionne, mais également comment on parle de lui, sont deux dimensions inséparables dans ce travail. On pense aux commentaires ironiques de nos informateurs à la sortie du film Paroles et Musiques, suscités par une scène particulière. Lorsque l'héroïne (Catherine Deveuve) rencontre le héros, chauffeur de taxi, ils engagent la conversation en discutant musique.

L'héroïne s'étonne des connaissances d'un simple chauffeur de taxi. "C'est normal, répond le héros, je suis étudiant dans une école d'ingénieur où je prépare un diplôme d'ingénieur du son.". Les sonorisateurs utilisaient la dérision pour stigmatiser "l'école d'ingénieur du son" : il faut préciser que contrairement au cinéma, où il existe des

---

[2] cf la présentation de la Phonothèque de France par M.F. CALAS, Vibrations n°6, 312-316

formations institutionnelles et des diplômes, dans la spectacle ou dans le disque le terme d'ingénieur du son ne correspond pas à une qualification sanctionnée par un diplôme et une formation.

Il existe un autre matériel fort intéressant, les revues musicales et professionnelles spécialisées “dans le son”. Des revues musicales, on ne peut guère espérer obtenir plus que des romans évoqués précédemment. Il parait cependant tout à fait remarquable que les revues de rock, musique dans laquelle l’usage de la sono est prépondérant, n’informent jamais précisément sur les systèmes techniques (encore moins sur les techniciens), sauf parfois dans les interviews des chanteurs qui soulignent le remarquable travail de “leur sonorisateur attitré”. Par contre, les comptes-rendus des concerts soulignent à loisir la puissance des haut-parleurs, en employant des caractéristiques techniques hautement fantaisistes. Dans la suite de l’étude, on étudiera la manière dont on parle de la sono, en mettant en perspective avec la travail réel des techniciens.

Par contre, “les revues professionnelles” comme on les désignent constituent un matériel très important, puisque fournissent de précieuses informations sur la manière dont le milieu fonctionne et se présente. L’analyse systématique de leur évolution (contenu et discours), et de la structuration du marché de la presse technique serait sans nul doute d’un apport non négligeable. Toutefois, la présente recherche n’abordera que de façon limitée l’analyse des revues techniques, qui nécessiterait à elles-seules toute une étude. Précisons en conclusion qu’une approche, même superficielle, des différents genres de revues (musicales et professionnelles) révèlent rapidement une caractéristique valable pour l’ensemble de l’étude : la technique (et ses hommes) est trans-musicale (toutes les musiques sont concernées par les mêmes techniques) ; il reste à s’interroger sur l’aspect trans-sectoriel (disque, cinéma, scène) des techniques.

4 Références bibliographiques

BENGHOZI Pierre-Jean,
1989, Le cinéma.Entre l'art et l'argent, Paris, L'Harmattan (coll. "Logiques sociales"), 204 p.

CHALVON-DEMERSAY Sabine, PASQUIER Dominique
1990, Drôles de stars. La télévision des animateurs, Paris, Aubier/Res Babel, 344 p.

COCTEAU Jean
1951, Foyer des artistes (Oeuvres complètes, tome 11), Paris, Maruerat

COLETTE (Colette WILLY)
1913, L'envers du music-hall, Paris, Flammarion, 248 p

DAPHY Eliane
1978, Avec des musiciens en tournée, DEA EHESS, direction Nicole BELMONT et Lucien BERNOT
1985, "Les caractéristiques du terrain rock : objet et problématique", Rock ou micro-informatique ? Enquête sur des adolescents du 13e arrondissement de Paris, Paris, INRP, Département Technologies Nouvelles et Enseignement, coll. "Rapports de Recherches", n° 1 (49-75).
1987,"La technologie nouvelle est arrivée : l'exemple de l'opéra au P.O.P.B.", avec RAVEYRE Marie-Françoise, Actualité de la Scénographie n° 35, Paris, Editions A.S (20-28).
1988, "Sonoriser l'Opéra : la technique invisible", Vibrations n° 5, Toulouse, Privat (145-162).
sous presse, "Le P.O.P.B. : techniques du spectacle, spectacle de la technique", GOURDON Anne-Marie (dir.), Publics de masse et salles polyvalentes, Paris, Editions du CNRS (coll. "Les arts du spectacle"), pp. 127-146.

DELAPORTE Yves
1987, "De la distance à la distanciation. Enquête dans un milieu scientifique", Chemins de la ville. Enquêtes ethnologiques, J. Gutwirth & C. Pétonnet (dir.), Paris, Editions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 230-244.

EYMARD DUVERNAY François, THEVENOT Lucien
1986, "L'économiste et son modèle", Conventions économiques, CEE

FAVRET-SAADA Jeanne, CONTRERAS Josée
1981, Corps pour corps. Enquête sur la sorcellerie dans le boccage, Paris, Gallimard (coll. "Témoin")

GUTWIRTH Jacques
1987 a, "Introduction", Chemins de la ville. Enquêtes ethnologiques, GUTWIRTH Jacques, PETONNET Colette (ed), Paris, Editions CTHS, coll. "Le regard de l'ethnologue", (1-12).

GUTWIRTH Jacques, PETONNET Colette (Dir)
1987, Chemins de la ville. Enquêtes ethnologiques, Paris, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques (coll. "Le regard de l'ethnologue"), 271 p.

HENNION Antoine
1981, Les professionnels du disque, une sociologie des variétés, Paris, AM METAILLE, 257 p.

JOUTARD Philippe
1983, Ces voix qui nous viennent du passé, Paris, Hachette (coll. “Le temps & les hommes”)

KOSINSKI Jerzy
1982, Flipper, Paris, Hachette, 355 p.

LEROI-GOURHAN André
1968, "L'expérience ethnologique", POIRIER Jean (Dir), Ethnologie générale, Encyclopédie La Pléiade, Paris, Gallimard, (1818-1825)

LEVI-STRAUSS Claude
1973 a, Tristes tropiques, Paris, Plon, (Nouvelle éd.revue et corrigée, 1ère éd, 1955, Paris, Plon)
1974, Anthropologie structurale deux, Paris, Plon

MALINOWSKI Bronislav
1967, A diary in the Strict Sense of the Terme, New-York, Harcourt, Brace & Wordl. Traduction française, Journal d’ethnographe, Paris, Seuil, 1985 (traduit de l’anglais par Tina JOLAS)

MALLET-JORIS Françoise
1979, Dickie-Roi, Paris, Grasset, 478 p.

RABINOW Paul
1977, Reflections on fieldwork in Morocco, California University Press. Traduction française, 1988, Un ethnologue au Maroc, Paris, Hachette (traduit de l’anglais par Tina Jolas)

RAVEYRE Marie Françoise, DAPHY Eliane,
1988.,Jeux de Miroirs, le réseau de PMI aidées par Saint Gobain-Développement, ADRESS/GLYSI, Programme Mobilisateur "Automatisation des PMI", Ministère de la Recherche, 266 p.

VAN GENNEP Arnold
1924, Le folklore, Paris, Librairie Stock (coll. "La culture moderne"), 114 p.

ZONABEND Françoise
1985, “Du texte au pretexte. La monographie dans le domaine européen”, Etudes rurales ("Le texte ethnographique"), n°97/98, 33-39
1989, La presqu'île au nucléaire, Paris, Editions Odile Jacob, 188 p.