

Je voudrais confier à votre sagacité critique un texte que j'ai rédigé il y a quelques années. Ce qui me semble « intéressant » dans ce document, c'est la manière dont ce récit peine à démarrer. En le relisant rapidement je me suis aperçu que je m'empêtrai dans plusieurs registres d'écriture (description et narration) ainsi que dans plusieurs histoires (celle de mon travail de recherche, celles des musiciens dont je parle et celle dont je ne parle pas du tout dans ce texte puisqu'en fait, pour l'écrire, j'ai été musicien dans ce groupe pendant deux ans !). Est-ce un emboîtement non contrôlé d'histoires sans conclusions ? Devrait-il y avoir plusieurs conclusions ? Ne me suis-je pas un peu trop laissé conduire, de manière implicite, par la nécessité de conclure une de mes histoires à moi (en produisant ce papier, en rendant un rapport...)?

Mais le sociologue peut-il livrer un récit en quelque sorte « déboîté » ?

Je partage la critique de la « désinterlocution » présentée par E. Chauvier son *Anthropologie de l'ordinaire*, mais franchement, *Somaland* est presque illisible sauf à lire à travers les lignes tout ce que son auteur ne nous écrit pas. Lorsque A. Gide écrit qu'il écrit *Palude* on s'amuse et on réfléchit sur la manière dont le simple fait de nous rappeler qu'il écrit le livre que nous lisons bouscule notre lecture. Je ne sais pas trop ce qui se passe lorsque E. Chauvier n'écrit pas vraiment dans *Somaland* que *Somaland* est un ouvrage de sociologie (ou d'anthropologie si on préfère).

Du coup, partant de la manière dont le récit que je présente patine au démarrage, je pose un peu une question qui va peut-être me valoir une volée de bois vert : quel fondement implicite ou explicite peut faire tenir le récit sociologique face à son lecteur ?

### **Un samedi après midi dans le local d'un groupe de reggae**

Article publié dans la revue *VEI enjeux*, n°120, [La transmission des pères aux pairs](#), Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, mars 2000.

Ce texte présente une partie des résultats d'un travail d'enquête sociologique effectué à Belfort, mais aussi, de façon plus large, en Franche-Comté et en Alsace, au cours des années 1997 - 1998. Le matériel recueilli comprend 25 entretiens enregistrés auprès de musiciens amateurs, 27 pièces ou chansons de groupes locaux, 20 observations ou enregistrements intégraux de répétition de 6 groupes différents, 8 observations et enregistrements de concerts, 6 observations de séances de studio. Le recueil de ce corpus m'a par ailleurs amené à avoir de nombreux contacts non enregistrés mais consignés et regroupés sous forme de fiches de terrain où je notais systématiquement mes observations.

Le rapport d'enquête m'a permis de mettre à jour le regroupement des musiciens amateurs sous forme de constellations autour de groupes phares. Ces constellations me sont apparues comme des systèmes d'échanges, de services, d'informations, de conseils de matériel... structurant le champ musical local. En fait, l'offre commerciale de matériel et de formation ainsi que l'offre institutionnelle de formation (conservatoire et associations) ne prennent véritablement sens que dans le cadre de ces constellations. Un article m'a permis de décrire les trajectoires des amateurs dans les structures du champ local où elles se situent. J'ai pu, à ce propos, différencier les parcours des musiciens répétant dans les structures municipales dédiées à la musique (maisons du rock) et ceux des amateurs pratiquant dans les centres

sociaux et les centres culturels. Pour faire ce travail il m'a fallu en quelque sorte décomposer les éléments du champ musical local sous-jacents à l'expérience des musiciens. Ici, il me semble intéressant de reconstruire synthétiquement le type d'expériences vécues que l'enquête a déconstruit de manière analytique.

Je voudrais restituer, en partant des pratiques des musiciens eux-mêmes, la façon dont peut s'appréhender la circulation des informations et du matériel nécessaires à l'évolution d'une trajectoire ainsi que les modes de validation des statuts dans un endroit déterminant du champ musical : le local de répétition.

Il importe de noter que, pour les musiciens amateurs, dans les quartiers où j'ai enquêté, le local où répètent les groupes de rock, de reggae ou de rap n'est pas le local de musique d'un centre social ou culturel, mais celui du groupe le plus connu qui l'utilise. De ce point de vue, les conflits sont toujours plus ou moins latents avec les responsables et animateurs qui considèrent que ce local doit être accessible à tous les usagers de leur équipement. Aux arguments des professionnels qui veulent limiter leur accès et ouvrir la salle à des musiciens moins confirmés, les musiciens du groupe phare qui s'est approprié cet espace rétorquent qu'ils entreposent là un matériel fragile que des débutants risqueraient d'endommager, qu'ils ont des engagements à respecter et donc du temps à passer en répétition, qu'ils sont les ambassadeurs du quartier, que sans eux ce local ne serait qu'une coquille vide...

L'observation de plusieurs situations de ce type m'amène à reconnaître qu'un tel local ne peut véritablement attirer les amateurs que dans la mesure où s'y trouve un groupe phare entouré de ses satellites (musiciens relativement connus et reconnus localement qui viennent " taper le bœuf " avec des amateurs de leur " niveau ", membres de groupes moins connus qui évoluent pour un temps dans l'orbite du groupe phare, amateurs moins confirmés qui viennent assister aux répétitions de musiciens qu'ils prennent comme modèles de leurs aspirations à la maîtrise d'une pratique musicale, débutants enthousiastes qui viennent chercher des conseils et des informations...). En fait, ne se contentant pas véritablement d'y répéter, mais cherchant à y vivre collectivement toutes sortes d'expérience liées à la pratique de la musique, les groupes phares donnent vie au local qu'ils s'approprient.

A cet égard, les groupes satellites ou les groupes débutants qui se retrouvent dans d'autres locaux ne réunissent autour d'eux que leurs proches (voisins, copains de lycée ou de galère, parents...). Ces groupes généralement fragiles (un sur cinq passe la barre des trois mois d'existence et d'un concert) craignent le regard critique des musiciens confirmés ou des spectateurs impartiaux. Ceux qui fréquentent leur local sont là pour former une sorte de gaine de protection les isolant d'une confrontation directe avec les exigences d'un public qui pourrait évaluer leurs prestations d'un point de vue trop purement " musical ". Les répétitions sont assez peu structurées : les musiciens font " tourner " les mêmes suites d'accords pendant des périodes assez longues pour que chacun se " cale " et trouve ce qu'il peut faire ; s'il y a un problème dans un passage délicat, le groupe recommence volontiers tout le morceau depuis le début ; lors des pauses, il est courant que des membres de l'entourage prennent les instruments et essayent de jouer avec les musiciens qui sont restés à leur place ou avec d'autres spectateurs qui ont aussi pris un instrument... En fait, il n'y a pas de barrière symbolique bien nette répartissant des rôles bien définis entre les musiciens et les personnes qui se trouvent présentes dans les répétitions.

A l'inverse, les groupes phares sont entourés d'une suite liée à la musique (techniciens qui sonorisent les concerts, organisateurs de soirées ou de festivals, gérants de bars à musique, musiciens d'autres groupes...) et ils cherchent à fermer le plus possible leur local aux familiers et aux curieux qui les dérangent dans ce qu'ils nomment leur "travail". Les répétitions sont organisées : il y a des plans de travail clairement établis, des horaires bien définis. Ainsi, par exemple, le leader d'un groupe phare excédé par le bavardage d'une choriste et d'un percussionniste rétablira clairement le sens de la réunion en affirmant : " On travaille ici, on n'a pas que ça à faire si on veut assurer la semaine prochaine en concert... ". Généralement les répétitions commencent par un "filage" des dernières pièces inscrites au répertoire ou de celles qui seront jouées lors du prochain concert ; puis on s'arrête sur deux ou trois passages délicats qui sont travaillés en tant que tels sur 4 ou 5 mesures. Lors de ce travail les spectateurs sont priés de se faire aussi discrets que possible. En fait, chacun sait que, dans l'évaluation du groupe par les techniciens et les musiciens des autres groupes phares, la rigueur de la méthode de travail de répétition est un élément aussi important que les prestations techniques des musiciens. C'est pour garantir cette image de sérieux que ces groupes tiennent, autant que possible, voisins et cousins à distance du local.

Mais, le local n'est pas seulement un espace de mise en scène et de travail, c'est aussi un lieu d'apprentissage. Aussi, en dehors de ceux qui ont de bonnes raisons d'être là (techniciens qui vont sonoriser un prochain concert, patrons de bars qui viennent écouter le groupe et lui faire signer un contrat pour une date, membres de l'entourage qui assurent une part du travail de transport des musiciens et du matériel...) les spectateurs qui sont tolérés par les musiciens des groupes phares sont des élèves aspirant au progrès et cherchant une place dans la constellation.

Il importe de comprendre que la présence aux répétitions et aux concerts de groupes phares est un moyen de progresser. En effet, apprendre, dans ce cadre, c'est d'abord observer. " Pour apprendre y faut regarder les mecs qui jouent. Quand j'ai appris avec Ben, je le suivais partout où y jouait... J'allais même quand y jouait avec le groupe de bal le plus ringard que j'ai jamais vu rien que pour voir comment y jouait. Mais j'aimais surtout le voir jouer avec son groupe du reggae, de l'africaine, tout... Je voulais tout bouffer à ce moment là. On était plusieurs à chaque fois à rester la plantés comme des piquets devant la scène avec les mecs qui draguaient et qui se soulaient, et tout ça, autour de nous... Mais ça faisait rien, on s'en foutait, on voulait voir la musique. Moi je me disais, comment y fait ce son là, comment y règle son ampli, sur quel micro de sa gratte y joue... Après je cherchais à refaire ça chez moi avec un petit ampli et une gratte pourrie que mon frère m'a aidé à acheter... Le Ben, il devait en avoir marre mais il a jamais rien dit ; au contraire, il me faisait prendre sa guitare pendant les pauses quand j'allais les voir répéter. Il a été vraiment cool... c'est quand même grâce à lui que j'ai fait vraiment de la musique et qu'après, avec mes frères, on a fait le groupe. Lui aussi, y m'a dit, qu'il avait appris un peu comme ça à droite à gauche, un peu à l'autodidacte "

Les musiciens amateurs des groupes phares participent à la perpétuation de cette forme d'apprentissage. Ainsi, par exemple, arrivant toujours une heure ou deux avant le début des répétitions de son groupe, Moha, le guitariste précédemment cité, reçoit toujours des "élèves" avec lesquels il tient à son tour, d'une façon plus formelle, le rôle que Ben a joué pour lui. On peut en juger à partir des notes et de l'enregistrement réalisé à l'occasion d'une répétition de son groupe. Nous sommes là depuis une heure avec Moha et Abdel. Après m'avoir expliqué le choix du matériel du groupe et la disposition des musiciens dans le local. Moha propose à Abdel, guitariste qui n'a pas encore d'amplificateur, de brancher sa guitare

sur l'amplificateur du guitariste rythmique du groupe. En discutant avec moi il écoute d'une oreille discrète le jeu de son élève... A l'occasion d'une petite interruption de notre dialogue il demande à Gérald de lui jouer les accords et le rythme qu'il lui a montré avant la dernière répétition du groupe. Moha branche sa guitare et l'accorde pendant que l'élève joue le rythme qu'il a travaillé depuis leur dernière rencontre. " Hum, c'est pas mal, ça coule mieux que la dernière fois au niveau de la main droite. C'est ta faiblesse ça ! Faut vraiment être plus souple... Bon, tu sais les gens qui font de l'aïkido ils font des mouvements d'assouplissement au niveau des poignets, faudrait voir ce que ça donnerait pour toi... Bon maintenant on va un peu bosser sur les chorus ". Moha prend une chaise et s'assoit face à Abdel. Sans rien dire, il fait une phrase d'une mesure en pentatonique mineure de mi, puis il regarde Abdel d'un air interrogateur en haussant les sourcils... Ce dernier un peu troublé hésite comme s'il ne savait pas ce que le leader du groupe phare attend de lui, puis il essaye tant bien que mal de refaire la phrase. Moha recommence en accentuant l'articulation des notes comme un maître qui accentue les syllabes d'une leçon, puis il adopte une attitude d'attente un peu railleuse... Abdel est un peu gêné, il cafouille son nouvel essai... Moha fait mine de s'interrompre, il se redresse et parle : " Bon... C'est pas mon nez qui faut regarder. Si tu veux suivre l'histoire fais attention à mes doigts ! " Moha reprend la même phrase plus lentement pendant qu'Abdel regarde. L'élève se lance dans une tentative d'imitation plus assurée que Moha ponctuée d'une moue approbative avant de refaire la phrase d'une façon plus déliée invitant son élève à l'accentuer comme lui. L'échange continue. Petit à petit la phrase sonne avec une plus grande assurance et un découpage rythmique plus clair sous les doigts d'Abdel. Lorsque Abdel semble la maîtriser, après une douzaine de répétitions, Moha en lance une autre... Abdel s'est échauffé, il est plus à l'aise, le premier essai de ce nouveau plan n'est pas aussi cafouilleux que celui du premier... Moha reprend en exagérant le pathos... Abdel tente de suivre... A chaque fois le modèle propose des clichés sur lesquels il adopte différentes répartitions rythmique et grâce auxquels, progressivement, l'élève apprend à " broder "...

Cette situation nous montre assez clairement que l'apprentissage de la musique passe ici essentiellement par des communications non verbales. Comme le dit Moha : " y a des choses qu'on peut pas dire, qu'on peut pas expliquer parce que c'est pas de la parole... ". Ainsi, par exemple, il semble très difficile d'expliquer avec des mots comment faire " siffler " les notes d'une guitare à la façon de certains bluesmen. Pour apprendre cela à quelqu'un, il faut, au sens propre, le lui montrer. Le musicien plus expérimenté exécute l'exercice sous le regard de l'élève, ce dernier doit trouver lui-même ce qui change dans la position des doigts de la main gauche, dans l'attaque des cordes par le médiator de son modèle. Comme Moha, ce dernier ne peut dire que " regarde ! " en essayant d'orienter l'attention de l'élève sur les éléments qu'il pense importants. En regardant, l'élève cherche à comprendre le geste puis, en exécutant, il cherche à retrouver la sensation du modèle. Il ne sait pas tout de suite ce qu'il faut voir, il ne va trouver le lien entre le doigté et le son que progressivement, en quelque sorte par tâtonnements.

Les amateurs dont il s'agit ne pensent pas en notes mais en schèmes. " On apprend des plans, et bon petit à petit, à force, après, on sait comment ça sonne. On les adapte, on les transpose si tu veux, mais en les bricolant chacun à sa manière... ". Ces habitudes sont véritablement incorporées, elles ne sont pas du domaine des connaissances objectives, séparées et lointaines. C'est pour cette raison sans doute que l'effort pour les transmettre à autrui a du mal à passer par le canal objectivant du langage et qu'il faut observer les gestes et reconstruire les sensations. On comprend que ce soit par la répétition de ces ritournelles que les doigtés deviennent des phrases modulables et intégrables à des chorus. C'est à cette forme de

répétition que s'occupent Moha et Abdel pendant une demi heure lorsque Gérald entre dans le local.

Ce dernier arrive avec une nouvelle guitare. Moha interrompt sans autre forme de procès son activité avec Abdel... La guitare en question est une occasion achetée par Gérald, sur les conseils de Moha, à un guitariste qui s'est payé une guitare américaine neuve. Moha connaît le vendeur qu'il a souvent rencontré dans des bœufs et des concerts. Il a eu l'occasion de se faire une idée du personnage et il connaît les caractéristiques de l'instrument. C'est une "bonne affaire" pour Gérald qui récupère un instrument bien entretenu, ayant fait les preuves de ses qualités sonores et surtout ayant appartenu à un musicien reconnu dans le champ local de la musique. S'il en prend soin, elle restera fiable et restera adaptée à son jeu jusqu'à ce qu'il puisse se payer une grande marque. De plus Moha a pu convaincre le vendeur de se faire payer en deux fois. Ce qui est important, c'est que Moha connaisse le vendeur et l'acheteur, qu'il garantisse l'échange assurant que l'un n'est pas un arnaqueur et l'autre un mauvais payeur. Sa position de leader d'un groupe phare incontesté dans le champ musical local lui permet de tenir ce rôle de garant des échanges. En effet, en tant que leader d'un groupe phare il peut prendre connaissance d'un grand nombre d'informations auquel les satellites n'ont pas accès et son image d'homme public, prenant des positions explicitement critiques à l'égard du racisme, des jeux de la politique locale... lui confère un statut de référent moral.

Gérald sort la guitare de son étui, tout le monde admire l'instrument. Le nouveau propriétaire se saisit d'un accordeur électronique que lui tend Abdel et commence à s'accorder. Moha l'arrête assez vivement après qu'il ait accordé 3 cordes. "Stop ! Fais le reste à l'oreille... Si tu désaccordes sur scène faut que tu saches te débrouiller à l'oreille. Sinon tu passes pour un bouffon". Gérald essaye d'accorder sa guitare devant Moha qui fait la grimace dès qu'il tend trop les cordes... Avant même que Gérald ne branche son jack dans un amplificateur, Moha lui propose d'échanger les guitares "Pour voir". Il joue d'abord en rythmique et fait quelques cocottes avec un son clair pendant que Gérald reste sur une rythmique très "basique", puis il monte le volume pour jouer avec des sons saturés... L'essai devient de plus en plus "démonstratif". Devant Abdel, Gérald et moi, Moha exhibe sa dextérité et fonde techniquement sa position de "conseiller". Il cesse son essai alors que les musiciens de son groupe arrivent uns par uns avec deux techniciens travaillant habituellement chez un marchand d'instruments. Pendant que les nouveaux arrivants se saluent, il se tourne vers Gérald en lui tendant la guitare : "Elle répond vraiment bien en saturation. Bon, moi je trouve - c'est personnel hein - qui faudrait la régler pour qu'elle aie plus d'aigus. Mais elle est vraiment facile à jouer et elle a des très beaux médiums. Elle est idéale pour le blues... Si tu veux voir ce qu'elle donne en groupe, on fera un peu le bœuf à la fin de la répét."

Les musiciens qui arrivent se montrent tout à fait bienveillants à l'égard d'Abdel et de Gérald. Un des technicien examine la nouvelle guitare de Gérald : "C'est toi qui a acheté la gratte de Trus !" A travers ces commentaires, Gérald doit comprendre qu'il n'a pas seulement acheté cette guitare, mais qu'en un certain sens il en a hérité et qu'il doit s'en montrer digne. Moha s'adresse au technicien qui s'intéresse à l'instrument pour préciser qu'il a rassuré le vendeur en lui disant que sa guitare "ne serait pas en de mauvaises mains". Il serait faux de voir dans l'attachement des musiciens à leurs instruments, dans le cérémonial dont ils les entourent (la façon dont ils les bichonnent ou les maltraitent, les répugnance qu'ils ont à les prêter...) l'expression d'un fétichisme naïf. Ces objets sont des signes de la place que peuvent légitimement occuper les amateurs dans le champ local de la musique. S'acheter telle marque de guitare ou de cymbales, jouer sur tel ampli, c'est aussi s'inscrire dans le champ en

référence aux autres musiciens. Cela est explicite avec le matériel d'occasion qui ne peut intéresser un amateur du niveau de Gérald que si l'instrument a appartenu à un musicien reconnu dont il assume en quelque sorte la succession ou sur les traces duquel il se positionne ostensiblement. Cela reste vrai, dans une moindre mesure, pour le matériel neuf dont les caractéristiques participent également à l'inscription du possesseur dans une constellation. Ainsi, au niveau de l'amplification, les guitaristes de reggae affichent une prédilection pour un type spécifique de matériel Fender (amplificateurs à transistors légers, de petite taille donc faciles à transporter et discrets qui manifestent en quelque sorte le détachement matériel des "rasta"), alors que les bluesmen choisissent d'autres amplificateurs du fabriquant américain (ampli à lampes de type vintage aux couleurs orangées et brunes dont l'usure doit manifester l'ancienneté).

Pendant que Moha, le technicien et Gérald discutent autour de la guitare, les musiciens du groupe s'accordent et règlent le son de leurs instruments. Chacun procède isolément, mais, sans que cela soit dit, chacun règle son volume sonore par rapport à celui de la batterie. Ces choses n'ont pas besoin d'être dites elles se sont apprises depuis que les musiciens ont débuté et assisté à des répétitions du genre de celle d'aujourd'hui. Abdel ne quitte pas des yeux le guitariste rythmique du groupe lorsque ce dernier modifie les réglages de son amplificateur pour obtenir un son plus "claquant" propice aux cocottes et à l'accompagnement rythmique reggae. Lorsqu'il est satisfait des réglages qu'il a obtenu avec les potentiomètres de l'amplificateur, il règle les effets d'une pédale flanger qu'il interpose entre sa guitare et son amplificateur afin compléter la définition du son. L'engin sur lequel il effectue ces réglages n'est pas le même que celui qu'il utilisait lors des dernières répétitions. Abdel lui signale qu'il a noté le changement. L'affirmation vaut une interrogation. Le guitariste rythmique, d'un air affairé, lui répond qu'il l'a tout simplement oubliée chez lui, que ça l'ennuie parce qu'il lui faut régler un effet qu'il n'utilise plus très souvent et qu'il n'a plus l'habitude de faire fonctionner. Comprenant implicitement l'intérêt d'Abdel, il ajoute que les deux effets, de marques différentes se valent quant aux sons mais que la pédale qu'il doit utiliser aujourd'hui est plus difficile à régler pour obtenir ce qu'il souhaite. Puis, afin de montrer l'orientation de son attention et de marquer la fin de la discussion, se tournant résolument vers son amplificateur et se mettant de côté par rapport à Abdel, il fait sonner les harmoniques de sa guitare en montrant ostensiblement qu'il écoute le son produit par son instrument.

Moha a fermé la porte à clé et pris sa guitare. Le brouhaha des réglages s'arrête. C'est une répétition sans les choristes, réservée aux instrumentistes, dans laquelle le groupe va travailler les introductions et certaines parties instrumentales délicates. En fait chacun prend la place qu'il occupe habituellement lorsque les choristes sont là et lorsque la sonorisation est branchée. Les musiciens sont quasiment installés en cercle. Abdel, Gérald, les deux techniciens et moi même nous retrouvons un peu à l'extérieur de ce cercle. Les deux techniciens se tiennent à côté de la table de mixage à un endroit où ils peuvent voir et entendre l'ensemble du groupe ; Abdel et Gérald sont assis sur un vieil amplificateur entre l'ampli du bassiste et celui du synthétiseur à une place d'où ils peuvent voir Moha et le guitariste rythmique ; je suis assis sur une chaise derrière la console de mixage, à proximité des deux techniciens, mais pas totalement à côté d'eux. Le groupe commence en jouant intégralement Rat race, une "reprise" de Bob Marley qui sert au groupe d'entrée de scène et de morceau d'échauffement. Après cela, pendant deux ou trois minutes, chaque musicien précise ses réglages. Puis Moha commence la séance proprement dite en indiquant l'introduction d'une des compositions du groupe...

La répétition est essentiellement consacrée à un travail de “ mise en place ” rythmique. Chacun sait ce qu’il doit faire, mais il faut désormais se synchroniser plus précisément. Moha pense que le groupe ne peut plus se contenter d’à peu près, qu’il arrive à un moment difficile où “ le feeling ne suffit plus ”. Désormais, pour continuer à progresser, il va falloir compter le temps, l’objectiver. Pendant un peu plus d’une heure toutes les introductions des compositions du groupe sont passées en revue. Moha affirme qu’il faut réfléchir aux moyens de les différencier clairement les unes des autres. Compte tenu du fait que l’harmonie dominante repose presque toujours sur une pentatonique mineure ou un mode dorien, c’est rythmiquement et selon l’ordre d’entrée en scène des instruments qu’on pourra distinguer ces introductions.

Abdel et Gérard restent très attentifs. Mais les deux techniciens montrent leur “ décrochage ” en commençant à discuter entre eux. Moha leur ouvre la porte et les salue pendant que les musiciens fument une cigarette en discutant de choses et d’autres.

Les techniciens sortis, tout le monde semble se relâcher et les musiciens se disent fatigués par le type d’attention inhabituelle qu’ils ont développé au cours de cette première partie de la répétition. Moha fait remarquer qu’en plus de la nécessité de revoir les introductions, il était important de se présenter de façon “ très carrée ” devant les deux techniciens pour qu’ils aient une idée de la direction que prend actuellement le groupe. Sans expliciter ce qu’il fait, il se met à jouer un rythme assez rapide sur deux accords. Tout le monde suit... la machine tourne et produit une très forte impression de cohésion “ naturelle ”. Moha s’approche du guitariste rythmique et lui demande de jouer en cocottes (il s’agit d’un accompagnement note à note sur la tierce mineure, la quinte et la septième de l’accord, joué en croche et triples croches étouffées qui souligne la rythmique dans le reggae et le funk). Chacun s’ingénie d’abord à ne faire que ce qui est nécessaire pour laisser un maximum d’espace sonore aux autres. Puis, sur cette base dépouillée, chacun glisse de temps à autre une très légère coloration personnelle. Cette attitude est généralement considérée comme un signe de grande maturité chez les musiciens amateurs pratiquant ce genre musical. Il s’agit de faire le strict nécessaire pour qu’un chorus puisse pleinement se déployer... A ce moment là, Moha, de la tête, fait signe à Gérard de brancher sa guitare dans un amplificateur resté inutilisé... Visiblement ému, ce dernier sort son instrument de sa boîte, le branche, allume l’ampli et se place entre Moha et le guitariste rythmique. Il commence timidement par jouer les accords... Moha fait alors quelques notes de chorus, puis il reprend lui-même la rythmique et, d’un geste, montre à tout le monde qu’il laisse la place à son élève. Le groupe “ tourne ” alors pour son invité qu’il propulse au rang de soliste. Pour maîtriser la situation ce dernier ne joue d’abord que quelques notes et insiste essentiellement sur des variations rythmiques. La discrétion de cette introduction est assez conforme à l’éthos du groupe qui n’aurait pas apprécié une entrée en matière trop fracassante. Petit à petit, Gérard se détend et exécute quelques traits virtuoses, mais il se retient d’“ en faire trop ”. Doté d’un nouvel instrument, accueilli formellement par le groupe qui l’honore en lui laissant un vaste espace sonore pour s’exprimer, il vient de franchir une barrière symbolique ; mais cette situation est également une épreuve qui peut mal tourner et se transformer en duel ou s’achever en “ cérémonie de dégradation statutaire ”. Les enjeux sont importants pour l’impétrant qui préfère rester prudent. Lorsqu’il recommence à jouer en accords, Moha reprend le chorus, il joue d’abord dans un style bluesy comparable à celui de Gérard, mais il ajoute progressivement des passages en pentatonique majeure qui enrichissent son chorus et le distinguent de celui de Gérard. Il est le leader du groupe phare, fier de son élève qui sait visiblement jouer le jeu qu’il faut jouer... Ainsi se posent des jalons nécessaires afin de baliser la progression des musiciens amateurs.

