



HAL
open science

DES MUSICIENS SUR LES SCÈNES LOCALES EN NORD DE FRANCE : FORMES D'ENGAGEMENT ET ENJEUX DE PLURIACTIVITE DES PRATIQUES DE CRÉATION COLLECTIVE

Claire Hannecart

► **To cite this version:**

Claire Hannecart. DES MUSICIENS SUR LES SCÈNES LOCALES EN NORD DE FRANCE : FORMES D'ENGAGEMENT ET ENJEUX DE PLURIACTIVITE DES PRATIQUES DE CRÉATION COLLECTIVE. Sociologie. Université de Lille 1, 2014. Français. NNT : . tel-01529688

HAL Id: tel-01529688

<https://theses.hal.science/tel-01529688>

Submitted on 7 Jun 2017

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



THÈSE DE DOCTORAT

Spécialité : **Sociologie**

Thèse préparée dans le cadre d'une Allocation ministérielle de recherche au Laboratoire Clersé CNRS
Unité Mixte de Recherche 8019 ; et au sein de l'école doctorale SESAM

Claire HANNECART

DES MUSICIENS SUR LES SCENES LOCALES EN NORD DE FRANCE : FORMES D'ENGAGEMENT ET ENJEUX DE PLURIACTIVITE DES PRATIQUES DE CREATION COLLECTIVE

Thèse dirigée par **Bernard EME**, Professeur de sociologie

Soutenue le 16 décembre 2014

COMPOSITION DU JURY :

Bernard EME, Professeur de sociologie, Université de Lille 1 (Directeur de recherche)

Gérôme GUIBERT, Maître de Conférences en sociologie, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3

Rémi LEFEBVRE, Professeur de sciences politiques, Université de Lille 2

Jean-Marie SECA, Professeur de sociologie, Université de Lorraine (Rapporteur)

Gabriel SEGRE, Maître de Conférences en sociologie, Habilité à Diriger des Recherches
Université Paris Ouest, Nanterre La défense (Rapporteur)

**DES MUSICIENS SUR LES SCENES LOCALES EN NORD DE FRANCE : FORMES D'ENGAGEMENT
ET ENJEUX DE PLURIACTIVITE DES PRATIQUES DE CREATION COLLECTIVE**

RESUME

La présente recherche étudie les pratiques sociales se donnant à voir sur les scènes locales, comprises comme ensembles d'acteurs variés que sont les musiciens, les intermédiaires et les auditeurs. Cette thèse entend contribuer à la compréhension des modalités d'engagement des musiciens, pluriactifs ou intermittents, dans des pratiques mues par la volonté d'exprimer leur singularité, mais en tension avec le régime d'une communauté locale qui accorde sa reconnaissance. Il s'agit d'identifier sur le territoire Nord de France ces pratiques façonnées par des représentations sociales plurielles et des tensions entre monde vécu et réalités contraintes. Un double cadre théorique combinant les sociologies compréhensive et pragmatique est mobilisé. La période étudiée est de cinq ans (2009-2013) et l'étude empirique repose sur deux démarches méthodologiques. Une analyse qualitative réalisée à partir d'entretiens semi-directifs et non-directifs menés auprès de cinquante-deux acteurs concernés de diverses façons par les scènes locales (musiciens, intermédiaires associatifs ou privés et politiques). Et une enquête quantitative dont l'objectif est de vérifier les constatations empiriques quant aux pratiques et profils des musiciens, l'échantillon étant constitué de musiciens de la métropole lilloise. Les résultats révèlent l'ambivalence des représentations de l'ensemble des acteurs concourant à la formation des scènes locales. La dimension coopérative des pratiques et leur inscription dans des conditions matérielles favorisées par l'ère numérique ont été mises en évidence. Enfin la valorisation de la dimension artisanale des projets constitue un des enjeux majeurs pointés par cette recherche.

MOTS-CLES

Scènes locales, pluriactivité, singularité, pratiques amateurs, engagement, processus de création, coopération, reconnaissance, indépendance, DIY, émancipation, amatorat, artisanat.

**MUSICIANS ON LOCAL SCENES IN NORTH OF FRANCE: FORMS OF COMMITMENT AND
STAKES OF MULTIACTIVITY OF COLLECTIVE CREATION PRACTICES**

ABSTRACT

The present research studies the social practices to be observed on local scenes, i.e. groups of various actors as musicians, "support systems" and audiences. This thesis contributes to the understanding of the way creators are committed to practices driven by a desire to express their singularity. What is at stake here is to identify how these practices have been shaped by pluralist social representations in northern France. A dual theoretical framework combines both comprehensive and pragmatic sociologies. The period under study spans 5 years from 2009 to 2013 and the empirical study lies on two methodological approaches. On the one hand, a qualitative analysis based upon both semi-structured and unstructured interviews with 52 respondents that were involved one way or another on local scenes, be they artists or associate private or political intermediaries. On the other hand, a quantitative survey used to verify the empirical data relative to the practices and profiles of the musicians, the sample being made of musicians from the city of Lille. The results show the ambivalence in the representation of all the actors that contribute to the formation of local scenes. The cooperative dimension of such practices in keeping with material conditions favored by the digital era have been underlined. Finally, the artisan dimension of the projects represents one of the major stakes this research highlights.

KEY WORDS:

Local scenes, amateur musicians, occupational pluralism, singularity, commitment, creation process, cooperation, recognition, independence, DIY, emancipation, artisan dimension.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu mon directeur de thèse Bernard Eme, pour son encadrement, sa patience et les précieux conseils qu'il a fournis au long de ce travail de thèse.

Mes remerciements s'adressent à l'ensemble du laboratoire Clersé qui a permis la réalisation de ce travail dans de bonnes conditions, ainsi qu'à la Plateforme Universitaire des Données de Lille hébergée à la Maison Européenne des Sciences de l'Homme et de la Société pour son aide au traitement des données statistiques.

Je remercie les nombreuses personnes rencontrées sur le terrain, notamment les membres des associations de musiques actuelles avec lesquelles j'ai travaillé telles que l'Ara et le Raoul qui m'ont accueillie et soutenue. Je remercie l'ensemble des musiciens qui ont accepté avec gentillesse et disponibilité de me faire part de leurs récits de vie. Il serait vain de chercher à citer toutes les personnes qui m'ont accordé leur temps, leur confiance et leur soutien mais cette thèse n'aurait pu exister sans leur aide, qu'elles trouvent donc l'expression de ma gratitude.

Toute ma reconnaissance va à mes amis, parmi lesquels des musiciens, nos riches échanges et débats ayant nourri ce travail sur le long terme. Je remercie affectueusement ma famille et ma belle-famille pour leur présence et leur soutien. Enfin mes dernières pensées sont pour Lucas sans qui cette thèse n'aurait sans doute jamais vu le jour.



THÈSE DE DOCTORAT

Spécialité : **Sociologie**

Thèse préparée dans le cadre d'une Allocation ministérielle de recherche au Laboratoire Clersé CNRS -
Unité Mixte de Recherche 8019 et au sein de l'école doctorale SESAM

Claire HANNECART

DES MUSICIENS SUR LES SCENES LOCALES EN NORD DE FRANCE : FORMES D'ENGAGEMENT ET ENJEUX DE PLURIACTIVITE DES PRATIQUES DE CREATION COLLECTIVE

Thèse dirigée par **Bernard EME**, Professeur de sociologie

Soutenue le 16 décembre 2014

COMPOSITION DU JURY :

Bernard EME, Professeur de sociologie, Université de Lille 1 (Directeur de recherche)

Gérôme GUIBERT, Maître de Conférences en sociologie, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3

Rémi LEFEBVRE, Professeur de sciences politiques, Université de Lille 2

Jean-Marie SECA, Professeur de sociologie, Université de Lorraine (Rapporteur)

Gabriel SEGRE, Maître de Conférences en sociologie, Habilité à Diriger des Recherches
Université Paris Ouest, Nanterre La défense (Rapporteur)

SOMMAIRE

Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : Formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective	1
Résumé.....	3
Remerciements.....	4
SOMMAIRE	8
INTRODUCTION GENERALE	10
PREMIÈRE PARTIE.....	50
LES SCÈNES MUSICALES LOCALES ET LEURS ACTEURS	50
1.1. Le concept de scène locale	59
1.2. Les musiciens des scènes locales.....	76
1.3. Acteurs politiques, intermédiaires et auditeurs des scènes locales	121
DEUXIÈME PARTIE	166
Expériences créatives et engagements dans la musique	166
2.1. Fait social et musique	169
2.2. Description analytique des processus de création.....	195
TROISIÈME PARTIE	249
Enjeux des engagements amateurs à l'ère globale.....	249
3.1. Représentations ambivalentes et voix dissonantes.....	253
3.2. Engagements et valeurs des scènes locales.....	291
CONCLUSION GENERALE.....	344
BIBLIOGRAPHIE	356
ANNEXES	390
GLOSSAIRE.....	411
TABLE DES MATIERES.....	413

INTRODUCTION GENERALE

Les musiciens des scènes locales créent des musiques, les enregistrent chez eux ou en studio, les diffusent en partie librement sur Internet, parfois les pressent en vinyle ou en CD et les proposent à la vente, en font des clips vidéo, les jouent régulièrement en concert dans des salles de petites et moyennes jauges, des festivals ou des cafés-concerts, consacrent du temps à la communication, la recherche de « dates », de visuels graphiques pour le groupe (ou les groupes) avec le(s)quel(s) ils pratiquent, sans compter les temps de répétitions et de composition¹... Mais la plupart des musiciens des scènes locales ne sont pas des « professionnels » de la musique au sens où ils ne vivent pas principalement de revenus issus de la musique, et nombre d'entre eux déclarent ne pas vouloir faire de la musique « un métier à plein temps ». Ils sont ingénieur d'études, attaché territorial, technicien dans le bâtiment, éducateur spécialisé, journaliste... pluriactifs nécessairement. Quelques-uns acquièrent, souvent temporairement, le statut d'intermittent et se donnent à la musique dans toutes ses dimensions car il faut étendre l'activité pour pouvoir vivre de son art².

Cette recherche porte sur les modalités d'engagement de soi et d'expression de sa singularité au travers de pratiques créatives sur des scènes musicales locales dans le Nord de la France. Elle se donne pour objectif d'analyser ces pratiques, les médiations qui contribuent à leur donner forme sur les scènes locales et de décrire leur dimension sociale et collective. A partir de l'analyse de ces pratiques localisées, cette recherche ambitionne de contribuer à la compréhension des modes d'engagement des êtres dans des pratiques partagées qui font sens à leurs yeux et représentent des formes de mobilisations qui, selon ces mêmes acteurs, permettent de s'autonomiser.

Les scènes locales ont d'abord été étudiées dans les années 1990 par les auteurs anglo-saxons tels Will Straw³, Sara Cohen⁴, Simon Frith⁵, puis plus tard par Andy Bennett et Richard

¹ « Il faut gérer la com' avec les réseaux sociaux, les newsletters, la conception d'affiches, les impressions, en gros le temps de travail varie vachement en fonction des dates à venir. En ce moment on prépare une tournée pour mai-juin donc ça représente environ 3 heures de taf par jour. » Clément (entretien du 7 novembre 2013, 22 ans, composition/chant lead/guitare, étudiant en tourisme, animateur radio bénévole).

² BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc et SHAPIRO Roberta (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009.

³ STRAW Will, « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n°3, London: Routledge, 1991, pp.361-375.

Peterson⁶ notamment. Les scènes permettent alors de penser les comportements collectifs liés à la musique sur un territoire précis. Cette entrée permet d'éviter la focalisation sur un style musical en particulier, l'intérêt du concept étant de proposer une entrée territoriale des pratiques musicales.

En France, Jean-Marie Seca s'intéresse aux formations rock dès 1988⁷, puis aux musiciens *underground* et à leur engagement passionné⁸. Gérôme Guibert s'attache à l'étude des scènes locales dans sa thèse de doctorat⁹ puis tout au long de ses recherches¹⁰ (Marc Perrenoud¹¹ a également étudié les musicos mais dans une perspective se rapportant au cadre théorique bourdieusien). Le concept de scène locale permet d'étudier *in situ* les relations entre les nombreux acteurs que sont les musiciens, les intermédiaires et les publics d'un territoire, sans se focaliser sur des communautés restreintes appartenant aux seuls mondes de l'art, et en portant une attention particulière aux représentations de ces acteurs. Qui plus est en France, la particularité du financement public de la culture permet d'être saisi au travers de ce concept de scène qui s'attache à prendre en considération toutes les parties prenantes de la structuration et de la médiation qui font le cadre des pratiques musicales. Enfin l'ère numérique et ses potentialités technologiques de création, reproduction et diffusion favorisent le développement des initiatives locales.

⁴ COHEN Sarah, *Rock Culture in Liverpool: Popular music in the Making*, New York: Oxford University Press, 1991, 246p. COHEN Sarah, « Scene », in HORNER Bruce, SWISS Thom, *Key Terms in Popular Music and Culture*, Oxford: Blackwell, 1999, pp. 239-250.

⁵ FRITH Simon, *Performing rites: on the value of popular music*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

⁶ BENNETT Andy, PETERSON Richard, *Music scenes: local, translocal and virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

⁷ SECA Jean-Marie, *Vocation Rock, l'état acide et l'esprit des minorités Rock*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1988.

⁸ SECA Jean-Marie, *Les musiciens underground*, Paris : Presses universitaires de France, 2001.

⁹ GUIBERT Gérôme, « Scènes locales, scène globale. Contributions à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France », Thèse de doctorat, Université de Nantes, 2004.

¹⁰ Entre autres : GUIBERT Gérôme, « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux » in DORIN Stéphane (dir.), *Sound Factory. Musiques et logiques de l'industrialisation*, Paris : Seteun, 2012, pp. 93-124.

¹¹ PERRENOUD Marc, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte, 2007.

1. PROBLEMATIQUE ET INTERETS DE CETTE RECHERCHE

En France, malgré les travaux précédemment cités, les recherches prenant pour entrée conceptuelle les scènes locales sont assez peu nombreuses. L'approche critique a notamment contribué à étudier les ressorts avilissants et descendants des productions culturelles de masse, évinçant le questionnement des productions locales et de leurs modalités d'avènement. Or les innovations en jeu sur les scènes locales influencent aussi en retour l'industrie culturelle globale¹². Longtemps attachés à étudier le contact du public¹³ avec les « grandes œuvres » dans une optique malrucienne de démocratisation de la fréquentation culturelle, puis les consommations de produits culturels dans une approche critique faisant des auditeurs des récepteurs passifs ; les sociologies contemporaines se sont penchées relativement tard sur l'étude des pratiques créatives issues des publics eux-mêmes. Politiquement en France, les pratiques dites amateurs ont longtemps été reléguées au Ministère de la jeunesse et des sports : la culture était réservée aux « professionnels ». Les nombreuses polémiques et discussions incessantes suscitées par le terme même d'amateur ont conjointement concouru à laisser cette réalité essentielle de côté. Et pourtant les disparités sociales et territoriales des pratiques créatives amateurs sont nettement moins prononcées que celles concernant la fréquentation des équipements culturels ou la consommation de biens culturels¹⁴.

Les travaux d'Olivier Donnat attestent dans un regard rétrospectif sur les quarante dernières années¹⁵ de l'essor des pratiques artistiques en amateurs, soulignant aussi l'ampleur de leur renouvellement au travers de l'ère numérique. Les évolutions technologiques depuis une soixantaine d'années ont modifié la place de la musique dans la vie quotidienne, elle est maintenant omniprésente dans les différents temps sociaux qui jalonnent nos vies. Ainsi les implications sociales et culturelles que ce bouleversement a engendrées sont décrites et analysées

¹² FRITH Simon, *op.cit.*

¹³ Terme que nous mettons toujours au pluriel, mais à dessein au singulier dans cette phrase.

¹⁴ DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris : Hors collection Sciences Humaines, Coédition Ministère de la culture et de la communication, 2009.

¹⁵ DONNAT Olivier « Pratiques culturelles, 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », Culture Études, Politiques publiques et régulations, Département des Études, de la Prospective et des Statistique du Ministère de la Culture, juillet 2011.

par de nombreuses disciplines permettant de soulever des problématiques diversifiées qui permettent de défier les stéréotypes liés à la pratique musicale. Tels que la figure du créateur solitaire, l'aspect actuel de la quête de célébrité ou la dimension réductrice de loisir que revêtent ces pratiques musicales.

La musique est une activité génératrice d'expériences sensibles puissantes. Elle est un mode d'action sur le monde environnant qui génère des relations mais aussi des catégories de pensée, de la sorte, c'est une activité sociale singulière. Notre thèse s'est inscrite dans une anthropologie de terrain, portant attention aux relations, laissant de côté les approches globalisantes du monde social (telles que le structuralisme). Nous envisageons la musique comme un fil conducteur de sens : sons, gestes, paroles, instruments, lieux,... relèvent d'un continuum permettant à la musique d'exister¹⁶. Une des premières questions qui se pose lorsque l'on traite de la musique, est de comprendre ce qui la fonde, alors même qu'elle semble ne pas exister matériellement : elle est un son apparaissant dans un espace et un temps singuliers, mais qui disparaît une fois joué. Ainsi au-delà des techniques de pressage sur supports, Antoine Hennion se pose la question de la matérialité de la musique. Selon lui, elle est à la fois plus que matérielle (amplis, CD, micros etc.), et plus qu'immatérielle (son, air, expérience éphémère).

« La musique a des problèmes pour définir son objet, impossible à fixer dans la matière ; sans cesse obligée de le faire apparaître, elle accumule les intermédiaires, interprètes, instruments, supports, nécessaires à sa présence au milieu des musiciens et des auditeurs ; elle se reforme continûment, vaste théorie de médiations en acte. [...] Sur l'art, le sociologue s'est constamment trouvé confronté à la redoutable résistance de l'objet étudié, dont la valeur ne se laisse pas si facilement réduire à ses visées. »¹⁷

Ainsi pour exister la musique nécessite une « procession d'intermédiaires », autrement dit de multiples médiations humaines et non humaines que l'on peut investir grâce à une entrée par les scènes locales. Les pratiques artistiques produisent et reflètent tout à la fois les sociétés dans lesquelles elles prennent forme. Elles s'apparentent à de véritables expériences du monde et de soi-même, portant de nombreuses représentations. Ces représentations plurielles sont potentiellement conflictuelles et exercent un rôle fondamental dans le développement de dynamiques collectives. Les pratiques musicales locales donnent ainsi à voir des dynamiques

¹⁶ HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié, 2007.

¹⁷ HENNION Antoine, *La passion musicale, op.cit.*, p.15.

collectives et individuelles, et sont le lieu d'échanges entre des contextes culturels locaux et des influences globales, de la sorte elles peuvent dans une certaine mesure devenir des éléments d'innovation culturelle et de propositions alternatives.

L'ancrage local des observations apparaît essentiel parce que c'est au niveau local que prennent forme les interactions et c'est le niveau qui fait sens pour les acteurs. Si assurément la dimension territorialisée de la recherche ne permet pas de tirer de conclusion généralisante, cette approche peut être une contribution aux études de cas portant sur des scènes locales en France, dans le contexte des évolutions numériques et sur un territoire densément peuplé qui voit se manifester de nombreuses initiatives. Ainsi, nous cherchons à décrire, comprendre et analyser les scènes musicales locales et leurs différents acteurs en Nord de France. Les musiciens des scènes locales ont des rythmes de pratiques soutenus, ils consacrent un temps considérable à l'activité musicale¹⁸, quand bien même nombre d'entre eux occupent une activité professionnelle par ailleurs¹⁹. Ils donnent ainsi à voir des profils pluriactifs. D'autres musiciens des scènes locales obtiennent le statut d'intermittent, mais ils se situent dans les mêmes problématiques de pluriactivité pour vivre de leur art²⁰. On se demande concrètement ce que font les musiciens, ce pourquoi ils le font, quelle reconnaissance ils en tirent, ce qu'implique le choix d'un médium sensible pour exprimer sa singularité, comment ils vivent, comment ils s'organisent individuellement et collectivement, ce que cela nous apprend de leurs représentations (idéaux, valeurs), et ce que cela dit éventuellement de la société dans son ensemble. En somme par qui, comment et pourquoi il y a production créative sur les scènes musicales locales en Nord de France.

En conséquence la principale question qui nous anime peut se résumer comme suit : comment les scènes locales en étant supports et médiations de pratiques musicales d'acteurs pluriactifs, parviennent à produire des engagements expressifs, toujours en tension entre monde vécu des musiciens et réalités contraintes ? Quels enjeux portent-elles pour les musiciens entre singularité

¹⁸ 72% des musiciens consacrent 7 heures ou plus à la pratique musicale par semaine (35% soit un peu plus du tiers déclarent y consacrer au moins 11 heures).

¹⁹ 76% d'entre eux occupent une activité professionnelle (moyenne d'âge : 28 ans).

²⁰ BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc et SHAPIRO Roberta (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009.

de l'expression de soi et régime d'une communauté locale de reconnaissance ? Comment les musiciens s'arrangent-ils de ces tensions, tout à la fois intérieures à leurs pratiques et au contexte dans lequel ils évoluent ? Il est question d'analyser les scènes musicales locales en cherchant à montrer toutes les pratiques et représentations qu'elles occasionnent dans les tensions dont elles sont l'objet. Est-ce que l'on assiste à l'émergence de nouveaux amateurs ou à un simple renouvellement ? Est-ce que les modalités d'organisation des musiciens sur les scènes locales donnent à voir des alternatives ? Aussi, le travail consiste à saisir les raisons invoquées à l'action et la pluralité des représentations mises en œuvre dans les actions. Par exemple les musiciens des scènes locales ont des représentations plurielles concernant les financements publics de la culture. Il convient de chercher à comprendre comment et pourquoi les acteurs se déplacent en actes ou en discours dans une pluralité de positions.

Une facilité d'accès au terrain ainsi qu'une curiosité renouvelée du monde de la musique nous ont poussés à choisir ce thème de recherche sur les pratiques musicales s'inscrivant en dehors du circuit des industries culturelles. L'étude des marges pouvant faire office de révélateur des changements sociaux dans un contexte donné. Nous avons étudié les parcours biographiques des musiciens œuvrant sur les scènes en privilégiant une analyse qui aborde les pratiques musicales en relation avec les contextes sociaux, politiques, temporels et géographiques dans lesquels elles s'inscrivent. Ce travail implique également une approche des politiques culturelles en place et leurs conséquences sur le terrain. Afin de dégager les dynamiques liées aux pratiques des différents acteurs des scènes locales (musiciens, intermédiaires et publics), nous avons mis en exergue les contraintes collectives, qu'elles soient politiques, administratives, issues des groupes de pairs, ou encore d'impératifs financiers ; et les logiques individuelles comme le choix et les possibilités de faire ou non de la musique un métier, le rapport au succès, à la reconnaissance et à l'éthique. Pour ce faire, nous proposons une analyse des discours, des lieux et des pratiques des scènes locales en Nord de France.

Un des principaux résultats tient en l'ambivalence des expériences vécues et des représentations des acteurs étudiés, loin de présenter une réalité homogène. Ces ambivalences peuvent se résumer entre les expériences créatives choisies, relevant du monde vécu ; et les expériences contraintes de l'ajustement aux réalités sociales, notamment solutionnées par une pluriactivité et l'adoption de représentations plurielles en tension. Ce travail s'appuie principalement sur une

enquête de terrain auprès d'acteurs des scènes locales, enquête à la fois qualitative (entretiens semi-directifs, récits de vie, observations participantes) et quantitative (enquête statistique, n= 359). Il s'inscrit dans une perspective théorique de sociologie compréhensive et de sociologie pragmatique.

2. METHODOLOGIE D'ENQUETE

Les données rassemblées s'appuient principalement sur une enquête ethnographique de cinquante-deux entretiens, précisément trente-trois entretiens formels avec des musiciens, dont des informations précieuses recueillies auprès de sept autres informateurs réguliers, et de nombreuses discussions informelles au cours d'observations participantes ; ainsi que dix-neuf entretiens avec des acteurs de régulation et de médiation des scènes musicales locales en Nord de France (élus, programmeurs, professionnels associatifs des musiques actuelles). Les observations se sont principalement déroulées sur la métropole lilloise mais aussi dans l'Avesnois à 100 km de Lille, un territoire plus rural. Le travail repose également sur des données statistiques élaborées dans le cadre d'un partenariat avec l'ARA (Autour des Rythmes Actuels, Roubaix) portant sur 359²¹ musiciens ayant postulé à un dispositif de soutien des pratiques musicales amateurs nommé Tour de Chauffe, organisé par différentes structures de la métropole lilloise²². Nous exposons précisément le protocole d'enquête ci-après.

Nous ne sommes pas investis dans une pratique musicale à titre personnel²³, ce qui peut éviter le biais méthodologique d'une trop grande implication dans le milieu étudié, incommodant parfois le recul nécessaire à l'analyse. En revanche nous avons adopté la posture usuelle d'imprégnation propre à l'enquête prolongée auprès des acteurs. Afin d'être rigoureux dans l'explicitation des motivations prévalant à ce travail de recherche comme le prônent de nombreux sociologues mais

²¹ Population mère de 421 musiciens et 359 répondants.

²² À l'époque l'ARA : Autour des Rythmes Actuels, Roubaix ; La Ferme d'en Haut, Villeneuve d'Ascq ; Les Arcades, Faches-Thumesnil ; Le Nautilus, Comines ; Maison Folie Beaulieu, Lomme ; Maison Folie Moulins, Lille.

²³ Hormis une pratique limitée du clavier.

non sans nuances²⁴, cette enquête présupposait l'existence d'attitudes alternatives et engagées en musique que nous souhaitons explorer et mettre en avant au cours du travail. Mais l'exploration de terrain a permis de mettre au jour l'ambivalence et la complexité des mondes vécus, des discours et des représentations des personnes rencontrées.

2.1 UNE ENQUETE ETHNOGRAPHIQUE

L'approche anthropologique choisie a pour finalité de prendre en considération les représentations sociales et les expériences vécues en explorant des systèmes de valeurs, des attitudes et des pratiques singulières. Il s'agit de connaître le point de vue des acteurs sur le déroulement des faits, le fonctionnement des institutions qu'ils saisissent au travers de leur propre expérience. Cette approche suppose de mener une enquête ethnographique permettant une analyse au plus près de la réalité en train de se faire. Effectuer une recherche sur des scènes locales représente typiquement l'étude d'un milieu comme univers de constitution du corpus empirique. Le choix des scènes locales en Nord de France répond à plusieurs critères²⁵ :

- la pertinence théorique que l'on soulignera en première partie en revenant sur le concept de scène locale comme entrée cohérente de recherches académiques,

- la typicité du milieu choisi : les scènes locales du Nord répondent aux caractéristiques typiques d'une scène locale mises en avant par des auteurs comme Andy Bennett²⁶,

- la possibilité d'apprendre avec le milieu exploré : les multiples relations et interactions constituant les scènes locales toujours en mouvement, ont effectivement permis de découvrir de nombreuses thématiques transversales au sujet étudié,

²⁴ OLIVIER de SARDAN Jean Pierre, « Le « je » méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », *Revue Française de Sociologie*, vol.41, n°3, 2000, pp.417-445.

²⁵ PIRES Alvaro, « Échantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique », in (coll.) *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Gaétan Morin Éditeur, 1997, pp.113-169.

²⁶ BENNETT Andy, PETERSON Richard, *Music scenes: local, translocal and virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

- l'intérêt du milieu étudié : le territoire du Nord a la particularité d'avoir été fortement touché par la crise industrielle, suite à quoi de nombreuses politiques culturelles s'y sont développées pour tenter d'y pallier²⁷, il s'inscrit également dans une histoire politique marquée à gauche pour le moins déterminante,

- l'accessibilité au terrain : notre ancrage dans le Nord de la France, entre la métropole lilloise et l'Avesnois a permis d'explorer en profondeur les modalités d'avènement des scènes locales.

L'ECHANTILLONNAGE PAR CAS MULTIPLES : DIVERSIFICATION ET SATURATION

Un échantillon désigne le résultat d'une opération visant à constituer le corpus empirique d'une recherche²⁸, on parle également d'échantillonnage pour les recherches qualitatives. Les échantillons qualitatifs par cas multiples ne visent pas la représentativité statistique mais la diversification comme critère majeur de sélection. L'idée est de diversifier les cas rencontrés afin d'inclure le plus grand nombre de cas possibles, indépendamment de leur fréquence statistique. La saturation empirique désigne le phénomène par lequel les nouvelles données de terrain (entretiens et observations) n'apportent plus d'informations suffisamment nouvelles pour justifier de les poursuivre. Le principe de saturation, comme pour n'importe quelle étude, ne peut rendre compte du réel dans sa totalité. La saturation est moins un critère d'échantillonnage que d'évaluation méthodologique, elle indique quand le chercheur arrête la collecte des données, ce qui a été le cas pour nous en fin d'année 2013, le terrain ayant commencé véritablement au début de l'année 2010²⁹. Aussi la saturation des informations au sein des scènes locales étudiées,

²⁷ Un projet de recherche voyant le jour en 2014 en région Nord-Pas de Calais, porte sur la notion de résilience des territoires.

²⁸ PIRES Alvaro, *op. cit.*

²⁹ En 2009 nous avons élaboré le sujet d'étude, la question principale, l'objet de recherche, un début de problématique, et nous avons commencé les lectures et les prises de notes afférentes à notre cas d'étude, avec quelques observations exploratoires sur le terrain et deux entretiens exploratoires avec des passionnés de musique.

permet de généraliser les résultats aux scènes auxquelles les acteurs analysés appartiennent, c'est une généralisation empirico-analytique.

L'échantillonnage par cas multiple peut être élaboré avec une méthode dite par contraste, le but étant de parvenir à une totalité contrastée (pour se représenter la méthode on peut utiliser l'image d'une mosaïque que l'on construit à l'aide de la diversification des couleurs). Le contraste est recherché par le biais de variables spécifiques directement rattachées au problème étudié. La pertinence de ces variables est assurée par le choix d'une démarche inductive³⁰, des hypothèses empiriques permettent de juger de leur importance en tant que source de contraste. En l'occurrence nous avons cherché à rencontrer des musiciens aux expériences variées, de l'intermittence musicale à la pratique musicale « amateur » en sus d'une activité professionnelle perçue comme « alimentaire » ou au contraire, appréciée et investie. Tous les musiciens rencontrés pratiquent un ou plusieurs instruments, ont un ou plusieurs groupes actifs et tournent sur scène de quatre à plus de soixante fois par an pour certains³¹. Nous avons exclu de notre échantillon les groupes qui ne tournent pas sur scène et ne jouent que dans le cadre privé pour plusieurs raisons : la délimitation du terrain de recherche et en l'occurrence du nombre de personnes potentiellement rencontrées³², mais également parce que la dimension publique de la pratique musicale engage de manière particulière les acteurs concernés, enfin l'entrée par les musiciens tournant sur scène répond à la forte volonté exprimée par de très nombreux musiciens de se donner à voir et à entendre sur scène³³.

Par tourner sur scène nous entendons jouer en live, donc en public face à des spectateurs dont la plupart ne sont pas directement connus des musiciens, que ce soit dans un bar face à vingt personnes ou en festival face à plusieurs milliers. Ce contraste entre le nombre de dates et le type

³⁰ On laisse advenir le monde étudié par l'exploration de terrain afin d'induire par la suite un raisonnement théorique. C'est l'opposé de la démarche déductive, qui consiste à démarrer d'une connaissance théorique, de laquelle on déduit des modes de comportements, dont on cherche à trouver les expressions sur le terrain.

³¹ Seuls 17% des interviewés jouent sur scène moins de cinq fois par an (le seuil de quatre fois par an supposant au moins une représentation par trimestre).

³² Pouvant devenir infiniment grand si l'on y inclue les pratiquants de loisir et impliquant un choix potentiellement subjectif compte tenu de leur très grand nombre.

³³ Sans compter que les possibilités offertes pour tourner en cafés-concerts permettent à nombre d'entre eux d'expérimenter la dimension publique de la scène.

de salles s'explique à l'aune d'une entrée conceptuelle par les scènes locales, permettant de saisir la pluralité des acteurs et des expériences en jeu. Ce qui se justifie notamment par le fait que chaque musicien peut connaître des étapes très différentes dans son parcours : des périodes pendant lesquelles il tourne sur de nombreuses scènes avec tel groupe, puis à la suite d'une séparation (*split*) ne fait plus de scène pendant plusieurs mois. Il n'est pas rare de rencontrer un musicien qui joue en festival devant un millier de personnes ou dans une SMAC et qui joue en bar le mois suivant. Cette pluralité d'expériences tient entre autres au fait que les groupes sont des collectifs assez peu stables dans le temps alors que la pratique musicale en revanche l'est, en termes de temps investi et de nombre d'années de pratiques. La multiplication des expériences de groupes amène donc inévitablement à la diversification des expériences du jeu sur scène pour chaque musicien. C'est pourquoi il aurait été vain d'appliquer un autre critère que celui de jouer sur scène, c'est à dire devant un public, et ce quelles que soient les jauges des lieux en question.

Afin de saisir au plus près les expériences vécues des musiciens, notamment au travers de récits de vie, nous avons privilégié des entretiens non-directifs³⁴. La méthodologie d'enquête qualitative reposant sur la réalisation d'entretiens non-directifs suggère qu'au-delà de trente à quarante entretiens la collecte des données peut prendre fin³⁵. De manière générale au-delà de ce seuil, on ne recueille plus d'informations véritablement nouvelles. Dans tout entretien, l'interviewé relate des attitudes et des représentations personnelles, mais ces représentations sont aussi celles des différents groupes sociaux auxquels il se rattache. L'information porte sur un individu particulier mais aussi sur lui en tant que membre de multiples groupes sociaux et en tant que modèle d'une expérience sociale. En l'occurrence nous avons mené cinquante-deux entretiens au total, dont trente-trois avec des musiciens, et dix-neuf auprès de professionnels associatifs, programmateurs, politiques en charge de la culture, ingénieurs du son, responsables de labels indépendants, directeurs de salles. Ce nombre d'entretiens représentait le point de saturation théorique qui s'est vérifié de façon empirique, nous n'apprenions plus de nouvelles informations, cependant nous avons continué à garder un pied sur le terrain en menant des

³⁴ Même si l'élaboration d'une grille d'entretien (en annexe) a permis d'orienter les premiers entretiens semi-directifs, et a parfois permis de s'assurer que l'ensemble des questions principales avaient été abordées lors d'entretiens non-directifs.

³⁵ MICHELAT Guy, « Sur l'utilisation de l'entretien non directif en sociologie », Revue française de sociologie, vol.16, 1975, pp.229-247.

observations participantes afin de nous tenir au courant de l'actualité des groupes et des musiciens rencontrés, des associations suivies, des politiques menées sur les territoires, en somme des pratiques observées, afin de vérifier qu'elles n'aient pas trop changées entre la réalisation du terrain et la rédaction du présent document.

USAGE DE DONNEES ETHNODIGITALES

Certaines données dévoilées dans cette thèse ont un statut particulier, puisqu'elles sont issues d'échanges avec les musiciens au travers d'Internet au cours de l'enquête. Ce sont aussi bien des échanges de mails³⁶ que des extraits de discussions semi-publiques sur le réseau Facebook³⁷, ou encore des déclarations individuelles quant à leurs pratiques musicales « postées » sur le « mur³⁸ » des musiciens appartenant aux scènes étudiées. Toutes ces données ethnodigitales ayant pour particularité d'avoir été initialement écrites par leurs auteurs et non énoncées à l'oral, nous respectons strictement le phrasé adopté par les auteurs et le transposons tel qu'il a été écrit, puisqu'il contient en lui-même des indications comme les ponctuations ou l'écriture en majuscules d'imprimerie, nous éclairant sur le sens apporté au discours. Nous avons eu accès à ces données puisque nous sommes « amis » (c'est-à-dire en lien sur Facebook) avec certains des musiciens appartenant aux scènes locales étudiées. Tous savent que nous réalisons une thèse sur le sujet. Nous proposons d'utiliser ces données ayant un statut particulier et caractéristique de l'ère numérique car elles semblent pertinentes au vu du terrain étudié. Bien que nous ayons échangé de façon informelle avec quelques chercheurs en France sur le fait d'extraire ces données du monde numérique, il n'existe pas encore à ce jour de référence théorique francophone qui fasse consensus à ce sujet. Les méthodologies de recherches ethnographiques

³⁶ Avec certains d'entre eux individuellement (pas de mail groupé).

³⁷ Le fait d'être « ami » avec au moins l'un des participants à la discussion donnant accès à la totalité de celle-ci.

³⁸ Les « post » et le « mur » sont des expressions idiomatiques du réseau Facebook, le mur désigne la page de présentation accessible aux « amis » où l'on « poste » des liens appréciés ou des considérations diverses que l'on souhaite partager, et qui se retrouvent dans le « fil ».

peuvent évoluer en épousant le virage numérique actuel³⁹, au même titre que le monde social dans son ensemble. Comme en attestent Elisenda Ardevol et Edgar Gomez-Cruz, la communication à l'ère numérique a évolué vers une interconnexion permanente :

« The technological landscape has evolved and is no longer just about computers, Internet and platforms; wireless networks, cell phones apps, video game consoles, etc. are all interconnected and we can say that our communicative ecosystem has been almost entirely digitized. Concurrent use of multiple media has become a regular feature of everyday life. »⁴⁰.

Ainsi nous vivons dans l'ère médiatique, connectée en permanence. De la sorte les façons dont vivent les personnes étudiées au même titre que les chercheurs, sont impactées par le numérique dans de très nombreuses dimensions. Internet devient un des lieux de l'expression des individus. Au vu de l'usage intensif du numérique par les musiciens étudiés au cours de ce travail de thèse, il paraissait opportun de saisir les nombreuses données numériques disponibles renseignant leurs activités et représentations.

« By doing online participant observation, the ethnographer accomplishes three main methodological goals: to gain presence into a concrete social space, to define our identity as a researcher in the field, and to let respondents know about our research interests to obtain informed consent. And a fourth though not least important factor, to have a first-hand experience of a particular site as any other participant. »⁴¹

Comme le suggère ce dernier point, l'observation participante en ligne permet au chercheur d'avoir accès au terrain au même titre que les autres acteurs du terrain considéré. Les musiciens étant eux-mêmes en contact sur Facebook, il semblait important de poursuivre le travail de recherche sur ce terrain numérique partagé par les personnes étudiées.

³⁹ ARDEVOL Elisenda, GOMEZ-CRUZ Edgar, « Digital ethnography and media practices », in DARLING-WOLF Fabienne (dir.) *The International Encyclopedia of Media Studies: Research Methods in Media Studies*, vol.7, Wiley-Blackwell, 2014, pp.498-519.

⁴⁰ *Ibidem* p.505. Traduction : « Le paysage technologique a évolué et ne concerne plus seulement les ordinateurs, internet et les plateformes ; les réseaux sans fil, les applications pour téléphone portable, les consoles de jeux vidéo, etc. sont tous interconnectés et l'on peut dire que notre écosystème de communication est presque totalement numérisé. L'usage simultané de médias multiples est devenu la norme de notre quotidien. »

⁴¹ ARDEVOL Elisenda, GOMEZ-CRUZ Edgar, *op. cit.*, p.508. Traduction : « En réalisant des observations participantes en ligne, l'ethnographe accomplit trois principaux objectifs méthodologiques : pouvoir être présent dans un espace social réel, définir son identité en tant que chercheur de terrain, et tenir informées les personnes interrogées des intérêts de sa recherche afin d'obtenir leur consentement. Et un quatrième facteur, mais non le moindre, avoir une expérience personnelle directe d'un site particulier comme tout autre participant. »

L'ethnographie en ligne suscite des questions d'éthique (information des personnes), et de validité des données au même titre qu'une ethnographie sur le terrain. Cependant au regard des récentes évolutions et des références théoriques anglophones sur le sujet, nous avons fait le choix d'assumer une dimension d'ethnographie digitale. Non seulement nous utilisons ces données issues du monde numérique, mais encore nous leur accordons toute leur place, au même titre que les extraits d'entretiens issus de la recherche de terrain. Car elles font partie du monde vécu des musiciens, qui à l'instar de nos mondes vécus à tous, sont aujourd'hui traversés d'expériences numériques. Les musiciens de notre panel dont la moyenne d'âge est de 28 ans (selon l'enquête statistique reflétant les réalités de l'enquête ethnographique) échangent amplement sur les réseaux sociaux et il n'y a pas lieu d'ignorer ce pan complet de leurs expériences sociales⁴².

L'ANONYMISATION DES DONNEES

L'anonymisation s'appuie sur une posture déontologique qu'il convient de présenter. Anonymiser la totalité des données n'est pas envisageable au sens où les pratiques étudiées s'inscrivent au travers de dispositifs particuliers et dont la particularité même est importante pour comprendre le fonctionnement des scènes locales. Donc pour garder une cohérence et une intelligibilité locale du propos, les associations et structures en place sur les territoires ont été décrites de façon détaillée ou directement nommées (notamment dans le cadre de relations de travail entretenues au cours de la thèse avec leurs membres).

En revanche une des conventions en sciences sociales consiste à anonymiser les prénoms, de fait, la quasi-totalité des prénoms ont été anonymisés afin de garantir le respect des propos longuement dévoilés au cours d'entretiens basés sur la confiance accordée par les personnes rencontrées⁴³. Cependant cette nécessité de rebaptiser les personnes n'est pas un processus

⁴² Rappelons encore que la communication numérique implique une transmission écrite des considérations des personnes, de la sorte il existe des manières distinctives d'écrire sur Internet. Pour mieux mettre en exergue certains propos, les internautes prennent l'habitude d'écrire en majuscules d'imprimerie par exemple, ou ajoutent couramment des points de suspension, d'exclamation et usent éventuellement d'émoticônes. Tous ces stratagèmes courants sur Internet ayant pour but de transmettre le ressenti de l'auteur, relèvent plus d'un registre propre à la conversation qu'à l'écrit traditionnel destiné à être lu dans un espace et un temps de réception plus lent.

⁴³ En gardant en revanche la différenciation de genre entre hommes et femmes dans les prénoms choisis.

enviable puisqu'il octroie un étrange pouvoir qui ne connaît d'ailleurs aucune norme communément établie. Cette garantie d'anonymisation permet en outre d'obtenir des informations sur des objets délicats tels que les processus de création, les relations au sein du groupe, les droits d'auteur, l'ambivalence des rapports qu'entretiennent les musiciens avec les associations de musiques actuelles en région ou quant aux subventions à l'œuvre dans le secteur des musiques actuelles. En revanche concernant le nom des groupes, cela était plus ardu voire périlleux d'inventer de nouveaux noms, de la sorte nous avons évité la plupart du temps de mentionner le nom des groupes qui révéleraient trop aisément la provenance des propos.

2.2 UNE ENQUETE STATISTIQUE

Ce travail de thèse repose également sur des données statistiques. Les données quantitatives utilisées en filigrane tout au long de la présentation de cette thèse sont issues d'une enquête que nous avons menée pour une association de soutien et de pratiques de musiques actuelles : l'ARA, Autour des Rythmes Actuels, Roubaix⁴⁴. Elle a porté sur 421 musiciens (n=359 répondants), l'unité statistique étant le musicien et non le groupe. Ces musiciens avaient postulé à un dispositif de soutien des pratiques musicales amateurs nommé Tour de Chauffe, organisé par différentes structures de la métropole lilloise⁴⁵. Ce dispositif de soutien et d'accompagnement des pratiques musicales permet chaque année à dix-huit groupes (soit en moyenne soixante musiciens issus de la scène lilloise) de bénéficier d'un parcours d'accompagnement d'un an explicité en détail ci-après.

⁴⁴ L'ARA se présente comme suit « L'ARA est une structure régionale de pratique et de développement des musiques actuelles. Apprentissage musical, accompagnement artistique, prévention des risques auditifs, action culturelle, événements autour des Musiques Actuelles, formation pour les pros... ». Compte tenu de l'hétérogénéité des activités menées par les structures locales œuvrant dans le secteur des musiques actuelles, nous optons pour une présentation de leur auto-description afin de donner à voir la pluralité des activités menées malaisément résumables.

⁴⁵ A l'époque l'ARA : Autour des Rythmes Actuels, Roubaix ; La Ferme d'en Haut, Villeneuve d'Ascq ; Les Arcades, Faches-Thumesnil ; Le Nautilys, Comines ; Maison Folie Beaulieu, Lomme ; Maison Folie Moulins, Lille.

A l'origine Tour de Chauffe était porté par trois structures : les Arcades à Faches-Thumesnil⁴⁶, le Nautilus⁴⁷ à Comines et la Ferme d'en-Haut⁴⁸ à Villeneuve d'Ascq. L'association ARA (Autour des Rythmes Actuels) est devenue partenaire du dispositif en 2008, elle avait alors été invitée à mettre en place les bilans scéniques et artistiques des dix-huit groupes sélectionnés. En 2009, l'ARA a été missionnée par les partenaires pour proposer les accompagnements durant la semaine de résidence, les formations artistiques et techniques ainsi que la mise en place d'un forum annuel sur les musiques actuelles. Dans le cadre de la participation de l'ARA aux réflexions des réseaux régionaux et nationaux de musiques sur l'accompagnement des pratiques musicales, la structure a souhaité mener une enquête sur les musiciens amateurs postulant au dispositif en 2011. Et c'est dans ce cadre que nous avons mené l'enquête dont nous utilisons les données comme cadres généraux des pratiques étudiées dans cette thèse. Evidemment cela comporte le biais d'une démarche d'inscription à un dispositif par les groupes, cependant au vu du nombre de répondants, au vu de la correspondance entre les données issues du terrain ethnographique et les données chiffrées, au vu également du nombre de groupes rencontrés sur les scènes étudiées ayant déjà participé à ce dispositif ; eu égard à toutes ces considérations nous avons choisi de les prendre en considération en précisant évidemment cette limite initiale de la restriction des données issues d'un dispositif singulier. Conséquemment il n'a pas été nécessaire

⁴⁶Lieu de diffusion spécialisé dans le registre des musiques du monde et du jazz, de création, d'accompagnement et d'éducation artistique, également pôle de formation. Se décrit comme suit « Dresser des ponts entre les cultures, entre les traditions et les expressions artistiques d'aujourd'hui, entre les pratiques amateurs et professionnelles, voilà ce qui caractérise les Arcades depuis plus de Vingt ans. La ligne artistique des Arcades est pluridisciplinaire ce lieu est un point d'ancrage pour la mise en œuvre de projets "passerelles" avec les habitants, les quartiers, le jeune public, les écoles et l'ensemble du champ culturel local et métropolitain. »

⁴⁷ Lieu de répétition, de résidences, de formations et de diffusion en musiques actuelles. Se décrit comme suit « Inauguré en novembre 2002, le Nautilus navigue paisiblement et devient une scène régionale incontournable. Véritable "incubateur de talents", le lieu est désormais reconnu grâce au grand nombre de groupes qui se sont trouvés un public et construit une notoriété en foulant la scène du Nautilus. Parmi eux : Lena Deluxe, Les Blaireaux, Presque Oui,... Depuis son ouverture ce sont 622 musiciens, 210 groupes qui s'y sont succédé en résidence, et près de 30 000 spectateurs sont venus les applaudir lors des 240 concerts proposés. »

⁴⁸ Se décrit comme suit « Exposition, concert, théâtre, danse, ateliers cuisine, studio de répétition musique, estaminet associatif...Structure dédiée à la création, à la diffusion de formes artistiques et aux rencontres autour d'une programmation pluridisciplinaire. C'est aussi un laboratoire d'idées et de projets où résidences d'artistes et ateliers en tous genres (des arts plastiques jusqu'aux arts culinaires) ouvrent de vastes horizons. C'est enfin une salle de spectacle, un espace d'exposition, un espace de convivialité avec cuisines, un atelier et des logements d'artistes, un studio dédié aux musiques amplifiées, un estaminet associatif et une cour assortie d'un jardin très particulier. »

de procéder à un échantillonnage de cette population, puisqu'en l'occurrence nous avons traité l'ensemble des données de la population des postulants⁴⁹.

Pour précision, les musiciens issus de la métropole lilloise envoient des démos⁵⁰ de leurs productions musicales, qui sont écoutées collectivement par une dizaine de membres des équipes des structures partenaires du dispositif (au cours de trois après-midi). Ils se retrouvent pour ce faire dans une des structures partenaires. Nous avons eu la chance de pouvoir assister à l'une de ces écoutes collectives. L'écoute des disques envoyés par les groupes est accompagnée de la distribution du dossier de candidature des groupes relatant l'historique de la constitution du groupe, les modalités de prestations scéniques s'il y a lieu et une lettre de motivation explicitant les raisons pour lesquelles ils souhaitaient bénéficier du parcours d'accompagnement. Ce dispositif est à destination des groupes amateurs, c'est-à-dire qui ne vivent pas de la musique à titre principal (ils peuvent éventuellement percevoir des défraiements au titre de leurs pratiques). De fait il existe une volonté marquée de soutenir les pratiques amateurs pour permettre aux musiciens d'accéder aux meilleurs équipements sans pour autant les enjoindre absolument à se professionnaliser⁵¹. L'accompagnement dont bénéficient les groupes passe par l'apprentissage ou le perfectionnement au studio d'enregistrement, la réalisation de bilans scéniques et artistiques (devenus « diagnostics scéniques ») par les membres des équipes partenaires du dispositif en charge de la dimension artistique au sein de leurs structures. Ces bilans ont pour finalité de valider communément entre musiciens et professionnels associatifs du secteur, les points à développer dans la prestation scénique ou la proposition artistique de façon générale. Enfin les groupes bénéficient d'une date de concert sur une scène de la métropole lilloise⁵² au cours d'un festival portant le même nom que le dispositif (Tour de Chauffé), s'étalant sur un mois avec une dizaine de dates de concerts. Lors de ces concerts, deux à trois groupes locaux aux esthétiques relativement proches se produisent sur scène aux côtés d'un groupe de renommée nationale ou

⁴⁹ On parle en ce cas de recensement.

⁵⁰ Démonstrations, signifiant quelques titres de musiques.

⁵¹ Le spectre de la professionnalisation des musiciens ayant largement marqué les structures de musiques actuelles depuis la fin des années 1990.

⁵² Neuf scènes partenaires à l'époque de la réalisation de l'enquête en 2011, dont trois nouvelles structures cette année-là.

internationale⁵³ dans cette esthétique singulière ou s'en rapprochant. Ces concerts sont l'occasion de donner à entendre la diversité des propositions musicales locales et les progrès réalisés par les groupes pendant cette année d'accompagnement. En 2014 le festival en est à sa 9^{ème} édition et devient euro-régional, de la sorte tous les groupes amateurs (au sens où ils ne vivent pas principalement de leur musique) issus de l'eurométropole Lille – Courtrai – Tournai (ces deux dernières villes frontalières étant situées en Belgique) peuvent postuler au dispositif pour bénéficier du parcours d'accompagnement.

Précisons que nous avons également collaboré avec une autre association du territoire : le réseau Raoul (Réseau Associatif des Organismes et Utilisateurs des Lieux de musique actuelle dans la région Nord) dans le cadre de la rédaction de la synthèse du forum euro-régional sur les musiques actuelles⁵⁴ qui s'est tenu en 2012. Ces collaborations nous ont permis d'étudier au plus près l'organisation des activités d'intermédiation du secteur des musiques actuelles. Ceci afin de mieux discerner les rôles qu'ils jouent dans les processus permettant à ces musiques et à leurs acteurs d'exister. Nous avons également participé en tant que bénévole « accueils artistes » à six reprises sur trois festivals différents : les Nuits Secrètes à Aulnoye-Aymeries (50 000 festivaliers), le Festival de Dour en Belgique (200 000 festivaliers) et le festival DTG de Monceau-Saint-Waast dans l'Avesnois, d'une toute autre envergure (500 festivaliers). Ces expériences ont également enrichi la connaissance du fonctionnement interne des événements ponctuels et de l'activité de ces acteurs de médiation des scènes locales. C'était aussi l'occasion de rencontrer et d'échanger avec des artistes issus de divers horizons, des managers, des tourneurs, mais encore des journalistes, des chargés de communication, des programmeurs, des techniciens, des régisseurs, etc. En somme l'ensemble des acteurs qui concourent à l'existence des mondes de la musique. Et si les créateurs et les publics ont été largement étudiés en sciences sociales, les figures intermédiaires ont souvent été omises alors même qu'elles sont indispensables au fonctionnement du tout. En tant qu'intermédiaires, les structures de musiques

⁵³ Couramment appelé « tête d'affiche ».

⁵⁴ Précisons dans un premier temps ici succinctement que l'expression « musiques actuelles » est avant tout une catégorie d'intervention publique apparue en 1996 en France, et qui regroupe tous les genres musicaux autres que la musique classique ou baroque. On y retrouve donc des genres extrêmement variés tels que le rock, le jazz, le rap, la chanson, le reggae, le hip-hop, les musiques électroniques, et tous les genres assimilés à ces derniers. Les anglo-saxon parlent plus simplement de musiques populaires (*popular music*).

actuelles mais aussi l'ensemble des professionnels du milieu (programmeurs, managers, tourneurs), au même titre que les acteurs politiques et administratifs que nous avons également rencontrés, influencent la sélection de l'offre musicale et au final la construction des scènes. Nous nous interrogeons en première partie sur ces médiations et les régulations de contrôle, négociées ou autonomes qu'elles occasionnent.

2.3 LES TERRITOIRES ETUDIÉS

Il existe plusieurs scènes en Nord de France : Dunkerque, Arras, Boulogne-sur-Mer, l'Avesnois,... et Lille la métropole, qui polarise la plupart des initiatives et est au cœur des échanges translocaux, qu'ils aient lieu à l'échelle de la région, de l'Europe et du monde dans certains cas. Nous avons particulièrement étudié les scènes locales se concentrant autour de la métropole lilloise et de l'Avesnois, territoire au paysage rural (c'est un Parc Naturel Régional) mais ayant une densité de population non moindre (230 000 habitants, 165 habitants/km²⁵⁵) se concentrant dans des villes de taille moyenne (Maubeuge 31 000 hab., Aulnoye-Aymeries 8 700 hab.) et ramifiant des échanges avec le reste de la région Nord-Pas de Calais ainsi qu'avec la Belgique voisine. Ci-dessous une carte situant la région dans son contexte transfrontalier et les deux territoires étudiés :

⁵⁵ Pour comparaison la densité française est de 115 habitants/km² (données Insee 2010). Toutes les données qui suivent sont issues de l'Insee.



Source : Google Maps (surlignage personnel), données géographiques 2014 GeoBasis-DE/BKG

Le territoire du Nord-Pas de Calais compte un nombre significatif de lieux de festivals et de diffusion de concerts (salles spécialisées type Smac, salles de petites, moyennes et grandes jauges, cafés-concerts)⁵⁶. Dans cette aire géographique longeant la frontière belge et proche du Royaume-Uni, de nombreuses pratiques émergent dans les milieux artistiques, ce qui se manifeste par des médiums matériels (les différentes salles) et des médiums structurels et humains : la présence de nombreuses associations, structures de soutiens et de pratiques de musiques actuelles, et leurs professionnels associatifs⁵⁷. Ce territoire voit se développer de nombreux groupes de musique et collectifs⁵⁸ de création qui tissent des liens, se délitent et se retissent dans des modalités réticulaires.

⁵⁶ On en compte plus de 450 dans la région, dont une centaine sur Lille. Une liste non exhaustive est disponible en annexe et des liens vers les sites permettant d'en prendre la mesure sont indiqués.

⁵⁷ Une liste est également disponible en annexe.

⁵⁸ Une liste exhaustive étant difficilement possible compte tenu du *turn over* permanent des groupes, nous proposons une présentation de 500 groupes en annexe, issus des listes des postulants au Tour de Chauffage depuis plusieurs années et du site de musique en ligne Bandcamp à destination des artistes indépendants. Pour

QUELQUES DONNEES DE CADRAGE

La population de la région Nord-Pas de Calais est conséquente, elle compte plus de quatre millions d'habitants (325 habitants/km²). Seconde région française en termes de densité de population (la plus élevée après l'Ile de France), trois fois supérieure à la moyenne nationale. En France 80% de la population vit en ville, c'est le cas de 95% de la population dans le Nord-Pas de Calais, dont plus d'un habitant sur deux en agglomération de plus de 100 000 habitants. La région représente 2,3 % du territoire national mais 7 % de la population nationale. Elle figure parmi les régions d'Europe les plus densément peuplées, elle est située au sein d'une zone transfrontalière où vivent plus de 100 millions d'habitants dans un rayon de 300 kilomètres. Historiquement dite « première usine de France » et haut lieu de lutte des mouvements ouvriers, elle est aujourd'hui une des régions les plus jeunes de France : plus du tiers (34%) de la population a moins de 25 ans.

La région est une terre de contrastes : elle comptait jusqu'en 2013 sept villes parmi les dix villes⁵⁹ les plus pauvres de France ; à l'inverse, certaines des plus grosses fortunes de France⁶⁰ se situent dans l'agglomération lilloise (à Croix mais aussi Bondues, Mouvaux, Wasquehal qui

information ce site (et application) datant de 2010, dont l'accès et l'adhésion sont gratuits, permet aux artistes de disposer d'un espace sur lequel ils proposent leurs albums ou EP (quelques titres), toutes les pistes de lecture peuvent être lues gratuitement en ligne, de nombreux artistes choisissent de les offrir en téléchargement gratuit (l'auditeur doit « donner son prix » -*name your price*- afin de télécharger les morceaux, mais cette indication signifie que l'auditeur est libre d'indiquer 0 avant de procéder au téléchargement. D'autres musiciens mettent en vente leurs albums, soit à télécharger (entre 3 et 8€ en moyenne) soit pour un achat de CD ou vinyle (aux alentours de 10-15€ en moyenne). L'achat d'un vinyle ou CD inclue toujours le téléchargement de l'album au format numérique. Bandcamp perçoit 15 % sur les ventes réalisées à partir de son site (ainsi que les frais de traitement des achats), et seulement 10 % lorsque le montant des ventes dépasse 5 000\$, ce qui marque pour le moins la volonté de mettre en place un modèle économique différent. Wikipédia précise que la notoriété du site s'est accrue en juillet 2010, lorsque des musiciens ayant une certaine renommée ont choisi de quitter leurs labels pour vendre leurs albums directement sur Bandcamp, et notamment en utilisant Twitter comme outil de promotion. Puis en 2011 des développeurs de jeux vidéo indépendants (parmi lesquels les créateurs de Minecraft) ont choisi à leur tour d'y publier les bandes-son de leurs jeux, octroyant encore de la visibilité au site. Le site précisait dans un communiqué en juillet 2010 relaté par Alternative Press dans un article intitulé « Bandcamp.com changes business model » rédigé par James Shotwell : « Bandcamp only makes money when you make money. We considered building the business around advertising, but...well, OK, we never really considered that » attestant parmi d'autres mentions de la volonté de mettre en place un modèle économique alternatif pour la diffusion de la musique, aussi bien en ligne que physique (vinyles, CD).

⁵⁹ De plus de 20 000 habitants.

⁶⁰ Parmi les plus fortes concentrations de redevables à l'impôt de solidarité sur la fortune (ISF).

forment l'acronyme ironisé BMW). Ces fortunes sont notamment issues des lucratives industries textiles du Nord, sans compter la sidérurgie et les mines de charbon. La Manche et la Mer du nord à l'Ouest avec le Royaume-Uni tout proche, la Picardie au sud⁶¹ et la Belgique au Nord constituent ses ancrages géographiques. La proximité de la Belgique est une considération non moindre puisqu'il existe de nombreuses migrations transfrontalières, aussi bien pour des festivals que pour des raisons économiques -tabac, essence-. La Belgique est aussi un territoire très fécond musicalement, Bruxelles étant une capitale à dimension européenne charriant de nombreuses initiatives artistiques et culturelles. Enfin, à l'instar de la Belgique, la région Nord connaît un héritage historique prégnant d'une culture de la fête et de la convivialité, au travers des carnavaux, ducasses, fêtes locales, brasseries et autres estaminets⁶².

Concernant la métropole lilloise précisément, cette dernière compte 1,16 millions d'habitants soit 1 820 habitants/km²⁶³ (Lille intramuros compte 5 700 habitants/km²⁶⁴). C'est la quatrième agglomération française après Paris, Lyon et Marseille. De très nombreux étudiants vivent dans la métropole : trois universités publiques représentant 67 000 étudiants⁶⁵, une université catholique de 25 000 étudiants, et de nombreuses écoles (ingénierie, commerce, etc.), soit près de 100 000 étudiants vivant dans la métropole lilloise. Lille est à moins d'une heure et 20 minutes de trois capitales européennes, Bruxelles (25 minutes), Paris (50 minutes) et Londres (1h20). Par

⁶¹ Intégrée à la future grande région du Nord de la France en 2014.

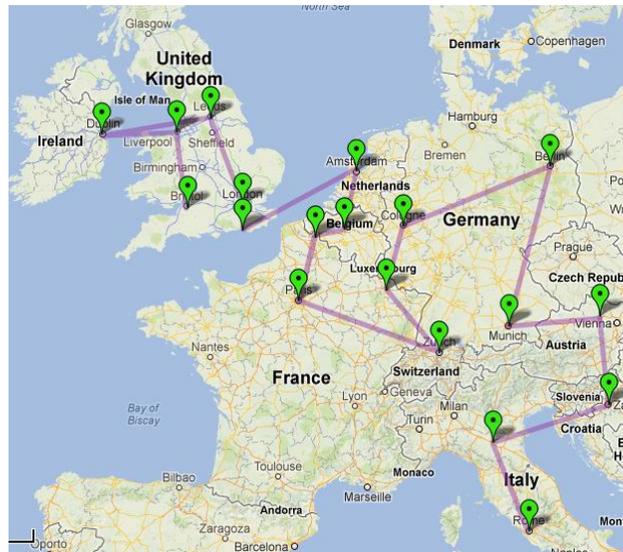
⁶² Les estaminets font partie du patrimoine culturel des Pays du Nord, ce sont des débits de boisson (cafés) servant notamment de la bière, produite localement, et pouvant proposer du tabac, se situant principalement en Belgique, en Nord-Pas-de-Calais et en Picardie. En voici l'étymologie extraite de l'encyclopédie libre Wikipédia : « L'histoire du mot estaminet est plutôt riche et donne lieu à plusieurs hypothèses concernant son origine. En 1802, l'Académie française le définit en une formule lapidaire : « Assemblée de buveurs et de fumeurs », ayant établi le constat *a posteriori* que cette appellation nouvelle qu'on ne trouve qu'à partir du milieu du 18^{ème} siècle désigne aussi le lieu où elle se tient. Il est précisé également que « Cet usage qui vient des Pays-Bas s'est propagé à Paris où l'on dit aussi Tabagie pour distinguer ces sortes d'assemblées ». D'après l'hypothèse la plus répandue, le mot serait d'origine Wallonne, et viendrait de « Staminé », qui signifie une salle à piliers. Une origine flamande lui est également attribuée, provenant du mot « Stamm », qui veut dire famille, et l'estaminet serait donc une réunion de famille. Le patron flamand invitait d'ailleurs les clients à entrer en leur lançant un « Sta Menheer » malicieux (faîtes une halte, monsieur). On lui donne aussi une origine espagnole (la Flandre fut, un temps, espagnole) provenant de « Esta un minuto », un lieu où on passe rapidement boire un verre. » <http://fr.wikipedia.org/wiki/Estaminet>

⁶³ La plus forte densité de population à l'échelle nationale après Paris.

⁶⁴ Pour comparaison par exemple Nantes = 4 400 habitants/km², Toulouse = 3 700 habitants/km².

⁶⁵ 20 000 étudiants à Lille 1, 27 000 étudiants à Lille 2, 20 000 étudiants à Lille 3.

sa position géographique entre Bruxelles et Paris, Lille se retrouve souvent sur la « feuille de route »⁶⁶ de nombreux groupes internationaux comme en atteste cette carte par exemple :



Source : capture d'écran de la page Facebook du groupe Canadien SUUNS

Cette capture d'écran illustre la feuille de route de la tournée de printemps 2014 d'un groupe alternatif international, qui tourne beaucoup ces dernières années, notamment en 2013 après la sortie de leur deuxième album. Ce groupe se nomme Suuns, ses membres viennent de Montréal. Nous n'avons pas choisi un groupe local mais bien un groupe tournant à l'international pour illustrer le fait que le Nord et particulièrement la métropole lilloise, est souvent une étape relativement logique des groupes en tournée en Europe. Parmi 19 dates, dont trois en France, une se déroula à Tourcoing (métropole lilloise) au Grand Mix, quand bien même ils jouèrent dans deux capitales proches : Paris à 200km et Bruxelles à moins de 100km de Lille.

Certains tourneurs nationaux rencontrés en festivals affirment que le Nord est souvent un « lieu test » des tournées en France, le public étant réputé pour sa chaleur et sa réactivité chez de nombreux professionnels du spectacle. Cependant ce territoire en Nord de France, appelé à être sous peu reconfiguré avec la région Picardie, souffre d'un déficit de reconnaissance car il charrie encore l'image d'un lourd passé industriel même si les récents investissements dans la culture et notamment Lille 2004 ont contribué à revaloriser les représentations de ce territoire⁶⁷.

⁶⁶ Terme utilisé dans le monde musical pour désigner le plan des villes dans lesquelles des concerts sont prévus lors d'une tournée.

⁶⁷ GUILLON Vincent, « Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes. Une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, Saint-Étienne et Montréal », Thèse dirigée par SAEZ

Enfin, une étude menée en 2011 par l'Observatoire des Pratiques Culturelles (OPC Grenoble), portant sur la métropole lilloise⁶⁸, atteste l'existence de pratiques culturelles et artistiques très conséquentes des habitants en comparaison des autres métropoles françaises⁶⁹. Plus particulièrement, cette étude a montré que le domaine de la musique était également investi par les pratiquants amateurs, 20% de la population du territoire a pratiqué la musique au cours des douze derniers mois⁷⁰, contre 22% Paris intramuros et 19% pour l'agglomération parisienne et les agglomérations françaises de plus de 200 000 habitants. Ces données attestent de pratiques culturelles fortes des habitants de la métropole lilloise aussi bien en termes de fréquentation que de pratiques en amateurs. Précisons l'anecdote concernant Pierre Le Quéau, le sociologue en charge de l'étude originaire de Grenoble, qui s'était dit lui-même étonné à la découverte des résultats très élevés des pratiques culturelles dans la métropole lilloise lors de la restitution publique de l'étude. Il déclare⁷¹ :

« L'idée d'une métropole vécue comme une zone sinistrée, c'est terminé [...] Les gens estiment que ce territoire a changé, même s'il reste des zones difficiles. [...] Là, on tombe vraiment dans une spécificité de l'identité du Nord où les gens n'ont pas besoin de se forcer pour sortir de chez eux, investir leur ville ou leur quartier et aller à la rencontre des autres.»

Il fait ici référence aux traditions culturelles du Nord que sont les braderies, ducasses, carnivals, estaminets et brasseries. De la sorte les traditions populaires conviviales et festives du Nord semblent se réinventer pour partie au travers des nouvelles pratiques culturelles et *a fortiori* les pratiques musicales que donnent à voir les scènes locales. Rappelons que Lille 2004 a également

Guy, préparée au sein de l'UMR PACTE, École doctorale Sciences de l'homme, du politique et du territoire, Université de Grenoble, 2011, 625p.

⁶⁸ LE QUEAU Pierre, GUILLON Vincent, (dir.), « Les pratiques artistiques et culturelles des habitants de la Métropole lilloise. Les territoires de la culture de Lille Métropole », Observatoire des politiques culturelles, 2012, 208p. La synthèse de l'étude est disponible en ligne sur : www.observatoire-culture.net/fichiers/files/synthese_de_l_etude_parue_dans_l_observatoire_n_40_telecharger_1.pdf

⁶⁹ L'étude dénote des niveaux de fréquentation de spectacles musicaux légèrement plus élevés qu'à Paris intramuros, 52% contre 51% de taux de sortie de la population du territoire considéré au cours des douze derniers mois (pour précision les taux tombent à 28% en agglomération parisienne et 31 % dans l'ensemble des agglomérations françaises de plus de 200 000 habitants).

⁷⁰ Ce taux monte à 30% pour Lille intramuros, soit près du tiers de la population de la ville de Lille ayant pratiqué un instrument au cours des douze mois précédant l'enquête.

⁷¹ Propos illustrés dans l'article de Lakhdar Belaïd, « La culture s'enracine de plus en plus profondément dans la métropole », La voix du Nord, 10 novembre 2011.

amplifié toutes ces initiatives culturelles sur le territoire, cette labellisation en tant que capitale européenne de la culture a contribué à dynamiser et visibiliser les initiatives.

Toutes ces données de cadrage du territoire étudié, attestent de l'intérêt d'y avoir mené une étude portant sur les pratiques culturelles et précisément les pratiques musicales qui se déploient sur les scènes locales émaillant le territoire. De la sorte nous avons questionné tout au long du travail de terrain, la façon dont les pratiques musicales contemporaines advenaient et étaient organisées par un ensemble d'acteurs diversifiés, développant des représentations plurielles des territoires et des pratiques. C'est pourquoi dans cette approche sensible du territoire vécu (par les musiciens, les auditeurs et les intermédiaires) il n'apparaissait pas pertinent de se circonscrire nécessairement à une définition des frontières administratives des agglomérations, départements ou de la région. On considère donc le territoire Nord de France dans sa globalité, et nous prenons cette liberté via la façon dont les scènes locales sont vécues par les acteurs. Les publics comme les musiciens peuvent aller de Dunkerque (Nord - Les 4 écluses - scène spécialisée⁷²) à Maubeuge (Nord/Avesnois - Maison Folie, Tremplin l'Ascenseur organisé par Bougez Rock), en passant par Amiens (Picardie, La Lune des pirates) ou Berlaimont (Nord/Avesnois - café du Moulin), Boulogne-sur-Mer (Pas-de-Calais - Café de l'Horloge) ou Aulnoye-Aymeries (Nord/Avesnois - Festival des Nuits Secrètes), Comines (Nord/métropole lilloise, Le Nautilus) ou Charleville-Mézières (Ardennes - proche de l'Avesnois - festival Le Cabaret Vert) et encore Dour (Belgique - proche de l'Avesnois -, Festival de Dour). Ils se déplacent là où il y a des scènes : festivals, micro-festivals, Smac, scènes spécialisées, scènes pluridisciplinaires, cafés-concerts... Les médiums matériels constituant l'expérience des scènes locales. Lorsque les magazines gratuits d'informations Presto ou Sortir relatent les concerts, ils s'inscrivent dans la dimension transfrontalière (Belgique/Picardie)⁷³. Nous convenons que ce choix anthropologique de territoires vécus (Nord de France) plutôt que de territoires normés puisse passer pour hétérodoxe.

⁷² Une scène spécialisée désigne une scène qui diffuse des musiques actuelles mais qui n'a pas le label ministériel Smac.

⁷³ Le magazine « Sortir » est nommé « Sortir Lille Eurorégion », et Presto en ligne est intitulé « webzine Rock du Grand Nord ». Ces deux précisions attestent justement de limitations géographiques allant au-delà des frontières institutionnelles des territoires.

Mais ce choix rejoint d'ailleurs en partie les fluctuations actuelles des territoires des régions françaises⁷⁴.

En revanche, afin de circonscrire le terrain de recherche pour y faciliter l'implication auprès des acteurs sur le long cours, nous avons focalisé la plupart des observations de terrain sur deux principaux territoires : Lille et l'Avesnois, qui ont été considérés comme des espaces symboliques de relations. Cela permet d'interroger la façon dont le territoire commun est traversé et investi de significations, et en retour comment il peut façonner les productions qui y voient le jour. Parce qu'investir l'espace physique d'un territoire en faisant un concert dans un bar ou dans une salle, c'est aussi investir l'espace social. Approprié et transformé, le territoire est plus qu'un simple espace physique servant de décor aux actions. Lille était de toute évidence l'épicentre des échanges translocaux en Nord de France qu'il nous fallait étudier. Sa concentration de population et de médiums musicaux se révèle en une étendue de lieux : bars, cafés-concerts, Smac, scènes associatives, indépendantes, locaux de répétitions, d'enregistrement ; de personnes : photographes de scènes, acteurs associatifs de structures de musiques actuelles, graphistes participant aux visuels des productions musicales ou des fanzines ; et d'activités : actions de sensibilisation à la musique, d'apprentissages musicaux, de dispositifs de soutien et d'accompagnement, etc. En parallèle, nos explorations de terrain se sont focalisées sur le territoire de l'Avesnois pour lequel nous avons une facilité d'accès à l'instar de la métropole lilloise, se concrétisant par de nombreuses personnes ressources et informateurs réguliers, contacts féconds avec des acteurs du territoire, allant des musiciens aux auditeurs en passant par les intermédiaires associatifs ici encore (organisateur de concerts, rédacteur de fanzines, coordinateurs d'associations, bénévoles, etc.). À l'instar de l'ensemble de la région Nord-Pas de Calais, le territoire de l'Avesnois a été fortement marqué par la désindustrialisation (la sidérurgie principalement marquait l'économie du territoire). Le chômage et la précarité y sont importants : le taux de chômage y était de 15,1% en 2011 contre 12,6% dans la région et 9,2% en France métropolitaine ; le revenu médian y était de 14 871€, contre 16 367€ dans la région et 18 263€ en « France de province »⁷⁵ ; avec 30,7% de la population dont les revenus dépendent à plus de 75% des aides de la Caf, contre 24,4% en région et 19,1% en France métropolitaine. En revanche les

⁷⁴ Le Nord-Pas de Calais et la Picardie seront bientôt regroupés en une seule et même grande région.

⁷⁵ Nous reprenons la terminaison de la catégorie Insee.

taux de création d'établissements (entreprises et auto-entrepreneurs), sont légèrement supérieurs dans l'avesnois comme dans la région en comparaison du reste de la France métropolitaine⁷⁶. Ce qui atteste d'une dynamique territoriale corrélative de la densité de population et renvoie aux quelques initiatives locales existantes. De la même manière que pour la région dans son ensemble, certains habitants mettent en exergue le dynamisme possible en lien à ces lieux fortement marqués par l'histoire économique. Enfin précisons que ces focales lilloise et avesnoise ne nous ont cependant pas empêché de découvrir ce qui se jouait sur les scènes de Dunkerque, Boulogne-sur-Mer, Arras, ou Calais, qui avec leurs spécificités, confirmaient l'orientation générale des données captées sur les autres scènes notamment concernant les modalités d'organisation réticulaire⁷⁷.

DES SCENES PERÇUES ?

Gérôme Guibert⁷⁸ propose de saisir en deux concepts les usages de la notion de scène dans les analyses académiques des scènes locales : les scènes vécues et les perçues. D'une part les scènes vécues renvoient au vécu des acteurs établi au travers d'enquêtes ethnographiques portant sur les rapports entre musiciens, intermédiaires et publics, et visant à saisir les dynamiques locales qui se construisent sur un territoire. Approche dans laquelle nous situons donc amplement notre travail de recherche. D'autant qu'il analyse les difficultés économiques locales ou les oppositions politiques, comme de potentiels facteurs dynamisant les scènes :

« L'augmentation des contraintes des acteurs ou l'arrivée d'une crise économique ne sont pas obligatoirement synonymes d'un dépérissement des scènes ou de leur moindre robustesse. Pour certains, elles constituent même les raisons qui expliqueraient leur

⁷⁶ Taux de de création d'établissements : 16,3% dans l'Avesnois, 16,4% dans la région, 15,7% dans la France métropolitaine.

⁷⁷ Nous sommes également allés explorer ce qui existe à Rennes (intermédiaires et labels) par curiosité intellectuelle et pour envisager une mise en perspective des scènes, qui est cependant apparue difficilement envisageable pour des raisons pratiques d'organisation de la recherche.

⁷⁸ GUIBERT Gérôme, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France : Genèses, structurations, industries, alternatives*, Paris : Irma éditions, Mélanie Séteun, 2006.

aspect prolifique (Stahl, op. cit.⁷⁹). On a pu le constater dans l'Ouest de la France, à Montaigu par exemple où l'opposition à la politique culturelle locale est un des moteurs de l'activité (Guibert, 2008). »⁸⁰

Ce qui corrèle les difficultés économiques passées en revue précédemment concernant la région Nord⁸¹ et le dynamisme des scènes locales de ce territoire. Le concept de scène perçue, ayant concentré la plupart des travaux académiques, renvoie quant à lui à la cristallisation des scènes au travers de représentations de celles-ci construites à l'extérieur de la scène en question, c'est à dire notamment au travers des médias. Gérôme Guibert dénote ici un effet performatif : la notoriété d'une scène a pour conséquence d'établir et de renforcer la réalité symbolique de cette scène. Ces potentialités ayant notamment été investies dans certains cas par les collectivités territoriales afin de développer une image dynamique du territoire.

Quant à Lille on ne pourrait parler que de proto-scène perçue, au sens où la ville n'est pas forcément très marquée au national quant à ses productions. On note cependant deux initiatives médiatiques relativement récentes. Celle du principal quotidien de la région Nord-Pas-de-Calais *La Voix du Nord*, dans une forme de logique que nous nommerons « d'auto-perception » régionale, qui a choisi de présenter tout au long de l'été 2013 le monde de la musique de la métropole lilloise. Voici le résumé de présentation :

« Producteurs, créateurs de labels, patrons de studios, organisateurs de concerts, touche-à-tout... La métropole fourmille de passionnés animant des projets singuliers. Nous partons à leur rencontre cet été. »⁸²

⁷⁹ STAHL Geoff, « It's Like Canada Reduce: Setting the Scene in Montreal », in BENNETT Andy, KAHN-HARRIS Keith (dir.), *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, New York: Palgrave Macmillan, 2004, pp. 51-64.

⁸⁰ GUIBERT Gérôme, « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux » in DORIN Stéphane (dir.), *Sound Factory. Musiques et logiques de l'industrialisation*, Paris : Sèteun, 2012, pp. 93-124.

⁸¹ Nous pouvons à cet égard préciser une récente initiative portant sur la résilience des territoires. Le Conseil régional Nord-Pas de Calais finance une enquête sur la résilience territoriale dont le but est de cerner les capacités de rebond des territoires confrontés à des crises et des mutations profondes. L'objectif de la recherche est de recueillir les avis des habitants sur l'intérêt de l'approche par la résilience appliquée à un territoire, et sur les leviers à activer pour impulser de nouveaux développements.

⁸² *La Voix du Nord*, édito des éditions d'été 2013, initiative renouvelée en 2014.

Mais encore, dans une logique cette fois de « mise en visibilité »⁸³, au travers des publications en 2010, 2012 et 2013 de numéros des Inrocks « spécial Lille »⁸⁴, ces numéros sont cependant des éditions spéciales distribuées sur toute la partie Nord de France.



Un des articles portant sur le nombre de groupes de musiques en France répartis par région, montre qu'après la région parisienne, le Nord arrive en tête⁸⁵. Le territoire Nord de France abonde effectivement de groupes musicaux⁸⁶, certains bénéficiant d'une visibilité nationale⁸⁷. Cet état de fait relaté dans le magazine concernant la concentration du nombre de groupes en région nous avait été rappelé au cours d'une discussion informelle avec des musiciens locaux. Ce

⁸³ Ainsi on propose deux logiques à l'œuvre dans les scènes perçues : celle « d'auto-perception » élaborée par des acteurs intermédiaires des scènes visant à renforcer localement la connaissance et l'adhésion à la scène ; et une logique de « mise en visibilité » établie par un acteur extérieur à la scène et contribuant à développer sa notoriété à l'extérieur. Les deux contribuant à l'effet performatif des scènes perçues.

⁸⁴ Spécial Lille 2010, n°779 - Parution : 9 novembre 2010 ; Spécial Lille 2012 n°851 - Parution : 21 mars 2012 ; Spécial Lille 2013 n°902 - Parution : 13 mars 2013.

⁸⁵ Ce qui est possiblement vrai mais cette donnée est à la fois très mouvante et peu d'outils permettent à l'heure actuelle de mesurer précisément cette réalité (c'est le cas dans toutes les régions de France par ailleurs).

⁸⁶ Liste en annexe (non exhaustive).

⁸⁷ Quelques exemples de groupes : We are Enfants Terribles (electro-punk-rock), Château Brutal (rock garage noise), Okay Monday (french indie pop), Skip th Use (pop rock electro), Louis Aguilar (Indie Folk Americana), HK et les Saltimbanks (chanson française engagée rap), MAP Ministère des Affaires Populaires (rap, hip hop festif)... et pour les prédécesseurs : Marcel et son orchestre (ska festif).

qui atteste en partie de la conscience que les musiciens ont de vivre au sein d'une localité musicalement dynamique, pouvant engendrer à cet égard des représentations singulières de l'appartenance à cette scène. Ainsi le rapport à la scène est pour partie lié à la dimension perçue de cette scène. Mais il faut préciser que la scène perçue du Nord ne semble pas attestée de manière prégnante en national et par ailleurs cela apparaît relativement éloigné des considérations des musiciens, qui ont rarement fait état d'une attention marquée à l'égard de cette potentielle notoriété de la scène, c'est pourquoi nous parlons de proto-scène perçue.

3. ARRIERE-PLAN THEORIQUE : ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE COMPREHENSIVE ET PRAGMATIQUE

L'arrière-plan ou cadre théorique permet de synthétiser les concepts et théories existants dans la littérature concernant un thème précis, et de justifier le choix de certaines approches. Ce cadre permet de généraliser des relations théoriques déjà prouvées dans d'autres contextes afin de les appliquer au problème présentement étudié. Il existe de nombreuses manières d'aborder les pratiques artistiques, pour les pointer rapidement, nous allons présenter les trois principales et expliquer pourquoi nous en choisissons une en particulier. La sociologue Nathalie Heinich⁸⁸ affirme que nous sommes passés d'un paradigme à un autre pour aboutir à une approche de l'art de plus en plus juste. D'abord le paradigme esthétique traitait de l'art et de la société comme deux entités distinctes et séparées, puis le paradigme de l'histoire sociale aborda l'art dans la société, et enfin le paradigme de la sociologie d'enquête de terrain d'inspiration anthropologique permet d'étudier l'art comme société, c'est à dire comme activité sociale à part entière au même titre que les autres. C'est pourquoi cet arrière-plan théorique est indissociable du choix de la méthodologie utilisée pour mener cette recherche. En effet la façon d'approcher le terrain de manière anthropologique se justifie eu égard à ce cadre théorique.

Le premier paradigme esthétique synthétisé par Nathalie Heinich⁸⁹ s'attarde à l'objet créé, c'est notamment ce que fait la musicologie par exemple, elle s'attache à comprendre la partition ou le

⁸⁸ HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1998, 90p.

⁸⁹ *Ibidem*.

sens esthétique d'une œuvre musicale. L'approche esthétique apporte une grande connaissance des œuvres mais ne nous apprend rien des sujets qui les font. Cette approche est dite essentialiste, c'est-à-dire qu'elle se concentre sur les choses (l'essence), et en un sens en vient à nier l'action des sujets.

Le second paradigme est celui de l'histoire sociale ou encore le paradigme sociologique. Il a largement été mis en avant par de nombreuses productions sociologiques. Lorsqu'on se demande ce qu'est une œuvre musicale par exemple, on s'en remet aux acteurs. Dans le paradigme sociologique, il y a donc œuvre lorsque des acteurs issus du « monde de l'art »⁹⁰ la désignent comme telle. Tous ces acteurs ont des intentions esthétiques et s'accordent sur ce qu'est une œuvre. La conséquence très instructive de cela est de dire que toute œuvre a une valeur située, c'est à dire que l'œuvre en est effectivement une, mais uniquement en un temps et en un espace précis (et non de tout temps et de façon universelle comme dans l'approche kantienne). Cette première étape est essentielle car elle permet de rappeler la dimension historique de la définition de ce qu'est ou non une œuvre. Elle situe toute œuvre dans l'histoire (dans un espace et un temps donnés), avec des acteurs agissant à la définition de l'œuvre. Cette approche est dite constructiviste, c'est à dire que la réalité y est construite par les acteurs sociaux. Le constructivisme social désigne un courant de la sociologie contemporaine initié par Berger et Luckmann⁹¹ qui envisage la réalité et les phénomènes sociaux comme étant construits, c'est-à-dire créés, institutionnalisés et puis transformés en traditions. Le constructivisme se concentre sur la description des institutions et des actions en s'interrogeant sur la manière dont ils construisent la réalité. La réalité socialement construite est vue comme un processus dynamique : la réalité est re-produite par les personnes qui agissent en fonction de leur interprétation et de leur connaissance (qu'elle soit consciente ou non). Pour Berger et Luckmann, la réalité est comprise d'un point de vue subjectif plutôt qu'objectif, c'est-à-dire telle que nous pouvons la percevoir subjectivement. Cette construction de la réalité est une approche intéressante mais elle en vient à nier l'action des médiums matériels, des objets dans le monde. Parfois la sociologie bute sur ce point des objets, qui s'avère pourtant n'être qu'un point d'étape.

⁹⁰ BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, (1982), Paris : Champs, Flammarion, 2006.

⁹¹ BERGER Peter, LUCKMANN Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, (1966), Paris : Armand Colin, 2012.

Et à cette étape, c'est le paradigme anthropologique qui prend le relais en proposant une approche prenant en compte l'ensemble des interactions permettant d'aboutir à une œuvre, mais pas uniquement des interactions entre les personnes, elle prend aussi en compte les interactions entre personnes et objets (cette perspective est largement défendue par le courant théorique de l'acteur réseau). Des acteurs sont plus ou moins intensément engagés dans la création ou la diffusion des créations ; des objets sont manipulés comme les instruments, les logiciels de création sonores, les amplificateurs de sons, etc. Mais l'approche anthropologique permet encore de prendre en compte les lieux où se déroulent les actions, le territoire, le dispositif scénique d'un concert ou d'une répétition. L'approche anthropologique permet d'explorer les diverses pratiques qui font œuvre, et toutes les représentations qui sous-tendent ces pratiques. En conséquence dans l'approche anthropologique, l'œuvre est toujours perçue comme située dans l'histoire, mais cette fois elle est aussi le résultat de nombreux engagements d'acteurs et d'objets. On utilise à cet égard la notion d'actant, empruntée à la sémiotique, qui renvoie aux personnes et aux objets (texte, instrument, ingénieur du son, samplers, matériel d'enregistrement, de diffusion, compositeur, interprète, programmeur, critique, éditeur, régisseur, salle,...) qui ont un poids dans le déroulement de l'action. Finalement l'approche anthropologique permet d'éviter les écueils essentialistes et constructivistes vus plus haut. Tous les actants prennent part à l'avènement de l'œuvre faite en commun.

Ainsi au sein du paradigme anthropologique, cette recherche s'inscrit également dans le paradigme de la sociologie compréhensive qui permet de comprendre des comportements, la réalité vécue par les acteurs, autrement dit les faits, les données factuelles, et les représentations que se font les acteurs de ces réalités. La sociologie compréhensive permet de comprendre le fonctionnement réticulaire d'un milieu au travers des interactions sociales qui y ont cours. Elle permet aussi d'explorer les institutions sociales au sein desquelles ce milieu se déploie : c'est en ce sens que l'exploration d'un cas singulier peut proposer des pistes pour comprendre la société dans son ensemble. S'il est évident que l'étude d'un cas en particulier telle que les scènes locales en Nord de France ne peut représenter tous les autres cas, et qu'il est constitué de nombreux traits singuliers pouvant le distinguer des autres, il n'en reste pas moins que l'étude approfondie de ce seul territoire donne, grâce à une information détaillée, la possibilité d'éclairer une grande variété de cas voisins, et constitue ainsi le moyen d'accéder à une compréhension plus

généralisée. C'est le propre de toute recherche en sciences humaines qui se base sur une exploration de terrain au plus près de la réalité vécue par les acteurs concernés.

Ce choix de la sociologie compréhensive se justifie à plusieurs titres. Tout d'abord nous refusons de nous inscrire dans une sociologie normative qui suppose que celui qui est en mesure de dire des choses et qui a une légitimité à le faire, dise et prescrive la façon dont il faudrait fonctionner. Ce positionnement n'est pas tenable parce qu'il ne répond pas aux critères d'objectivité assurant la scientificité du propos, mais aussi fondamentalement parce que la sociologie n'existe pas pour changer le monde, elle existe pour comprendre comment fonctionne le monde⁹². Il faut bien se faire à cette idée, et ce dès les premières années d'études en sociologie. L'objectif de comprendre le monde « tel qu'il est », peut constituer une base pour penser le changement. Dans ce cas c'est à d'autres de s'en emparer ou parfois au sociologue lui-même, mais alors dans une position sociale autre que celle du sachant. Cela-dit cet aspect reste toujours sujet à discussions, compte tenu de la présentation des personnes par leur principale activité, en l'occurrence les sociologues de profession sont présentés comme tels, de fait les autres représentants des causes qu'ils défendent peuvent trouver un intérêt à cette étiquette qui octroie une forme de légitimité rejaillissant sur l'ensemble de la cause défendue. Ensuite le choix de l'arrière-plan théorique de la sociologie compréhensive s'explique par le fait que ces dernières décennies ont vu opérer un déplacement de paradigme pour de nombreux chercheurs du moins, passant d'une logique explicative à une logique compréhensive. Expliquer n'est pas comprendre. Le paradigme explicatif cherchait au travers de faits extérieurs tels que l'origine sociale ou les positions dans le champ (Bourdieu) à expliquer au sens de dévoiler, les causes des comportements et points de vue des acteurs. Ainsi dans la perspective explicative les individus sont soumis à des phénomènes qui leur échappent complètement. La perspective explicative postule une connaissance du monde au travers de faits extérieurs au monde vécu des personnes. Or, la science qui se fonde sur les hommes ne peut prétendre trouver en dehors d'eux les raisons - l'explication - de leur comportement. De fait le paradigme explicatif avait pour conséquence de réduire le social à une lecture univoque et simplifiée en termes de dominants et de dominés. D'où le choix de la

⁹² Comme le déclare l'anthropologue Philippe Descola c'est en considérant la multiplicité des façons d'être au monde que les sciences sociales peuvent aider au final à changer le monde. La sociologie s'est trop longtemps attachée à étudier le réel dans son aspect factuel. Maintenant elle s'est ouverte à la compréhension des représentations des acteurs, de leurs imaginaires symboliques et de leurs valeurs.

sociologie compréhensive dont la tradition mise en place par Max Weber⁹³ consiste à comprendre les logiques des acteurs, en attachant de l'importance aux significations qu'ils donnent eux-mêmes plus ou moins consciemment de leurs expériences, au travers de discours qui justifient leurs actions.

Enfin, le dernier cadre théorique de cette recherche est constitué par la sociologie pragmatique. Ce choix est assumé suite aux récentes publications, essentielles pour la compréhension des musiques actuelles en France, telle celles d'Emmanuel Brandl⁹⁴ ou de Marc Perrenoud⁹⁵, mais qui s'inscrivent dans les approches beckerienne et bourdieusienne ancrées dans le déterminisme social pour expliquer les logiques à l'œuvre dans la structuration du secteur ou dans les parcours des musiciens. Nous souhaitons au contraire proposer une contribution s'inscrivant dans le modèle de la sociologie pragmatique qui autorise à penser les capacités critiques des acteurs. Prendre en compte les expériences vécues des personnes, tel que nous l'avons fait sur les scènes locales, s'inscrit dans une approche de sociologie pragmatique.

L'origine du pragmatisme est philosophique, ce qui lui confère une histoire avec laquelle ne s'accordent pas tout à fait les sociologues. Cette méthode tournée vers le monde réel et initialement développée par Charles Sanders Peirce⁹⁶ et William James⁹⁷, appréhende les choses à partir de leurs implications pratiques. L'idée phare du pragmatisme est que la vérité se révèle au travers de l'expérience. Un courant de sociologie pragmatique s'est développé en France depuis les années 1980, Luc Boltanski, Francis Chateauraynaud ou Antoine Hennion s'en revendiquent. Antoine Hennion insiste sur le caractère pragmatique du goût et des pratiques culturelles. Ce qui permet de mettre en avant les capacités qu'ont les pratiquants (auditeurs ou musiciens) à coproduire, transformer leurs goûts et leurs expériences, en créant de nouvelles sensibilités. Il propose une sociologie pragmatique du goût, qu'il définit comme suit :

⁹³ WEBER Max, *Économie et société, tome 1 : Les Catégories de la sociologie*, (posthume 1922), Paris : Pocket, 2003.

⁹⁴ BRANDL Emmanuel, *L'ambivalence du rock, entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris : L'Harmattan, 2009.

⁹⁵ PERRENOUD Marc, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte, 2007.

⁹⁶ PEIRCE Charles Sanders, TIERCELIN Claudine, THIBAUD Pierre (dir.), *Pragmatisme et pragmatisme*, Paris : Cerf, 2002.

⁹⁷ JAMES William, *Le pragmatisme*, (1907), Paris : Flammarion, 2011.

« [...] le but est de suggérer le cadre d'une sociologie pragmatique du goût, compris comme activité productive d'amateurs critiques – par opposition à une sociologie critique du goût, compris comme attribut déterminé de sujets passifs. [...] Dire par exemple que l'objet musical ou le goût du vin ne sont pas donnés, mais résultent d'une performance du goûteur, performance qui s'appuie sur des techniques, des entraînements corporels, des épreuves répétées, et qui s'accomplit dans le temps, à la fois parce qu'elle suit un déroulement réglé et parce que sa réussite est hautement tributaire des moments, c'est renvoyer dans une large mesure la possibilité même d'une description au savoir-faire des amateurs. Le goût, le plaisir, l'effet ne sont pas des variables exogènes, ou des attributs automatiques des objets. Ils sont le résultat réflexif d'une pratique corporelle, collective et instrumentée, réglée par des méthodes elles-mêmes sans arrêt rediscutées : c'est pour cela que nous préférons parler d'attachements et de pratiques, ce qui insiste moins sur les étiquettes et plus sur l'activité cadrée des personnes, et laisse ouverte la possibilité de prendre en compte ce qui en émerge.»⁹⁸

Antoine Hennion met donc en avant la dimension réflexive du goût, permise par une approche pragmatique qui autorise l'analyse des capacités critiques des acteurs (et non seulement la critique de déterminants sociaux qui leur échapperait). En somme l'approche pragmatique permet de penser les méthodes que mettent en œuvre les êtres sociaux pour se rendre sensibles au monde. Conséquemment l'approche pragmatique est la plus à même de saisir notre objet d'étude, à savoir les expérimentations de pratiques créatives sur les scènes locales, mettant en tension des représentations plurielles.

Un autre auteur s'attachant au courant de la sociologie pragmatique est Luc Boltanski. La théorie de la justification qu'il a élaborée avec Laurent Thévenot⁹⁹, ainsi que ses travaux suivants¹⁰⁰, sont apparus comme des ressources fondamentales pour l'analyse. Luc Boltanski n'hésite pas à critiquer le pragmatisme dans une certaine mesure lorsque celui-ci se pratique dans une version absolue, le renvoyant dès lors comme opposition au structuralisme mais ne permettant pas de le dépasser. En revanche, il plaide en faveur d'une sociologie pragmatique de la critique particulièrement pertinente. Pour la résumer à grands traits, la sociologie pragmatique de la critique suppose une analyse qui rejette la position de surplomb du sociologue. Cette position de surplomb serait typique de la sociologie critique de la domination de Pierre Bourdieu. Dans la

⁹⁸ HENNION Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », in DONNAT Olivier, TOLILA Paul, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p.292.

⁹⁹ BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent, *De la justification, les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁰⁰ BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999.

sociologie critique, le sociologue serait capable de percevoir les dominations que les êtres qui les vivent ne verraient pas (cela renvoie au principe de violence symbolique, c'est à dire une violence qui s'exerce à l'insu des dominés). Or dans la sociologie pragmatique de la critique, il n'existe pas *a priori* cette asymétrie entre sociologue et agents.

Dans son dernier ouvrage *De la critique*¹⁰¹, Luc Boltanski déclare que l'expérience ordinaire, celle de tous les jours fonctionne comme une aptitude à la critique. L'expérience désigne le vécu de tout un chacun, au travers des épreuves qui jalonnent son parcours de vie. Luc Boltanski propose d'opposer ce qu'on vit, notre expérience ordinaire, à ce qu'énoncent les institutions, aux vérités qu'elles nous disent. Cela a pour conséquence de favoriser l'émergence d'une critique ordinaire. Et cette critique devient un point de départ à de futures émancipations. Pour Luc Boltanski, les personnes comprennent en partie les déterminismes au sein desquels elles évoluent, elles ne savent pas tout mais se posent des questions pertinentes quant à leurs environnements familiaux, amicaux, de travail, etc. Faire de la sociologie pragmatique à la manière de Boltanski, permet de rétablir la capacité critique ordinaire des personnes (le sociologue n'est pas le seul à en avoir une).

Dans la même lignée, Nathalie Heinich propose de comprendre la cohérence des actions et des représentations que se font les personnes et non plus à dénoncer les illusions au sein desquelles elles seraient prises. C'est une posture qui décrit ce que vivent les personnes, plutôt que d'expliquer les déterminismes sociaux (lieu, sexe, âge, origine sociale). Cette posture neutre du sociologue, n'a pas pour but d'éviter les débats mais au contraire de s'y engager avec des armes autres que l'opinion : c'est une neutralité engagée nous dit Heinich. Toutes les personnes ont des valeurs et des capacités étendues de conscience de soi et de critique de la façon dont vont les choses. En revalorisant les capacités de chacun, on peut faire participer le plus grand nombre à la construction d'actions collectives (ce qui renvoie aux fondements de l'éducation populaire). Cela permet de concevoir le rapport au monde non comme connaissance du monde, mais comme expérience. L'expérience du monde est accessible à tous quand la connaissance du monde est réservée à certains. Nous verrons précisément en quoi l'ensemble de ces apports théoriques permettent d'enrichir les analyses de terrain.

¹⁰¹ BOLTANSKI Luc, *De la critique : précis de sociologie de l'émancipation*, Paris : Gallimard, NRF essais, 2009.

4. PLAN DE LA RECHERCHE

Ce travail de recherche est articulé autour de trois parties.

La première partie est consacrée à la présentation des scènes musicales, et précisément sur leur construction théorique et leur construction par les acteurs. Son introduction revient sur la catégorie d'intervention publique que représentent les musiques actuelles. Puis la partie est structurée en trois chapitres. Le premier chapitre porte sur le concept de scène locale d'un point de vue académique et les raisons du choix de ce dernier pour mener la recherche. Le second chapitre présente les musiciens des scènes locales, il aborde les catégories amateurs/professionnels qui circonscrivent difficilement les réalités vécues ; et explore la pluriactivité des musiciens des scènes locales s'alliant souvent à une polyvalence artistique ; après quoi nous proposons une typologie des régimes d'engagement des musiciens. Le troisième chapitre porte sur les autres parties prenantes à la constitution des scènes locales à savoir les acteurs politiques, les intermédiaires (ou *support systems*) et les auditeurs. Leurs actions sont comprises comme autant de modalités de régulation et de médiation des scènes, en tension entre contrôle, négociation et autonomie, les auditeurs étant eux-mêmes abordés depuis leur réception constructive de la musique.

La seconde partie vise à poursuivre la compréhension des expériences musicales des scènes locales, au travers de la description de leurs multiples formes, avant d'aborder l'analyse approfondie de leurs enjeux en dernière partie. Cette seconde partie est composée de deux chapitres, le premier traite des dimensions sociales de l'échange se donnant à voir au travers de la musique, sous-tendues par des formes de reconnaissance sur les scènes locales ; et aborde la tension entre singularité et communauté dans la musique. Le second chapitre présente de façon descriptive les processus créatifs des musiciens, il revient sur l'entrée en musique, les apprentissages et leurs éventuelles ruptures, la composition musicale sans l'usage du solfège, donnant une importance singulière aux supports d'enregistrement, et ce notamment lors des répétitions qui sont autant de moments de création. Ce chapitre propose encore à la description les rapports aux reprises sur les scènes locales étudiées, et les recherches volontaires de contraintes considérées comme créatrices, au travers d'exemples précis issus du terrain.

La troisième partie composée de deux chapitres se donne pour objectif d'analyser les engagements dans le monde social comme corollaires des engagements dans la musique. Nous exposons dans un premier chapitre les relations ambivalentes entre scènes locales et scène globale comprises entre échanges et rejets, et traitons de la pluralité des représentations et des actions des acteurs des scènes locales quant aux financements publics de la culture. Puis nous explorons à l'aide de la sociologie pragmatique les valeurs défendues par les acteurs, notamment la question de l'indépendance en musique, avant de réaliser une dernière analyse des conséquences de l'inscription des pratiques musicales dans l'ère numérique.

PREMIÈRE PARTIE

LES SCÈNES MUSICALES LOCALES ET LEURS ACTEURS

PREMIERE PARTIE

Introduction	52
1.1. Le concept de scène locale	59
1.1.1. Le fait musical et ses espaces sociaux	60
1.1.2. <i>Underground</i> ou scènes locales	65
1.1.3. Caractéristiques du concept de scène locale	69
1.2. Les musiciens des scènes locales	76
1.2.1. Amateurs et professionnels : une distinction immuable ?	77
1.2.1.1. Des habitudes culturelles de classification	78
1.2.1.2. Cadre législatif inapproprié et arrangements à la marge	82
1.2.1.3. Une multitude d'expériences	86
1.2.2. Pluriactivité et polyvalence artistique	96
1.2.2.1. Pluriactivité sociale	97
1.2.2.2. Polyvalence artistique	105
1.2.3. Proposition de typologie des musiciens des scènes locales	112
1.2.3.1 Régime d'engagement intense	113
1.2.3.2 Régime d'engagement indécié	114
1.2.3.3 Régime d'engagement pérenne	117
1.3. Acteurs politiques, intermédiaires et auditeurs des scènes locales	121
1.3.1. Acteurs politiques et administratifs : des régulations de contrôle	122
1.3.1.1. L'expansion du « marketing territorial »	124
1.3.1.2. Les « académies invisibles » : entre régulation politique et régulations conjointes	129
1.3.2. Les médiations négociées des scènes locales	131
1.3.2.1. Entre autonomie et régulation conjointe	132
1.3.2.2. Les scènes de musiques actuelles et leurs programmations	134
1.3.3. Les médiations autonomes des scènes locales	137
1.3.3.1. Les disquaires et labels indépendants	141
1.3.3.2. Les fanzines & webzines : autoproduction et énonciation	144
1.3.4. Les auditeurs actifs des scènes locales	155
1.3.4.1. La réception comme construction	158
1.3.4.2. Des auditeurs excluants ?	162
Conclusion	164

INTRODUCTION

Le cadre de référence dans lequel s'inscrivent les pratiques musicales des scènes locales est constitué par le secteur des « musiques actuelles »¹⁰². Cette dénomination est avant tout une catégorie d'intervention publique comme le signale Gérôme Guibert¹⁰³, et désigne l'ensemble des musiques en dehors des musiques dites « savantes »¹⁰⁴. L'expression musiques actuelles constitue une quête de dénomination unique d'un phénomène fondamentalement pluriel, qui recèle des formes complexes notamment du fait que ces musiques se nourrissent de multiples influences, ont une disposition au renouvellement et à l'émergence de nombreuses formes métissées¹⁰⁵. Précisons que la relativité du critère d'actualité, la grande hétérogénéité des esthétiques englobées et les différences de problématiques qui émergent selon les types de musiques poussent les universitaires à la circonspection quant à l'usage de la dénomination musiques actuelles. Afin de saisir les tenants et aboutissants relatifs aux musiques actuelles en France et leurs conséquences induites sur notre cas d'étude, nous retraçons succinctement

¹⁰² L'expression musiques actuelles regroupe des genres musicaux extrêmement variés et décline différentes familles musicales. Suivant le sens admis en France elle englobe ce large éventail d'esthétiques musicales regroupées en trois catégories : les musiques jazz et improvisées ainsi que leurs genres assimilés ; les musiques traditionnelles appartenant à un patrimoine de culture populaire mais actuellement pratiquées ; et les musiques amplifiées, autrement dit toutes les musiques ayant recours quasiment systématiquement à l'amplification, la liste est très longue : rock, pop, fusion, chanson, blues, métal, hardcore, reggae, dub, punk, soul, rap, techno, ambient, ska, musiques électroniques, dub, hip-hop, world musique, et pour tous ces styles les genres qui leur sont assimilés. Avec un spectre aussi large il devient plus facile de procéder à un raisonnement par exclusion, ainsi les frontières des musiques actuelles excluent les musiques classiques, anciennes, baroques et la musique contemporaine (cette dernière désignant différents courants apparus depuis les années 1950 recherchant des voies en dehors du « système tonal » établi depuis 1600). Cet immense éclectisme de styles renvoie aux musiques populaires que les anglo-saxons nomment simplement *popular music*. Mais des chercheurs comme Antoine Hennion refusent l'usage de l'expression musiques populaires estimant que ces dernières représentent aujourd'hui les productions commerciales relevant du domaine industriel de la musique.

¹⁰³ GUIBERT Gérôme, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France Genèses, structurations, industries, alternatives*, Paris : Irma éditions / Mélanie Séteun, 2006. TEILLET Philippe, « Le secteur des musiques actuelles : de l'innovation à la normalisation... et retour ? », in *Réseaux, Sociologie des musiques populaires*, vol. 25, n°141-142, 2007.

¹⁰⁴ Cette catégorie de musiques dites savantes désigne les traditions musicales ayant recours à des considérations structurelles et théoriques complexes, usant notamment de la notation solfégique. Cette catégorie sert avant tout à distinguer ces musiques des musiques populaires, mais elle est contestable au sens où elle suppose en creux que les autres types de musiques ne relèvent pas des domaines du savoir, quand bien même il est incontestable que les musiques populaires relèvent de savoirs et savoir-faire innombrables.

¹⁰⁵ Les croisements, hybridations et fusions fondent l'esprit même des musiques populaires, il n'est donc pas possible de donner une définition esthétique homogène car les pratiques musicales sont extrêmement variées.

l'histoire et les enjeux de la construction de ce secteur. Des historiques de sa constitution existent par ailleurs sous forme de mémoires, d'articles ou de chapitres au sein d'ouvrages¹⁰⁶, il n'est nul besoin de les répéter ici en dehors du récit des principales étapes et enjeux les plus importants quant à notre recherche. Le processus de construction de ce qui deviendra le secteur des musiques actuelles¹⁰⁷ débute graduellement dans les années 1980¹⁰⁸ et s'accélère au cours des années 1990¹⁰⁹ au travers d'une quête de mise en visibilité, de légitimation et de prise en considération par les politiques des pratiques musicales populaires. Avant cette période les pratiques musicales populaires, pourtant nombreuses, étaient relativement méconnues et absentes du champ culturel légitime désigné *de facto* par le Ministère de la Culture au travers des subventions qu'il accorde, ou non, à certains domaines culturels. Traditionnellement, la musique classique, le théâtre et la danse entrent dans ce champ légitime. C'est-à-dire que de profondes représentations légitimant ces domaines artistiques, combinées aux actions d'acteurs impliqués dans le maintien de cette légitimité, concourent à faire de la musique classique, du théâtre et de

¹⁰⁶ GUIBERT Gêrôme, *op.cit.* TEILLET Philippe, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des 'musiques amplifiées' », in POIRRIER Philippe (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXe et XXe siècles*, Paris : Comité d'Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, pp. 361-393. HENNION Antoine, MIGNON Patrick, *Rock de l'histoire au mythe*, Paris : Vibrations, Anthropos, 1991, 283p. BRANDL Emmanuel, « L'institutionnalisation des musiques amplifiées : de l'interaction à l'institution », in *Sociologie de l'art, Littérature, arts, sciences*, OPuS n°6, 2005, pp.121-153.

¹⁰⁷ S'il n'est pas certain que l'on puisse parler de secteur pour Philippe Teillet, on peut en tout cas aborder le phénomène de sectorisation (TEILLET, *op. cit.* 2007). Selon Philippe Teillet, les structures musiques actuelles se fédèrent selon trois types de logiques : 1 – Esthétiques (jazz, musiques traditionnelles, amplifiées, ex. au niveau national la FSJ, Fédération des Scènes de Jazz et de musiques improvisées, devenu Fédélina en se regroupant avec la Fédurok en 2013) 2 – Structurelles (lieux de coordination et de soutien, écoles, ex. dans la région l'ARA – Autour des Rythmes Actuels à Roubaix, ou le Raoul – Réseau Associatif des Organismes et Utilisateurs de Lieux de musiques actuelles) 3 – Distinctives (ex. festivals innovants, dans la région le Festival des cultures équitables de l'association RIF dont l'objectif est de favoriser l'accès à la culture pour tous).

¹⁰⁸ Mise en place de la fête de la musique en 1982, création du Centre d'Information du Rock CIR créé en 1986 (fermé en 2014), création d'une taxe parafiscale sur les recettes de spectacle gérée par le Fonds de soutien pour la chanson, les variétés et le jazz visant à soutenir les lieux de diffusion musicale, également en 1986.

¹⁰⁹ Créations successives : l'IRMA, centre d'Information et de Ressources sur les Musiques Actuelles en 1991, la Fédurok en 1995, une commission des musiques amplifiées au sein de la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture (FNCC) en 1997, mise en place d'une Commission Nationale des Musiques Actuelles (CNMA) en 1998 (remplacé en 2006, par le Conseil Supérieur des Musiques Actuelles (CSMA) qui prendra lui-même fin en 2011), création du label Smac (scènes de musiques actuelles) en 1998 (annoncé et travaillé par les différentes parties prenantes dès 1995), il désigne des salles de spectacles de petite et moyenne jauge, ayant pour mission la diffusion et l'action culturelle autour des musiques actuelles, ils s'inscrivent dans la logique d'aménagement culturel des territoires par l'État et les collectivités publiques et sont caractéristiques de la professionnalisation du secteur.

la danse les champs d'intervention du Ministère de la Culture. Jusqu'alors évincés des domaines d'intervention publique relative à la culture, des défenseurs « pionniers » ont agi de sorte à faire accéder les pratiques musicales hors musique classique à une légitimité occasionnant notamment des financements publics pour les développer. Ce travail de légitimation est reconstruit *a posteriori* en un discours symbolique, partagé par les acteurs du secteur, et qui met en exergue la dimension militante initiale du processus de structuration. Ce récit constitue un socle de représentations communes à de nombreux intermédiaires des scènes musicales locales que sont les professionnels œuvrant au sein d'associations financées par la puissance publique œuvrant dans les musiques actuelles. Au titre de leur inscription dans cette catégorisation créée par le Ministère, de nombreuses associations bénéficient aujourd'hui de subventions publiques. L'expression musiques actuelles avait été proposée dès 1970 par les fondateurs du festival des Transmusicales de Rennes, mais les acteurs du milieu musical ne l'avaient pas adoptée. En 1995, lors du forum d'Agen qui regroupait les différents acteurs du milieu culturel musical, divers propositions ont été faites pour nommer le phénomène des pratiques musicales contemporaines, on proposa ainsi 'musiques amplifiées'¹¹⁰ (relativement à l'utilisation de l'amplification du son), 'musiques populaires', 'musiques vivantes' (faisant référence à l'expression 'spectacle vivant' déjà utilisée et désignant principalement la scène où advient la musique live), 'musiques émergentes'¹¹¹, 'musiques plurielles' (en rapport aux nombreuses influences et hybridations de styles et courants musicaux), mais toutes ces expressions comportaient des imprécisions. Le Ministère de la Culture valida l'usage de l'expression musiques actuelles, qui contient autant d'imprécisions que les autres mais semblait répondre à la nécessité d'embrasser l'ensemble de ces pratiques multiples en une dénomination unique. Ainsi furent identifiées les pratiques musicales contemporaines fonctionnant en réseaux composés de divers acteurs (artistes, promoteurs, publics) prenant part à l'évolution du mouvement. Sur le terrain, les musiciens et la

¹¹⁰ Marc Touché utilise la centralité du recours à l'électricité comme élément constitutif et consubstantiel de ces musiques. Il déclare : « Les "musiques actuelles et amplifiées" ne désignent pas un genre musical particulier, mais se conjuguent au pluriel pour signifier un ensemble de musiques et de pratiques sociales qui utilisent l'électricité et l'amplification comme élément majeur, entre autres, des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage) ». TOUCHE Marc, « Pour une définition des musiques actuelles », in Mémoire Vive n°1, MNATP/AMA, juin 1998.

¹¹¹ La notion d'émergence si elle recouvre une réalité non moindre de ces pratiques musicales, semble pourtant difficile à appliquer aux musiques rock datant des années 1950, au jazz datant du début du siècle dernier, et encore aux musiques traditionnelles qui ont des racines historiques lointaines.

critique musicale, ne l'utilisent quasiment pas, quand les structures d'aide à la création et d'accompagnement s'en emparent dans une logique de visibilité pour pouvoir obtenir des financements publics (tout en le critiquant éventuellement). Précisons que l'éclectisme inhérent à cette dénomination a pour conséquence le fait que tous les acteurs du secteur n'en donnent pas la même définition, chacun s'accordant à prioriser certains courants musicaux. Ainsi lors de notre entretien avec Tristan (entretien du 04 avril 2009, 33 ans, guitare/chant lead/composition, coordinateur d'une association de musiques actuelles), il définit ainsi les musiques actuelles : « notre projet c'est autour des musiques actuelles, *donc ça exclue tout ce qui est jazz* et puis on va dire variété ». Or dans la définition institutionnelle, le jazz fait bien partie des musiques actuelles. Finalement l'expression musiques actuelles est une commodité de langage facilitant la délimitation malaisée d'un milieu musical profondément pluriel¹¹².

Notre recherche part du postulat que les faits musicaux sont des expressions du monde social, et se propose d'analyser la musique comme un fil conducteur de sens, de pratiques et de représentations. Afin de saisir au mieux ces pratiques et représentations, nous avons choisi de les appréhender à partir du local où se construisent les interactions. Pour ce faire nous utilisons le concept de scène locale. Ci-dessous nous décrivons ce que sont les scènes locales d'un point de vue théorique, et pointons les différences existant entre la tripartition d'Andy Bennett concernant les acteurs des scènes locales et les réalités inhérentes au cas français. Cette tripartition considère que les acteurs des scènes relèvent de trois catégories : musiciens, intermédiaires et auditeurs. La théorisation des scènes étant initialement anglo-saxonne, le contexte français présente conséquemment des particularités à prendre en considération et à ajouter pour affiner le concept initial. En effet, les acteurs politiques et administratifs provoquent des effets considérables sur les pratiques des scènes musicales locales françaises. C'est pourquoi nous proposons de garder la tripartition (musiciens, intermédiaires, auditeurs) tout en précisant qu'au sein des intermédiaires ayant une fonction « support », on distingue trois types d'acteurs dont les activités se comprennent à l'aune d'une théorie de la régulation¹¹³.

¹¹² Et c'est en ce sens qu'il faut saisir l'expression lorsque nous l'utilisons dans ce travail.

¹¹³ REYNAUD Jean-Daniel, *Les Règles du jeu : L'action collective et la régulation sociale*, (1989) Paris : Armand Colin, 1997.

- Une fonction que nous nommerons de régulation politique, au sein de laquelle on intègre les collectivités territoriales et les agences déconcentrées de l'État qui prennent part au financement et de fait à la structuration du secteur des musiques actuelles. La régulation politique s'apparente dès lors à une régulation de contrôle.
- Une fonction de régulation négociée avec les acteurs politiques¹¹⁴ et portée par les acteurs professionnels associatifs principalement financés par les pouvoirs publics au titre de leur action dans le secteur des musiques actuelles (soutenant en retour les pratiques, la création, l'enseignement, la ressource informationnelle ou la diffusion). Nous avons donc affaire à une régulation conjointe.
- Et enfin une fonction de médiation autonome que représentent toutes les initiatives privées¹¹⁵ des scènes musicales locales (les disquaires et labels indépendants, les fanzines et webzines, les managers et tourneurs locaux, les associations et festivals dont le fonctionnement ne repose pas ou pas entièrement sur des financements publics de musiques actuelles,...).

Ces entrées s'inscrivent pleinement dans la théorie de la régulation sociale développée le sociologue français Jean-Daniel Reynaud¹¹⁶. Pour ce dernier les rapports sociaux créent des règles dont il faut rendre compte car ce sont elles qui permettent l'échange, la collaboration, la communication, l'institution mais aussi le conflit. Ainsi le paradigme de la négociation fonde l'échange social, car les règles sont sans cesse négociées, renouvelées ou créées, elles sont au centre des rapports sociaux¹¹⁷. Nous allons voir dans quelle mesure les actions de la sphère politico-administrative, des professionnels associatifs et des acteurs autonomes peuvent être saisis à l'aune de ces apports théoriques.

Notons dès à présent une caractéristique singulière concernant les catégories d'acteurs des scènes locales (musiciens, intermédiaires, auditeurs) : ces trois catégories présentes sur les scènes ont

¹¹⁴ REYNAUD Jean-Daniel, « Réflexion : Régulation de contrôle, régulation autonome, régulation conjointe », in TERSAC Gilbert de (dir.), *La théorie de la régulation sociale de Jean-Daniel Reynaud*, Paris : La Découverte (Recherches), 2003.

¹¹⁵ Au sens de non-publiques ou parapubliques.

¹¹⁶ *Op.cit.*

¹¹⁷ REYNAUD Jean-Daniel, *Le conflit, la négociation et la règle*, Paris : Octarès éditions, 1995.

pour particularité de s'imbriquer couramment les unes aux autres. En effet, la grande majorité des acteurs, hormis les intermédiaires de régulation politique, sont des auditeurs des productions musicales des scènes locales, autrement dit des publics avertis qui s'informent et vont voir les musiciens en concerts. En effet, il n'est pas rare lors de certaines dates de trouver un grand nombre de musiciens ainsi que des intermédiaires parmi les auditeurs, principalement issus de la régulation négociée (associations de support) et de la médiation autonome des scènes, même s'il n'est pas exclu que des acteurs de la régulation politique fassent également partie des auditeurs. En effet, les musiciens des scènes locales avant d'être musiquants sont toujours eux-mêmes musiqués¹¹⁸, c'est-à-dire que tout musicien est avant tout un auditeur averti¹¹⁹. De même, de nombreux intermédiaires investis dans le monde de la musique sont souvent eux-mêmes des auditeurs investissant leurs goûts pour la musique. Ils font figure de grands amateurs au sens d'Antoine Hennion¹²⁰. Mais les hybridations de catégories ne s'arrêtent pas là : certains sont à la fois auditeurs, intermédiaires et musiciens, dans ce cas particulier ils ne sont pas forcément très nombreux mais on peut remarquer la présence de ces figures sur les scènes¹²¹. Ainsi, comme dans de nombreuses pratiques artistiques, les rôles et les fonctions de chacun des acteurs varient en fonction de leur situation. Cela suggère des réflexivités singulières activées selon les situations. Si elles ne peuvent se résumer en cela, les scènes locales se fondent aussi sur cette interchangeabilité des rôles qui opère une critique interne des prestations musicales.

¹¹⁸ Musiquants et musiqués sont les terminaisons utilisées par Gilbert Rouget, notamment reprises par Marc Perrenoud : ROUGET Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, (1980), Paris : Gallimard, 1990. PERRENOUD Marc, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte, 2007.

¹¹⁹ cf. 2.2.1. L'entrée en musique.

¹²⁰ HENNION Antoine, TEIL Geneviève, « Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique », in DONNAT Olivier (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, DEP/Ministère de la culture, Paris : La Documentation française, 2003, pp. 63-82.

¹²¹ Citons par exemple Alain, entretiens informels juillet-décembre 2012, 30 ans, composition/basse/chant lead, musicien intermittent et manager (auditeur, musicien, médiateur autonome) ; Mélanie, entretien du 10 mai 2011, 27 ans, guitare/chant, salariée responsable d'une association organisant un festival annuel (5ème édition en 2014) (auditrice, musicienne, médiatrice autonome) ; Pierre, entretien du 22 mars 2010, nombreux échanges informels et mails depuis le début de l'enquête, 33 ans, composition/guitare/chant lead, journaliste radio et rédacteur pour un fanzine local (auditeur, musicien, médiateur autonome) ; ou encore Matthieu, entretien du 07 novembre 2011, 40 ans, guitare/chant, programmateur et responsable accompagnement de groupes, association de musiques actuelles (auditeur, musicien, acteur de régulation négociée) ; ...

1.1. LE CONCEPT DE SCENE LOCALE

Explorer la musique à partir des sciences sociales est envisageable si on considère celle-ci comme une pratique artistique, mais aussi une pratique sociale à part entière, au sein de laquelle les participants ont différents degrés d'engagement¹²². Ce postulat permet d'analyser les espaces sociaux au sein desquels la musique se produit et est reçue. Il existe différentes façons d'appréhender les espaces de relations sociales, tels que le concept de « champ » s'inscrivant dans la poursuite des travaux de Pierre Bourdieu et de la sociologie critique ; l'analyse de réseaux qui conçoit les relations sociales en termes de liens notamment entre acteurs sociaux mais aussi avec les institutions sociales ; le concept de « monde » faisant référence aux apports théoriques d'Howard Becker ; et plus récemment l'approche par la notion de scènes. C'est ce dernier cadre théorique que nous privilégions. S'il est certain que les structures sociales au sein desquelles les individus évoluent influencent leurs comportements, ce type d'approche structurale et déterministe ne permet pas toujours de saisir les raisons qui poussent les êtres à agir et les représentations qu'ils se font. Il ne s'agit pas non plus de choisir l'approche individualiste qui accorde leur place aux choix stratégiques des acteurs en faisant fi des déterminismes sociaux au sein desquels ils sont pris. De nombreux sociologues s'accordent aujourd'hui à penser que les cadres théoriques déterministes et individualistes s'enrichissent mutuellement, il s'agit de trouver un juste milieu afin de saisir au plus près la pluralité des façons d'être au monde. L'approche par les scènes locales permet de prendre en considération les pratiques artistiques dans leur dimension créative tout en donnant à voir l'importance des médiateurs (personnes, lieux, objets)¹²³ qui mettent en rapport les œuvres et les publics.

¹²² BECKER Howard S., « Notes on the Concept of Commitment », *The American Journal of Sociology*, vol. 66, n° 1, 1960, pp. 32-40. Howard Becker présente les engagements comme des « paris subsidiaires ».

¹²³ HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, (1993), Paris : A.M. Métailié, 2007 p.90.

1.1.1. LE FAIT MUSICAL ET SES ESPACES SOCIAUX

Observer les pratiques musicales contemporaines suppose en premier lieu de rendre compte des apports conceptuels de « champ » de Pierre Bourdieu¹²⁴ et de « monde de l'art » d'Howard Becker¹²⁵, ces derniers étant souvent mobilisés dans les productions académiques portant sur l'art¹²⁶. Cette étape visant à justifier le choix d'un autre arrière-plan théorique : celui des scènes locales. Le concept de champ est issu de la sociologie critique de la domination de Pierre Bourdieu. Il établit que les divers champs d'activités, artistiques et autres, occupent des positions différentes qui s'illustrent au travers de hiérarchies, de structures et de conflits. Il est assez peu aisé de donner une définition stable du concept de champ puisque Pierre Bourdieu lui-même a fait évoluer ce concept à plusieurs reprises. Aussi, chaque usage du concept dans un contexte singulier tend à en redéfinir les contours. Cependant, on peut noter qu'à l'origine c'est une métaphore issue de la physique : tout électron soumis à un champ de force exerce lui-même une force qui participe au champ. De la sorte, tout agent occupant une position dans un champ est largement déterminé par lui tout en participant lui-même au champ. Un champ est un espace présentant une certaine autonomie mais toujours contenu dans l'espace social global et dépendant de lui¹²⁷. Il s'y déroule des conflits et des luttes qui ont leurs propres logiques internes, mais dont les résultats dépendent de déterminants extérieurs. Le champ est un réseau de relations entre agents et institutions qui concourent à se définir mutuellement. En conséquence, l'approche de la musique comme champ peut être pertinente dans la mesure où le champ musical serait la médiation entre des logiques externes : l'espace social, les politiques culturelles (qui sont particulièrement prégnantes en France), l'industrie musicale globale ; et des logiques internes : les productions et interactions locales. Cependant, on peut émettre une réserve quant au fait que les luttes internes dépendent très fortement de déterminants extérieurs, puisqu'on le verra

¹²⁴ BOURDIEU, Pierre *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, (1992), Paris : Seuil, 1998.

¹²⁵ BECKER Howard, *Les Mondes de l'Art*, Paris : Flammarion, (1982), 2006.

¹²⁶ Emmanuel Brandl par exemple utilise ces deux principaux auteurs pour élaborer sa recherche portant sur l'institutionnalisation des musiques populaires en France. La période de pré-institutionnalisation est saisie au travers du concept de monde, et le champ sert d'arrière-plan théorique à l'étude des processus d'institutionnalisation : BRANDL Emmanuel, *L'ambivalence du rock, entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris : L'Harmattan, 2009.

¹²⁷ BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*, (1994), Paris : Seuil, 1996, p.73.

dans les chapitres suivants, les pratiques et modalités d'action qui se déploient sur les scènes locales œuvrent parfois à s'autonomiser des déterminations globales à l'égard desquelles elles développent une certaine conscience. Pierre Bourdieu ajoute qu'un capital spécifique propre au champ est réparti inégalement entre les différents participants et c'est précisément cette inégale répartition qui anime les luttes et conflits au sein du champ concerné. Pour Pierre Bourdieu la seule relation structurante est le rapport de domination au sein du champ. L'habitus se retrouve dans l'analyse des champs, il y désigne ce système de dispositions incorporées permettant d'intégrer des règles implicites et d'agir en conséquence. Au fondement de cet habitus, il y a selon Pierre Bourdieu, la conviction inconsciente (*illusio*¹²⁸) que le jeu social propre au champ vaut la peine d'être joué, en somme que le capital spécifique est désirable. Bourdieu voit dans l'*illusio* le signe d'une complicité entre les structures mentales des agents et les structures objectives de l'espace social. Voilà succinctement pour les notions relatives au concept de champ de Pierre Bourdieu.

Cependant, on choisit de s'éloigner de cet arrière-plan théorique structuraliste et déterministe pour deux raisons principales : il fait fi de la pluralité des représentations sociales des acteurs au profit d'une analyse des rapports de domination qui structureraient l'ensemble des relations sociales¹²⁹. Contrairement à ce que sous-tend l'approche critique, les musiciens comme les intermédiaires des scènes locales effectuent des retours réflexifs sur eux-mêmes et les conditions de leur exercice¹³⁰, questionnant les enjeux liés aux pratiques musicales contemporaines : conscience de la valorisation symbolique du statut d'artiste mais aussi de sa réalité matériellement détériorée pour les musiciens, enjeux de démocratie culturelle des pratiques artistiques ou efficacité des actions menées pour les intermédiaires. Nous ne serions pas tant face à des convictions inconscientes concernant un capital désirable justifiant des luttes de domination, ou encore à une hypothétique similarité entre structures sociales et structures

¹²⁸ BOURDIEU Pierre, *op.cit*, p.177

¹²⁹ Le dominé est domestiqué et apprend à croire à sa domination soutenue par toute la structure sociale. Cela engendrant des violences symboliques qui auraient la particularité de ne pas être perçues comme telles.

¹³⁰ HENNION Antoine, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n°153, 2009, pp.55-78.

mentales ; que face à des attachements et techniques collectives pour se rendre sensible aux choses et aux situations¹³¹.

Howard Becker quant à lui, a mené des travaux ethnographiques pionniers sur les musiciens de jazz¹³² et les mondes dans lesquels ils évoluent. Les recherches d'Howard Becker s'inscrivent dans la sociologie interactionniste qui s'attache à l'exploration et l'analyse des interactions afin de comprendre le fonctionnement de la société. Ces travaux ont mis en évidence le concept de monde de l'art¹³³ désignant des espaces qui regroupent différents réseaux au centre desquels se trouve la création artistique. L'art existe à la condition de l'existence d'un ensemble de personnes spécialisées qui constituent des chaînes de coopération. Les mondes de l'art donnent aussi à voir les relations interdépendantes desquelles résultent la formation et l'étiquetage d'un objet comme œuvre d'art. Les apports d'Howard Becker ont permis de mettre au jour la façon dont les activités artistiques renvoient à des systèmes de négociation permanente. Ils montrent la dimension collective de la création et de sa diffusion : de multiples acteurs (artistes, techniciens, producteurs, diffuseurs, publics) interviennent dans les différents mondes de l'art qui sont à la fois concurrentiels et coordonnés entre eux. Howard Becker affirme que les dispositifs (objets et techniques) sont au cœur de ces réseaux qui impliquent les acteurs¹³⁴. Ainsi les chaînes de coopérations (humains, objets, techniques) s'organisent autour de valeurs et de conventions historiquement changeantes. Les conventions désignent des principes formels qui établissent les modalités du faire, entrés dans l'usage et partagés un temps par les différents acteurs d'un monde de l'art¹³⁵. Il existe donc des conventions d'ordre esthétique, organisationnel et économique, qui permettent de désigner les formes artistiques légitimes.

¹³¹ *Ibidem*, p.55.

¹³² BECKER Howard S., *Outsiders : Etude de sociologie de la déviance*, (1963), Paris : Métailié, 1985.

¹³³ BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, (1982), Paris : Champs, Flammarion, 2006.

¹³⁴ Certains chercheurs en sciences humaines s'accordent à dire qu'humains et non-humains (choses ou artefacts) se constituent mutuellement, ce changement de paradigme est appelé tournant ontologique : l'homme n'est plus au centre du monde. L'anthropologie abandonne la dichotomie nature/culture au profit d'une pluralité de natures et du partage de la culture avec des formes non humaines. Par-là, elle atteste de la force d'agir des non-humains et privilégie la description des mondes (répondant à la question du *comment*) plutôt que leur interprétation (répondant à la question du *pourquoi*).

¹³⁵ BECKER Howard, *op.cit.*

Tous ces apports sont très féconds car ils mettent en évidence les différents acteurs impliqués dans les mondes de l'art. On marque cependant une dissension avec Howard Becker concernant les amateurs. Pour ce dernier, les pratiquants amateurs sont affranchis des conventions partagées par les acteurs professionnels des mondes de l'art, qui connaîtraient quant à eux des apprentissages standards, ainsi qu'une division du travail entre création, promotion, diffusion et distribution. Qui plus est, Howard Becker précise que les amateurs n'utilisent pas les outils des professionnels. Or comme on le verra par la suite, à l'ère numérique les outils de création musicale des amateurs et des professionnels sont en grande partie identiques. Comme l'affirme Jean-Samuel Beuscart¹³⁶, les productions musicales amateurs aujourd'hui se mesurent aux standards des productions professionnelles. On peut aussi objecter le fait que dans les mondes amateurs qui se déploient notamment sur les scènes locales, des conventions existent¹³⁷. En effet, les interactions en réseaux des acteurs des scènes locales dont font partie de nombreux musiciens amateurs contribuent à créer des conventions (principes qui établissent les modalités du faire) telles que des échanges réciprocaires, les hybridations en termes d'apprentissages et de styles musicaux avec la logique du *crossover*¹³⁸, ou encore des conventions concernant l'usage des outils contemporains de création musicale. Conséquemment, on ne peut supputer une différence fondamentale entre les conventions partagées par les professionnels et les pratiquants amateurs comme le proposait Howard Becker il y a près de 40 ans¹³⁹. Mais cela ne retire en rien l'intérêt de l'approche globale d'Howard Becker, sur les travaux duquel le concept de scène locale s'est largement fondé.

Les concepts de champ et de monde ont en commun de mettre en évidence l'ensemble des catégories d'acteurs impliqués dans l'art en prenant en considération les positions des uns et des autres, ainsi que les contextes sociaux dans lesquels advient l'art. Mais comme le rappelle

¹³⁶ BEUSCART Jean-Samuel, « La construction du marché de la musique en ligne. L'insertion économique et juridique des innovations de diffusion musicale en France », Thèse de doctorat en Sociologie, Ecole Normale Supérieure de Cachan, présentée le 28 avril 2006.

¹³⁷ Notons que c'est autour de la définition de l'amateur que se situe le désaccord. Howard Becker parle de pratiques qui ne se donnent pas à voir en public, d'amateurs qui pratiquent pour eux-mêmes ou le cercle familial et amical restreint. Or avec la démocratisation des pratiques culturelles, nombreux sont les amateurs qui pratiquent leur musique en public et s'y investissent. Cf. 1.2. Les musiciens des scènes locales

¹³⁸ Crossover signifie littéralement hybride et désigne la combinaison de styles musicaux auparavant distincts.

¹³⁹ BECKER Howard, « Art Worlds and Social Types », *American Behavioral Scientist*, vol.19, n°6, 1976, pp. 703-718.

Nathalie Heinich¹⁴⁰ les recherches s'inscrivant dans la perspective de champ ne prennent pas pour objet les représentations que se font les acteurs de leurs actions car elles estiment que les représentations ne sont que des illusions que le sociologue se doit de démystifier. Ce qui les inscrit dans le projet positiviste de la science qui renvoie à la posture critique en sociologie : dénoncer les croyances de sens commun. Ces croyances existent effectivement mais elles sont investies à différents niveaux par les acteurs qui s'en saisissent pour justifier leurs actions. Nathalie Heinich déclare :

« Sur le plan proprement sociologique, une telle orientation a en outre l'inconvénient de rendre difficiles un certain nombre d'opérations analytiques. Tout d'abord, la réduction de la pluralité des dimensions d'un champ, et de la pluralité même des champs, à un principe de domination ne permet guère de prendre effectivement en compte la pluralité des principes de domination, même lorsqu'elle est théoriquement admise. Légitimité, distinction, domination valent dans un monde unidimensionnel, où s'opposerait de façon univoque le légitime et l'illégitime, le distingué et le vulgaire, le dominant et le dominé. [...] En outre, cette sociologie de la domination, par sa focalisation sur les structures hiérarchiques, ne facilite guère la description concrète des interactions effectives, beaucoup plus complexes que ne le suggère leur réduction à un rapport de forces entre dominantes et dominés. »¹⁴¹

Nous choisissons donc de nous inscrire en dehors de l'approche critique, afin de prendre en considération les représentations des acteurs, comme le suppose la sociologie compréhensive et le courant pragmatique. A trop vouloir dénoncer les illusions des représentations, les sociologues passent parfois à côté des réalités vécues par les acteurs. En effet, toute expérience du monde se fonde sur des représentations qui sont activées pendant l'action, de la sorte le sociologue ne peut seulement chercher à les dénoncer, et doit au contraire prendre en considération l'effet de ces représentations sur les actions.

« Enfin délestés du fardeau de devoir produire une "théorie du social" à partir de l'"art", autant qu'une "théorie de l'art" à partir du "social", les sociologues de l'art peuvent consacrer librement à la recherche des régularités qui gouvernent la multiplication des actions, des objets, des acteurs, des institutions, des représentations composant l'existence collective des phénomènes subsumés sous le terme d'"art". »¹⁴²

¹⁴⁰ HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, (2004), Paris : La Découverte, 2008.

¹⁴¹ HEINICH Nathalie, *op.cit.*, p.79

¹⁴² *Ibidem*, p. 42.

C'est là tout le programme de l'approche compréhensive en sociologie, qui dépasse la volonté explicative construite sur le modèle des sciences de la nature. Mener une recherche dans une perspective de sociologie compréhensive, c'est mettre au jour les logiques sous-jacentes qui donnent leur cohérence aux expériences vécues, en prenant en considération ce que les acteurs disent eux-mêmes de leurs expériences. C'est donner à voir le sens que les acteurs accordent à leurs pratiques et les raisons conscientes ou non qu'ils ont d'adhérer à certaines représentations. La sociologie compréhensive décrit les actions et les représentations dans le but de les comprendre, notamment en saisissant leur cohérence. En conséquence nous saisissons l'approche compréhensive pour comprendre les pratiques musicales des scènes locales comme des ensembles d'interactions qui impliquent de nombreux acteurs dont les expériences sont orientées par des représentations justifiant leurs actions.

1.1.2. *UNDERGROUND* OU SCENES LOCALES

Afin de poursuivre la compréhension conceptuelle des scènes locales, faisons un point quant à leurs relations, possiblement ambiguës, avec la notion d'*underground*. Le terme *underground* signifie littéralement « souterrain », et est employé depuis les expériences culturelles alternatives des années 1960 s'opposant à la marchandisation et l'uniformisation d'une culture de masse¹⁴³. L'*underground* désigne des mouvements alternatifs dont les acteurs se revendiquent explicitement en marge des normes culturelles communément admises, considérées comme *mainstream*¹⁴⁴. Les pratiques *underground* se manifestent préférentiellement au travers de productions artistiques (musique, cinéma, littérature) plutôt que de discours politiques¹⁴⁵. Souvent invisibilisées par les médias et les institutions, les initiatives *underground* bataillent pour rester audibles et c'est ce qui les inscrit parfois dans des formes de résistance. Les travaux

¹⁴³ Uniformisation que dénonçaient notamment les théoriciens de l'Ecole de Francfort (Adorno, Horkheimer...).

¹⁴⁴ Ce terme signifie littéralement le courant principal et s'applique à toutes les sphères de production culturelle telles que le cinéma, la littérature,... diffusées à grande échelle. Le *mainstream* désignera singulièrement la musique issue de l'industrie musicale globale dans cette thèse. Par extension *mainstream* désigne une adhésion à la culture de masse et reste souvent employé dans un sens péjoratif.

¹⁴⁵ SECA Jean-Marie (dir.), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Cortil-Wodon : Editions modulaires européennes, 2007.

fondateurs sur les musiques *underground* en France ont notamment été menés par Jean-Marie Seca dès 1988¹⁴⁶. Il choisit de parler de musiques *underground* pour les raisons suivantes qui sont autant d'occasion de leur définition :

« On préférera les appellations "musiques *underground*" ou "alternatives" [...] parce qu'elles permettent d'évoquer l'empreinte "minoritariste" et passionnée des pratiques auxquelles elles se réfèrent.[...] Un certain rapport à la convention, la méfiance face à la commercialisation, le déni de l'imitation des vedettes, la recherche d'un public, d'un relatif leadership, ou d'un "vedettariat", même fraternisant et limité à quelques amis, la volonté de préserver une authenticité expressive et une démarche originale apparaissent comme les caractéristiques essentielles de ces genres et de leurs praticiens. »¹⁴⁷

L'*underground* suppose donc l'élaboration de discours critiques portant sur les codes et normes majoritairement adoptés par le monde social environnant, afin de mettre au jour leur aspect arbitraire, injuste ou simplement considéré comme « dépassé ». Jean-Marie Seca développe à cet égard la notion d'« état acide » défini comme « l'expérience ambivalente de reconnaissance sociale d'une minorité anémique »¹⁴⁸ :

« Les musiciens *underground* peuvent, en effet, être considérés comme des *minorités* professionnelles artistiques, caractérisées notamment par quatre traits majeurs :

- désir d'inversion des processus majoritaires d'influence, activés par les mass-médias ou les institutions politiques, éducatives et familiales ;
- faible reconnaissance commerciale de leur production lorsqu'elle est fondée sur un style distinctif et construit ;
- dépendance cognitive et affectives vis-à-vis des vedettes, sources d'ambivalence et de transgressions mimétiques ;
- volonté de conversion d'autrui à leur originalité stylistique, construite et formulée progressivement dans le relatif anonymat des espaces de répétition.»¹⁴⁹

Ainsi au travers de la « dépendance cognitive et affectives vis-à-vis des vedettes » Jean-Marie Seca pointe les rapports ambivalents que nous analyserons par la suite avec la double entrée scènes locales/scène globale, renvoyant aux travaux de Gérôme Guibert¹⁵⁰.

¹⁴⁶ SECA Jean-Marie, *Vocation Rock, l'état acide et l'esprit des minorités Rock*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1988.

¹⁴⁷ SECA Jean-Marie, *Les musiciens underground*, Paris : Presses universitaires de France, 2001, p.2.

¹⁴⁸ SECA Jean-Marie, *Vocation Rock, l'état acide et l'esprit des minorités Rock*, *op.cit.* p.53.

¹⁴⁹ SECA Jean-Marie, *Les musiciens underground*, *op.cit.* p.14.

¹⁵⁰ GUIBERT Gérôme, « Scènes locales, scène globale. Contributions à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France », Thèse de doctorat dirigée par DENIOT Joëlle, Université de Nantes, 2004.

Le « désir d'inversion des processus majoritaires » se manifeste notamment par la critique des modes d'organisation sociale traditionnels, vivement mis à mal notamment en attestant par des modes de faire singuliers, que d'autres formes organisationnelles sont possibles (réseaux alternatifs de distribution et de diffusion, communications alternatives, fanzines,...). Ces modes de faire singuliers « font avec le donné » et s'inscrivent précisément dans la logique DIY (acronyme de Do It Yourself) qui signifie littéralement « faire par soi-même », supposant des une autonomie revendiquée¹⁵¹.

Mais paradoxalement, les milieux *underground* ne sont pas à l'abri du développement de formes d'élitisme. En effet, comme les individus œuvrant dans les milieux *underground* prennent grand soin de choisir entre autres, ce qu'ils écoutent et ce qu'ils en disent¹⁵², ils peuvent tenir à rester en compagnie de personnes ayant les mêmes centres d'intérêts et ayant développé les mêmes connaissances approfondies relatives à ces passions. Afin de préserver ces modèles identitaires, les milieux *underground* développent des codes (manières d'être, de penser et d'agir) pour assurer aux initiés de se reconnaître. Mais l'attrait toujours important qu'exerce l'*underground* tend à mettre en péril un de ses fondements : le fait de concerner un nombre restreint d'individus. Comme le déclare Jean-Marie Seca :

« Un processus s'instituant comme majoritaire et ostentatoire perd, en effet, le lien avec ce qu'il est censé désigner (l'intimité et la sensibilité). En se ritualisant excessivement et en se normalisant, il se déconnecte des expériences locales et particulières »¹⁵³

Or, les pratiques initialement marginales connaissent effectivement et inlassablement des récupérations, subissant un effet de mode voire une commercialisation éloignée de leurs fondements idéologiques. D'où la notion d'une temporalité éphémère de l'*underground*, car pour continuer à incarner ce qu'il défend il est sans cesse obligé de se renouveler. Aussi, notons que les pratiquants se revendiquant de l'*underground* ne sont pas à l'abri d'ambivalences de représentations, comme le déclare Jean-Marie Seca :

¹⁵¹ On revient par ailleurs sur un bref historique de cette notion, sa réactualisation et son actuelle récupération, cf.3.2.2.3. DIY : Historique et réactualisation.

¹⁵² cf. 1.3.4.2. Des auditeurs excluants ?

¹⁵³ SECA Jean-Marie, « Le fil de la devise : les trois dimensions de l'authenticité dans les musiques populaires *underground* », in Sociétés, numéro thématique *Écouter, ressentir et comprendre la musique*, vol.2, n°104, 2009, p.14.

« Ceux-ci (les *musiciens underground*) se veulent dissidents, en marge, opposés mais demeurent "tourmentés" et, donc, mus par les normes majoritaires de la réussite et de la communication publicitaire. »¹⁵⁴

Jean-Marie Seca montre ainsi que les pratiques *underground* s'inscrivent en tension dans les représentations des musiciens entre commercial et *underground*. En effet, le terrain donne à voir chez de nombreux musiciens partageant des représentations *underground* de la musique, une véritable ambivalence dans les rapports qu'ils entretiennent à l'argent ou à la réussite commerciale. Ils déclarent qu'ils ne refuseraient pas une réussite commerciale de grande ampleur dans le cas d'une hypothétique réussite, et pourtant ils partagent des représentations qui se rapprochent de l'*underground*. De la sorte nous comprenons que les représentations sont ambivalentes et l'*underground* suppose que de nombreuses réalités potentiellement disparates imprègnent les représentations qui y sont afférentes. Quelques personnes au sein des scènes peuvent être totalement insérées dans des modes de vie *underground* mais elles sont assez rares.

Ces remarques sur l'ambivalence des représentations que charrie l'*underground* conduisent à utiliser ce terme avec parcimonie, c'est pourquoi nous privilégions l'approche par les scènes locales, car tous les musiciens, s'ils peuvent connaître des périodes ou pratiquer selon des modes de faire qui relèvent parfois de représentations *underground*, ne se revendiquent pas systématiquement de cette optique alternative. Certains musiciens sont *underground* dans un seul aspect de leur vie compte tenu des identités plurielles qu'ils développent. La présentation des pratiques des scènes locales comme *underground* supposerait une forme de déviance par rapport à la culture communément partagée. Or, tous les acteurs des scènes locales ne sont pas forcément déviants dans leurs modes de vies, les musiciens, intermédiaires ou publics ne sont pas entièrement conduits par des standards contre-culturels dans l'ensemble de leurs actions. Conséquemment, au vu de l'hétérogénéité des situations vécues par les musiciens, de leur variation selon les contextes d'énonciation et aussi de leur propre évolution dans le temps, on ne se référera pas uniquement au cadre conceptuel de l'*underground* qu'une entrée par les scènes locales permet de compléter.

¹⁵⁴ SECA Jean-Marie, *Les musiciens underground*, op.cit. p.2.

1.1.3. CARACTERISTIQUES DU CONCEPT DE SCENE LOCALE

Prendre en considération les scènes locales permet d'établir l'unité de lieu et de temps des expériences vécues par les acteurs afin d'en étudier les conditions de réalisation, les effets et les représentations qui sous-tendent les actions. Le terme de scène (*music scene*) était originellement utilisé par les journalistes et dans le langage courant en anglais¹⁵⁵. Will Straw fut le premier à mentionner le concept de scène musicale dans un cadre académique en 1991¹⁵⁶. Il définit les scènes comme des espaces géographiques spécifiques articulant un ensemble multiple de pratiques musicales qui coexistent et interagissent. Depuis lors, ce concept a été largement utilisé par les chercheurs anglo-saxons, notamment ceux étudiant les modes de production et de réception des musiques populaires¹⁵⁷. A la même époque (début des années 1990), Sara Cohen écrit *Rock culture in Liverpool*¹⁵⁸ dans lequel elle établit un lien entre les conditions socio-économiques très défavorisées de la ville, et l'investissement des jeunes dans la musique pour pallier leur ennui notamment dû au chômage de masse. Les chances de réussite au travers de la musique étant considérées comme aussi minces que celles de trouver un emploi sur le marché du travail. Les groupes de musiques sont alors de véritables modes de vie, contribuant à donner du sens à leur existence, à créer des liens d'amitié et assouvir des désirs créatifs, le tout dans un univers très masculin.

Les premiers travaux académiques sur les scènes se sont donc attachés à décrire les liens existant entre une production musicale et une histoire culturelle locale. Quand les travaux plus récents se penchent sur l'étude de l'émergence de nouvelles scènes et notamment la façon dont elles se réapproprient localement des influences musicales issues du monde global¹⁵⁹, c'est dans cette

¹⁵⁵ Dans les années 1940 aux États-Unis l'usage du terme de scène (*music scene*) servait à caractériser les modes de vie marginaux associés au monde du jazz comme le rappelle Andy Bennett.

¹⁵⁶ STRAW Will, « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music, *Cultural Studies*, vol. 5, n°3, London: Routledge, 1991, pp.361-375.

¹⁵⁷ Les anglo-saxons utilisent le terme de musiques populaires pour les différencier simplement des musiques savantes (classiques, baroques) sans que cette expression ne renvoie à un arrière-plan idéologique, contrairement à ce qu'elle occasionne potentiellement en langue française.

¹⁵⁸ COHEN Sarah, *Rock Culture in Liverpool: Popular music in the Making*, New York: Oxford University Press, 1991.

¹⁵⁹ APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot, 2005.

optique que nous nous inscrivons. La scène locale a également été conceptualisée plus récemment par Andy Bennett et Richard Peterson¹⁶⁰ qui définissent une scène locale comme un phénomène à la fois discret et ample, réunissant sur un territoire des musiciens, des intermédiaires (associations, presse locale, diffuseurs, programmeurs...) et des publics avertis¹⁶¹, qui partagent leurs goûts communs pour la musique et adoptent des modes de vie singuliers¹⁶² :

« Work in the scenes perspective focuses on situations where performers, support facilities, and fans come together to collectively create music for their own enjoyment. In many ways the organization of music scenes contrast sharply with that of the multinational music industry, in which a relatively few people create music for mass markets. »¹⁶³

Comme le rappelle Andy Bennett, l'essentiel du marché de l'industrie musicale dans le monde est contrôlé par une poignée de multinationales appelées couramment *majors*¹⁶⁴. Mais les productions musicales ne se limitent pas à ces *majors* qui représentent l'industrie musicale globale. Les autres productions, usuellement nommées indépendantes (c'est-à-dire indépendantes du système des *majors*) représentent quant à elles des productions à plus petite échelle : celles des scènes locales. Même si on dénote encore chez les indépendants des différences de taille assez conséquentes entre les milliers de labels locaux dont quelques-uns ont acquis une envergure internationale, avant parfois de se faire racheter par les *majors*. En effet, comme le précise Andy Bennett : « The scenes and industrial ways of making music of course depend on

¹⁶⁰ BENNETT Andy, PETERSON Richard, *Music scenes: local, translocal and virtual*, Vanderbilt University Press, 2004.

¹⁶¹ *Fans* en anglais est souvent traduit par amateurs avertis par les chercheurs français. Précisons que *fans* en anglais ne recouvre pas l'aspect péjoratif qu'il peut parfois prendre en français.

¹⁶² BENNETT Andy, PETERSON Richard, *op.cit.* (Traduction personnelle).

¹⁶³ BENNETT Andy, PETERSON Richard, *op.cit.*, p.3.

¹⁶⁴ Les *majors* du disque étaient encore 5 il y a 10 ans, mais deux d'entre elles ont fusionné en 2004 : BMG et Sony, sont devenues Sony Music Entertainment, et Universal a racheté EMI en 2011. En 2014 il reste trois majors: Universal, Sony et Warner. À elles trois elles se partagent l'essentiel du marché de l'industrie musicale mondiale. En 2011 les majors totalisent 71,7 % de parts de marché pour 73,5% du chiffre d'affaires, quand les distributeurs indépendants captent 28,3% des ventes pour 26,5% du chiffre d'affaires (une progression de +1,2 point en volume et en valeur par rapport à 2010). NICOLAS André, « Les marchés de la musique enregistrée », Cité de la musique, Observatoire de la musique, 2011.

one another. »¹⁶⁵ De la sorte il existe de nombreux liens entre l'industrie globale et les scènes locales sur lesquels nous reviendrons. La perspective de recherche des scènes locales permet d'appréhender la diversité des mondes sociaux¹⁶⁶ organisés autour de la musique tout en illustrant les représentations des acteurs, en se demandant notamment comment les individus construisent les scènes et quelles sont les activités indispensables à leur maintien¹⁶⁷.

Ainsi en combinant la perspective des scènes locales et les sociologies compréhensive et pragmatique, nous considérons les scènes locales comme des réseaux de pratiques s'organisant au travers de personnes (musiciens, intermédiaires, auditeurs), de techniques (DIY mais aussi de techniques de soi¹⁶⁸), de lieux (territoire partagé, lieux de répétition, salles de concerts, studios d'enregistrement, bars,...) et de représentations sociales singulières (forcément plurielles et potentiellement en tensions).

Les principales caractéristiques du concept de scène locale auquel nous nous affilions sont les suivantes : les scènes représentent des espaces partagés dans lesquels une multitude d'interactions relatives à la musique voient le jour et mettent en lien des publics, des musiciens et des intermédiaires.

L'entrée spatiale permet de dépasser l'entrée par les esthétiques musicales, ce qui se justifie à plusieurs titres : l'augmentation continue des hybridations de styles musicaux (hip-hop rock fusion, électro grunge, punk blues, jazz rock...); l'intérêt à saisir l'ensemble des échanges sociaux se déployant sur un territoire partagé (lieux de répétitions, d'enregistrement, de diffusion); la « communauté » de pratiques renvoyant un ensemble de « modes de faire » relativement similaires tels que l'autoproduction (création avec ses propres moyens, dont l'enregistrement *home made*), l'autopromotion (se faire connaître, rechercher des dates de concert), l'auto-distribution (mise en ligne et/ou vente des créations). Andy Bennett note que les scènes locales sont mouvantes dans le temps et que sur une même scène certaines personnes sont

¹⁶⁵ BENNETT Andy, PETERSON Richard, *op.cit.*, p.3.

¹⁶⁶ BECKER Howard, *Les Mondes de l'Art*, (1982), Paris : Flammarion, 2006.

¹⁶⁷ BENNETT Andy, PETERSON Richard, *op.cit.*

¹⁶⁸ HENNION Antoine, « Affaires de goût. Se rendre sensible aux choses » in PERONI Michel, ROUX Jacques (dir.), *Sensibiliser. La sociologie dans le vif du monde*, La Tour d'Aigues : Édition de l'Aube, 2006, pp.161-174.

plus impliquées que d'autres. Aussi, les acteurs des scènes locales n'y sont jamais de façon linéaire et illimitée, la plupart des personnes s'intègrent ou s'éloignent de la scène selon les périodes de leur vie. Conséquemment, comme le déclare Andy Bennett, il n'est pas utile de chercher à dresser des frontières entre scènes et non-scènes ou membres et non membres. Il est plus approprié d'observer le degré auquel des situations présentent des caractéristiques du concept de scène ¹⁶⁹ :

« [...] there is no hard line between what is and what is not a scene. Consequently it is not useful to try to draw a hard line between scenes and nonscenes and between members and nonmembers. It seems more appropriate to see the degree to which a situation exhibits the characteristics we have discussed. The chapters in this volume describe situations with varying degrees of "sceneness". »¹⁷⁰

Andy Bennett rappelle que chaque scène musicale est unique mais qu'il existe néanmoins des caractéristiques communes à toutes les scènes. Afin de les catégoriser, il les appréhende selon trois niveaux d'échange : local, translocal et virtuel. Cette typologie des niveaux d'échange a été élaborée au cours de la réflexion visant à disposer les différentes contributions du livre collectif qu'il codirigeait avec Richard Peterson. Il les décrit comme suit :

« Of course many classifications are possible, but for the sake of this discussion and for the organization of the chapters that follow, we define three general types of scenes. The first, local scene, corresponds most closely with the original notion of a scene as clustered around a specific geographic focus. The second, translocal scene, refers to widely scattered local scenes drawn into regular communication around a distinctive form of music and lifestyle. The third, virtual scene, is a newly emergent formation in which have enabled a growing range of groups and individuals to use them in the construction of identity and location. »¹⁷¹

Compte tenu du contexte d'élaboration de cette typologie, nous prendrons facilement nos distances avec cette tripartition. Mais explicitons en premier lieu ce que Richard Peterson entend par ces trois niveaux d'échanges. Le premier désigne la scène locale, qui correspond le plus à la notion originale de scène comme espace territorial autour duquel gravite un réseau de groupes¹⁷².

¹⁶⁹ Andy Bennett parle en ce sens de *sceneness*, difficilement traduisible en français, désignant le degré auquel une situation renvoie aux caractéristiques de scène locale.

¹⁷⁰ BENNETT Andy, PETERSON Richard, *Music scenes: local, translocal and virtual*, *op.cit.* p.12.

¹⁷¹ BENNETT Andy, PETERSON Richard, *Music scenes: local, translocal and virtual*, *op.cit.*, p.7-8.

¹⁷² La littérature anglo-saxonne sur le rock évoque de nombreuses villes telles que la scène de Liverpool ou Manchester (rebaptisée MADchester pour marquer la singularité de cette scène).

Le second niveau désigne le translocal, autrement dit les échanges entre musiciens et acteurs de scènes locales (à travers le monde ou au sein de la même région). Le troisième niveau désigné par Andy Bennett est sans doute le moins probant, c'est le niveau virtuel qui serait une forme émergente (il écrit en 2004) consacrée aux intérêts des fans leur permettant de partager des discussions concernant leurs artistes préférés (blogs) avec des personnes éloignées. Cette proposition peut paraître incongrue *a posteriori* puisqu'il semble difficile d'isoler le « virtuel » quand le numérique concerne aujourd'hui l'ensemble des pratiques d'écoute mais aussi de création et de diffusion de la musique. Il n'y a pas que les auditeurs qui utilisent le numérique pour se rencontrer, nombre de musiciens y ont aujourd'hui recours pour s'écouter, « se suivre », se rencontrer, « se proposer des scènes » à l'étranger dans des formes réciprocaires¹⁷³. L'insertion du numérique, sous une forme ou une autre, dans la quasi-totalité des pratiques musicales actuelles (à l'instar de nos expériences quotidiennes) ne nous pousse pas à l'usage de cette entrée de scène virtuelle¹⁷⁴. Le temps et l'espace des scènes locales se sont vus transformés par le numérique, et c'est justement cette pénétration permanente des dimensions numériques aux mondes vécus actuels, qui ne justifie pas de traiter du numérique de façon différenciée mais comme part constituante des réalités actuelles. Comme le déclare Mark Deuze « media have become so inseparable from us that we no longer live with media, but in media »¹⁷⁵. Les medias sont devenus si inséparables de nous-mêmes, que nous ne vivons plus avec les medias mais dans

¹⁷³ Les formes réciprocaires en musique désignent des liens créés entre des musiciens individuellement ou collectivement entre groupes de musiciens, qui se rencontrent en concerts ou sur des sites internet dédiés à la musique (parfois en fonction d'esthétiques ou non) ; et qui donnent lieu à des échanges translocaux désignant ici le fait de venir jouer dans la ville de l'un puis celle de l'autre, autrement dit de « se faire tourner » mutuellement. Ce phénomène est donc renforcé par la participation à de nombreux concerts, qui sont autant d'occasions de créer de nouveaux liens. Cela a également été décrit dans cet article : ROGERS Ian, « 'You've got to go to gigs to get gigs' Indie musicians, eclecticism and the Brisbane scene », *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, Vol. 22, Issue 5, 2008, pp. 639-649.

¹⁷⁴ Qui plus est en sociologie des medias, le simple terme « virtuel » renvoie à une posture théorique révolue que les chercheurs évitent au maximum, car les recherches dans le domaine du numérique ont permis d'attester que le numérique était la plupart du temps un support aux relations existantes. Cf. CASILLI Antonio, *Les Liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?*, Paris : Seuil, 2010, 334p.; BEAUDE Boris, *Internet, changer l'espace, changer la société. Les logiques contemporaines de synchronisation*, Limoges : Éditions FYP, 2012, 256p. ; VIAL Stéphane « Contre le virtuel. Une déconstruction », in *Médiation et Information*, n° 37, *Les Territoires du Virtuel*, 2014, pp. 177-188.

¹⁷⁵ DEUZE Mark, « Media life », in *Media, Culture & Society*, n°33, 2011, pp.137-148.

les médias¹⁷⁶. Andy Bennett et Richard Peterson présentent donc une compartimentation entre trois types de scènes qu'il est possible de revisiter pour s'accorder plus justement aux observations de terrain et aux mondes vécus des musiciens. On peut caractériser des échanges intra-scène, qui ont lieu au sein d'une même scène locale sur un territoire particulier (par exemple lorsqu'un musicien de la scène locale focalisée choisit un batteur parmi ceux qu'il connaît sur la scène pour former un nouveau projet musical), et des échanges inter-scènes qui ont lieu entre différentes scènes locales (que ce soit entre Lille et Brooklyn, ou entre l'Avesnois et Paris). On parlera plus volontiers de scènes locales qui s'inscrivent dans des échanges intra ou inter-scènes en évinçant la catégorie de scène virtuelle, car les échanges entre musiciens d'une même scène locale (intra-scènes) passent souvent par le numérique, comme le fait de « s'échanger des parties »¹⁷⁷ : Stéphane et Théo¹⁷⁸ s'envoient des mails contenant les parties qu'ils ont travaillé individuellement au format audio afin que chacun prenne connaissance du travail de l'autre avant de se revoir en répétition

Mais encore, les organisateurs de concerts utilisent le numérique pour informer des dates¹⁷⁹ qu'ils organisent, invitent des personnes sur Facebook en « créant un événement »¹⁸⁰. Quant aux échanges inter-scènes comme nous les renommons, la prégnance du virtuel y est aussi avérée, quasiment aucun échange translocal n'a lieu sans l'usage du numérique pour entrer en contact. Par exemple quand Damien¹⁸¹ souhaite organiser une tournée brève en Allemagne pour son groupe, il reprend contact grâce au numérique avec les groupes qu'il a rencontré là-bas. Conséquemment, la centralité du numérique pousse à ne pas différencier une hypothétique scène virtuelle.

¹⁷⁶ Le terme média ici désigne plus le médium informationnel que la presse médiatique qu'il a tendance à désigner en français.

¹⁷⁷ Dans le langage des musiciens les « parties » sont des extraits propres à un instrument dans une composition musicale : par exemple une partie de basse, une partie de batterie, la partie chant.

¹⁷⁸ Stéphane, entretien du 16 avril 2010, 30 ans, bassiste, attaché territorial ; Théo entretien du 11 mai 2010, 29 ans, composition MAO/chant lead, chômage

¹⁷⁹ Les concerts se disent dates dans le langage courant des musiciens, ça renvoie ici encore à une terminaison anglo-saxonne « tour dates » qui désigne la tournée.

¹⁸⁰ Terminologie idiomatique.

¹⁸¹ Damien, entretien du 14 avril 2011, 27 ans, composition/chant lead/clarinette, doctorant.

En conclusion le concept de scène musicale locale, prend pour acquis les apports pionniers de la sociologie interactionniste affirmant l'existence de réseaux de coopérations sans lesquels l'art ne peut advenir, et y adjoint une approche des expériences vécues à l'échelle locale, qui permet notamment d'explorer la multitude de leurs représentations activées dans l'action. De la sorte il nous est possible de mener une sociologie compréhensive s'inscrivant elle-même dans un arrière-plan pragmatique afin de saisir les pratiques musicales à l'échelle locale, le tout au travers du concept de scène.

1.2. LES MUSICIENS DES SCENES LOCALES

Les musiciens représentent avec les intermédiaires et les auditeurs les trois grandes catégories d'acteurs des scènes locales, avec les nuances précédemment mentionnées et qui seront plus longuement explicitées dans le chapitre suivant concernant la pluralité des intermédiaires, allant des prescripteurs aux financeurs en passant par les fonctions support, les initiatives privées et les pratiques autonomes : certains festivals, fanzines, etc. Comme nous cherchions à saisir les actuelles formes que prennent les expressions de singularités au travers de pratiques artistiques, ainsi que les raisons invoquées et les représentations impliquées dans ces actions advenant dans le cadre des scènes locales, nous nous sommes principalement focalisés sur les pratiques des musiciens.

Nous allons revenir ici sur deux principales caractéristiques de leurs expériences sociales intrinsèquement liées à leurs expériences musicales¹⁸². En premier lieu, cela concerne les représentations afférentes au statut des musiciens qui tournent sur les scènes locales, autrement dit, qui donnent à voir publiquement leurs créations musicales. Et cela qu'ils soient considérés comme amateurs au sens où ils ne vivent pas principalement de la musique (la majorité d'entre eux) ou qu'ils soient considérés comme professionnels au sens où ils vivent principalement de la musique (au titre du régime d'assurance chômage accordé aux intermittents du spectacle)¹⁸³. En second lieu nous aborderons le phénomène de pluriactivité que connaissent les musiciens. Que celui-ci concerne leur « pluriactivité sociale » au sens où les musiciens sont très souvent double actifs (activité musicale et activité professionnelle). Ils déclarent selon les contextes de leur prise de parole, être avant tout musiciens ou d'abord : attachés territoriaux, éducateurs spécialisés, doctorants, ... autrement dit leur activité professionnelle régulière. Ce phénomène de pluriactivité concerne également les musiciens intermittents qui développent plusieurs types d'activités autour

¹⁸² Nous présenterons les expériences musicales en tant que telles (apprentissage, processus de création, diffusion) en deuxième partie.

¹⁸³ Pour bénéficier de l'allocation d'aide au retour à l'emploi, les artistes intermittents du spectacle doivent justifier d'une période d'emploi, dite période d'affiliation (très souvent auprès de plusieurs employeurs) d'au moins 507 heures de travail sur 10 mois et demi (319 jours) précédant la fin du dernier contrat de travail, sachant qu'en général les cachets sont de 12H, il faut donc cumuler en moyenne 3,5 cachets de 12H par mois pour parvenir à bénéficier du régime (ces 507 heures doivent s'effectuer sur 10 mois pour les techniciens du spectacle, sachant qu'il est souvent considéré comme étant plus aisé pour les techniciens de trouver des contrats de travail que pour les artistes).

de la musique pour pouvoir vivre de leur art¹⁸⁴. La multiplication de l'activité concerne également le domaine artistique, on parle alors préférentiellement de polyvalence artistique qui désigne notamment le fait répandu chez les musiciens des scènes locales de mener en parallèle plusieurs projets de groupes musicaux : 55% des musiciens interrogés ont au moins deux groupes de musique actifs. Mais cela désigne encore le fait courant de pratiquer plusieurs instruments : 79% des musiciens interrogés déclarent au moins deux pratiques musicales, chant y compris¹⁸⁵.

1.2.1. AMATEURS ET PROFESSIONNELS : UNE DISTINCTION IMMuable ?

Parmi les musiciens rencontrés sur les scènes locales étudiées, il existe de nombreux musiciens qui ont une pratique artistique intense en termes de temps consacré (composition, répétition, enregistrement) et de dates de concerts effectuées : ils tournent régulièrement sur scène (en café-concert, petits lieux de diffusion -jauge de moins de 300 places- festivals et éventuellement en tournées en France ou à l'étranger), et occupent pourtant une activité professionnelle (souvent à temps plein) autre que la musique. Ces derniers sont souvent décrits à défaut d'un autre terme, comme des amateurs, au sens où ils ne sont pas principalement rémunérés au titre de la musique (ils sont parfois « défrayés »). Pourtant, il va sans dire qu'ils connaissent des expériences bien différentes de la représentation usuelle des amateurs. Pour ces derniers nous pouvons préciser par le terme « amateurs de loisir », ceux qui pratiquent pour eux-mêmes, composent éventuellement, jouent seuls ou entre amis, et présentent possiblement leur musique à leur cercle privé (famille/amis) mais non sur scène devant des publics inconnus. Ce qui nous pousse à proposer l'expression d'« amateurs de scène » (certains acteurs parlent d'« amateurs éclairés »). Les « amateurs de scène » sont des musiciens pratiquant sur les scènes locales, donnant à voir leurs productions musicales devant des publics¹⁸⁶ mais qui ne sont pas principalement rémunérés au

¹⁸⁴ BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc, SHAPIRO Roberta (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009, 193p.

¹⁸⁵ On inclut le chant aux pratiques musicales puisque certains ne pratiquent que le chant, quand d'autres notamment les bassistes et batteurs le pratiquent assez rarement.

¹⁸⁶ En conséquence lorsque nous parlons des amateurs sans précision supplémentaire au long de cette thèse, nous prenons cette définition d'amateur de scène et évinçons les amateurs de loisirs qui ne font pas partie de notre champ de recherche.

titre de la musique. D'autres musiciens encore contribuent aux pratiques musicales des scènes locales, ce sont les musiciens intermittents qui sont principalement rémunérés au titre de la musique, couplée au régime de chômage qu'est l'intermittence. Ceci pose la question du distinguo entre amateur et professionnel qui fait figure d'une véritable problématique aussi délicate que reléguée par les intermédiaires politiques et associatifs. On notera que ce sujet brûlant pour certains, procure en revanche chez d'autres une posture volontairement indifférente (chez certains musiciens ou intermédiaires autonomes). Nous allons donc parcourir ces représentations sociales ambivalentes et leurs enjeux.

1.2.1.1. DES HABITUDES CULTURELLES DE CLASSIFICATION

Les identités sociales se cristallisent très souvent autour des catégories professionnelles, ce qui a notamment été induit au 20^{ème} siècle par les statistiques basées sur la profession (les CSP de l'INSEE créées en 1954, devenues PCS en 1982). Cela a pour conséquence à la fois de développer une partition du monde social relativement simplificatrice, et d'isoler ceux qui n'entrent pas (pas encore, ou plus) dans la logique de la catégorisation professionnelle (telles que les femmes au foyer, les élèves et étudiants ou encore les personnes âgées). Les disciplines des sciences sociales (démographie, économie, sociologie, ...) ont elles-mêmes participé à la fixation de cette partition du monde entre actifs et inactifs (en sus des politiques sociales qui en usent pour attribuer les aides). Or l'univers professionnel d'appartenance, s'il est indéniablement déterminant quant à de nombreux paramètres de nos modes de vie, ne peut être la seule entrée pour expliquer l'ensemble des expériences des êtres. Le travail et l'exercice d'activités ne renvoyant pas forcément à l'occupation d'un emploi.

Explorer des pratiques non ou peu rémunératrices exercées avec passion et appartenant à d'autres sphères que la sphère professionnelle rémunératrice, est riche d'instructions concernant les motivations des pratiquants ainsi que les représentations sociales relatives aux activités exercées.

Comme il s'avère que la question d'une différence de qualité entre les productions étiquetées comme professionnelles ou amateurs, et ce singulièrement à l'ère numérique, est difficilement

tenable sur le terrain¹⁸⁷, ce sont les questions des finalités et représentations qui entrent en jeu. Plusieurs enquêtes¹⁸⁸ ont montré qu'au-delà de l'univers professionnel, les personnes s'attachent souvent à d'autres activités et engagements qui concourent à l'expression de soi. Ces activités s'inscrivant en dehors de la sphère professionnelle sont autant de domaines d'investissement personnel qui fonctionnent comme véritables ressources de sens pouvant en outre octroyer aux personnes des statuts secondaires. Ces activités nécessitent souvent une mise à distance des contraintes quotidiennes, Florence Weber parle notamment de « tiers-espaces »¹⁸⁹ pour désigner ces pratiques qui ne relèvent ni de l'espace professionnel produisant de quoi vivre ni de l'espace domestique. Aussi, les musiciens des scènes locales, hormis ceux qui sont principalement rémunérés par la musique couplée au régime chômage de l'intermittence, exercent leurs activités musicales dans ce tiers-espace que représente pour eux la scène locale.

Les cultures occidentales ont aussi construit d'autres modèles de classification, notamment concernant la musique. Ces classifications définissent celui qui sait chanter et celui qui ne sait pas, celui qui est musicien professionnel et celui qui ne l'est pas, ce qui est considéré comme musique et ce qui ne l'est pas, ce qui a le statut de grande musique et ce qui ne l'a pas... En somme, la construction de visions du monde partitionnant ce dernier, le plus souvent dans une dialectique oppositionnelle.

Dans *De la note au cerveau*¹⁹⁰, Daniel Levitin relate l'expérience de l'un de ses amis anthropologue, faisant la lumière sur les conceptions ethnocentrées de la musique. Alors que cet anthropologue est sur son terrain d'études en Afrique, la communauté qu'il étudie lui propose de

¹⁸⁷ Jacques Rancière déclare à ce propos qu'à l'heure actuelle la technique, au travers de ses évolutions, ne joue plus le rôle de distinction entre amateur et professionnel et permet une déhiérarchisation ; en somme les évolutions techniques abolissent les frontières supposées entre qualités de pratiques « professionnelles » et « amateurs ». RANCIERE Jacques, *La Méthode de l'égalité : Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, Paris : Bayard, 2012.

¹⁸⁸ BONNEAU Michel, *Les loisirs. Du temps dégagé au temps géré*, Collection Transversale – Débats, 2009. BROMBERGER Christian (dir.), *Passions ordinaires : du match de football au concours de dictée*, Paris : Bayard, 1998. VIARD Jean, POTIER Françoise, URBAIN Jean-Didier (dir.), *La France des temps libres et des vacances*, Editions de l'Aube, 2002. WEBER Florence, *Le Travail à-côté : une ethnographie des perceptions*, (1989) Paris : Éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, nouvelle édition revue et augmentée, 2009.

¹⁸⁹ WEBER Florence, *Le Travail à-côté : une ethnographie des perceptions*, (1989) Paris : EHESS, 2009.

¹⁹⁰ LEVITIN Daniel, *Musophilia De la note au cerveau, L'influence de la musique sur le comportement*, Editions. Héloïse d'Ormesson, 2010.

prendre part au chant collectif en cours. Lorsque gêné, il déclare qu'il ne sait pas chanter, la communauté reste pantoise et ne comprend pas le sens de cette déclaration. Car cette déclaration leur est tout simplement parfaitement impensable. Pour ces derniers, la musique fait partie intégrante de la vie au même titre que manger, respirer ou dormir. Ainsi, déclarer qu'il ne sait pas chanter reviendrait à déclarer qu'il ne sait pas respirer : c'est un non-sens, il est impossible d'être en vie et de ne pas savoir respirer. Chacun sait respirer sans jamais l'avoir appris et la quasi-totalité du temps tout à fait inconsciemment. Cette assertion quant à la respiration qui semble pour le moins évidente, et dont l'affirmation du contraire paraîtrait bien étrange, procure le même effet à cette communauté lorsque le chercheur déclare qu'il ne sait pas chanter.

Nous pouvons postuler que les courantes différenciations entre amateurs et professionnels qui semblent mal retranscrire les réalités vécues, prennent racine dans la culture occidentale de classification surmontée d'un processus élitaire excluant attaché à classer et différencier pour mieux distinguer.

Ce qui renvoie nécessairement aux apports de Pierre Bourdieu quant à la distinction¹⁹¹ : afin de marquer leur prestige de classe, les individus des classes dites supérieures (dans une perception hiérarchisée de la société) n'ont de cesse de se différencier au travers de codes (vestimentaires, comportementaux, sociaux), des classes dites inférieures qui tenteraient en vain de les imiter avec un décalage temporel permettant aux classes supérieures d'inventer de nouveaux codes de distinction. Ces analyses présentent un grand intérêt de dénonciation critique de formes de dominations, mais s'inscrivent dans une optique seulement déterministe, qui évince les capacités critiques des acteurs comme les pratiques de réappropriations créatives et tel que les met par exemple en avant Michel de Certeau avec le concept de « braconnage culturel »¹⁹². À l'appui de cette approche introductive quant aux classifications, nous nous référons également aux apports d'Alfred Schütz qui travailla amplement sur la musique. Dans un article intitulé « Faire de la

¹⁹¹ BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, 1979.

¹⁹² Le concept de braconnage culturel est issu de l'idée selon laquelle les personnes en situation de réception culturelle agissent comme des braconniers sur les terres des producteurs officiels de sens. Ils y entrent et choisissent les sens qu'ils veulent donner aux choses qu'on leur propose. De la sorte ils participent à la création du sens, comme un lecteur participe au sens d'un livre. Ce concept théorique affirme la coproduction du sens par les récepteurs. Voir à ce sujet : CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, (1980), Paris : Gallimard, 1990.

musique ensemble. Une étude de la relation sociale »¹⁹³, où il entend par « musique de musicien » celle qui passe par le système de notation musicale comme on l'apprend plus haut dans le texte, il déclare ce qui suit :

« Il me semble que la distinction entre une musique de musicien et une musique accessible au profane est sans aucun fondement dans les faits (...) Les pensées musicales peuvent être transmises aux autres soit par les mécanismes du son audible, soit par les symboles de la notation musicale (...) La notation musicale n'est par conséquent qu'un véhicule de la pensée musicale parmi d'autres »¹⁹⁴

Ainsi pour Alfred Schütz, il n'y a pas lieu de distinguer, comme le fit entre autres Theodor Adorno¹⁹⁵, les musiques utilisant le système de notation musicale, des autres musiques qui ne s'en servent guère. Notons qu'à l'époque de cette déclaration (1951), nous sommes aux prémices d'un développement sans précédent des musiques populaires n'utilisant pas forcément la notation musicale pour composer. De façon générale les définitions catégorielles cristallisent les oppositions mais leurs réalités s'avèrent plus complexes qu'il n'y paraît. Où commence le professionnel et où s'arrête l'amateur ? En matière artistique, cette distinction est d'autant moins aisée que le domaine auquel elle s'applique est lui-même relativement instable. Usuellement et au-delà de la musique, il est entendu qu'un professionnel désigne une personne exerçant un métier fondé sur une compétence et pour lequel elle se voit rémunérée¹⁹⁶. Cette rémunération ayant pour effet d'attester socialement l'existence de la compétence. L'opposé strict du professionnel au sens de « celui qui sait » serait le profane qui « ne sait pas ». Alors que le terme amateur (qui est l'opposé usuel du professionnel) prend possiblement le sens de « celui qui aime » : amateur est étymologiquement issu d'*amare* signifiant « aimer ». De la sorte, on dénote déjà l'ambivalence des représentations en la matière. Cette première définition du professionnel comme celui exerçant un métier pour lequel il se voit rémunéré, a pour conséquence de désigner

¹⁹³ SCHÜTZ Alfred, *Écrits sur la musique. 1924-1956*, Paris : Éditions Musica Falsa, 2007, p.121.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp.121-123

¹⁹⁵ Theodor Adorno percevait une différence qu'il présentait comme fondamentale - et qui nous paraît injustifiée de la même façon qu'à Alfred Schütz ou encore David Hesmondhalgh- entre musique savante et musiques populaires : ADORNO Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, (1962), Nouvelle édition revue, Genève : Contrechamps, 2009, pp. 169-174.

¹⁹⁶ FRANCOIS Pierre, « Qu'est-ce qu'un musicien ? Professionnels et amateurs » in NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle. Volume 2 : les savoirs musicaux*, Paris/Arles : Cité de la musique, pp. 585-611.

en creux l'amateur comme un pratiquant de loisir pouvant seulement et éventuellement toucher un cercle restreint de proches¹⁹⁷. Or, en explorant les pratiques créatives actuelles telles que celles advenant sur les scènes locales, une réalité tangible et couramment partagée émerge : un amateur -au sens de non rémunéré- qui « fait des dates ». Cela occasionne une multitude de représentations d'autant plus ambivalentes que cette situation fait face à un vide de définition consensuelle. En effet, de nombreux musiciens rencontrés sur les scènes locales ne retirent guère de rémunération de leur activité musicale, qui cependant touche des publics plus élargis que leurs cercles de proches. Face à ce constat d'un manque de catégories pour décrire et saisir la réalité, le dessein n'est pas tant d'apposer une définition circonscrivant précisément les expériences mais de proposer *a minima* une possibilité de les penser. C'est en cela que l'entre-deux « ni professionnel ni amateur » que donnent à voir les musiciens des scènes locales aujourd'hui, appellent les sociologues (et le législateur¹⁹⁸) à se mobiliser pour élaborer un concept désignant des formes d'engagement de soi et d'expression de sa singularité, non rémunérées (potentiellement défrayées¹⁹⁹) mais se donnant à voir en public au même titre que les pratiques dites professionnelles. D'autant que ces pratiques s'avèrent plus prégnantes à l'ère numérique²⁰⁰.

1.2.1.2. CADRE LEGISLATIF INAPPROPRIÉ ET ARRANGEMENTS A LA MARGE

Le cadre législatif des pratiques musicales amateurs est pour le moins inapproprié aux réalités contemporaines, puisqu'aussi étonnant que cela puisse paraître il est à ce jour (2014) illégal de se

¹⁹⁷ DONNAT Olivier, *Les amateurs, enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris : La Documentation française, 1996.

¹⁹⁸ En 2008, une première tentative de travail collectif mené par le Ministère avec certains professionnels de terrain a vu le jour, mais au vu des dissensions entre les participants, ce travail n'a pas abouti. En fin d'année 2013, ce projet de réforme du décret de 1953 régissant les pratiques amateurs, totalement inadapté aux réalités actuelles, est revenu à l'ordre du jour. L'année 2015 devrait voir apparaître un nouveau texte de loi encadrant et définissant à nouveaux frais les pratiques amateurs, notamment dans le cadre du spectacle vivant.

¹⁹⁹ Entre 50€ à 200€ par prestation scénique par musicien comprenant le transport et l'installation du matériel, les balances en amont, le concert, le rangement. Ces défraiements se font sous formes de facturation à l'association que constitue le groupe ou de la main à la main selon les exigences et possibilités des programmeurs et diffuseurs comme des musiciens.

²⁰⁰ On renvoie au dernier chapitre de cette thèse portant sur les conséquences de l'ère numérique quant au développement des pratiques des nouveaux amateurs.

retrouver en groupe et de jouer devant un public sans être salarié sous contrat. De la sorte de nombreuses pratiques visent à pallier cette réalité juridique. Tout d'abord, les groupes de musique des scènes locales adoptent assez fréquemment la forme juridique de l'association. Sur notre panel plus de la moitié des musiciens interrogés sont constitués en association (59%). Ce statut juridique des groupes permet aux organisateurs de concerts de les rémunérer au travers de l'association. S'ils ne souhaitent pas acquérir un statut professionnel certains musiciens considèrent cependant que leur défraiement est justifié par l'investissement conséquent de temps et d'argent que représentent les concerts. Hubert Crukowicz parle à ce sujet d'économie du dédommagement²⁰¹, mais celle-ci nous allons le voir s'inscrit dans un cadre juridique complexe. L'argent ainsi obtenu par le groupe permet aux membres d'investir dans l'achat ou le renouvellement de matériel, mais officieusement cet argent versé sur le compte de l'association permet bien souvent aux musiciens de défrayer leur prestation. En effet, en l'état actuel des choses, le seul moyen pour un groupe de jouer légalement serait d'être en possession de la licence d'entrepreneur de spectacle vivant, qui leur donnerait la possibilité de vendre leur prestation musicale. En l'occurrence ce serait la licence de deuxième catégorie qui concerne les producteurs de spectacle ou entrepreneurs de tournée et permet d'assumer la responsabilité d'un spectacle²⁰². Or cette licence est quasi inaccessible aux musiciens. La licence d'entrepreneur est accordée à des personnes physiques (et non des personnes morales, ce que pourrait constituer le groupe) mais implique la responsabilité d'employeur à l'égard du plateau artistique. Ainsi, le musicien titulaire de la licence devrait prendre en charge la rémunération de ses partenaires²⁰³. Or même pour les musiciens qui deviennent intermittents, les productions musicales qu'ils proposent et le montant des rémunérations accordées par les diffuseurs ne leur permettraient aucunement de rémunérer les autres musiciens du groupe. Qui plus est, de nombreux groupes sont constitués de musiciens aux statuts divers. Il n'est pas rare de trouver un intermittent, un

²⁰¹ CUKROWICZ Hubert, « Le prix du beau », in: *Genèses* n°36, *Amateurs et professionnels*, Belin, septembre 1999, pp.35-53.

²⁰² La licence 1 concerne les exploitants de lieux de spectacles et la licence 3 les diffuseurs (accueil du public, billetterie, sécurité), les 3 licences peuvent être cumulées.

²⁰³ En outre l'obtention d'une licence d'entrepreneur de spectacle, suppose d'avoir obtenu un diplôme de l'enseignement supérieur (bac + 2) quel que soit le domaine, ou dans le domaine du spectacle la justification d'une expérience professionnelle d'au moins un an (en métier administratif, technique ou artistique), ou encore d'une formation professionnelle de 500 heures minimum.

enseignant et un étudiant, au sein du même groupe de musiciens. Qui plus est certains musiciens pratiquent au sein de plusieurs groupes comme on le verra dans la section suivante sur la pluriactivité. Certains musiciens intermittents jouent avec des musiciens qui ont une activité professionnelle à plein temps et ne souhaitent pas être officiellement rémunérés pour leur prestation. C'est par exemple le cas des fonctionnaires, qui devraient faire des demandes auprès de leur administration pour obtenir le droit de toucher une rémunération émanant d'une autre entité que leur institution.

C'est principalement un décret et une loi qui constituent le cadre légal actuel des pratiques musicales des scènes locales. Le décret de 1953²⁰⁴ portant sur l'organisation des spectacles amateurs, toujours valable actuellement bien que sujet à de nombreux débats ; et la loi de 1969 sur la présomption de salariat²⁰⁵. Le décret implique que les amateurs ne sont pas rémunérés au titre de leurs prestations²⁰⁶ (afin que seuls les professionnels puissent l'être). Et la loi implique le fait qu'il est illégal de faire jouer un musicien s'il n'est pas salarié. Le décret de 1953 visait à l'époque la protection des pratiques théâtrales professionnelles, car les représentations théâtrales d'amateurs avaient connu une forte inflation au début du 20ème siècle. En 2008, il fut question d'abroger ce texte pour le remplacer par un nouveau plus en adéquation avec l'époque. Cependant, les négociations n'ont pu aboutir, les divergences de représentations et conflictualités entre acteurs ayant eu raison de cette initiative de réforme du statut amateur dans le spectacle vivant. Les syndicats de défense des musiciens professionnels prônent l'argument de la concurrence déloyale des amateurs par rapport aux professionnels. Une représentation récurrente dans les milieux professionnels de la musique tient au fait que les amateurs proposeraient gratuitement le travail pour lequel les professionnels sont rémunérés. On note à quel point le débat engage des représentations diversifiées potentiellement contradictoires. D'où l'importance de ce projet de refonte voire d'abrogation du décret de 1953, repris en 2013 et qui devrait aboutir

²⁰⁴ Décret n° 53-1253 du 19 décembre 1953, relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles, paru au Journal officiel du 20 décembre 1953.

²⁰⁵ L'article L762-1 du Code du travail qui prévoit la présomption de salariat dans le spectacle vivant.

²⁰⁶ Article 1^{er} : « Est dénommé « groupement d'amateurs » tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés etc., ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle. ».

en 2014. En attendant les musiciens amateurs non principalement rémunérés au titre de la musique, perçoivent parfois des rémunérations qui en font des professionnels le temps d'une soirée. Il existe donc un réel flou juridique et une complexité inhérente à la composition hétéroclite des groupes, liant des musiciens aux statuts différents. Les musiciens comme les programmeurs subissent ce cadre législatif inapproprié, tel que Léo (entretien du 05 décembre 2013, 38 ans, directeur et programmeur d'une Smac²⁰⁷) nous l'explique :

« Personne n'est totalement dans la légalité concernant les amateurs. Toutes les Smac et les autres salles, s'arrangent comme ils peuvent. Moi s'il y a un fonctionnaire je ne le salarie pas. D'ailleurs en général pour les premières parties qui sont très souvent des groupes amateurs²⁰⁸, on ne salarie pas tout le plateau mais seulement ceux qui sont intermittents dans le groupe et qui ont besoin des contrats. C'est eux qu'on va salarier en priorité. Et comme les groupes amateurs sont constitués en asso, ça nous permet de verser 200 euros à l'asso pour les autres, pour eux acheter du matos ou autre. Mais c'est impossible d'être totalement légal. On peut difficilement employer des artistes de A à Z de manière légale parce qu'il existe des paradoxes au sein même de la loi ».

On comprend ici que chaque groupe amateur ne peut être traité uniformément compte tenu de la diversité des statuts de ceux qui le compose. On voit donc apparaître des formes d'arrangements et de négociations entre les acteurs qui pallient les déficits législatifs concernant les prestations publiques de musiciens non principalement rémunérés au titre de la musique. Cependant, les acteurs des scènes locales ne pouvant respecter un cadre législatif inadapté, s'exposent à des contrôles. Au début des années 2000 sur la métropole lilloise, de nombreux contrôles Urssaf²⁰⁹ eurent lieu. Ces cas considérés comme « marquants » par les intermédiaires associatifs et autonomes des scènes locales (les cafés notamment) déjà en place à l'époque. Cela a concerné aussi bien des salles de diffusion de petites jauges en régie directe²¹⁰, que des petites salles de diffusion de droit privé (parfois gérées par des associations²¹¹), mais encore un producteur de

²⁰⁷ Scène de musiques actuelle, label du Ministère de la Culture et de la Communication.

²⁰⁸ D'autant plus que les Smac reçoivent la charge de valoriser les pratiques musicales locales de leurs territoires.

²⁰⁹ Unions de recouvrement des cotisations de sécurité sociale et d'allocations familiales, qui sont des organismes privés délégués d'un service public.

²¹⁰ La régie directe est un mode de gestion publique des équipements, relativement courant dans le secteur culturel et singulièrement dans les musiques actuelles. Dans la régie directe la collectivité territoriale est directement en charge de l'activité (par exemple le personnel d'une Smac en régie directe est salarié par la collectivité territoriale, les employés sont donc fonctionnaires de droit public ou contractuels).

²¹¹ Les associations relevant bien du droit privé mais impliquant une dimension non lucrative de l'activité.

spectacles²¹². De la sorte pendant les années qui suivirent les organisateurs de concerts de la métropole lilloise ont dû se rendre moins tolérants avec les groupes afin d'éviter de nouvelles requalifications onéreuses. Cela a indéniablement entaché le dynamisme musical local puisque dans les premiers temps, très peu de cafés-concerts lillois ont pris le risque de continuer à faire jouer les groupes par crainte de tels contrôles. Selon les intermédiaires de la scène lilloise, l'administration s'est durcie dans les musiques actuelles, les situations dans lesquelles les organisateurs ne peuvent programmer certains groupes se multiplient pour des raisons avant tout administratives. Les intermédiaires associatifs dénoncent de la sorte un processus de sur-légalisation qui impose aux organisateurs de concerts des contrôles fréquents.

1.2.1.3. UNE MULTITUDE D'EXPERIENCES

Le débat vivace concernant la distinction professionnel/amateur commence par l'étymologie ; étymologiquement est amateur celui qui aime, qui fait de la musique par passion. En conséquence quelques représentations d'acteurs de terrain émanant de certains intermédiaires ou musiciens, dévalorisent le statut professionnel qui dégraderait le rapport authentique à la musique. C'est dans cette optique que l'on peut comprendre des affirmations comme la suivante proclamée par un intermédiaire associatif²¹³ : « On aimerait trouver plus d'amateurs chez les professionnels ». Sous-entendant que certains musiciens perdraient le rapport passionné à leur musique du fait d'avoir acquis le statut professionnel. Une autre représentation péjorative du statut professionnel consiste en la croyance selon laquelle la professionnalisation peut entraîner une baisse de l'innovation musicale par l'installation dans un statut rassurant. On comprend toute l'ambivalence et les conflictualités liées à ces catégories.

Les musiciens non rémunérés principalement au titre de la musique (amateurs) ne sont évidemment pas les seuls à aimer la musique qu'ils pratiquent, la grande majorité des musiciens professionnels aiment leur activité puisque c'est leur investissement passionnel qui les y a

²¹² Promoteur local et organisateur de tournées nationales et internationales.

²¹³ Au cours d'un débat sur ce thème lors du « Forum sur les musiques actuelles » organisé à la Maison Folie de Moulins à Lille, le 22 janvier 2011.

amenés. Mais inversement les professionnels n'ont pas le monopole de la qualité, certains amateurs produisent des musiques de qualité selon les acteurs du milieu : publics, intermédiaires et musiciens professionnels reconnaîtront aisément la qualité de productions musicales dites amateurs. Ainsi, la principale différence qui semble subsister de prime abord est celle de la rémunération : être rémunéré pour son activité musicale, ou bien être en situation d'occuper un travail en sus d'une pratique musicale investie. Mais les cadres sociaux et les conventions viennent aussi complexifier ces réalités. Les musiciens professionnels des scènes locales sont souvent précaires, ils obtiennent un statut d'intermittent au prix de nombreux efforts pour cumuler le nombre de cachets suffisants pour prétendre à ce régime d'indemnités. Qui plus est, ils ne sont jamais assurés de renouveler leur statut l'année suivante, ce qui les place dans une situation incertaine. Chez certains musiciens intermittents, la dimension professionnelle de la musique ne recouvre pas de représentations uniformes. Les catégories professionnel/amateur continuent à poser question et restent floues à l'instar des discours, comme on peut le lire ci-après (Aurélien, entretien du 7 novembre 2011, 31 ans, guitare/chant lead²¹⁴/clavier, musicien intermittent) :

« C'est peut-être ça qui fait la différence entre quelqu'un qui est amateur, tu vois et qui va te dire, « je répète tous les samedis après-midi, avec les copains, et j'ai un groupe » et le mec qui va plutôt être dans une dynamique professionnelle entre guillemets, qui a plusieurs groupes et qui va dire chaque projet m'apporte telle ou telle chose. En fait je me demande si une des différences c'est pas celle entre une personne qui fait de la musique d'un point de vue d'amateur, comme je disais tout à l'heure, comme si il pouvait faire de la danse classique ou du football, lui, il joue de la guitare, ou de la batterie ou n'importe quoi, il a ses copains, et puis tous les samedi après-midi, au lieu d'aller faire les magasins avec sa femme, il fait de la guitare avec ses copains -je dis n'importe quoi- ... et puis d'un autre côté il y a ceux qui vont te dire, « bah moi je suis musicien ». Mais moi je trouve ça bizarre de dire que c'est un job, tu vois... C'est un job, parce que tu en vis, mais pour moi c'est pas un job. Mais d'un autre côté tu as des musiciens qui disent, « je suis dans plusieurs projets, tel projet m'apporte telle chose, tel autre projet m'apporte telle autre chose, et puis voilà, je m'y retrouve comme ça en fait. Après ça reste une question, j'ai pas vraiment de réponse »

Ainsi, certains musiciens intermittents eux-mêmes n'adoptent pas forcément de représentations univoques quant à la musique en tant que profession. De la sorte une des premières interrogations concernant les distinctions entre amateurs et professionnels porte sur les volontés

²¹⁴ Le chant lead désigne le (ou les) chanteur(s) principal(aux) du groupe, lorsqu'on signale par la suite la pratique du chant sans autre précision cela désigne une participation ponctuelle à la dimension chantée des morceaux.

que présentent les musiciens à vouloir vivre ou non de la musique. Sur ce point des représentations d'acteurs de terrain croisent celles de certains sociologues : le fait de vouloir vivre de sa musique existerait dans le fond chez l'ensemble des musiciens investis qui pratiquent sur les scènes locales. Nous avons noté à la lecture de certains ouvrages²¹⁵, ce qui s'apparente à une croyance partagée par certains chercheurs : « tous voudraient un jour en vivre ». Certains estiment en effet que la position statutaire la plus fréquente des musiciens est celle d'amateurs subis, c'est-à-dire ceux qui rêveraient de vivre de la musique mais qui n'y parviennent pas. Cette représentation est aussi proposée par des sociologues tels Olivier Donnat²¹⁶ qui distingue deux figures d'amateurs selon l'articulation qu'ils font de leur passion avec leur vie sociale. Il présente un premier modèle d'engagement total dont le but est de professionnaliser sa passion et d'organiser sa vie sociale autour de l'objet de la passion, et un second modèle d'engagement intime où l'activité demeure coupée de la vie sociale. Or, selon nos données de terrain il peut y avoir un engagement intense sans volonté de se professionnaliser. Il existe une différence dans les discours des musiciens entre le statut professionnel et les conditions professionnelles d'exercice de la musique. Nombre de musiciens des scènes locales considèrent pratiquer la musique de façon qualitative mais ne cherchent pas à vivre de leur musique en tant que professionnels, en revanche, ils souhaitent bénéficier de conditions professionnelles. Ainsi la plupart des musiciens des scènes locales qui tournent régulièrement sur scène, déclarent vouloir composer leurs musiques, enregistrer des albums et jouer devant des publics sans pour autant acquérir le statut de professionnel de la musique qui remettrait en cause leur stabilité professionnelle acquise par ailleurs. L'extrait d'entretien avec Manu en atteste clairement (entretien du 10 novembre 2011, 32 ans, composition/guitare/chant, éducateur spécialisé) :

« Y'a une distinction entre avoir un statut professionnel et faire les choses de façon professionnelle, comme faire des dossiers de presse, des visuels, avoir de la visibilité sur Internet (...) Nous on veut faire un CD de façon professionnelle, mais pas faire ce métier-là ! On veut le faire de la façon la plus sérieuse possible pour être le plus créatif possible, produire de la meilleure manière possible. Peut-être qu'un jour on en fera un métier mais c'est vraiment pas l'idée. Nous, aujourd'hui on veut pas devenir pro, donc pourquoi on pourrait pas être très actifs dans ce qu'on fait sans chercher à acquérir un statut qui nous

²¹⁵ PERRENOUD Marc, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte, 2007.

²¹⁶ DONNAT Olivier, *Les amateurs, enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris : La Documentation française, 1996.

convient pas ? Devenir pro c'est pas quelque chose que j'envisage. Pour nous c'est le faire de façon pro, en qualité. »

On comprend ici combien il distingue le statut de professionnel, c'est-à-dire le fait de vivre de sa musique, de la réalisation de la musique dans des conditions professionnelles. Les représentations de la catégorie de professionnel s'attachent ici à deux domaines : le statut et la qualité de réalisation. De la sorte les définitions schématiques et partielles d'amateur et professionnel ne sont pas satisfaisantes. Cependant, une des difficultés à l'élaboration d'une nouvelle catégorie rendant compte des formes d'engagements de soi soutenues, à l'intersection des professionnels et des amateurs, tient au fait que l'attachement à cette première dichotomie évite le bouleversement des représentations qu'implique l'imbrication des deux formes. En effet toutes ces considérations ne sont pas sans poser question sur le fondement même des activités et métiers de la création.

De la sorte des affirmations concernant les envies de professionnalisation des musiciens, paraissent hâtives car il existe une différence entre l'envie de vivre de la musique (de devenir « musicien professionnel ») et l'envie de jouer de la musique dans les meilleures conditions possibles (de répétition, d'enregistrement, de pressage et de diffusion sur scène) que les musiciens décrivent comme « conditions pro ». S'ils voulaient tous en vivre, pourquoi les musiciens âgés de 30 ans et plus qui s'épanouissent dans leur activité professionnelle continueraient-ils à pratiquer ? S'ils continuent alors que leurs ambitions professionnelles sont remplies par ailleurs, c'est bien que la motivation se situe au-delà de l'envie de vivre de la musique. Cette affirmation restrictive quant aux motivations des musiciens, « dans le fond, ils veulent tous en vivre », semble aussi ancrée dans le paradigme de la professionnalisation. Tout dépend de la façon dont est posée la question. Lorsqu'on demande à n'importe quel musicien des scènes locales, si en dehors de toutes considérations, il aimerait un jour vivre de sa musique, en effet ils sont nombreux à répondre positivement. Mais aucun acteur ne vit et ne pense en dehors de toute considération. Avec une inscription théorique en sociologie compréhensive accordant de la valeur aux paroles et représentations des acteurs, on voit que la plupart de ces musiciens n'ont pas pour motivation principale le fait de vivre un jour de la musique, fait souvent considéré comme inatteignable donc ne constituant pas une motivation rationnelle et encore moins investie. Ce qui est investi en revanche c'est de pratiquer régulièrement la musique, très souvent dans un cadre collectif, pour le plaisir qu'ils tirent au fait

de s'investir dans une activité prenante, symboliquement valorisée, et apte à transmettre leur singularité. S'il leur est possible de déclarer aisément en réponse à un questionnaire, donc sans conséquence, rêver d'en vivre un jour, il est assez rare que ces derniers souhaitent formellement imprimer une orientation professionnalisante à leur pratique artistique. De la même manière, ces pratiques de musiciens tournant régulièrement sur scènes, peuvent être qualifiées de « professionnalisante » par certains associatifs du secteur des musiques actuelles. Or, ces musiciens ont un discours tout autre, comme Rémy (entretien du 25 mars 2011, 32 ans, batterie/chant/clavier, travaille dans le domaine social) qui déclare :

« Ça fait plus de 10 ans qu'on joue ensemble, on n'est ni professionnels ni amateurs : on fait de la musique ! Aucun de nous veut quitter son travail, il est pas question d'en vivre mais on joue encore, et souvent. »

Pour Rémy il n'est pas question que son activité musicale devienne sa profession. Cela peut s'apparenter à une forme de revendication de la non professionnalisation (« il est pas question d'en vivre »)²¹⁷. Chez ces musiciens non-rémunérés, la pratique compte pour elle-même : ils sont amateurs au sens de non rémunérés et souhaitent le rester. Cette figure récurrente s'exprime à la fois en termes pratiques par la conscience des difficultés à devenir et rester musicien professionnel, et en termes éthiques et esthétiques : les libertés de compositions et d'organisation que procure le statut non-professionnel. Comme le dit Tristan (entretien du 04 avril 2009, 33 ans, guitare/chant lead, coordinateur d'une association de musiques actuelles) ci-dessous :

« Ouais c'est toujours en tant qu'amateur, j'ai mon boulot à côté, et j'ai jamais fait le choix que ça devienne un projet professionnel, je préfère avoir justement cette liberté de l'amateur que t'as peut-être moins parfois quand t'es professionnel parce que t'es... faut que tu gagnes ta croute et il peut y avoir des choses que t'as pas forcément envie de faire, mais faut que tu gagnes ta vie quoi. »

Cet extrait exprime une autre ambivalence en jeu quant aux représentations des catégories amateur et professionnel, ici la représentation de la pratique en amateur octroie un gage de liberté de création. Le fait de vivre de sa pratique musicale impliquerait des compromis avec la liberté que certains musiciens ne souhaitent pas mener. Qui plus est exercer une activité professionnelle représente une stabilité de mode de vie et une relative aisance financière permettant entre autres

²¹⁷ Sans non plus correspondre totalement à la figure finalement assez rare des « amateurs revendiqués » qui fustigent le statut de professionnel de la musique, désignant cette expression (professionnel de la musique) comme relevant d'une sorte d'oxymore, autrement dit alliant des finalités incompatibles.

de financer la passion. Cependant rares sont les musiciens qui se déclarent directement musiciens amateurs, car ils s'estiment trop investis pour accepter cette terminaison qui charrie des représentations péjoratives en langue française (ce terme servant dans le langage courant à désigner des personnes n'ayant pas les capacités à bien faire²¹⁸). Ils se disent tous en revanche volontiers simplement musiciens, forme de présentation de soi qui a pour intérêt d'évincer les catégorisations amateur ou professionnel. Car la catégorie amateur, singulièrement dans le milieu de la musique, fusionne malhabilement des pratiques de loisirs considérées comme « passe-temps » agréable, avec des pratiques fortement investies fonctionnant comme ressources de sens. L'opposition entre amateur et professionnel en musique sur les scènes locales relève ainsi d'une construction sociale qui présente l'avantage d'une lecture simplifiée de la réalité mais que l'observation des pratiques et des représentations vient invalider, et pousse à proposer une approche pluraliste de la créativité. La notion d'amateur est ambivalente car elle recouvre un ensemble de pratiques hétéroclites, les cadres précis circonscrivant difficilement la diversité des réalités vécues. Notons également que les parcours individuels des musiciens des scènes locales donnent à voir des alternances dans le temps entre les catégories amateur et professionnel. La temporalité entre donc également en jeu, et ce aussi bien dans le temps court lorsqu'on salue un musicien amateur pour une date de concert, que dans le temps long compte tenu de la non linéarité des carrières artistiques²¹⁹. De la sorte il existe une relativité temporelle des catégories amateur et professionnel, qui atteste de leur efficacité approximative à retranscrire la réalité, mais explique la multitude des représentations à leur égard.

Pendant les années 1990, en parallèle de la structuration du secteur autrement dit de son entrée en politique, des formes d'injonction à la professionnalisation par les intermédiaires associatifs du secteur des musiques actuelles ont vu le jour. La professionnalisation des musiciens amateurs consiste en la transformation de l'activité musicale en profession afin de garantir une rémunération. Mais il semble que ces injonctions professionnalisantes²²⁰ sont sensiblement à la

²¹⁸ Alors qu'à l'inverse dans l'univers sportif la qualification de professionnel a longtemps fonctionné comme une offense compte tenu de la valorisation éthique de la pratique en amateur (de 1896 à 1981 les compétiteurs internationaux aux jeux olympiques devaient être impérativement amateurs).

²¹⁹ MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris : Seuil, Gallimard, 2009.

²²⁰ Tel le tremplin Tour de Chauffe qui choisit dix-huit groupes lauréats et affiche la volonté de soutenir toutes les pratiques.

baisse, entrant dans une défense des pratiques musicales pour elles-mêmes, qu'elles soient amateurs et souhaitent le rester ou qu'elles ambitionnent de se professionnaliser. Les intermédiaires associatifs défendant les pratiques amateurs en tant que telles mettent en avant la garantie de l'accès aux pratiques artistiques pour tous, construisant des arguments qui se comprennent plutôt à l'aune du concept de démocratie culturelle que de démocratisation (au sens malrusien d'accès aux grandes œuvres). Les intermédiaires associatifs ont pu réaliser au contact des musiciens que tous ne souhaitent pas se professionnaliser, ils prennent acte de la sorte des difficultés accrues à vivre d'une pratique artistique. Cette diminution des injonctions professionnalisantes est en partie imputable à la complexification de l'accès au statut de musicien professionnel et du maintien de ce dernier, conjugué à la précarité relativement élevée vécue par ceux qui en font le choix.

Nous évitons sciemment d'utiliser la dénomination « semi-professionnel » émanant de cette logique d'injonction à la professionnalisation, courante chez certains intermédiaires associatifs. En premier lieu, induire une notion de moitié (semi) semble assez inopportun, mais surtout cette expression sous-tend une quête linéaire et univoque du statut professionnel (autrement dit l'accès au régime chômage de l'intermittence), qui n'est pourtant pas partagée par l'ensemble des musiciens. Il est délicat d'admettre la catégorisation des musiciens qui tournent sur scène comme « semi-professionnels » quand ces derniers ne visent pas à devenir professionnels. Certains groupes ayant jusqu'à un attaché de presse ou un booker restent pourtant principalement rémunérés au titre de leur activité professionnelle. Initialement le terme « semi-professionnel » dérive du domaine du sport où il renvoie à un statut fluctuant entre amateur et professionnel, c'est-à-dire entre le fait d'être ou non payé pour la pratique de ce sport en fonction des périodes. Précisément à l'origine, le terme semi-professionnel vient d'un conflit relatif au football à la fin du 19^{ème} siècle lors de la création des premiers clubs de football. Le club de football de San Francisco (Club Olympique de San Francisco) est créé en 1890 et met en place sa première équipe en proposant une rémunération aux joueurs. Mais à cette occasion il est accusé par un club rival de séduire les athlètes pour les faire entrer dans son équipe en leur offrant cette rémunération. De ce fait, l'Union sportive amateur des Etats-Unis est convoquée pour mener une enquête et donner son avis. Bien que réservée à cette idée, l'Union sportive amateur acte que le club de football de San Francisco peut offrir une rémunération à ses joueurs sans pour autant

perdre son statut de club amateur, ni compromettre les sportifs concernés²²¹. Elle estime ainsi que les pratiques du club de San Francisco ne sont pas réellement professionnelles mais prennent une forme « semi-professionnelle », inventant l'expression à cette occasion. Ainsi initialement être « semi-professionnel » suppose la contraction de deux niveaux : avoir un statut amateur (non-professionnel) mais être rémunéré (comme peut l'être un professionnel). Un sportif semi-professionnel est un athlète rémunéré pour pratiquer son sport, mais pour qui le sport n'est pas une source de revenus suffisante pour en faire une activité à plein temps. Le niveau de rémunération étant trop faible pour constituer une source financière raisonnable, cette faible rémunération en font des athlètes non-entièrement professionnels : « semi-professionnels ». De la même façon, le terme semi-professionnel est appliqué aux artistes qui tirent un revenu de leurs activités artistiques mais occupent néanmoins une autre activité pour vivre. Quand les professionnels en tant que tels désignent les artistes, dont le revenu principal est issu de cette activité. De la sorte, entre statut social d'un côté et niveau de rémunération de l'autre, le niveau de qualité n'entre pas directement en jeu, ce terme ne signifie pas que le niveau atteint par les « semi-pros » soit inférieur à celui des professionnels mais concerne seulement la rémunération.

Les musiciens qui tournent sur les scènes locales souhaitent pratiquer dans les meilleures conditions leur passion sans pour autant remettre en cause leur inscription sociale existante par ailleurs. Et ce choix apparaît souvent comme « raisonnable » à leurs yeux compte tenu de la connaissance qu'ils ont des difficultés à vivre de la musique, l'intermittence assurant des revenus faibles et non garantis d'une année à l'autre²²², quand la potentialité d'un succès commercial complet permettant de s'extraire de l'intermittence précaire (qui n'est jamais tant un statut qu'un régime d'assurance chômage), paraît encore plus hypothétique. Nous avons principalement affaire à des pratiquants fortement engagés dans leurs activités mais lucides quant à leurs choix de vie ; et ces comportements peuvent être compris à l'aune d'une culture de la responsabilité. La prise en charge de sa passion et de son engagement dans une activité dont font preuve les

²²¹ Nous avons traduit la partie de l'article de Wikipédia (en anglais) concernant l'origine du terme « semi-professionnel » et proposé cette traduction pour la page française afin de l'enrichir car elle était très succincte (ce pourquoi notre paragraphe s'avèrera peut-être identique à celui en ligne s'il est validé par les relecteurs de Wikipédia).

²²² Les musiciens intermittents doivent obtenir un nombre de cachets suffisants (étant souvent de 12 ou 8 heures), pour ouvrir droit à une indemnisation de 8 mois. Cela est souvent décrit par les musiciens comme étant plus difficile à obtenir pour les artistes que pour les techniciens.

musiciens des scènes locales, révèlent des comportements plutôt responsables, éloignés de l'image désinvolte accompagnant les représentations communes quant aux artistes. On rejoint en cela l'analyse de Fabien Hein qui notait dans son article consacré au DIY²²³, que cette modalité d'action suppose un important travail, aussi bien sur soi que sur le monde. Fabien Hein parle ainsi d' « entrepreneuriat punk », désignant la face cachée de l'esprit désinvolte de la musique. Il précise que le DIY participe d'un processus d' « empowerment », à savoir l'autoproduction de compétences et de réseaux. Ainsi les modes de faire DIY dans lesquels s'inscrivent les pratiques des scènes locales, ont une force d'autoformation puissante, l'empowerment désignant l'acquisition de moyens de renforcer ses capacités d'actions et d'émancipation. Ce qui n'est pas sans faire écho aux célèbres apports de l'économiste et prix Nobel de la paix Amartya Sen issus de sa théorie du développement humain²²⁴. La contribution d'Amartya Sen tient notamment en l'établissement du concept de « capacités », autrement appelées libertés substantielles. Amartya Sen a défendu l'idée que les gouvernements devaient assurer les capacités des citoyens, en leur facilitant la « réalisation » concrète de leurs droits²²⁵. En conséquence, les pratiques musicales des scènes locales peuvent être appréhendées comme donnant à voir des quêtes de libertés substantielles (rappelons l'usage du thème de la liberté dans un discours retranscrit ci-avant), provoquant à la fois des transformations du réel et des transformations d'eux-mêmes. Choisir de créer et d'exprimer sa singularité au travers de pratiques artistiques, c'est préférer l'action à l'inertie, c'est prendre part au monde en prenant conscience de sa capacité à agir²²⁶. Et ce car il existe une dimension performative à l'action : c'est en faisant que l'on devient, c'est en pratiquant la musique que l'on devient musicien, l'acte de créer étant aussi déterminant que ce qui en résulte.

²²³ HEIN Fabien, « Le DIY comme dynamique contre culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », in *Contre-cultures*, Vol. 8, n°9, 2012, pp.105-126.

²²⁴ Cette théorie s'est d'autant plus popularisée qu'elle a servi à l'élaboration du rapport sur le développement humain du PNUD (programme des nations unies pour le développement)

SEN Amartya, « Equality of What? », In MCMURRIN Sterling M., *Tanner Lectures on Human Values, vol. 1*, (1980), Salt Lake City, Utah: University of Utah Press; Cambridge University Press, 2011, pp. 195-220.

²²⁵ Par exemple le droit de vote est indissociable d'un véritable accès à l'éducation et plus concrètement les instances gouvernementales se doivent aussi de faciliter l'accès en transport au bureau de vote par exemple.

²²⁶ HEIN Fabien, *op.cit.*, p.109.

En conclusion on perçoit trois principaux domaines entrant en jeu dans les représentations des acteurs quant aux catégories de musiciens amateurs et professionnels : la passion, le fait d'aimer et de pratiquer intensément la musique qui implique un engagement de soi conséquent dans l'action ; la connaissance, le fait de savoir, de détenir une compétence, un savoir-faire, d'accéder à des conditions de qualité professionnelle, qui engendre une reconnaissance de la compétence ; le statut, qui implique des conséquences concrètes comme le fait de gagner sa vie ou non au travers de sa pratique musicale. Comme les domaines de la passion et du savoir s'avèrent partagés par l'ensemble des pratiquants des scènes locales, la seule distinction qui tient est celle de la rémunération de l'activité musicale avec les réserves émises plus haut dues à la pluralité des situations. C'est la raison pour laquelle la distinction entre professionnels et amateurs persiste dans les représentations et le langage courant, quand bien même elle ne donne qu'un aperçu tronqué de la réalité puisqu'elle ôte en partie aux amateurs leurs compétences et savoir-faire musicaux. Il existe finalement une infinité d'expériences, de représentations sociales et de pratiques entre ces deux marqueurs théoriques qui circonscrivent difficilement les réalités. En définitive, toutes ces expériences attestent du fait que la distinction professionnel/amateur est inopérante pour les acteurs de terrain et engendre de multiples représentations parfois paradoxales. On note dans les discours retranscrits, que la plupart des musiciens engagés dans leur activité collective et se donnant à voir sur scène, ne souhaitent pas systématiquement en faire une profession même si nombreux sont ceux qui organisent en partie leur vie sociale autour de leur passion, mais ils restent occupés à des activités professionnelles autres que la musique qui leur procurent leurs rémunérations, une stabilité et un statut social. En somme, si l'on peut difficilement proposer un nouveau terme qui risquerait de ne pas emporter l'unanimité pour décrire cet entre-deux (ni professionnel, ni amateur), on peut attirer l'attention sur le fait que ces catégorisations usuelles sont peu aptes à rendre compte la complexité des réalités vécues, notamment compte tenu de l'évolution des formes d'expressions créatives à l'ère numérique.

1.2.2. PLURIACTIVITE ET POLYVALENCE ARTISTIQUE

Afin de poursuivre la compréhension des pratiques des musiciens des scènes locales, nous allons aborder la thématique de la pluriactivité. La démultiplication de l'activité chez les musiciens des scènes locales est très courante et relève de deux domaines, ainsi il existe une pluriactivité sociale qui désigne l'inscription de nombreux musiciens des scènes locales en double activité : activité musicale fortement investie et activité professionnelle octroyant rémunération et statut²²⁷. Ainsi qu'une polyvalence artistique, qui touche directement aux expériences musicales, puisque nombre de musiciens des scènes locales pratiquent plusieurs instruments (79%) et/ou jouent dans plusieurs groupes (55%). La pluriactivité est un phénomène courant qui s'est développé avec la tertiarisation de l'économie. La difficulté à s'entendre sur la définition de la pluriactivité engendre la production de chiffres disparates qui tendent cependant globalement vers un accroissement à l'échelle globale²²⁸. Cette augmentation se répartit différemment selon les secteurs mais les métiers d'arts, du spectacle et de la culture sont ceux qui concentrent le plus de pluriactifs. L'emploi dans ce secteur a un caractère incertain et la pluriactivité²²⁹ répond à une nécessaire fluidité d'organisation, tout en assurant des revenus plus satisfaisants aux artistes, associatifs et techniciens du milieu qui par ailleurs, développent souvent des volontés d'enrichissements culturels en partie comblés par ces formes de pluriactivité et la polyvalence artistique.

²²⁷ Sur notre panel d'étude, 76% des musiciens sont actifs, 16% sont étudiants et 8% inactifs. 30% ont moins de 25 ans, 37% entre 25 et 30 ans et 1/3 d'entre eux ont plus de 30 ans. Parmi les actifs 79% appartiennent aux CSP « professions intermédiaires » ou « cadres et professions intellectuelles supérieures ». On constate sur ce panel comme de manière générale dans les pratiques musicales actuelles se donnant à voir sur scène, une surreprésentation des hommes, ils constituent 84% des musiciens interrogés.

²²⁸ BOUDY Jean-François, *Histoire de la pluriactivité*, Paris : L'Harmattan, 2013.

²²⁹ MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris : Seuil, Gallimard, 2009.

1.2.2.1. PLURIACTIVITE SOCIALE

Pour Pierre Michel Menger²³⁰, l'artiste pluriactif devient le travailleur typique des économies capitalistes contemporaines au sens où il est intrinsèquement motivé, très mobile et inventif. Mais surtout, l'artiste est pris dans une économie de l'incertitude²³¹ : il est habitué aux concurrences et à l'insécurité. Pierre-Michel Menger envisage ainsi le travail créateur comme un principe favorisant le capitalisme. Pour cet auteur, l'intermittence symbolise la nouvelle norme d'employabilité qui favorise un plein-emploi précaire correspondant aux volontés des économies capitalistes. Ses apports constituent un cadre théorique cohérent, cependant nous privilégions une analyse prenant plus en considération les expériences vécues des créateurs. La réflexion sur les représentations des acteurs développant des nouvelles pratiques artistiques amateurs qui se mesurent aux standards professionnels et donnent lieu à d'inédites expériences de création, de diffusion et de distribution s'avèrent riches d'enseignements. Comme nous nous intéressons plus particulièrement dans une optique compréhensive et pragmatique, aux expériences vécues et aux représentations des acteurs des scènes musicales locales, nous privilégions les apports de la sociologie compréhensive de Nathalie Heinich notamment. Ces représentations tournent autour d'une notion centrale, celle de vocation. Les musiciens des scènes locales, pour expliquer leur motivation à créer, ont en effet souvent recours à des représentations liées à la vocation au sens d'une forte attirance, d'une inclination qui traverse leur vie comme on peut le voir ici avec Héléa (entretien du 7 décembre 2011, 26 ans, chant/clavier, traductrice, éditrice) :

« La musique que ce soit l'écoute, l'écriture, la composition, mais aussi la lecture de critiques, de blogs, les concerts d'autres groupes auxquels j'assiste, ça fait partie intégrante de ma vie. »

On note comme la musique dans toutes ses dimensions (écoute, lecture, création) relève d'une implication totale. Ici Adrien (entretien du 9 novembre 2011, 28 ans, composition/guitar/chant, ingénieur) déclare que la pratique créative est essentielle pour lui : « Je peux pas me passer de créer quelque chose, d'essayer de toucher les gens ». On perçoit l'idée d'une nécessité irrémédiable de créer. Clément nous fait également part d'une passion pour la musique qui

²³⁰ MENGER Pierre Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris : Éditions du Seuil, La République des Idées, 2002.

²³¹ *Ibidem*

traverse son parcours de vie (entretien du 7 novembre 2013, 22 ans, composition/chant lead/guitare, étudiant et animateur radio bénévole) :

« La musique, du plus lointain souvenir que j'ai, a toujours eu une place importante dans ma vie. J'aimais l'écouter, danser, chanter etc. etc. Puis un jour j'ai vu un concert. Je me suis, dit waouh ! C'est ça ce que je veux faire... Pour moi faire de la musique était mon rêve, et pour l'accomplir la pratique instrumentale était nécessaire, du coup je me suis mis à la gratte. Puis en pratiquant j'y ai pris goût et là j'ai commencé à apprendre d'autres instruments. »

On perçoit combien les représentations des musiciens justifiant leur engagement dans la musique, tiennent à des aspirations considérées comme allant de soi, des motivations intérieures et individuelles parcourant toute leur expérience. La dimension d'autodétermination est aussi très présente. Ces représentations se comprennent amplement à l'aune de ce que Nathalie Heinich nomme le régime vocationnel. Le régime vocationnel désigne un régime de croyances et de représentations, informel et ouvert, où sont mis en avant l'inspiration, le don, l'inné. Nathalie Heinich explique que le passage au régime vocationnel de l'art (envisagé comme engagement dans une vocation) date du début du 19^{ème} siècle avec les romantiques :

« Le « régime vocationnel », en matière de définition de l'activité, s'oppose tant au « régime artisanal » - celui des métiers - qu'au « régime professionnel » - celui des « professions » au sens américain du terme, proche de ce que nous appelons les professions libérales (Heinich, 1993²³²). Il se définit avant tout par ce que Pierre Bourdieu nommait une « économie inversée » (Bourdieu, 1992) : l'on ne travaille pas pour gagner sa vie mais l'on gagne sa vie pour pouvoir exercer l'activité en question – qu'elle soit spirituelle, dans les ordres religieux, compassionnelle, avec les médecins, ou artistique, avec les créateurs. C'est selon ce régime vocationnel que les activités de création se sont exercées « normalement » - c'est-à-dire conformément aux valeurs en cours dans le monde artistique de la modernité – à partir du milieu du XIX^o siècle, pour des raisons et selon des modalités que j'ai analysées ailleurs. »²³³

Ce régime vocationnel a supplanté le régime professionnel de l'art (envisagé comme un travail) au milieu du 19^{ème} siècle. Ainsi l'artiste est passé d'un statut de travailleur dans un régime professionnel à celui de personne engagée dans une vocation. La période romantique a donc fait

²³² HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993.

²³³ HEINICH Nathalie, « Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains : une perspective compréhensive et ses incompréhensions », in *Socio-logos*, Revue de l'association française de sociologie, n°3, 2008 [En ligne]. 15 janvier 2008. Disponible en ligne : <http://socio-logos.revues.org/1793> [consulté le 6 octobre 2012].

de l'art une vocation prônant l'excellence singulière et délaissant la maîtrise des canons qui était propre au régime professionnel. A l'époque une expansion du terme artiste s'opère qui va de pair avec une connotation positive de ce statut, toujours en vigueur aujourd'hui. De la sorte les raisons invoquées à toute activité créatrice qui se construisent autour de représentations liées à la vocation, ont émergé il y a moins de deux siècles et n'existaient pas auparavant. Il est remarquable de réaliser comme cette construction historique apparaît aujourd'hui telle une constante qui n'aurait pas connu une évolution radicale. Cette évolution vers le régime vocationnel a été rendue possible par le développement de croyances et représentations qui se sont progressivement stabilisées et qui tiennent encore actuellement reposant sur l'idée de compétences innées, d'un investissement total des artistes dans leur activité créatrice, d'une forme de désintéressement liée à toute activité créatrice²³⁴, et enfin la valorisation symbolique de la figure de l'artiste. Une des conditions constitutives du régime vocationnel est que la création est considérée comme une vocation (et non une profession) et c'est en cela que se justifie le fait que la création puisse ne pas être payée. Le musicien joue même s'il n'est pas payé parce que la création n'est pas vue comme un travail mais comme une vocation. Et la vocation engendre des plaisirs et profits qui ne sont pas réductibles à l'argent. Nathalie Heinich estime alors que le régime vocationnel engendre inévitablement de la pluriactivité. La conception professionnelle de l'activité suppose une rémunération. Or une conception vocationnelle de l'activité (qui vaut pour tous les arts) comme elle ne suppose pas systématiquement une rémunération, elle oblige à démultiplier l'activité.

Aussi, si les représentations vocationnelles des musiciens des scènes locales font fi des différences de statuts au sens où tous les musiciens partagent cette dimension de motivation intérieure et d'autodétermination, les rapports à la pluriactivité en revanche sont largement fonction des statuts des musiciens (double activité, chômage du régime général et intermittence). De la sorte, chez les musiciens des scènes locales inscrits en double activité, c'est-à-dire pratiquant une activité musicale qui se donne à voir régulièrement sur scène ainsi qu'une activité professionnelle, ces envies de créer viennent souvent s'inscrire en tension avec l'activité professionnelle.

²³⁴ C'est aussi ce qui fonde en partie la perception du travail des chercheurs : dévouement et désintéressement justifié par l'accomplissement d'une activité passionnée octroyant des bénéfices moraux par le fait d'être pratiquée.

Cependant être impliqué dans l'activité professionnelle octroie un statut social, une rémunération et une relative stabilité qui permet en outre d'investir financièrement la passion musicale (achat d'instruments, de pédales de distorsions...). Dans le même temps cette activité professionnelle implique une gestion du temps disponible qui doit être aménagé pour répondre à la vocation créative. Donc la pluriactivité permet de gérer ces tensions entre vocation créative et socialisation professionnelle.

Les quelques musiciens au chômage rencontrés sont en général diplômés de l'enseignement supérieur, mais ne trouvent pas de travail malgré leur formation. Ils sont au chômage en oscillant entre travail alimentaire, travail proche de leurs compétences mais temporaires, entrecoupés de périodes de chômage. Ces périodes sont généralement appréhendées comme difficiles mais à la fois comme des occasions présentant l'avantage de dégager du temps pour la création musicale.

Les musiciens intermittents quant à eux connaissent aussi la pluriactivité qui se manifeste autour de leur activité de musicien professionnel, bien que ce soit une autre forme de pluriactivité. Cette pluriactivité s'explique souvent par une finalité économique, dans le but de parvenir à cumuler le nombre de cachets suffisants pour prétendre à l'intermittence. De la sorte ils créent pour leurs propres projets musicaux, mais aussi très souvent en collaboration avec des compagnies de théâtres, des producteurs de films ou de documentaires, ou encore ils mènent des projets d'action culturelle²³⁵ autour de la musique avec des salles de musiques actuelles, comme le relate ici Lise (entretien 28 avril 2011, 27 ans, composition/chant lead/clavier/guitare/batterie, intermittente du spectacle/cours de clavier) :

²³⁵ « L'action culturelle » signifie de manière ramassée le fait de mettre en place des spectacles ou animations spécifiques à dimension culturelle ou artistique pour permettre à certains publics d'en bénéficier. Les publics désignés se construisent autour de considérations d'âges (jeunes générations, publics âgés) et concerne globalement toutes les personnes dites « éloignées de la culture », autrement dit des personnes incarcérées, ayant des troubles psychiques. Ces actions culturelles sont principalement une des conséquences de l'implication des intermédiaires de régulation politique dans le financement public des associations de musiques actuelles. En effet les subventions sont souvent accordées à la condition d'une implication de l'association dans la logique de démocratisation des pratiques culturelles, ce qui a progressivement conduit à institutionnaliser ce champ d'intervention nommé « action culturelle ». Il s'est construit de façon pratique autour de publics dits éloignés de la culture (on note ici l'ancrage du Ministère de la Culture dans une optique de démocratisation culturelle malrucienne -permettre à tous d'accéder aux grandes œuvres, valoriser la réception de la culture légitime- qui a provoqué des conséquences différentes de ce que pourrait engendrer une approche par la démocratie culturelle – valorisation des pratiques culturelles et artistiques et de toutes les cultures– au sens anthropologique).

« Là on a une subvention, enfin avec le CNV et (la salle), ils ont fait un dossier, c'est pour ça que j'accompagne la chorale des seniors, en contrepartie tu fais une action culturelle, et donc grâce à ce projet, toutes mes résidences elles sont payées en cachet, donc en gros ça va me faire 18 cachets pour mon intermittence, ce qui fait beaucoup. »

Un autre musicien (Patrick, entretien du 12 juin 2010, 35 ans, composition/batterie/clavier, musicien intermittent) participe quant à lui toute l'année à un spectacle de prévention des risques auditifs à destination des jeunes scolarisés, ce qui lui permet d'être assuré de ces cachets réguliers. Les discussions approfondies avec les musiciens, permettent de saisir que ces actions culturelles qu'ils mènent relèvent moins d'une volonté spécifique d'investissement de soi dans ce domaine à connotation sociale, que de motivations individuelles. En somme ils répondent ainsi à un système de contraintes du statut intermittent en cumulant les cachets nécessaires à l'intermittence en saisissant les opportunités offertes par les salles de concert labellisées (qui ont au sein de leurs cahiers des charges l'obligation de mener des actions de ce type). D'autres intermittents tel Alain (entretiens informels juillet-décembre 2012, 30 ans, composition/bassiste/chant lead, musicien intermittent et manager) créent des musiques pour des productions spécifiques, en l'occurrence la musique pour un documentaire produit et diffusé par la chaîne France 5 ; ou Paul (entretien du 15 mai 2009, 34 ans, composition/guitare/chant lead/clavier, musicien intermittent) qui a créé un jingle pour une grande marque de cosmétiques qui avait lancé un appel à propositions en ligne qu'il a remporté, et qui depuis perçoit l'équivalent d'un salaire minimum mensuel lui permettant de dégager du temps pour pratiquer la musique et s'investir dans de nombreux autres projets musicaux. Ou encore Aurélien par exemple (entretien du 7 novembre 2011, 31 ans, guitare/chant lead/clavier, musicien intermittent) qui participe à la création de musiques pour des spectacles vivants hors du champ de la musique :

« En ce moment je termine un spectacle de cirque, et je termine un spectacle de théâtre, après j'écris des trucs pour un peintre, et puis voilà, tu vois...Et du coup c'est pas facile, mais...c'est cool ! J'aime bien ! Tu vois là j'avais une semaine de tournée avec (tel groupe) je suis rentré le dimanche matin, et dimanche après-midi, donc hier, j'ai répété avec (autre groupe), tu vois...je passe tout le temps du coq à l'âne, tous les jours, c'est cool, moi j'aime bien, je suis content... »

On décèle clairement une pluriactivité et une polyvalence artistique qui permettent de s'enrichir au contact de partenaires variés, comme le signale d'ailleurs Pierre-Michel Menger. La

pluriactivité²³⁶ des artistes répond à un besoin économique mais également à la volonté d'accroître leurs expériences auprès de divers acteurs et univers culturels.

Enfin notons que Nathalie Heinich conçoit au sein du régime vocationnel une distinction qu'est le régime de singularité. Le régime de singularité suppose une vocation telle, qu'il pousse à s'affranchir des conditions de masse. Par son ouverture, le régime vocationnel engendre la possibilité élargie d'être ou de se dire artiste pour de nombreuses personnes. Alors que le régime de singularité précisément réclame quant à lui une « excentricité » : « au cœur du régime de singularité, [...] sa propriété fondamentale, l'insubstituabilité »²³⁷. Les productions des artistes inscrits en régime de singularité ne sont pas substituables par d'autres productions. « On retrouve là [...] cette corrélation étroite entre la notion d'œuvre d'art et la notion de personne [...] »²³⁸. Pour le résumer clairement il y a la vocation à faire de l'art, et en son sein, la singularité pour certains, d'être artiste : « En d'autres termes, la notion de singularité renvoie à une particularité « anormale » - réservée à certains êtres d'exception, qu'ils soient admirables ou abominables »²³⁹. Nathalie Heinich convient que la singularité « prend à contre-pied le socle même du sociologisme »²⁴⁰. Ainsi on postule que les musiciens double-actifs correspondent au régime de vocation quand les musiciens intermittents, engagés jusque dans le sacrifice de soi, correspondraient au régime de singularité. Les musiciens intermittents transforment leur vocation en une profession qui implique des conditions de vie souvent précaires mais enrichies de rétributions symboliques dont la reconnaissance et la valorisation du statut d'artiste font partie. Cependant, intermittents comme double actifs sont pris dans des logiques de pluriactivités indissociables du régime vocationnel.

²³⁶ MENER Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris : Seuil, Gallimard, 2009.

²³⁷ HEINICH Nathalie, *L'art en conflit. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris : La Découverte, 2002, p.100.

²³⁸ *Ibidem*

²³⁹ *Ibidem*, p. 123.

²⁴⁰ *Ibidem*, p.177.

Nathalie Heinich précise que Pierre Bourdieu propose de parler d'économie inversée²⁴¹. L'économie inversée suppose que l'on ne travaille pas pour gagner sa vie mais que l'on gagne sa vie pour pouvoir exercer l'activité en question, ici libérer du temps pour la création. Les musiciens intermittents des scènes locales sont indéniablement inscrits dans cette logique : la multiplication de l'activité pour cumuler des cachets permettant d'accéder à l'intermittence, implique une économie inversée. C'est que, même pratiquée en tant que profession, la musique reste inscrite dans une logique de vocation, et implique forcément de gagner sa vie pour pouvoir être exercée la majeure partie du temps. Pour Nathalie Heinich l'économie inversée n'est plus envisagée comme une façon de dévoiler des intérêts cachés (ce qui est le propre de la sociologie critique de Pierre Bourdieu), mais comme une façon de prendre sociologiquement en considération les représentations que se font les acteurs²⁴², notamment en montrant que ces derniers agissent en quête d'un accomplissement de soi au travers de ce qu'ils ressentent comme étant une vocation.

Dès lors que l'activité artistique n'est plus réservée à des créateurs bénéficiant de rentes personnelles, comme c'était le cas avant le 20^{ème} siècle, la pluriactivité sert à compenser le peu de ressources tirées de la création (d'infinitésimales à insuffisantes pour en vivre). Nathalie Heinich rappelle que les activités vocationnelles n'entrent pas dans la logique professionnelle (dans la logique professionnelle toute activité se justifie par un salaire), et que de fait il n'y a pas de raison de considérer la pluriactivité comme une anomalie, une anomalie à dénoncer ou une injustice à critiquer²⁴³ (certains auteurs vont jusqu'à considérer que la pluriactivité constitue une forme de résistance²⁴⁴). Au contraire la pluriactivité est constitutive de l'expérience des créateurs, même s'il existe de nombreuses façons de la vivre.

Les créateurs en régime vocationnel, ne répondent pas ou peu à des commandes extérieures comme c'était le cas sous le régime professionnel de l'activité artistique avant le tournant

²⁴¹ HEINICH Nathalie, « Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains : une perspective compréhensive et ses incompréhensions », in *Revue de l'association française de sociologie*, n°3, 2008.

²⁴² Comparativement Pierre Bourdieu prenait en considération la recherche cachée d'une accumulation de capital.

²⁴³ Ce que fait parfois Bernard Lahire.

²⁴⁴ BUREAU Marie-Christine, CORSANI Antonella, « La pluriactivité comme art de la résistance », in BUREAU Marie-Christine, CORSANI Antonella (dir.), *Un salariat au-delà du salariat?* Nancy : PUN, 2012, pp.135-154.

romantique. Les créateurs répondent surtout, dans la logique vocationnelle du régime de singularité, à une nécessité qui leur est propre, la nécessité de créer. Et si cette valorisation de la vocation et donc de la figure de l'artiste dure encore aujourd'hui, c'est que selon Nathalie Heinich, le régime vocationnel permet de prendre en compte des aspirations à l'égalité (tout le monde peut être artiste) et la reconnaissance de la réussite (dans un esprit méritocratique). De la sorte la singularité offrirait un compromis : une forme d'élitisme acceptable par son inspiration démocratique.

Mais peut-être faut-il aller plus avant dans l'analyse pour saisir la diversité des situations sociales dans lesquelles s'inscrivent les musiciens qui jouent sur les scènes locales ; à cette fin, nous pouvons emprunter deux concepts proposés par Nathalie Heinich : l'unicité et la multiplicité. Voici la façon dont Nathalie Heinich en présente quant aux écrivains :

« Cette opposition entre unicité (être écrivain et seulement écrivain) et multiplicité (écrire tout en pratiquant un second métier) constitue la forme proprement identitaire de la disposition entretenue par le sujet à l'égard de l'activité d'écriture. Elle met en évidence, dans la question de la pluriactivité, l'importance des enjeux liés non seulement au statut matériel et à l'activité de création, mais aussi à l'identité : pouvoir se dire à soi-même et à autrui, et pouvoir être dit par autrui, « écrivain ». »²⁴⁵

L'unicité désignerait les musiciens qui ne font que de la musique et la multiplicité, ceux qui font de la musique et occupent une autre activité. Rappelons cependant qu'il est nécessaire de modérer nos propos puisqu'une réalité commune pour la population étudiée est un changement de statut régulier. Notre population a une moyenne d'âge de 28 ans et comme l'a bien montré par ailleurs la sociologie de la jeunesse²⁴⁶ depuis deux décennies, l'entrée dans la vie active est tardive et s'effectue de façon morcelée. Alternant souvent postes à durée déterminée, périodes de chômage ou emplois à temps partiels. De fait les personnes concernées appartiennent le plus souvent de façon temporaire à ces dispositions. Voici comment se répartissent typiquement les musiciens des scènes locales : 1. La pluriactivité en unicité : un seul grand domaine d'activité (la musique) mais en développant diverses activités autour de la musique, ce sont les musiciens

²⁴⁵ HEINICH Nathalie, « Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains : une perspective compréhensive et ses incompréhensions », *in* Socio-logos, Revue de l'association française de sociologie, n°3, 2008.

²⁴⁶ GALLAND Olivier, « Une entrée de plus en plus tardive dans la vie adulte », *Economie et statistique* n°283-284, 1995, pp.33-52. GALLAND Olivier, « Entré dans la vie adulte. Des étapes toujours plus tardives mais resserrées », *Economie et statistique* n°337-338, 2000, pp.13-36.

intermittents. 2. La pluriactivité en multiplicité : plusieurs domaines d'activités dont la musique. Soit des situations de double activité entre musique et activité professionnelle investie, ou « travail alimentaire » peu investi (ou encore études).

La problématique identitaire chez Heinich connaît trois variables : l'auto-perception (identité perçue de soi), la représentation (l'imaginaire symbolique) et la désignation (l'identité validée par autrui). Il y a donc les musiciens qui privilégient le seul exercice de la musique (pluriactivité en unicité) et en font la marque d'une authenticité. Leurs représentations les poussant à considérer que travailler à autre chose que la musique est une forme d'atteinte à la vocation (imaginaire symbolique), même si cela se concrétise souvent par des conditions de vie précaires. Ils s'auto-perçoivent (identité perçue) et sont avant tout désignés (identité validée par autrui) comme musiciens. Et nous trouvons par ailleurs les musiciens (ou les mêmes personnes à d'autres moments de leur vie) qui pratiquent régulièrement leur musique sur scènes mais pratiquent aussi des activités dans d'autres domaines que la musique (pluriactivité en multiplicité – plusieurs domaines d'activité). Cela leur octroie des alternatives pour se présenter : leurs représentations étant plurielles (quant à la musique et quant à leurs autres activités habituelles), ils peuvent se déclarer (identité perçue) et être désignés (identité validée par autrui) comme fonctionnaire par exemple dans telle situation et musicien dans telle autre. Leur façon de se présenter et d'être perçus sera fonction des interlocuteurs et du contexte d'énonciation.

La pluriactivité sociale des musiciens des scènes locales, touche à la question du statut, de l'ancrage social et des représentations de l'activité. Elle s'allie à une autre forme de démultiplication de l'activité : la polyvalence artistique. Qui désigne le fait de multiplier les pratiques instrumentales et les projets de groupes.

1.2.2.2. POLYVALENCE ARTISTIQUE

La polyvalence artistique touche au multi-instrumentisme et à la multi-appartenance. Elle est répandue chez les musiciens des scènes locales est plutôt répandue, elle concerne le fait de pratiquer plusieurs instruments, comme c'est le cas de près de quatre musiciens sur cinq de notre

population (79% des musiciens interrogés) ; ou le fait de participer dans le même temps à plusieurs groupes de musique, ce qui est le cas de la moitié des musiciens interrogés (55% ont au moins deux groupes actifs). L'enquête de terrain révèle des proportions similaires. Ce qui est frappant et singulièrement révélateur concernant les pratiques des musiciens issus des scènes locales c'est qu'elles sont multiples et hybrides, se situant aux frontières de la technique et de la création.

ENGAGEMENT DE SOI ET MULTI-INSTRUMENTS

Près de quatre musiciens sur cinq déclarent au moins deux pratiques musicales (instruments et chant compris²⁴⁷). La pratique du chant a été comprise comme une pratique musicale parmi les instruments, au sens où de nombreux musiciens s'accordent à considérer le chant comme un instrument à part entière. En revanche, le nombre de musiciens des scènes locales ne pratiquant que le chant est très faible, c'est le cas de 3% de notre panel. Le chant est bien souvent pratiqué en sus d'un instrument : 43% déclarent le chant et (au moins) une autre pratique instrumentale, ce qui est une caractéristique courante des esthétiques musicales populaires.

Précisons qu'au cours d'observations nous avons pu noter la réticence des musiciens à déclarer la pratique d'instruments qu'ils n'estiment pas maîtriser. Ainsi nous assistions à une répétition de création chez Julien avec son ami Rémy issu d'un autre groupe (Julien, entretien du 25 mars 2011, 28 ans, composition/chant lead/clavier, photographe indépendant ; Rémy, entretien du 25 mars 2011, 32 ans, batterie/percussions/chant, travaille dans le domaine social). Ils construisent les chansons d'un nouveau projet de groupe qu'ils montent ensemble impliquant deux autres musiciens non présents à cette répétition. Julien est au chant et Rémy au clavier, nous sommes à la cave, humide et exigüe, mais donnant une résonance particulière au son selon Julien qui enregistre toutes les prises sur l'ordinateur portable descendu pour l'occasion (relié aux micros présents dans la cave), jouer à la cave constitue également un moyen de ne pas trop déranger les voisins de cette maison mitoyenne (typique de l'habitat hérité du passé ouvrier du Nord). Rémy répète « à l'oreille » ce que Julien a précédemment composé et lui joue avant de commencer chaque chanson. A la suite de quoi en discussion avec Rémy nous lui demandons quels sont les instruments qu'il pratique, et à notre étonnement il évince le clavier. Quand nous lui demandons pourquoi il ne le cite pas parmi les instruments pratiqués, alors qu'il semble maîtriser *a minima* les accords et leur enchaînement qu'il réussit à retrouver sans difficulté, il précise ne pas le maîtriser mais juste « savoir en

²⁴⁷ Hors chant, 57% des musiciens pratiquent deux instruments ou plus.

jouer comme ça vite fait » et donc ne pas l'inclure aux instruments qu'il pratique véritablement, à savoir la batterie et les percussions. En effet il est batteur depuis plus de 10 ans. Ainsi l'on note que le multi-instrumentisme déclaré par les musiciens semble bien s'en tenir aux pratiques instrumentales qu'ils maîtrisent véritablement. Car de la même manière de nombreuses occasions nous ont été données d'écouter des musiciens jouer de la batterie en se déclarant uniquement guitaristes et chanteurs (c'est le cas de Pierre par exemple, entretien du 22 mars 2010, 33 ans, composition/guitare/chant lead, journaliste radio et rédacteur pour un fanzine local), ou encore des batteurs ou bassistes pouvant aisément jouer de la guitare mais ne l'impliquant dans les instruments pratiqués (c'est le cas par exemple de Patrick, entretien du 12 juin 2010, 35 ans, composition/batterie/clavier, musicien intermittent), et ce même s'ils en possèdent une chez eux (ce qui est le cas de Pierre pour la batterie et Patrick pour les guitares).

Seuls 21% des musiciens interrogés ne déclarent qu'une pratique musicale, parmi eux on retrouve principalement des guitaristes (30%), batteurs (26%), chanteurs (16%) bassistes (12%) et de façon marginale accordéonistes et saxophonistes. De nombreux guitaristes de groupe rock ne sont pas chanteurs et s'attèlent en effet à la pratique de la guitare. Aussi on convient aisément que pour les batteurs il est souvent moins aisé de pratiquer le chant par exemple. Ces données qui révèlent une multitude de pratiques instrumentales laissent entrevoir les pratiques d'hybridations stylistiques des scènes musicales locales : l'usage de plusieurs instruments (effets cumulés au sein des groupes avec l'ensemble des membres) pouvant favoriser les explorations musicales à la marge des genres musicaux établis. L'exploration des sons est en effet le leitmotiv à la pratique de plusieurs instruments. Historiquement ce sont d'abord majoritairement les musiciens de jazz qui ont connu une pratique multi-instrumentale et quelques années plus tard certains musiciens rock, notamment en rock progressif.

Une autre constatation quant aux pratiques instrumentales tient en l'ampleur du budget annuel qui y est consacré (estimation moyenne). Les musiciens nous ont précisé en entretiens avoir des dépenses annuelles très inégales selon les dates d'achat de gros matériels, et par conséquent ont proposé une moyenne annualisée de leurs dépenses. Un cinquième des musiciens interrogés dépense plus de 1 500 € par an, la moitié dépense au moins 900 € par an. Comme toute passion investie, elle sous-tend un investissement financier potentiellement conséquent. Ici Aurélien, intermittent, estime l'ensemble de son matériel (entretien du 7 novembre 2011, 31 ans, composition/guitare/basse/chant lead/clavier/batterie, musicien intermittent) :

« Je sais pas, ah merde... je dirai...entre 9 et 10 000 €, comme ça fait longtemps que je joue de la musique j'ai beaucoup d'instruments, et comme je me fais parfois des jolis

fiches de paye, parfois, je me fais plaisir, j'ai acheté une vieille Gibson de 1958 par exemple, qui coûte hyper cher, du coup, j'ai 4 guitares, une basse, une batterie, un clavier, j'ai des pédales, enfin des conneries...et après comme je bosse pour le théâtre aussi, j'ai plein de petits instruments en plus, genre, tu vois, un harmonium, un xylophone, un ordi avec une carte son avec des antennes de monitoring. Après j'ai d'autres trucs qui me permettent de travailler comme un mac, une carte son, des enceintes de monitoring, des casques, des conneries comme ça... »

On comprend combien l'instrumentarium peut devenir conséquent pour un musicien intermittent en particulier. D'une part cela s'explique par l'envie de satisfaire des exigences qui s'intensifient à mesure de l'implication dans la passion, d'autre part la réalité financière apparaît souvent aux passionnés sous un jour prosaïque comparativement aux plaisirs et satisfactions procurés par l'exercice de la passion.

ENGAGEMENT DE SOI ET MULTI-APPARTENANCE

La polyvalence artistique typique des musiciens des scènes locales, tient aussi à leur participation à plusieurs groupes musicaux. Comme on le remarque auprès des musiciens rencontrés sur le terrain ou auprès des musiciens interrogés dans le cadre de l'enquête quantitative, ces pluri-appartenances de groupes sont des éléments constitutifs des parcours des musiciens des scènes locales. Plus de la moitié des musiciens interrogés (55%) ont au moins deux groupes de musique. Plus précisément, 24% déclarent deux groupes actifs au moment de l'enquête, et 31% ont au moins trois groupes actifs. Ces pluri-appartenances de groupes témoignent du dynamisme des pratiques musicales des scènes locales et renforce la notion d'engagement de soi dans la pratique. Pour exister, cette multiplication des projets sur les scènes locales suppose des modèles de fonctionnement réticulaire et collaboratif. Le réseau constitué des interconnexions entre musiciens prenant part à plusieurs groupes ou formations musicales est assez dense. Il peut d'ailleurs faire se rejoindre les scènes locales lilloises et avesnoises, au travers de certaines figures de musiciens. Soit que ces derniers issus de l'avesnois habitent à Lille, soit que vivant et pratiquant dans l'avesnois des occasions de rencontres aient favorisé les rapprochements²⁴⁸.

²⁴⁸ C'est notamment le cas des Forest et Secret sessions. cf. 2.2.5.1. **Erreur ! Source du renvoi introuvable.**

Comme on le comprend ici avec Clément (entretien du 7 novembre 2013, 22 ans, composition/chant lead/guitare, étudiant en tourisme, animateur radio bénévole) :

« En ce moment j'ai trois projets en groupe et quelques *side project* sans importance. Dans la plupart des cas j'ai rencontré les musiciens avec qui je joue par des relations, des personnes rencontrées en concert, dans des bars ou par le biais de potes. »

Dans le langage courant entre musiciens, les groupes parallèles sont nommés projets, ou quelquefois *side projects*²⁴⁹, terme parfois privilégié (comme ici pour Clément) afin de désigner ceux qui présentent un moindre investissement. Nous supposons que l'utilisation du terme projet fait référence à l'avenir fluctuant de ces pratiques musicales entre pairs, et dans l'imaginaire collectif des musiciens, au caractère pleinement en devenir et en constante évolution de leur participation à ces différents groupes²⁵⁰. Cette pratique de projets parallèles prend ses racines dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle, avec l'émergence même des musiques populaires (en termes de réception et de pratiques). Vers la fin des années 1960, un terme est apparu pour désigner cette pratique de participation à plusieurs projets musicaux, les « supers-groupes » autrement dit des formations d'obédience rock la plupart du temps, composées de musiciens connaissant déjà un certain succès avec d'autres groupes. Les projets parallèles ne sont pas des phénomènes nouveaux et ne sauraient être analysés comme tels, bien qu'ils soient une caractéristique des scènes locales. Les quêtes au travers de ces projets parallèles sont diverses. Ici

²⁴⁹ Le monde de la musique francophone utilise communément de nombreux termes anglais (à l'instar des milieux culturels de façon générale comme dans le cinéma par exemple). *Backstage* est utilisé pour désigner l'arrière des scènes (où se retrouvent artistes et techniciens) ; le *ridier* désigne la liste de ce que souhaite boire ou manger un groupe en loge avant un concert ; le *runner* désigne la voiture et le conducteur qui, en festival notamment, emmène les artistes en *backstage* avant le *show* (spectacle). Par exemple au festival de Dour ce premier point d'accueil des artistes, dont l'adresse a été donnée au *tour manager* du groupe par les organisateurs du festival, est une école investie durant les 5 jours, légèrement éloignée du site principal, où se prennent les repas (qui peuvent aussi se prendre sur le site), où les artistes peuvent se doucher, se détendre, se faire masser, aller sur Internet, faire du sport, et bénéficier d'une loge à la journée s'il est prévu qu'il arrivent tôt par rapport à l'heure de leur passage en concert. Le *roadie* abréviation de *road crew member* ou *tour manager* désigne une personne qui accompagne les musiciens en tournée et peut désigner tout un ensemble de techniciens liés au concert : le « lighteux » qui est une francisation de l'anglais *light*, désignant celui qui s'occupe de l'éclairage de la scène pendant le spectacle, le manager technique, l'« ingé-son », qui s'occupe des hauteurs de sons pendant le spectacle. Souvent le *roadie* principal est le *manager* du groupe (c'est à dire celui qui gère la carrière du groupe : dates de concerts, liens avec la presse, etc.). Plus rarement on entendra *soundcheck* pour désigner les balances permettant d'ajuster le son avant de jouer sur scène, ou encore *gigs* désignant un concert, fait partie du langage courant des musiciens anglophones parfois repris par les français pour attester une forme d'accointance au rock anglais.

²⁵⁰ Nous verrons également en troisième partie comment ces représentations sont appréhendables à partir de la théorie de la justification de Luc Boltanski et notamment de la Cité par projets.

Aurélien (entretien du 7 novembre 2011, 31 ans, composition/guitare/basse/chant lead/clavier/batterie, musicien intermittent) relate que son second groupe lui permet d'expérimenter une composition musicale véritablement collective :

« Ouais, alors moi je m'y retrouve différemment selon mes différents projets, tu vois, là par exemple, dans ce groupe j'aurais adoré qu'on puisse composer à deux, et tout faire à deux, sauf que Vincent c'est pas son truc du tout, il est batteur, tu vois, en fait malgré moi je me suis retrouvé à devoir gérer le groupe au niveau de la compo et d'un point de vue général, seul. J'ai eu pas mal de difficultés à le comprendre et à l'assumer, et c'est notamment pour ça que j'ai un deuxième groupe, dans lequel on compose à trois c'est... Tout se passe ensemble, on compose ensemble ! Par rapport à (groupe1), mon envie première c'est que ce soit un groupe basé sur les échanges, et en l'occurrence c'est pas le cas, tu vois... donc tant pis... j'ai mis du temps à me faire à l'idée, mais voilà, que ce groupe c'est moi plus un batteur, moi je voulais vraiment que ce soit un duo, tu vois, mais là en l'occurrence c'est moi plus un batteur. »

L'autre groupe permet d'expérimenter des manières de composer qu'il est impossible de vivre dans le premier, les musiciens peuvent aussi jouer dans des projets parallèles pour explorer des styles musicaux différents de leur principal groupe d'appartenance, explorer d'autres « univers musicaux » que leur « famille musicale » d'origine. Les affinités esthétiques qui sont souvent fonctions de diverses influences, peuvent s'épanouir dans d'autres projets. L'expression de « famille musicale » est couramment usitée par les musiciens, elle marque une volonté d'identification et suppose ou phantasme des relations rapprochées entre les membres de cette esthétique. Les membres du réseau informel que composent les musiciens d'une scène locale, renouvellent par ces appartenances plurielles, leur appartenance à la scène. L'interconnaissance y est synonyme d'intégration et est une condition nécessaire à la reconnaissance mutuelle des musiciens au sein d'une scène. Les musiciens contribuent à former la scène qui les forme en retour. Il existe de la sorte des formes implicites d'injonctions à se tenir au courant des nouveaux projets locaux comme des nouveautés techniques ou encore des projets indépendants de plus grande envergure (à l'instar des auditeurs). Ces interconnaissances voient se produire autant d'affinités que d'antipathies potentielles. Mais on note qu'entre anciens membres d'un même groupe les affinités peuvent persister au-delà de l'unité du groupe. Dans ce cas les musiciens continuent à se suivre, autrement dit connaître l'actualité musicale ou assister aux concerts, se rencontrer dans les salles de concerts et discuter de leurs nouveaux projets. Les projets parallèles permettent *in fine* de constituer dans leur diversité esthétique l'unicité des musiciens dont les références sont assurément plurielles. L'expérimentation plurielle des formations musicales

révèle en conséquence une forme d'alternative aux modes organisationnels dominants assignant une personne à une activité ou un groupe d'appartenance précis. De la sorte les représentations usuelles qui sanctuarisent le groupe de musique, s'avèrent être en décalage avec la réalité des pratiques collaboratives des scènes locales. Les musiciens déclarent avoir besoin de leurs différents projets pour se sentir satisfaits musicalement et « savoir apprécier » la diversité des styles musicaux, qui représente selon eux une ouverture d'esprit essentielle pour développer leur sensibilité à la musique.

Quant à la constitution du principal groupe d'appartenance²⁵¹, la moitié des musiciens pratiquent au sein de groupes de quatre à cinq membres, ce qui représente la configuration classique en rock (guitare, chant, basse, batterie voire clavier) et corrèle les données en termes de styles musicaux²⁵². Les autres musiciens se répartissent soit dans des petites formations, de solo à trois membres pour un quart d'entre eux, soit des formations importantes de six membres et plus pour le quart restant²⁵³. Afin d'approfondir ces chiffres, on procède à un test de l'influence de la variable âge sur le nombre de membres des groupes, et la corrélation est positive : les musiciens de plus de 25 ans sont proportionnellement deux fois plus souvent dans des groupes de moins de quatre personnes que les moins de 25 ans. Et inversement les plus jeunes pratiquent plus souvent au sein de groupes comptant de nombreux membres. Ceci attesterait qu'avec l'âge, les musiciens continuant à s'investir dans les pratiques musicales ont tendance à préférer les plus petites formations qui facilitent les synchronisations d'emplois du temps respectifs pour organiser les répétitions, favorisent la communication au sein du groupe et se dégagent de la logique groupale caractéristique de la jeunesse. Quant à la durée de vie des groupes, 78% des musiciens appartiennent à des groupes de moins de quatre ans d'existence. Et cela ne révèle pas tant un manque de continuité dans la pratique qu'un grand dynamisme et ce pour plusieurs raisons. Avec une moyenne d'âge se situant autour de 28 ans, on note une continuité de pratique malgré l'avancée en âge, qui se conjugue à une intensité non moindre (83% des musiciens répètent au

²⁵¹ Avec lequel ils postulent au tremplin dans le cadre duquel l'enquête a été menée.

²⁵² A la question concernant les esthétiques pratiquées, 38% des musiciens déclarent le rock, 15% la chanson, 10% le reggae et autant pour le Hip-Hop, 8% le jazz et musiques improvisées, 7% l'électro et autant pour la world music, et enfin 5 % le métal.

²⁵³ L'unité statistique étant bien le musicien, l'entrée par les pratiquants eux-mêmes fait sens au vu de la multiplication des projets de groupe.

moins une fois par semaine - et près du tiers deux fois ou plus par semaine -, 72% pratiquent au moins 6h par semaine - et près du tiers plus de 10h par semaine) quand bien même on l'a vu plus haut 76% des musiciens occupent une activité professionnelle en plus de leur pratique musicale. Cela révèle une grande implication dans la musique sur la durée mais qui prend forme par un changement de groupe fréquent (ce qui corrèle à son tour les données concernant la multiplication des projets). Ce renouvellement dynamique des formations musicales des scènes locales renvoie à deux choses : les musiciens cherchent à constituer de nouvelles formations pour explorer de nouveaux styles ou fusions de styles musicaux ; et l'interconnaissance étendue favorise des modes de faire collaboratifs. En effet, au cours de rencontres variées dans divers lieux de socialisation dédiés à la pratique ou l'écoute musicale, les musiciens choisissent de créer de nouveaux projets, et ce souvent entre membres appartenant à différents groupes préexistants.

À l'intérieur des scènes locales il y a de plus petites scènes: celles du jeu de soi en confrontation publique immédiate dans le présent, en somme le live. La finalité des pratiques musicales repose souvent sur la volonté de donner à entendre les créations, de les diffuser sur scène. L'importance du live dans les pratiques est essentielle, les musiciens se mettent en scène à la fois pour ressentir et donner à voir. Parmi les musiciens interrogés au cours de l'enquête, les concerts en bar ou café-concert restent indéniablement une pratique largement partagée car ils sont le moyen le plus aisé de commencer à présenter un « set ». 75% des musiciens interrogés tournent au moins sur deux types de scènes, et un quart des musiciens déclare jouer sur 3 différents types de scènes (bar, festival et salles de moins de 300 places). On note donc une diversification des types de scènes sur lesquels jouent les musiciens interrogés. Aussi, la moitié des musiciens font 11 dates et plus par an, ce qui représente pour une majorité d'entre eux un concert par mois en moyenne, ce qui est conséquent pour des amateurs.

1.2.3. PROPOSITION DE TYPOLOGIE DES MUSICIENS DES SCENES LOCALES

L'ensemble des données révélées par l'enquête quantitative nous pousse à proposer une typologie des pratiquants afin de renseigner les modalités de pratique des musiciens des scènes locales. Comme toute typologie, celle-ci présente des limites dont la variation des

comportements individuels dans le temps. Elle a pour ambition de saisir les orientations générales des modalités de pratiques musicales ; en effet la typologie réduit les données à leurs caractères saillants pour dégager des tendances fortes. Nous utilisons pour ce faire la méthode de Classification Ascendante Hiérarchique (CAH). C'est une méthode de classification qui calcule des regroupements successifs pour produire un arbre de classification (dendrogramme) qui permet de visualiser ce regroupement progressif des données, et dont la racine correspond à l'ensemble des individus. C'est à partir de la hiérarchie de partitions de l'arbre que l'on choisit les classes, en coupant l'arbre à un niveau donné. Pour l'élaborer nous prenons en considération différentes modalités des parcours des musiciens : l'âge, la fréquence des répétitions et le temps consacré à la musique par semaine, les types de lieux dans lesquels ils ont l'habitude de se produire et le nombre de dates effectuées par an ainsi que le nombre de membres du groupe principal et le type d'apprentissage. Et finalement trois familles de pratiquants (classes) se dessinent nettement. Comme l'âge a paru déterminant dans les modalités de pratiques, on choisit de présenter ce découpage sous forme d'évolution temporelle typique (avec toutes les réserves que demandent de telles typifications²⁵⁴).

1.2.3.1 REGIME D'ENGAGEMENT INTENSE

Dans ce groupe de pratiquants on trouve typiquement des jeunes âgés de moins de 25 ans, qui ont appris la musique plutôt jeunes et en conservatoire. Ils font aujourd'hui partie de groupes avec un nombre de membres important et ont tendance à répéter très souvent (deux fois ou plus par semaine), à consacrer plus de dix heures par semaine à la musique. Ils représentent également ceux qui réalisent le plus de dates (plus de dix par an) et tournent régulièrement sur des types de scènes diversifiées (principalement cafés-concerts, salles de petites jauges²⁵⁵ et festivals).

²⁵⁴ L'intention n'est pas de présenter un parcours linéaire des musiciens des scènes locales en fonction de leur âge, mais bien de faire ressortir les traits saillants de la population particulière que l'on a étudiée sur la scène locale lilloise. Si cette typologie venait à être vérifiée ailleurs alors elle renverrait à des tendances partagées au-delà des spécificités locales.

²⁵⁵ Les salles de petites jauges désignent des salles de spectacle de moins de 300 places.

Cette jeune génération qui a souvent appris très jeune au conservatoire, a une pratique très intense, qui s'explique notamment par le temps qu'elle peut y consacrer, compte tenu par ailleurs d'activités moindres en termes de vie de famille. Leur forte envie de pratiquer et de se produire les pousse à s'insérer dans un réseau musical afin de tourner un maximum, découvrir et expérimenter. La fréquente constitution en groupes de nombreux membres atteste de la logique d'affiliation groupale propre à cet âge. C'est aussi la période d'une pratique intense au cours de laquelle les croyances et représentations liées à une réussite potentielle se manifestant sous forme d'espoirs plus ou moins verbalisés ou assumés. Voyons ce qu'en dit Clément âgé de 22 ans (entretien du 7 novembre 2013, 22 ans, composition/chant lead/guitare, étudiant en tourisme, animateur radio bénévole) :

« En général je passe 12h par semaine à répéter avec mes différents groupes. J'ai jamais pris de cours mais là je prévois de prendre des cours pour avoir plus de technique. Aujourd'hui la musique c'est plus qu'une passion pour moi, j'aimerais pouvoir faire que ça, pouvoir donner plus de temps à la créa, travailler mes morceaux plus en profondeur. Mais bon y'a peu de gens qui peuvent se le permettre, mais ça reste un rêve à accomplir. »

Ici on comprend combien la réussite au travers de la pratique musicale paraît inaccessible mais reste investie comme une potentialité vague, un « rêve » qui, s'il reste inatteignable, n'empêche pas à la pratique musicale de constituer une ressource de sens et d'engagement dans les expériences des musiciens des scènes locales.

1.2.3.2 REGIME D'ENGAGEMENT INDECIS

Ce groupe agrégé par le dendrogramme présente des musiciens ayant globalement entre 25 et 30 ans, qui ont plutôt appris la musique à l'adolescence entre pairs. En moyenne ils pratiquent aujourd'hui dans des groupes de moins de quatre membres et répètent moins d'une fois par semaine (une à deux fois par mois). Ils consacrent entre deux à six heures par semaine à la musique et font peu de dates (une à cinq par an) sur un à deux types de scènes (cafés-concerts et festivals).

La mise en exergue de cette phase intermédiaire grâce à la typologie est pour le moins intéressante car contrairement à ce que l'on aurait pu penser de prime abord, elle révèle des

pratiques plus modérées que les moins de 25 ans mais également que les plus de 30 ans. Elle dévoile, toutes proportions gardées, une période charnière des parcours biographiques des musiciens des scènes locales. Cette période comprise entre 25 et 30 ans est en effet celle des premiers engagements (fin des études, premier emploi, vie de couple) potentiellement pérennes et du moins demandant des réaménagements sensibles en termes d'organisation du temps. De la sorte cette classe d'âge révèle des pratiques musicales en passe d'être définitivement arrêtées ou au contraire de continuer à s'inscrire durablement dans les parcours. Cet entre-deux serait caractérisé par un ancrage de la prise de conscience des grandes difficultés à vivre de la musique, si jamais cette potentialité figurait encore comme un espoir plus ou moins flou, et cela conjugué aux nouveaux engagements, demandant des temps d'adaptation et prenant du temps sur la pratique musicale, a vraisemblablement tendance à tempérer l'engagement dans la pratique. Ce long témoignage de Lise (entretien du 28 avril 2011, 27 ans, composition/chant lead/clavier/guitare/batterie, intermittente du spectacle/cours de clavier) atteste de ce ressenti d'une période charnière de l'engagement dans sa pratique musicale, bien qu'elle ait enfin réussi à obtenir l'intermittence pour la première fois l'année de l'entretien :

« Ces derniers temps comme c'était très dur financièrement, je me disais bon, je me laisse une chance, je fais mon truc. Parce que là on a fait l'album avec (ce groupe), qui a été un peu, c'était une aventure incroyable au niveau de l'enregistrement tout ça, mais après ça a été un peu décevant parce que finalement on a très peu de dates, ça n'a pas beaucoup marché. Donc du coup tout ce truc-là, t'attends et puis ça n'a pas abouti. Avec (cet autre groupe) ça fait trois ans qu'on a enregistré un album, on n'a toujours pas trouvé de label, donc ça sort pas, donc c'est beaucoup de déception. Et donc là je me suis dit bon j'essaie de faire un album, après si ça marche pas je fais autre chose. Parce que j'en peux plus, ça bouffe toute ma vie. Je dis ça mais en même temps peut-être que je vais pas arrêter. Mais vraiment des grosses périodes de creux, et où tu te demandes justement, pour tout ce que tu as investi t'as pas beaucoup de reconnaissance. Mais quand t'en as c'est incroyable, c'est tout ou rien. Soit tu vis des trucs de fou, comme là je suis partie un mois enregistrer l'album, je me suis retrouvée dans la tournée devant 10 000 personnes, donc quand t'as tout ça c'est cool. Et tu sais pourquoi tu fais ça. Mais quand t'as 5 mois où il se passe rien et que t'es dans l'attente, et une attente en plus qui dépend pas de toi, enfin tu vois t'as fait ton maximum mais après ça dépend de choses extérieures, là c'est super dur. Quand en plus financièrement tu t'en sors pas. Vraiment le financier, je m'en rendais pas compte, mais ça a vraiment une répercussion sur toute ta vie. Quand t'as pas un minimum pour payer ton loyer et tout, tu sors plus, tu perds confiance en toi, enfin tu... vraiment c'est dur. Et là vraiment d'avoir l'intermittence au bout de 5 ans ça m'a vraiment fait du bien. Tu te dis au moins pendant 10 mois, c'est pas beaucoup mais je vais pouvoir arrêter de faire un milliard de trucs à côté de la musique pour pouvoir y arriver. Et donc tous les projets musicaux aussi, ça prend du temps, mais c'est vrai que si j'avais pas eu ça j'aurais

pas été intermittente. Si j'avais que mon groupe j'aurais pas été intermittente, c'était vraiment le mélange des trois qui a réussi. Alors je sais pas comment font les autres. Franchement c'est quasi impossible quand t'es artiste d'avoir l'intermittence, c'est super dur. Soit il faut avoir des plans, genre des potes qui t'embauchent pour des conneries, des machins, ou alors cartonner, vraiment cartonner quoi. (...) A un moment donné, tu te rends compte, y a plein de groupes, quand ça marche un peu soit ça leur fait peur, soit ils ont plus le temps de vivre à côté donc ils arrêtent... finalement c'est vraiment un choix de vie et tout le monde est pas prêt à l'assumer. Et tout ça tu le sais pas forcément. C'est pour ça qu'il faut vraiment, vraiment avoir la flamme quoi, parce que si tu l'as pas, tu peux pas encaisser de vivre comme une merde, de pas être payé, de pas pouvoir payer ton loyer, de pas pouvoir te payer à bouffer pendant quatre mois, enfin tu peux vite abandonner. C'est dur franchement, c'est super dur. Et les gens à l'extérieur croient que ça marche à fond, que ça cartonne. Je veux pas paraître blasée donc je veux toujours paraître contente, et je suis super contente, mais à côté de tout ce que je fais derrière et tous les sacrifices que je fais, pour moi c'est... avant je gagnais pas une thune, bon là j'ai l'intermittence, mais des fois je fais des dates et quand je rentre je suis dans la grosse pauvreté, oui je suis passée (là ou là), et c'était excellent mais c'est pas la consécration pour moi. C'est un petit truc mais ça va pas me permettre de vivre. Mais les gens pensent que ça cartonne, que c'est génial, mais en fait dans la réalité moi je me rends pas compte que ça cartonne parce que j'ai une date toutes les trois semaines donc entre deux tu vois y a... même si c'est des belles dates, tant que t'as pas un truc concret... Moi maintenant que j'ai connu la tournée et tout ça, j'ai envie de refaire ça parce que sinon, si c'est juste au niveau où ça en est avec (ces deux groupes), je pourrais pas tenir 5 ans comme ça, parce qu'en fait en gros tu fais des belles dates de temps en temps tout ça, mais entre deux tu gagnes pas d'argent et c'est pas la vraie tournée où t'enchaines, où t'as vraiment... il faut avoir un minimum de succès parce que sinon bon. Là c'est l'instant entre les deux, où t'es amateur et tu fais des petites dates c'est cool. Et en fait tu fais pas assez de dates pour vivre, mais en même temps ça te prend tout ton temps, donc tu travailles en dehors mais pas beaucoup sinon t'as plus de temps pour travailler la musique, enfin c'est vraiment le truc entre deux et c'est pas agréable. Donc soit après tu passes le cap, ce qui est hyper dur, je sais que je pourrais pas durer 5 ans si ça décolle pas plus que ça, je préfère continuer à faire mes petits trucs en musique et faire un autre métier. Parce que ça prend trop de temps et trop de sacrifices sur ta vie privée, pour pas assez de reconnaissance. Pour les gens extérieurs, ils ont l'impression que c'est plein de reconnaissance mais ils ont pas en tête les sacrifices que c'est au niveau financier surtout, et au niveau perso. Je reviens à l'argent mais c'est carrément ça, quand t'as 20 ans tu dis ouais je vis de ma passion, je m'en fous de vivre avec rien, au bout de 5 ans ça commence à être fatigant, de pas savoir si tu vas pouvoir payer ton loyer, c'est quand même stressant. Tu commences à te dire, je vais pas vivre toute ma vie comme ça. » *Elle marque un long silence.*

Ce témoignage est très riche à plusieurs points de vue, il revient sur les grandes difficultés de choisir la musique comme métier, l'aspect profondément sacrificiel de ce choix de vie, les perceptions de manque de reconnaissance afférente. Elle revient à plusieurs reprises sur la dimension financière de l'existence qui prend une tournure plus importante avec l'âge. Tout en présentant les traits spécifiques d'un parcours personnel, Lise rappelle combien l'avancée en âge

semble impliquer la quête d'une stabilité financière rassurante. Elle dit également la réalité de groupes qui arrêtent leur pratique face à un début de réussite tant recherché dans un premier temps. La période de 25-30 ans étant une période de fin de maturation du style et de maîtrise du jeu en *live* (exercé grâce aux pratiques musicales intenses dans la période précédente) représente pour de nombreux musiciens une période plus à même d'offrir de potentiels débuts de réussite, qui viennent cependant irrémédiablement se confronter à la réalité de l'entrée dans la vie adulte, occasionnant de nouvelles responsabilités, la nécessité d'assumer un logement personnel, le tout mêlé à une très forte injonction sociale à occuper une activité professionnelle pourvoyeuse de stabilité. Ces propositions d'analyse permettent de saisir cette étape charnière pour les musiciens²⁵⁶ entre 25 et 30 ans révélée aussi par les analyses quantitatives que qualitatives.

1.2.3.3 REGIME D'ENGAGEMENT PERENNE

Ce groupe de pratiquants issu de la classification ascendante hiérarchique est majoritairement constitué des musiciens de plus de 30 ans, qui font partie de groupes de quatre à cinq membres, répétant en groupe en moyenne une fois par semaine et consacrant toujours en moyenne six à dix heures à la musique par semaine. Ils effectuent entre six et dix concerts par an, et jouent principalement sur deux types de scènes (salles de petites jagues et cafés-concerts).

Ce type de pratique marque un engagement durable dans le temps. Les musiciens de plus de 30 ans révèlent des pratiques soutenues non seulement en termes de fréquence de répétitions et concerts mais aussi en termes de longévité. Ils ont globalement dépassé la phase indécise du choix de vivre ou non de la musique et choisi de continuer à la pratiquer malgré d'autres ancrages sociaux progressivement prenants (travail, couple et/ou enfants, lieu de vie stabilisé). En contrepartie ces ancrages procurent des modes d'organisations stables, qui permettent d'aménager le temps réservé à la pratique musicale. Par ailleurs, leur insertion de long terme dans un réseau musical leur permet de tourner assez aisément, en trouvant des dates pour leurs groupes grâce à leurs relations. On notera à ce propos, que l'ensemble des musiciens, même les

²⁵⁶ Faisant potentiellement écho aux expériences des jeunes de cette tranche d'âge de façon plus générale.

plus avancés en âge, continuent à se produire en cafés-concerts²⁵⁷ qui font ainsi office d'intermédiaires indispensables à la vitalité des scènes locales²⁵⁸. En parallèle de cette catégorie issue de l'enquête statistique, voici ce que dit Pierre de sa pratique musicale à 33 ans (entretien du 22 mars 2010, 33 ans, composition/guitare/chant lead, journaliste radio et rédacteur pour un fanzine local) :

« J'ai appris en autodidacte, avec des principes stupides du genre, pas besoin de connaître le nom des accords ni les gammes de notes... J'avais 18 ans, aujourd'hui 33. Aujourd'hui je joue avec des musiciens d'horizons différents, avec mon ami guitariste Raphael que j'ai rencontré y a un peu plus de deux ans maintenant, qui a un goût immodéré pour les Stones ! Et c'est Raph qui m'a présenté Bertrand, il travaille avec lui sur un autre projet. La bassiste, on l'a sollicité à une soirée où elle se produisait, on a fait un essai et depuis, on essaie de répéter tous ensemble au moins une à deux fois par mois, pas toujours évident d'accorder les emplois du temps de chacun, les répétés durent trois, quatre heures en moyenne... Pour le moment l'objectif c'est d'enregistrer un quatre titre pour démarcher des concerts, voire plus cet été en vue d'un pressage disque, et puis poursuivre le travail de compo, en vue d'un autre EP pourquoi pas. »

On comprend ici que la pratique musicale se poursuit dans des modalités similaires concernant les rencontres d'autres musiciens par interconnaissance, on note les difficultés pour aménager le temps de chacun, et la résolution assurée d'enregistrer un EP²⁵⁹ pour pouvoir tourner, après quoi continuer à composer. La potentialité d'en vivre n'apparaît plus comme horizon potentiel, c'est la pratique pour elle-même qui prime.

Cette typologie, si elle nécessite d'être prise avec prudence compte tenu des biais potentiels dus à l'échantillon²⁶⁰, propose d'affiner le regard porté aux pratiques musicales des scènes locales et aux modalités d'engagements des musiciens au travers de ces pratiques. A l'issue de ces

²⁵⁷ Avec un bémol concernant les musiciens intermittents qui réalisent encore occasionnellement quelques dates en cafés-concerts mais leur préfèrent souvent des dates en salles de petite et moyenne jauge et en festivals.

²⁵⁸ On notera l'engagement de la plateforme nationale des cafés-cultures, au travers du « Collectif Culture Bar-Bars », dont la finalité est de préserver les dynamismes culturels et singulièrement musicaux soutenus par les cafés-cultures, ayant notamment expérimenté un dispositif d'aide à l'emploi des musiciens dans les cafés-cultures en région Pays de la Loire (financé par le Conseil Régional), ayant vocation à se nationaliser au travers du Groupement d'Intérêt Public qui lui est dédié, visant à gérer les fonds publics et leur redistribution.

²⁵⁹ Extended Play, souvent appelé EP (à ne pas confondre avec Maxi 45 tours), est un format musical plus long que celui du single mais plus court qu'un album.

²⁶⁰ Rappelons que la population mère de l'enquête est constituée des 425 musiciens ayant postulé en 2011 à un dispositif de soutien aux pratiques musicales amateurs de la métropole lilloise.

explorations de terrain, un des thèmes les plus congruents qui émerge est celui de la coopération à l'œuvre sur les scènes, aussi bien dans les processus de création que dans le fonctionnement réticulaire des scènes locales. Ces pratiques collaboratives renvoient à des formes sociales émergentes que l'on retrouve dans d'autres domaines et que l'on analyse dans les parties suivantes²⁶¹. Enfin ne faut-il pas voir aussi en ces pratiques une nécessité au regard des contraintes de statut et de pluriactivité, d'intermittence de l'activité, de fragilité de l'engagement dans la musique : déployer et forcer les opportunités, ouvrir de nouvelles portes, accéder au possible succès.

En conclusion, les scènes locales donnent à voir des musiciens aux pratiques engagées au travers de la musique qui est investie comme domaine d'expression de sa singularité, et dont la diversité des pratiques se laisse difficilement circonscrire par des catégories préformées. Des musiciens intermittents, musiciens étudiants, musiciens fonctionnaires, musiciens éducateurs, musiciens journalistes se croisent et échangent sur les scènes développant des représentations ambivalentes des catégories professionnelles et amateurs, oscillant entre statut, passion ou conditions matérielles de réalisation. Les sciences sociales s'accordent aujourd'hui sur le fait que la création est un acte qui relève avant tout du collectif et non de l'individuel, ce qui corrobore la dimension collective des pratiques de ces musiciens dans leurs modalités de transmissions, de création et de diffusion. Les créations sont les résultats de divers processus d'actions auxquels contribuent de multiples acteurs, et non pas le résultat de la seule inspiration de l'artiste. C'est pourquoi l'étude des acteurs intermédiaires et prescripteurs culturels qui occupent une place active dans les réseaux de création, permet de penser les évolutions des pratiques musicales dans leur contexte socio-économique.

²⁶¹ Le développement d'un amatorat, l'expansion des pratiques en amateurs à l'heure du numérique favorisant des logiques organisationnelles horizontales (déhiérarchisées).

1.3. ACTEURS POLITIQUES, INTERMÉDIAIRES ET AUDITEURS DES SCÈNES LOCALES

Aux côtés des musiciens, les autres acteurs des scènes locales sont les acteurs politiques et intermédiaires, ainsi que les auditeurs actifs que nous allons aborder successivement dans ce chapitre. Les nombreux intermédiaires entre musiciens et auditeurs affectent les pratiques des scènes musicales locales, car ils occupent des fonctions de recommandations ou de sélection, de facilitateurs ou d'exclusion. Les intermédiaires représentent un des trois pôles des scènes d'après la définition faite par Andy Bennett et Richard Peterson²⁶², à l'intermédiation entre création et réception. Ils recouvrent des acteurs extrêmement variés et de nombreuses catégories d'actions contribuant toutes à des degrés divers au fonctionnement des scènes locales (des chercheurs tels Will Straw²⁶³ les nomment également *support systems*). Ces intermédiaires, qu'ils soient salariés d'associations financés au titre des musiques actuelles, programmateurs de scènes de musiques actuelles, de festivals ou de « petits lieux », tourneurs, producteurs, rédacteurs de fanzines et webzines, chroniqueurs radiophoniques, managers ou directeurs de labels indépendants, sont parfois eux-mêmes musiciens et leur activité sur les scènes locales tient généralement au fait qu'ils sont eux-mêmes des auditeurs avertis. Les parties prenantes des scènes locales sont multiformes et relèvent principalement ici de trois sphères : on y inclue les régulations politiques et administratives des musiques actuelles et globalement de la place de la culture et de l'art dans la cité, les acteurs intermédiaires de la régulation conjointe ou professionnels associatifs des musiques actuelles, en négociation constante avec les régulations politiques qui les financent, et enfin les intermédiaires autonomes qui recouvrent les initiatives privées agissant en partie en marge des précédentes sphères (ce sont notamment les fanzines, managers, labels indépendants).

Les intermédiaires de régulation politique sont relativement extérieurs aux autres acteurs ancrés sur les scènes (associatifs et autonomes), mais ils sont parties prenantes de la structuration du champ des musiques actuelles en France. C'est une spécificité très française issue d'une longue

²⁶² BENNETT Andy, PETERSON Richard, *Music scenes: local, translocal and virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

²⁶³ STRAW Will, « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n°3, London: Routledge, 1991, pp.361-375.

histoire de financement public de la culture, qui n'est donc pas prise en considération par les auteurs anglo-saxons dans la tripartition des scènes locales. Les politiques publiques en charge de la culture qui financent les actions culturelles et précisément les musiques actuelles constituent pour nous une entrée à part entière. C'est pourquoi au sein de ce chapitre nous traiterons de leurs actions et des effets qui peuvent en résulter. Nous aborderons donc les acteurs de la régulation politique, les intermédiaires associatifs qui fonctionnent comme régulation conjointe au titre des financements publics qu'ils reçoivent, et les intermédiaires autonomes qui ne sont pas ou très peu financés au titre de leurs activités dans le champ des musiques actuelles et agissent souvent en marge du champ institutionnalisé de la culture. L'ensemble de ces parties prenantes œuvrent à des régulations verticales (politiques) et conjointes faites de compromis, de concurrences et de conflits que les négociations tendent à désamorcer.

1.3.1. ACTEURS POLITIQUES ET ADMINISTRATIFS : DES REGULATIONS DE CONTROLE

Les acteurs politiques et l'administration représentent des régulations de contrôle des scènes locales, ils désignent les financeurs publics de la culture, autrement dit les collectivités territoriales que sont les métropoles ou agglomérations, conseils généraux et régionaux, mais aussi les agences déconcentrées de l'Etat en région, qui contribuent toutes à structurer les scènes musicales locales. Cette catégorie spécifique d'acteurs repose sur les élus à la culture et les techniciens chargés de mettre en œuvre les orientations politiques des élus pour lesquels ils travaillent. Dans quelques rares cas les techniciens peuvent, si ce n'est influencer du moins insuffler à leurs élus des orientations quant aux politiques à mener sur le terrain (au travers de notes que rédigent les attachés territoriaux par exemple), mais globalement les choses fonctionnent de façon hiérarchisée et descendante, typique d'un système de démocratie représentative. Or, il est un fait que les musiques actuelles, si elles sont une catégorie d'intervention politique, n'en restent pas moins des sphères culturelles relativement peu connues de l'intérieur de la part de nombreux élus locaux. En conséquence ces régulations politiques restent bien souvent extérieures au monde vécu des scènes, et ont leur propres finalités et logiques. Conséquemment les orientations des politiques publiques qui influencent grandement

les actions sur le terrain par les financements qu'elles octroient, peuvent tout aussi bien venir soutenir des initiatives locales qu'en défavoriser d'autres.

De la sorte en France, la vie culturelle est largement coproduite par un ensemble d'acteurs dont les politiques publiques en charge de la culture qui assurent des fonctions de certifications à la fois économiques et symboliques des lieux et des initiatives entrant dans le champ institutionnalisé des musiques actuelles dans lequel s'inscrivent les pratiques vécues sur les scènes locales. De ce fait il existe des mécanismes spécifiques par lesquels des lieux et des événements bénéficient du soutien des différents niveaux de collectivités publiques²⁶⁴. Ces soutiens et certifications agissent comme autant de régulations politiques de l'environnement socio-économique dans lequel évoluent les scènes musicales locales. Ces régulations politiques décident des modalités d'aménagement culturel des territoires, conduisent à étendre ou affaiblir des dispositifs existants, s'insèrent dans le fonctionnement des lieux recevant du public (les représentants des collectivités territoriales qui financent des associations de musiques actuelles siègent parfois au Conseil d'Administration de ces dernières), abondent les mécanismes d'aides à la création ou à la diffusion. En somme la régulation politique influence considérablement les réalités culturelles et artistiques vécues localement, au titre du pouvoir de décision (et donc d'attribution des aides) qui est conféré aux élus locaux. Emmanuel Brandl parle de sphère politico-administrative pour désigner ce que l'on entend ici par régulation politique : les élus (politiques) et leurs techniciens²⁶⁵ (administratifs). Bien analysés par ailleurs par des auteurs tels qu'Emmanuel Brandl²⁶⁶, Gérôme Guibert²⁶⁷, ou encore Philippe Teillet²⁶⁸, nous ne travaillons pas directement à l'analyse de ce champ politico-administratif et de son fonctionnement, mais tâchons de préciser les conséquences concrètes que cette régulation engendre. Nous revenons sur

²⁶⁴ BRANDL Emmanuel, *L'ambivalence du rock, entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris : L'Harmattan, 2009.

²⁶⁵ En collectivités les techniciens désignent tous les non-élus.

²⁶⁶ BRANDL Emmanuel, *op.cit.*

²⁶⁷ GUIBERT Gérôme, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèses, structurations, industries, alternatives*, Paris : Irma éditions, Mélanie Sèteun, 2006.

²⁶⁸ TEILLET Philippe, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des 'musiques amplifiées' », in POIRRIER Philippe (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Comité d'Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, pp. 361-393.

les conséquences du financement public de la culture et singulièrement des musiques actuelles en troisième partie de cette thèse, en les abordant à partir des expériences vécues et des représentations que développent à leur égard les musiciens et intermédiaires autonomes des scènes locales²⁶⁹. Les collectivités publiques sont donc partie prenante du développement des scènes locales par les financements qu'elles accordent ou non aux acteurs de terrain.

1.3.1.1. L'EXPANSION DU « MARKETING TERRITORIAL »

Ce soutien aux musiques actuelles, au travers des financements et certifications accordés, s'explique notamment au travers de la place dorénavant prépondérante de la culture²⁷⁰ dans ce que les collectivités publiques nomment désormais usuellement « marketing territorial ». Face à la globalisation et à l'augmentation conséquente de la concurrence entre villes pour attirer le maximum d'habitants, notamment la fameuse « classe créative » et non moins controversée de Richard Florida²⁷¹, et ainsi « peser²⁷² » en termes d'attractivité et de rayonnement dans sa région, en France ou à l'international, les collectivités publiques mettent en place un « marketing

²⁶⁹ Cf. 3.1.2.1. Des rapports indécis aux subventions.

²⁷⁰ Rappelons à cet égard que la culture dans le langage des collectivités publiques désigne principalement les productions artistiques et non la définition anthropologique de la culture qui désigne quant à elle un ensemble de manières de penser, de sentir et d'agir (comportements, pensées, connaissances, croyances, droits, coutumes, modes de productions,...) socialement appris et globalement partagés par un ensemble de personnes formant société. Pascal Perrineau parle à ce sujet de « halo sémantique » quant à la définition de la culture :

PERRINEAU Pascal, *Sur la notion de culture en anthropologie*, Revue française de science politique, vol.25, n°5, 1975, pp.946-968.

²⁷¹ FLORIDA Richard, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, NY: Basic Books, 2002.

²⁷² Terminaison employée par un technicien du Conseil Régional lors du forum euro-régional sur les musiques actuelles qui s'est tenu à Roubaix, les 4 et 5 juin 2012, organisé par le Raoul, Réseau Associatif des Organismes et Utilisateurs des Lieux de musiques actuelles (cet acronyme fait référence à une figure symbolique de la chanson populaire en Nord de France représentée par Raoul de Godesvarwelde (1928-1977). Godesvarwelde était un petit village des Flandres au Nord de Lille mais Raoul est né à Lille sous le nom de Francis Albert Victor Delbarre – interprète entre autres de la chanson « Quand la mer monte »), son fils Arnaud Delbarre, bassiste d'un groupe local fut responsable du Zénith de Lille et est actuellement directeur général de l'Olympia (Paris). Nous avons réalisé une synthèse des échanges de ce forum :

HANNECART Claire, *The Euro Regional Music Meeting n°2, Musiques actuelles et territoires d'Europe : synthèse et mise en perspective des enjeux*, RAOUL, IC Music, 2012.

territorial ». Ce dernier désigne un ensemble de démarches mises en œuvre visant à attirer sur leur territoire les flux nationaux et internationaux de commerce, d'investissement et de populations. Le « marketing territorial » relève de stratégies de communication mises au point dans les années 1980 par les acteurs politiques suite à l'Acte 1 de la décentralisation pour construire l'image de territoires attractifs, et la culture y joue nécessairement un rôle éminent. En effet celle-ci est devenue, au même titre que le développement économique d'un territoire, une raison de son attractivité²⁷³. Guy Saez évoque un nouveau paradigme éco-culturel, où les dimensions économiques de l'art et de la culture sont instrumentalisées. L'art figurant ainsi comme remède à la « crise ». L'art et la culture semblent être les derniers atouts des territoires dans la compétition que se livrent les villes pour attirer sans cesse de nouveaux habitants, et séduire investisseurs et entreprises.

L'attractivité culturelle du territoire de Lille était au cœur de l'événement majeur de Lille 2004 Capitale Européenne de la Culture²⁷⁴. Dans une optique d'interchangeabilité la culture est investie comme peuvent l'être les loisirs, le commerce ou le sport²⁷⁵. Lille 2004 fut incontestablement un succès en termes de fréquentation et de propositions artistiques et a marqué irrémédiablement la culture comme ressource attractive permettant de mobiliser les populations locales et d'en attirer d'autres. Mais les critiques sont aussi nombreuses quoique relativement peu perceptibles. Les opérations comme Lille 2004, et globalement ce nouveau paradigme éco-culturel des villes, sont en effet accusés d'utiliser la culture comme prétexte à des opérations commerciales et de communication. Dénonçant ainsi des logiques publicitaires des villes qui deviennent de véritables « vitrines ». Le coût élevé de ces opérations est au centre des critiques

²⁷³ SAEZ Guy, « Les collectivités locales et la culture », Cahiers français, n°348, 2009, pp.1-7.

²⁷⁴ Les titres « Capitale européenne de la culture » existent depuis 1985 (sur l'initiative de Melina Mercouri, alors ministre grecque de la culture et de Jack Lang notamment). La finalité initiale et toujours mise en exergue est celle de rapprocher des citoyens de l'Union Européenne. L'ordre des pays dont les villes peuvent prétendre à ce titre est déterminé jusqu'en 2019, des règles assurant une rotation entre les Etats membres. Depuis 2009, ce sont deux villes qui sont désignées chaque année : l'une issue d'un Etat membre « historique » de l'Union Européenne et l'autre d'un « nouvel » Etat membre. La Commission Européenne réunit un jury chargé d'étudier les dossiers constitués par les villes (quatre ans avant l'échéance le pays désigné soumet aux institutions européennes sa liste de villes). La décision finale revient au Conseil des ministres qui choisit sur la base des recommandations faites par la Commission Européenne et ce, après avis du Parlement européen.

²⁷⁵ Et c'est d'ailleurs ce que souhaitait Lille initialement : recevoir les Jeux Olympiques. Or comme cela n'a pas fonctionné, il a été question de garder la mobilisation de la population locale en la transformant vers cet autre événement, culturel cette fois, que représentait l'obtention du titre Capitale Européenne de la Culture.

(Lille 2004 a coûté 73 millions d'euros²⁷⁶), d'autant que de nombreux acteurs associatifs de terrain se sentent lésés, mis à l'écart ou simplement ignorés au profit d'opérations de grande ampleur. Cependant, les représentations des acteurs locaux sont ambivalentes, car si les critiques ne manquent de se faire jour au cours de discussions informelles, portant notamment sur la concentration des moyens financiers autour de très gros événements, de nombreux acteurs profitent des retombées générales de l'attractivité nouvelle du territoire, et vivent parfois intensément les événements culturels proposés. Qui plus est, on peut noter la volonté politique très marquée de la ville de Lille de faire en sorte que ces événements culturels soient très populaires et accessibles à l'ensemble de la population diversifiée de ce territoire qui est traversé d'une histoire singulière de désindustrialisation, de chômage et de difficultés sociales marquées. Lille 2004 a donné lieu à la création de « Maisons Folies » émaillant tout le territoire de la métropole, et qui perdurent encore aujourd'hui. Ce sont principalement des lieux de spectacles et d'expositions installés dans les quartiers de la ville et au-delà dans les villes alentours (et allant jusque Maubeuge dans l'Avesnois, bien au-delà du territoire métropolitain). Ces lieux sont investis par les populations locales car ils ont une proximité indéniable avec les territoires de vie et restent financièrement accessibles. Afin de faire perdurer le dynamisme local acquis au travers de Lille 2004, un programme culturel nommé Lille 3000 a vu le jour. Une édition en 2006-2007, une seconde en 2009 accueillant plus de 500 événements, une troisième en 2012-2013 attirant pas loin de deux millions de visiteurs. Ici encore les tensions dans la constitution des logiques à l'œuvre n'ont pas manqué de raviver les conflictualités entre acteurs locaux²⁷⁷. Ainsi dans le cadre de Lille 3000 en 2009, la réhabilitation d'une friche industrielle en lieu culturel vit le jour. A l'instar de nombreuses villes qui investissent ces « friches culturelles » pour régénérer les territoires, la ville de Lille décida de réhabiliter l'ancienne gare de marchandises « Saint Sauveur » en un lieu culturel majeur du territoire. Aujourd'hui le Bistrot de St So (bar, restaurant), le cinéma et les espaces d'expositions de la Gare Saint Sauveur accueillent des événements en continu. Lille a incontestablement réussi le pari en termes de fréquentation. Les conséquences pour la scène locale tiennent au fait que des groupes locaux, de la métropole et du

²⁷⁶ GUILLON Vincent, « Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes. Une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, Saint-Étienne et Montréal », Thèse dirigée par Guy Saez, préparée au sein de l'UMR PACTE, École doctorale Sciences de l'homme, du politique et du territoire, Université de Grenoble, soutenue le 29 mars 2011.

²⁷⁷ GUILLON Vincent, *op.cit.*

territoire régional ont pu bénéficier de la réalisation de concerts aussi bien à la Gare Saint Sauveur que dans les Maisons Folies. Cependant ici encore les tensions apparaissent, en effet tous les groupes locaux sont loin de parvenir à intégrer ces milieux culturels institutionnalisés, nous revenons plus longuement sur ces conflictualités en Partie 3. Ceux qui y parviennent sont principalement les quelques groupes largement appuyés par les différents dispositifs locaux de soutien aux musiques actuelles²⁷⁸.

Au sein de Lille 2004 comme de Lille 3000 et de toutes les politiques d'aménagement urbain, la construction de l'espace transfrontalier est une des orientations majeures de la métropolisation de la ville de Lille et l'euro-régionalisation du Nord-Pas de Calais. Cette volonté de puissance des territoires, l'agglomération devenant eurométropole et la région euro-régionale, vise à renforcer le Nord en tant qu'échangeur incontournable vers la Belgique, les Pays-Bas, le Luxembourg, ces territoires figurant parmi les plus densément peuplés d'Europe. Cependant on notera aisément que ces formes d'injonction à « faire du transfrontalier » pour garantir une large puissance au territoire, ne corrént pas toujours les pratiques. En musiques actuelles précisément, concernant la fréquentation des concerts, rares sont les auditeurs à part quelques érudits inconditionnels, qui passent régulièrement la frontière pour aller écouter des groupes en Belgique par exemple, bien que l'offre y soit d'ailleurs importante. Mais d'une part l'offre de concerts est également importante sur la métropole lilloise, d'autre part l'organisation que demande la participation à un concert à plusieurs kilomètres de Lille est potentiellement pénible pour les publics (sans transport en commun cela implique la conduite en voiture, quand la consommation d'alcool en concerts est courante). Ces auditeurs existent bien entendu mais néanmoins ne représentant la majorité. De fait il peut y avoir un décalage entre les pratiques et l'injonction politique poussant les intermédiaires associatifs à prendre en considération la dimension transfrontalière de leurs activités. On comprend que les régulations politiques extérieures aux scènes imposent parfois des visions aux acteurs de la régulation conjointe, telle que celle de la « circulation des publics » entre les lieux transfrontaliers. Ces visions sont parfois en inadéquation avec les réalités et ne

²⁷⁸ Que ce soit Dynamo, l'antenne locale du Printemps de Bourges, le soutien annuel des Smac auprès de quelques groupes locaux telle la Pépinière de l'Aéronef, mais encore le concours Play@home, La Marmite organisé par BIC Brigade d'Intervention Culturelle, le tremplin Talents du Sud (Lille Sud), le dispositif Tour de Chauffe, Pas de Calais Music Tour, Les nuisances s'honorent (Valenciennes), L'Ascenseur (Maubeuge), Tremplin So Nord, les groupes soutenus par le dispositif Start Play Rec géré par l'association Domaine Musiques dépendant entièrement de ses tutelles administratives qu'étaient la Drac et la Région.

prennent pas en considération certaines dimensions des expériences vécues. Dans ce cas les régulations politiques imposent des problématiques « toutes faites » aux acteurs associatifs financés, qui parviennent parfois difficilement à s'en saisir, compte tenu de leur décalage avec la réalité. Cependant, ces orientations politiques, si elles peuvent occasionner des pertes de temps au vu de leur décalage avec le terrain, peuvent aussi potentiellement à terme insuffler ou favoriser des innovations²⁷⁹. Mais sans doute que le manque de transversalité (malgré le fréquent usage de ce « mot-clé » dans le discours des collectivités territoriales) n'abonde pas toujours dans le sens d'une véritable efficacité.

En conclusion, si l'instrumentalisation de la culture, notamment au travers du « marketing territorial », constitue une véritable stratégie de communication des acteurs de la régulation politique, visant le développement des villes en vitrines attirantes, il n'en reste pas moins que ces réinvestissements urbains de la part des collectivités publiques nourrissent les imaginaires collectifs et les représentations partagées que se font les populations de leurs territoires. C'est éminemment le cas de la métropole lilloise devenue en l'espace de dix ans une métropole touristique connaissant un dynamisme économique et culturel indéniable semblant satisfaire nombre de ses habitants et nouveaux arrivants qui développent à son égard des représentations et images mentales positives d'une « métropole à échelle humaine ». Et ces représentations ne peuvent être dénoncées comme dénuées de sens sauf à réduire l'expérience des personnes qui les partagent. De la sorte, les ambitions politiques de développement territorial font autant figure de réalités concrètes que de constructions symboliques de récits que partagent en retour les habitants et qui contribuent les uns et les autres à construire des lieux de vie socialement investis.

²⁷⁹ Il semble que l'application mobile Borderlive, agenda de concerts transfrontalier, soit en train de gagner en visibilité auprès des auditeurs selon des personnes ressources sur le terrain.

1.3.1.2. LES « ACADEMIES INVISIBLES » : ENTRE REGULATION POLITIQUE ET REGULATIONS CONJOINTES

Il est possible d'appréhender la régulation politique des scènes et ses acteurs politico-administratifs chargés d'attribuer les subventions de musiques actuelles, au travers du concept d'académies invisibles que développent Philippe Urfalino²⁸⁰, Raymonde Moulin²⁸¹ et que réinvestit Nathalie Heinich²⁸². Les académies invisibles sont constituées par les experts administratifs chargés d'orienter les politiques culturelles. La notion d'académie s'utilise à dessein, ces académies politico-administratives ayant remplacé les académies d'art qui ne jouent plus le rôle central qui leur était auparavant attribué. A titre d'exemple dans le Nord-Pas de Calais, une structure telle que Domaine Musiques²⁸³ (émanation spécifique dans cette région renvoyant dans d'autres aux Commissions régionales musiques et danse²⁸⁴), avait pour fonction de mettre en œuvre la politique musique de l'Etat et de la Région, et influençait directement le choix des groupes de musique régionaux suivis et soutenus par des subventions dans le cadre d'un dispositif d'accompagnement nommé Start Play Rec. Comme les sélections ne peuvent officiellement obéir à une décision arbitraire individuelle, des commissions d'« experts »

²⁸⁰ URFALINO Philippe, « Les politiques culturelles : mécénat caché et académie invisible », *l'Année Sociologique*, n° 39, 1989, pp.81-110.

²⁸¹ MOULIN Raymonde, QUEMIN Alain, « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, vol. 48, n°6, 1993, pp.1424-1445.

²⁸² HEINICH Nathalie, « Les frontières de l'art à l'épreuve de l'expertise. Politique de la décision dans une commission municipale », *Politix*, vol. 10, n°38, 1997, pp.111-135.

²⁸³ Le 16 juin 2014 le CA de Domaine Musiques a voté la dissolution de l'association qui prendra effet le 31 décembre 2014 après 25 ans d'existence et ce notamment suite à l'arrêt des subventions que lui octroyait le Conseil Régional (cette structure qui dépendait exclusivement de ses tutelles publiques, n'avait cependant pas le statut de délégataire de service public (DSP) mais bien d'association). Le Conseil Régional du Nord-Pas de Calais estime au travers de la voix de son élue à la culture, que l'association faisait sens il y a vingt ans, avant la structuration du secteur des musiques actuelles, mais qu'aujourd'hui sa présence ne se justifie plus compte tenu du nombre conséquent d'autres acteurs de musiques actuelles existant sur le territoire régional. Par la voix de son élue le Conseil Régional, qui n'a pas créé cette structure comme il le rappelle, tient également à rappeler à l'Etat qu'il pouvait faire appel à d'autres partenaires s'il souhaitait maintenir cette association. La Drac a fait part de son refus de soutenir seule la structure.

²⁸⁴ Ces commissions d'experts sont composées de personnalités nommées pour trois ans par arrêté des préfets de Région, sur proposition des directeurs régionaux des affaires culturelles (Drac). Ils sont officiellement choisis parmi les professionnels du secteur, avec le souci de prendre en compte la diversité du champ artistique en question et la diversité géographique régionale. Ces commissions sont chargées de donner des avis sur la qualité artistique et le « professionnalisme » de projets soumis, et de choisir si elles allouent une aide pour chacun de ces projets.

chargées de distribuer les financements sont mises en place. Comme c'était le cas à Domaine Musiques par exemple, où les commissions faisaient ainsi appel à de nombreux intermédiaires associatifs régionaux de la régulation conjointe. Leurs choix doivent être fonction des mérites artistiques des postulants et s'effectuer dans la collégialité, car ces commissions détiennent ce qui s'apparente à un véritable pouvoir : celui de subventionner. Les commissions se chargent des sélections dans les domaines spécifiques visés, elles évaluent les créations et cherchent à anticiper leurs potentielles réussites, dans une logique de « marketing territorial » justement. C'est donc aussi pour minimiser les risques inhérents aux choix que les responsables politiques s'entourent ainsi d'experts. De la sorte l'expertise devient un des mécanismes majeurs de la construction de la valeur des productions artistiques²⁸⁵. Les acteurs de la régulation politique, soutenant et se reposant sur les expertises des acteurs de la régulation conjointe (associatifs financés au titre des musiques actuelles), contribuent ainsi largement à dessiner le paysage local des musiques amplifiées²⁸⁶. Raymonde Moulin s'interroge sur la certification de ces experts chargés d'authentifier les valeurs artistiques et sur les critères qu'ils mettent en œuvre pour certifier les valeurs de l'art construisant conséquemment la réputation des artistes. Or l'incertitude est profondément consubstantielle des mondes de l'art et *a fortiori* des pratiques musicales contemporaines. Cela questionne inévitablement « la valeur des compétences requises pour obtenir le succès professionnel, qu'il s'agisse des experts ou des artistes. »²⁸⁷ En conséquence les fonctions d'attribution des financements et de validation des projets musicaux, confiés aux intermédiaires associatifs par la sphère politico-administrative, constituent une véritable sphère de régulation conjointe des musiques actuelles sur les territoires, donc des scènes musicales locales.

²⁸⁵ MOULIN Raymonde, QUEMIN Alain, *op.cit.*

²⁸⁶ Autre dénomination que propose Marc Touché pour éviter la catégorie politico-administrative de « musiques actuelles », mais renvoyant aux mêmes réalités : toutes les musiques hors musiques savantes.

²⁸⁷ MOULIN Raymonde, QUEMIN Alain, *op.cit.* p.1445.

1.3.2. LES MEDIATIONS NEGOCIEES DES SCENES LOCALES

Le secteur des musiques actuelles révèle l'implication de professionnels d'autant plus importante qu'elle pallie la prise en compte tardive des réalités de pratiques musicales populaires pourtant majoritaires en nombre. Parallèlement aux besoins de reconnaissances des artistes, les professionnels de ce milieu anciennement marginal sont investis dans une logique de reconnaissance institutionnelle qui les met en tension avec les volontés de régulation politique des musiques actuelles. De la sorte ils négocient les règles venant des politiques publiques pour les adapter et les transmettre sur le terrain. Le secteur des musiques actuelles s'est construit autour de structures de support organisationnel et d'aide à la création. Ces organisations dorénavant largement institutionnalisées sont les relais locaux des politiques publiques culturelles en matière de musique. Elles créent des réseaux de sociabilité denses et sont partie prenantes du processus de structuration des musiques actuelles. Ce secteur des musiques actuelles n'est plus entièrement autonome, puisqu'il est influencé par les politiques publiques culturelles qui le financent, il est en posture de négociation permanente pour assurer la médiation entre politiques publiques et réalités vécues sur le terrain par les musiciens et les auditeurs. C'est cette particularité qu'il nous revient d'éclairer. La co-construction des règles représente l'activité principale des acteurs associatifs financés au titre des musiques actuelles.

Plus que de simples *support systems* décrits par les chercheurs anglo-saxons²⁸⁸, les acteurs de médiations négociées des scènes locales françaises, financés par les politiques publiques au titre de leur inscription dans le champ des musiques actuelles, peuvent être appréhendés en partie comme des acteurs de régulation conjointe. C'est-à-dire qu'ils produisent des règles de rectification et de transformation des régulations de contrôle (issues des politiques). En ce sens ils assurent une négociation des règles. La notion de régulation conjointe est développée par Jean-Daniel Reynaud. Son cadre de réflexion²⁸⁹ quant aux modèles de régulation est celui de l'entreprise. Les régulations conjointes désignent selon lui les produits de négociations entre les représentants syndicaux du personnel et l'entreprise (qui représente la régulation de contrôle). Il

²⁸⁸ BENNETT Andy, PETERSON Richard, *Music scenes: local, translocal and virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

²⁸⁹ REYNAUD Jean-Daniel, « Les régulations dans les organisations : régulation de contrôle et régulation autonome », *Revue Française de sociologie*, vol.29, n°1, 1988, pp.5-18.

différencie ces régulations de conjointes des régulations autonomes (émanant du personnel) : « On ne saurait confondre cette régulation conjointe avec ce que nous avons appelé la régulation autonome »²⁹⁰. On retrouve parmi les intermédiaires associatifs toutes les structures ayant un statut juridique d'association et étant principalement financées au titre des musiques actuelles par les collectivités locales. Ce sont les associations de soutien aux musiques actuelles (cours, bilans artistiques, répétitions,...) telles que l'ARA (Autour des Rythmes Actuels, Roubaix) ou Bougez Rock (Maubeuge), les Smac telles que l'Aéronef (Lille), la Cave aux Poètes (Roubaix), le Grand Mix (Tourcoing)²⁹¹, les Maisons Folie en régie directe (même si elles n'œuvrent pas uniquement dans les musiques actuelles), les festivals d'envergure nationale largement financés tels que Les Nuits Secrètes (Aulnoye-Aymeries). Les acteurs de ces structures œuvrent à prendre en considération les volontés politiques de leurs financeurs tout en cherchant à les adapter au mieux aux réalités du terrain qu'ils connaissent. L'imposition de la structuration par les régulations politiques les oblige à s'inscrire dans des logiques de négociation. Ainsi les professionnels associatifs incarnent les médiations entre acteurs politiques et acteurs locaux autonomes. On perçoit ainsi un jeu incessant entre autonomie et hétéronomie des scènes locales. La quête d'une structuration autonome par les acteurs associatifs entre en tension avec la structuration hétéronome venant du politique qui impose, modifie ou infléchit, comme on a pu le voir ci-dessus avec l'association Domaine Musiques.

1.3.2.1. ENTRE AUTONOMIE ET REGULATION CONJOINTE

Les acteurs associatifs font figure de passeurs entre les univers musicaux et politiques, et pour ce faire ils inventent des dispositifs, des procédures, des bricolages pour essayer de prescrire leur vision des choses plutôt que de se la faire imposer par le politique. Par exemple quand les acteurs associatifs gérant le dispositif Tour de Chauffe, choisissent de défendre publiquement les pratiques amateurs pour elles-mêmes et non dans la traditionnelle optique de professionnalisation à laquelle les politiques adhèrent majoritairement, ils agissent comme régulateurs de négociation.

²⁹⁰ *Ibidem* p.16.

²⁹¹ En effet, ces structures financées sont différentes des petites salles de concert privées ne recevant pas de subventions telles que le Biplan (Lille) ou La Péniche (Lille) par exemple.

Ces médiations conjointes avec les politiques développent des structurations semi-autonomes des scènes locales. On pense par exemple à la Brigade d'Intervention Culturelle²⁹², qui est typiquement une organisation issue des médiations autonomes des scènes. Initialement portée par un acteur de terrain Jean-Michel Lancelot (entretien du 10 juin 2009, 44 ans, responsable de la BIC, association de musiques actuelles)²⁹³ qui a décidé de négocier avec les politiques pour soutenir, de la façon dont il l'entendait, les groupes émergents de la région Nord-Pas de Calais au travers d'un dispositif nommé La Marmite. Le but du dispositif qui n'est ni un tremplin ni un appel à candidatures, est de procurer une visibilité médiatique et professionnelle aux groupes de la région considérés comme susceptibles de s'emparer de cette mise en visibilité. Jean-Michel Lancelot était originaire de Rennes, il arriva à Lille en 1998 où il débuta au Grand Mix (Tourcoing), fit un passage à la mairie de Lille où il géra un festival, qu'il quitta pour retourner au monde associatif et mettre en place la BIC en 2001 et son dispositif La Marmite. Il souhaitait faire en sorte que les groupes du Nord puissent se produire en dehors de la région. Notamment en marge du festival des Transmusicales de Rennes où il était à l'initiative d'une association « Bistrock'café » (1993) qui donna naissance aux « Bars en Trans »²⁹⁴. Par la suite, des groupes originaires du Nord ont été programmés sur le « in » des Transmusicales. Il fit également tourner les groupes aux Francofolies ou encore aux festivals de Dour en Belgique et du Sziget en Hongrie, réputés pour être les deux plus importants festivals de musiques alternatives d'Europe. La mise en place de cet outil opérationnel n'émanait pas d'une volonté politique mais bien d'une initiative autonome, que l'on appréhende donc comme médiation horizontale et non verticale. Son fondateur avait travaillé avec la collectivité locale de Lille, il connaissait donc les moyens pour réussir à se saisir et mobiliser des fonds publics pour mener son projet. On comprend ici comme les professionnels associatifs, intermédiaires des scènes locales, ont des modalités d'actions qui vont de l'application négociée d'une structuration verticale par les politiques, à la mise en place de structures émanant de volontés autonomes se saisissant des financements publics pour les réaliser. Ils œuvrent à mettre en forme les scènes locales, les lieux et les équipes

²⁹² On notera évidemment la construction ironique en miroir avec la BAC (Brigade Anti-Criminalité).

²⁹³ Jean-Michel Lancelot est décédé un mois après cet entretien, que ce présent travail puisse rendre compte de son engagement.

²⁹⁴ Les Bars en Trans permettent aux groupes émergents de se produire en marge du festival des Transmusicales, et de bénéficier d'une mise en visibilité auprès de publics mais aussi de programmeurs « dénicheurs » qui viennent assister à ces concerts de groupes moins connus.

voués à ces musiques au fur et à mesure de leur prise en compte et en charge par les pouvoirs publics. De la sorte ces acteurs intermédiaires jouent des rôles majeurs qui peuvent aussi contribuer à orienter les politiques. Jean-Daniel Reynaud²⁹⁵ au travers de la théorie de la régulation sociale, propose de comprendre comment les règles participent à la structuration des groupes sociaux et favorisent l'élaboration d'actions collectives. C'est-à-dire que les règles sont d'abord créées puis toujours transformées, de la sorte il convient d'analyser les négociations en jeu qui parviennent à une mutation sensible des règles. Il apparaît donc que des acteurs du monde associatif financés au titre des musiques actuelles, peuvent parfois construire librement, par la négociation, le système de règles qui leur permet d'agir collectivement. Mais ils ne le construisent jamais à partir de rien : les sphères politico-administratives en assument les premières règles. Entre les médiations autonomes et les régulations de contrôle émanant des politiques, les intermédiaires associatifs appliquent avec plus ou moins de liberté les règles en les négociant, contribuant ainsi eux-mêmes à créer de nouvelles règles conjointes cette fois.

1.3.2.2. LES SCENES DE MUSIQUES ACTUELLES ET LEURS PROGRAMMATIONS

Les acteurs les plus financés du champ des musiques actuelles que sont les Smac, reçoivent également des critiques de la part des acteurs autonomes. La concentration financière sur un seul et même lieu pour une « efficacité relative » est souvent au centre de ces critiques. Un débat précisément semble émerger sur les scènes locales depuis quelques années, venant de certains acteurs autonomes, soutenu en quelque sorte par des publications²⁹⁶, fondé sur la représentation d'une uniformisation des programmations de ces lieux subventionnés. Cependant le mémoire de

²⁹⁵ REYNAUD Jean-Daniel, *Les Règles du jeu : L'action collective et la régulation sociale*, (1989) Paris : Armand Colin, 1997.

²⁹⁶ Un mémoire portant sur ce thème, relayé en ligne sur le site de l'association nationale Irma (centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles) en fait état : LEMAITRE Rémi, « L'uniformisation des scènes de musiques actuelles », mémoire de Maîtrise d'Information-Communication dirigé par Jean Luc Michel, Université Catholique de l'Ouest, présenté en septembre 2007. Notons que l'association Irma, conventionnée par le Ministère de la Culture, a mis fin en 2014 à ses 3 centres d'information-ressource spécialisés par esthétiques (CIMT entre d'information des musiques traditionnelles et du monde, CIR Centre d'information rock, chanson, hip-hop, musiques électroniques, CIJ Centre d'information du jazz). L'IRMA mène des actions d'orientations, conseil et formation des acteurs musiques actuelles, visant la structuration des pratiques et des professions, elle réalise notamment le répertoire l' « Officiel de la musique ».

Rémi Lemaitre en l'occurrence ne vient pas forcément attester de cette représentation pourtant communément partagée. Finalement, ici encore les programmations des Smac peuvent se comprendre comme des négociations avec le donné. Les programmeurs doivent alterner entre des artistes qui feront salles comblées qui permettront de compenser d'autres soirées aux jauges moins remplies, programmant des artistes moins connus mais non moins qualitatifs, dans une optique de découverte et de diversité musicale. Aussi, s'il est certain que de nombreux artistes tournant par exemple au Grand Mix de Tourcoing se verront aussi programmer à Nantes, il n'en reste pas moins que les populations locales ont de la sorte accès à ces concerts près de chez eux. Finalement le fait qu'une partie de la programmation des Smac s'uniformise au national a vraisemblablement un impact moindre sur les publics locaux qui assistent très majoritairement à des concerts sur leur territoire et non dans les autres villes de France. Voici ce que nous dit à ce propos un auditeur en entretien informel lors d'un concert à la Cave aux Poètes (samedi 5 mars 2011) :

« Je pense qu'au final on s'en fout pas mal que ça tourne aussi dans les Smac de Rennes ou de Toulouse. Ce qui est cool c'est de pouvoir voir ça en bas de chez soi ! Tant que ça m'évite de devoir faire des kilomètres jusqu'à Paris ou en Belgique pour voir The War on Drugs moi ça me va ! »

Une autre représentation critique partagée par certains acteurs à l'encontre de quelques lieux, notamment les Smac les plus importantes en taille (jauges), tient en leur inaccessibilité pour les groupes locaux. Notons à cet égard qu'il existe une diversité de structures selon les jauges, l'historique des lieux, soit préexistant au label d'Etat et ayant été labellisés par la suite, soit ayant été créés après la mise en place du label en 1996, mais encore les parcours des programmeurs²⁹⁷. Certains musiciens et médiateurs autonomes des scènes, regrettent qu'il n'existe pas plus de lieux intermédiaires entre les Smac institutionnalisées et les bars dans lesquels tourner.

Aussi, nous avons demandé à Léo (entretien du 05 décembre 2013, 30 ans, directeur et programmeur d'une Smac) de nous faire part de sa méthode de programmation. Il nous la présente en cinq modalités qu'il hiérarchise par ordre d'importance. En premier lieu il programme ce qu'il aime musicalement depuis longtemps, donc à l'aune de son propre

²⁹⁷ Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac ont mené une étude sur les programmeurs de lieux de spectacle vivant (dont des Smac) partant de la constatation qu'il n'existe pas d'apprentissage de la programmation. Ils mettent en avant une expertise interactionnelle, passant par les connaissances et réseaux. Cette étude intitulée « La fabrique de la programmation culturelle » est à paraître au DEPS.

parcours d'auditeur. Ensuite il mène une veille constante dans les médias spécialisés en musique et en ligne (Fader, Fact, XLR8R, Spin, Stereogum, Gorilla vs Bear, Disco Bell, Pitchfork, Billboard, Okay Player, Na Right...), il fait des découvertes sur les sites de streaming, les sites des artistes, au gré de navigations sur Internet ou de « buzz médiatiques ». Après il fait également confiance en des producteurs de spectacles, et tourneurs avec lesquels il travaille régulièrement qui lui conseillent certains groupes, et il fait aussi confiance aux cinq associations organisant régulièrement des concerts dans son lieu. Il se nourrit également de tout ce qu'il a le temps de voir en live dans différents événements, cela prend trois modalités : soit il va voir volontairement un groupe afin de se rendre compte de « ce que ça vaut en live », soit il découvre une première partie en concert avec des amis, soit encore il découvre des artistes lors des événements largement dédiés aux professionnels de la musique que sont le Printemps de Bourges ou les Transmusicales « qui sont fait pour ». Enfin dans une moindre mesure, il se tient informé de ce qui passe dans les autres salles. A chaque date de concert il tente de faire jouer trois groupes, soit deux groupes locaux et un ayant une envergure nationale, soit un groupe local, un national et un international.

Enfin de nombreuses Smac pratiquent la mise à disposition (ou location) de salle. Majoritairement dans les Smac le principe est de louer la salle à un producteur ou tourneur sans lieu afin d'en récupérer les bénéfices financiers qui viendront s'ajouter aux recettes propres de la Smac (comme les recettes de billetterie). Cependant cette pratique n'est pas toujours connue du public, ce qui peut occasionner des réactions d'incompréhension quant à ce qui apparaît comme une brèche dans la programmation. Comme on peut le lire ici sur un webzine local²⁹⁸ :

“L'Aéronef est quand même une salle surprenante. Alors que Jennifer remplissait la grande salle la veille - oui oui, Jennifer, on parle de la même - nous voilà samedi (...) dans la partie Club²⁹⁹ pour assister à la (re)présentation d'un pur produit local, les Forest Sessions quatrièmes du nom.”

Vraisemblablement ce rédacteur n'avait pas connaissance des pratiques de location de salle. De fait il était étonné de voir cette salle reconnue pour sa programmation se situant en partie dans la découverte voire les « niches artistique » (désignant des artistes ayant une couverture médiatique faible), programmer de la variété. Mais ces locations permettent justement en retour de continuer à « faire de la découverte », lors de dates « peu rentables » compte tenu de la relative

²⁹⁸ Webzine Niark Le Mag - *We Write What We Want*, dans la section *Lille Live Report*, www.niarklemag.fr

²⁹⁹ L'Aéronef, Smac de Lille a la particularité de pouvoir accueillir ses publics dans deux espaces différents, la salle principale de quelques 2 000 places (debout) dans la plus grande configuration (étage ouvert) qui peut aussi faire office d'auditorium avec des sièges rétractables lors de conférences ; et une seconde salle nommée le Club ayant une jauge de 300 places.

confidentialité artistique des artistes programmés. Ainsi l'économie intermédiaire des Smac leur permet de jouer la carte de la découverte.

Les notions de coopération et de co-construction sont souvent présentes dans les discours des professionnels associatifs des musiques actuelles et reflètent leur fonction d'intermédiation. Ils portent un intérêt à la mise en commun des expériences pour favoriser de nouvelles initiatives et négocient en permanence la structuration prescrite par les politiques. La prise en compte de leurs revendications par les politiques publiques ont permis de mettre en place des innovations mais cette dynamique fait place selon Philippe Teillet³⁰⁰ à des approches politiques visant une normalisation, qui s'expliquerait par les coûts qu'infligent les modes de faire alternatifs. La poursuite de cette entreprise de régulation conjointe du secteur des musiques actuelles nous dira si les acteurs associatifs continueront à se répondre aux injonctions politiques de structuration et de territorialisation pour obtenir des budgets conséquents, ou s'ils pourront continuer à promouvoir un mode de faire alternatif œuvrant au maintien de pratiques autonomes.

1.3.3. LES MEDIATIONS AUTONOMES DES SCENES LOCALES

Les médiations autonomes des scènes locales désignent les réseaux de pratiques œuvrant à la marge des régulations politiques et en lien, plus ou moins investi, avec les intermédiaires financés au titre des musiques actuelles. Le maillage des médiations autonomes des scènes locales est dense, elles constituent une grande diversité d'acteurs en termes de tailles de structures et de types d'actions. Ces médiations autonomes des scènes locales désignent de nombreuses initiatives privées (associatives ou lucratives) telles que les disquaires et labels indépendants, les tourneurs et managers d'envergure locale voire nationale (autrement appelés « développeurs d'artistes »³⁰¹), mais encore les nombreux cafés-concerts, les petits festivals

³⁰⁰ TEILLET Philippe, « Le secteur des musiques actuelles : de l'innovation à la normalisation... et retour ? », in Réseaux, Sociologie des musiques populaires, vol. 25, n°141-142, 2007.

³⁰¹ L'expression « Développeurs d'artistes » est une proposition d'appellation générique favorisant l'appréhension globale de la multitude de petites entreprises qui développent les projets artistiques des musiciens et les aident à se structurer. Les développeurs œuvrent principalement sur les scènes locales (autrement dit, ils représentent l'« entourage » des artistes). Cette expression est notamment utilisée par le Pôle Régional des Musiques Actuelles des Pays de la Loire qui a organisé un « séminaire national des développeurs d'artistes » en 2014, visant à rassembler ces acteurs indépendants afin d'imaginer des coopérations et porter une voix commune pour défendre

recevant très peu de subventions publiques tels que le DTG Festival (Monceau-Saint-Waast, Avesnois), les salles de concerts non subventionnées telle que La Péniche³⁰², les radios associatives (RCV, Radio Campus...), les fanzines (Façon Puzzle) et webzines (Han Han, Niark !...). De manière générale, les médiations autonomes représentent des réseaux d'acteurs alternatifs qui contribuent amplement à dessiner le paysage des scènes locales. Historiquement, ce sont principalement ces réseaux alternatifs qui ont contribué à affaiblir la culture légitime en choisissant de ne plus répondre aux normes traditionnelles jugées obsolètes de la culture dominante.

Notons qu'avant leur entrée en politique publique à travers la catégorie des musiques actuelles, les acteurs associatifs de terrain s'inscrivaient pleinement dans le modèle de la régulation autonome théorisé par Jean-Daniel Reynaud³⁰³ et adapté à notre sujet d'étude. Ces initiatives autonomes renvoient à ce que les auteurs anglo-saxons nomment sous une seule et même entité *support systems*, en tant que dispositifs/médiations portant les scènes, leur permettant d'advenir. Dans une certaine mesure ces groupements autonomes produisent par leur diversité de nouveaux modes de faire en instaurant des pratiques inventives. Ils contribuent à prôner la pluralité des points de vue sur l'art, la création, la culture et le monde environnant. Et l'arrivée du numérique comme outil de mise en réseau a encore accru ces processus et potentialités. Même si les pratiques autonomes qui prennent vie sur les scènes locales sont loin de se réduire à une

ces activités aux économies artisanales. Le Pôle régional des Pays de la Loire présente les développeurs comme « artisans créatifs et solidaires ». Des structures du Nord de la France, s'intéressant à la thématique des développeurs dans le cadre de leur activité, étaient présentes à ce séminaire : le collectif de la Girafe (collectif d'artistes), Sostenuto (structure de production), Rif Asso (organisateur d'événements) et le réseau régional des musiques actuelles le RAOUL.

³⁰² Cette salle de concert établie sur une Péniche accostée sur la Deûle, rivière traversant la ville de Lille, se présente comme producteur et organisateur de concerts et ne reçoit aucune subvention publique. Elle se présente comme suit : « La Péniche est un peu un laboratoire de musiques. Nous voulons nous donner la possibilité de programmer des artistes qui nous tiennent à cœur, mais dont la notoriété est encore trop confidentielle pour pouvoir se produire dans d'autres salles de la métropole lilloise. On veut proposer également aux lillois de retourner dans une démarche de découverte, de se laisser porter par notre programmation et de nous faire confiance sur des artistes dont ils n'auront, pour la plupart, jamais entendu parler. Depuis janvier 2010, La Péniche a accueilli plus de 800 artistes (rock, électro, chanson française, folk, metal, humour...) 60 000 spectateurs ».

³⁰³ REYNAUD Jean-Daniel, RAYNAUD Jean-Daniel, *Les Règles du jeu : L'action collective et la régulation sociale*, (1989) Paris : Armand Colin, 1997.

opposition formelle avec la musique *mainstream* issue de l'industrie du disque³⁰⁴, elles se présentent néanmoins volontiers comme des alternatives aux productions de variété.

Les intermédiaires autonomes jouent un rôle majeur dans la diffusion des productions locales, et cela advient généralement grâce à un modèle de fonctionnement réticulaire. Voici ce que relate Julien (entretien du 25 mars 2011, 28 ans, composition / chant lead / clavier, photographe indépendant) quant au fonctionnement en réseau de la scène locale, en l'occurrence entre musiciens et intermédiaires de radios indépendantes :

Julien : Une fois j'ai une copine qui m'a appelé en me disant « ouais je t'entends à la radio, c'est toi, c'est toi ? » et puis avec son téléphone elle m'a fait écouter, et j'ai dit « eh bah ouais, c'est le trip ». C'était sur radio Boomerang.

Enquêtrice : Et comment ont-ils eu connaissance de ta musique ?

Julien : Bah Charly bossait chez Radio Boomerang³⁰⁵, je sais que je lui ai filé un CD une fois et puis il s'est retrouvé entre de bonnes mains apparemment. Après on a quelques contacts avec des mecs qui sont à la radio comme RCV qui est sur Lille, y'a Ben qu'on avait rencontré pour le premier album, qui a bien aimé qui nous a invité plusieurs fois à la radio et du coup dès que l'album va sortir là, on va lui donner. Même avant je pense... quoique (*hésitant*) pour la radio on le balance plus tard je crois, je sais pas. Je sais pas comment ça se passe c'est notre manager qui gère les sorties. Nous on n'a même pas de CD (*rires*) on a eu que 3 CD chacun.

On comprend combien les interconnaissances des scènes locales permettent aux productions musicales de circuler. De la même façon on apprend dans cet extrait que Julien et son groupe ont un manager. En effet, de nombreux groupes locaux non professionnels bénéficient pourtant d'un « entourage », autrement dit de managers, tourneurs, producteurs ou labels locaux (développeurs d'artistes) qui travaillent à façonner le groupe : organiser directement des concerts, trouver des dates dans des lieux de diffusion, participer à la production du disque, etc. L'ensemble des fonctions d'« entourage » des musiciens sur les scènes locales sont moins nettement différenciées que dans l'industrie globale. Ce qui atteste d'une transversalité de fonctionnement qui se comprend à l'aune de modes de faire inscrits dans la logique DIY : les musiciens et leur entourage apprennent à réaliser eux-mêmes différents types d'activités (de productions,

³⁰⁴ cf. 3.1.1. Scènes locales et industrie globale : entre échanges et rejets

³⁰⁵ Radio Boomerang est une radio indépendante locale basée à Roubaix, elle se présente comme « Un media libre à l'écoute de la cité. Radio boomerang propose une programmation axée sur le multiculturel et l'intergénérationnel : de la chanson française aux musiques du monde en passant par le jazz, le rock, le hip-hop, le reggae, l'accordéon, les batteries fanfares, les musiques Lusophones du Maghreb et de l'Asie ».

diffusion, communication...). Ces modèles de fonctionnement autonomes restent donc profondément rationnels comme le précise Jean-Daniel Reynaud³⁰⁶ :

« Les deux régulations (*de contrôle et autonome*), mais il est particulièrement intéressant de le dire pour la régulation autonome, sont rationnelles non seulement en ce sens que les acteurs y poursuivent de manière (à peu près) cohérente des fins conformes à leurs préférences, mais aussi, au moins partiellement, en un autre sens : elles peuvent accepter une rationalité de production ou d'efficacité, c'est-à-dire [...] s'il s'agit d'une entreprise, accepter des critères de prix de revient, de qualité, de marché. »³⁰⁷

Il en va de même pour les développeurs d'artistes : bien qu'ils revendiquent en partie une défense de l'intérêt général au travers du soutien qu'ils apportent à la diversité des expressions culturelles, ils admettent participer à la logique économique du marché et revendiquent notamment d'être rémunérés au juste prix pour les productions qu'ils proposent. De la sorte, l'inscription dans des modes de faire autonomes n'empêche aucunement la rationalité de production. C'est aussi la raison pour laquelle, des structures issues d'initiatives privées lucratives³⁰⁸ telles que les disquaires et labels indépendants ou encore les salles de spectacles privées de petites jauges, peuvent entrer dans cette catégorie des médiations autonomes. Leur dimension autonome n'est pas affectée par la rationalité économique de leur activité. Précisons que cette rationalité économique est loin d'impliquer une quête de lucrativité qui serait supérieure à la quête d'autonomie vis-à-vis du fonctionnement de l'industrie musicale globale (concentration des moyens, finalités commerciales au détriment des dimensions artistiques, productions de variétés de masse, logique industrielle).

³⁰⁶ REYNAUD Jean-Daniel, « Les régulations dans les organisations : régulation de contrôle et régulation autonome », *Revue Française de sociologie*, vol.29, n°29-1, 1988, pp.5-18.

³⁰⁷ *Ibidem* p.11.

³⁰⁸ Quoique leur lucrativité peut être dite limitée, au sens où les bénéfices issus de leur activité sont dans la majeure partie des cas, réinvestis dans le projet (comme dans le cas des associations) et ne visent pas l'enrichissement personnel.

1.3.3.1. LES DISQUAIRES ET LABELS INDEPENDANTS

« Les labels indépendants ne cherchent pas à créer des artistes mais à trouver des artistes »

Extrait du documentaire « Our Vinyl Weighs A Ton : This is Stones Throw Records »³⁰⁹

Des labels indépendants ou micro-labels se développent sur les scènes locales³¹⁰, ces derniers peuvent organiser la production, l'édition et la distribution des créations musicales. De même, des disquaires indépendants³¹¹ existent sur les scènes locales³¹², le « retour » du vinyle aidant plus ou moins ces commerces de proximité. Les disquaires indépendants sont aussi légèrement favorisés par le fait que les grandes enseignes de distribution telles que la Fnac ne proposent plus de disquaires-conseil aux auditeurs de musique. Cependant ils ont souvent des économies très fragiles.

Les disquaires lillois rencontrés déclarent en discussions informelles toucher l'équivalent d'un Smic pour 60 heures de travail par semaine. Aussi ils précisent que les ventes de vinyles en ligne, en augmentation compte tenu de l'« effet mode » du vinyle depuis quelques années, pourraient faire flancher leur économie déjà fragile. Cependant, ils mettent en avant la dimension « conseil » de leur travail à laquelle ils sont attachés, et que semblent venir chercher leurs clients.

De la sorte ces disquaires déclarent ne pas considérer les supports de la musique uniquement comme des produits, bien qu'il existe évidemment un acte de vente, et disent envisager plus volontiers les supports physiques comme ayant une valeur bien au-delà de leur valeur marchande. Les productions musicales distribuées par les disquaires relèvent de la création et

³⁰⁹ Documentaire musical, « Our Vinyl Weighs A Ton : This is Stones Throw Records », réalisé par Jeff Broadway, 2014, 94 min.

³¹⁰ Dans la métropole lilloise on retrouve Noize Maker Records / Uproar For Veneration / Alpage Records / Pilotti / Laybell / Ah Bon ! Productions / Play it loudly Records / Pourquoi faire simple Records / La fille de l'air / La Cabine / Hanout / Dirty Punk... Il existe en outre une fédération nationale de labels indépendants nommée la Félin (Fédération nationale des Labels Indépendants).

³¹¹ Un « label » ministériel nommé Comptoir Culturel visant à identifier les commerces culturels indépendants de proximité (de musique et de vidéo) a été créé en 2009. Il vise à préserver les réseaux de distribution indépendants. Initié par le Calif (Club Action des Labels Indépendants Français) il reçoit le soutien du Ministère de la Culture. Ce label permet d'assurer une visibilité pour les consommateurs, et en outre permet aux disquaires d'obtenir une aide financière pour assurer les frais de location du local.

³¹² A Lille on notera la présence de ces disquaires : Besides Records, Minor place records (fermé en 2013), Funny Vintage (revendeur généraliste), Quelque Part Records, Nuloop street shop, Notes en Bulles, Urban music.

acquièrent, dans les représentations des médiateurs et usagers, un statut particulier tenant aux sens qu'elles peuvent véhiculer. A ce titre, les disquaires et labels indépendants en tant que distributeurs et promoteurs des scènes locales, déclarent préférer prendre des risques économiques pour faire valoir les musiques auxquelles ils croient et pour lesquelles ils imaginent pouvoir partager leur intérêt avec d'auditeurs impliqués dans l'écoute. Les disquaires indépendants revendiquent le fait de proposer des « sons de qualité ». Cette dimension qualitative des productions musicales est récurrente dans les discours des acteurs des scènes locales : la « qualité » apparaît comme critère à la fois subjectif et « indispensable » pour travailler à ce commerce distinctif. Les intermédiaires autonomes prônent la « diversité » ou l'« émergence » et renient la musique qualifiée de « facile » désignant de façon générale les productions de l'industrie musicale de masse. A l'instar de la notion de « qualité », celle de « sincérité » artistique est très ancrée dans les discours et représentations sociales des acteurs des scènes locales. Et ce, aussi bien chez les disquaires et labels indépendants qui mettent en avant la « sincérité » des groupes et musiques qu'ils défendent ; que chez les musiciens comme le relate Lise (entretien du 28 avril 2011, 27 ans, composition/chant lead/clavier/guitare/batterie, intermittente du spectacle/cours de clavier) :

« Je ferai jamais de concession sur l'essence, enfin sur la sincérité de ce que je fais. Après ça peut toujours être le risque, parce que si tu marches un peu (*au sens de réussite*) t'as envie que ça continue donc tu fais de plus en plus de concessions, après tu te perds quoi... [...] Faut la jouer finement en profitant de ce système institutionnalisé, tout en imposant ta liberté. Et je pense d'ailleurs que c'est uniquement comme ça que tu peux vraiment réussir. Parce que si tu te fourvoies trop pour plaire aux institutions ou aux gens, tu perds ta liberté et puis ta sincérité. Et les gens le sentent. Enfin je crois vraiment en ça. »

Cette conviction profondément ancrée en la nécessaire sincérité du propos artistique, que l'on retrouve chez les musiciens comme chez les disquaires indépendants des scènes locales, fait écho à la notion d'authenticité mise en exergue par la sociologue Nathalie Heinich. Dans les représentations sociales, la sincérité est une des valeurs qui permettrait en effet d'attester de l'authenticité des productions artistiques comme des artistes eux-mêmes, aux côtés de l'humilité, du désintéressement, de l'originalité, de l'inspiration ou encore de l'intériorité³¹³. Pour Nathalie Heinich la singularité (cf. régime de singularité issu du mouvement romantique apparu au 19^{ème}

³¹³ HEINICH Nathalie, « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », Hermès, La Revue, n°20, 1996, pp.193-204.

siècle³¹⁴) doit se soumettre à l'épreuve d'authenticité (de sincérité) pour révéler l'intention de l'artiste. On comprend combien l'apparition du régime de singularité il y a un siècle, diffuse des valeurs d'authenticité et de sincérité encore largement partagées par les différents acteurs des scènes musicales.

Une autre caractéristique des médiations autonomes des scènes locales, tient en l'apparition de formes de coopérations et de mutualisation de moyens entre acteurs³¹⁵, notamment favorisés par le contexte économique tendu des dernières années. Ces processus de mutualisation visent à faire valoir un rapport spécifique à la musique « authentique » (« indépendante », « diversifiée », issue de « niches artistiques »), mais aussi à l'économie que certains acteurs souhaitent « à dimension humaine »³¹⁶. Les rapports entretenus par les disquaires avec leurs clients réguliers se « construisent sur le long terme » et sont empreints de « confiance ». Ainsi les nombreuses productions musicales des scènes locales, qui ne disposent pas de mise en visibilité majeure dans un contexte globalisé, peuvent être favorisées au travers des mutualisations et coopérations croissantes entre tous les acteurs. Et en un sens, les mutualisations entre acteurs intermédiaires font écho aux pratiques coopératives des musiciens participant à de nombreux projets de groupes (polyvalence artistique).

³¹⁴ Cf. 1.2.2.1. Pluriactivité sociale.

³¹⁵ Comme entre autres les « Développeurs d'artistes » ou les actions du Calif (Club Action des Labels Indépendants Français) et de la Felin (Fédération nationale des Labels Indépendants).

³¹⁶ Comme en atteste cet extrait du communiqué à l'issue du séminaire des développeurs d'artistes : « Développeurs d'artistes : des artisans indispensables ! Dans les musiques actuelles, les petits producteurs aussi font les grands artistes. La diversité culturelle, en France, repose sur une multitude d'initiatives artisanales qui portent le développement économique des projets artistiques. [...] Faisant le lien entre l'artiste et son environnement, ils assument un rôle de chef d'orchestre d'une entreprise artisanale moderne, éclatée à travers de larges réseaux de partenaires. Malgré la dimension artisanale de leurs entreprises et une économie en partie non-monnaire, ils assurent, au sein de la filière musicale, une fonction essentielle au développement économique, culturel et artistique des territoires. ».

Nous pouvons faire l'hypothèse que la coopérativité transcende les frontières des différents types d'activités liés à la musique sur les scènes locales, celles des intermédiaires comme des musiciens. Il existerait ainsi un continuum entre les représentations sociales des musiciens et des intermédiaires autonomes des scènes locales, se basant sur un rapport spécifique à la musique fait d'attentes communes quant à la nécessaire sincérité des propos portés, l'intérêt pour la valeur d'usage primant sur la valeur marchande des supports échangés et une distinction face à la majorité des productions musicales des *majors* considérées comme inauthentiques.

1.3.3.2. LES FANZINES & WEBZINES : AUTOPRODUCTION ET ENONCIATION

Les fanzines³¹⁷ et aujourd'hui les webzines font office de caisses de résonance de l'effervescence créative des scènes locales. Un fanzine désigne un petit magazine d'information imprimé et à diffusion limitée de quelques centaines à quelques milliers d'exemplaires, élaboré par des passionnés de musique, de bande dessinée, de cinéma..., alliant illustrations visuelles et explorations du verbe. **Utilisant l'image et l'écrit, les fanzines sont des expressions contre-culturelles symbolisant des appropriations de l'espace public d'énonciation.** Les webzines désignent des fanzines diffusés en ligne généralement non imprimés, quoique certains webzines sont les pendants numériques d'une édition papier. Avec l'arrivée du numérique, ces expressions appropriatives ont retrouvé un nouveau souffle, en effet il est beaucoup plus aisé d'éditer un webzine entièrement créé sur Internet avec des outils simples et accessibles gratuitement³¹⁸.

³¹⁷ Fanzine est une contraction de *fanatic magazine*.

³¹⁸ Ces résurgences de magazines se donnent à voir au niveau national avec par exemple la revue Gonzai éditée au format papier depuis fin 2012 <http://gonzai.com/>. Le média a lancé son label en 2014 intitulé Gonzai Records, à cette occasion les auteurs ont rappelé ce qu'ils considèrent comme leur « mission » : « réhabiliter et défricher la musique d'hier et d'aujourd'hui, et mettre à l'honneur le travail de groupes oubliés ou passés sous silence ». On notera entre autres la présence en métropole lilloise de N!ark Le mag <http://www.niarklemag.fr/>, on peut mentionner - même si c'est dans un registre différent - le mensuel musical gratuit Presto qui existe depuis 24 ans, édité à 30 00 exemplaires en Nord-Pas de Calais, Picardie, Wallonie, - l'édition d'été sur les festivals étant distribuée dans toute la France- qui vit grâce aux ventes d'encarts publicitaires et aux cotisations « symboliques » (me précise Félix du Presto) des membres de l'association (20 collaborateurs réguliers et une cinquantaine plus épisodiques) <http://presto.presse.fr/>, mais encore le site d'un collectif de reporters de concerts intitulé Scènes du

Les observations de terrain sur les scènes locales en Nord de France ont donné à voir le déploiement de ces formes d'expressions singulières : au cours de l'année 2012 sont apparues simultanément deux initiatives, n'ayant pas de lien entre elles, sur les deux scènes locales étudiées : un fanzine dans l'Avesnois et un webzine à Lille. Ces résurgences de fanzines/webzines, également constatées sur d'autres scènes locales, renvoient historiquement à l'ère d'expression *punk* des années 1970 au cours de laquelle de nombreux fanzines étaient édités, et qui ont largement contribué à esquisser les contours de certaines scènes locales, particulièrement en Angleterre. Littéralement les fanzines sont créés par les *fans*, mais en langue française le terme fan charrie une connotation péjorative liée à la musique de variété, or les représentations des personnes impliquées dans la rédaction de fanzines se veulent fort éloignées du domaine de la variété.

Le concept de « grand amateur » d'Antoine Hennion³¹⁹ semble mieux retranscrire l'idée anglo-saxonne de *fan*. Initialement la notion de grands amateurs s'applique à la musique classique dans la sociologie d'Hennion, cependant nous nous la réapproprions car elle permet d'intégrer celle d'engagement dans le goût et encourage l'usage d'une sociologie pragmatique, justifiée par la dimension réflexive des discours des acteurs rencontrés. Antoine Hennion déclare :

« Les grands amateurs, ceux-là même qui, aux yeux de la sociologie critique, sont les plus suspects d'aveuglement sur le sens de leur amour, ont été au centre de nos recherches, dans la mesure où ce sont ceux qui ont le plus clairement explicité et critiqué collectivement les modalités et les conditions de succès de leur passion : au-delà du simple entretien, qui montre vite ses limites classiques (posture de justification et d'auto-valorisation, anticipation des attentes supposées du sociologue, tentative de partage et de discussion des goûts eux-mêmes), leur intense activité réflexive fait d'eux des interlocuteurs privilégiés. »³²⁰

A l'instar des grands amateurs décrits par Antoine Hennion, les rédacteurs de fanzines des scènes locales nous sont apparus comme des interlocuteurs privilégiés. Notamment compte tenu de leur intense activité réflexive corrélative d'une passion pour la musique, et choisissant également de

Nord http://scenesdunord.fr/recherche/_index.php, ou un site d'information intitulé Lille la Nuit <http://www.lillelanuit.com/>

³¹⁹ HENNION Antoine, TEIL Geneviève, « Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique », in DONNAT Olivier, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris : La Documentation française, 2003, pp.63-82.

³²⁰ HENNION Antoine, TEIL Geneviève, *op.cit.*, p.64.

s'exprimer sur des thématiques sociétales variées. Antoine Hennion suggère que l'observation des pratiques en situation est nécessaire à la compréhension de ces grands amateurs (au-delà des seuls entretiens), car la passion prend corps dans des collectifs et des usages spécifiques. En somme, il existe un savoir-faire des grands amateurs qui s'appuient sur des objets, des espaces et des façons de faire. De la sorte nous avons exploré de près ces pratiquants qui décident de mettre en mot et partager leurs opinions à propos de musiques qui les passionnent, mais aussi de dimensions sociales, envers lesquelles ils développent des réflexions façonnées par leurs modes de vie et un certain esprit DIY.

Le ton très direct, souvent impertinent voire irrévérencieux, fait partie intégrante des codes de ces autoéditions. La possibilité, ouverte à tous, de s'exprimer par écrit, vecteur usuellement réservé aux producteurs officiels de sens, en font des modèles d'expression démocratiques. Ainsi l'autoédition peut se comprendre à l'aune des analyses de John Dewey³²¹ présentant l'art et les pratiques culturelles comme émanant de chacun d'entre nous. En effet, pour John Dewey, l'art est avant tout une expérience, ce qui sous-tend l'idée que l'art est accessible à tous au même titre que l'expérience. Cette approche pragmatique est fondée sur la volonté de dégager les pratiques artistiques des mythes intimidants qui en empêchent l'accès. John Dewey estime que l'art ne doit pas se concevoir en partant des œuvres achevées (telles qu'elles sont présentées dans les musées), mais l'art doit être issu de la dimension esthétique de toutes les expériences humaines. En conséquence, les activités créatives telles que les autoéditions de fanzines impliquant une dimension esthétique visuelle, incarnent l'art en tant que véritable expérience.

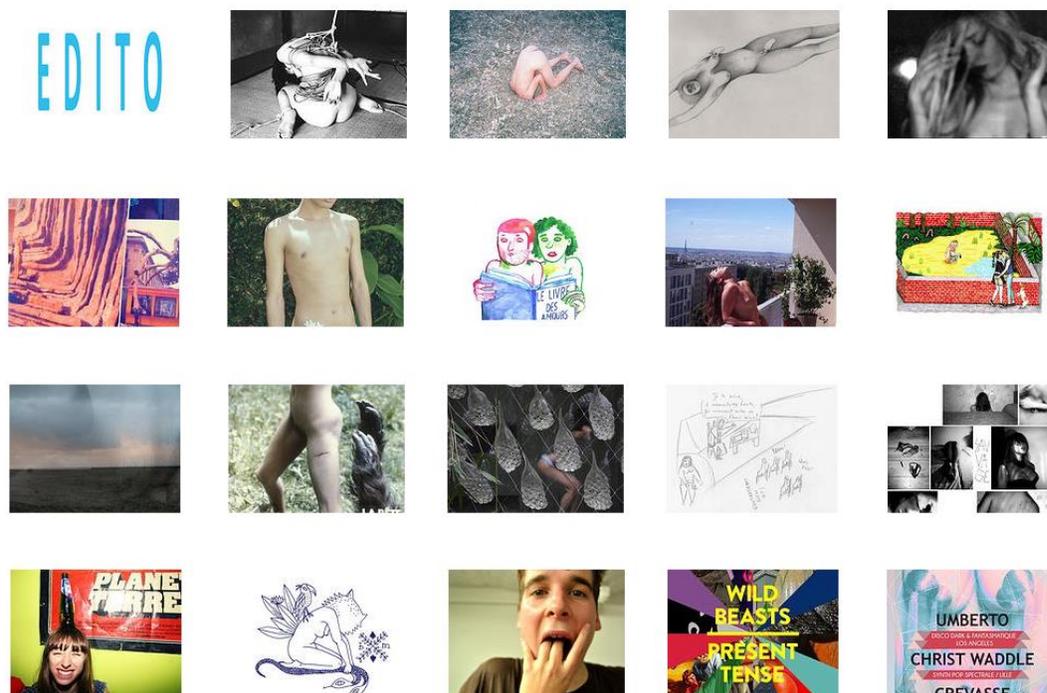
Ainsi en 2012 émergent le webzine Han Han³²² édité sur Internet et le fanzine Façon Puzzle publié au format papier. La ligne éditoriale du premier est la suivante : « magazine bimestriel de l'émotion érotique et de l'amour universel ». Une fois ce thème posé on comprend le titre du magazine qui renvoie à une façon infantile de signifier « faire l'amour ». Il est créé par le musicien Charly Lazer³²³ et le photographe Carlo Amen. La volonté affichée est d'en faire un

³²¹ DEWEY John, *L'art comme expérience*, (1915, 1934 en français), Paris : Gallimard, 2010.

³²² <http://www.hanhan.fr/> Le premier numéro sort en novembre 2012, Charly nous avait confié à l'époque que le format numérique était temporaire et qu'il souhaitait pouvoir l'éditer un jour en papier. C'est chose faite en 2014, le magazine peut se trouver en vente dans deux librairies indépendantes situées à Lille et Bruxelles.

³²³ Charly (discussions informelles et échanges de mails depuis 2010, 27 ans, chant lead/composition/clavier, téléopérateur et concepteur-rédacteur fanzine) a joué dans SEIK, Sexual Earthquake in Kobe jusqu'en 2010, puis

webzine indépendant mais ne portant pas uniquement sur la musique, étant très axé sur la dimension visuelle. Ci-dessous le sommaire visuel de la neuvième édition :



Avant l'existence du fanzine, Charly avait déjà publié de nombreuses critiques de différents groupes se produisant sur la métropole lilloise et dans la Belgique voisine. Au travers de « post » et « billets », entre autres diffusés sur les blogs des salles les ayant fait tourner. Une partie du magazine Han Han propose des critiques d'albums ou impressions de concerts ainsi que des playlist. L'avantage non moindre du webzine étant de pouvoir intégrer des vidéos mises en route automatiquement à l'ouverture d'une page ou activées à la discrétion du lecteur. Il contient des critiques littéraires, cinématographiques, des points de vue divers souvent poétisés, de nombreuses photos, souvent érotiques et des illustrations graphiques réalisées par leurs amis ou connaissances coopérant au numéro. La volonté des deux fondateurs comportait également une dimension d'organisation de concerts. De la sorte, environ une fois par mois, sont organisés des concerts intitulés « Apéritisme » au bar Le Rouge dans le Vieux-Lille. A l'occasion de

dans Bison Bisou créé en 2011 à l'occasion d'une Hootenany (cf. 2.2.4.1.) à la Malterie (salle de spectacle de petite jauge, lieu de répétition et de résidences d'artistes, hébergeant de nombreuses associations lilloises). Les Hootenany sont des événements regroupant des musiciens issus de groupes différents afin de les faire jouer ensemble dans des groupes éphémères donnant parfois lieu comme ce fut le cas ici, à de nouvelles formations musicales.

l'anniversaire du magazine, les concerts ont lieu dans d'autres salles de la métropole (l'Aéronef - Smac, la Malterie -lieu de diffusion et structure de soutien musiques actuelles et arts plastiques, le Modjo -café-concert). Les prix d'entrée de ces concerts sont libres. Ils sont l'occasion de donner à entendre un groupe issu de la scène locale lilloise et un autre groupe, esthétiquement proche, issu d'une autre scène française, européenne ou internationale (Rennes, Paris, Canada, Australie, Danemark,...). Charly les contacte principalement au travers de leurs sites internet, pages Facebook ou sur les sites de streaming musical comme Bandcamp.

Bandcamp est un site de mise en ligne de musiques permettant aux auditeurs d'écouter directement les créateurs qui y postent leurs créations et les proposent en streaming gratuitement, au téléchargement gratuit ou payant, en pressages physique Vinyles ou CD (payants). Notons à ce propos cette anecdote révélatrice des enjeux actuels liés à la musique en ligne : sur l'application mobile Bandcamp téléchargée depuis un iPhone, des restrictions mises en place par Apple interdisent à l'application Bandcamp d'ajouter un lien direct pour l'achat de musique, et ce dans le but de ne pas concurrencer iTunes qui est le logiciel de lecture de musique (streaming ou gestion de bibliothèque personnelle) distribué gratuitement par Apple depuis 2001 qui donne accès à l'iTunes Store pour l'achat de musiques mais aussi de séries TV, films, podcasts, jeux et applications. En conséquence, Bandcamp envoie des rappels par mails des musiques ajoutées à une wishlist par l'auditeur afin de pouvoir les acheter sur Internet depuis un ordinateur et non directement sur mobile iPhone. Cet exemple de restriction atteste des stratégies d'hégémonie mises en place par les multinationales sur le marché de la musique. On peut également à cet égard relater la récente démarche marketing très controversée du groupe irlandais U2 en collaboration avec Apple. Apple aurait versé 100 millions de dollars (source : Times), à la major Universal à laquelle est lié le groupe U2, afin que tous les utilisateurs d'iTunes (le nombre total d'utilisateurs dans le monde est estimé à 500 millions) téléchargent automatiquement et gratuitement leur nouvel album (au titre ironique a posteriori « Songs of Innocence »). La somme versée par Apple dépasserait grandement le montant qu'une mise en vente classique aurait engrangé (compte tenu du nombre des dernières ventes d'albums de U2 et du montant de ventes en ligne). En somme Apple a acheté l'album et l'a offert à ses utilisateurs. Mais l'album redevient payant un mois et demi plus tard (le 14 octobre 2014). Face à d'innombrables réactions critiques de ce qui a parfois été décrit comme un « dumping social » (désignant une stratégie commerciale agressive, initialement de vente à perte pour éliminer les concurrents et conquérir des parts de marché), le chanteur Bono a justifié son initiative sur sa page Facebook : « Je suis désolé... J'ai eu cette belle idée... une pointe de mégalomanie, une touche de générosité, un peu d'autopromotion et la crainte profonde que ces chansons auxquelles nous avons consacré notre vie ces dernières années ne soient pas écoutées ». Les majors, multinationales et groupes de renommée internationale en viennent aussi maintenant à tenter de renouveler les manières de distribuer la musique qui ont été profondément bouleversées par l'ère numérique.

Charly, créateur du fanzine « Han Han » et des « Apérotisme », accueille souvent les artistes directement chez lui afin de diminuer les frais tout en instaurant un climat de confiance propice aux échanges. Les musiciens issus des pays les plus éloignés de Lille (Canda Etats-Unis...), profitent généralement de leur « feuille de route » (désignant la trajectoire des villes dans lesquelles ont lieu les concerts d'une tournée), les faisant souvent passer à proximité de Lille (par Bruxelles, Paris ou Londres, ces trois métropoles européennes étant situées entre 30 et 90 minutes de Lille). On se situe donc clairement dans le cas d'échanges translocaux, aussi bien intra-scènes (entre musiciens et acteurs issus de la scène lilloise) qu'inter-scènes (entre musiciens issus de différentes scènes locales). Dans l'édito de la première édition du webzine Han Han, Charly explique que les contributeurs au magazine sont des « collaborateurs-amis, militant pour la libre expression et les projets-passion ». Leurs noms ne sont pas changés en pseudonyme comme c'est souvent le cas dans la tradition des fanzines, au contraire ils sont affichés en début de magazine sous le titre « Ils ont fait Han Han » et la précision du numéro d'édition. Ces travailleurs des mots traitent d'une grande diversité de thèmes qui se révèle par exemple dans l'édito de la quatrième édition portant sur la question de la valeur travail et son pendant la procrastination :

« J'ai un temps fantasmé le travail comme l'ennemi de l'existence. Pourtant aujourd'hui il est le compagnon de mon épanouissement, ce qui tend à prouver qu'il y'a gouffre comparable à une galaxie entre la haine et l'amour et que Han Han est une barrière nécessaire et enchantée pour ne pas tomber du mauvais côté. Han Han est un magazine en ligne bimestriel dédié à "l'émotion érotique et à l'amour universel", mais aussi à la fainéantise, à la procrastination, à la lassitude et à toutes les autres formes d'anti-travail. »

On comprend ici l'affirmation d'une quête de liberté que sous-tend l'« anti-travail » et qui se conjugue cependant à de nombreuses réalisations (magazine, organisation de concerts, représentations live de son propre groupe, activité professionnelle)³²⁴. Égrené de ces prises de positions sur des thèmes variés, le magazine est un autre lieu de la quête d'expression de soi de ces grands amateurs occupant les scènes locales.

³²⁴ Cette pluriactivité renvoie à la rationalité présente dans les régulations autonomes décrites par Jean-Daniel Reynaud.

A quelque 100 km de Lille, l'autre initiative concomitante dont la première édition paraît en janvier 2013 se nomme Façon Puzzle. Elle prend forme dès fin 2012 dans l'Avesnois (précisément entre Aulnoye-Aymeries, Maubeuge et Bavay) principalement à l'initiative de deux musiciens mais faisant intervenir six contributeurs réguliers et d'autres contributeurs occasionnels. Ici le ton est clairement acerbe et sarcastique, la critique est tranchante notamment envers les financeurs publics de la culture et certains groupes qui bénéficient de ces financements³²⁵. Mais le fanzine porte également sur de nombreux autres sujets (cinéma, littérature, réflexions d'ordre général). Les rédacteurs n'hésitent pas à mettre en avant les projets qui leur tiennent à cœur, le consensus restant difficile, chaque contributeur assume ses prises de position individuelles. Tous les contributeurs participent au fanzine sous des pseudonymes souvent cocasses, plus ou moins obscurs en fonction du niveau d'intimité entretenu avec les protagonistes qui répondent aux noms d'Alfred Machine³²⁶, Tony Carbone³²⁷, Jojo L'estafette, Bartho le mieux, Diane Pipo et Séverine Furs. On verra entre autres collaborer par la suite Ahmed Pose Ton Gun et Hannah Conda, ce dernier pseudo nous désignant personnellement et ayant été choisi par Tony Carbone. En effet, dans une logique de participation observante, afin de comprendre au mieux le processus de réalisation du fanzine, nous avons proposé notre aide pour relecture et correction avant impression. Ici, de la même manière que pour Han Han des critiques de livres, de films, d'albums côtoient des prises de position et points de vue variés, l'annonce de concerts et de festivals. Han Han est bimestriel quand Façon Puzzle est trimestriel. En effet, compte tenu des délais de rédaction conjugués aux activités professionnelles des contributeurs, en y ajoutant pour Façon Puzzle les délais d'impression, les mois séparant les éditions s'écoulaient très vite selon les rédacteurs.

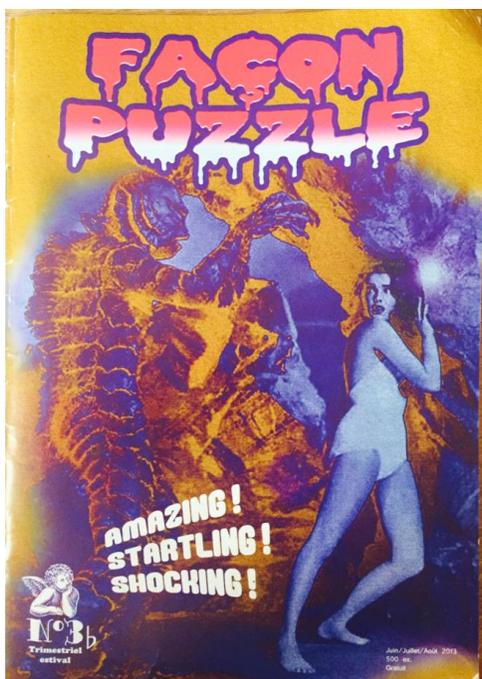
L'aspect esthétique de la revue est travaillé, comme dans la tradition des fanzines. Il touche ici aux esthétiques glitch ou freaks : le glitch joue la surenchère et le mauvais goût volontaire. Étymologiquement le terme glitch désigne une brusque augmentation de tension qui provient

³²⁵ D'autant que dans cette aire géographique les financements culturels sont moindres par rapport à une métropole telle que Lille, mais surtout sont relativement concentrés sur quelques acteurs bien identifiés des élus locaux et de leurs services, au détriment d'une certaine diversité.

³²⁶ Alfred, entretien du 21 novembre 2013, 50 ans, guitariste/chanteur, journaliste et animateur radio.

³²⁷ Qui n'est autre que Pierre dont on peut lire des extraits d'entretiens dans cette thèse. Entretien du 22 mars 2010, 33 ans, composition/guitare/chant lead, journaliste radio.

d'un dysfonctionnement électronique. Par extension les sons produits par ces phénomènes sont utilisés comme matériau sonore dans certaines compositions musicales, et en ce sens le glitch désigne de manière globale une esthétique de l'erreur, du défaut assumé et recherché. Le terme freaks quant à lui désigne étymologiquement les monstres humains, on reste ainsi dans la dimension de l'erreur et du défaut. Le terme freaks a pris une forte connotation politique aux Etats-Unis dans les années 1960, la contre-culture de la côte Ouest, désenchantée à la fois par la politique du pays et le mode de vie américain, s'empare de ce terme pour s'auto-désigner. Le manifeste du « collectif anti-impérialiste et antiraciste » *Weather Underground*, qui incarne ce mouvement freaks, commence par cette phrase : « Tous les freaks sont des révolutionnaires, et tous les révolutionnaires sont des freaks ». Au cœur de ce mouvement se trouvent les scènes musicales de Los Angeles et San Francisco, et notamment la figure emblématique de Frank Zappa et son groupe The Mothers of Invention. Selon Frank Zappa, les freaks désignent ceux qui résistent à la vision binaire traditionnelle de la culture dominante (droite vs gauche, culture savante vs contre-culture populaire, free jazz vs blues...), et qui se positionnent également contre le modèle hippie devenu une véritable mode aux Etats-Unis, préférant ne pas se définir par une mode ou une tendance politique. Lors des concerts de Zappa, les auditeurs étaient invités à *Freak Out* (titre de son premier album), autrement dit s'exprimer librement par la danse, le cri ou toute autre manifestation. Voilà pour les racines contre-culturelles dans lesquelles s'inscrit l'esthétique du fanzine avesnois Façon Puzzle. C'est Diane Pipo, graphiste de formation, aidée d'Alfred Machine qui se charge de maquetter le tout (mise en page, couverture). En voici un exemple :



On comprend combien les esthétiques glitch et freaks sont présentes. Cela atteste d'affiliations volontaires avec les mouvements contre-culturels et dénote une correspondance entre les représentations de l'époque et celles investies aujourd'hui par les protagonistes du fanzine. Notamment concernant le refus de s'arraisonner à des modes ou des catégories politiques. D'abord édité à 500 exemplaires, il passe à 1000 exemplaires distribués en début d'année 2014. Il est financé par des publicités locales de cafés-concerts, brasseries, librairies-papeteries et les quelques abonnements (8€ pour 3 numéros) de lecteurs réguliers. Tony Carbone écrit dans l'édito du quatrième numéro : « Offrez-vous une Renaissance spirituelle, apprenez à vivre dans le raffinement et sans le sou, pour ce faire, une seule alternative : Abonnez-vous à Façon Puzzle ! ». Ce fanzine n'a pas d'édition en ligne, ceci est imputable à une réticence de la part de certains acteurs en jeu, associant dans une certaine mesure Internet et les « réseaux sociaux » à des outils pouvant s'avérer nuisibles et intrusifs. Mais aussi dans le but de marquer la filiation avec l'histoire de la *free press*³²⁸ qui, jusqu'aux années 2000, a inlassablement été éditée en version papier. Dans un échange mail avec Alfred³²⁹ (entretien du 21 novembre 2013 et échanges

³²⁸ La *free press* désigne les modes d'expression des mouvements contre-culturels des années 1970 en Europe, la presse *underground* étant née aux Etats-Unis au milieu des années 1960.

³²⁹ Comme usuellement dans les retranscriptions d'échanges par mails, nous gardons strictement la syntaxe de l'auteur.

mails depuis 2012, 50 ans, guitare/chant lead/composition, journaliste et animateur radio), ce dernier explique la naissance du fanzine et commence par citer un extrait des « Tontons Flingueurs » qui justifie l'origine du nom choisi pour le fanzine :

« “Mais moi les dingues j'les soigne. J'm'en vais lui faire une ordonnance, et une sévère... J'veis lui montrer qui c'est Raoul. Aux quat'coins de Paris qu'on va l'retrouver éparpillé par petits bouts, façon puzzle. Moi quand on m'en fait trop, j'correctionne plus : j'dynamite, j'disperse, j'ventile!” Raoul Volfonti (Bernard Blier) après avoir reçu un bourre-pif de Fernand Naudin (Lino Ventura) dans ‘Les Tontons Flingueurs’ Georges Lautner - 1963 - Dialogues : Michel Audiard.

Juillet 2012 : Chez sa sœur le futur Tony Carbone fête son anniversaire, avec ceux qui deviendront L'Estafette et Machine la discussion s'anime sur une nouvelle publication dans l'agglomération : LE BUZZ. Un pseudo collectif culturel qui une fois encore explique aux habitants et contribuables qu'il travaille pour eux et que la culture c'est comme ça et pas autrement et gna gni et gna gna. Nous on imagine une réaction : imprimer comme eux un A3 plié en quatre, on pense d'abord à «La BoUZZe», puis «Le ZZoB». Avec le temps on opte pour un fanzine, on correctionne plus, on ventile, Façon pUZZle sonne bien et ‘les Tontons’ est un film culte pour nous. »

L'affiliation à des productions culturelles tutélaires est un mode de construction identitaire commun aux grands amateurs. Cela donne à penser la pluralité des influences culturelles contribuant à construire les représentations des grands amateurs, issues de la culture globale et réappropriées localement. En effet le webzine Han Han, dans son affiliation à la free press, introduit des influences culturelles séculaires issues des représentations de l'érotisme et laisse une large place aux illustrations graphiques propres aux magazines d'artistes ; le fanzine Façon Puzzle mixe l'héritage de l'écriture sarcastique du mouvement punk à l'esthétique *glitch* ainsi qu'à la comédie des textes d'Audiard (empruntant lui-même aux codes du film noir de gangster³³⁰). Ces processus de réappropriation des productions tutélaires consistent en des créolisations, prenant des éléments disparates pour construire des mélanges aux résultats imprévisibles³³¹.

³³⁰ Dont la fameuse scène de la cuisine est une référence au temps de la prohibition.

³³¹ GLISSANT Edouard, *Traité du tout-monde, Poétique IV*, Paris : Gallimard, 1997.

Le concept de créolisation renvoie à la construction de la langue créole et désigne une culture composite. Il a été développé par Edouard Glissant qui le définit comme suit :

« Un phénomène de mélange, non seulement des individus, mais de cultures dont les conséquences sont imprévisibles, imprédictibles. [...] la créolisation garantit et conserve les éléments distincts qui la composent mais n'établit pas de hiérarchie entre ces éléments. Autrement dit, le tissu élémentaire du vivant n'est pas le semblable, c'est le différent. Une humanité clonée à l'infini mourrait à l'infini. Ce qui fait le tissu des humanités c'est le mélange des différents qui, dans le mélange, sont gardés comme différents. »³³²

Par conséquent, on distingue au travers de ces magazines, avec leurs différences de formes et de contenus, des réappropriations d'espaces d'expression, de véritables « prises de paroles » au sens de De Certeau. Les éditions autonomes se donnant à voir sur les scènes musicales locales, font écho aux modèles d'auto-organisation, autoproduction et autodiffusion des musiciens ; elles symbolisent ainsi les pratiques des scènes locales, à savoir des créations collectives, plurielles et appropriatives. Et l'on peut notamment les comprendre à l'aune des apports de Michel de Certeau qui considère les réseaux de communication informels comme essentiels :

« Plus mouvants, plus mal connus parce que privés de légitimité et des moyens administratifs de se stabiliser, les réseaux informels sont pourtant déterminants pour l'analyse du fait social »³³³

Pour Michel de Certeau, la prise de parole est une construction de liberté qui contribue à élaborer des récits différents de ceux formulés par les producteurs officiels de sens³³⁴. Cette approche s'oppose partiellement à la vision de Pierre Bourdieu qui affirmait dans *La Distinction*³³⁵ l'incapacité des ouvriers, des fonctionnaires, des femmes ou encore des jeunes à prendre la parole sous le règne de la culture bourgeoise et « légitime ». Or, si la culture dominante perturbe les prises de parole, il n'en existe pas moins des prises de paroles allant à contre-courant de cette

³³² GLISSANT Édouard, CHAMOISEAU Patrick, « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial », Cahiers Sens public, n° 10, 2009, p. 25.

³³³ CERTEAU Michel de, GIARD Luce, *L'ordinaire de la communication*, Paris : Dalloz - Ministère de la Communication, 1983, p.5.

³³⁴ CERTEAU Michel de, GIARD Luce, *La prise de parole*, (1968), Paris : Seuil, 1994.

³³⁵ BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.

dernière. Il en est ainsi des pratiques d'autoédition des scènes locales, qui donnent à voir l'affirmation de singularités faisant irruption dans l'espace public de la culture dominante.

Ces focus sur les intermédiaires autonomes que sont les disquaires indépendants ainsi que les fanzines, permettent de saisir des dynamiques effervescentes de productions locales tout en donnant à voir la diversité des acteurs qui y prennent part³³⁶. Ces activités orientées par une économie de type artisanale et des modèles DIY génère des modèles d'organisation alternative. Il est alors possible de saisir distinctement l'imbrication des différents types d'acteurs des scènes locales : certains intermédiaires autonomes étant eux-mêmes musiciens (ce qui est assez courant pour les managers de labels indépendants et les rédacteurs de fanzines rencontrés) étant toujours des auditeurs passionnés de musique (on pense inévitablement aux disquaires). Et l'on comprend encore combien les modalités d'organisation des acteurs des scènes locales, bien que partiellement non professionnelles, sont éloignées des représentations traditionnelles des pratiques amateurs relevant du domaine des loisirs.

1.3.4. LES AUDITEURS ACTIFS DES SCENES LOCALES

« La musique n'est plus seulement ce par quoi les groupes sociaux s'expriment, elle est aussi ce par quoi ils se construisent »

*Christian Le Bart*³³⁷

Les auditeurs représentent un des trois pôles d'acteurs constituant les scènes locales³³⁸ aux côtés des musiciens et des acteurs de régulation (politique, conjointe et autonome). Aborder les publics des scènes locales suppose de réfléchir à la manière dont ces derniers s'inscrivent dans une vie

³³⁶ GUIBERT Gérôme, « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux » in DORIN Stéphane (dir.), *Sound Factory. Musiques et logiques de l'industrialisation*, Paris : Seteun, 2012, pp.93-124.

³³⁷ LE BART Christian, *Les fans des Beatles. Sociologie d'une passion*, PUR, 2000, p.232

³³⁸ BENNETT Andy, PETERSON Richard, *Music scenes: local, translocal and virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

culturelle territorialisée, et à la manière dont ils s’emparent des lieux de diffusion pour les attacher à leurs représentations de l’environnement local. La question des auditeurs pose aussi la question de la construction de réseaux d’échanges, impliquant notamment la transmission de goûts musicaux. Comme nous l’avons abordé précédemment, un certain nombre d’auditeurs des scènes locales sont eux-mêmes musiciens³³⁹ (tout comme il existe des musiciens parmi les intermédiaires associatifs et autonomes). Et ces imbrications se comprennent à l’aune des apports de Gérôme Guibert³⁴⁰, pour qui l’usage du concept de scène locale suppose de passer d’une logique descendante (allant de la production à la réception, autrement dit des artistes au public), à une logique ascendante (partant des publics pour aller vers la sphère artistique). Cependant les auditeurs ne sont pas désignés comme actifs uniquement par le fait qu’ils puissent être musiciens, nous allons développer les réflexions poussant à appréhender la réception comme une véritable activité.

Avant d’aborder plus précisément la raison pour laquelle on décide de nommer les auditeurs des scènes locales « auditeurs actifs », nous allons revenir en premier lieu sur un positionnement théorique dessinant l’arrière-plan de notre approche. Cela porte sur un débat courant en sciences sociales concernant le goût et *a fortiori* le goût pour la musique. Un éminent philosophe a en effet théorisé sur le goût : Emmanuel Kant. Dans *Critique de la faculté de juger*³⁴¹, Kant affirme que le goût n’est pas « argumentable » : on ne peut pas expliquer pourquoi on aime telle ou telle œuvre. Dans la théorie kantienne du goût, toute œuvre touche à l’universel et c’est en vertu de cette universalité (de son rapport intrinsèque à une forme de sacré, à une transcendance) que l’œuvre nous toucherait et serait indicible (sans que ce goût pour l’œuvre puisse s’argumenter).

³³⁹ Comme en attestent par exemple les données chiffrées de l’enquête sur les publics de la salle de diffusion du Grand-Mix à Tourcoing : plus d’un spectateur sur trois (36%) pratique un instrument et près d’un sur quatre (23%) pratique la musique en groupe. Enquête réalisée par les étudiants du Master 2 Culture de l’IEP de Lille en 2011, n=720). Données corrélant celles révélées dans l’Ouest de la France par une enquête sur les publics de la salle de diffusion Le Chabada à Angers <http://www.lechabada.com/IMG/pdf/resultat-enquete.pdf> : 37% du public a pratiqué la musique au cours des douze derniers mois et 21% ont pratiqué en groupe. Contre 12% des français de 15 ans et plus qui ont pratiqué au cours des 12 derniers mois et 8% des français qui pratiquent la musique en groupe.

³⁴⁰ GUIBERT Gérôme, « Les Scènes locales en France. Définitions, enjeux, spécificités », in DAUNCEY H., LE GUERN Philippe (dir.), *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires, France/GB*, Paris : Sèteun/Irma, 2008.

³⁴¹ KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, (1790), Paris : Flammarion, 2000.

Or, pour de nombreux auteurs³⁴² et notamment le courant de la sociologie de la réception, tout récepteur ou amateur émet des jugements puisque lorsqu'il apprécie une œuvre, il argumente ce choix : il n'est pas sans voix tel que le suppose la théorie kantienne du goût. Qui plus est, cette impossibilité d'argumenter le jugement de goût, sous-tend l'idée selon laquelle l'appréciation d'une œuvre se fait *ex nihilo* (à partir de rien), ce qui est difficilement entendable pour la sociologie qui s'attache justement à comprendre l'ensemble des contextes sociaux (passés et présents) dans lesquels prennent vie les jugements et les représentations sociales. Par ailleurs notons que cette théorie kantienne du « goût inexplicable », constitue l'arrière-plan de la conception malrucienne de la démocratisation culturelle. Pour André Malraux³⁴³, la simple confrontation directe aux œuvres créerait un « choc électif » qui serait suffisant pour engendrer l'envie de continuer à découvrir l'art³⁴⁴. Par ailleurs il s'avère que le projet phare d'André Malraux, à savoir celui de la démocratisation culturelle, s'est construit à l'aune de cette croyance. La simple confrontation aux grandes œuvres de l'humanité constitue la principale stratégie de démocratisation culturelle, puisqu'entrer en contact avec les œuvres suffirait à créer l'envie inextinguible de découvrir l'art et la culture (la culture dans son acception politique du terme et non anthropologique). C'est là le vif débat entre les partisans de la démocratisation culturelle de type malrucienne, et ceux d'une démocratie culturelle qui passe d'abord par la valorisation de toutes les pratiques et représentations culturelles, et portant une grande attention au fait de pratiquer soi-même l'art et la culture. Évidemment la sociologie critique menée par Pierre Bourdieu critiqua également cette croyance en la possibilité d'une appréciation artistique *ex nihilo* (sans référence culturelle précédemment « capitalisée »), mais cette dernière demeura cependant déterministe or, si le goût se développe effectivement à partir d'origines sociales différenciées, les contextes sociaux de réception des œuvres, les apprentissages formels mais aussi perceptifs et appropriatifs, entre en compte dans la construction de ce dernier.

³⁴² Entre autres auteurs : PECQUEUX Olivier, ROUEFF Olivier, *Écologie sociale de l'oreille : enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris : École des hautes études en sciences sociales, 2009. HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie, GOMART Emilie, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : La Documentation française / DEP - Ministère de la Culture, 2000. FRITH Simon, *Performing rites: on the value of popular music*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

³⁴³ André Malraux fut le premier Ministre de la Culture en France, ces apports influencent encore grandement les représentations de la culture aujourd'hui.

³⁴⁴ Finalement cette perspective malrucienne révélait la réalité vécue de son auteur : à la découverte d'œuvres artistiques qui l'ont ému, une curiosité culturelle insatiable est née chez André Malraux.

1.3.4.1. LA RECEPTION COMME CONSTRUCTION

Sans pour autant faire des auditeurs des scènes locales des personnes à l'attention permanente et sans aucune « flânerie auditive » ou « audience involontaire »³⁴⁵ (comme en festival par exemple), il nous apparaît qu'une des caractéristiques de ces auditeurs, comme de nombreuses pratiques de réception, est l'activité mise en œuvre par la personne qui reçoit. En effet, même si cela consiste en une inattention, une mise à l'écart volontaire, un décalage avec ce qui est reçu (on pense aux braconnages culturels conceptualisés par Michel de Certeau³⁴⁶), il n'en reste pas moins qu'un auditeur est actif au sens où la perception d'informations implique toujours une activité cognitive.

Michel de Certeau estime que la notion de public est une invention qui favorise les industries culturelles. Cette notion ne fonctionne que tant que les industries y ont un intérêt financier et symbolique : les consommateurs ne peuvent être des producteurs. Alors qu'en réalité aucun récepteur n'est passif tel que supposé par les médias de masse. Toutes les réceptions sont actives et potentiellement participatives, et ceci est notamment favorisé par l'ère numérique.

Nous choisissons donc de préciser l'activité des auditeurs (« auditeurs actifs »), car nous adhérons aux travaux théoriques portant sur la réception active³⁴⁷. Travaux pour lesquels il paraît peu envisageable qu'une réception puisse être passive au sens où décoder l'information environnante, qui permet potentiellement de la saisir comme faisant sens, est en soi une activité. Ainsi comme le déclare Stuart Hall concernant la télévision :

« La consommation ou réception, du message télévisé constitue donc également un “moment” du processus de production dans son sens le plus large, même si ce dernier est “prédominant”, en tant que “point de départ de la réalisation” du message. Production et réception du message télévisuel ne sont, par conséquent, pas identiques, mais elles n'en

³⁴⁵ PECQUEUX Olivier, ROUEFF Olivier, *Écologie sociale de l'oreille : enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris : École des hautes études en sciences sociales, 2009.

³⁴⁶ CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, (1980), Paris : Gallimard, 1990.

³⁴⁷ THAYER Lee, *Communication and Communications systems*, Homewood, Illinois: Richard D. Irwin, 1968. HALL Stuart, JEFFERSON Tony, *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*, London: Routledge, 1990.

sont pas moins liées : elles constituent des moments différenciés au sein de la totalité que forment les rapports sociaux du processus communicationnel pris dans son ensemble. »³⁴⁸

La réception est donc co-production du message et en ce sens elle est active. Ce positionnement théorique s'inscrit dans la continuité et l'approfondissement de la sociologie du goût de Pierre Bourdieu, qui postule que le récepteur est avant tout socialement déterminé. Mais l'approche pragmatique suppose comme le rappelle Antoine Hennion³⁴⁹, une attention à l'activité de co-production de sens par les publics. Les auditeurs sont capables de créer des sensibilités nouvelles et non pas seulement de reproduire un ordre existant ; reproduction de l'existant que suppose la sociologie critique de la domination. Les pratiques de réception sont des pratiques appropriatives et participatives, David Le Breton dans l'avant-propos de la réédition de l'œuvre de Jean Duvignaud *Le don du rien : Essai d'anthropologie de la fête* déclare à ce propos :

« Entre le public et les initiés, un accord trouble et dense se noue. Il n'y a pas passivité ou abandon d'un auditoire, mais fécondation mutuelle, par où se construit une attente, une émotion, une participation. »³⁵⁰

Les travaux de Jean Duvignaud attestent d'une participation active des récepteurs et ce dès les années 1970. Cela survient en parallèle aux avancées de la théorie littéraire qui met en avant au cours de cette décennie, l'activité constructive des lecteurs. Dans *L'acte de lire*³⁵¹, Wolfgang Iser accorde un rôle constructif à l'acte de lecture et déclare que l'imagination est une « instance élaboratrice »³⁵² du sens. La littérature n'est donc plus seulement perçue comme forme immobile (le texte) mais comme conjonction de la forme et de la réception par l'acte de lire. Comme le rappelle Jacques Leenhardt dans son article « Théorie de la communication et théorie de la réception »³⁵³, les textes littéraires ne sont plus considérés comme des systèmes à décrypter mais comme des médiations rendant possible la production de significations par le lecteur. Cette

³⁴⁸ HALL Stuart, « Codage/décodage », *Réseaux*, vol.12, n°68, 1994, p.31.

³⁴⁹ HENNION Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », in DONNAT Olivier, TOLILA Paul, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, pp.287-304.

³⁵⁰ DUVIGNAUD Jean, CAILLE Alain, LE BRETON David, *Le don du rien : Essai d'anthropologie de la fête*, (1977), Paris : Téraèdre, 2007, p.31.

³⁵¹ ISER Wolfgang, *L'acte de lire*, (1976), Bruxelles : Pierre Mardaga, 1985.

³⁵² *Ibidem* p.46.

³⁵³ LEENHARDT Jacques, « Théorie de la communication et théorie de la réception », *Revue Réseaux*, vol. 12, n°68, pp.41-48, 1994.

participation active de la réception a aussi été révélée par Hans Robert Jauss dans son *Esthétique de la réception*³⁵⁴ : l'histoire personnelle, les intérêts et les compétences propres au lecteur entrent en jeu dans la signification accordée aux textes, ce qui a pour effet notable de démultiplier les perspectives de compréhension d'un texte. Ceci étant posé, on peut défendre l'idée que les activités de réception, individuelles et collectives, façonnent les expériences de réception et *a fortiori* les expériences musicales.

C'est au travers d'usages et de pratiques spécifiques que l'écoute de musique fabrique le goût. La fabrication du goût est une expérience vécue où l'auditeur est au centre des mondes de la musique et non un simple récepteur. Les expériences de l'écoute musicale dépendent de nombreux facteurs extra-musicaux tels que les circonstances sociales et environnementales. Aussi, la fréquentation de concerts relève d'un ensemble de pratiques où les auditeurs cherchent également, voire prioritairement³⁵⁵, des moments de sociabilité et d'échanges autour du spectacle qu'ils viennent voir. De la même façon les auditeurs se constituent progressivement comme grands amateurs en échangeant avec leurs pairs des musiques, des avis et des références. L'écoute peut donc s'appréhender comme le résultat d'une construction de soi en tant qu'auditeur³⁵⁶. Qui plus est, l'écoute musicale est liée à un ensemble de représentations symboliques concernant les styles de musiques écoutées et concernant le fait même de les écouter : la représentation de soi en tant qu'auditeur. Ainsi l'écoute musicale est une réalité complexe qui engage les auditeurs : leurs sens, leur corps et leur histoire personnelle y étant mêlés. Comme l'a montré Antoine Hennion, tout l'art des grands amateurs consiste à construire pour soi des moments extra-ordinaires à travers des pratiques quasi-ordinaires. Il envisage une

³⁵⁴ JAUSS Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, Gallimard, 1978.

³⁵⁵ Selon l'enquête menée par Harris interactive pour le Prodiss, syndicat national des producteurs, diffuseurs et salles de spectacle, 54% des personnes interrogées (échantillon représentatif des français âgés de plus de 15 ans) se rendent principalement à des spectacles live pour partager des moments avec des amis ou des membres de leur famille, quand 23% s'y rendent pour découvrir de nouveaux artistes ou de nouvelles œuvres. « L'observatoire des pratiques culturelles des français en matière de spectacle musical et de variété (spectacle live) », 2014, est disponible à cette adresse http://www.harrisinteractive.fr/news/2014/Results_HIFR_Prodiss_18112014.pdf.

³⁵⁶ SEGRE Gabriel, « Écouter les fans écouter. Les chansons d'Elvis : ce qu'elles font aux fans. Ce qu'ils leurs font. Ce qu'ils en font », in HENNION Antoine, SKLOWER Jedediah (dir.), Volume, *L'écoute des musiques populaires*, vol.10, n°1, 2013, pp.111-126.

« pragmatique du goût »³⁵⁷ dans laquelle il considère que les amateurs ont une activité à la fois productive et critique. La notion clé selon Antoine Hennion est la réflexivité des auditeurs, comprise à la fois comme la modalité centrale de l'activité mais aussi la méthode dont use le sociologue pour mettre au jour cette activité. De ce fait le goût n'est jamais donné, il résulte d'une performance du goûteur et de sa réflexivité. Cette performance s'appuie sur des techniques, des entraînements corporels, des épreuves qui se déroulent en un temps long. Antoine Hennion propose le terme d'attachement³⁵⁸ pour décrire les passions des grands amateurs, il déclare :

« Le goût est une modalité problématique d'attachement au monde. À partir d'entretiens et d'observations conduits avec des amateurs, l'objectif est de sortir la sociologie du goût d'une conception critique devenue hégémonique, qui ne le voit que comme un jeu social gratuit et ignorant de lui-même, et de restituer à la pratique amateur son espace propre. »³⁵⁹

L'approche pragmatique prenant en compte la réflexivité des acteurs permet de mettre au jour les médiations, autrement dit les moyens permettant à l'objet musical d'advenir : le disque, le chant, la scène, l'amplificateur ou la pratique collective sont tous autant de médiations de la musique :

« Les attachements, c'est tout cela, les corps et les collectifs, les choses et les dispositifs, tous sont des médiateurs, ils sont à la fois déterminants et déterminés, ils portent des contraintes et font rebondir le cours des choses. »³⁶⁰

A l'aune de ces apports nous allons analyser une réalité récurrente du terrain, à savoir le phénomène collectif et individuel de jugement porté à l'égard de nouvelles productions musicales, notamment concernant leur légitimation d'authenticité ou au contraire leur rejet. Les délégitimations de certaines productions pouvant apparaître à la suite de succès conçus à la fois comme éphémères et signes d'une non-authenticité selon les auditeurs critiques.

³⁵⁷ HENNION Antoine, « Pour une pragmatique du goût », Papiers de recherches du Centre de sociologie de l'innovation, École des mines de Paris, 2005.

³⁵⁸ cf. 2.2.1. L'entrée en musique : une construction de soi.

³⁵⁹ HENNION Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », in PETIAU (dir.), Sociétés, n°85, *Pratiques musicales*, 2004/3, p.9.

³⁶⁰ HENNION Antoine, *op.cit.* p.24.

1.3.4.2. DES AUDITEURS EXCLUANTS ?

De nombreux auditeurs actifs des scènes locales, parmi lesquels les musiciens au premier chef, mobilisent des savoirs nécessitant de longs investissements de soi et de construction du goût. Une frontière symbolique volontairement entretenue sépare ces sachant des autres considérés comme non-sachant. Cette forme d'exclusion des avis des individus considérés comme non-sachant est un moyen de confirmer une érudition musicale et d'affirmer une capacité à déterminer ce qui est légitime ou non dans les productions musicales actuelles. Ces formes de stigmatisation des non-sachant dans les communautés de goût musical ont été mises en avant par Howard Becker en 1963³⁶¹. De manière similaire, on trouve sur les scènes locales un phénomène courant consistant à déclarer ne plus apprécier un groupe lorsqu'il rencontre un succès étendu, supposant *in fine* un succès commercial. Ce phénomène très courant est l'objet d'une réflexivité de la part des musiciens et auditeurs, comme on peut le lire ci-dessous (Lise, entretien du 28 avril 2011, 27 ans, composition/chant lead/clavier/guitare/batterie, intermittente du spectacle/cours de clavier) :

« C'est comme les White Stripes, y a plein de gens à partir du moment où ça a marché, ils disent c'est pourri. Mais c'est débile ! T'écoutais ça depuis 8 ans, les gars ils ont fait 5 albums, ça a marché sur un tube, tant mieux pour eux ! Quand t'écoutes le tube c'est hyper rock'n'roll quoi, ça a marché mais à la base c'est pas fait pour être commercial, c'est juste que le commerce l'a repris, mais la musique elle est toujours rock'n'roll, donc c'est un peu con comme raisonnement faut arrêter de dire ouais c'est commercial, dès que ça marche tu vois, de ne plus aimer parce que ça marche. »

Ainsi de nombreuses discussions informelles sur les scènes locales attestent de la réflexivité des auditeurs à l'égard de leurs goûts et portent entre autres sur ce phénomène consistant à déclarer ne plus apprécier une musique dès lors qu'elle rencontre un succès commercial. Comme le dit Lise, ce qui pose problème aux auditeurs excluants, c'est que la réussite d'un groupe suppose une réussite commerciale qui, dans le milieu des scènes locales, est l'objet de représentations péjoratives car considérée comme incompatible avec l'authenticité de la production artistique. Ce phénomène donne donc à voir des conflictualités de représentations entre celles principalement partagées sur les scènes locales valorisant l'authenticité du propos artistique (s'attachant à la Cité

³⁶¹ BECKER Howard S., *Outsiders : Etude de sociologie de la déviance*, (1963), Paris : Métailié, 1985.

de l'inspiration théorisée par Luc Boltanski³⁶²), et les représentations de réussite et d'efficacité (appartenant à la Cité de l'opinion et à la Cité marchande). L'incompatibilité de ces représentations provoquant chez les auditeurs, et ce aussi bien collectivement qu'individuellement, des réactions ambivalentes.

Voyons ce que cela peut donner avec l'exemple du groupe Fauve. Ce groupe issu de la scène parisienne a connu un grand et rapide succès : d'abord essentiellement sur Internet et dans le milieu indépendant en 2010-2011, puis le succès grandit très largement tout au long de l'année 2012 (ils apparaissent sur la compilation des Inrocks), pour devenir en 2013 (compilation Kitsuné) un groupe largement diffusé en festivals et en radios de grande écoute, et en 2014 remplir de très grandes salles de spectacle (Zénith). Notons que leur premier album ne sort qu'en début d'année 2014, auparavant ce sont seulement quelques titres et un EP³⁶³ sorti en mai 2013 qui les font connaître. Ce succès est objet de débat et suscite de vives réactions, ci-dessous nous retranscrivons le « post » d'un auditeur de la scène lilloise publié sur Facebook le 18 décembre 2012. Il réagit au fait que le groupe commence à être amplement critiqué entre auditeurs actifs :

« De ce que j'ai vu, beaucoup de gens (dont je fais partie) ont accroché il y a un an... quand personne n'en parlait. Je crois d'ailleurs que le phénomène est parti de cet engouement-là. Après, oui l'effet de mode est de plus en plus vicieux. »

On comprend ici l'ambivalence du rapport au succès : bien que certains aient déclaré apprécier la musique lorsque le groupe était très peu connu, ils changent d'avis face au récent succès médiatique remporté. Et certains auditeurs clament dans le même temps avoir méprisé ce groupe dès le début (le terme parfois usité est *haters*, littéralement ceux qui détestent) en attestant ainsi de leur capacité à déceler un groupe sans qualité et qui de fait remporte un succès commercial non étonnant : la production du groupe n'est pas authentique donc elle se range dans les productions pouvant remporter un succès commercial.

³⁶² Nous revenons plus amplement sur la théorie de la justification et les liens à la dimension commerciale de la musique en partie 3 : 3.2.1. et 3.2.2. BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent, *De la justification, les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991, 483p. BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999, 843p.

³⁶³ Extended Play, désigne une production musicale de 6 titres environ, au format plus court qu'un album, visant à démarcher les producteurs et diffuseurs.

Ce qui est en jeu c'est le fait qu'un groupe devienne connu, remporte un succès populaire et commercial, alors que les représentations des auditeurs actifs des scènes locales valorisent le méconnu, le caché, l'*underground*, la dimension « défricheur » de leur position de grand amateur de musique. Or le goût des grands amateurs, pour rester singulier à l'instar de la singularité artistique, ne peut être partagé par de nombreuses personnes sinon il perd de sa singularité. Lorsque l'on prolonge l'approche déterministe expliquant les comportements depuis l'origine sociale, les expressions de goûts par les acteurs révèlent des représentations sociales conflictuelles très investies de la part de certains auditeurs. Cela donne à voir combien les goûts peuvent se négocier dans des échanges collectifs incessants.

CONCLUSION

Cette première partie a permis de poser le cadre général de la recherche : les scènes locales construites d'un point de vue théorique et les scènes locales construites par les acteurs. Nous avons abordé l'arrière-plan théorique permettant de parler des scènes locales d'un point de vue académique, puis avons explicité les réalités vécues par les musiciens des scènes locales quant à la pluriactivité sociale et la polyvalence artistique qu'ils expérimentent. Nous avons présenté la construction des scènes locales depuis les mobilisations et médiations d'acteurs associatifs devenus professionnels des musiques actuelles, œuvrant à une régulation conjointe de la structuration des scènes. Les scènes sont à la fois stabilisées et contraintes par les ressources publiques institutionnelles et valorisées par des médiations autonomes. Nous avons mis au jour la grande diversité des intermédiaires et auditeurs des scènes locales appartenant à des champs d'action à la fois très différents les uns des autres et présentant pourtant des enchevêtrements. En effet, les intermédiaires associatifs financés au titre des musiques actuelles sont dans une position de négociation permanente des régulations politiques de contrôle impliquées par le financement public des collectivités territoriales et dans une moindre mesure l'Etat. Ces intermédiaires associatifs financés participent à la régulation négociée des scènes locales et tentent de faire correspondre les règles émanant des politiques aux réalités vécues sur le terrain par les intermédiaires autonomes des scènes locales et les auditeurs actifs, avec lesquels et auprès desquels ils travaillent. Ces acteurs de la médiation négociée et les intermédiaires autonomes

sont majoritairement de grands auditeurs de musique parfois même musiciens, de la même façon parmi les auditeurs des scènes locales nous trouvons de nombreux musiciens, le tout donnant à voir des hybridations et superpositions de statuts révélant finalement un ensemble de pratiques s'articulant autour d'une passion commune pour la musique et reposant sur une multitude de médiations.

Après avoir posé le cadre théorique et conceptuel des scènes locales nous allons décrire un de leurs enjeux, à savoir la dimension collective de pratiques inscrites dans des logiques réticulaires et des quêtes de reconnaissance de la part des acteurs rencontrés. Nous explorerons les apprentissages et transmissions de la pratique musicale, et découvrirons les engagements dans des processus de création collective expérimentés par les pratiquants des scènes locales, leurs rapports au numérique ainsi qu'aux reprises, mais encore leur perception de la contrainte possiblement envisagée comme émancipatrice.

DEUXIÈME PARTIE

EXPERIENCES CREATIVES ET ENGAGEMENTS DANS LA MUSIQUE

« Il faut encore porter en soi un chaos pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante »

*Nietzsche*³⁶⁴

« Actuellement les musiques sont souvent trop bonnes car elles n'acceptent pas le chaos »

*John Cage*³⁶⁵

³⁶⁴ NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, (1883), Paris : Le Livre de poche, 1972, p.28.

³⁶⁵ Entretien radiophonique de John Cage avec Nathalie Laure sur Radio Canada en 1988, cité dans l'article consacré à John Cage sur Wikipédia.

DEUXIEME PARTIE

Introduction	168
2.1. Fait social et musique	169
2.1.1. Modalités d'échanges et de reconnaissances	172
2.1.1.1. La quête d'expériences.....	173
2.1.1.2. Le faire ensemble et l'écoute de l'autre	176
2.1.1.3. Des quêtes de reconnaissance	178
2.1.1.4. De la tension entre régimes de singularité et de communauté sur les scènes locales	183
2.1.2. Expériences festivières	186
2.1.2.1. Festival de Dour	187
2.1.2.2. Nuits Secrètes.....	189
2.2. Description analytique des processus de création	195
2.2.1. L'entrée en musique : une construction de soi	195
2.2.2. Différentes caractéristiques des processus créatifs	207
2.2.2.1. Notations asolfégiques	208
2.2.2.2. Musique Assistée par Ordinateur	212
2.2.2.3. Répétitions et enregistrements	215
2.2.2.4. Improvisation et sérendipité.....	218
2.2.3. Rapport ambivalent au numérique : le retour à l'analogique, gage d'authenticité ?.....	222
2.2.4. Les reprises : des formes de réappropriation	228
2.2.4.1. Description d'une Hootenany	231
2.2.4.2. La « prolifération des œuvres » et le rapport au droit	234
2.2.5. Expériences de contrainte créatrice	239
2.2.5.1 Des expériences sensorielles : les Forest et Secrètes sessions	239
2.2.5.2. Un projet musical et ses contraintes volontaires	245
Conclusion	247

INTRODUCTION

Après avoir présenté les éléments conceptuels des scènes locales et la construction des scènes par les acteurs au travers de régulations et médiations, cette seconde partie va permettre de décrire ce qui est en jeu sur les scènes locales. Nous allons décrire les formes d'engagement dans la musique³⁶⁶ comme des expérimentations faites de contraintes. Et nous verrons dans quelle mesure ces contraintes ne sont pas tant subies que recherchées comme potentialités créatrices et révélatrices de techniques de soi³⁶⁷. Les musiciens des scènes locales contribuent à inventer leur monde au travers de pratiques fortement liées à des collectifs, dans lesquelles des modalités de reconnaissance entrent en jeu. Le collectif confère une dimension plurielle et non homogène aux pratiques, ainsi les scènes locales sont traversées de tensions. La passion pour la musique rapproche les êtres mais produit aussi des discordances et controverses qui permettent d'aborder les régimes de singularité et de communauté dans la musique. Le fait même de pouvoir être en désaccord lie les êtres sur les scènes, autant que leurs façons de faire, dans lesquelles ils mettent à l'épreuve leurs goûts, leur corps et des dispositifs matériels permettant de faire advenir la musique (instruments, matériel et logiciels informatique, lieux de répétition et de diffusion, etc.). Nous exposerons de façon descriptive les formes hybrides de la transmission de la passion et de la pratique musicale avant d'explorer les processus de création proprement dit, au travers de l'asolfégisme des compositions, des modalités techniques d'enregistrement comme fondements des processus créatifs, du statut de l'inspiration et des reprises ainsi que de la fécondité créatrice de la contrainte.

³⁶⁶ Avant de traiter des engagements dans le monde social en partie 3.

³⁶⁷ HENNION Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », in DONNAT Olivier, TOLILA Paul, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, pp.287-304.

2.1. FAIT SOCIAL ET MUSIQUE

En préambule nous souhaitons revenir sur une argumentation récurrente quant au monde de la musique aujourd'hui, à savoir sa crise ou plus précisément la crise du disque. Les chiffres sont incontestables, l'industrie musicale de la copie de disques est en crise (-57% en volume et -59% en valeur entre 2003 et 2010 pour les CD et DVD musicaux)³⁶⁸. En revanche, parler de crise de la musique dans son ensemble ne va pas forcément de soi. Les inquiétudes concernant le déclin de la musique ont principalement trait à la musique dite mainstream, c'est à dire celle qui est dominante dans les médias de masse et qui est usuellement nommée « grand public ». Le modèle de l'industrie musicale de masse repose sur la vente de copie d'œuvres, il est de fait relativement éloigné des initiatives musicales locales plus artisanales. Il devient assez évident aujourd'hui que ce modèle de l'industrie musicale de masse soit seulement un des modèles possibles de distribution de la musique, et doit être considéré comme tel, ce qu'ignorent cependant pour des raisons financières évidentes les majors³⁶⁹ qui abondent le marché et les radios de grande écoute. Les majors ont pris pour habitude depuis l'avènement du numérique, donc de la dématérialisation de la musique et de son échange en peer to peer notamment, de dénoncer et alarmer l'opinion publique et les gouvernements quant à la « piraterie » de musique enregistrée, se fendant du respect du droit d'auteur et des artistes. Or les représentants des majors ne défendent qu'une infime partie des musiciens, et comme nous allons le voir de nouveaux modèles complètent la place jusqu'alors hégémonique des majors pour financer et abonder le monde de la musique.

Entre autres initiatives qui prennent forme, de nouvelles modalités de financement des créations musicales ont vu le jour. Elles se nomment crowdfunding (financement participatif) et permettent en partie de se passer des intermédiaires financiers usuels que sont les banques et les producteurs de grande envergure pour financer des projets. Le financement participatif consiste en des appels aux dons et investissements de la part de particuliers envers d'autres particuliers. Mis en place grâce au développement d'Internet et des réseaux sociaux, cette forme de

³⁶⁸ NICOLAS André, *L'évolution des marchés de la musique en France 2003-2010*, Cité de la musique, Observatoire de la musique, 2011 : http://observatoire.cite-musique.fr/observatoire/document/MME_2003_2010.pdf

³⁶⁹ Elles étaient encore 5 il y a 10 ans, aujourd'hui il reste Universal, Sony et Warner, à elles trois elles se partagent 71,7% du marché mondial de la musique.

désintermédiation financière permet de lancer des projets qui ne trouvent pas facilement d'autres moyens de se financer. Face aux difficultés de financement par les banques et la diminution des soutiens traditionnels de la culture, le financement participatif est investi par de nombreux acteurs culturels dont les musiciens eux-mêmes. En 2007 une plateforme de financement participatif dédiée aux projets culturels et artistiques a vu le jour, elle s'intitulait My Major Company. Ce nom marque notamment l'alternative qu'elle représente alors par rapport à l'organisation du marché musical par les majors. My Major Company s'avère être un label musical indépendant qui a aujourd'hui deux filières : la plateforme de financement participatif en ligne et un label musical. Les porteurs de projets, autrement dit principalement les musiciens eux-mêmes, proposent aux internautes de financer leur projet, comme par exemple l'enregistrement d'un album en studio ou l'organisation d'une tournée mais encore l'édition d'un fanzine. Ce type de financement relève d'une forme de mécénat et n'est donc pas innovant en tant que tel, mais c'est la forme et l'ampleur que prend aujourd'hui le phénomène qui le rend novateur : les appels aux dons s'adressent à tous et non plus seulement aux donateurs et mécènes traditionnels (entreprises privées notamment). De nombreuses autres plateformes se sont développées depuis 2007 telles que Ulule, Babeldoor ou Kiss Kiss Bank Bank dont le slogan est le suivant : « Soutenons la création ensemble ! Ici des centaines de projets créatifs ou innovants naissent grâce à des milliers de contributeurs ». Il existe près de quarante plateformes de financement en France en 2014 (308 dans le monde) et 21 sites dédiés au crowdfunding. En effet on distingue les plateformes de dons (citées ci-dessus et auxquelles ont principalement recours les musiciens) des plateformes de prêts et autres modèles de financement avec prise de participation (co-production). En pratique, chaque projet a un objectif de financement clairement défini et une date de fin de collecte. Pour convaincre les internautes de participer financièrement à la sortie de son album par exemple, un groupe va présenter le projet d'enregistrement et de diffusion et fixer des contreparties qu'il offrira aux personnes l'ayant soutenu. Ceci advient à condition que l'objectif de collecte total ait été atteint, sinon les sommes sont redistribuées. La nature de ces contreparties sont fonction du montant accordé et consistent en une multitude de possibilités : affiches de concert, démos³⁷⁰ à télécharger en avant-première, photos, badges, vidéos ou encore un concert privé en cas de don important³⁷¹. Ainsi le financement participatif

³⁷⁰ Démo pour démonstration (ou encore EP) désigne un enregistrement de quelques tire.

³⁷¹ 500€ ou plus par exemple.

est en véritable expansion depuis les années 2010³⁷² : on comptabilise près de 80 millions d'euros de soutien participatif à divers projets en 2013 (dont 3% soit 2,4 millions € dédiés au soutien de projets musicaux -live et musique enregistrée-) pour un total de 330 000 contributeurs soit le double de contributeurs par rapport à 2012. En 2010 dans le monde on comptabilisait 430 millions de dollars levés pour atteindre 2,7 milliards en 2012³⁷³.

Ces données attestent d'un mouvement global de consommation collaborative en train de se mettre en place³⁷⁴. Dans la consommation collaborative la valeur d'usage prédomine sur celle de la propriété. Ce mouvement de fond bouscule les modèles économiques traditionnels, non pas en changeant les produits mais en changeant la manière dont ils sont consommés. Ces chiffres attestent de l'ère changeante dans laquelle s'inscrit ce travail de recherche et ayant des conséquences sur le matériau étudié. La thématique du crowdfunding est un exemple de la vivacité et de l'importance des reconfigurations à l'œuvre dans lesquelles sont prises les pratiques des scènes locales. À cette évolution du financement de projets par la contribution d'internautes, on ajoute évidemment la diffusion exponentielle de musiques en ligne au travers de sites de streaming spécialisés, gratuits ou payants (Bandcamp, Soundcloud, Deezer, Last Fm, Groove Shark, Jamendo,...), sans compter que le numérique est venu bouleverser les modalités de création notamment avec la MAO³⁷⁵. En fin de compte il est important de continuer à distinguer les logiques de l'industrie musicale de masse des logiques des productions musicales localisées car le marché de la musique a largement changé. Pour repérer cette différence entre l'une et l'autre logique Scott Henderson³⁷⁶ parle de l'industrie musicale au singulier (l'industrie

³⁷² Ces données concernant le crowdfunding sont issues du baromètre2013 réalisé par Compinnov en partenariat avec l'association Financement participatif France, 36 plateformes ont transmis leurs données et 3 millions d'euros ont été affectés aux plateformes n'ayant pas transmis leurs données.

³⁷³ Selon *Crowdsourcing and Crowdfunding industry research* <http://www.crowdsourcing.org/research>. C'est principalement aux Etats-Unis et en Europe que le financement participatif fonctionne le mieux.

³⁷⁴ On intègre à la consommation collaborative l'augmentation et le développement de nombreuses initiatives telles que : covoiturage, colocations, location de voitures entre particuliers, hébergements entre particuliers, échanges de savoirs, ... le tout organisé par des trocs, échanges, locations, partages, dons ou ventes entre particuliers.

³⁷⁵ Musique Assistée par Ordinateur, cf. 2.2.2.2.

³⁷⁶ HENDERSON Scott, « 'I Dream a Song': Saint-Etienne, France and the Changing Music scene », Colloque international, This is the modern world, Pour une histoire sociale du rock, du 13 au 15 juin 2013, Lille 3.

musicale de masse) et des industries musicales au pluriel³⁷⁷, afin de tenir compte des évolutions contemporaines et comprendre au sens large l'ensemble des activités que draine la musique.

Scott Henderson suggère à l'instar de Simon Frith³⁷⁸ que l'industrie musicale est progressivement transformée par les initiatives locales. Les innovations des scènes locales jouent un rôle dans la transformation de l'industrie de masse.

Nous allons voir ci-après combien la dynamique et les pratiques des scènes locales s'inscrivent dans des échanges réciproques et réticulaires. Ces échanges constituent des modalités de visualisation du social à l'œuvre sur les scènes locales³⁷⁹, et au sein desquels se jouent des modes de reconnaissance entre singularité et communauté de pratiques. La notion de communauté sera notamment abordée dans la présentation des expériences festivières, appréhendées comme espaces de création d'une appartenance à un collectif éphémère avec ses signes distinctifs d'ivresse parfois liés aux expériences musicales ; les festivals permettant ainsi une analyse de la production du social.

2.1.1. MODALITES D'ECHANGES ET DE RECONNAISSANCES

Les pratiques musicales peuvent être comprises comme des ensembles de relations faites de plaisirs esthétiques inscrits dans le partage et la rencontre de l'autre. Si les pratiques musicales se déployant sur les scènes locales, donnent à voir des « pratiques artistiques » telles qu'entendues usuellement, une grande majorité de musiciens rencontrés sur les scènes rechignent cependant à se faire appeler ou à se présenter eux-mêmes comme artistes. Selon Nathalie Heinich, l'artiste s'entend comme celui qui participe au processus créatif³⁸⁰. Or le terrain nous a donné à voir à plusieurs reprises le refus plus ou moins marqué de la part des musiciens de s'auto-dénommer artistes. Comme notre posture méthodologique implique de respecter les représentations des

³⁷⁷ En anglais le terme industrie n'a pas la connotation systématique de grande ampleur qu'il connaît en français, et désigne les initiatives privées dans leur ensemble.

³⁷⁸ FRITH Simon, *Popular music: critical concepts in media and cultural studies*, London: Routledge, 2004.

³⁷⁹ HENNION, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, (1993), Paris : Métailié, 2007, p.353.

³⁸⁰ HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, 2005.

individus étudiés, l'usage du terme artiste est injustifié dans cette thèse. Cherchant à transcrire au mieux la réalité vécue des acteurs, nous les nommons majoritairement musiciens ou créateurs, en lieu et place de ce que l'on entend par artiste, sans leur adjoindre une étiquette³⁸¹ qu'ils refusent.

Avant même de commencer l'entretien avec Théo (entretien du 11 mai 2010, 29 ans, chant lead/composition MAO, chômage) que nous accueillons chez nous, il aperçoit la grille d'entretien posée sur la table basse du salon. Grille que nous gardons comme support sans la suivre strictement. Elle porte le titre suivant : « Grille d'entretiens artistes » (puisque nous rencontrons aussi des intermédiaires). Cet usage *a priori* du terme artiste au début de la thèse, provenait notamment d'observations participantes en tant qu'« accueil artistes » sur trois festivals de musique. Ainsi nous transposons cette habitude de langage. Avant même la mise en route de l'enregistreur, lorsque Théo qui tourne régulièrement avec deux formations musicales lit ce titre, commence à expliquer sur le ton de l'humour, qu'il n'est pas artiste, qu'il ne se voit pas comme artiste mais qu'il se dit plus simplement et plus volontiers musicien. Le terme artiste lui paraît éloigné des représentations qu'il se fait de son activité musicale pourtant intense.

En de nombreuses occasions les musiciens nous ont fait part de cette réticence à se présenter comme artiste. Cela révèle l'intégration par les musiciens des faibles chances effectives de devenir des artistes principalement rémunérés au titre de la musique. De nombreux musiciens des scènes locales s'inscrivent dans l'expérimentation et des expériences considérées comme accessibles à tous, ils refusent de se dire artiste car ils se représentent le statut d'artiste comme étant réservé à certains. La dénomination de musicien est moins empreinte de charge symbolique que celle d'artiste mais non moins révélatrice de pratiques vécues.

2.1.1.1. LA QUETE D'EXPERIENCES

Dans la lignée de cette constatation du refus récurrent de se présenter comme artiste et afin de continuer à saisir les pratiques des musiciens des scènes locales, nous faisons appel aux apports du philosophe pragmatique John Dewey³⁸². Selon John Dewey la spécificité de la création artistique tient au fait que l'art se donne pour but principal ce qui n'est qu'annexe ou accessoire dans les autres modes d'actions à savoir l'expérience en tant que telle. Pour John Dewey l'art

³⁸¹ Phénomène de « labellisation » ou étiquetage dont Howard Becker a notamment explicité les enjeux. BECKER Howard, *Outsiders : Étude de sociologie de la déviance*, (1963), Paris : Métailié, 1985.

³⁸² DEWEY John, *L'art comme expérience*, (1915), Paris : Gallimard, 2010.

poursuit donc principalement une finalité d'expérience, quand les autres modes d'actions n'en font qu'un moyen ou une externalité secondaire. De la sorte les créations et *a fortiori* les productions musicales des scènes locales, ne sont jamais tant des œuvres que des expériences³⁸³. John Dewey estime que les êtres sont capables de transformer et de créer le monde par l'art. L'expérience a une valeur polysémique et englobe toutes les dimensions de la vie, et comme l'être humain est avant tout pour John Dewey un être de relations, en conséquence l'expérience est toujours relationnelle. L'expérience esthétique est selon lui une expérience normale enrichie de l'imagination, il comprend l'imagination comme la rencontre de l'ancien et du nouveau qui nous pousse à imaginer la compréhension du nouveau à partir de l'ancien. C'est donc l'imagination qui octroie un statut particulier à l'expérience esthétique.

L'art est ainsi considéré par John Dewey comme une expérience esthétique inséparable de l'ensemble de nos activités ordinaires. En ce sens, l'expérience esthétique n'est ni une forme de luxe (comme pourrait chercher à le démontrer une approche déterministe), ni une transcendance (au sens de Kant) : l'expérience esthétique est faite de relation et peut donc être expérimentée par tous. Une des caractéristiques essentielles de l'expérience esthétique est qu'elle est appréciée en elle-même et non en vue d'une autre fin. Donc l'esthétique pour John Dewey ne se limite pas aux œuvres d'art ou aux objets hors de l'ordinaire, mais au contraire offre un regard sur l'existence quotidienne. Dans l'optique de John Dewey, l'expérience esthétique renvoie en premier lieu à des expériences ordinaires vécues dans leur plénitude immédiate (comme le plaisir de jouer ou d'écouter de la musique) qui sont par la suite communiquées, parce qu'elles sont devenues objets de réflexion par le biais de la mémoire et de l'imagination (au sens de rencontre de l'ancien et du nouveau). L'expérience esthétique est donc plus que l'art tant qu'il est considéré comme une

³⁸³ La volonté de John Dewey de considérer les arts comme des expériences a été partagée par les fondateurs d'une école singulière aux Etats-Unis nommée Black Mountain College. Le Black Mountain College était une université libre et expérimentale, fondée en 1933 en Caroline du Nord qui cherchait à proposer une alternative aux écoles d'art traditionnelles. Ce lieu fit office d'incubateur de pratiques artistiques d'avant-garde, mais cessa son activité en 1957. Les arts plastiques, la musique, la poésie y étaient enseignés selon les principes de John Dewey : la pédagogie y était libérale et basée sur l'expérience au travers de petites communautés. Prônant notamment l'éducation de tous par chacun, le travail manuel y tenait aussi une grande place. Pour ses fondateurs, des artistes-enseignants, il faut considérer l'éducation au moins en partie comme une perception (et non simplement une transmission de connaissances). Et c'est en plaçant l'art au centre de l'éducation, en le considérant comme expérience (et non comme entité exceptionnelle), que l'éducation par la perception est possible. Cette université reste assez peu visible dans l'histoire de l'avant-garde américaine alors qu'elle a vu passer certains de ses grands représentants tels De Kooning ou Rauschenberg : KATZ Vincent, BRODY Martin, *Black Mountain College - Experiment in Art*, 2013, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 352p.

activité isolée ou réservée à certains. En outre, l'imagination permet d'unifier en un tout l'ensemble des éléments d'une expérience (émotion, réflexion), l'imagination qui est le propre de l'expérience artistique, permet la formation de soi :

« [...] il revient à l'art de faire concorder les différences au sein de la personne individuelle, de supprimer l'atomisation et les conflits entre les éléments qui la composent, et de tirer parti de leurs oppositions pour construire une personnalité riche. »³⁸⁴

De la sorte l'expérience forme avec le temps un tout unifié et cohérent, une personne. Pour John Dewey la réflexion n'est autre que l'imagination qui obéit à des règles de raisonnement. Par conséquent l'activité artistique, grâce aux émotions et à l'imagination qu'elle déclenche, permet d'entrer dans de nouvelles formes de relations et de participations. Comme le fait par exemple de se mettre à la place d'un autre, d'envisager des modes de vie alternatifs, de mettre en place de nouvelles relations avec notre environnement³⁸⁵... Ces apports théoriques de John Dewey permettent de saisir à nouveau frais les raisons invoquées par les musiciens pour expliquer ce pourquoi ils font de la musique. Comme ci-après Tristan (entretien du 04 avril 2009, 33 ans, guitare/chant lead/ composition, coordinateur d'une association de musiques actuelles) :

« Faire de la musique, jouer dans un groupe et se produire sur scène, pour moi c'est vraiment un moyen... pas d'être quelqu'un d'autre parce qu'on reste soi, mais peut-être de jouer des personnages, de pouvoir dire des choses qu'on ne dirait pas comme ça dans la vie ou entre potes ou autour d'une table. Puis voir... aller vers un truc qu'on pourrait appeler une performance tu vois, pas forcément naturel mais ça vient de nous quand même. C'est un peu schizo quoi presque. Une sorte de défouloir ou d'échappatoire. [...] Je sais que des gens proches de l'asso ont déjà voulu venir en backstage pour prendre des photos et la production a refusé. Pas parce qu'on a des choses à cacher, parce qu'on veut garder la magie tu vois c'est ça aussi. Mais moi j'adhère à ça, je suis technicien du spectacle, et ça a été mon premier métier dans le spectacle. Donc je monte des décors, je vois derrière comment est-ce que ça tient et quand les gens sont devant le spectacle, oui effectivement ils voient un beau décor, une belle lumière, des beaux acteurs ou musiciens ou autres, mais comment ça tient derrière, comment est-ce que c'est possible qu'à un moment il se passe un truc, que ça bouge ou quoi, des fois c'est fait avec rien, des fois c'est des bouts de ficelle, mais c'est ça qui est magique, et si on enlève cette magie-là, le spectacle il a plus d'intérêt. Enfin si, il en a d'autres mais nous on le fait

³⁸⁴ DEWEY John, *op.cit.*, p.292.

³⁸⁵ À cet égard, l'expérimentation nommée Alpages, menée par Philippe et exposée en fin de partie dans la section concernant la contrainte créatrice, est tout à fait représentative, puisqu'elle implique de faire avec le donné donc les potentialités musicales de la nature environnante.

avec l'asso, on organise des visites de chantier, mais là on est sûrs que les personnes qui ont postulé ont envie de savoir, parce que ça a un rapport avec leur métier, ça a un rapport avec leurs études, avec leur passion pour la musique donc du coup c'est cohérent.»

Les raisons qu'invoque Tristan pour expliquer son choix de pratiquer la musique peuvent se comprendre à l'aune de ce que John Dewey met en exergue : l'activité artistique permet d'expérimenter de nouvelles formes de participations, telles que le fait de se mettre à la place d'un autre. Ce que l'on dénote également ici, et maintes fois revenu en entretiens, c'est l'importance accordée au fait de pouvoir transmettre une émotion aux spectateurs, leur apporter des moments « autres », différents d'une routine non esthétisée. De la sorte l'approche de John Dewey s'avère féconde pour comprendre les expériences menées sur les scènes locales.

2.1.1.2. LE FAIRE ENSEMBLE ET L'ÉCOUTE DE L'AUTRE

En mélomane averti et musicien amateur Alfred Schütz a réfléchi à la nature de l'expérience musicale. Un livre rassemble quatre textes écrits par Alfred Schütz entre 1924 et 1956 sur la musique³⁸⁶ dont un intitulé « Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux ». Pour Alfred Schütz l'expérience musicale renvoie à une forme de socialité particulière, donnant à voir des « coordinations intersubjectives de courants de conscience ». Il analyse les fondements de la relation qui lie les différents acteurs de l'échange musical. Faire de la musique ensemble suppose de se mettre à l'écoute des autres. Cette socialité particulière de l'expérience musicale qui suppose une relation mutuelle de mise à l'écoute, constitue pour Alfred Schütz le fondement de toute relation sociale. Avec les musiciens suivis lors de l'enquête, au cours de bœufs³⁸⁷ improvisés ou de répétitions, nous avons noté cette mise à l'écoute de l'autre comme élément fondamental de la pratique musicale.

³⁸⁶ SCHÜTZ Alfred, *Écrits sur la musique. 1924-1956*, Paris : Éditions MF, 2007.

³⁸⁷ Le terme bœuf, couramment employé par les musiciens désigne un regroupement de musiciens qui jouent ensemble en improvisant autour de *riffs* (phrases musicales). L'origine de ce terme provient d'un bar restaurant parisien qui s'appelait Le Bœuf sur le Toit, où se retrouvaient des musiciens de jazz pour improviser. On entend également parler de *jam sessions*.

Lors d'un bœuf improvisé au cours d'une soirée, dans une chambre de l'appartement possédant un piano, plusieurs musiciens présents se sont mis à jouer. Stéphane, le bassiste avait emmené sa basse, il y avait une guitare acoustique dans l'appartement qui fut jouée par un participant de la soirée. Lucas habitué au chant lança ce bœuf improvisé. Le pianiste, contrairement aux autres musiciens, connaissait le solfège et le piano classique. En effet au début il jouait quelque chose de classique, le bassiste, le guitariste et le chanteur lui ont ainsi demandé d'improviser "quelque chose de plus *jazzy*". Ce qu'il fit, cela dura une demi-heure, chacun se « *calant* » (en terme de rythme et d'accords) par rapport aux autres musiciens, et plus spécifiquement le bassiste sur les accords joués par le guitariste, ce dernier se calant sur les accords du piano, et enfin le chanteur sur l'ensemble. Mais le pianiste s'arrêta sans prévenir, pour jouer de nouveau des choses plus traditionnelles et individuelles, entamant les partitions posées sur le piano. À cet instant les autres acteurs de l'interaction eurent l'air déconcertés, déçus, et finirent par se résigner à ce qu'il n'y ait plus de place à l'improvisation collective mais plutôt à la démonstration de dextérité individuelle et de plaisir personnel. Ils se mirent alors à ironiser un peu sur le compte du pianiste solitaire. Il avait abandonné les codes de l'échange musical, et conséquemment son crédit auprès des autres musiciens. Nous en profitons pour demander aux musiciens ce qu'ils avaient pensé et comment ils avaient vécu ce moment. Ils regrettèrent l'incapacité d'écoute du pianiste et mirent en cause sa formation classique, qui en avait fait un pianiste capable de reproduire des créations voire d'improviser seul, mais incapable de se mettre à l'écoute des autres car il n'avait jamais expérimenté le jeu en groupe. Ci-dessous deux photos prises pendant ce bœuf :



Ces mises à l'écoute de l'autre ne sont pas des acquis pré-expérientiels. Il faut avoir eu l'occasion d'expérimenter le jeu collectif pour apprendre à s'écouter mutuellement. Cette

importance de l'écoute de l'autre, souvent rappelée au cours des entretiens, est une caractéristique essentielle des pratiques des musiciens rencontrés.

2.1.1.3. DES QUETES DE RECONNAISSANCE

Le commun des scènes locales se manifeste au travers d'un fonctionnement ancré territorialement et fait d'interconnaissances. Le territoire partagé est émaillé de scènes et de bars organisant des concerts, de lieux de répétitions, de disquaires indépendants. Les modalités de création des groupes utilisent souvent la logique du bœuf et de l'écoute mutuelle, mais encore le partage de scènes entre groupes locaux. Dans ces expériences de compositions musicales collectives, de partages de scènes ou d'expérimentations communes de la contrainte créatrice (Hootenany et Forest/Secrètes sessions³⁸⁸), des modalités de reconnaissance entrent en jeu. Aussi pour approfondir la compréhension des scènes locales et leur fonctionnement réticulaire, on a recours aux apports d'Axel Honneth quant à la reconnaissance³⁸⁹. Les échanges sur les scènes locales peuvent se comprendre comme des modèles de production de reconnaissance sociale. La reconnaissance s'envisage au travers de différents modes de rapports interpersonnels : affectifs, juridiques et sociaux. La reconnaissance est une condition de la dignité humaine : elle reconnaît ce qui fonde l'identité culturelle des personnes. Les démarches réticulaires dans lesquelles s'inscrivent les scènes locales, impliquent des modalités d'inter-reconnaissance entre les différents acteurs que sont les musiciens, les auditeurs actifs et les professionnels du secteur. Les interactions des scènes locales créent des formes de reconnaissance, qui fonctionnent comme conditions d'intégration à la scène. L'inter-reconnaissance permet d'approfondir la lecture du fonctionnement des pratiques musicales. Héritier de l'École de Francfort, Axel Honneth propose de définir les contours de la vie sociale moderne dans *La lutte pour la reconnaissance*. La reconnaissance permet d'assurer la libre réalisation de chacun sur la base de sa participation à des relations satisfaisantes. Axel Honneth définit la reconnaissance comme un acte performatif³⁹⁰

³⁸⁸ cf. 2.2.4.1. et 2.2.5.1.

³⁸⁹ HONNETH Axel, *La Lutte pour la reconnaissance*, (1992), Paris : Éditions du Cerf, 2000.

³⁹⁰ Un acte performatif rend opératoire ce qu'il énonce, il crée une réalité en la verbalisant.

de confirmation intersubjective des capacités et qualités morales que se prêtent des individus ou des groupes. Par sa performativité, la reconnaissance a une conséquence concrète dans le monde vécu. C'est dans cette approbation d'autrui que se forme le rapport pratique à soi. Axel Honneth a initialement traité de la reconnaissance à partir des cas de manque de reconnaissance. Tout déni de reconnaissance engendre un sentiment de mépris et d'humiliation chez celui qui le subit. Axel Honneth mène une phénoménologie des blessures morales, c'est à dire l'étude des conséquences de ces blessures. Les expériences de déni de reconnaissance engendrent des luttes visant à rétablir la reconnaissance niée.

Les frontières de la reconnaissance se sont dissolues, il n'est plus seulement question d'une reconnaissance de la part de la famille ou de la sphère du travail. La reconnaissance se développe dans des pratiques parallèles. Ces pratiques parallèles peuvent justement relever de la sphère créative et musicale. Les pratiques musicales contemporaines se sont accrues ces dernières années au travers du numérique³⁹¹ et les caractéristiques de la reconnaissance se sont renouvelées par l'évolution des pratiques. Les musiciens sont ancrés dans un espace local au sein duquel s'établissent des interactions et interrelations qui procèdent de modalités de reconnaissance. Quand ils donnent à voir leurs productions sur scène, les musiciens se retrouvent *de facto* dans l'attente d'une confirmation de leur capacité d'authenticité et de créativité. Ceci est particulièrement accru par l'importance que prend la scène dans l'expérience des musiciens rencontrés. Le modèle d'Honneth distingue trois modes de reconnaissance réciproque : amoureuse, juridique et culturelle³⁹². Comme on l'a vu les musiciens pratiquent au sein d'interconnaissances accrues, qui sont autant de reconnaissances : on travaille les uns avec les autres car on estime le travail produit habituellement par tel musicien. Les enjeux de la reconnaissance en milieu musical sont très présents, en effet les musiciens attendent des manifestations de reconnaissance de leur singularité. Nous pouvons les appréhender à partir des

³⁹¹ Le DEPS dans son enquête sur les pratiques culturelles à l'ère numérique a séparé arbitrairement les pratiques musicales sur instruments de la création musicale sur ordinateur, insérée dans les « activités en amateurs sur ordinateurs », ce qui fausse la lecture des résultats quant aux pratiques musicales dans leur ensemble. En effet sans la MAO, les pratiques musicales semblent stagner entre 1997 et 2008.

DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : enquête 2008*, La Découverte/Ministère de la Culture et de la Communication, 2009.

³⁹² Pour ce faire il s'inspire de la tripartition d'Hegel : famille (amour), État (juridique), société civile (culturel).

trois niveaux proposés par Axel Honneth. La traduction de ces trois niveaux de reconnaissance sur les scènes locales est la suivante :

- le premier niveau est interpersonnel, il est celui des formes de reconnaissance entre musiciens, elles sont soit interindividuelles (au sein de chaque groupe) fondées sur les affects et l'amitié ; soit inter-groupales comme pour les expériences de « partages de scènes » et les échanges translocaux³⁹³,
- le second niveau est institutionnel, il désigne la reconnaissance des musiciens des scènes locales au travers des sélections faites par les institutions et intermédiaires chargés d'attribuer les aides et subventions (cela touche éminemment à la spécificité française du financement public de la culture),
- le troisième niveau est public, il touche aux reconnaissances émanant des auditeurs actifs des scènes locales, des intermédiaires autonomes tels que les fanzines, qui au travers de leur suivi de certains groupes (aller les voir en concert, se tenir informé de leur actualité et la retransmettre) activent la reconnaissance publique.

Ces trois niveaux s'articulent et sont en tension. Pour les analyser depuis leurs argumentations nous utilisons l'entrée pragmatique. Deux types de grandeurs³⁹⁴ sont principalement en jeu : l'authenticité (cité de l'inspiration) et la réputation (cité de l'opinion). Ils agissent comme autant de vecteurs de reconnaissance. Le vecteur de la reconnaissance publique renvoie aux contributions qu'apportent les sujets à la communauté :

« Mais comment ils font pour composer des trucs comme ça ?! Les guitaristes parfois ont des idées presque visionnaires, ils ont vachement de recul sur les choses qu'ils peuvent enregistrer au-dessus. » (*de la partie de guitare*)

Cet extrait atteste de l'admiration d'Aurélien (entretien du 7 novembre 2011, 31 ans, composition/guitare/basse/chant lead/clavier/batterie, musicien intermittent) pour un groupe local de rock expérimental qu'il compare dans la suite de la discussion à Sonic Youth³⁹⁵. Cette

³⁹³ Ces échanges translocaux concernent des musiciens de scènes locales régionales (ex. entre Lille et l'Avesnois), européennes (ex. entre Lille et Münster), ou mondiales (ex. entre Lille et Brooklyn).

³⁹⁴ BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent, *De la justification, les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

³⁹⁵ Groupe indépendant connu à l'international jouant depuis plus de 20 ans

déclaration révèle une forme de reconnaissance qui se construit sur l'admiration de la capacité expressive d'autrui.

Au cours du travail de terrain, Stéphane (entretien du 16 avril 2010, 30 ans, bassiste, attaché territorial) et Paul (entretien du 15 mai 2009, 34 ans, composition/guitare/chant lead/clavier, musicien intermittent), qui ont eu un groupe ensemble par le passé, ont voulu s'associer avec Émilie pour un nouveau projet³⁹⁶ de groupe. Une *Hootenany*³⁹⁷ était l'occasion pour eux de « tester » cette nouvelle formation au cours d'un « set »³⁹⁸. À l'époque Stéphane est bassiste dans un groupe et Paul guitariste et chanteur dans un autre groupe tournant aussi bien en national qu'à l'international lors d'échanges translocaux. L'idée de s'associer avec Émilie est survenue lors de visionnages de vidéos amateurs dans lesquelles elle apparaît en réalisant des reprises de titres populaires avec ses amis sur un ton désinvolte et humoristique. Vidéos dont ils ont eu connaissance par un ami commun. Ces reprises sarcastiques ont intrigué Stéphane et Paul qui ont également reconnu une qualité à la voix d'Émilie. Parallèlement, Émilie forte de cette reconnaissance a augmenté son investissement dans la pratique du chant.

Cet exemple implique des modalités de reconnaissances de niveau interpersonnel, le fait de reconnaître le talent d'Émilie au chant (comme celui d'un batteur ou d'un ingénieur du son par exemple). Mais aussi des modalités de reconnaissance publique, Stéphane et Paul attendent que des musiciens reconnaissent communément la qualité des productions musicales de ce nouveau projet. Ils étaient soucieux de la performance live d'Émilie devant une partie de la scène locale, car elle était habituée au seul cercle privé. En la mettant en scène dans le cadre particulier de jeu en collectif, ils souhaitaient obtenir des formes de reconnaissance par les autres musiciens, de l'intérêt de la voix et de la présence scénique de la chanteuse, et donc de façon induite de leur choix d'avoir « monté un projet » avec elle.

³⁹⁶ Le terme projet est très couramment usité par les musiciens pour parler de leurs différentes activités musicales en groupe.

³⁹⁷ Ces événements annuels sont l'occasion de constituer des groupes éphémères (en tout cas non préexistants, car ils peuvent occasionner de nouvelles formations) de musiciens issus de la scène locale de Lille afin de se produire sur scène le temps d'une soirée, les *Hootenany* sont explicitées en détail ci-après.

³⁹⁸ Une prestation live.

Souvent, les scènes musicales locales sont en contact les unes avec les autres, elles interagissent notamment au travers d'échanges entre musiciens, nous appelons cela les échanges translocaux. Mais une autre particularité se fait jour sur les scènes, celle du partage de scènes entre groupes provenant de différentes scènes locales. Ian Rogers⁴⁰⁰ a rédigé un article à ce propos, relatant la nécessité pour les musiciens des scènes locales de se rendre eux-mêmes en concert pour tourner régulièrement. En se proposant de partager des scènes, les groupes estiment mutuellement leurs productions. Cela donne à voir une modalité de la reconnaissance inter-groupale. Ci-après Damien (entretien du 14 avril 2011, 27 ans, composition/chant lead/clarinette, doctorant) relate en premier lieu ces possibles partages avec les groupes allemands qu'il a rencontré lors de ses études en Allemagne, puis dans un deuxième temps il relate un partage de scène qui s'est tenu à Lille (échange intra-scène) :

« Y'a quelques groupes que j'ai suivi là-bas (*dans une autre ville donc une autre scène locale*), des groupes que j'ai rencontré en faisant des concerts à la fac, en faisant jouer des groupes, je me suis bien entendu avec les types etc. j'ai suivi ce qu'ils ont continué de faire, et c'est pour ça je peux leur demander à eux s'ils sont partants pour qu'on partage des scènes, etc. Et eux par leurs contacts, leurs références de groupes, ils connaissent pas mal de monde donc, c'est plutôt bien. [...] On leur a proposé de jouer avec nous à la Rumeur, une date qui s'est très bien passée, c'était vraiment génial, non seulement on a eu du monde, mais en plus les deux univers se sont vraiment bien rencontrés, et puis humainement ils sont vraiment adorables. Ils ont vraiment le même rapport à la musique, à la création que nous. Donc c'était vraiment super chouette de pouvoir échanger avec eux. Donc on s'était dit "ah faut vraiment qu'on refasse un truc", eux trouvant une date au Blind Test, ils nous ont proposé d'aller jouer avec eux. »

Cet extrait permet de saisir le type d'échange réciprocaire fondé sur des modalités de reconnaissance de niveau interpersonnel (et précisément inter-groupal) qui s'établissent entre les groupes locaux. Ci-après, Julien (entretien du 25 mars 2011, 28 ans, composition/chant lead/clavier, photographe indépendant) relate la façon dont il trouve des dates :

« Ben il suffit qu'une personne ait le CD, qu'il ait un peu de contacts, qu'il fasse une soirée chez lui, qu'il passe la zik, qu'il parle du groupe, et puis t'as quatre, cinq personnes autour

³⁹⁹ Au sens d'échange réciprocaire visant à faire bénéficier un autre groupe d'une date de concert.

⁴⁰⁰ ROGERS Ian, « 'You've got to go to gigs to get gigs' Indie musicians, eclecticism and the Brisbane scene », *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 22, Issue 5, 2008, pp. 639-649.

qui sont zikos ou qui sont dans le milieu de la musique eh bah pareil ça fait tourner et puis les gens reviennent vers toi, c'est bien. Puis c'est comme ça que ça se passe aujourd'hui parce qu'avec tous les groupes qu'il y a en France et dans le monde, on est tous des petits riens quoi, au milieu de tout ça. »

Julien explique le fonctionnement réticulaire propre aux scènes locales. Les pratiques d'écoute investie des auditeurs et des musiciens ont pour conséquence une attention particulière aux nouvelles productions locales. Pour Julien, l'expansion du nombre de groupes s'autoproduisant rend indispensable ce fonctionnement réticulaire des scènes. Ci-après il explique que son travail en tant que photographe lui permet également de développer de nouveaux contacts pour la musique.

« Ben je voulais envoyer mes photos au magazine, et en fait je me suis trompé j'ai envoyé le mail à la mauvaise personne, c'est le mec qui faisait la traduction du site, en anglais. Et j'avais envoyé des photos pour leur montrer mon boulot au cas où et le mec a voulu réutiliser mes photos pour son site de musique. J'ai pas trop compris ce qu'il me disait d'ailleurs, et je lui ai fait "ah bah tiens si tu fais un site de zik moi j'ai un groupe on va sortir un album", et puis 3 semaines plus tard il m'envoie un mail en me disant "bah j'aimerais bien que tu m'envoies ton CD pour écouter" et peut-être faire une chronique pour des magazines flamands ou des webzines je sais plus. Donc du coup j'ai envoyé le premier album en téléchargement. Et c'est bien parce que c'est tout un réseau que nous on n'a pas en fait. La Belgique et surtout le côté des Flandres. »

De la sorte on comprend que lorsque l'activité professionnelle touche aux domaines culturels, l'interconnaissance est encore favorisée, et peut contribuer à termes à développer des modalités de reconnaissance.

2.1.1.4. DE LA TENSION ENTRE REGIMES DE SINGULARITE ET DE COMMUNAUTE SUR LES SCENES LOCALES

Les récentes publications⁴⁰¹ et l'usage récurrent de la reconnaissance, aussi bien dans les discours journalistiques que dans les échanges courants, attestent de la centralité de cette notion à l'heure actuelle. La question de la reconnaissance soulève inévitablement celle de la différence

⁴⁰¹ CAILLÉ Alain (Dir.), *La quête de reconnaissance. Nouveau phénomène social total*, La Découverte, 2006.

Collectif : *La reconnaissance : des revendications collectives à l'estime de soi*, Éditions des Sciences Humaines, 2013.

entre un souci de distinction de soi (de sa singularité) et le besoin de concordance aux autres, entendu comme forme de proximité au collectif (communauté). Chercher la reconnaissance d'autrui, est-ce la quête d'une reconnaissance des distinctions qui nous définissent en tant que personne singulière, ou bien celle de la concordance de nos dispositions à celles communément acceptées au travers d'une communauté de valeurs ? La diversité des représentations des agents donne à voir entre ces deux points une multitude de situations. Cette interrogation quant à la quête de distinction ou le besoin de concordance renvoie aux travaux de Nathalie Heinich sur la singularité artistique⁴⁰². Initialement la question de la singularité renvoie à ce qui distingue l'artiste au sein de la société et parmi ses pairs. C'est la construction sociale d'une croyance en l'illusion de la singularité⁴⁰³. Ce choix de traiter sociologiquement la singularité ne vise pas à valider les croyances concernant la singularité des artistes ou de l'art⁴⁰⁴. Il s'agit en revanche d'explicitier et de comprendre le régime de valeurs en art qui est fondé sur la singularité.

« La singularité n'est pas une propriété substantielle des œuvres ou des artistes, mais un mode de qualification - au double sens de définition et de valorisation - qui privilégie l'unicité, l'originalité voire l'anormalité, et en fait la condition de la grandeur en art »⁴⁰⁵.

Cette définition de la singularité renvoie amplement au régime de valeurs de la Cité inspirée décrite par Boltanski, où le principe supérieur commun est l'inspiration qui établit la grandeur relative des êtres en présence. De la sorte le régime de singularité s'oppose au régime de communauté. Dans le régime de communauté, ce qui est privilégié c'est le commun et le partagé. Conséquemment les singularités dans le régime de communauté sont perçues comme étant des déviances à la norme communautaire. C'est le mouvement romantique au tournant du 19ème siècle qui a remplacé le régime de communauté par le régime de singularité, toujours en vigueur aujourd'hui. Il semble y avoir là deux alternatives de reconnaissance. Entre la quête d'une reconnaissance de sa distinction par rapport aux autres, comme être capable de composer des

⁴⁰² HEINICH Nathalie, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications* n°64, Paris : Centre Edgar Morin (EHESS), Seuil, 1997, pp.153-172.

⁴⁰² HEINICH Nathalie, *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraire et reconnaissance*, La Découverte, Paris, 1999.

⁴⁰³ HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Editions de Minuit, 1998, p.20.

⁴⁰⁴ Nathalie Heinich précise en guise d'exemple que la sociologie des religions ne vise nullement à valider les croyances religieuses.

⁴⁰⁵ HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Repères, La découverte, 2004, p.107.

musiques originales, faire valoir son originalité créative voire un comportement anormal, différent, chez les musiciens des scènes locales. Et la quête d'une reconnaissance de la concordance des dispositions des musiciens à celles communément partagées par la scène locale : par exemple avoir une connaissance fine de l'histoire des musiques populaires, de la soul au blues en passant par les groupes qui ont fait l'histoire du rock⁴⁰⁶ tout en se tenant au courant des nouveautés « indés »⁴⁰⁷. En somme la quête de reconnaissance par distinction renvoie au régime de singularité, quand la quête de reconnaissance par concordance renvoie au régime de communauté.

Mais on peut faire l'hypothèse que l'attente de reconnaissance communautaire s'est liquéfiée au regard de l'attente d'une reconnaissance de singularité dans la plupart des cas. Sauf lors de quelques moments particuliers où se construit une communauté éphémère, comme lors des concerts ou des festivals. En ce cas, la musique est ce qui fait à la fois social et communauté de manière transitoire. Quand cette dimension communautaire s'éteint les musiciens ne s'identifient pas à une communauté en particulier. La « reconnaissance médiatisée par le signe [...] et l'appartenance »⁴⁰⁸. Aussi, dans le cas des scènes locales, nous nous inscrivons dans un contexte d'actualisation de ces régimes au travers d'actions situées des acteurs. La singularité et la question de l'originalité renvoient aux rapports ambivalents entretenus avec les productions *mainstream* et la valorisation de l'originalité créative sur les scènes locales. Les scènes locales sont donc des lieux de construction de la singularité. Par la mise en scène, les jugements et les représentations qui visent à légitimer les scènes comme production de singularités créatives.

Ces alternances entre communauté et singularité renvoient à un des idéaux fondateurs du rock comme expression du collectif. La création collective est souvent revendiquée par les groupes des scènes locales, et s'oppose à une partie des productions *mainstream* souvent agrégées autour d'une seule personnalité. Mais en réalité les musiciens des scènes s'accordent souvent à dire que

⁴⁰⁶ Au sujet du mythe rock au travers de groupes cultes, le thème de l'ouvrage d'Antoine Hennion et Patrick Mignon est évocateur : MIGNON Patrick, HENNION Antoine, *Rock de l'histoire au mythe*, Vibrations, Anthropos, 1991

⁴⁰⁷ Indés pour indépendant.

⁴⁰⁸ HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, (1993), Paris : A.M. Métailié, 2007, p.324.

l'un des membres est le principal initiateur et compositeur des musiques, et sur scène le chanteur reste évidemment la figure principale. Ce fonctionnement avec un *leader*, paraît « indispensable pour créer efficacement » selon Liam (entretiens informels en festivals, en août 2013, 28 ans, batteur), il en résulte des difficultés de délimitation des contributions de chacun au collectif, dont nous parle Lise (entretien du 28 avril 2011, 27 ans, composition/chant lead/clavier/guitare/batterie, intermittente du spectacle/cours de clavier) :

« Ce groupe par exemple, c'est un groupe parce qu'on arrange tout ensemble, mais à la base les morceaux viennent du chanteur, François, guitare voix et c'est quand même plus son projet. En fait c'est comme les Beatles, en gros c'était Paul McCartney et John Lennon, mais en même temps les deux autres apportaient leurs trucs à eux, avec ce qu'ils faisaient. Donc c'est très difficile de délimiter, finalement ce sont des gens qui choisissent de dire « on est un groupe » ou « c'est mon projet ». Mais souvent dans les groupes en fait c'est toujours le projet d'une personne, tu vois je pense que genre Radiohead, bon c'est un groupe mais c'est quand même le chanteur qui fait tout, qui *drive* le truc. C'est plus un choix d'esthétique, peut-être que dans le rock c'est mieux d'être un groupe. Ça fait moins starification, j'en sais rien. Mais la limite est toujours très floue en fait. »

On comprend ici que les représentations idéalisées du collectif au fondement du rock, s'inscrivent avant tout en différenciation avec les productions *mainstream* (donnant à voir un individu vedette). Mais passent rarement l'épreuve des faits, puisque les musiciens jouant en groupes s'accordent à dire la nécessité d'un leader dans la production. Cependant ce qui compte c'est de s'autodéterminer comme un collectif.

2.1.2. EXPERIENCES FESTIVALIERES

Les festivals sont des événements s'étalant sur plusieurs jours qui font se rejoindre périodiquement des auditeurs venus de nombreux endroits se retrouvant ensemble au cours d'une occasion précise en une seule et même place, où ils peuvent brièvement changer leur mode d'interactions aux autres. En ce sens les expériences festivalières permettent d'analyser la production du social. Les festivals sont des lieux de création d'un entre soi éphémère ayant ses propres signes⁴⁰⁹ (ivresse, drogues...). Les descriptions ci-dessous montrent qu'il n'y a pas

⁴⁰⁹ HENNION, *op.cit.*

collectif du simple fait d'une coprésence, du partage d'un même foyer d'attention auditive, mais qu'il existe différentes formes de coprésence. De la sorte ces descriptions donnent à voir une articulation entre :

- des pré-agencements situationnels (ordonnancement matériel, spatial et temporel des places et des rôles)
- des affordances auditives (qui s'imposent ou sont collectivement construites dans le cours de l'écoute, divergent d'un co-présent à l'autre)
- une dynamique d'ajustements interactionnels (indifférence, coordination, conflit..., ou passages de l'un à l'autre).

2.1.2.1. FESTIVAL DE DOUR

Le festival de Dour en Belgique (situé à la frontière) a lieu dans un environnement spécifique, c'est un vaste champ appartenant à une commune de 16 000 habitants, qui est investi par près de 180 000 festivaliers (jusqu'à 45 000 le même jour) pendant quatre jours tous les mois de juillet depuis 26 ans. Cet environnement spécifique baptisé « plaine de la machine à feu », met à distance les supports usuels de la vie urbaine, loin des agents de contrôle social.

Extrait d'une newsletter éditée par le Festival de Dour, suite à l'édition 2012 : « La vie telle qu'elle devrait être : un microclimat où tout est possible. L'atmosphère si spéciale du festival qui fait sa réputation dans le monde entier est toujours bien présente. Le temps de 4 jours, le public éclectique vit réellement ensemble et oublie toutes différences sociales ou culturelles. Ils partagent une manière de vivre et d'être commune qui crée une magie que personne n'arrive vraiment à expliquer. Un début d'explication à ce phénomène, est peut-être la programmation variée, abondante, cohérente et exigeante où l'on a vraiment l'impression que tout est possible. Le public du festival est ouvert d'esprit et aime réellement la musique au sens large. Qui d'autre que Dour pourrait se permettre de programmer sur une même affiche Aphex Twin + Hecker, Pet Shop Boys, Sepultura et Alborosie ? »

Cet extrait atteste des représentations d'une expérience sociale collective particulière. Décrivons l'expérience de l'intérieur :

Allongés pour dormir sur un des immenses parkings de plus de 60 000 voitures, on peut voir arriver des fêtards qui ont fini leur nuit aux derniers concerts (6h du matin), et qui

saluent les festivaliers à moitié endormis avec un sourire qui se veut complice, rarement entrevu dans d'autres moments de la vie sociale. Les usages de produits psychoactifs ayant une incidence évidente sur ces comportements. En effet l'alcool est utilisé pour désinhiber les êtres, mais encore les drogues, notamment celles qui circulent le plus aujourd'hui sur ce genre d'événements, à savoir la Md mA, molécule active de l'ecstasy, anciennement surnommée « drogue de l'amour ». Les usagers étant dans une sensation de partage avec leurs amis comme d'illustres inconnus. On peut voir quelques jeunes monter sur les chapiteaux sous lesquels se déroulent les concerts, faisant un spectacle improvisé pour les centaines de danseurs amassaient devant car il fait trop chaud sous le chapiteau pour pouvoir y rester. Les festivaliers les acclament en cœur. On peut voir quelqu'un prendre une photo et avoir plus d'une quinzaine de personnes qui se mettent sur la photo avec le sujet initial. On peut entendre à tout moment entonner très fort par des centaines de personnes douréééééé, comme un cri visant à confirmer le ralliement collectif et la présence dans l'ici et maintenant. On peut voir les gens sortir de leurs sacs des « paksons » d'herbe, des « bombes » de vodka (mise dans des ballons en plastique afin de passer les sécurités à l'entrée qui n'autorisent pas les bouteilles), de la Md mA en petite « bombe » faite avec des feuilles de papier à rouler cette fois, des ecstasy, des champignons, évidemment de l'alcool à foison, souvent bien calé dans le sac à dos à usage des sportifs habituellement ayant un tuyau qui relie la poche dans le sac à son détenteur. On peut le voir le partager et en proposer à ses amis et amis d'amis, personnes qui passent par là. On peut croiser des gens hagards, désorientés sans doute « en descente » de quelque drogue un peu forte. Passé une certaine heure on peut voir certaines personnes faire l'amour dans les recoins sombres sous les chapiteaux. On peut voir des amitiés éphémères se lier en quelques secondes en faisant la queue pour acheter à manger ou une boisson, se parler, se serrer la main lorsqu'elles se quittent avec cette complicité en forme de bienveillance notamment renforcée par des conditions intenses (du son, de la poussière, de l'alcool, des drogues, des pieds sales et des corps fatigués – sans compter les années où la « plaine de la machine à feu » inondée de pluies rend le terrain extrêmement boueux). L'expérience de Dour fait figure d'épreuve physique qui renforce probablement l'expérience sociale. On peut voir s'improviser une bataille d'eau entre deux tables (disposées pour se restaurer) de personnes qui ne se connaissent pas mais interagissent comme si c'était le cas et finissent conséquemment par se parler. Un allant de soi singulièrement à l'œuvre à Dour, fortement partagé par les festivaliers, prenant la forme d'une solidarité, semble fonder l'expérience collective du festival. Les organisateurs ont repris ce qui se disait sur la « plaine de la machine à feu » : « Dour c'est l'amour ». On peut émettre l'hypothèse que la difficulté des conditions physiques proches de l'épreuve seraient à l'aune de ce comportement d'autant plus bienveillant des festivaliers les uns envers les autres. Quatre jours de son, 200 groupes sur 7 scènes, des concerts de 14h à 6h du matin, sans compter pour les campeurs un « warm up » (échauffer) au camping le mercredi soir. Là encore l'organisation a repris une réalité vécue : tous les ans les festivaliers soucieux d'être bien placés dans le camping -il y a 4 campings de plusieurs dizaines de milliers d'« emplacements »- arrivaient le mercredi pour être relativement bien situé par rapport à l'entrée du festival. Avec l'envie de festoyer dès l'amont du festival, il se passait souvent d'énormes fêtes dès le mercredi soir. Maintenant le « warm up » s'est « officialisé ». Pris dans des conditions extérieures relativement éprouvantes, les co-présents déploient des solidarités pour renforcer l'esprit

de communauté rassurante. Cela peut faire écho en un sens aux quêtes des musiciens concernant des formes de contraintes pour bénéficier de son potentiel fécond pour la création. Les contraintes (d'horaires/de groupes éphémères) permettant de déployer la créativité des musiciens, renverraient aux contraintes physiques de promiscuité et de mise à l'épreuve du corps des festivaliers visant à déployer des formes de solidarité rarement expérimentées de façon si intense par ailleurs.

2.1.2.2. NUITS SECRETES

Le festival a lieu tous les étés en août depuis 2002, (56 000 festivaliers en 2014). il se déploie au sein de la même ville d'Aulnoye-Aymeries (8 000habitants).

Le lieu investi durant trois jours

Cette année-là nous arrivons par l'entrée qui se situe sur la gauche, entre le chemin de fer, et cet immense parking qui sert dorénavant de lieu pour la « Grande Scène ». Nous sommes en 2009. Un an plus tard l'organisation spatiale changera encore un peu et toutes les entrées se feront par la droite. Il est notable de réaliser comme un endroit dénué de vie habituellement (un parking en l'occurrence), se trouve tout à coup investi de mille histoires de festivaliers, d'amis, de groupes, de rencontres fortuites, bref de relations sociales. Cette entrée sur le parking par la gauche (en 2009) était déjà une modification par rapport aux toutes premières éditions du festival. Il se tenait auparavant sur un autre parking mais, bien que jouxtant celui qui est dorénavant investi, se situait plus dans le centre-ville, à quelques centaines de mètres de là. Le centre c'est à dire au milieu des immeubles, HLM pour la plupart, derrière le supermarché (devenu en 2013 un immense centre commercial) à deux pas des quelques rues commerçantes qui jalonnent la ville d'Aulnoye-Aymeries.

Lorsque la Grande Scène s'est déplacée, elle a laissé place pour quelques années à une « ducasse », autrement dit un rassemblement de manèges très populaire dans le Nord. Cela donnait lieu à des coprésences et rencontres relativement disjointes. Entre certaines familles venant avant tout profiter des attractions à sensations et « passant » voir les concerts gratuits de la grande Scène. Et d'autres festivaliers venant spécifiquement pour la musique, « passant » temporairement au milieu de ces manèges, expérience inhabituelle lors d'un festival musical. En somme cette réalité singulière donnait à voir un exemple typique de coprésence due aux pré-agencements situationnels (ordonnancement spatial et temporel commun) mais donnant à voir un ajustement interactionnel d'indifférence. Cette « ducasse » dut prendre fin pour faciliter l'expansion du festival, ainsi depuis 2012 elle n'a plus lieu en même temps que le festival.

Voilà pour la grande scène qui a la particularité d'être gratuite et ouverte à tous, contrairement à la majorité des festivals. Mais il y a aussi une seconde scène, plus petite, ayant une jauge de 900 spectateurs (agrandie en 2014), et nommée le Jardin. Elle est aussi en plein air, mais abritée de quelques arbres. À l'année c'est un lieu peu investi jouxtant

un mini-parc public. Désempli de relations sociales durant l'année, cet espace devient le cadre de multiples expériences de vie. Les festivaliers se retrouvent près du bar, ou devant l'entrée qui fait office de véritable carrefour d'où partaient (jusqu'en 2013) les bus pour les parcours secrètes (voir plus bas).

La ville

Au-delà de ces reconfigurations spatiales temporaires, cette petite ville du Nord de la France, fut bouleversée à l'instar de nombreuses autres villes du territoire par la désindustrialisation qui débuta 40 ans auparavant. Elle se situe dans l'avesnois qui connaît la même histoire. Faste par le passé industriel, abreuvé de retombées de la métallurgie, de la sidérurgie et de l'industrie automobile (encore à l'œuvre aujourd'hui), jouxtant un paysage vallonné, encore majoritairement agricole entre les aires urbaines. Quelques initiatives se mettent en place pour revaloriser ce territoire meurtri par les événements (la guerre en fit aussi un lieu de prédilection, la ville de Maubeuge à 20 km de là fut détruite à 90% durant la Seconde Guerre mondiale), c'est parfois face aux contraintes que des dynamiques créatives émergent.

Création du festival

Olivier Conan décida en 2001 de monter un festival de musiques dans cette ville, peu avenante à la période estivale. Il se dit qu'un festival en plein été au début du mois d'août pourrait combler ces temps peu animés. C'est de cette volonté de proposer quelque chose aux jeunes d'Aulnoye dont il fait partie, et plus largement de l'Avesnois, qu'Olivier Conan fait naître les Nuits Secrètes. Ce qui renvoie donc à l'usage de l'art et de la culture à des fins sociales.

Politiques publiques⁴¹⁰

Les élus politiques locaux, dont le maire d'Aulnoye, ont largement contribué au financement de ce dernier, assurant la gratuité du Festival pour la majorité des festivaliers. L'engouement régional puis national pour ce festival a poussé les politiques en charge de la culture au niveau régional à investir ce territoire spécifique. C'est ainsi qu'est en cours d'élaboration un Pôle Régional des Musiques Actuelles (PRMA) à Aulnoye. Les Pôles régionaux de musiques actuelles, se veulent être des lieux de concentration des informations et actions relatives aux musiques actuelles en région. Il vise à dynamiser le territoire. Aulnoye étant devenue par conséquent la ville phare d'une implantation potentielle. Ce projet est toujours en cours. Il suscite des engouements mais aussi de nombreuses réserves, car ce territoire éloigné de la métropole lilloise, risque de ne pas être investi par les musiciens à la hauteur de l'investissement financier qu'il suscite. Un autre point dommageable au territoire de l'avesnois est son manque d'infrastructures de transports. L'autoroute permet de rejoindre Lille à Maubeuge en 50 minutes mais la route pour Aulnoye depuis Lille emprunte de petites routes départementales, où d'ailleurs de nombreux festivaliers, non originaires de l'avesnois, m'ont déclaré s'être perdus. Par le train, le territoire est joignable en 1H15. Mais l'éventualité sans cesse repoussée d'établir

⁴¹⁰ cf. 1.3.1. Acteurs politiques et administratifs : des régulations de contrôle

un TER GV, soit un train régional à grande vitesse, pour relier le territoire de l'avesnois à la métropole ne favorise pas son désenclavement.

Bénévoles

Comme de nombreux festivals, les Nuits Secrètes ne sauraient exister sans les nombreux bénévoles qui participent de multiples manières au bon déroulement des éditions. Il va s'en dire que l'équipe de moins de 10 personnes qui travaille à l'année à l'élaboration d'une édition, ne saurait être efficace trois jours durant sans un soutien humain conséquent. La participation des bénévoles va de la décoration des bars et des loges temporaires, au service au bar, au nettoyage du site, à l'accueil des artistes, à la gestion du « catering » (la restauration des artistes). En tant que bénévole « accueil-artistes » nous avons menés ces derniers en interview pour soutenir la chargée de communication dans ses tâches. Cela a permis de rencontrer l'équipe organisatrice et de discuter avec de nombreux artistes nationaux et internationaux. On retrouve parmi les bénévoles des Nuits Secrètes une équipe en partie semblable à celle du festival de Dour. Aux Nuits Secrètes les bénévoles se nomment « Agents secrets » depuis quelques années. Ils ont mis en place des agents secrets juniors pour délivrer des informations et flyers sur le festival, la programmation, les « secrètes sessions » mais aussi des messages « eco-citoyens » (prévention routière, prévention SIDA, sécurité en milieu festif, environnement). On trouve sur le site du festival (comme à Dour) la présence de l'association Spiritek que l'on retrouve aussi dans des free parties, qui vise à faire de la RDR = réduction des risques, auprès des festivaliers et notamment des potentiels usagers de drogue (prévention des risques encourus par l'usage de telle ou telle drogue, des comportements à avoir en cas d'urgence, des comportements de sécurité à adopter soit généralement soit spécifiquement concernant l'usage de drogues -pailles propres pour priser, préservatifs, etc.)

Festivaliers

Comme dans tout festival il y a des évolutions sensibles des festivaliers au cours des années. D'abord les festivaliers des premières éditions étaient les habitants de l'avesnois (la programmation éclectique permettant aux générations moins habituées aux festivals musicaux de venir le temps d'une soirée profiter des spectacles). Puis de plus en plus de personnes issues de villes plus éloignées se rendent au festival, telles que Valenciennes et Lille et maintenant de Paris et de la Belgique voisine. Le festival a donc acquis une réputation lui permettant de prétendre à faire venir des publics de plus loin que le seul territoire environnant. Cela se réalise grâce à des éléments de communication, des programmations qui font parler d'elles dans les discussions entre mélomanes, des tractages de flyers, et les relais de la presse nationale. Le festival organise deux soirées de présentation de la programmation annuelle. Une à Aulnoye et une autre à Lille, à la Gare saint Sauveur, s'assurant d'une participation du public lillois. Les Nuits Secrètes se déroulent en plein centre-ville, de nombreux concerts sont gratuits (ceux de la scène principale), poussent les personnes à venir en familles.

Grande Scène gratuite - têtes d'affiche. Jardin payant - artistes plus ou moins confidentiels

Aux Nuits Secrètes on trouvera un mode de programmation inédit: compte tenu des réalités sociales du territoire il fut décidé que la Grande Scène soit gratuite. À l'inverse de

la logique existant ailleurs, les artistes les plus connus sont ceux que l'on peut voir sans payer. La programmation du Jardin est plus spécifique quoiqu'elle tende ces dernières années à changer, invitant des auditeurs investis dans leur goût, qui doivent quant à eux payer une entrée au Jardin, où elles auront l'occasion de voir jouer ces groupes dits plus confidentiels. Il va sans dire que les têtes d'affiche telles Marianne Faithfull, Peter Doherty, Alain Baschung,... coûtent plus chers à l'organisation, que les artistes issus des niches musicales. Mais le parti pris est de permettre au plus grand nombre d'écouter des artistes de qualité et connus (notons que la municipalité est communiste), et de permettre aux auditeurs avertis d'écouter les artistes de qualité mais moins connus. Il faut préciser que les prix d'entrée du Jardin ne sont guère élevés, 9€ la soirée en 2009, passé à 15€ en 2014. Ce choix est tenable compte tenu de l'importance des subventions publiques reçues par la Région.

Parcours secrets

Un dispositif très spécifique est celui des Parcours secrets. Moyennant 6 euros en 2012, les festivaliers embarquent dans des bus aux vitres fumées (recouvertes de sacs poubelles foncés les premières années), vers un lieu inconnu pour une expérience sonore inconnue à l'avance. C'est à dire que les festivaliers achètent un billet pour un parcours en ne sachant pas quel artiste ils vont voir parmi plusieurs groupes présentés dans la brochure (cinq ou six en moyenne). La perception de l'espace et du temps sont abolies, dans le but d'éprouver l'expérience sonore mais encore l'expérience collective. Il arrive couramment que le bus prenne des détours pour arriver en un point qui aurait pu être rejoint plus aisément. Le but est de faire monter l'impatience, insinuer une ambiance d'attente, d'excitation. Ces expériences sont souvent vécues avec une grande intensité, les personnes relatent des « moments hors du temps », des découvertes musicales mais aussi de lieux spécifiques pour la plupart (sauf pour les aulnésiens). En effet ces rassemblements d'une soixantaine de personnes investissent des lieux insolites (une médiathèque en rénovation, une brasserie artisanale, un château avesnois...). Une autre initiative assez insolite est celle qui a lieu au centre aquatique l'Aiguade, c'est à dire la piscine municipale récente et moderne d'Aulnoye, où les samedis et dimanche après-midi des DJ's présents sur le festival (jouant notamment à la « Bonaventure », lieu de rassemblement la nuit après les concerts) passent des vinyles l'après-midi pendant que les festivaliers se baignent, dansent ou plus souvent dorment dans l'herbe pour se reposer de leurs nuits agitées. Ces parcours secrets donnent à voir des expériences de l'ordre du rituel et de l'initiation.

L'expérience du camping

On entendra souvent les festivaliers habitués des festivals du territoire, crier Dour bien qu'ils soient aux Nuits Secrètes, comme un cri de ralliement entre festivaliers ordinaires qui connaissent et se rendent aux événements musicaux locaux. Sur le camping, les festivaliers crient en chœur à maintes reprises à des heures bien différentes de celle à laquelle on est usuellement habitué « Apéro ». La promiscuité due aux conditions de campement a évidemment pour conséquence d'entendre les conversations des uns et des autres, et pour peu que l'on porte la voix, c'est l'ensemble du camping quasiment, qui peut se rallier à ce cri (on compte environ 4 000 campeurs pour les Nuits Secrètes). Ce genre de cri de ralliement est une manière collective d'auto-entretenir l'expérience

commune. De même que de tout temps des musiques ont servi de points communs de ralliements et de constitution d'identité collective. Ayant assisté au festival en tant que festivalière et non plus bénévole, nous avons découvert l'ambiance spécifique du camping (car les bénévoles ont un camping qui leur est réservé afin d'être plus au calme pour se reposer et dormir). En effet sur le camping festivalier la fête et le bruit sont quasi continus et ne s'arrêtent que très rarement dans la nuit. Selon nos observations à peine une heure de repos existe réellement aux alentours de 8h du matin, lorsque le soleil levé depuis longtemps, les derniers festivaliers sont rentrés depuis une heure environ de la Bonaventure. Les concerts électro de la Bonaventure se terminant vers 6h du matin, et le temps de rentrer au camping, ce qui prend à peu près une demi-heure à pied compte tenu des états de fatigue et d'alcoolisation des festivaliers. Notons à ce propos le message d'un musicien des secrètes sessions revenant du festival qui marque dans un *post* sur Facebook « je crois que maintenant on peut aller dormir « pour de vrai »... ». On ne dort pas vraiment en festival, on se repose tout au plus. La dimension ici encore est proche de l'épreuve expérientielle festivalière. Le corps est mis à rude épreuve (marche, danse, alcool, manque de sommeil), l'ouïe est quasiment constamment sollicitée (il est difficile de s'éloigner véritablement d'un bruit de fond constant), le collectif est toujours en marche, être seul pendant la durée du festival est une situation rare. Le festival fait figure d'expérience sociale totale. Ici aussi, les personnes s'adressent la parole bien plus facilement qu'en temps normal, ils se parlent en attendant dans les queues pour aller aux toilettes, prendre une douche, acheter des tickets, à boire ou à manger. Le festival est l'occasion d'être avec des amis proches, de discuter avec des connaissances, et encore de croiser des personnes que l'on croise occasionnellement, voire uniquement en période estivale. Le développement des festivals à cette période par ailleurs plus investie pour les relations sociales, a renforcé cet aspect d'échanges relationnels expérimenté l'été. C'est encore l'occasion de rencontrer des amis d'amis. Il faut aussi noter un fait singulier, certains festivaliers passent la plupart de leur temps au camping, voire la totalité, car ils ont là leurs amis et l'alcool acheté auparavant (donc moins cher que sur le site du festival), la musique devenant parfois annexe de l'expérience festivalière.

De prime abord la participation à des festivals de musique apparait comme la quête d'une expérience auditive et collective. Les descriptions de terrain permettent d'envisager la relation musicale en festival comme construction d'une communauté éphémère partageant un espace commun (coprésence), des pratiques assez communes sur les festivals musicaux que sont les usages de psychoactifs (alcool, drogue) et encore un langage spécifique. Mais les affordances musicales sont plurielles, comme les expériences individuelles. Les festivals reconfigurent l'expérience collective dans un espace partagé, cependant les coprésences ne suffisent pas à fonder une expérience communautaire globale. L'expérience festivalière est traditionnellement

une démarche collective mais l'unité de lieu donne aussi à voir des expériences fragmentées⁴¹¹. La question de l'individualité de l'expérience musicale en situation collective se pose, il y a donc des limites aux perspectives de l'être ensemble. Les expériences festivalières donnent à voir un entre-deux dans une complexité d'interactions entre collectif et individu. Le lien effectif entre les auditeurs dans l'espace festivalier se crée au travers des dispositifs (unité de lieu, de temps, d'expérience sonore) mais s'accompagne nécessairement de la production de ressources symboliques (cris collectifs, usages de psychoactifs, langage spécifique, solidarité poussée) pour permettre la production d'un sentiment d'appartenance collective. Les modalités de construction du sentiment d'appartenance collective débordent l'espace-temps de l'événement et se construisent dans des pratiques de goût et des pratiques sociales d'échanges existant en dehors de la manifestation musicale en tant que telle (sociabilités au camping, liberté dans les échanges sociaux sur le site du festival se fondant sur la nécessité d'une croyance partagée à la communauté de pratique). L'activité spectatorielle liée à la musique se déploie, en amont et en aval du festival, à travers des interactions entre les êtres, des constructions du goût, augmentées par le dispositif du festival. Ainsi certains sont juste en train d'écouter ensemble quand d'autres sont en train d'expérimenter ensemble puisque leurs attachements interpersonnels ou leurs affordances musicales existent en dehors de la coprésence événementielle. Ce qui donne aux festivals leur dimension collective globale ce sont ces possibilités de constructions plurielles par les spectateurs de leurs codes d'appartenance à la manifestation. Par conséquent, les expériences festivalières attestent du fait que la musique est un support de la relation sociale. Et les pratiques des scènes locales qui participent aussi de festivals, sont en ce sens de véritables modalités de visualisation du social, dans lequel se reconfigure incessamment la dialectique entre individuel et collectif (entre singularité et communauté).

⁴¹¹ PECQUEUX Olivier, ROUEFF Olivier, *Écologie sociale de l'oreille : enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, 284p.

2.2. DESCRIPTION ANALYTIQUE DES PROCESSUS DE CREATION

« C'est cela la musique, l'intéressement par une enfilade d'instruments, de moyens, de supports, d'interprètes à articuler pour la faire surgir, et non l'objet lui-même »⁴¹²

Antoine Hennion

La description des processus créatifs des musiciens des scènes locales permet de dévoiler l'aspect collectif et connecté de l'acte *a priori* singulier de la création musicale. Cela passe en premier lieu par des appropriations actives de goûts, puis de techniques musicales. Les expériences artistiques sensibles (des sens et du sens) intensifient les relations des individus avec leur environnement. Les processus créatifs des musiciens prennent sens au travers d'une dimension essentielle, celle de contrainte. Les contraintes relatives à ces pratiques paraissent importantes, en termes d'organisation du temps, pour accorder la pratique de la musique à une activité professionnelle (pour nombre d'entre eux), en termes financiers car comme toute passion demande un investissement conséquent, et encore en termes d'identités plurielles des musiciens des scènes locales (se présentent-ils avant tout comme musicien ?), le tout se construisant autour d'une maigre reconnaissance de ces pratiques souvent présentées comme « amateurs » faute d'un vocabulaire plus adapté. Mais en les examinant de plus près, on verra que ces pratiques musicales donnent à voir la contrainte comme corolaire de l'engagement dans la pratique. Il existe en permanence un travail sur soi, une technique de soi. Le sens de ces pratiques semble se révéler à l'aune de contraintes investies comme autant d'occasions de production de soi⁴¹³.

2.2.1. L'ENTREE EN MUSIQUE : UNE CONSTRUCTION DE SOI

Pour qu'il y ait création, des formes de transmission et d'appropriation de pratiques sont en jeu. C'est pourquoi nous les exposons en prémices des processus de création. Les pratiques musicales

⁴¹² HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, (1993), Paris : Métailié, 2007, p.66.

⁴¹³ TASSIN Damien, *Rock et production de soi : une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris : L'Harmattan, 2004.

sont abordées comme étant le produit de transmissions ou d'appropriations de savoir-faire spécifiques, d'une (auto)éducation de la sensibilité à l'expérience des sons, de la fabrication d'une oreille musicale, de l'intériorisation du rythme... Il faut explorer ces savoir-faire transmis et appropriés au travers de relations à soi et aux autres. Les pratiques musicales sont envisagées comme les résultantes d'un processus en constant renouvellement, d'un ensemble d'opérations collectives et de travail sur soi. Le faire musical ordinaire passe par des productions de son propre goût musical, des techniques d'incorporation des apprentissages et de connaissance des objets (instruments, ordinateurs, logiciels, MAO⁴¹⁴, pédales de distorsion, amplificateurs etc.). Ces techniques et objets sont entendus comme médiations dans la sociologie pragmatique du goût d'Antoine Hennion⁴¹⁵ qui tient compte de la capacité des acteurs à s'ajuster à différentes situations. L'approche par les médiations entre sujets (musiciens) et objets (instruments, supports, corps) permet de décrire la pratique musicale comme une appropriation active. Les étapes de construction de son individualité s'exercent dans des cadres sociaux changeants et avec des ressources elles aussi variables. L'entrée en musique s'inscrit dans des socialisations singulières reconstruites dans le discours de pratiquants adultes que les entretiens et récits de vie permettent d'explorer. Nous avons abordé les premiers questionnements de l'enfance quant à la musique (« Comment peut-on jouer autant de choses différentes avec si peu de notes ? ») et les rapports à la transmission familiale.

Les musiciens décrivent souvent leurs premières émotions procurées par les co-écoutes des enregistrements des parents en leur présence, à la maison comme en voiture par exemple. La transmission musicale au cours de la socialisation primaire marque longuement les parcours des amateurs de musique. C'est majoritairement la figure du père qui est invoquée pour relater cette socialisation familiale, ce qui constitue la première évocation par les pratiquants de la prégnance du genre masculin dans l'ensemble du milieu musical. Cela fait écho aux données de terrain révélant une inégalité de représentation des genres dans les pratiques musicales en faveur des hommes (on trouve 80% d'hommes parmi les musiciens interrogés). Il se joue donc concomitamment une socialisation différenciée de genres sexués et une socialisation esthétique par les genres musicaux. L'appropriation consciente des transmissions familiales, construite *a*

⁴¹⁴ Musique Assistée par Ordinateur.

⁴¹⁵ Antoine HENNION, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Métailié, 2007 (1993).

posteriori au travers du discours de soi, peut se synthétiser en trois formes typiques dans les discours recueillis. Ces trois formes récurrentes de transmission familiale rencontrées parmi les musiciens interviewés, ne saurait rendre compte de la complexité des réalités vécues, mais permet de les aborder clairement.

- La revalorisation désignerait l'appropriation d'une transmission familiale de certaines musiques peu valorisées par les pairs actuels⁴¹⁶ (telles que la variété française). Nous trouvons occasionnellement parmi les musiciens cette forme de revalorisation de genres esthétiques transmis par la socialisation familiale alors que ces genres subissent une délégitimation par les groupes de pairs. Pour illustrer ce positionnement nous pouvons citer Théo (entretien du 11 mai 2010, 29 ans, composition MAO/chant lead, chômage) qui déclare magnanime : « Mon côté pop vient de mon père qui écoutait Balavoine ». Il valorise la transmission familiale d'une musique pouvant être dévalorisée par ses pairs musiciens en en faisant l'origine d'une dimension de sa créativité actuelle. Cela relève aussi d'une forme d'éclectisme revendiqué, qui renvoie au concept des omnivores - ceux qui écoutent de tout - mis en avant par Peterson et Simkus⁴¹⁷. La transmission familiale est appropriée et combinée à l'édification d'un goût diversifié.

- L'assimilation pourrait désigner l'appropriation de la transmission familiale de musiques valorisées par les pairs. Nous avons trouvé ce type de transmission plus couramment chez les musiciens des scènes, elle révèle l'existence d'une fidélité à la transmission familiale. Dans ces configurations, les musiciens revendiquent clairement à l'âge adulte ces écoutes et pré-appartenances issues de la socialisation primaire. Les goûts parentaux rejoignent en partie les goûts des auditeurs actifs côtoyés actuellement par le musicien. Voici ce qu'en dit Héléa (entretien du 7 décembre 2011, 26 ans, chant/clavier, traductrice, éditrice) :

« Mon père a une belle collection de vinyles qu'il m'a léguée et il y a toujours eu de la musique chez moi, du matin au soir, pendant toute mon enfance et mon adolescence. Beaucoup de soul et de rock des années 60 et 70 »

⁴¹⁶ Entendus comme auditeurs actifs.

⁴¹⁷ PETERSON R.A., SIMKUS A., « How musical tastes mark occupational status groups », in M. Lamont, M. Fournier (eds.), *Cultivating differences. Symbolic boundaries and the making of inequality*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

La connaissance du rock des années 1960-1970 (apprécié ou non) étant souvent considéré comme le marqueur d'un travail du goût activement investi, s'intéressant aux fondements des musiques populaires (qui en s'hybridant ont produit les musiques d'aujourd'hui). Pierre (entretien du 22 mars 2010, nombreux échanges informels et mails depuis le début de l'enquête, 33 ans, composition/guitare/chant lead, journaliste radio et rédacteur pour un fanzine local) déclare :

« Mes parents n'ont jamais fait de musique, j'y suis venu tout seul ado avec les copains. Mais mon père écoutait beaucoup les Beatles ! Et il m'a transmis pas mal de sa passion pour la pop, et le rock'n'roll aussi ! ».

On note que ce n'est pas une pratique musicale de la part des parents qui prévaut mais des pratiques d'écoute de musiques usuellement valorisées par les auditeurs rencontrés.

- Enfin un dernier type de rapport à la transmission familiale serait la mise à distance, c'est-à-dire un regard critique sur la transmission de musiques non valorisées à l'âge adulte. Ce cas s'avère fréquent chez les musiciens rencontrés. La transmission familiale est dévalorisée et abandonnée. Les musiciens manifestent un pas de côté, un écart à la norme familiale, essentiellement perçue comme un « non-choix » composé de variétés. Gilles (entretien du 22 juillet 2011, 31 ans, composition/chant lead, travaille dans le domaine social) déclare ainsi : « Mon père m'a pas fait écouter des trucs très cool ! À l'époque c'était plutôt Voulzy ou ce qui passait à la radio quoi ! ». Ici la part active de l'amateur dans la constitution de son goût personnel est en jeu. En quelque sorte le musicien surmonte une transmission familiale de musiques peu valorisée dans le groupe de pairs actuel.

Les processus d'appropriation ou de rejet de la transmission familiale se comprennent comme le travail de son propre goût mis en place par les amateurs comme le présente Antoine Hennion⁴¹⁸. Ce travail du goût renvoie aussi à la notion de subjectivation⁴¹⁹, liée à une autonomisation du sujet au cours d'activités critiques. Ces activités critiques sont conçues comme incessantes dès lors que la conflictualité est envisagée comme une part constitutive du social. Les transmissions

⁴¹⁸ HENNION Antoine, TEIL Geneviève, « Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique », in DONNAT Olivier (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, DEP/Ministère de la culture, Paris : La Documentation française, 2003, pp. 63-82.

⁴¹⁹ François DUBET, *Sociologie de l'expérience*, Paris : Seuil, 1994.

familiales sont donc fonction de processus actifs d'appropriation valorisée ou de critique étayée qui mettent toujours en jeu un travail sur soi. Aussi, comme les musiciens sont appréhendés en tant que « travailleurs de leurs goûts », il n'est pas étonnant de trouver chez les musiciens des scènes locales un nombre conséquent de cas de mise à distance de la transmission familiale. Car cette mise à distance demande un processus critique face à une forme de conflictualité (non concordance entre ce qui a été transmis et ce qui est aujourd'hui apprécié). Et c'est typiquement le genre de comportements qu'adoptent les musiciens rencontrés : ils façonnent leur construction du goût musical dans la contrainte ou la conflictualité. Dans la même lignée nous allons aborder l'écoute de la musique comme un engagement au travers du goût.

Tous les pratiquants de musique rencontrés sont d'abord des auditeurs actifs, et une des caractéristiques de l'activité d'auditeur est l'exercice du goût⁴²⁰. Antoine Hennion préfère la notion d'exercice à celle d'apprentissage, pour signifier de la sorte qu'on ne se situe plus seulement dans une assimilation mais plutôt dans un travail de soi engagé et engageant. L'écoute attentive est une formation volontaire pour se forger un goût. Chez les musiciens rencontrés, un processus temporel se fait jour, souvent ils développent leur compétence d'auditeur au travers de découvertes musicales en exerçant leur goût, avant de passer à la pratique. Héléa (entretien du 7 décembre 2011, 26 ans, chant/clavier, traductrice, éditrice) déclare :

« A 12/13 ans, mon activité préférée était d'explorer la petite médiathèque de ma ville, de choisir 5 CD inconnus et complètement différents puis de pratiquer une écoute religieuse de ces albums, casque sur les oreilles. »

Ainsi le goût n'est pas une variable exogène ou une réalité déterminée par un environnement, mais un exercice investi comme le relate Héléa. Le goût ainsi développé advient processuellement, il se déploie et chemine temporellement, en effet l'exercice n'a pas de fin en soi. Antoine Hennion déclare : « Les belles choses ne se donnent qu'à ceux qui se donnent à elles. »⁴²¹ De la sorte le goût se donne à ceux qui s'y donnent.

⁴²⁰ Antoine HENNION, Sophie MAISONNEUVE, Émilie GOMART, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La Documentation française, 2000.

⁴²¹ HENNION Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », in DONNAT Olivier, TOLILA Paul, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, p.291.

L'exercice du goût advient dans un va-et-vient entre écoutes collectives et individuelles. Les futurs musiciens développent leurs attachements musicaux singuliers en les construisant au sein de groupes de pairs. Il existe un travail collectif du goût, pendant lequel les musiciens écoutent beaucoup ensemble à l'adolescence. Ces écoutes individuelles et collectives adviennent au sein d'espaces (chambre, garage, cave, voiture) et de contextes particuliers (en lisant, buvant, fumant, écoutant attentivement, assistant à des concerts) et sont autant de possibilités de rencontrer d'autres musiques et d'autres auditeurs. Avec Pierre (entretien du 22 mars 2010, nombreux échanges informels et mails depuis le début de l'enquête, 33 ans, composition/guitare/chant lead, journaliste radio et rédacteur pour un fanzine local) nous abordons le passage à l'acte, la mise en pratique du goût musical, passant de l'écoute au faire :

« À l'adolescence, des copains m'ont fait découvrir le Hip-Hop, le Reggae, le Rock psychédélique des années 60, et dans les années 90 j'ai écouté le rock US et la brit Pop qui ont suivi après la rupture des années 80 et la vague "Nirvana" ... Un ami venait d'avoir une guitare électrique, et c'est à ce moment que j'ai commencé à apprendre mes premiers accords et à vouloir un peu plus tard bricoler des chansons. Au départ, on apprenait sur des guitares folks dans le garage de ce même ami, et puis un petit groupe s'est rassemblé autour de cette pratique, et on a fini par aménager le garage en local de répétition pour former un groupe et commencer à composer des chansons. »

Le premier contact à l'instrument s'effectue ici par les pairs, avec lesquels l'exercice du goût musical s'exerçait. C'est alors une expérience de musiquant qui se met en place, après avoir été musiqué⁴²². « Pour être musiquant, il est d'abord nécessaire d'avoir été musiqué (et pouvoir l'être encore) »⁴²³. Devenir musiquant c'est se mettre à pratiquer et ressentir un plaisir musical que l'on provoque soi-même, figurant un prolongement de l'écoute attentive. Nous poursuivons ci-après l'exploration des mises en pratiques de la musique, à partir d'un fait saillant relativement courant chez les musiciens rencontrés, à savoir des formes de rupture dans les apprentissages classiques de la musique.

⁴²²Marc PERRENOUD, *Les musicos, enquête sur des musiciens ordinaires*, La Découverte, 2007. Marc Perrenoud reprend la distinction entre musiqué et musiquant établie par Gilbert Rouget.

⁴²³ Marc PERRENOUD, « Partitions ordinaires. Trois clivages habituels de la sociologie de l'art questionnés par les pratiques musicales contemporaines », *Revue Sociétés*, vol.3, n°85, 2004, p.32.

Une proportion assez conséquente de musiciens de notre échantillon (41%⁴²⁴) a connu un apprentissage académique en école de musique municipale ou conservatoire. Mais les récits biographiques révèlent des formes de discontinuités dans les pratiques. Les musiciens font état de fréquents abandons de l'école de musique à l'adolescence, souvent par désintérêt pour le solfège et rejet du cadre scolaire de l'apprentissage musical traditionnel. Ces ruptures permettent des « redécouvertes de la musique » qui peuvent alors devenir des pratiques profondément investies. Nous pouvons comprendre ces ruptures à l'aune des apports de John Dewey⁴²⁵ pour qui l'activité artistique évolue le plus souvent par transgression de l'acquis et des idées reçues (ce qui fait écho aux mises à distance des transmissions familiales : on transgresse l'héritage familial du rapport à la musique pour se construire un goût propre). Aurélien (entretien du 7 novembre 2011, 31 ans, composition/guitare/basse/chant lead/clavier/batterie, musicien intermittent) explique son parcours :

« Je suis allé en école de musique de huit à quinze ans, puis j'en ai eu marre du solfège et de l'école, j'ai arrêté et après j'ai découvert la gratte électrique à 17 ans qui correspondait plus à ce que j'écoutais, Black métal, dub, la scène alternative des années 1990 quoi, Sonic Youth, Pearl Jam, etc. Et puis vers 22 ans j'ai commencé à avoir plusieurs guitares, des claviers, j'étais au chant dans un groupe, c'était du post-rock, on a fait une tournée grâce au réseau associatif et sorti un disque sur un label DIY⁴²⁶ ».

Les musiciens relatent souvent cet arrêt de la pratique en école lorsqu'ils y ont eu accès jeunes, avant de revenir à la musique différemment : c'est souvent la découverte du jeu en collectif qui est mise en avant, ainsi que l'expérience de la scène, aussi restreinte soit-elle. Ces ruptures dans les apprentissages classiques préfigurent une nouvelle forme d'implication dans la pratique musicale. La musique prend un autre sens comme le dit Gêrôme (entretien du 13 mai 2011, 27 ans, composition/guitare/basse/chant lead, musicien intermittent) :

« J'ai commencé le solfège vers huit ou neuf ans, j'ai fait deux ans de sax, puis j'ai commencé un peu de batterie, j'avais un petit frère qui en jouait. Et j'ai arrêté le conservatoire à 12 ans, j'en avais un peu marre. Puis je me suis mis à la gratte vers 14 ans, il y en avait une qui

⁴²⁴Pour les données concernant l'apprentissage, les musiciens enquêtés avaient la possibilité du choix multiple.

⁴²⁵ DEWEY John, *L'art comme expérience*, (1915), Paris : Gallimard, 2010.

⁴²⁶ DIY = Do It Yourself. Il entend un label indépendant, s'inscrivant dans une façon de faire « avec les moyens du bord ». L'approche DIY révèle une dialectique intéressante entre imposition et création : imposition de conditions matérielles limitées, qui ne sont pas tant subies que réinvesties de sens, et ont pour effet de produire des manières de penser le monde et d'y agir (cf.3.2.2.3.).

traînait à la maison, c'était celle de ma mère. Et là j'ai appris sans cours, j'en ai gardé de mauvaises habitudes d'ailleurs ! Mais j'ai vraiment redécouvert la musique autrement. Je me suis aussi essayé au clavier avec un pote, toujours sans aucun cours. Donc tu te construis au fur et à mesure des reprises. [...] J'ai monté un premier groupe au lycée, on a fait un concert, bon devant 4 potes ! Puis on a rencontré un groupe sur My Space, un premier contact virtuel car on cherchait un batteur. Donc on a fait un essai et puis on a fait quelques concerts. »

Ici encore on retrouve cette rupture suivie d'une redécouverte de la musique, impliquant une nouvelle manière de faire, un nouveau travail de soi, qui permet de procurer du plaisir. Ci-après nous transcrivons le récit de Damien (entretien du 14 avril 2011, 27 ans, composition/chant lead/clarinette, doctorant) qui expose des expériences similaires :

« J'ai commencé le solfège en CM1, plus comme envie de seconde zone au départ, en faire une demi-heure avant d'aller en cours, parce que je trouvais ça pas trop mal mais il a bien fallu 7 ans de pratique pour que ça commence vraiment à me plaire, j'ai surtout aimé ça en jouant en orchestre. Mais avant, toutes ces histoires de petits morceaux, petits examens et tout à préparer, c'était pas complètement désagréable, mais c'était pas une passion non plus. L'orchestre c'est quand même quelque chose qui m'a beaucoup plu et c'est vraiment devenu une passion quand j'ai commencé mon premier groupe de musique en terminale. Avec un copain de collègue que j'avais recroisé comme ça, par hasard dans le bus, qui est la première personne qui m'a fait jouer sans partition. Qui m'a dit allé, tu commences par apprendre les morceaux par cœur, et puis après tu verras les choses autrement. Et en effet ça a changé mon rapport à la musique radicalement, la découverte de l'impro, c'était dans un univers très musique traditionnelle, un peu jazz, jazz manouche aussi, enfin par la suite. C'était vraiment un nouveau ressenti de l'instrument, de vivre avant tout par les doigts, le souffle ; et pas par la tête, les yeux et d'interpréter. Une redécouverte complète du rapport à la musique, c'est vraiment à partir de là que c'est devenu quelque chose de vital. »

On note que l'expérimentation musicale sans notation solfégique, implique une nouvelle expérience physique qui semble redéployer les possibles de l'expression de soi au travers de la musique. De la sorte, ici encore les musiciens se confrontent à une contrainte créatrice : ils redécouvrent l'instrument en l'investissant par le corps et non plus « par la tête ». C'est un nouvel apprentissage de gestes, qui a ses techniques propres. Travailler son instrument sans le solfège n'est pas plus évident mais différent. Et ce qui semble à l'œuvre dans ce nouvel intérêt pour la musique c'est une nouvelle performance ou technique de soi. Dans son article portant sur la pragmatique du goût⁴²⁷, Antoine Hennion revient sur le fait que suite à une démocratisation du

⁴²⁷ HENNION Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », in DONNAT Olivier, TOLILA Paul, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, pp.287-304.

point de vue de la sociologie critique, les acteurs eux-mêmes présentent parfois leurs goûts à partir de leurs origines sociales, alors poursuit-il :

« C'est paradoxalement le sociologue qui doit « dé-sociologiser » l'amateur pour qu'il reparle de son plaisir, de ce qui le tient, des techniques étonnantes qu'il développe pour parvenir, parfois, à la félicité. Car l'amateur est un virtuose de l'expérimentation, esthétique, technique, sociale, mentale, corporelle. [...] l'analyse montre l'importance sociale de cette technique de rapport à soi, aux autres et au monde. »⁴²⁸

De la sorte, dans ce nouveau rapport à l'instrument qu'induit la rupture avec l'apprentissage traditionnel, se joue un nouveau rapport à la musique et à soi-même. L'apprentissage de l'improvisation, comme nouvelle technique de rapport à l'instrument et à soi, est au départ une contrainte mais qui est investie pour trouver un nouveau plaisir dans la pratique.

Le cadre de l'écoute qui se construit entre expérience individuelle et échange collectif, fait écho au cadre du passage à l'acte musical. C'est au cours des socialisations secondaires où les interactions sont souvent intenses, que s'élabore pour de nombreux futurs pratiquants, le choix de devenir musiquant. Les interactions adolescentes font apparaître la figure des passeurs de pratiques. Les transmissions entre amis sont déclarées entre autres apprentissages par 41% des musiciens, comme l'illustre Laurent (entretien du 9 novembre 2011, 28 ans, composition/guitare/chant, ingénieur) :

« J'ai arrêté le conservatoire vers 12 ans. Et j'ai acheté une gratte dans la foulée. J'ai d'abord appris tout seul, puis après avec pas mal avec de potes. Et j'ai monté mon premier groupe à 18 ans. On a trouvé les autres musiciens sur Audio Fanzine, ce groupe-là a duré deux ans. »

Le rôle des pairs dans le passage à l'acte est important. L'acquisition des savoir-faire passe par des formes d'imitation, de reproduction. La reproduction technique du son, que ce soit par la voix ou par le geste sur l'instrument, engage celui qui le produit, donc elle n'est jamais une simple répétition. Pour apprendre à reproduire ces sons, le rôle de la vue est aussi important que l'écoute attentive. La vue et l'écoute prennent sens en des instants précis, partagés, et sont autant de médiations, au même titre que les CD qu'on s'échange, les MP3 qu'on s'envoie par Internet, les tablatures qu'on se prête ou celles qu'on se crée dans l'instant de répétition. Entre l'imitation d'un geste depuis une vidéo, l'apprentissage à partir d'une méthode « papier », ou encore la

⁴²⁸ HENNION Antoine, *op.cit.*, p.289.

transmission visuelle et auditive entre amis, on assiste à une grande ampleur de significations de l'autodidaxie chez les musiciens. Ces transmissions advenant en dehors des enseignements académiques sont parfois les seuls qu'ont connus les musiciens, comme nous le voyons avec Héléa (entretien du 7 décembre 2011, 26 ans, chant/clavier, traductrice, éditrice):

« J'ai suivi quelques cours, une dizaine d'heures d'introduction à la pratique de la guitare dans la Maison pour Tous, une structure associative de ma ville qui m'ont aidée à comprendre comment lire une tablature, prendre soin de mon instrument et une dizaine d'accords. Mais j'ai jamais fait de solfège et je suis incapable de lire une partition musicale. »

Ici l'apprentissage passe par la transmission de notions rudimentaires au travers d'une structure associative, mais qui seront largement réinvesties par la suite, de façon autonome sous forme d'autodidaxie, pour construire sa connaissance de l'instrument. Une grande majorité des musiciens interrogés déclarent ainsi, entre autres apprentissages, un travail autodidacte (80%) tout en parlant en entretien de l'importance des échanges entre pairs. Aussi, nous pouvons affirmer que l'autodidaxie relève rarement de formes de faire solitaires. Les musiciens relatent même des fois une approche de la musique comme possibilité d'un lien. Voici ce que dit Tristan (entretien du 04 avril 2009, 33 ans, guitare/chant lead/composition, coordinateur d'une association de musiques actuelles) au sujet de la transmission en dehors des écoles de musique:

« Ah moi ça fait 20 ans que je fais de la musique, mais j'ai jamais pris de cours. Et c'est ce qu'on revendique dans l'asso, c'est mener des projets autour de la musique, avec des musiciens ou des non musiciens, en prenant comme prétexte la musique pour créer du lien. En convainquant les non musiciens que la musique est accessible à tous, sans préalable requis. »

Ici on comprend l'importance accordée à la possibilité pour tous d'expérimenter la musique sans devoir passer par un apprentissage traditionnel.

Les répétitions et enregistrements de musique peuvent être aussi bien entièrement « faits maison » *bedroom studio* ou *home studio* qu'en partie fait maison et en studio dédiés⁴²⁹. Et ce que ce soit pour la répétition, la création ou l'enregistrement définitif. L'enregistrement peut être

⁴²⁹ Citons quelques studios d'enregistrement dans le Nord : Modus Operandi / Deewam Studio / Feeling studio / Le mini studio / Les Gazouillis / Lockgroove / Studio Midnight / Izaou Production / Katapulte Studio / Studio C&P / Studio Les Locos / Red Studio / La Fabric / Ok Son / Bethsabée / Boss Hog Studio / Studio In Situ / JF. Devos Music Factory / Magixstudio / Studi Oh ! / Studio Laudam / Sofa studio / Rapha de Warning / La Cabanamusic / Vintage Studio /...

physique, c'est-à-dire pressé sous forme de CD ou vinyle. Mais plus largement la musique enregistrée est quasi systématiquement numérisée, diffusée sur Internet notamment par le biais de sites dédiés à la musique (comme Band Camp) ou d'autres ayant une dimension communautaire.

Aussi, une étude des pratiques musicales contemporaines ne peut faire l'économie d'une approche en termes de technologies, qui accompagnent la majeure partie des créations aussi bien pour l'enregistrement - son, vidéo – que le mixage, la numérisation, la diffusion sur Internet, les échanges de « parties » par mail dans le cas de travail à distance. Voici une illustration de ces modes de création à distance par Héléa (entretien du 7 décembre 2011, 26 ans, chant/clavier, traductrice, éditrice) :

« J'ai rencontré Manu à Lille fin 2009 alors que j'étais montée dans le Nord pour mon Master 2. Nous avons donc été deux ans dans la même ville. Puis j'ai déménagé à Londres en octobre de cette année [2011] et nous continuons à travailler de la même façon qu'avant. On travaille de deux manières. Chacun de notre côté, de manière continue et on s'envoie beaucoup de choses par Internet. On enregistre beaucoup aussi. D'abord des épreuves, chacun sur nos ordinateurs, qu'on s'envoie pour travailler, avec Cubase⁴³⁰. Et quand on répète, c'est presque toujours chez Thomas, dans une grande pièce, un grenier aménagé juste pour ça, avec des instruments, un bureau, un sofa. On y enregistre des prises de répét' mais aussi les morceaux finis sur Garage Band.»

On comprend bien comme le processus créatif des musiciens se fonde sur des objets techniques, du matériel indispensable de l'expérience musicale. Et tous ces objets demandent évidemment des apprentissages. Ils révèlent encore un engagement de soi dans le goût et la pratique. Ce type d'échanges usant du numérique, comme s'envoyer les parties par mail, s'est révélé assez courant chez les musiciens, même lorsqu'ils vivent dans la même ville. Les interrogations quant à ce que font ces technologies aux pratiques de création, mais aussi ce que font les pratiques de ces outils⁴³¹, ouvrent un autre champ d'exploration que nous abordons dans la suite des descriptions des expériences musicales. Mais si insérée soit-elle dans l'ère numérique, toute création n'en

⁴³⁰ Cubase comme Garage Band sont des logiciels de création sonore

⁴³¹ Sébastien BISET, « Expérimentale ou expérientielle ? Perspectives exploratoires et tactiques d'une musique pensée comme expérience », in Revue Tacet n°2 *L'expérimentation en question*, 2013.

reste pas moins au centre d'un ensemble d'acteurs qui interagissent et de nombreux exercices du goût et de la pratique, qui se répondent et se nourrissent continuellement⁴³².

Finalement, les modalités d'apprentissage des musiciens des scènes locales renvoient en un sens au programme d'apprentissage par la pratique (*Learning by doing*) mis en place par le Black Mountain College⁴³³ et inspiré des apports de John Dewey⁴³⁴. C'est dans le travail de soi et l'expérimentation, quitte à renouveler son approche de la musique, que se construisent les pratiques. En définitive on dénote deux caractéristiques à l'œuvre quant à l'entrée en musique, l'hybridation des transmissions et le sens donné à la pratique grâce à un travail de soi. La majeure partie des musiciens cumule divers types d'apprentissages successifs et multiples. L'hybridation des types d'apprentissages pour l'ensemble des pratiquants témoigne d'une réduction des clivages entre enseignement institutionnel, logiques autodidactes et transmissions collectives. Rares sont ceux qui se déclarent seulement autodidactes, car la plupart ont bénéficié sous de multiples formes de transmissions (que ce soit en écoles, entre amis, ou encore grâce à des médiations spécifiques comme les méthodes d'apprentissage, magazines, livres, tutoriels, vidéos). Ainsi l'apprentissage se fait rarement de façon isolée, il est le plus souvent le fruit d'une hybridation de transmissions. En cela l'expression d'une autodidaxie de la part des musiciens relatant leur apprentissage, ne suppose pas tant un apprentissage qui se fait entièrement seul (comme le suppose le langage courant) puisqu'ils relatent des apprentissages collectifs, que l'investissement de soi conséquent dans la pratique. C'est que l'expression autodidacte charrie des représentations différentes. Les représentations que se font les musiciens quant à l'autodidaxie, semblent différentes des représentations communes. Pour les musiciens revendiquer l'autodidaxie c'est confirmation son l'implication et son engagement dans la pratique.

Lorsque nous avons réalisé l'enquête sur les musiciens à l'ARA, nous avons rencontrés des professionnels associatifs (intermédiaires de régulation conjointe), qui face aux chiffres importants de l'autodidaxie ont insisté sur le « mythe de l'autodidaxie ». Or à bien l'analyser, ce n'est pas à un mythe auquel on a affaire, c'est à une ambivalence de

⁴³²Laurent THÉVENOT, *Action au pluriel, sociologie des régimes d'engagement*, La Découverte, 2006.

⁴³³ KATZ Vincent, BRODY Martin, *Black Mountain College - Experiment in Art*, 2013, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

⁴³⁴ DEWEY John, *L'art comme expérience*, (1915, 1934 en français), Paris : Gallimard, 2010.

représentations. Pour les musiciens, présenter leur parcours musical avec une prégnance de l'autodidaxie est une manière de dire l'engagement dans une pratique intense. Et non un apprentissage isolé, qui se ferait seul, qui quant à lui relève des représentations usuelles de ce qu'est l'autodidacte, et qui sont en l'occurrence partagées par les intermédiaires parlant de « mythe de l'autodidaxie ».

Les hybridations des formes d'apprentissage attestent du fait que c'est dans l'enchevêtrement des réalités individuelles et collectives et dans l'engagement de soi qu'advient la pratique musicale. L'appropriation replace au cœur de l'analyse, l'action engagée des individus à travers leurs corps et interactions. L'appropriation relève toujours d'un travail de soi : on exerce son appréciation, sa perception esthétique ou intellectuelle. Ainsi les transmissions ne sont jamais linéaires, il y a réappropriation de celles-ci par l'expérimentation. Autrement dit les pratiques des musiciens révèlent des modes d'engagement d'êtres passionnés, qui construisent leurs goûts et pratiques au travers de réappropriations demandant un véritable travail de soi. Leur passion envahit l'ensemble de leur vie et de leurs relations au monde, leurs modes d'actions mobilisent des attachements engagés⁴³⁵.

2.2.2. DIFFERENTES CARACTERISTIQUES DES PROCESSUS CREATIFS

Compte-tenu de l'interdépendance des caractéristiques des processus de création les unes avec autres nous choisissons de les présenter ensemble dans cette sous-partie. En effet les compositions musicales sont tout à la fois liées à des types de notation non solfégique employés par les musiciens, à la nécessité des enregistrements de ces moments de création advenant souvent en répétitions, et utilisant des instruments ou des logiciels de Musiques Assistée par ordinateur. L'imbrication et l'interdépendance de l'ensemble de ces caractéristiques fondent la singularité des processus créatifs observés. Après ces descriptions analytiques nous reviendrons brièvement sur la notion de sérendipité et son lien aux processus de création.

⁴³⁵ HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie, GOMART Émilie, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : La Documentation française / DEP - Ministère de la Culture, 2000.

2.2.2.1. NOTATIONS ASOLFÉGIQUES

De nombreuses musiques de par le monde, sont créées en dehors du système de représentation solfégique occidental. Leur transcription au sein du système de notation occidentale n'est d'ailleurs pas sans poser problème et nécessite souvent une déformation pour pouvoir les conformer à la notation solfégique⁴³⁶. Soulignons que l'histoire de la musique occidentale n'est pas exempte de tentatives de notations alternatives, au travers de « partitions graphiques » dont traite Matthieu Saladin⁴³⁷. Ces dernières font apparaître différentes déclinaisons telles que du texte ou des dessins. Ces formes de notations alternatives dans la musique savante, s'exercent en vue d'atteindre une liberté de partage de l'intention du compositeur. En effet en sus de la liberté prise à la notation, le souci du collectif n'est pas exempt de ces démarches. Précisons que le pianiste Erik Satie écrivait ses œuvres sans ponctuation musicale afin de laisser au futur pianiste interprétant l'œuvre une liberté uniquement conduite par des indications décrivant l'atmosphère de l'œuvre, et non des nuances traditionnelles (pp, pianissimo, etc.). Toutes ces démarches entreprises en musiques dites classiques ou savantes, renvoient amplement aux pratiques des musiciens des scènes locales, aux échanges de signes et de paroles qu'ils adaptent afin que tous les musiciens puissent réussir à jouer ensemble.

Aussi les pratiques musicales contemporaines n'usant pas de la notation solfégique, pourraient être nommées musiques asolfégiques au sens où elles n'utilisent pas cette méthode spécifique occidentale d'apprentissage et de notation de la musique qu'est le solfège. L'asolfégisme rend la musique praticable par tous mais demande également un apprentissage spécifique. Et ce même chez les musiciens qui connaissent le solfège, comme nous le voyions plus haut avec Damien qui redécouvre son instrument au travers d'un nouvel usage de son corps (« C'était vraiment un nouveau ressenti de l'instrument, de vivre avant tout par les doigts, le souffle ; et pas par la tête, les yeux et d'interpréter. »). Comme nous l'avons remarqué sur le terrain, la quasi-totalité des groupes ne retranscrivent pas les compositions à l'aide de la notation solfégique même si certains musiciens connaissent le solfège dans le groupe.

⁴³⁶ LARA Philippe, « Notes sur la signification musicale », in *Raisons politiques*, vol.2, n°14, 2004, Presses de Sciences Po, pp.77-89.

⁴³⁷ SALADIN Matthieu, « La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée », *vol.8*, n°3, Volume, 2004, pp. 31-57.

« Avec eux j'ai jamais travaillé en partition. Non je suis le seul à lire les partitions donc on n'a jamais travaillé avec des partitions ensemble. »

Les groupes étant majoritairement composés à la fois de pratiquants de musique ne connaissant pas le solfège et d'autres pouvant lire les partitions, il est assez rare parmi les musiciens rencontrés, que ceux ayant accédé à la connaissance du solfège en poursuivent l'usage quand ils jouent en groupe. Ci-après Clément, (entretien du 7 novembre 2013, 22 ans, composition/chant lead/guitare, étudiant en tourisme, animateur radio bénévole) relate son parcours asolfégique et la façon dont il crée une nouvelle musique :

« Je joue de la guitare depuis 7 ans, toujours en autodidacte. J'ai jamais pris de cours quel que soit l'instrument pratiqué. Pour la création je prends un instrument au hasard et je joue ce qui me passe par la tête jusqu'à obtenir un riff ou une ligne rythmique qui me semble intéressante. Je l'enregistre et essaye de travailler autour »

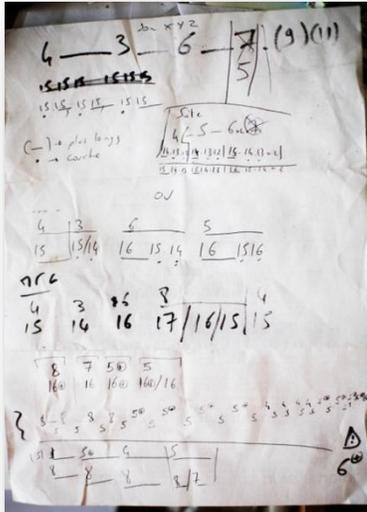
On comprend le travail de composition musicale intervient souvent avant l'écriture des paroles, qui ont parfois une importance moindre pour certains musiciens. Comme en atteste ici Patrick (entretien du 12 juin 2010, 35 ans, composition/batterie/clavier, musicien intermittent) :

« Souvent, je commence par la musique. En fait je pense que si je commence à écrire les paroles je suis un peu trop direct tu vois. Je me suis rendu compte que les chansons où j'ai commencé à écrire les paroles sont celles que j'abandonne vite. Si j'écris les paroles en premier la mélodie se perd en quelque sorte. Alors que les morceaux que je pousse plus loin c'est ceux où je compose la mélodie en premier. Donc la plupart du temps j'ai une mélodie à la gratte et je fais du yaourt au chant, c'est comme ça que commence la chanson, à partir de ce moment-là. Puis j'enregistre une sorte de démo et après je reviens à ça et je trouve les mots pour le chant. C'est peut être bizarre mais c'est comme ça que ça fonctionne pour moi. »

La notion de « yaourt » concernant les paroles, revient régulièrement, cela signifie le fait d'entonner des paroles qui n'ont pas forcément de sens ou ne réfèrent même pas à des mots, mais permet de poser la voix sur la mélodie. Ici Stéphane (entretien du 16 avril 2010, 30 ans, bassiste, attaché territorial) explique les vertus du yaourt comme préalable commode à l'écriture des paroles de chansons :

« Ouais en fait le yaourt ça permet de suivre à la voix la mélodie que t'as à la gratte. En fait ça permet de créer les paroles et la mélodie en même temps, c'est ça. Après tu vas chercher les mots qui vont donner le sens de la chanson, là où elle va. »

Donc le sens des paroles existe rarement avant la composition. Cela relate peut-être le fait que l'écriture de textes a tendance à enfermer les possibles de la composition, du fait de devoir entrer en conformité avec les structures du langage. Alors que la composition se veut plus volontiers



une exploration, de la sorte le « yaourt » a des vertus d'exploration des sons sans avoir à penser au sens. Comme nous l'a un jour affirmé Alain (entretiens informels juillet-décembre 2012, 30 ans, composition/bassiste/chant lead, musicien intermittent et manager), il ne pense pas au texte ou à son sens, mais plutôt à y insérer des « expressions idiomatiques » (propres à la langue dans laquelle elles sont formulées). Notant que souvent la langue anglaise est choisie par les groupes, aussi bien par héritage culturel du rock, que par facilité que procure la langue anglaise comparativement au français selon

certain. Ces expressions idiomatiques attestent de la quête d'une signification relativement floue quant aux paroles, permettant avant tout de faire rimer les phrases entre elles et d'accompagner la mélodie. Quant à Stéphane que nous accompagnions voir une exposition, il prit en photo des textes anglais qui constituaient une œuvre (ils étaient imprimés sur des papiers de différentes couleurs). Comme nous lui demandions la finalité de ces photographies prises de si près sans les avoir lus attentivement *a priori*, il expliqua que ces derniers pourraient servir de base féconde à l'écriture de futures chansons. On comprend que la quête expressive des musiciens investit plutôt les paroles comme ressources de sensations que de significations.

Voyons maintenant la photographie de Julien (entretien du 25 mars 2011, 28 ans, composition/chant lead/clavier, photographe indépendant) présentant la façon dont il « écrit ses parties » afin de se les remémorer.

Cette photographie donne à voir une partition graphique (asolfégique), il s'agit d'un mix d'indications de répétitions et de longueurs de temps, sans qu'aucune note ne semble être mentionnée. Julien ne connaît pas vraiment les accords qu'il joue sur son clavier (un harmonium

précisément), mais cet harmonium présente l'avantage d'être numéroté au-dessus de chaque touche, les chiffres inscrits sur cette notation figurent donc les notes numérotées du clavier.

Sur ce thème, Alfred Schütz affirme :

« Les pensées musicales peuvent être transmises aux autres soit par les mécanismes du son audible, soit par les symboles de la notation musicale [...] La notation musicale n'est, par conséquent, qu'un véhicule de la pensée musicale parmi d'autres. »⁴³⁸

Il parle de « révolution de l'a-notation musicale » (avec le même a privatif que dans l'asolfégisme mais nous n'utilisons pas le terme d'a-notation proposé par Alfred Schütz car il existe bien des formes de notations). Alfred Schütz fait référence à l'article « Music » de Donald Tovey (musicologue) paru dans l'encyclopédie Britannica pour révéler cette révolution de l'a-notation musicale :

« Nous pouvons prévoir avec Tovey, une révolution dans le processus de la communication musicale au moyen d'une étude microscopique de l'aiguille du phonographe. [*Il cite Donald Tovey*] « Il n'y a rien dans l'aiguille du phonographe qui empêche la production individuelle de la musique. Autrement dit, le compositeur, non contraint par la technique instrumentale, prescrira tous les timbres qu'il souhaite à n'importe quelle hauteur et dans n'importe quel rythme, et ne sera pas plus en communication directe avec l'ingénieur qui a conçu les sillons du phonographe que le violoniste peut l'être avec Stradivarius ». »⁴³⁹

On comprend comme ces intuitions se sont réalisées dans le temps et à quel point la MAO⁴⁴⁰ aujourd'hui y fait écho. La MAO permet effectivement de produire individuellement de la musique sans instrument. Cependant la contrainte technique existe toujours. En effet l'usage de ces technologies nécessite des apprentissages techniques qui se réalisent bien souvent dans le faire (*learning by doing*). La dimension relativement complexe de ces technologies, révèle ici encore la volonté des musiciens s'y adonnant (très souvent en sus de la pratique instrumentale), de s'impliquer dans un travail de soi, qui donne son sens à la pratique. Les créateurs rencontrés sur les scènes locales se sont largement emparés de ces évolutions techniques qui ont bouleversé la pratique musicale.

⁴³⁸ SCHÜTZ Alfred, *Écrits sur la musique. 1924-1956*, Paris : Éditions MF, 2007, p.122.

⁴³⁹ SCHÜTZ Alfred, *op.cit.* p.123.

⁴⁴⁰ Musique Assistée par Ordinateur

2.2.2.2. MUSIQUE ASSISTEE PAR ORDINATEUR

La création musicale assistée par ordinateur, suppose à l'instar des créations par instruments de se remémorer les enchaînements. Explorons le mode de remémoration musicale d'Alain (entretiens informels juillet-décembre 2012, 30 ans, composition/bassiste/chant lead, musicien intermittent et manager) sur un logiciel de MAO (Ableton live). La démarche qu'il met en place pour se remémorer la création d'une chanson est singulière. Tout d'abord il s'enregistre en « mémo dictaphone » la plupart du temps, en énumérant des instructions à suivre pour retrouver la mélodie qu'il a découverte « en bidouillant ». Il peut enregistrer cette mélodie, mais s'il veut à nouveau la produire avec les possibilités d'accommodements que cela offre, il doit pouvoir reproduire la démarche de création et pour cela s'en souvenir. Il présente à l'écrit sur Facebook (mai 2013) une illustration de ce langage très spécifique (dont il semble en partie s'amuser), inaccessible au néophyte voire aux musiciens qui n'utilisent pas le même logiciel de création :

« Faut mettre la boîte à rythme sur ROCK II avec le EASYCHORD et la basse en ALTERN et dans le CHORDS au-dessus il y a le 1 et le 2 d'appuyé et le tempo à 13h »

Ce qui est frappant c'est la spécificité technique de ce langage, qui révèle un travail d'appropriation technique non moindre. En général ces systèmes de remémoration complexe que sont les « mémos » n'ont pas vocation à être partagés tels quel. Ces « mémo » sont réactualisés dans la présence de l'autre, les mélodies qui en sont issues sont écoutées avec les autres membres du groupe afin de les leur faire partager et permettre les futurs arrangements collectifs. À ces mémos vocaux s'adjoignent des « démos » sonores, Alain souligne entre guillemets le terme démos, puisque ce sont des « quasi morceaux », il déclare « J'ai plus de 74 éléments dans mon dossier « démo », il serait temps d'en emmener quelques-unes en studio ». Il relate ici un dernier fait qui est souvent revenu en entretien et concerne les nombreuses idées de créations de musiques non entièrement abouties que cumulent les musiciens. Cela pouvant être compris comme les brouillons élaborés lors d'un processus d'écriture, les esquisses en peinture,... Les anglo-saxons étudient d'ailleurs ces proto-crétions sous le nom de *sketches studies*. Aujourd'hui, la grande majorité des musiciens des scènes locales utilise à différents degrés les outils numériques dans leurs pratiques : pour composer, s'enregistrer, mixer, distribuer, diffuser... Conséquemment les processus créatifs ont évolué avec ces nouveaux outils. Les processus de création ont été en partie modifiés, facilités mais aussi complexifiés. Les usages du

numérique dans la création demandent la connaissance de techniques qui y sont afférentes. Les créateurs de l'ère numérique sont qualifiés par les anglo-saxons de *prosumers* (pour la contraction de *producer/professional* avec *consumer*⁴⁴¹). Le terme *prosumer* désigne la tendance des consommateurs à s'approcher de la figure de producteur en professionnalisant leurs pratiques grâce aux connaissances acquises par le biais d'un accès à l'information accentué à l'ère numérique. Conséquemment, les pratiques des musiciens des scènes locales, impactent à leur tour significativement les façons dont la musique se crée, là où elle se fait et par quels moyens elle se produit.

Les musiciens composent leur musique en utilisant l'informatique musicale à partir de logiciels spécifiques, la MAO fait partie intégrante de nombreuses créations aussi bien en temps réel, que lors de la diffusion live (pour remplacer une batterie par ex). Précisément les Digital Audio Workstation (DAW, stations audionumérique en français) désignent l'ensemble des outils électroniques (ordinateur, logiciels spécialisés, enregistreurs, et claviers MIDI) qui caractérisent la MAO et permettent de créer, enregistrer et lire des fichiers audionumériques. Notons que les premiers DAW coutaient prêt de 100 000 dollars soit le prix d'une maison il y a 30 ans. Après quoi ont été créés des systèmes numériques qui sont de véritables studios d'enregistrements virtuels nettement plus abordables financièrement, voire complètement gratuits dans le cas de téléchargements de logiciels crackés⁴⁴². Ces outils contemporains de création musicale, changent la façon dont la musique est écrite et produite, non seulement parce que les musiciens, producteurs et ingénieurs emploient de nouveaux outils pour faire ce qu'ils faisaient autrement auparavant ; mais aussi parce que le numérique change la façon de faire de la musique et influe en partie sur les structures et formes musicales. Les ordinateurs et logiciels ne sont pas seulement des outils, mais de véritables médiateurs qui agissent comme parties prenantes de la création. Même les groupes de musique signés sur d'importants labels et connus internationalement utilisent aujourd'hui les logiciels de création musicale assistée par ordinateur. Comme par exemple Prodigy en 2004 pour leur 4^{ème} album studio⁴⁴³. Voici un extrait d'entretien abordant la

⁴⁴¹ Le néologisme français affecté à ce terme - mais très peu usité - est « prosommateur ». Nous avons modifié la fiche en ligne sur Wikipédia portant sur ce terme d'où la similitude probable (si mes modifications sont gardées à terme) des quelques phrases portant sur ce sujet ici et en ligne.

⁴⁴² C'est-à-dire dont le code source a été modifié pour pouvoir utiliser gratuitement des logiciels payants.

⁴⁴³ *Always Outnumbered, Never Outgunned*.

question de la démocratisation de l'accès à la création au travers de ces outils numériques. Vivien (entretien du 16 juillet 2013, 34 ans, guitare/composition MAO, docteur en chimie, ATER) met en exergue l'aspect accessible et modifiable des logiciels :

« Moi je pense que ce qui est important là-dedans c'est l'aspect *freeware*⁴⁴⁴ de l'informatique actuel. En fait aujourd'hui on peut faire de la MAO gratuitement, en dehors du matériel de base⁴⁴⁵ bien sûr, mais beaucoup de monde est équipé maintenant. Donc n'importe quel musicien, même débutant, peut faire de la MAO pour presque rien. Y'a pas besoin d'avoir une formation d'ingé-son ! Ça rend la création accessible à tout le monde. Il existe toujours des logiciels payants, comme « Adobe Audition » ou « Cubase », mais en plus d'être super chers c'est pas forcément les meilleurs. Y'a des équivalents gratuits comme « Audacious » ou « Ardour » qui sont plus efficaces et open source surtout. N'importe qui peut apporter sa touche perso pour les améliorer. C'est plus une dizaine de cerveaux qui sont recrutés par les sociétés de software [*logiciels*] pour l'optimiser mais plusieurs milliers d'anonymes qui font partie de la communauté. Y'a plein de logiciels de MAO gratuits, avec Hydrogen on peut composer une batterie complète en utilisant des banques de sons numériques ou enregistrés à partir d'instruments réels, Rakarrack pour les effets guitare, Guitarix est un émulateur d'ampli à lampes, etc. Y'en a plein d'autres... »

On comprend que la dimension des outils numériques de création musicale peut porter au-delà du seul intérêt de l'accessibilité à la création et comprend une part de revendication à la « culture du libre »⁴⁴⁶ pour certains musiciens.

⁴⁴⁴ *Freeware* signifie littéralement gratuitiel, autrement dit logiciel gratuit mais à ne pas confondre avec les logiciels libres (*free software*). *Freeware* est utilisé pour désigner un logiciel propriétaire (c'est-à-dire un logiciel payant) qui est distribué gratuitement mais sans offrir à l'utilisateur toutes les libertés d'usage. C'est par exemple le cas dans l'informatique grand public de Word qui va être téléchargeable et utilisable un nombre de fois défini avant d'imposer l'achat du logiciel au consommateur, c'est encore le cas avec le lecteur de contenu Flash (Adobe) qui permet à tous de lire des PDF sans pour autant avoir accès dans la version gratuite à différentes fonctionnalités telles que la convertibilité d'un PDF en .doc par exemple. Dans ce cas on peut entendre parler de distributiel qui paraît plus exact, mais le consensus taxinomique n'a pas encore été trouvé. Notons que la contraction de *free* (gratuit) et *software* (logiciel) qui a occasionné ce néologisme *freeware* en anglais, prête à confusion avec *free software* qui désigne les véritables logiciels libre, c'est-à-dire les logiciels non propriétaires et *open source*, téléchargeables gratuitement et améliorables par chacun (le code source du logiciel étant ouvert donc modifiable). Cet amalgame dans la contraction anglaise se retrouve dans le discours de Vivien qui entend ici par *freeware* les *Free software*, les logiciels libres.

⁴⁴⁵ Ordinateur et sortie audio

⁴⁴⁶ La culture libre désigne un mouvement qui défend la liberté de distribution et de modification des œuvres de l'esprit grâce à l'usage d'internet ou d'autres médias. Il se base sur la logique des logiciels libre modifiable par tous, en l'appliquant à la culture de manière générale (art, éducation, science...), se basant notamment sur les licences Creative Commons. L'idée principale est la suivante « les droits d'auteurs ne doivent pas porter atteinte aux libertés fondamentales du public ».

2.2.2.3. REPETITIONS ET ENREGISTREMENTS

Un des usages principaux des outils numériques actuels est l'enregistrement. En effet les modalités de création des musiciens rencontrés supposent toujours l'existence de l'enregistrement. Damien (entretien du 14 avril 2011, 27 ans, composition/chant lead/clarinette, doctorant) déclare : « La condition *sine qua none* de la composition c'est qu'on enregistre tout. » L'enregistrement est une fonction à part entière de la création musicale asolfégique, comme on peut le lire ci-dessous :

« On répète dans mon séjour, en cercle. On s'enregistre avec un Recorder Tascam prévu pour la prise de son d'interview, avec un micro au milieu de la pièce, uniquement pour garder une trace de nos répétitions et revoir les parties à la maison, il s'agit pas du tout d'un travail de mise en forme de démos, c'est du brouillon pour travailler les répétitions »⁴⁴⁷

« Pour les enregistrements on en reste au maquettage maison avec un ordi, une carte son, et différents logiciels comme Cubase et Audacity. »⁴⁴⁸

« Pour l'enregistrement ça dépend des morceaux en fait, on bosse soit chez Tom on compose et on enregistre là-bas donc c'est cool pour nous, malgré que les colocs râlent un peu des fois. Ici [*chez lui*] on a enregistré quelques morceaux aussi, sinon on nous a prêté une maison sur la côte d'Opale, on est partis et on a bossé quatre jours. »⁴⁴⁹

Par conséquent, le processus créatif le plus observé dans les pratiques prend la forme suivante, pouvant connaître de nombreux accommodements distinctifs : composition et enregistrement des propositions → réécoute et arrangements → enregistrement définitif. Il y aurait donc deux grands types d'enregistrements, ceux advenant lors du travail de création et les enregistrements définitifs pour la diffusion.

Les lieux d'enregistrement peuvent être distincts entre *home studio* (ou *bedroom studio*) et le studio dédié. L'un n'étant jamais exclusif de l'autre, c'est-à-dire que l'on peut tout aussi bien enregistrer à la fois chez soi, à la fois en studio, en fonction des moments.

⁴⁴⁷ Pierre, entretien du 22 mars 2010, nombreux échanges informels et mails depuis le début de l'enquête, 33 ans, composition/guitare/chant lead, journaliste radio et rédacteur pour un fanzine local.

⁴⁴⁸ Clément, entretien du 7 novembre 2013, 22 ans, composition/chant lead/guitare, étudiant en tourisme, animateur radio bénévole.

⁴⁴⁹ Julien, entretien du 25 mars 2011, 28 ans, composition/chant lead/clavier, photographe indépendant.

De la même manière il semble exister deux types de répétitions, l'une de création et l'autre en vue d'un concert. Il existe donc la répétition telle qu'entendue usuellement, c'est à dire le fait de répéter des morceaux qui seront joués en concert. Et la répétition de création qui consiste à se retrouver pour jouer ensemble, improviser ou partir de « parties » composées par l'un des membres. Ces explorations pourront mener ou non à la création de nouveaux morceaux. Conséquemment les répétitions en vue d'un concert s'inscrivent dans un rapport au temps qui est fonction de la date de concert prévue, et les répétitions de création ne s'inscrivent pas dans une temporalité connue à l'avance : la création peut advenir ou ne pas advenir.

« Si on répète pour un concert à ce moment-là on réfléchit à l'ordre dans lequel on joue les chansons, à celles qui sont les moins costauds et on travaille les enchaînements comme si on y était quoi. Ça m'arrive encore d'enregistrer ça pour quand j'ai encore des soucis ou que j'entends pas très bien, où j'ai peur de pas être très juste etc. pour avoir un petit retour, pour être sûr que j'ai été juste. Mais sinon ouais l'enregistrement des répètes sert uniquement à la composition, pour avoir l'idée et se permettre de les avoir sans user trop d'énergie et trop de concentration pour la composition. [...] C'est la répète, soit on bosse on fait le bœuf, soit on prépare le concert. »⁴⁵⁰

On comprend bien ici les deux types de répétitions existants. Aussi l'enregistrement systématique des répétitions est un moyen de recueillir les créations advenant en improvisation. Notons que la création peut advenir en le sachant consciemment : on est en train de créer un morceau, ou en ne le réalisant pas directement, ce sont les « bonnes surprises » qui adviennent en réécoutant les enregistrements de ces répétitions :

« Le mode tu te poses aucune question et tu sors tout ce qui te passe par la tête, finalement ça me va très bien parce que avoir des bonnes surprises en réécoutant... c'est top. »⁴⁵¹

Il existe donc des répétitions en vue du live, et d'autres répétitions de création. Comme il existe l'enregistrement continu du processus créatif qui favorise la composition, et l'enregistrement limité visant la diffusion. Dans les deux cas (répétitions et enregistrements), les deux modalités à l'œuvre (création ou diffusion) s'inscrivent dans un rapport singulier au temps. Voici un tableau récapitulatif de ces données, nous y avons ajouté les termes employés par les musiciens.

⁴⁵⁰ Clément, entretien du 14 avril 2011, 27 ans, composition/chant lead/clarinette, doctorant.

⁴⁵¹ Jimi, entretien du 15 avril 2011, 24 ans, composition/guitare/chant lead, étudiant.

	Répétitions	Enregistrements
<p>Créations</p> <p>Explorations, Compositions</p> <p>Temporalité flottante : En un temps et pour un temps non prédéfinis</p>	<p>Les répétitions comme explorations créatives individuelles et collectives</p> <p>(ces deux modes d'exploration sont sans contrainte temporelle de création)</p> <p>« Bosser, faire le bœuf »</p>	<p>Les enregistrements sont les supports et la condition des explorations musicales</p> <p>(un enregistrement en continu de toutes les répétitions, qui seront réécoutées pour poursuivre les explorations et faire aboutir des créations)</p> <p>Enregistrement support de la création</p>
<p>Diffusion</p> <p>Diffusion live en concert et diffusion (édition) par la mise en ligne des morceaux sur Internet ou le pressage physique en CD ou vinyle</p> <p>Temporalité précise : en un temps donné pour un temps prédéfini</p>	<p>Les répétitions en vue de la diffusion en concert</p> <p>(contrainte temporelle : « être au point pour le live »)</p> <p>Préparation du concret</p>	<p>Les enregistrements en vue de la diffusion</p> <p>(enregistrement visant la réalisation d'un unique master qui servira pour l'édition et la distribution)</p> <p>Réalisation d'un master⁴⁵²</p>

Les répétitions en vue du concert peuvent aussi donner lieu à un processus créatif au sens où les titres peuvent être adaptés aux conditions du live (acoustique, grande scène, etc.). En quelque sorte le scénario du live peut influencer la préparation des titres. Il existe effectivement parfois une adaptation des titres pour le live et quoiqu'il en soit la *set list* (liste des morceaux joués) est toujours l'occasion d'un débat au sein du groupe pour choisir les morceaux joués, l'ordre d'enchaînement et la façon de les jouer (plus ou moins longs...). Voyons ce qu'en dit Stéphane (entretien du 16 avril 2010, 30 ans, bassiste, attaché territorial) qui a dû adapter ses morceaux pour un concert acoustique :

⁴⁵² Un master désigne l'enregistrement principal qui sera destiné au pressage.

« Une fois on a eu l'occasion de faire un concert en acoustique. Et en fait c'est un peu flippant, parce que je connais bien ça à la maison quand j'enregistre mes trucs et tout mais j'avais jamais joué en acoustique sur scène. On a retravaillé les morceaux avec le groupe pour faire en sorte que ça soit intéressant. On a ajouté de la flûte traversière par exemple parce qu'Amandine en a fait plus jeune. Et finalement ça a été une belle expérience, c'était très fort à préparer et en jouant. Les gens ont apprécié et nous aussi. »

On comprend ici qu'une nouvelle contrainte, le jeu en acoustique et en live, a été l'occasion de réinvestir le travail du groupe quant à la composition. Se manifeste à nouveau cette logique d'expérimentation consistant à passer par la contrainte pour trouver le plaisir.

De la sorte, les répétitions comme les enregistrements font partie intégrante des processus de création des musiciens. Savoir écouter les autres et suggérer des arrangements sont des points qui semblent fondamentaux aux musiciens rencontrés et sans lesquels la création musicale collective advient difficilement. Les rencontres communément appelées répétitions laissent se déployer la création par la technique de l'improvisation, souvent autour de riffs⁴⁵³. Parfois ces riffs sont élaborés par l'un d'entre eux, souvent mais non exclusivement le lead⁴⁵⁴ du groupe. Parfois c'est collectivement au cours de la rencontre qu'émerge la composition en improvisation, dans ce cas on se situe dans le cadre du bœuf. Nous allons revenir sur l'improvisation liée à la création depuis la notion de sérendipité.

2.2.2.4. IMPROVISATION ET SERENDIPITE

L'improvisation est féconde pour la création, elle permet aux musiciens de composer en se laissant aller à leur intuition. Une notion singulière s'attache à celle d'improvisation, la sérendipité qui éclaire la compréhension des processus créatifs dans les activités humaines. Les auteurs Pek Van An del et Danièle Boursier⁴⁵⁵, issues des sciences médicales et linguistiques,

⁴⁵³ Courte phrase musicale souvent à la base des compositions dans le rock.

⁴⁵⁴ Terme utilisé pour désigner le meneur, celui qui compose le plus souvent, ou est en avant sur scène, souvent le chanteur, et bien souvent l'initiateur du projet.

⁴⁵⁵ VAN ANDEL Pek, BOURCIER Danièle, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit. Leçons de l'inattendu*, Paris : Hermann, 2013.

proposent une définition de la sérendipité désignant l'habileté à découvrir, inventer, créer, imaginer des choses nouvelles sans les rechercher explicitement à l'occasion d'observations étonnantes, interprétées correctement. Cette notion désigne donc la faculté de faire des choix adéquats à partir de découvertes dues au hasard. La sérendipité suppose une double aptitude : une capacité de distraction ou de détachement alliée à la perspicacité devant l'imprévu. En cela on comprend combien elle est féconde pour décrire les processus de création. Elle est au croisement des domaines de la chance, du hasard, de la curiosité, nécessitant attention et interprétation. La sérendipité renvoie à l'idée d'une attention aux potentialités contingentes (qui peuvent advenir ou non, contingent ayant le sens inverse d'essentiel⁴⁵⁶). C'est un phénomène courant, qui apparaît dans de nombreux champs d'actions et historiquement, de nombreuses découvertes étaient ainsi des découvertes inopinées mais savamment interprétées (des micro-ondes au velcro, en passant par les expériences culinaires ratées).

Sylvie Catellin⁴⁵⁷ parle quant à elle de sagacité accidentelle, et propose d'appréhender la notion de sérendipité depuis un historique de cette dernière remontant au 18^{ème} siècle. Le terme de sérendipité n'a pas d'origine scientifique mais plutôt littéraire. Il viendrait d'un conte relatant l'histoire de trois princes, les princes de Sarendip. Ces derniers ont réussi à imaginer la représentation d'un chameau sans jamais en avoir vu, seulement à partir de traces laissées au sol. De la même manière, le Zadig de Voltaire fut en capacité de déduire la morphologie d'un chien avec de longues oreilles, depuis l'observation fortuite de traces qu'il avait laissées au sol. Ces types de raisonnements sont appelés abductifs (on utilise fréquemment l'abduction dans les fictions criminelles). Quoiqu'il en soit, il convient de garder à l'esprit que la sérendipité peut toucher les auteurs confrontés au rôle de la chance dans les processus créatifs. Cela fait penser aux expérimentations littéraires menées par les membres du groupe de l'Oulipo (OUvroir de Littérature POtentielle) dont Georges Pérec et son œuvre phare *La disparition*⁴⁵⁸, en appelaient

⁴⁵⁶ Quant aux notions de contingence et d'essentiel, on peut se référer aux apports théoriques de Sartre et de Beauvoir, qui illustrent leur propos philosophique sur la distinction entre essentiel et contingent au travers de leur situation amoureuse. Leur situation amoureuse, qui se veut libre, est ainsi considérée comme l'amour essentiel, quand les autres aventures amoureuses sont considérées comme contingentes, pouvant exister ou non, donc n'étant pas essentielles.

⁴⁵⁷ CATELLIN Sylvie, *Sérendipité, Du conte au concept*, Paris : Seuil, 2014.

⁴⁵⁸ Une œuvre entière ne comportant pas une seule fois la lettre E, qui est par ailleurs la lettre la plus courante en français. PEREC Georges, *La disparition*, (1969), Paris : Gallimard, 1989.

aux découvertes dues aux possibilités advenant dans la contrainte formelle. Les membres de l'Oulipo parlaient précisément de littérature générative⁴⁵⁹. Ces expérimentations d'associations de mots, font en partie penser à l'usage d'expressions idiomatiques ou l'usage de textes en anglais pré-écrits comme supports de paroles (on pense aux photos de Stéphane), révélées par les musiciens. Le hasard de leur juxtaposition permet le développement d'un sens poétique et imagé. Les expérimentations littéraires de l'Oulipo, donnent aussi à comprendre une singularité des processus créatifs des musiciens étudiés : la force de la contrainte formelle dans le processus créatif⁴⁶⁰.

La notion de sérendipité semble donc essentielle à la compréhension des modalités de composition en musique. Les musiciens rencontrés relatent fréquemment la nécessité de savoir se détacher, se laisser aller à ses émotions, se donner en lâchant prise, tout en étant attentif et capable de saisir les opportunités hasardeuses de l'exploration musicale. Comme il leur faut être en capacité de s'ouvrir à celles proposées par les autres musiciens en train de jouer. Ci-dessous Damien (entretien du 14 avril 2011, 27 ans, composition/chant lead/clarinette, doctorant) nous fait part des diverses manières dont les chansons de leur dernier album ont été découvertes :

« Alors c'est pas facile parce que ça s'est pas du tout passé pareil en fonction des chansons. Y'a des chansons naïves comme ça où on a fait un bœuf de 45 minutes sur le même riff, et y'a des passages qui nous ont plu, c'est arrivé à cinq ou six reprises, il a suffi juste de les avancer, de les répéter, de reprendre les mêmes phrases avec un autre texte, etc. et notre morceau était là. Y'en a d'autres, l'association basse batterie était claire depuis le début et on a galéré pour la clarinette et le chant. Tous les quinze jours, ou en grattant un peu on a fini par y accoler quelque chose, mais on n'a jamais été très satisfait, on a fini par lâcher le morceau. Ou d'autres où y'a des passages comme ça, des couplets qui sont trop bien, ça nous plaît trop, on veut un refrain qui vienne conclure ça, qui vienne tendre le jeu encore plus et on le trouve jamais. D'autres trucs où... euh y'a des chansons qui sont même nées pour le coup, or répète. On a juste une base qui est née en répète, puis après c'est à deux avec Laurent où on a juste bidouillé comme ça, et puis on arrive avec comme ça, on l'amène à Fabien et alors

⁴⁵⁹ La littérature générative s'appuie sur des générateurs de textes, c'est-à-dire des programmes qui créent du texte à partir de règles constituant une grammaire et un ensemble d'éléments formant le dictionnaire. Les générateurs utilisés par les oulipiens sont dit combinatoires, c'est-à-dire que le générateur de texte combine selon des règles algorithmiques des fragments de texte. Cela a surtout été utilisé en poésie, où les associations de mots créent du sens poétique, quand c'est impossible pour des textes longs qui perdraient toute cohérence sémantique.

⁴⁶⁰ Cela renvoie aux expérimentations singulières issues de la scène lilloise et touchant les autres scènes de la région, à savoir les Forest et Secrètes Sessions, qui proposent aux musiciens des contraintes de temps formelles dans la production de nouveaux morceaux de musique. Expériences collectives à l'issue desquelles l'ensemble des musiciens rencontrés relate l'efficacité créatrice de la contrainte de temps imposée, cf. 2.2.5.

qu'il l'avait jamais entendue, et jamais joué, parfois il nous dit « non, ça me plaît pas » et de fait elle a disparu. »

On comprend ici comme de nombreuses chansons ne voient jamais le jour faute d'une concordance collective autour de celles-ci. Cela donne à voir le travail de composition, qui se nourrit de moments relevant de la sérendipité (« des passages comme ça, des couplets comme ça qui sont trop bien, ça nous plaît trop »). Ainsi sans travail la sérendipité n'est pas suffisante pour aboutir à des morceaux complets. Dans tout processus de composition il s'agit donc d'être attentif et perspicace afin de reconnaître l'ébauche d'une phrase musicale issue de l'improvisation, mais il faut encore la travailler pour structurer le morceau.

Pek Van Andel et Danièle Boursier⁴⁶¹ proposent de classifier la sérendipité en trois niveaux : la sérendipité positive, lorsque la découverte advient sans être explicitement recherchée, la pseudo-sérendipité, quand la découverte advient à travers l'exploration de chemins organisés, (c'est une observation attentive dont on imagine les potentiels résultats), la sérendipité négative, lorsqu'une découverte a lieu, mais que cette dernière n'est pas correctement interprétée. Aussi, peut-on proposer l'hypothèse que les processus créatifs des musiciens des scènes locales, renvoient à la pseudo-sérendipité dans cette classification. En effet, les musiciens explorent la juxtaposition plus ou moins aléatoire d'accords préexistants. Ils imaginent les potentiels résultats des rencontres en répétition et improvisation. Ils choisissent explicitement de prendre leur instrument, individuellement ou collectivement, pour explorer les sons, et potentiellement découvrir des « enchainements qui sonnent bien » et élaborer une nouvelle chanson. Ils choisissent d'être attentifs aux explorations sonores, dans l'attente d'un enchaînement d'accords qu'ils jugent agréable.

En conclusion, nous avons vu dans ce chapitre que les musiciens s'inscrivent continuellement dans une recherche d'exigence vis à vis d'eux-mêmes, entre autres ils s'émancipent de la notation solfégique en créant des notations spécifiques ou des mémos vocaux, mais leurs processus de création sont fortement dépendants de traces sonores. Ainsi les créations

⁴⁶¹ VAN ANDEL Pek, BOURCIER Danièle, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit. Leçons de l'inattendu*, Paris : Hermann, 2013.

musicales des scènes locales donnent à voir des chaînes de médiations fortes où les machines et le numérique prennent une grande importance. Ces médiations ne sont pas de simples moyens⁴⁶², elles font partie intégrante de la possibilité de la musique, elles portent directement l'événement musical. Ces intermédiaires techniques de la création sont tout aussi importants que les intermédiaires humains des scènes locales (professionnels associatifs et intermédiaires autonomes), ils ont tous un rôle actif dans la coproduction de ce qui advient sur les scènes locales.

2.2.3. RAPPORT AMBIVALENT AU NUMERIQUE : LE RETOUR A L'ANALOGIQUE, GAGE D'AUTHEENTICITE ?

Face à l'explosion des pratiques numériques (apprentissage, création, live, échanges et diffusion), certains musiciens semblent en quête d'une forme de retour à l'analogique⁴⁶³. Le même Alain cité plus tôt quant aux mémos vocaux, déclare sur un autre « post » Facebook :

« J'en ai marre de payer des entrées pour des concerts où le seul truc live se trouve dans le nom du logiciel #ableton ».

Ableton live est en effet un des logiciels de création musicale parmi les plus usités, qui permet de créer de la musique mais également de diffuser en condition scénique. Aussi Alain donne à voir une ambivalence couramment aperçue sur les scènes. Les musiciens peuvent aussi bien se servir amplement des possibilités numériques pour créer leur musique, et cependant ne pas apprécier le live trop soutenu par le numérique. Car nous sommes face à deux processus distincts (créer / diffuser) inscrits dans le même continuum numérique. Un jour après ce post, Alain félicite un groupe local pour sa musique, et voici ce que lui répond un des membres : « Merci. (Pourtant tout est fait avec abletonlive même en live) :) ». Ainsi les ambivalences de représentations et de comportements des musiciens face à la question du numérique, renvoie aux autres expériences

⁴⁶² HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, (1993), Paris : A.M. Métailié, 2007.

⁴⁶³ L'analogique désigne de manière générale des instruments, techniques ou appareils électroniques qui mesurent une valeur en évoluant de manière analogue à la source (par exemple un thermomètre à mercure ou un ampli à lampes). Par convention on oppose le mode numérique au mode analogique.

musiciennes empreintes de représentations diversifiées (entre local et global, envers les subventions⁴⁶⁴).

En complément de cette quête de retour à l'analogique par les musiciens, il existe un regain d'intérêt mesurable pour le pressage vinyle depuis une quinzaine d'années, aussi bien de la part des musiciens pour produire leurs EP ou albums, que de la part des auditeurs pour l'écoute de la musique sur ce support. Le vinyle renvoie au système analogique quand les CD et MP3 renvoient au système numérique⁴⁶⁵. À titre d'illustration 300 000 vinyles neufs se sont vendus en France en 2012⁴⁶⁶, ce chiffre ne concerne pas l'échange vraisemblablement conséquent d'anciens vinyles entre auditeurs en brocantes ou manifestations spécialisées, pour lequel les chiffres sont difficilement accessibles.

Sur la scène locale en Avesnois, André Leroy - surnommé Dédé - organise chaque année depuis 12 ans à Aulnoye-Aymeries une *Foire aux Disques* qui a lieu en avril et où se côtoient exposants et visiteurs (souvent acheteurs). L'événement propose également des concerts. Le public que l'on y trouve ne vient pas uniquement de l'Avesnois mais se déplace depuis différents endroits : Lille mais aussi toute la région Nord-Pas de Calais et encore la Belgique voisine mais aussi de Paris pour quelques grands amateurs rencontrés sur place. À Lille une manifestation similaire, dédiée entre autres à la vente de vinyles entre particuliers a lieu à la Gare Saint-Sauveur, lieu culturel de la métropole proposant concerts, expositions, soirées, issu de la réhabilitation d'une ancienne gare de triage. Cette manifestation intitulée Lille Vintage Week-ender aura lieu pour la quatrième fois en novembre 2014. Elle propose en sus des stands vinyles, des concerts et projections cinéma pendant trois jours. Par ailleurs le site Vinyl Unity - parmi de nombreux autres - propose depuis 2002 aux auditeurs de vendre et d'acheter des disques vinyles entre particuliers. Notons que sur le site les auditeurs sont nommés « audiophiles ». Concernant les dénominations généralement usitées par les acteurs, précisons que le vinyle est couramment nommé « galette » voire « plaque » dans le jargon des amateurs. Enfin notons qu'une manifestation nationale dédiée aux disquaires indépendants a eu lieu pour la troisième fois en 2013. Elle est organisée par le Calif en partenariat avec le *Record*

⁴⁶⁴ Cf. Partie 3.

⁴⁶⁵ Le système numérique fonctionne en convertissant les informations (ou signal) - sonores en l'occurrence - en une valeur qui est comprise dans une liste prédéfinie de valeurs. Cette conversion du signal vers le numérique est donc de fait limitée à la liste prédéfinie des valeurs. Aussi, tout système numérique possède une limite de résolution. Alors que le système analogique convertit les informations en une valeur qui évolue de façon analogue à la source : le son est produit par les microsillons du vinyle. Le système analogique est donc considéré comme plus direct et représentatif de la source du signal, les anglo-saxons nomment aussi l'analogique « reel to reel » qui rend bien compte de cet aspect.

⁴⁶⁶ Aux États-Unis on dénombre 3,2 millions de vinyles vendus en 2012.

Store Day aux États-Unis et en Angleterre. Cette journée intitulée *Disquaire Day* vise à célébrer la démarche des disquaires indépendants, c'est à dire à valoriser leur engagement ainsi qu'à favoriser leur connaissance auprès des publics et auditeurs.

Ce retour au vinyle s'est largement accentué depuis 2010. Ainsi non seulement les artistes indépendants ont recours au pressage vinyle, mais certains artistes « grand public » s'y adonnent. L'impulsion des maisons de disques à produire des vinyles vient des possibilités financières que représente ce retour des consommateurs à l'achat de pressages physiques. Ce retour du vinyle est en partie lié à un « effet de mode » qui s'inscrit dans une tendance actuelle portée sur le *vintage*⁴⁶⁷. Mais dans une optique compréhensive nous proposons ci-dessous des hypothèses et des raisons invoquées par les acteurs observés sur les scènes locales quant à cet usage des vinyles.

DES QUALITES SONORES, UNE MEILLEURE RESISTANCE À TRAVERS LE TEMPS ?

La majorité des auditeurs de vinyles et des musiciens pressant leurs productions au format vinyle, mettent principalement en avant les qualités sonores « inimitables » de ce format. Le son numérique pressé sur CD est aujourd'hui délaissé par les grands amateurs au profit du vinyle d'autant que la qualité sonore du CD est à peu près similaire à celle des morceaux encodés au format dématérialisé⁴⁶⁸. Au cours de discussions informelles ou d'entretiens on note les perceptions suivantes des auditeurs quant au son du vinyle : « un son chaleureux, fait de crépitements, d'imperfections » pour Simon, « un son chaud et détaillé, sans compression » pour Fabien, « entendre les petits granulés du vinyle c'est ce qui fait tout le charme » pour Lise, « c'est une autre expérience de la musique avec un son de qualité » pour Zac. Comparativement un « son plat et froid » désigne le son numérique, qu'il soit pressé physiquement sur CD ou dématérialisé.

⁴⁶⁷ Le *vintage* désigne des objets ayant déjà servi datant préférentiellement des années 1970 voire 1960 ou 1950. Donc des objets, vêtements en premier lieu mais aussi meubles, accessoires variés et vinyles, ayant une histoire.

⁴⁶⁸ Bien que le format MP3 soit le plus populaire, rappelons qu'il existe aussi de nombreux autres formats de compression numérique plus ou moins usités : FLAC, WAV, APE, AAC, OGG, AIFF, PCM, AMR, MP2, CUE, AC3, MID, WV, MPC, TTA, TAK, RAW, M4A, GSM, MIDI, DVF, WMA, etc. Parfois ces formats de compression numérique disponibles au téléchargement seront même qualitativement meilleurs que le format standard utilisé pour le pressage CD.

Le vinyle est réputé mieux vieillir que le CD selon les auditeurs. Or les microsillons gravés à la surface du support sont en soi plus fragiles que les CD. Cependant ce n'est pas le temps qui affecte le vinyle, mais le nombre d'écoutes. Ce qui est en jeu quant à l'aspect robuste des vinyles, c'est que les amateurs manipulent souvent leurs vinyles comme des objets de valeurs méritant une attention particulière, de fait ils s'usent moins vite. Certains grands amateurs comme Pierre qui « passe des disques » en soirée, entretiennent leurs vinyles afin de s'assurer que les traces de doigts incontournables et autres dépôts de poussières ne viennent pas entamer trop vite leur qualité d'écoute. Un autre auditeur met en avant l'aspect mécanique du vinyle, permettant de le conserver et de l'entretenir, quand c'est impossible avec le CD.

De nombreux acheteurs de vinyles neufs ou d'occasion chez les disquaires indépendants mettent aussi en avant l'aspect conseil qui est ainsi rendue possible. Les disquaires indépendants permettraient de renouer un lien et d'échanger entre passionnés. En effet tous les disquaires indépendants rencontrés sont avant tout de grands amateurs de musique.

UN RAPPORT AU TEMPS ET UN ASPECT DUAL

Prendre le temps d'écouter chez soi des musiques qui ont pris du temps à être construites. L'écoute sur vinyle suppose d'écouter les albums entièrement en étant « moins tenté de zapper » que pour les supports numériques. Ce retour de l'écoute de l'album entier renvoie à une attention au déroulé temporel de l'album choisi par les musiciens (tel titre ouvre l'album, tel titre clôt l'album). C'est à travers le comportement d'écoute qu'implique le vinyle, que se manifeste le temps accordé à la passion musicale. Ce retour au vinyle suppose de prendre le temps d'écouter, ce qui peut figurer comme un pas de côté par rapport au temps accéléré vécu par ailleurs. Il faut prendre le temps de choisir le vinyle, le sortir, le poser sur la platine et la mettre en route, poser délicatement le diamant. C'est tout un processus rituel d'écoute qui se met en place, un rituel de temps « hors du temps », hors des contraintes de l'expérience moderne de rapidité. De nombreux musiciens proposent aujourd'hui à l'achat d'un de leur vinyle, le téléchargement gratuit de l'album au format numérique. La gratuité de ce format atteste d'une valeur d'usage moindre par rapport au vinyle. Cela donne à voir des formes différentes de l'expérience d'écoute musicale contemporaine s'inscrivant entre une attention focalisée faisant écho au retour à la lenteur (les

mouvements *slow*), et une attention partielle et fragmentée portée sur plusieurs domaines en même temps (prendre le métro, marcher en ville en écoutant de la musique).

Enfin notons que les vinyles avaient pour particularité de présenter un aspect dual avec les faces A et B. Il y a dans le retour du vinyle une partie de l'imaginaire historique des faces B⁴⁶⁹ (le nombre de labels contenant B-Side dans leur nom est un exemple de cette sorte d'hommage aux Faces B). Historiquement la Face A était destinée à la promotion de l'album, que ce soit de la part des artistes eux-mêmes ou le plus souvent le choix des producteurs. Pour le dire succinctement le but de la Face A était de devenir un hit joué en radio alors que la Face B (que les anglophones nomment également *flip-side*) est censée être un enregistrement secondaire pour le producteur mais que certains artistes considèrent comme très importants. Les enregistrements de la Face B permettaient à certains artistes de proposer des explorations musicales différentes, plus expérimentales que celles diffusées en radio. De la sorte certains titres des Face B devinrent eux-mêmes des tubes. Voici ce que dit Stéphanie quant aux éditions vinyles :

« Ben ce groupe par exemple avait créé l'album en deux mouvements, y'avait une face plutôt efficace, rythmée et l'autre qui était plus instrumentale et plus calme. Et l'arrivée du CD forcément ça a supprimé ce double aspect qui était intéressant »

Aussi, s'inscrivant dans cette histoire mythologisée de la Face B, certains musiciens des scènes locales éditant leurs vinyles, travaillent à cette ambivalence possible de la Face B.

LE VINYLE COMME EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ET CONCRETISATION DE L'INTERET

Le vinyle au-delà de ses qualités sonores, remplirait des qualités esthétiques conséquentes dans l'expérience globale à laquelle il convie, pour Pierre « le vinyle c'est une joie visuelle aussi », Fred déclare préférer le vinyle « pour le son mais aussi la qualité de l'objet. Surtout j'estime que c'est une œuvre d'art que j'ai dans les mains ». L'attention accordée aux pochettes par les musiciens est régulièrement invoquée. De la sorte le vinyle permettrait une expérience esthétique complète, le visuel permettant de « mieux rentrer dans l'univers de l'artiste », Léo déclare « avec le vinyle on redonne de la valeur à la musique ». Les productions d'éditions limitées

⁴⁶⁹ Les Face B écho aux films que l'on nomme de série B ou Z. Ce sont souvent des films jugés de mauvaise qualité mais que les fans apprécient pour leur décalage assumé et auxquels ils vouent parfois un culte d'autant plus prononcé qu'ils sont rarement connus du grand public.

donnent au vinyle d'autant plus de valeur qu'il devient rare et de fait considéré comme précieux. De grands amateurs sont prêts à dépenser des « petites fortunes » pour obtenir des « éditions collectors » comme Gérard. Et Gilles déclare: « en plus ça permet de pas engraisser les majors, donc ça c'est cool ! ». L'achat du vinyle s'apparente souvent à une quête investie dans le temps de la part des auditeurs qui « fouillent dans les bacs » pour chercher la « perle rare », qui s'apparente alors à une découverte. Le vinyle semble sacraliser la passion musicale, que cette dernière se manifeste par la création ou l'écoute, révélant un investissement au long cours. L'investissement dans l'objet servirait de matérialisation de la passion. Pour Gérôme l'édition de leur EP en vinyle a permis de « mettre fin concrètement à une période », relative à une créativité particulière. L'objet vient finaliser cette époque en y renfermant la création. La matérialité vient fixer le goût, permettant de le partager. Le rapport à l'objet peut évoquer un rapport fétichiste, la passion ayant besoin de supports tangibles, ces objets concrétisent l'investissement des grands amateurs. Enfin le rapport à la musique change en fonction de l'objet investi : on n'écoute pas de la même manière un MP3 qu'un vinyle, le support n'en est plus seulement un, il est un véritable investissement de significations impliquant des modalités de pratiques singulières.

De la sorte si les technologies numériques sont largement investies par les acteurs des scènes locales, nous pouvons noter quelques réticences à une surabondance du numérique chez certains, notamment concernant le live. Cela peut se comprendre à l'aune de la notion d'authenticité chère au régime de singularité⁴⁷⁰. Un trop grand usage des supports numériques remettrait en cause la grandeur de l'authenticité que suppose l'inscription des valeurs des musiciens dans la cité inspirée⁴⁷¹. Corrélativement l'implication dans la production comme l'écoute qu'implique l'usage grandissant des vinyles, marque à nouveau un investissement de soi, aussi bien dans la construction du goût des auditeurs que dans l'attention portée à la production des musiciens. On retrouve ici encore l'idée de complexification de l'accès au plaisir musical afin de l'ancrer dans un attachement qui se veut aussi être une performance de soi. Après cela nous allons nous attarder au statut des reprises chez les musiciens observés. De prime abord en musique, la reprise a une connotation plutôt péjorative, mais nous allons voir l'ensemble des enjeux notamment de réappropriation que supposent les reprises.

⁴⁷⁰ HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, 2005, 370p.

⁴⁷¹ BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999, 843p.

2.2.4. LES REPRISES : DES FORMES DE REAPPROPRIATION

La pratique de la reprise est très prégnante dans les musiques populaires. Comme le signale Matthieu Saladin⁴⁷², c'est dans les années 1990 qu'un des pionniers des recherches sur la reprise en musiques populaires, George Plasketes publia ses premiers travaux. Portant sur l'expansion du phénomène de reprises dans les musiques populaires depuis les années 1980, George Plasketes note que la reprise s'apparente souvent à un hommage. Puis dans les années 2000 d'autres travaux sur le thème des reprises ont proliféré, du moins chez les anglo-saxons, avec comme problématique centrale celle de l'authenticité ou de son absence. Dans son introduction du premier numéro de la revue *Volume* consacré à la reprise, Matthieu Saladin⁴⁷³ rappelle que les reprises sont de nouvelles énonciations, des re-commencements en somme et non de simples répétitions, à cet effet il s'appuie notamment sur les travaux de Kierkegaard⁴⁷⁴.

De la sorte les reprises vivent d'elles-mêmes comme nous le verrons ci-après avec la description de pratiques de reprises sur la scène locale de Lille (« Hootenany »). Dans toute démarche créative, l'inspiration de ce qui existe déjà est essentielle. On ne crée jamais à partir de rien, mais les créations musicales se fondant sur des reprises sont rarement de simples échos de ce qui existe. Il y a un phénomène de réappropriation des œuvres pour créer quelque chose de nouveau. Nous aborderons cela dans une sous-partie portant sur la prolifération des œuvres, avant d'aborder une des conséquences liées aux reprises : le rapport au droit d'auteur.

La pratique des reprises est souvent en premier lieu un passage indispensable dans les parcours asolfégiques des musiciens. Jouer des reprises constitue donc fréquemment un mode d'entrée en musique, les jeunes musiciens s'exercent à la pratique de leur instrument, en reprenant les musiques de groupes qui leur plaisent avec leur propre groupe. C'est souvent par le biais de ces

⁴⁷² SALADIN Matthieu, « Introduction », *Volume*, vol.7, n°2, 2010, pp.5-12.

⁴⁷³ SALADIN Matthieu, « Introduction. Play it again, Sam », *Volume*, vol.7, n°1, 2010, pp.7-18. Notons que PIAS (Play It Again Sam) est également l'acronyme d'un label indépendant belge fondé en 1983. Initialement ce label distribuait en Belgique puis dans toute l'Europe les disques des labels anglais indépendants Rough Trade et 4AD.

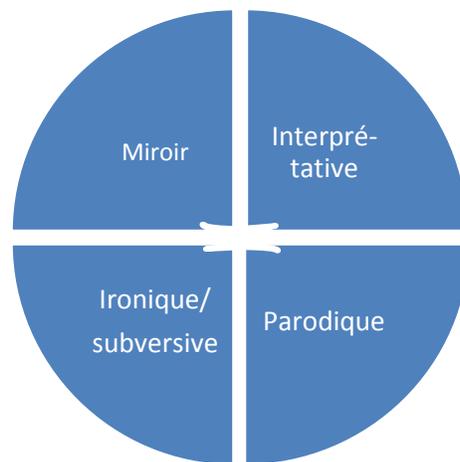
⁴⁷⁴ KIRKEGAARD Soren, *La Reprise*, Flammarion, 1990 (1843).

reprises qu'ils apprennent les modes de construction des morceaux⁴⁷⁵. L'imitation qu'implique la reprise se révèle être un élément constitutif de l'individuation.

« Avec ces deux copains, le batteur, et un autre copain d'enfance que je voyais encore régulièrement, on s'est dit « on fait un peu de musique comme ça ». On a fait des petites reprises, et c'était ça la première expérience de groupe quoi. »⁴⁷⁶

On comprend ici que les reprises sont les premières expériences du jeu en groupe. L'appropriation des reprises permet de commencer à constituer la façon de faire de la musique.

Pour Kurt Mosser cité par Matthieu Saladin, la notion de reprise ou *cover song* est indispensable pour comprendre les musiques populaires contemporaines. Dans ses travaux⁴⁷⁷ il fait part des principales thématiques liées aux *cover songs* (reprises), à savoir l'ambiguïté de la notion de reprise en musiques populaires, la pluralité des valeurs accordées à ces reprises et enfin leur polysémie. Son but est d'élaborer des critères permettant de distinguer les différents types de reprises qui existent compte tenu de leur variété. Les frontières étant comme toujours assez étanches entre ces différents types :



Typologie des reprises par Mosser (traductions personnelles)

⁴⁷⁵ De façon basique : couplet / refrain / couplet / refrain / pont / refrain.

⁴⁷⁶ Thomas, entretien du 12 avril 2011, 28 ans, guitare/chant/clavier/percussions/accordéon, musicien intermittent.

⁴⁷⁷ MOSSER Kurt, « "Cover Songs" : Ambiguity, Multivalence, Polysemy », 2008. Article disponible sur *Popular Musicology Online* <http://www.popular-musicology-online.com>

*Les reprises miroir (*reduplication covers*) désignent les copies de chansons existantes. Comme souvent pour les plus jeunes musiciens lors des premières expériences collectives.

*Les reprises interprétatives (*interpretative covers*) seraient de deux sortes :

- interprétations mineures (*minor interpretations – the homage*) : les reprises interprétatives mineures sont des hommages qui maintiennent globalement le sens initial de la chanson aussi bien en termes de tempo, de mélodie, d'instrumentation que de paroles.
- interprétations majeures (*major interpretations*) : ces interprétations majeures étendent, développent et augmentent la chanson initiale (le morceau source) qui reste reconnaissable, mais le résultat de la reprise devient véritablement une nouvelle construction.

*Les reprises ironique/subversives (*send-up/ironic cover*) : la reprise ironique transforme le morceau source en un produit nouveau au travers d'un usage de l'ironie (comme la reprise par Sid Vicious du « My way » de Franck Sinatra⁴⁷⁸). Dans les exemples choisis par Mosser il semble y avoir un *background* subversif assez présent, ce pourquoi nous l'avons précisé comme tel.

* Enfin les reprises parodiques (*parody covers*) désignent l'utilisation d'une chanson comme référence pour proposer une version volontairement comique, qui n'aura peu voire pas du tout à voir avec les paroles ou la mélodie de la chanson source (exemples cités par Mosser : les parodies *Eat It* pour *Beat It* de Michael Jackson, *Amish Paradise* pour le *Gangsta's Paradise* de Coolio,...

La distinction entre reprise parodique et ironique peut paraître assez faible mais se base peut-être sur la volonté de classer cette reprise de Sinatra par Sid Vicious, différente puisque beaucoup plus noire, que les reprises parodiques. Ces deux types de reprises auraient éventuellement pu être regroupés en précisant les sous-parties comme c'est le cas entre les reprises interprétatives mineures et majeures. Les expériences des Hootenany que l'on présente ci-après s'inscrivent dans les reprises interprétatives de la typologie de Kurt Mosser mais on dénote une faille à cette typologie au sens où l'on se situe dans le cas des Hootenany, à la fois dans un hommage à un groupe culte (ce qui s'apparente à des reprises interprétatives mineures), à la fois face à des situations de re-crétions, réinterprétations choisissant de modifier le tempo, la mélodie ou les

⁴⁷⁸ « My way » qui précisons-le, est elle-même la reprise de la ligne mélodique de la chanson « Comme d'habitude » de Claude François, ce que peu d'anglo-saxons savent.

paroles, voire plusieurs de ces caractéristiques à la fois (ce qui renvoie à la catégorie des reprises interprétatives majeures). Cependant rappelons que Mosser lui-même précise que les frontières établies par la typologie ne sont que théoriques et profondément perméables.

2.2.4.1. DESCRIPTION D'UNE HOOTENANY

Hootenany est le terme qui servait à désigner les rassemblements festifs d'artistes folk américain des années 1950-1960. Ces réunions musicales hebdomadaires se tenaient d'abord à New York dès les années 1950 et faisaient écho aux *jam sessions* du milieu musical du jazz, qui permettaient aux musiciens de se rencontrer et d'improviser collectivement. Les Hootenany étaient cependant un peu plus que des rassemblements musicaux, on y échangeait aussi autour de questions sociales et politiques. Puis dans les années 1960 ce nom désigna une émission télévisuelle américaine sur le folk.

Aujourd'hui des regroupements ont lieu à Lille et s'inspirent de ce terme et cette histoire des Hootenany. Les Hootenany sont l'occasion d'une rencontre de musiciens de la scène locale autour du répertoire d'un artiste devenu culte au sens des musiciens, et dont les créations sont librement adaptées. Ce regroupement annuel de musiciens de la scène locale, s'organise donc autour de la reprise du répertoire d'un artiste singulier et se déroulent à La Malterie.

La Malterie⁴⁷⁹ est un ancien lieu de production du malt, qui fut après l'arrêt de cette première activité, un squat artiste et un lieu de regroupement d'activistes culturels. Puis il a reçu le soutien financier des collectivités locales, ce qui a eu pour conséquence d'éloigner quelques artistes et sympathisants. Réhabilité en structure de soutien à l'expérimentation artistique et lieu de découvertes plastiques, visuelles et musicales, ce lieu singulier de la scène lilloise héberge depuis 1995 de nombreux ateliers d'artistes, des résidences de création, des bureaux d'associations actives dans le milieu culturel, ainsi que des locaux de répétition et une salle de concert et d'exposition.

En 2012 le groupe proposé à la réinterprétation libre des musiciens est Nirvana, il fait figure

⁴⁷⁹ <http://www.lamalterie.com/>

d'anthologie dans le rock. Ce groupe a connu un énorme succès populaire au début des années 1990, qui était l'un des premiers succès pour les musiques issues de l'*underground*. Le choix de ce groupe par les organisateurs de l'événement (le collectif Mohammed Dali qui organise en partie la programmation des concerts de la Malterie) est décrit comme emblématique de la « génération X »⁴⁸⁰. Ces quelques données de cadrage quant au choix du groupe à réinterpréter, donnent à voir les références culturelles populaires partagées par les musiciens, qui jouent un rôle décisif dans leur imaginaire collectif. Ces références partagées et conscientes déterminent leur appartenance de groupe et sont revendiquées comme telles.

Des règles spécifiques organisent la mise en place de ces Hootenany. Les musiciens sont invités à réinterpréter « à leur convenance » les titres du groupe déterminé. Ils doivent s'inscrire et former des groupes éphémères, dans le sens où ils ne doivent pas présenter des groupes constitués existant déjà sous une identité propre (ayant un nom de scène avec lequel ils font des dates). Quinze formations éphémères sont acceptées pour une soirée de concert (entrée libre sur réservation). Du moins pas encore car quelques groupes éphémères formés à cette occasion sont devenus des formations qui durent tel Bison Bisou. Ces groupes non préalablement constitués, c'est à dire composés de musiciens issus de différents groupes, se retrouvent exceptionnellement

⁴⁸⁰ Cette classification populaire désigne selon William Strauss et Neil Howe (STRAUSS William, HOWE Neil, *Millennials Rising: The Next Great Generation*, Vintage Books, 2000) la génération des occidentaux nés entre 1960 et 1979. Elle apparaît à la suite de celle des baby-boomers (1945 – 1959), initialement cette génération née entre 1960 et 1979 est désignée comme la période « Baby Bust », en référence au taux de natalité relativement bas comparativement à celui des années Baby-Boom. Cette génération apparaît avant la génération Y qui désignerait les personnes nées entre 1980 et 1999 (génération caractérisée par l'émergence et la démocratisation de l'usage de l'ordinateur personnel, du jeu vidéo et d'Internet). Le terme génération X a d'abord été utilisé en démographie (l'usage de la génération étant consensuel dans cette discipline), assez peu en sociologie (où le lien entre comportement et appartenance générationnelle est controversé) puis largement par le marketing. Depuis le milieu des années 2000, l'usage de l'expression « génération X » ou « Y », est entré dans le langage courant pour différencier les modes de faire de ces générations et en faciliter la lecture en réduisant les complexités et diversités. La référence au X désignerait le « manque de repères sociaux » de cette génération, en termes d'emploi. Le X renvoie également à une forme d'anonymat et d'éclatement de la génération concernée (c'est aussi le nom d'un groupe de punk anglais). Quoiqu'il en soit des formes de cynisme et de difficultés à s'insérer socialement en seraient les représentations clés. Ce qui renvoie dans l'imaginaire collectif à des courants musicaux spécifiques, corrélés à ce sentiment symbolisant une déchéance tels que le grunge dont Nirvana est le principal représentant dans l'imagerie populaire des années 1990, souvent décrit comme révélateur du mouvement. Son leader Kurt Cobain est décédé à l'âge de 27 ans, entrant de la sorte dans le groupe imaginaire du « club des 27 » (Regroupant les artistes emblématiques de la culture rock populaire étant décédé à cet âge: Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Brian Jones).

pour jouer ensemble, ce qui occasionne des découvertes de modes de fonctionnement propres à chacun. L'intérêt de cette expérience pour les musiciens consiste à être amené à développer collectivement un travail de réinterprétation, capable de dépasser le propos initial sans chercher à y rester tout à fait fidèle. En effet dans les termes mêmes des organisateurs la « libre interprétation [est] vivement recommandée ». Le temps d'une soirée, chaque formation dispose de quinze minutes pour présenter son *set* sur scène. Ce temps relativement court permet de proposer trois à quatre titres réinterprétés. Selon les musiciens rencontrés, la Hootenany a souvent permis des expériences de travail intéressantes. Mais on se rend compte que quelques groupes en préfiguration profitent de cette occasion pour se produire une première fois ensemble en public, et ce milieu d'interconnaissance reste assez peu élargi, on y entre sous des formes de cooptation amicale.

Enfin la pratique des Hootenany donne à voir un fonctionnement collaboratif et réticulaire. Ces efforts de coopération, même s'ils ne concernent qu'une partie des musiciens de la scène, peuvent être compris comme des réductions des phénomènes d'individualisation. Et avant tout comme la quête incessante d'occasions de performance de soi. Les musiciens habitués aux prestations scéniques et au fonctionnement collectif avec leur groupe trouvent de la sorte de nouveaux défis pour continuer à expérimenter et créer, et en un sens à se produire soi-même. Ces expériences font penser aux Forest et Secrètes sessions présentées plus bas⁴⁸¹, nous retrouvons une même trame organisationnelle : se retrouver entre musiciens en dehors de groupes constitués avec des contraintes de création. Ces expériences donnent à comprendre les engagements des musiciens dans des expériences sans cesse renouvelées. Nous allons maintenant aborder la notion de prolifération des œuvres à partir de laquelle on peut comprendre les effets qu'ont les reprises d'une manière plus globale.

⁴⁸¹ Cf. 2.2.5.1.

2.2.4.2. LA « PROLIFERATION DES ŒUVRES » ET LE RAPPORT AU DROIT

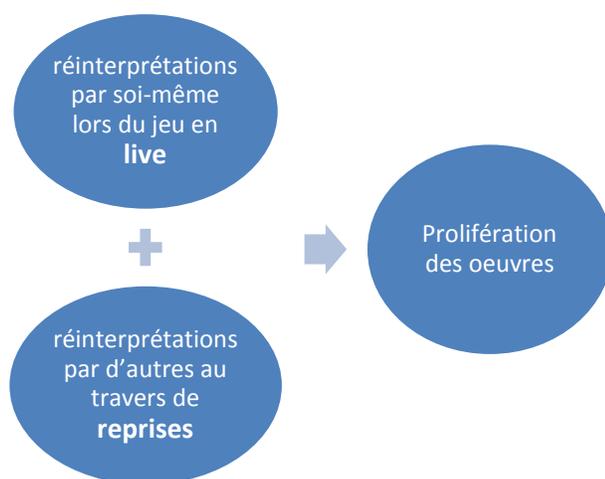
Maylis Dupont⁴⁸² propose la notion de prolifération des œuvres afin de dire un procédé continu d’extension au travers des réinterprétations multiples des compositions. Ce concept de prolifération paraît intéressant à mobiliser quant à l’expérience que font les musiciens des reprises mais aussi du fait de jouer en live leurs compositions. Toutes les réinterprétations des créations musicales forment la prolifération des œuvres, que ce soit les différentes interprétations d’une composition ou le fait de jouer en live une musique précédemment composée. Il n’est pas envisageable de connaître à l’avance les bornes de ces proliférations. Mais au travers du procédé de prolifération l’unité musicale reste première, c’est à dire que les futures extensions, usages et déploiements dont l’œuvre fait l’objet, ne remettent pas en cause l’unité première. Il existerait une figure de l’œuvre (l’unité première) et de nombreuses autres figures qui viennent par la suite s’y greffer. Le live qui implique de rejouer une création musicale lui fait inévitablement prendre un sens nouveau. Les musiques une fois créées, prolifèrent et deviennent de la sorte autonome. Christian (entretien du 06 mai 2010, 31 ans, composition/chant, chômage) nous dit une chose similaire quant à l’autonomie du morceau une fois composé :

« En fait quand tu crées un morceau pour une raison particulière c’est très personnel quand tu composes, quand t’enregistres. Mais une fois qu’il est fait, il est plus tout à fait à toi tu vois. Disons que l’émotion que j’y ai mise est pas perdue, mais elle est ailleurs. Donc c’est vraiment cool pour moi de jouer ces titres en live parce qu’ils peuvent prendre des sens complètement différents. Quand je les rejoue ça me permet de les vivre différemment, mais ils deviennent aussi ce que les gens en font. »

Cet entretien donne se comprend à l’aune du concept de prolifération de l’œuvre au sens de la re-création en live et de son autonomie. Ces réflexions s’appuient sur la notion d’effectivité, entendue comme l’inverse de d’efficacité. L’efficacité désigne en termes simples l’obtention d’un résultat alors que l’effectivité est la réalisation d’un effet. Or, les créations musicales produisent des effets plus qu’elles n’obtiennent de résultats. Et ce, parce que les résultats supposent d’être attendus et voulus (logique d’efficacité), quand les effets échappent en grande partie au créateur qui ne peut tous les prévoir, et par conséquent ne peut chercher à tous les

⁴⁸² DUPONT Maylis, « Penser la valeur d’une œuvre. Propositions pour une sociologie de la musique responsable », Thèse de Doctorat en sociologie et musicologie, soutenue le 12 décembre 2005 à l’Université de Lille 3.

produire volontairement. Il n'est pas envisageable pour les musiciens de prévoir ce que leurs créations vont devenir, comme l'illustre cette phrase : « ils [*les morceaux*] deviennent aussi ce que les gens en font. » Ainsi la prolifération des œuvres tient en deux caractéristiques : les réinterprétations que les musiciens font de leurs propres morceaux en live, et les réinterprétations de morceaux au travers de reprises.



Or si les réinterprétations live de ses propres morceaux par un musicien bénéficient généralement de représentations d'actes authentiques, les reprises quant à elles sont souvent représentées comme étant inauthentiques. Et le relatif retard quant à l'attention portée à la reprise par les chercheurs en musiques populaires, n'est pas sans faire écho aux avis des publics et critiques pour lesquels les reprises manquent *a priori* d'authenticité et de valeur créative. Or, comme l'affirme Georges Plasketes⁴⁸³, le thème de la reprise est un angle d'attaque fécond pour aborder différentes problématiques des *popular music studies*, allant entre autres des hybridations entre styles musicaux aux questions d'impact des reprises quant à la législation. Nous pouvons d'ailleurs émettre l'hypothèse que ce déficit de reconnaissance des reprises, poussent les musiciens à parler plus couramment de *cover* en utilisant cette fois encore le terme anglais dédié. L'usage de l'anglais *cover* peut participer à la légitimation des reprises pour des musiciens francophones. Cela reflète l'enjeu de ces reprises qui la plupart du temps ne visent pas seulement à interpréter (au sens d'imiter), mais véritablement à réinterpréter (comme on peut le voir dans le cas des Hootenany). Cela implique le fait de déformer, travailler le morceau repris, lui apposer

⁴⁸³ PLASKETES Georges (dir.), *Play It Again: Cover Songs in Popular Music*, Ashgate Publishing Company, 2010.

une « couleur » propre. Au-delà de cette expérience locale les pratiques de reprises sont partagées par de nombreux musiciens à travers le monde⁴⁸⁴. Quant à cela Matthieu Saladin, dans son article portant sur les textes anglo-saxons fondateurs de l'analyse des reprises⁴⁸⁵, rappelle que de nombreux artistes majeurs ont eu recours à des reprises : Elvis Presley, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, John Coltrane... Ce ne sont jamais tant des imitations qui sont en jeu mais plutôt des hommages aux musiciens repris. C'est donc en partie au travers de l'hommage que la reprise peut se légitimer et l'usage du terme *cover* en français, semble situer la pratique dans le registre de l'hommage. « Faire une *cover* » renverrait à la représentation d'un hommage maîtrisé, quand faire une reprise renverrait à une représentation dévalorisée d'une pratique manquant d'authenticité). Au travers de l'apprentissage et de l'hommage qu'elles permettent, les reprises battent en brèche l'idéologie romantique de la création originale, renseignent la construction des pratiques musicales et leurs représentations.

Cependant un problème inhérent aux reprises reste prégnant. Existant dans l'histoire des musiques populaires, les reprises sont aujourd'hui de plus en plus nombreuses grâce à l'accès à la création musicale au travers des technologies numériques. Cependant la législation peine à en reconnaître l'usage et la légitimité. Les modalités de composition musicale peuvent passer par la reprise de certaines parties des morceaux de musiques, on parle de *samples* ou de *phrases musicales*. Nous évoquons ci-après l'émergence de la logique actuelle de *mashup* qui vise à mixer ensemble des parties d'œuvres, ou pistes (de chant, d'instruments) pour en créer une nouvelle. Le développement des reprises et du *mashup* est largement favorisé par la démocratisation technologique et l'arrivée des samplers numériques. Ainsi les récentes évolutions ont nettement modifié les rapports à la création. Comme le soulignait entre autres Patrice Flichy⁴⁸⁶, l'avènement de l'informatique domestique a favorisé les processus d'appropriation des auditeurs : aussi bien en termes d'écoute que de mises en pratiques. Et tout cela s'est développé malgré un contexte rigide dû à une législation de la propriété intellectuelle qui semble parfois décalée par rapport aux réalités vécues. La question du droit, du « *copyright* »

⁴⁸⁴ Cette pratique est courante aussi bien sur les scènes locales que dans l'industrie des *majors*.

⁴⁸⁵ SALADIN Matthieu, « Deux ouvrages de George Plasketes (ed.): Like a Version – Cover Songs in Popular Music & Play It Again: Cover Songs in Popular Music », Volume, vol.7, n°2, 2010, pp. 217-225.

⁴⁸⁶ FLICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires l'ère numérique*, Seuil, 2010.

n'est pas absente de la notion de reprise et cela pose problème à certains musiciens dont les processus de création sont issus de ces logiques de *covers*. Cette question des droits d'auteurs fait débat bien au-delà de la musique et occasion différentes prises de position comme celle du cinéaste Jean-Luc Godard qui se dit réticent aux droits d'auteurs en estimant qu'en tant qu'auteur il n'a que des devoirs⁴⁸⁷. Pierre Lescure, missionné par le Ministère de la Culture pour établir une concertation sur les contenus culturels et les pratiques numériques⁴⁸⁸ admet que « nous sommes passés d'une ère de la propriété à une ère de l'accès ».

Le procédé créatif du *mashup* est encore une autre catégorie de reprises, et désigne en l'occurrence plusieurs extraits de reprises concourant à créer un nouveau morceau. Le procédé créatif de Théo explicité en 3^{ème} partie⁴⁸⁹ se basant sur des reprises des Ting Tings s'inscrit dans la logique du *mashup*. Originellement cette technique consiste à mélanger divers sources pour créer un nouveau *document*⁴⁹⁰ (littéralement *to mash* signifie écraser). Cela consiste, quant à la création musicale⁴⁹¹, à mélanger des morceaux de musique pour en créer un nouveau unique. On s'approprié par exemple la ligne de chant de tel morceau, et la ligne instrumentale de tel autre morceau, afin de créer une nouvelle chanson. C'est donc la combinaison innovante de choses existantes, provenant de différentes sources. David Tough⁴⁹² a étudié ces pratiques récentes de

⁴⁸⁷ Il a notamment défendu cette position lors du festival de Cannes 2014 en élaborant un faux dossier de téléchargement de « toutes les œuvres diffusées au festival », ce dont il n'avait évidemment pas le droit et qui s'avérait seulement être un *teaser* qui questionne et critique les droits de propriété intellectuelle qui empêchent la diffusion des œuvres.

⁴⁸⁸ Nommé « culture-acte2 ».

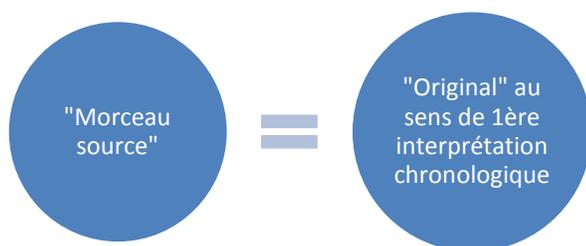
⁴⁸⁹ Cf. 3.3.1.2. Du global au local.

⁴⁹⁰ On utilise ici le terme générique de *document* à l'instar de Jacques Derrida, désignant un ensemble formé par un support et une information.

⁴⁹¹ La pratique du mashup ne se restreint pas à la musique, elle est grandement usitée en arts vidéos, où le mashup consiste à mélanger des images et des sons issus de différentes créations originales. Ou encore en informatique où cela consiste à créer un site web ou une application dont le contenu provient de plusieurs sources d'informations. En langage informatique le nouveau document composite est appelé *compendium*, terme qui désigne un condensé sous forme de compilation d'un corpus de connaissances. L'étymologie de cette locution latine signifiant « peser ensemble ». Un festival, le *Mashup film festival* met à l'honneur cette technique concernant la création cinématographique, qui s'est d'autant plus développée avec les potentialités offertes par les outils numériques.

⁴⁹² TOUGH David, « The Mashup Mindset: Will Pop Eat Itself? », in PLASKETES George (dir.), *Play It Again: Cover Songs in Popular Music*, Ashgate Publishing Company, 2010, pp.205-213.

mashup qu'il décrit comme un nouveau sous-genre de la reprise. Dans son article que l'on peut traduire par « L'état d'esprit du Mashup : la pop va-t-elle s'auto-consommer ? », David Tough affirme que le *mashup* est un vaste mouvement actuel encore peu documenté, *underground* et très dynamique. Cette pratique soulève des questions en termes de créativité, de nouvelles technologies et de dimensions légales des pratiques populaires. Les premières pratiques de *mashup* ont été inventées par le hip-hop dès les années 1980⁴⁹³. Mais son actuel accroissement, tient au fait que la méthode du *mashup* est une extension de la culture digitale DIY selon David Tough. Il déclare ainsi que les *mashup* ne sont pas révolutionnaires mais « évolutionnaires ». La grande majorité des chansons issues de *mashup* existent sur la toile, sans passer par des distributeurs officiels et ce sont notamment les sites de Peer to Peer qui permettent de les rendre accessibles. Ainsi les *mashup* sont constitués de parties ou phrases musicales que l'on nomme *sample*⁴⁹⁴. Ce qui est notable dans la popularisation de certains *samples* au travers de reprises, c'est que les plus jeunes générations ou des auditeurs peu actifs, découvrent la reprise (passant en radio de grande écoute par exemple) comme une production neuve, sans connaître la création originale. Pour distinguer ces effets, Kurt Mosser⁴⁹⁵ appellera plus volontiers les originaux des morceaux source, car l'original pour certains publics, n'est pas nécessairement le morceau source (la première interprétation chronologique de la chanson). Dans ce cas l'« original » dont parleront ces auditeurs désigne finalement la nouvelle version. Cette ambiguïté entre première interprétation et première écoute d'un « original » pousse Mosser à parler de « morceau source ».



Enfin, la reprise semble ne faire exception à aucune pratique créative. Toute création

⁴⁹³ Précisément cette pratique daterait de 1979 quand le *Sugar Hill Gang* créa de nouvelles paroles sur le morceau préexistant de *Chic's* intitulé *Good Times*.

⁴⁹⁴ Pour citer un *sample* connu, prenons le début de la chanson *Sinnerman* de Nina Simone qui a été maintes fois réutilisé dans des compositions contemporaines.

⁴⁹⁵ MOSSER Kurt, *op.cit.*

humaine provenant forcément en partie d'une autre. Une création *ex-nihilo* n'est pas envisageable, ne serait-ce que par les apprentissages et influences qui jalonnent nos expériences. Nous avons vu que les reprises permettent souvent aux musiciens des scènes locales de connaître leurs premières expériences de jeu en collectif. Et par la suite, investies sous le nom de *cover* pour lequel les représentations sont moins péjoratives, les pratiques de reprises avec leurs règles propres peuvent servir de défis de réinterprétations. Ainsi les œuvres reprises prolifèrent, non seulement du fait de ces reprises, mais aussi lors des réinterprétations par les musiciens de leur propre musique en live. La logique de prolifération des œuvres corrèle celle mise en avant par les musiciens concernant leur autonomie : les musiques deviennent ce qu'en font les auditeurs et non ce que souhaite l'auteur. En somme la notion de reprises quant aux pratiques musicales des scènes locales consiste moins en des imitations qu'en des réappropriations créatrices. Une autre dimension créatrice est maintenant abordée, celle de la contrainte volontaire concernant les modalités de création.

2.2.5. EXPERIENCES DE CONTRAINTE CREATRICE

Les musiciens des scènes locales mettent parfois en place des expérimentations singulières comportant des règles quant à la création. Nous allons aborder les Forest et Secrètes Sessions en un premier temps qui concernent de nombreux musiciens des scènes du Nord et se répètent depuis plusieurs années maintenant, puis un autre type d'expérimentation de deux musiciens isolément qui avait vocation à être éphémère dans la forme mais non dans le concept.

2.2.5.1 DES EXPERIENCES SENSORIELLES : LES FOREST ET SECRETES SESSIONS

Les Forest sessions désignent une démarche singulière à l'initiative d'un photographe de la scène locale de Lille. Ce sont des regroupements de musiciens issus des scènes locales du Nord, en un lieu qui se veut relativement secret et situé en forêt, en vue de vivre des sessions de créations intenses, de trois jours, où sont imposées des contraintes de temps pour la création. Les Forest sessions sont désignées comme « collectif éphémère et melting pot musical » par les acteurs eux-

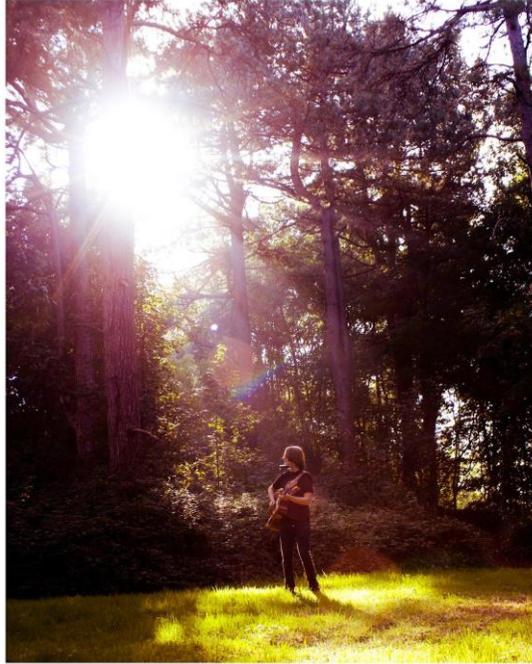
mêmes sur le blog qui est dédié aux Forest sessions⁴⁹⁶. Elles regroupent chaque année au mois de septembre depuis 2009, une quinzaine de musiciens, qui changent chaque année, dans un vaste lieu isolé dont le photographe à l'initiative des Forest est propriétaire. Cela se passe hors groupes constitués initialement (comme pour les Hootenany), c'est-à-dire au travers de groupes éphémères, qui cependant ont parfois donné lieu à la création de nouvelles formations. Il y a ainsi souvent un seul membre par groupe local qui est représenté aux Forest Sessions. Le choix des participants se fait dans une optique d'échange privé, amical et créatif, suivant les envies de l'organisateur et de ses comparses musiciens auxquels il demande parfois conseil pour savoir qui serait à même de passer trois jours à créer et à vivre avec les autres musiciens. Le choix se porte aussi sur l'envie de découvrir certains musiciens après les avoir vus en concert notamment. La forte interconnaissance et la facilité à se contacter au travers d'Internet favorisent de rapides mises en relation. Les musiciens sont donc invités à participer aux Forest sessions et cette invitation représente une forme de reconnaissance interpersonnelle et publique, en effet elle est liée à des formes d'affects (reconnaissance interpersonnelle) mais aussi à la reconnaissance de la capacité expressive du musicien par une entité d'intermédiation que représentent dorénavant les Forest sessions, relevant donc de la reconnaissance publique.

Les Forest sessions regroupent différents acteurs des scènes locales de la région, des musiciens mais aussi un mixeur-arrangeur, des photographes et vidéo *makers*... qui se connaissent initialement ou non, mais ayant au moins eu un contact avec l'organisateur. Cette maison « perdue en forêt » favorise l'isolement représenté comme potentiel de créativité, et permet également de « faire du son » continuellement sans déranger qui que ce soit. La finalité déclarée est de partager un moment de création, en produisant principalement de nouveaux morceaux, quelques reprises (de réappropriation) sont parfois proposées. Puis de diffuser ces créations en les rendant accessibles au téléchargement gratuit, mais encore en les donnant à voir sur scène. En effet un des objectifs consiste également à « faire une date » (réaliser un concert) sur une scène de Lille (L'Aéronef, Le Grand Mix, La Malterie,...). Lors de l'entretien mené avec Pascal (entretien du 09 mars 2011, initiateur des Forest sessions, photographe indépendant), il précise que les Forest Sessions font référence aux *Desert Sessions* qui existent aux États-Unis et se déroulent dans le désert californien, au *Rancho de la Luna* qui est à la fois un vieux ranch et un

⁴⁹⁶ <http://forestsessions.blogspot.fr/>

studio d'enregistrement équipé d'instruments rares. Les *Desert Sessions* ont été créées par un membre de Queens of the Stone Age en 1997. Ce qui atteste de formes de réappropriations locales d'influences globales.

Une des caractéristiques importante de ces sessions est la contrainte de temps octroyée pour chaque nouvelle création qui est de deux heures environ. Cette contrainte de temps, ajoutée au fait que les musiciens ne se connaissent pas initialement ou du moins n'ont jamais joué ensemble, se révèle selon les musiciens, très féconde. Cela renvoie aux enjeux de la contrainte créatrice développée plus haut concernant le mouvement littéraire de l'Oulipo. Une chanson doit donc être entièrement créée en deux heures, c'est le cas la plupart du temps bien qu'il arrive que les morceaux soient par exemple créés la nuit au cours de bœufs prolongés selon les retours des musiciens en entretien. Tout est enregistré au cours des recherches de composition, comme pour les groupes lorsqu'ils travaillent en répétition. Une fois le processus abouti, le morceau est directement mixé pour une version définitive. Chaque musicien rencontré après ces Forest révèle l'intensité de l'expérience collective et l'efficacité de la contrainte de temps, qui impose un cadre à l'exploration infinie des sons. L'exploration musicale, parfois lente et disparate ne permet pas toujours d'aboutir à des morceaux finis comme on l'a vue plus haut. En effet nombreux sont les musiciens relatant l'existence d'idées de morceaux, de « parties » non finies, laissées à l'abandon et éventuellement retrouvées plus tard. Mais dans ce cadre contraint la création doit aboutir, et cette forme d'injonction se révèle féconde. Ci-dessous une photographie réalisée au cours de la deuxième session.

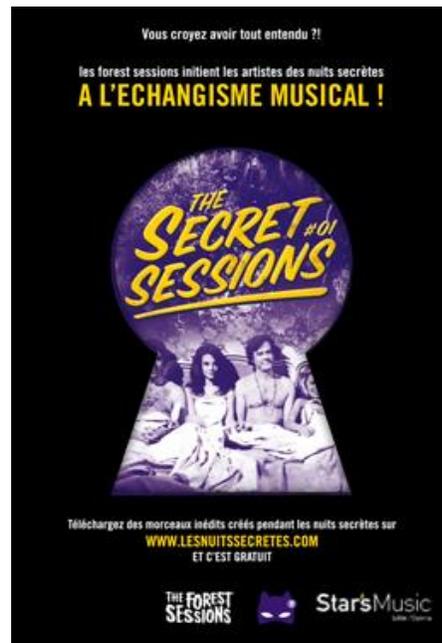


Crédit : Nicolas Djavanshir

Mais l'histoire ne s'arrête pas là, ces Forest sessions ont donné lieu en 2011 aux Secrètes sessions⁴⁹⁷, qui ont dorénavant lieu lors du festival des Nuits Secrètes d'Aulnoye-Aymeries (Avesnois). Sur le même principe quant à la contrainte de temps de deux heures, ces sessions regroupent cette fois des musiciens issus de la scène locale, mais aussi des musiciens jouant au festival des Nuits Secrètes. Des bénévoles accueil-artistes proposent aux musiciens programmés de venir expérimenter ce jeu collectif qui se déroule sur la scène du théâtre de la ville d'Aulnoye réservé à cet usage pendant les trois jours du festival. De la sorte les artistes programmés et les musiciens de la scène locale participant aux Secrètes sessions se rencontrent et créent de nouvelles compositions en l'espace de deux heures. Les organisateurs du festival ont vite accepté cette démarche novatrice, non seulement car elle fait écho à l'« innovation » et la « découverte » qu'entend défendre le festival, et ici encore l'interconnaissance entre musiciens et intermédiaires des scènes locales a facilité cette mise en place. Tels musiciens œuvrant à Lille sont originaires de l'avesnois, tels intermédiaires originaires de Lille travaillent sur le festival en

⁴⁹⁷ Au départ orthographiées secret sessions et dorénavant secrètes sessions <http://www.lessecretessessions.com/>

Avesnois, c'est donc dans une forte dimension réticulaire que prennent lieu ces échanges⁴⁹⁸. Ci-dessous l'illustration des affiches et flyers distribués lors du festival et relatant l'expérience des *Secrètes Sessions* pour permettre aux publics de prendre connaissance de l'initiative et d'aller écouter en ligne et télécharger gratuitement ce qu'elles ont produit.



Au départ les instigateurs du projet *Secrètes sessions* étaient assez sceptiques sur les chances de réussir à faire venir jouer avec eux des musiciens programmés sur le festival, puisque ces derniers sont non seulement en tournée, ce qui est relativement fatigant ; qui plus est la proposition de venir jouer aux *Secrètes sessions* leur est faite peu avant ou peu après, quoiqu'il en soit le même jour que leur concert au festival. Mais finalement ils ont été agréablement surpris par l'engouement qu'a suscité l'initiative chez les musiciens programmés, la plupart faisant en effet preuve de curiosité par rapport à cette démarche novatrice. Les musiciens programmés ayant participé aux *Secrètes sessions* se disent également enchantés de cette expérience peu commune. Installés sur la scène du théâtre, à l'écart du site principal du festival, l'équipe sur place compte environ quinze membres. L'un des principaux instigateurs, musicien ayant participé aux premières *Forest sessions*, explique qu'ils sont là pour « travailler trois jours

⁴⁹⁸ Récemment un groupe lillois est venu tourner son clip à l'écomusée de l'Avesnois (Fourmies), ce musée présentant pour les musiciens (dont l'un est originaire de cette partie du département) un « aspect visuel *vintage* » et une « ambiance singulière » correspondant bien selon lui à la musique qu'ils font.

non-stop dans une espèce de méga loge VIP ». Tous les musiciens attestent du fait qu'ils ne dorment quasiment pas pendant les 72 heures du festival, à l'instar de l'expérience festivalière où le sommeil devient souvent un élément secondaire face aux excitations auditive, visuelle et corporelle incessantes.

Le but des Secrètes sessions est de finaliser un album en trois jours, afin qu'il puisse être diffusé numériquement dès l'issue du festival. Le mixage et le mastering de l'album sont réalisés en direct et pendant les trois jours du festival par un ingénieur du son de la scène locale. Les musiciens reconnaissent souvent son travail en estimant que sans lui ils ne pourraient jamais aboutir à un tel résultat. Les organisateurs font signer des contrats à tous les participants pour attester du fait qu'ils cèdent la chanson créée dans le laps de temps partagé, ainsi que leur droit à l'image car toutes les sessions sont photographiées et filmées. Dorénavant toutes ces photos et vidéos alimentent le site Internet en direct, pendant l'expérimentation même. Le magazine à diffusion nationale des Inrocks a rédigé un article à propos de cette initiative locale : « Secrètes Sessions, le concept novateur des Nuits Secrètes », ce qui en soi constitue une formalisation de la scène perçue⁴⁹⁹.

On discerne à l'aide de ces expérimentations locales la forte interconnaissance qui existe entre les acteurs, des formes de reconnaissance interpersonnelles et publiques, mais aussi à des modes de faire singuliers pouvant osciller entre des logiques diversifiées, entre régime de singularité et de communauté. La finalité est de favoriser la rencontre d'artistes issus d'univers musicaux différents, cela a notamment pour conséquence qu'aucun musicien ne soit en mesure de savoir à l'avance avec quel autre musicien il va jouer et ce qu'il va jouer (et ce encore plus clairement dans le cas des Secrètes sessions). Se mettre volontairement en position instable et incertaine pour retrouver de nouvelles formes de sérendipité, ces rencontres construites d'improvisations musicales peuvent mener à des hasards heureux. Les musiciens parlent d'« aventure ». On comprend combien les musiciens établis dans leurs groupes, habitués à un univers musical, voire à une fonction au sein du groupe, ont la possibilité lors de ces échanges de changer d'instrument, de changer de modes de faire. En somme cela revient à se mettre en situation d'instabilité volontaire vécue comme potentialité créatrice féconde. L'instigateur des Secrètes sessions note

⁴⁹⁹ GUIBERT Jérôme, La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèses, structurations, industries, alternatives, Paris : Irma éditions, Mélanie Séteun, 2006, 568p.

ainsi que « la notoriété plus ou moins importante des musiciens programmés s’efface complètement devant les instruments ». Autrement dit c’est la mise en commun de l’expérience musicale et sensorielle dans son ensemble, qui favoriserait la dissolution des distinctions statutaires. Cela fait écho aux travaux de Damien Tassin qui affirme que ces productions de soi⁵⁰⁰ réclament un travail incessant ainsi que des coopérations qui visent à mettre à distance les déterminations du monde social. Pour prolonger cette proposition, on peut avancer l’hypothèse selon laquelle le fait de vivre collectivement des expériences sensorielles impliquantes de soi et des autres, aboutit en un sens à l’émancipation des hiérarchies et catégories sociales dominantes.

2.2.5.2. UN PROJET MUSICAL ET SES CONTRAINTES VOLONTAIRES

Dans la même lignée, nous présentons ci-dessous le discours d’un musicien quant à une expérience de contrainte volontaire. L’imagination qui est le propre de l’expérience artistique pour John Dewey⁵⁰¹ permet d’entrer en relation nouvelle avec son environnement matériel. Et c’est ce que donne à voir cette expérimentation créative que nous relate Philippe (entretien du 12 octobre 2012 et échanges mails, 27 ans, batterie/chant/composition/clavier, ingénieur d’études) :

« ALPAGES c’est une idée qu’on a eu en juillet 2014 avec Clément (bassiste) on voulait des vacances, loin de tout, seuls. Et on s’est dit tiens pourquoi pas enregistrer de la zik qu’on écrirait directement là-bas ? Sur place. Quelques échanges plus tard, on se dit : ok, on part avec rien, on regarde les annonces de petits instruments transportables et on donne rendez-vous aux gens sur la route. Départ pour Courchevel. Le but : être spontané. Capturer « l’instant présent » rien d’autre. Ça existe là, le jour de l’enregistrement, le reste ça ne sera que des souvenirs. S’inspirer d’un endroit, à un instant T, et en tirer le meilleur en une prise, avec deux caméras. Rempli d’imperfections, parfois bancale, mais c’est ça qui est intéressant, la volonté derrière, pas juste avoir quelque chose de « correct » mais se donner des contraintes, pour que ça prenne part à l’enregistrement. Les morceaux ne sont qu’un prétexte ici, il n’y a aucune recherche musicale « poussée » comme pour la composition d’un album destiné à être enregistré en studio, c’est juste une expérimentation pour créer de nouvelles choses, sans réel but, ce sont des vacances. Un moment, un endroit, un souvenir. Le but était simple : une journée = un endroit / une chanson / un enregistrement (sur place) / à une altitude précise / une prise / deux caméras

⁵⁰⁰ TASSIN Damien, *Rock et production de soi : une sociologie de l’ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris : L’Harmattan, 2004.

⁵⁰¹ DEWEY John, *L’art comme expérience*, (1915, 1934 en français), Paris : Gallimard, 2010.

/ montage dans la journée 7 jours de vacances = un album de 7 morceaux. Pas de live par la suite, juste des vidéos sur YouTube⁵⁰², relayé par une page Facebook. L'idée serait de recommencer ça, à d'autres endroits, en gardant le concept, le nom s'inspirant de l'endroit où a lieu l'enregistrement. Une journée une chanson une vidéo. Tout est fait dans la journée sur place (le montage vidéo compris) et les visuels du groupe. Tout est fait le plus simplement possible dans l'esprit de tout faire soi-même. »

Le nom du dispositif Alpages est inspiré du lieu, on comprend la volonté de ne pas emmener d'instruments mais d'en acheter pendant le voyage. En somme on sent ici la volonté de se confronter à un « faire avec le donné » (une optique DIY) profondément ancrée, représentée comme une quête d'absolu. Ces musiciens qui tournent par ailleurs régulièrement dans leur groupe respectif, font montre d'une volonté d'obstacles pour favoriser l'expérience plus encore que la création. En effet comme le dit Philippe et comme on peut le voir sur les vidéos, ce n'est pas tant l'exploration musicale qui est en jeu, qu'une quête de performance de soi. Le sens de la pratique et l'accomplissement de soi se révèlent ainsi dans la quête d'expérience investie, rejoignant à nouveau les apports de John Dewey considérant l'art comme expérience⁵⁰³.

⁵⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=bTujlyqrJYo&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=9zHaiBLZQqI&feature=youtu.be>

⁵⁰³ DEWEY John, *op.cit.*

CONCLUSION

Cette partie donne à voir les quêtes d'expériences et de reconnaissance dans lesquelles s'inscrivent les pratiques musicales des scènes locales. On comprend que le régime de singularité est largement investi par les musiciens comme une croyance nécessaire⁵⁰⁴ à la production musicale et à la production de soi⁵⁰⁵. Dans certaines configurations spécifiques telles que les festivals ou les expériences de contraintes de créations vécues collectivement, le régime de communauté peut prendre le pas sur la singularité. L'apport essentiel de ces descriptions de terrain tient à la quête de l'expérimentation et au passage par la contrainte comme modalité pour trouver le plaisir, la félicité⁵⁰⁶. Les pratiques musicales donnent à voir en ce sens une émancipation par la contrainte visant toujours une performance de soi. L'apprentissage de la musique, le refus récurrent des transmissions parentales, la mise en place de notations asolfégiques, la connaissance de logiciels complexes de création sonore, l'écoute sur vinyle, le travail de réappropriation d'œuvres, mais encore l'expérimentation volontaire de formes de contraintes donnent toutes à voir la volonté d'un travail de soi qui contribue à comprendre le sens de ces pratiques musicales. L'engagement des êtres se réalise souvent à l'aune d'une contrainte extérieure, ici cette contrainte est intériorisée pour produire de l'engagement. La contrainte est envisagée comme créatrice, comme occasion d'une performance qui se fait émancipatrice. Ce développement volontaire de capacités (ou capabilités au sens d'Amartya Sen) renvoie *in fine* à la logique du DIY⁵⁰⁷. L'élément principal est donc le travail de soi au travers d'un réinvestissement de contraintes conçues comme autant d'occasions de progresser. Tous ces apports permettent de poursuivre la réflexion quant aux engagements expressifs dans le monde global que se propose d'analyser la troisième partie.

⁵⁰⁴ HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, 2005.

⁵⁰⁵ TASSIN Damien, *op.cit.*

⁵⁰⁶ HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, (1993), Paris : A.M. Métailié, 2007.

⁵⁰⁷ HEIN Fabien, *Do It Yourself : Autodétermination et culture punk*, Congé-sur-Orne : Le Passager Clandestin, 2012.

TROISIEME PARTIE

ENJEUX DES ENGAGEMENTS

AMATEURS A L'ERE GLOBALE

« La distinction entre une musique de musicien et une musique accessible au profane est sans aucun fondement dans les faits »

Alfred Schütz⁵⁰⁸

« L'apparition des amateurs sur la scène publique étend considérablement le périmètre du débat démocratique »

Dominique Cardon⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ SCHÜTZ Alfred, *Écrits sur la musique. 1924-1956*, Paris : Éditions Musica Falsa, 2007.

⁵⁰⁹ CARDON Dominique, *La démocratie Internet*, Paris : Seuil, 2010, p.10

TROISIEME PARTIE

Introduction	251
3.1. Représentations ambivalentes et voix dissonantes.....	253
3.1.1. Scènes locales et industrie globale : entre échanges et rejets	256
3.1.1.1. Globalisation et uniformisation.....	260
3.1.1.2. Du global au local : le « glocal ».....	265
3.1.1.3. Les genres musicaux : une perpétuelle hybridation	267
3.1.2. Des relations ambivalentes entre conflits et participation	268
3.1.2.1. Des rapports indécis aux subventions	273
3.1.2.2. Proposition de typologie des représentations des acteurs quant aux subventions	275
3.2. Engagements et valeurs des scènes locales.....	291
3.2.1. Sociologie pragmatique de la critique et analyse des scènes locales.....	293
3.2.1.1. « Economies de la grandeur » et actions des musiciens des scènes locales	294
3.2.1.2. Les pratiques musicales locales : l’incarnation d’une « critique artiste » ?	301
3.2.1.3. Une distinction entre monde et réalité	303
3.2.2. La question de l’indépendance en musique.....	306
3.2.2.1. Une portée politique de l’art ?.....	308
3.2.2.2. Autonomie des formes et mise à l’écart de l’intention	309
3.2.2.3. DIY : Historique et réactualisation	311
3.2.2.4. Les pratiques créatives et le paradigme anti-utilitariste	317
3.2.3. Les Digital Humanities et la saisie des changements	325
3.2.3.1. La question des usages démocratiques.....	331
3.2.3.2. Le concept d’amatorat.....	335
3.2.3.3. Une Pro-Am revolution ?.....	338
Conclusion	341

INTRODUCTION

Après l'exploration des modalités d'engagement dans la pratique musicale, nous abordons ici la façon dont les pratiques des scènes locales s'articulent de façon plus large à des formes d'engagement des acteurs dans l'espace socio-économique (notamment contre le *mainstream* et pour l'artisanat, le DIY⁵¹⁰). La multitude des représentations des musiciens présentent des tensions entre ce qui est appréhendé comme musique commerciale et musique *underground* ou indépendante ou encore autonome de l'influence du *mainstream*. Il existe incontestablement des circulations entre *mainstream* et scènes locales, autrement dit entre l'industrie globale et les scènes locales. Les musiciens développent parfois à cet égard des représentations ambivalentes quant à l'industrie du disque notamment.

Ces espaces de co-création que représentent les scènes locales peuvent être interprétés comme le maintien de zones d'activités autonomes au regard de tout ce qui correspond à un système au sens d'Habermas⁵¹¹. Agir de façon à garder le domaine de la musique comme un modèle fonctionnant de façon artisanale, voilà une des finalités qui semble transparaître au travers des modes d'actions déployés sur les scènes locales, qu'elles émanent de musiciens ou d'intermédiaires autonomes. La défense de l'artisanat contre l'industrialisation de la culture, la défense de pratiques ancrées localement contre des stratégies globales, figurent parmi les justifications que les acteurs des scènes apportent à leurs actions. Le concept d'artisanat⁵¹² peut convenir à la compréhension des scènes dans le sens où les pratiques d'autoproduction et d'autodiffusion, notamment par le biais usage intense du numérique, dépeignent des formes d'engagement dans le monde social. En effet, au travers du numérique, le nouvel artisanat (les nouveaux amateurs, l'amatorat...) trouve de nouveaux ressorts, moyens et outils de mise en commun, d'information, d'échanges, de connaissances et de réappropriations des influences extérieures sur les territoires, autrement dit à l'échelle qui fait sens pour les acteurs. Ces

⁵¹⁰ *Do It Yourself*, pour plus de précisions voir ci-après en sous partie 3.2.2.

⁵¹¹ HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, (1981), Paris : Fayard, 1987.

⁵¹² MORRIS William, *L'art et l'artisanat*, (1890) Paris : Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2011.

réappropriations du sens à l'échelle locale⁵¹³ agissent malgré les phénomènes d'industrialisation et contribuent plus ou moins directement à les contrecarrer.

Il semble exister des résonances entre les pratiques d'expression de soi et l'engagement plus large : le désir d'autonomie dans la création musicale renvoie à l'engagement dans des modes de vie autonomes des systèmes établis, à un refus d'être pensé et parlé par les schémas communément admis. La profonde volonté d'exprimer son individualité au travers de pratiques artistiques conduit à penser les acteurs en véritables auteurs de leur vie qui prennent part au monde vécu. L'ensemble de ces propositions fait écho à ce qui se profile comme une transformation des engagements à l'heure actuelle. On dénote, encore indistinctement et bien au-delà du domaine artistique, que ce n'est plus tant au travers de la politique ou des idéologies que s'engagent les êtres, mais à la marge de normes dominantes où ils peuvent exprimer leur singularité et s'engager différemment.

⁵¹³ GILROY Paul, *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, (1993), Paris : Éditions Amsterdam, 2010.

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot, 2005.

3.1. REPRESENTATIONS AMBIVALENTES ET VOIX DISSONANTES

Si la coopération est bien une modalité prégnante de l'organisation sociale des échanges sur les scènes locales, elle ne peut taire la diversité des représentations et expériences qui s'y déploient. Ces espaces vécus en commun donnent lieu à une étendue d'actions individuelles et collectives allant des fonctionnements collaboratifs à des conflits latents, donnant à voir toute l'ambivalence des interactions et des trajectoires. De nombreux musiciens rencontrés sur les scènes locales affirment l'importance qu'ils accordent au fait de créer des musiques véritablement populaires, au sens littéral du terme, c'est à dire « qui parlent à tout le monde ». Cela dénote une certaine ambivalence des représentations de ces musiciens quant aux productions musicales commerciales (issues des *majors*) qui sont réputées faciles d'écoute (*easy listening*) et à destination du « grand public ». D'une part, il existe donc cette notion d'accessibilité des productions musicales voulue par les musiciens des scènes locales et qui tient au fait qu'elles soient facilement compréhensibles et appropriables. D'autre part, il y a cette notion d'une musique « grand public » et *easy listening* contre laquelle ils se positionnent. Cet apparent paradoxe peut notamment s'expliquer par le fait que les créations musicales des scènes locales, si elles sont pour la plupart esthétiquement accessibles au plus grand nombre, ne touchent cependant pas le grand public car elles sont diffusées par des réseaux parallèles aux réseaux commerciaux de grande distribution. De la sorte, elles rencontrent forcément moins aisément les publics, et c'est en cela que les musiciens différencient les productions volontairement populaires qui sont les leurs des productions dites grand public.

L'aspect ambivalent des représentations des musiciens dans leurs expérimentations relève cependant d'une réalité ordinaire très largement partagée. Toute analyse prolongée menée à proximité d'acteurs donne en effet à voir des réactions qui peuvent s'apparenter au paradoxe. Le philosophe Michel Métayer publia sur ce thème un ouvrage intitulé *ces paradoxes qui nous habitent*⁵¹⁴. Il y explique que les paradoxes sont inhérents aux expériences humaines et n'épargnent ni la sphère des créations artistiques ni celle des productions intellectuelles. Il rappelle que les paradoxes, par l'étonnement qu'ils provoquent, ont la singulière capacité de

⁵¹⁴ MÉTAYER Michel, *Ces paradoxes qui nous habitent*, Québec : Presses Universitaires de Laval, 2013.

remettre en cause les cadres de référence usuels et dès lors d'affaiblir les croyances. Michel Métayer développe sa thèse sur des thèmes métaphysiques tels que la liberté, le bonheur ou la rationalité. Pour cet auteur les paradoxes sont inscrits dans la constitution même des êtres humains, car chacun est amené à se confronter à de profonds paradoxes dans tous les domaines de son existence.

Afin de mettre en évidence ces paradoxes et divergences entre conflits et solidarités pouvant exister sur les scènes musicales, Dimitri Delafaille⁵¹⁵ a étudié deux esthétiques musicales émergentes de la scène locale de Montréal à partir des dimensions territoriales, de valeurs et de langues. Cet auteur évoque les scènes depuis leurs esthétiques musicales et non leur unité géographique, en l'occurrence la scène électronique minimale et la scène post-rock. En effet suite à une production musicale grandissante sur la scène locale de Montréal vers la fin des années 1990 - début des années 2000, notamment avec la réussite de nombreux groupes à l'international, cette ville a largement focalisé l'attention des médias musicaux, et au-delà, culturels et de société. Mais face à cette appréhension d'unicité du territoire qui sous-entendait une potentielle unicité esthétique, nombre de musiciens et d'intermédiaires se sont montrés réticents et ont préféré la présentation plurielle des scènes esthétiques voyant le jour dans la cité canadienne. Ainsi, Dimitri Delafaille explique que les niches musicales des années 1990 se sont progressivement popularisées. Pour la scène électro minimale caractérisée par l'usage d'outils informatiques, la poursuite de la démocratisation de l'informatique grand public au tournant des années 2000 en a favorisé l'appropriation. La scène post-rock quant à elle était largement ancrée dans une forme d'anglophilie. Les solidarités au sein de ces deux esthétiques se sont construites autour d'un rapport similaire au monde de l'art que partageaient les musiciens. Dimitri Delafaille parle à ce propos de *praxis* au sens de façons de faire de la musique. Les deux groupes les plus représentatifs (signés par des labels indépendants internationaux) de ces deux esthétiques n'étaient pas distingués par les publics et la presse locale, qui les appréhendaient comme venant du même endroit. Des conflits se sont développés, portant sur des dimensions propres à Montréal qui est traversée de deux cultures s'incarnant dans l'usage de deux langues. Aussi l'auteur met en avant l'ambivalence des réactions des musiciens quant à la gentrification de certains quartiers

⁵¹⁵ DELLAFAILLE Dimitri, « Espaces de solidarité, de divergences et de conflits dans la musique montréalaise émergente », La revue des musiques populaires, vol.4, n°2, Nantes, Éd. Mélanie Seteun, 2005, pp. 61-74.

montréalais qui voient plus particulièrement se développer les pratiques musicales (grâce aux loyers abordables et au développement de commerces de proximité). La plupart d'entre eux participent à cette gentrification tout en ne la souhaitant pas, mais seuls quelques musiciens résistants décident de déménager en opposition à cette bohème. De la sorte, la revendication d'une dimension territoriale des scènes émergentes s'associe à un discours communautaire. Les discours des musiciens s'arriment à deux axes : les buts et rôles de la musique d'une part, les représentations de la communauté musicale et des institutions officielles d'autre part : en somme ce sont les désirs et les idéaux qui divisent les musiciens. Enfin, le choix entre devenir musicien professionnel ou bien rester musicien non rémunéré principalement au titre de la musique, fait aussi apparaître des divergences entre musiciens. Il s'opère notamment une distinction entre les musiciens originaires de Montréal et les musiciens venant de l'extérieur pour profiter du contexte montréalais abondant en termes de propositions d'emplois dans le domaine culturel. Quant à la distinction entre les musiques subventionnées et celles qui n'en bénéficient pas, Dimitri Delafaille parle d'art « intégré » et d'« outsider art ».

On note donc à quel point les problématiques des pratiques musicales de Montréal sont similaires à celles des scènes locales en France, notamment en ce qui concerne le rapport aux subventions et aux politiques publiques, les représentations de la musique dans la société et la dimension collective des expériences. Ce qui permet d'avancer l'idée selon laquelle, au-delà des diversités de contextes culturels locaux, les logiques des scènes locales contemporaines ont trait à des dimensions similaires qui révèlent une évolution des modalités d'expression de soi à l'heure actuelle.

3.1.1. SCENES LOCALES ET INDUSTRIE GLOBALE : ENTRE ECHANGES ET REJETS

« *C'est toute l'histoire du rock qui est une discussion entre les marges et le mainstream* »⁵¹⁶

Les musiques produites par l'industrie musicale globale sont très largement dénigrées par les musiciens des scènes locales, notamment en termes de qualité musicale. Voici ce que pense Julien (entretien du 25 mars 2011, 27 ans, composition/chant lead) des musiques issues de l'industrie musicale et diffusées par les radios de grande écoute :

« En France, tout ce qui passe finalement à la radio c'est assez merdique musicalement. Quand t'allumes la radio c'est un peu l'horreur. T'allumes le Mouv', Skyrock ou Virgin. Quoique le Mouv' c'était bien avant, y'a cinq ans de ça. Et puis là, ils te passent du R'n'B, des trucs vraiment pourris. Eh ! On n'est pas obligés d'écouter de la merde ! Tu vas en Angleterre tu vas entendre des putains de groupes à la radio. Franchement ici c'est flippant. Je pensais pas que la Dance reviendrait un jour quoi ! (rires) Mais c'est ça, aujourd'hui c'est ça ! L'autre jour sur la route on écoutait la radio, à chaque fois on se disait « putain c'est quoi cette horreur ? » Sinon y'a d'autres radios, bah en fait les radios associatives où ils passent d'autres choses. »

Si ce rejet est très courant, il n'en reste pas moins que les scènes locales et l'industrie globale entretiennent des liens que nous allons explorer. La globalisation a des effets sur les formes de l'échange et influence les dimensions culturelles des sociétés. Dans ce contexte, l'approfondissement des connaissances quant aux pratiques culturelles semble nécessaire car cela permet d'interroger la notion de création dans le contexte de monde globalisé. Les nouvelles modalités d'échanges notamment au travers du numérique, interrogent à nouveaux frais les rapports entre art et société, ainsi que le rôle de l'organisation sociale sur les contenus et formes que prennent les propositions artistiques. Aussi l'étude des expériences musicales actuelles participe de la compréhension de ces récentes évolutions. Mener une enquête avec les scènes comme perspective permet de se focaliser sur les situations où les trois pôles représentés par les musiciens, les intermédiaires (politiques publiques, professionnels associatifs et médiations autonomes) et les publics concourent collectivement aux créations musicales contemporaines.

⁵¹⁶ Les Inrockuptibles, interview de Michka ASSAYAS [en ligne]. 18 mars 2014. Disponible en ligne : <http://www.lesinrocks.com/2014/03/18/musique/michka-assayas-le-nouveau-dictionnaire-du-rock-11489051/> [consulté le 18 juin 2014].

ASSAYAS Michka (Sous la direction de), *Le nouveau dictionnaire du rock*, Paris : Robert Laffont, 2014.

Les scènes musicales sont organisées de façon distincte de l'industrie musicale globale autrement dit les multinationales (*majors*) visant un public de masse. Comparativement, peu de personnes contribuent à créer et produire la musique issue de l'industrie musicale globale que de très nombreuses personnes écoutent. Alors que beaucoup de créateurs proposent de nouvelles musiques sur les scènes locales mais leurs audiences sont plus limitées car peu relayées par les médias de grande écoute.

Dans le modèle de l'industrie musicale, de grandes firmes produisent et distribuent la musique conçue comme un produit à destination des consommateurs. Sur les scènes locales, les modèles économiques sont différents, les initiatives privées émanent surtout de petits collectifs de passionnés devenus entrepreneurs, qui produisent et soutiennent leur propre groupe et ceux dont ils sont proches. Initialement, cette proximité est amicale pour les quelques labels rencontrés à Lille, et si l'entreprise prend de l'ampleur la proximité esthétique vient la compléter. Ci-après nous relatons un exemple d'organisation autonome se faisant jour sur la scène locale avesnoise : suite à une baisse drastique des subventions que la collectivité locale accordait à une manifestation annuelle, le promoteur de cette dernière organisa une fête privée payante se déroulant dans sa propre maison dans le but de financer cet événement se déroulant sur une journée. Cette manifestation est à la fois l'occasion d'une foire aux vinyles et de la réalisation de trois à quatre concerts de groupes anglais, belges ou français aux esthétiques rockabilly et rythm&blues. Un événement qui, par sa spécialisation esthétique et l'ampleur grandissante du nombre de vendeurs de vinyles, devient un rendez-vous de nombreux passionnés de musique belges et français notamment. Les organisations de ce type sur les scènes locales relèvent d'initiatives privées entrepreneuriales dont la finalité n'est pas le profit financier mais la possibilité de mettre en œuvre une passion tout en dégageant des marges de manœuvre. Quand le politique se désengage, les acteurs doivent trouver d'autres moyens à leur financement. Finalement, ce type de logique organisationnelle que donnent à voir les scènes locales s'inscrit amplement dans la logique associative donc non lucrative : les éventuels profits sont réinjectés pour permettre au projet de se pérenniser.

Mais bien que les logiques de l'industrie globale et des scènes locales divergent, elles ne sont pourtant pas séparées : en réalité elles dépendent l'une de l'autre. En effet, l'industrie globale a besoin des productions émergentes issues des scènes locales pour renouveler ses productions et

fournir un flux régulier de nouveaux talents. Les scènes locales quant à elles tirent notamment avantage des technologies créées et diffusées par l'industrie musicale tout en s'inspirant en partie des traits dominants de la culture populaire diffusée à grande échelle. A l'interface des petits labels indépendants des scènes locales, d'autres labels indépendants d'envergure internationale existent sans pour autant appartenir au cercle très restreint des *majors* de l'industrie du disque qui sont au nombre de trois : Universal, Sony et Warner qui se partagent l'essentiel du marché mondial (elles représentent 71.7% des ventes de productions musicales). Évoquant ces jonctions entre scènes locales et scène globale, le programmeur d'une scène de musiques actuelles⁵¹⁷ de la métropole lilloise (entretien du 27 avril 2011, 34 ans, programmeur), a formulé en entretien cette interdépendance entre local et global, autrement dit entre les productions Do It Yourself (DIY) fondées sur les scènes et l'industrie musicale :

« Les deux sont interdépendantes en fait. La plupart des labels indés ont été rachetés par les *majors*. Dès qu'ils présentent un intérêt économique, les *majors* les rachètent comme ça ils dynamisent le marché de la musique. En gros l'industrie de la musique a besoin des productions locales pour trouver de nouveaux talents. »

Traitant à nouveau des liens ambivalents entre scènes locales et industrie de la musique lors d'une conversation informelle avec Stéphane (entretien du 16 avril 2010, 30 ans, bassiste, attaché territorial), ce dernier catégorisait les groupes des scènes locales en deux types. Ceux qui souhaitent réussir par le biais commercial afin de gagner de l'argent, par exemple en vendant leur musique pour une publicité. Et ceux qui souhaitent « garder leur éthique ». Pour ces derniers la réussite n'est pas exclue mais s'envisage uniquement dans le milieu indépendant. Et cette division se caractérise selon lui par les termes « universel », autrement dit la musique pouvant être écoutée par le plus grand nombre, et « underground », c'est à dire les productions musicales distinctes du *mainstream*. Son ambition en tant que musicien étant justement de réussir à allier ces deux logiques afin de créer des musiques accessibles à tous mais qui soient issues de logiques de fonctionnement différentes de l'industrie musicale de masse.

La logique d'alimentation de l'industrie musicale globale par les scènes locales, notamment au travers du rachat des labels et groupes indépendants commercialement valables par les *majors*⁵¹⁸,

⁵¹⁷ Bénéficiant du label ministériel SMAC (Scène de Musiques Actuelles).

⁵¹⁸ Par exemple historiquement les labels indépendants *Island Records* et *Virgin Records* fondés, en 1962 et 1973, ont été rachetés (absorbés) par une *major* au cours des années 1990.

s'est accrue et à la fois transformée avec le mouvement de globalisation économique. En effet, la celle-ci a rendu possible le jaillissement de ressources musicales de plus en plus nombreuses et en retour l'augmentation de ces ressources a permis l'émergence de groupes qui les utilisent et les interprètent localement. Ainsi, comme Simon Frith⁵¹⁹ l'a montré, il existe bien des zones locales de créativité musicale communautaire distincte des styles musicaux *mainstream*. Comme Will Straw⁵²⁰ l'observe, les pratiques et styles musicaux qui émergent sur les scènes locales, participant de formes de résistance au fonctionnement de l'industrie musicale, sont en réalité le résultat d'une imbrication des tendances locales et des transformations de l'industrie globale. Les musiques diffusées au niveau global sont donc utilisées pour construire des formes particularisées d'identités locales. Les pratiques des scènes locales donnent à voir des réappropriations et remaniements locaux des influences globales, utilisant des signes culturels émanant d'autres endroits et qui sont recomposés localement. Conséquemment, les scènes locales peuvent être en grande partie considérées comme autonomes, mais celles qui prospèrent le plus, telle la scène de Montréal par exemple, s'encastrent souvent dans l'industrie musicale bien que cette dernière contraste grandement avec les formes autonomes des scènes.

A l'heure d'un profond changement de société usuellement présenté comme « crise » et se caractérisant notamment par un chômage important, l'éventualité de réussir à vivre de sa musique s'est encore amoindrie. Parfaitement conscients de ces difficultés, de nombreux musiciens des scènes locales abandonnent les représentations conventionnelles d'un succès économique à grande échelle de leur production, d'autant plus qu'en parallèle les possibilités d'autoproduction sont largement favorisées par le numérique qui facilite le développement d'un entrepreneuriat musical DIY. Effectivement, alors que l'enregistrement en haute qualité était autrefois exclusivement réservé aux studios professionnels très coûteux, les technologies numériques permettent d'accéder aux mêmes qualités de production pour un investissement financier très faible en comparaison aux pratiques de la période pré-numérique. Le potentiel créatif des musiciens et producteurs ne vivant pas principalement de la musique, a donc été substantiellement accru par les technologies numériques. Ceci favorise le développement des

⁵¹⁹ FRITH Simon, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock*, London: Constable, 1983.

⁵²⁰ STRAW Will, « Popular Music: Scenes and Sensibilities », *Public*, n°22/23, 2002, pp. 245-257.

scènes locales autonomes de l'industrie musicale, tout en fournissant à cette dernière quelques artistes initialement autoproduits, recevant dès lors une exposition de grande ampleur.

Le développement sans précédent de la globalisation depuis les années 1980 s'est notamment effectué au travers des nouvelles formes de l'échange économique et de la dématérialisation de l'économie, mais pas uniquement. Le début de l'ère numérique accentua encore de façon exponentielle cette globalisation et nombre d'auteurs se penchent sur la compréhension du phénomène global qui touche toutes les sphères de nos expériences humaines (migrations, médias, cultures...), y compris le champ de la musique dans son ensemble. La dernière décennie a vu émerger de nouvelles approches du global permettant de saisir le monde en changement en offrant un cadre théorique fécond qui œuvre à démystifier la mondialisation entrevue hâtivement comme uniformisation.

3.1.1.1. GLOBALISATION ET UNIFORMISATION

Dans une perspective critique, le sociologue Zygmunt Bauman⁵²¹ a travaillé aux questions de mondialisation. Il envisage cette dernière comme un mal en soi ayant pour conséquence des inégalités grandissantes. Avec une élite minoritaire qui en tire des bénéfices et des exclus de plus en plus nombreux retranchés dans la violence ou le repli identitaire. Dans la même lignée, il présente le concept de « vie liquide » et entend par là l'aspect flexible et précaire de nos expériences contemporaines soumises à un rythme effréné. Sa posture critique semble de prime abord enrichissante, néanmoins nous lui reprochons d'évincer les opportunités potentielles de ces bouleversements. Sans pour autant tomber dans l'excès inverse qui consisterait à valoriser sans demi-mesure les bienfaits de cette fluidité. Zygmunt Bauman restreint donc son cadre de pensée à une modalité profondément critique quand bien même la réalité donne à voir des enchevêtrements complexes et des potentialités floues, mais qui ne sont pas forcément toutes à appréhender *a priori* d'un point de vue négatif. En effet, la flexibilité induite par le monde global

⁵²¹ BAUMAN Zygmunt, ABENSOUR Alexandre, *Le coût humain de la mondialisation*, Paris : Hachette littératures, 1999.

peut aussi être gage d'adaptation au flux de vie de notre environnement, de desserrement de hiérarchies traditionnelles, ou encore de réappropriations et réadaptations localement enrichissantes de visions globales (car l'échelle locale est celle qui fait sens pour les acteurs).

L'usage de la notion de global aujourd'hui, permet de dépasser la 1^{ère} phase de pensée critique de la « mondialisation » qui s'arrimait à l'idée d'une uniformisation culturelle planétaire. Or la globalisation n'a pas tant mené à l'uniformisation culturelle qu'au développement des pluralismes culturels locaux. Ainsi l'on sort du paradigme immobiliste pour basculer dans le paradigme circulaire. Après la nationalisation du monde, puis son internationalisation, nous sommes entrés dans la globalisation. Ce temps est d'abord présenté comme celui d'une crise car il ébranle les certitudes et les institutions mais il donne également à voir de profondes reconfigurations. C'est dans cette perspective globale que nous proposons de penser les pratiques musicales des scènes locales.

La sociologue et économiste Saskia Sassen a beaucoup travaillé à la question de la globalisation⁵²², en se penchant notamment sur les grandes villes du monde, organisées en réseaux, et qu'elle nomme *global cities*⁵²³ ou villes-monde en français⁵²⁴. Dans les années 1980 son concept de *global cities* sous tendait des formes de standardisation. Or elle constata avec le temps que les prédictions les plus sombres concernant la globalisation ne se sont pas complètement réalisées, et ont plutôt laissé place à l'émergence de particularités locales. Saskia Sassen estime qu'il existe une centaine de villes globales à travers le monde aujourd'hui et

⁵²² SASSEN Saskia, *La globalisation. Une sociologie*, Paris : Gallimard, 2009.

⁵²³ SASSEN Saskia, *The Global City*, (1991), Princeton: Princeton University Press, 2001.

⁵²⁴ Les concepts de mondialisation et globalisation sont emplis de significations plurielles. Notons que la traduction usuelle de *global cities* en villes-monde ou ville mondiale fait écho à la traduction courante de globalisation en mondialisation en France au cours des années 1990 et de la 1^{ère} décennie des années 2000. Mais la mondialisation ne rend pas forcément compte des mêmes réalités et ne charrie pas les mêmes arrière-plans conceptuels que le terme anglais de globalisation qui lui est aujourd'hui préféré. Il est attesté que toute traduction est aussi une interprétation et cette opération de traduction a d'autant plus de conséquences qu'elle porte sur des termes génériques réutilisés par un grand nombre de personnes (chercheurs, journalistes, auteurs, citoyens). Il semble essentiel de préciser comment nous la comprenons ici. Dans l'expression *global cities*, il y a trois choses : 1. des influences venues d'ailleurs ont des conséquences sur les modes de vie, 2. la ville est très largement connectée au reste du monde, 3. la ville est une image du global mais avec ses spécificités locales. De la sorte influences extérieures, connectivité et particularismes locaux sont les trois composantes d'une ville globale. Et nous préférons la traduction ville globale qui rend mieux compte de ces réalités que celle de villes-monde qui s'attache à une 1^{ère} phase de compréhension qui voyait en la mondialisation l'uniformisation du monde.

choisit de mettre en exergue la force des particularismes locaux qui amènent ces villes globales à jouer des rôles économiques, culturels et technologiques importants au niveau mondial. Elle concède l'existence de formes de standardisation qui concernent principalement les centres d'affaires, mais ces derniers sont de simples infrastructures précise-t-elle. Saskia Sassen considère qu'il ne faut pas comprendre ces formes effectives de standardisation comme l'illustration d'une standardisation généralisée. Elle précise à cet effet que les rôles des villes globales se construisent sur leur propre culture et non sur l'économie standardisée. Les villes globales ne sont donc pas toutes identiques, bien que certains traits soient partagés comme les réseaux denses de transports en communs, l'habitat en immeubles, la présence de nombreux bureaux, hôtels, restaurants ainsi que de grandes marques de distribution.

La notion de global signifie aujourd'hui que des influences globales s'interprètent et s'approprient localement, bien que ces influences soient également partagées par de nombreuses autres aires géographiques. Et compte tenu de la connectivité réticulaire accentuée par l'ère numérique, la ville fait office de monde en miniature mais où persistent indéfectiblement des particularités locales (même si ces particularités locales sont originaires d'autres lieux suite aux migrations). Ce sont aussi là les principales conclusions de l'anthropologue Arjun Appadurai dans son ouvrage de référence *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*⁵²⁵. Arjun Appadurai récuse la première perspective de compréhension de la mondialisation⁵²⁶ qui sous-tendait une homogénéisation culturelle de l'humanité. Il prédit au contraire une globalisation vernaculaire au sens où le local, bien loin de disparaître, resurgit de toutes parts et ce fréquemment sous des formes déterritorialisées, ce qui a pour conséquence de remettre en cause la configuration traditionnelle de l'Etat-Nation : un peuple, une contrée, une souveraineté. Nous parlons donc préférentiellement de globalisation plutôt que de mondialisation car l'usage de ce terme permet un accroissement de sens. Ces réflexions rejoignent celles de

⁵²⁵ APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot, 2005.

⁵²⁶ Conception très forte en France, et ce jusqu'au début des années 2000 environ, avec des auteurs comme Serge Latouche notamment, qui voient en la mondialisation une uniformisation culturelle, une universalisation de la culture occidentale, pour ne pas dire une américanisation du monde qui conséquemment écraserait les diversités culturelles. Notons cependant que son ouvrage référence en la matière, paru en 2005, est en fait une réédition d'un livre rédigé à la fin des années 1980, ce qui explique mieux l'arrière-plan idéologique d'américanisation dans laquelle il se situe.

LATOUCHE Serge, *L'occidentalisation du monde*, (1989) Paris : La Découverte/Poche, 2005.

Valérie Charolles⁵²⁷ qui affirme que les prédictions et intuitions sombres concernant l'avènement du monde des écrans, de George Orwell⁵²⁸ pour la référence fictionnelle, à Jean Baudrillard⁵²⁹ et Guy Debord⁵³⁰ pour les références académiques, n'ont pas été encore réalisées. Les écrans ne figurent pas tant une vie aliénée ou une société de contrôle que des moyens d'accès à la connaissance et à l'information. L'idée de Valérie Charolles n'est pas de faire l'apologie du monde des écrans mais de rendre compte du changement de paradigme de ce début de 21^{ème} siècle : le paradigme de l'espace (monde immuable) a été remplacé par le paradigme du temps (monde en mouvement). De la sorte, nous estimons que les premières prédictions fatalistes de la mondialisation sont appréhendables comme les résultantes d'une réflexion ancrée dans un paradigme fixiste (d'immuabilité). Quand le monde vécu est venu contrecarrer ces prédictions en faisant de la globalisation l'occasion d'une épaisseur sociale complexe et dense faite de particularismes locaux à l'aune desquels sont appropriées les influences globales. Cette réticularité n'est cependant pas uniquement bénéfique, le monde est connecté mais instable, aussi riche d'émergences que de catastrophes, ce qui pousse les sociétés à nommer « crise » ce qui sont en fait de profondes mutations.

Les premières lectures univoques de la mondialisation sont venues se confronter au monde en mouvement (au flux, à l'adaptabilité, aux particularités locales), loin de s'uniformiser sous le coup de la densification des échanges et finalement l'augmentation des hybridations. Ainsi l'on comprend bien que le global se forme en grande partie à l'intérieur du local, d'où l'interdépendance entre l'industrie musicale globale et les pratiques des scènes locales. C'est aussi la raison pour laquelle l'étude des scènes locales présente un intérêt à ce jour, celles-ci constituant un exemple des appropriations locales d'influences globales et ce dans le champ également renouvelé des modalités d'expression de sa singularité. Saskia Sassen nous invite à penser en termes de « racines » (*roots*), plutôt que de compétitions, et dans une certaine mesure les scènes locales évoquent ici encore ces nouveaux modes de faire et de pensée, qui tentent de dépasser l'approche traditionnelle de la compétition pour mieux s'en remettre aux « racines » et

⁵²⁷ CHAROLLES Valérie, *Philosophie de l'écran : dans le monde de la caverne*, Fayard, 2013.

⁵²⁸ ORWELL George, *1984*, (1949), Paris : Gallimard, 1972.

⁵²⁹ BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, (1970), Paris : Gallimard, 1996.

⁵³⁰ DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, (1967), Paris : Gallimard, 1992.

coopérations qu'elles génèrent. Saskia Sassen précise que la tendance à classer les villes selon des critères tels que la densité de population doit aujourd'hui être dépassée, car ce sont les spécificités locales, intrinsèquement inclassables, qui sont plus importantes à prendre en considération. Enfin, elle élabore un lien entre la prise en compte de ces racines (identités et histoires locales) et l'économie de la connaissance (*knowledge economy*⁵³¹) tout en réfutant l'idée selon laquelle la *knowledge economy* serait seulement le fait de la « classe créative » c'est-à-dire des urbains, mobiles, diplômés et connectés, comme le présente la thèse aussi populaire que controversée de Richard Florida⁵³². Le géographe et fondateur de la société de conseil *The Creative Class Group*, Richard Florida, a créé la notion de « classe créative » alors qu'il cherchait à comprendre l'attractivité des villes. Il développa cette notion dans un livre devenu un best-seller aux États-Unis⁵³³, mais cette notion un peu trop attrayante qu'est la « classe créative » associe des activités et des populations trop diverses pour être tout à fait valable. La popularisation de cet ouvrage a engendré des polémiques notamment concernant quelques-unes de ses propositions, telles que la mise en place d'indicateurs comme le Gay Index ou le Bohemian Index, pour mesurer l'attractivité des quartiers ou des villes. Certains opposants à cette notion de « classe créative » estiment que Richard Florida a seulement réactualisé le concept de gentrification : les artistes et jeunes diplômés s'installent dans des quartiers économiquement défavorisés, donc financièrement attractifs, et contribuent à les rendre plus attractifs en attirant de nouveaux services de proximité, tout en évinçant progressivement les

⁵³¹ La *knowledge economy* traduite en français en économie du savoir, économie de la connaissance, économie immatérielle ou encore capitalisme cognitif, désignerait une nouvelle phase historique de l'économie dans laquelle nous serions entrés depuis la toute fin du 20^{ème} siècle, fondée sur la production, la distribution et l'utilisation de connaissances et d'informations ; notamment au travers de la promotion de la Recherche-Développement, Innovation (RDI), de l'Éducation et des Technologies de l'information et de la Communication (TIC). Mais cette nouvelle forme du capitalisme (devenu cognitif), largement investie par les Etats et instances de régulation internationale, se base sur l'extension du droit de la propriété intellectuelle. Or l'extension du concept traditionnel de propriété privée que suppose le capitalisme cognitif, comme le fait d'appliquer à la connaissance un droit d'usage privatif excluant l'usage gratuit des autres, semble profondément en inadéquation avec les nouvelles méthodes collaboratives de production et de diffusion de connaissances qui apparaissent à l'ère numérique. Notamment les expérimentations coopératives des logiciels et licences libres (open source, GNU, GPL), sans droit de propriété exclusif. Mais encore l'art diffusé librement, particulièrement pour la musique sur des plateformes de streaming telles que Bandcamp. De la sorte les tentatives de protections contre la coopération que suppose le capitalisme cognitif sont difficiles à mettre en œuvre.

⁵³² FLORIDA Richard, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, NY: Basic Books, 2002.

⁵³³ FLORIDA Richard, *Cities and the Creative Class*, Routledge, 2004.

populations défavorisées qui y vivaient initialement, et qui ne peuvent continuer à y vivre compte tenu de l'augmentation des loyers et du coût des services environnants. Aussi, le postulat de Richard Florida concernant la mobilité des créatifs n'est pas attesté par diverses études de terrain qui montrent que les créatifs aujourd'hui semblent majoritairement habiter là où ils sont nés. De ce fait la thèse de Richard Florida a pour résultat de reléguer au second plan les histoires identitaires des villes, des savoir-faire tout en uniformisant les représentations des populations des grandes villes.

3.1.1.2. DU GLOBAL AU LOCAL : LE « GLOCAL »

Le global n'existe donc qu'à travers les réappropriations du local, et réciproquement le local se nourrit des influences du global. Ce constat renvoie à la rhétorique, majoritairement journalistique et politique pour le moment, du glocal. Ce mot-valise désigne le local autrement dit le lieu de vie, infiltré de références et manières de faire issues du global, ou du monde globalisé. Ainsi ce concept de glocal et ses interpénétrations entre local et global permet de saisir les pratiques musicale des scènes locales, telle que le processus créatif de Théo (entretien du 11 mai 2010, 29 ans, composition/chant lead), compositeur principal d'un groupe local au style électro-punk (qui était initialement un duo). Ce dernier se réapproprie, s'inspire et transforme⁵³⁴ la musique du groupe initialement indépendant des *Ting Tings*. Issu de Manchester, ce duo d'« indie-pop électronique » représente un de ces groupes indépendants issu d'une scène locale, qui a connu un succès commercial. Ils sont devenus populaires suite à l'utilisation de leur musique pour des publicités de grandes marques (iPod et Fanta) et la signature consécutive chez Columbia Records, maison de disques américaine appartenant à l'une des trois *major*, en l'occurrence « Sony Music Entertainment ». Notons l'anecdote suivante qui révèle les liens entre local et global : un de leurs tubes suite à ce 1^{er} succès, était en fait le réenregistrement d'un titre qu'ils avaient sorti un an auparavant sur un label indépendant. Les morceaux de ce duo inspirent Théo qui les adapte rythmiquement, il se réapproprie la ligne de chant pour l'adapter à la chanteuse de son groupe ainsi qu'à sa propre voix. Car à l'instar des *Ting Tings* il y avait dans ce groupe local un couple au chant (il s'est aujourd'hui arrêté, sans pour autant que les

⁵³⁴ Ces inspirations et réappropriations sont des processus créatifs courants abordés en partie 2.

protagonistes en question aient arrêté leurs activités musicales, ce qui révèle l'éphémère des groupes face à la longévité des pratiques musicales vu par ailleurs). Théo s'inspire également des paroles en les reformulant, voire des titres des morceaux en les détournant. S'il ne met pas ouvertement en avant cette inspiration, il en use grandement pour s'inspirer et nourrir son processus créatif. Ce type de réappropriation donne à penser l'émergence du glocal, autrement dit la relocalisation du global, comme une forme de régulation limitant les potentiels effets néfastes de la globalisation tels que l'uniformisation. Etant reformulée, réappropriée, détournée, l'influence issue du monde global est adaptée aux réalités locales.

Notons sur le même registre les apports d'Alexander Sebastian Dent cité par Matthieu Saladin⁵³⁵ quant aux reprises country, donc d'influence nord-américaine, dans la musique brésilienne. Ce dernier affirme qu'il ne faut pas y voir une globalisation qui signifierait une homogénéisation. Car au contraire l'auteur démontre que ces reprises de musiques country, ne renvoient pas tant à un impérialisme américain qu'à l'affirmation localisée de valeurs rurales. Cela atteste bien des réalités de réappropriations locales d'influences globales contenant des dimensions identitaires autonomes. Pour résumer ces apports quant à la compréhension des scènes, notons que le glocal désigne des échanges et influences entre scènes locales et industrie globale, tandis que les échanges translocaux désignent des échanges réciprocaires entre scènes locales (inter ou intra scènes). Les recompositions locales sont faites d'influences globales issues de l'industrie musicale, et d'influences translocales issues d'autres scènes, le tout concourant notamment à l'augmentation des hybridations musicales. Ces relations incessantes entre local et global sur les scènes locales attestent de l'intérêt d'étudier localement les composantes émergentes à l'heure. Les scènes émergentes syncrétisent les influences globales et translocales en se les réappropriant au sein de réseaux d'acteurs. Si l'approche binaire amateur/professionnel écrase la complexité du social, elle inspire la réflexion à la manière de la dialectique local/global : à l'instar du néologisme *pro-am* qui vise à dépasser la dichotomie initiale tout en marquant l'interrelation constante entre les deux opposés théoriques (amateurs/pro). Le glocal, malgré son origine

⁵³⁵ SALADIN Matthieu, « Deux ouvrages de George Plasketes (ed.): Like a Version – Cover Songs in Popular Music & Play It Again: Cover Songs in Popular Music », Volume, vol.7, n°2, 2010, pp. 217-225.

journalistique⁵³⁶, semble propice à la compréhension des échanges incessants entre les deux niveaux trop souvent présentés de façon opposée.

3.1.1.3. LES GENRES MUSICAUX : UNE PERPETUELLE HYBRIDATION

Les genres musicaux ont toujours connu des phénomènes d'hybridation les uns avec les autres, la variété immaîtrisable et le nombre sidérant de styles musicaux font partie de la musique même. Ce qui pousse à considérer leur recension pratique comme une entreprise relativement désespérée. Les phénomènes d'hybridation des genres musicaux sont notamment issus de la multiplicité des univers stylistiques inspirant les musiciens, dont ils se revendiquent et avec lesquels ils s'affilient, comme le déclare ce musicien (conversation informelle retranscrite) appartenant à un groupe local qui se déclare de fusion rock/hip-hop : « En fait on n'est pas uniquement inspirés par le rock, même si ça reste une forte influence, y a pas que ça, loin de là. On écoute du rap, de l'électro, qui nous inspirent autant. Et de toute façon les étiquettes tout ça c'est un peu terminé ! La plupart des groupes aujourd'hui, c'est pas vraiment possible de les classer. Ce groupe (nom de groupe local) par exemple on les met où ? Dans le rap, l'électro, le rock ? Ça devient difficile. » L'anglicisme *crossover* sert à désigner ces hybridations et cette évolution imparable des genres musicaux. *Crossover* signifie littéralement hybride, et désigne précisément en musique la combinaison de styles musicaux auparavant distincts. De la sorte la qualification des genres est passée d'une taxinomie savante réservée aux journalistes et professionnels du disque à une folksonomie⁵³⁷, c'est à dire une classification des genres par les créateurs « ordinaires » et les publics. La critique professionnelle toujours existante, apprend à « faire avec » la critique amateur qui se déploie chaque jour un peu plus sur la toile, sachant que la dématérialisation de la musique en a facilité le partage au travers de l'échange *peer to peer* (de pair à pair). Ces pratiques assez éloignées des connotations péjoratives de « piratage » dont les majors et les institutions les taxent de manière stigmatisante, donnent à voir des possibilités

⁵³⁶ À l'instar du concept de scène qui fut en premier lieu journalistique avant de devenir un concept académique de sciences sociales.

⁵³⁷ FICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris : Seuil, 2010, p.27.

d'expansion des curiosités culturelles et conséquemment l'augmentation constante de l'avis des amateurs sur les productions musicales. Une croissante difficulté à nommer les nouveaux genres musicaux est parfois évoquée en entretiens, que ce soit par les musiciens ou les professionnels associatifs de musiques actuelles. Cette difficulté est liée à l'évolution exponentielle de l'hybridation des genres qui crée une période d'indéfinition. On alterne entre des catégorisations de genres traditionnels rock, pop, etc. avec un usage intensif de la notion de « fusion » qui désigne un syncrétisme de genres. Le tout allié à un florilège de dénominations personnelles provenant des musiciens eux-mêmes, qui s'amuse des étiquettes, étant particulièrement réticents à enfermer leur production dans une catégorie impersonnelle, et qui tentent par-là de définir leurs multiples influences⁵³⁸. Les discussions informelles avec les musiciens portant sur leurs influences musicales, témoignent aussi du fait que les différentes étapes d'une « carrière » musicale (au sens béckérien) peuvent se comprendre comme les phases successives d'exploration de styles musicaux distincts.

Nous avons vu que les représentations des musiciens concernant les rapports qu'ils entretiennent à la scène globale, autrement dit l'industrie musicale peuvent être ambivalents. Nous allons voir ci-dessous dans quelle mesure la participation même sur les scènes locales peut sous-tendre des représentations et actions paradoxales donnant à voir des conflits ou des désaffections.

3.1.2. DES RELATIONS AMBIVALENTES ENTRE CONFLITS ET PARTICIPATION

Les scènes locales, si elles donnent à voir des comportements coopératifs sont aussi le lieu de conflits latents ou avérés, d'ambivalences et de désaffections. En effet, la participation à une communauté, même aux frontières très souples comme c'est le cas au sein des scènes locales, n'empêche pas une dimension conflictuelle des rapports interpersonnels ou intergroupes.

⁵³⁸ C'est la raison pour laquelle, lors de l'enquête sur les pratiques musicales en amateurs menée pour l'ARA, l'association nous a demandé explicitement de fermer les modalités de réponses des musiciens aux genres musicaux, dans le souci de pouvoir traiter les réponses qui risquaient sinon d'être infinies, obscures ou « poétiques ».

Prendre part aux expressions de sa singularité dans l'espace public suppose aussi souvent l'élaboration de représentations critiques quant aux financements publics de la culture qui soutiennent ces initiatives locales, parfois selon des logiques d'urgence, floues ou peu évaluées. L'observation de situations concrètes et l'exploration des représentations des musiciens des scènes locales font apparaître des relations complexes et parfois paradoxales entre conflits et participation. De même que les productions de l'industrie globale sont soumises à la critique des musiciens des scènes locales, on relève ces dernières années, l'accroissement conséquent de discours critiques de l'expansion toujours plus importante et souvent soutenue par les politiques publiques, d'un esprit festif et potentiellement vain relatif aux musiques actuelles, notamment aux festivals. La multiplication des dispositifs festifs, soutenus par les collectivités territoriales qui souhaitent toutes aujourd'hui avoir leur festival, leur salle de concert, etc. génère des discours sceptiques de l'intérêt de cette culture que nous nommons volontiers « événementialisée ». Au cours d'une discussion avec Pierre (entretien du 22 mars 2010, 34 ans, guitariste/chanteur), il nomme ces festivals de « foires à la défonce ». Peu après au cours d'échanges par mails il livre à nouveau ses perceptions quant à la culture de la fête notamment des festivals. Dans un style provocateur, il revient également sur un groupe initialement indépendant issu de la scène montréalaise et qui cette année-là (2013) se produit dans la plupart des festivals belges et français :

« Quel plus bel argument publicitaire que "La Fête" ? La fête c'est bien, c'est conformiste, je pense juste qu'au-delà de ce dernier recours, il y a toujours mieux à faire avec -un peu de- sérieux et -beaucoup de- passion : de la musique, des films, ou un fanzine pas festif qui ne soit ni un programme culturel, ni un blog cucul branché ! ;) L'industrie du cool n'a pas le monopole du bon goût et les orientations "politiculturelles" ne sont pas dans le juste. Moi, la nullité ça m'ennuie, à titre d'exemple, des marathoniens du festoche...j'ai fait le réel effort d'écouter leur disque, et bien, qu'ils s'illustrent dans tous les festivals du monde, on s'en tamponne le coquillard, leur album là , c'est une jolie couche de vernis sur des jams fatigantes et autres bidouillages creux d'étudiants en arts appliqués, zero mojo, le easy listening passe encore mais là ça vire carrément discount, synthés qui font brrr, un CLINIC du pauvre (ou du novice...) Ah, mais écouter des chansons c'est d'un autre temps ?... Et si tous ces - fêtards - qui n'écoutent plus que du SON, et se gargarisent d'images (YouTube/ instagram - clips nuls et photos de pieds, uh?), oui, ET SI cette nouvelle génération cosmopolite mondiale épicurienne qui chaussent des baskets immondes avait tout faux ??? Hein??? I walk my way, and my way only. J'ai très envie de citer d'éminents philosophes POP >>> KILL THEM ALL / Metallica :D »

Le ton sarcastique caractéristique du personnage appuie la mise en scène du propos. Il balaye ici plusieurs registres de critiques : les groupes portés aux nues par tous les festivals le temps d'une

année qui relève de la critique du buzz médiatique et de l'éphémère des engouements musicaux actuels ainsi que de la critique plus proprement qualitative des productions musicales. La critique d'une logique de la fête permanente et soutenue par les politiques en place. Une réflexion plus large sur les nouvelles générations pour lesquelles les événements musicaux deviennent plus des occasions de festoyer que de véritablement écouter de la musique. Et le désengagement de cette culture festive perçue comme nouvel ordre. De la sorte parmi des auditeurs assidus de musique on note quelques grandissants refus, voire boycott d'un aspect par trop festif de la musique qui confinerait à une logique de *l'entertainment*⁵³⁹.

Le festival peut se comprendre comme véritable épreuve physique, où le festivalier n'est jamais seul à l'instar du musicien de groupe en tournée. Cette proximité entre les êtres souvent recherchée au travers des pratiques musicales ou culturelles, peut devenir une promiscuité encombrante et difficile à vivre. De la sorte se fait jour la nécessité de s'en extraire, pour certains festivaliers cela peut consister à s'éloigner de leur groupe d'amis élargi pour se retrouver à deux ou trois. A la lumière d'observations de terrain, il semble que les critiques de l'expérience festivalière prolifèrent souvent. Ce qui semble corrélé au nombre grandissant de festivals existants. Un article récemment paru sur le site RocknFool⁵⁴⁰ intitulé « La fille qui n'aimait pas les festivals : les Vieilles Charrues » publié le 23 juillet 2013 sous le pseudonyme de Swann, relate l'expérience d'une jeune femme exaspérée par le festival des Vieilles Charrues en Bretagne, estimant que « la viande saoule qui jonche le sol » n'a rien de commun avec l'image qu'elle s'était faite de l'ambiance exceptionnelle voire un peu magique qu'on lui avait tant décrite. Voici son propos :

« On m'avait dit que les Vieilles Charrues c'était dément. On m'avait dit que c'était le meilleur festival de France, que l'ambiance était super, qu'il fallait le faire au moins une fois. On m'avait dit que le site des Charrues était génial, qu'il s'y dégageait une atmosphère particulière. On est un con et il m'a menti. J'avais l'impression d'être à un "spring break" d'adolescents frustrés. J'ai trouvé un grand espace, beaucoup trop grand, sec et terreux. Au jeu du meilleur site, celui de Beauregard, avec son grand château, son

⁵³⁹ Littéralement *entertainment* signifie divertissement. L'usage de ce terme comporte un aspect profondément péjoratif et sert à désigner les productions culturelles « sans valeur » ou « sans authenticité », si ce n'est la valeur commerciale pour leurs producteurs. On peut rapprocher *l'entertainment* du *mainstream*, toutefois l'usage grammatical est différent : on parle de *l'entertainment* (comme terme générique), et plus volontiers des productions *mainstream* (comme qualificatif).

⁵⁴⁰ « RocknFool: it's only rock and folk (but we like it)» www.rocknfool.net

herbe fraîche remporte la manche haut-la-main. Les Charrues c'est une immense fête du village. Et qui dit fête de village, dit gens au bord du coma éthylique. Le jeudi, quand on arrive à Carhaix, le trajet gare/Vieilles Charrues ressemble à un flash-mob organisé par Kronenbourg. Une procession de festivaliers très peu vêtus ou déguisés en Obélix – le thème de cette année : les gaulois – tenant à bout de bras des packs de 18. Dans la rue, un peu partout des stands et buvettes rouges au couleur de la célèbre marque de bière. Pas étonnant qu'à 17 heures 30, on se retrouve au milieu d'une population tellement alcoolisée qu'elle ne sait pas trop ce qu'elle fait ou ce qu'elle dit (*ai-je bien entendu un mec qui aboie ?*). Encore moins étonnant qu'une fois la nuit tombée, les secours se livrent au bal des brancards pour ramasser toute la viande qui jonche lamentablement sur le sol. Les Charrues, c'est une immense fête du village (bis). Les jeunes se retrouvent en bande-organisée au camping. Certains n'y vont que pour le camping. Et les concerts, finalement on s'en tape. De toute manière, on ne voit rien, on n'entend rien (sérieusement le son sur la scène Kerouac... les basses dégueux...) et on est les uns sur les autres, les uns contre les autres. Oui, ok c'est un festival et dans ces conditions-là, il ne faut pas être contre la promiscuité, ni même agoraphobe. Certes. Ces gens qui, viennent en masse, parfois ne connaissent pas les groupes (oui The Roots c'est ultra connu. The Hives ne se prononce pas *zi ive*). Ca arrive, on ne peut pas tout connaître. Mais, sont-ils obligés de conspuer les groupes qu'ils ne connaissent pas. Pendant Half Moon Run, on entend une bande hurler "*La suite, La suite*". Pour Raphael "*casse-toi dans ta Caravane*". Alt J : "*c'est de la merde*". Si tu n'aimes pas, pourquoi tu t'infliges à toi-même la souffrance d'écouter ce son-là ? POURQUOI ? Et puis, pourquoi ne pas servir d'eau dans les stands ? Pourquoi ne pas mettre plus de fontaines (deux, ça ne suffit pas) ? Pourquoi dire que le festival veut réduire la consommation d'alcool quand elle sert si peu de soft, met en place des gobelets de 25 cl et ... sert des gros pichets d'un litre ? POURQUOI ? Et puis, il y a cette manie de beugler dans les oreilles, de regarder de travers parce que t'as décidé de te looker un peu, parce que tu viens de Paris (*yeurk Paris quoi*), parce que tu as mis un chapeau. Cette manie de renverser sa bière sur les gens, de souffler sa fumée de pétard dans la gueule. De fumer dans l'espace presse (couvert !). Je n'ai pas aimé les Vieilles Charrues. Il y a quand même eu des points positifs : le sourire d'Half Moon Run quand ils jouaient sur scène. La folie de La Femme, la leçon de Phoenix, le rock crade de Hanni El Khatib, le dancefloor de Yan Wagner à 20h30, le mysticisme de Suuns, le charme de Benjamin Biolay. Après réflexion, je me dis sans doute que le problème vient peut-être de moi. Peut-être suis-je trop vieille pour les festivals. Peut-être que la programmation (superbe) était en fait trop éclectique et a donné d'étranges mélanges de population : Raphael / Rammstein le même soir : *OUATZEFÉUK*? Peut-être que je suis trop asociale ou que je n'aime pas trop la foule. Peut-être tout simplement que je n'aime pas les Vieilles Charrues. Ce sera sans moi les prochaines années. Oui, redis-le, je suis qu'"*une connasse de Parisienne*."

Ainsi Swann, à l'instar de Pierre et d'autres acteurs, critique la logique de la fête pour la fête, et notamment de ne faire que cela pendant plusieurs jours dans le cas des festivals, ce qui n'occasionne pas que des lassitudes physiques. Qui plus est ces fêtes ont lieu pour les acteurs les

plus critiques, dans des cadres trop prédéfinis par les associations⁵⁴¹ gérant les festivals et travaillant de concert avec les collectivités territoriales qui les financent. Cependant, ces acteurs dissidents continuent partiellement à assister aux festivals même s'ils le font avec moins de régularité. Parce que certains groupes programmés leur plaisent véritablement, parce que leurs amis sont sur place, parce que l'offre culturelle, estivale du moins, se limite bien souvent à ces événements festivaliers. Aussi ils critiquent parfois, tout en la pratiquant, l'alcoolisation excessive généralement induite par les comportements festifs qui accompagnent les événements musicaux. Conséquemment un sentiment de surconsommation de culture et de divertissement se fait jour. Si *l'entertainment* est usuellement critiqué comme émanant des logiques des producteurs de l'industrie globale, un virage semble s'amorcer dans les représentations des acteurs des scènes locales, qui n'hésitent pas à mettre également en cause les financeurs publics de la culture dans l'événementialisation de la culture et singulièrement des « musiques actuelles ». Les musiciens « dissidents » des scènes locales, qui assistent circonspects et critiques à la survalorisation de la « culture » par les politiques publiques en charge de son financement, nous ont fait part au cours de nombreuses discussions informelles de critiques face à ce qui semble être un nouveau mot d'ordre généralisé poussant à faire la fête. La principale conséquence est selon eux que cette injonction à la fête permanente, au travers de la « culture » telle qu'entendue par les élus, provoque une perte de sens. De la sorte certains acteurs des scènes locales, principalement des musiciens ou des intermédiaire autonomes (fanzines, associations non ou peu subventionnées⁵⁴², les intermédiaires associatifs financés étant moins enclins à ce discours critique compte tenu du fait que le financement public de la culture assure leur poste et leur salaire) estiment parfois que la « culture » devient à l'instar des produits « vite consommée et vite oubliée ». De la sorte on peut affirmer que chez certains acteurs locaux, l'actuelle abondance des occasions de se divertir et surtout leur soutien par les politiques publiques, occasionne le développement de discours et représentations fondamentalement critiques quant au cadre social dans lequel s'inscrivent leurs pratiques. De la sorte le conflit représente une modalité à part entière de participation aux scènes locales, puisqu'on identifie des usages et représentations critiques qui restent participatives.

⁵⁴¹ Qui fonctionnent parfois comme de véritables entreprises privées mais conservent leur statut associatif initial ceci permettant de la sorte d'obtenir des aides des pouvoirs publics.

⁵⁴² Voir ci-après l'ambivalence des rapports aux subventions.

Les rejets de l'expérience festivalière de la part des auditeurs (potentiellement musiciens) vus plus haut, renvoient à ceux des musiciens concernant les expériences créatives collectives. Car au sein de modes de participation auto-organisés par les musiciens et quelques intermédiaires autonomes, certains n'hésitent pas à se détacher de l'apparence collective des projets. C'est le cas ici d'Aurélien (entretien du 07.11.11, 31 ans, guitariste/chanteur lead) qui revient notamment sur le projet de création collective des Forest Sessions auquel il a participé :

« Tu vois quand tu es trois jours avec les mêmes personnes, et que tu as les mêmes instruments, et bien tu as tout le temps le mec qui a une guitare et qui va sortir des gammes de blues, ou je sais pas quoi, parce que c'est le truc que tout le monde maîtrise, donc tu produis des trucs bateaux quoi....Alors peut être que je suis tombé sur une année où c'étaient les musiciens... En tous cas moi j'avais un peu de mal à assumer les morceaux en live. Moi par exemple j'aurai préféré avoir moitié moins de morceaux, et avoir des trucs qui tiennent la route, vraiment. »

De la même manière un musicien nous a confié que lors d'une tournée de plusieurs semaines il emmène systématiquement son vélo, qui lui permet parfois d'échapper à la « sensation d'être piégé » lorsqu'il est en tournée. Il part ainsi vadrouiller plusieurs heures pour satisfaire son besoin d'échapper à la collectivité imposée par l'expérience de la tournée.

Ces types d'expériences également relatés par d'autres musiciens, permettent d'interpréter les modèles participatifs et coopératifs qui se donnent à voir sur les scènes locales comme registres d'actions impliquant un ensemble de représentations potentiellement conflictuelles, qui en fin de compte révèlent l'ambivalence et la complexité inhérentes des modèles d'action humains. Il est possible d'appréhender ces conflits et désaffections comme autant de potentialités d'initiatives en germe : l'*entertainment* et ce qui est perçu comme un investissement « douteux » des politiques au travers de la culture, donne des prises à la critique des acteurs mobilisés sur les scènes locales. Ce qui peut par la suite engendrer des propositions de « faire autrement ». Enfin, ces représentations critiques relèvent également d'un phénomène réactualisé de dénonciation des dispositifs soutenus par la puissance publique perçus comme outils d'acceptabilité sociale. Saisir les scènes locales à partir de la question du conflit donne ainsi à voir la pluralité des représentations de ces espaces partagés.

3.1.2.1. DES RAPPORTS INDECIS AUX SUBVENTIONS

« Je suis contre la musique subventionnée, si elle offre une marge de manœuvre confortable à certains groupes, je suis pas sûr qu'elle influe sur la qualité de la musique produite et je préfère de loin l'éthique Do It Yourself qui ouvre des perspectives moins institutionnalisées. Hum... » Pierre (entretien du 20 janvier 2010, 36 ans, composition/guitare/chant lead, journaliste radio et rédacteur pour un fanzine local)

La dimension critique des représentations des acteurs quant au financement public de la culture, s'incarne de façon très claire au travers de l'ambivalence des rapports qu'entretiennent l'ensemble des acteurs des scènes locales aux subventions finançant les musiques actuelles. Dans le domaine de la musique mais concernant particulièrement la musique classique contemporaine, Pierre-Michel Menger dénote que les organismes d'État ont contribué à la formation d'un monde clos sur lui-même qui a produit la raréfaction des auditoires, les sélections hiérarchiques et l'inflation des coûts⁵⁴³. Si les conséquences de l'implication de la puissance publique dans les musiques actuelles ne sont pas du tout du même ordre, on constate cependant la similarité de l'effet : l'implication des organismes publics autorisés peut entraîner des conséquences néfastes sur les milieux culturels concernés. L'ouvrage d'Emanuel Brandl consacré à la question de l'institutionnalisation des musiques populaires⁵⁴⁴ en France fait office de référence sur le sujet. Il y produit une analyse des processus d'institutionnalisation du secteur des musiques actuelles sur les territoires régionaux. En effet, cette échelle de focalisation est pertinente au vu du champ d'action des politiques publiques culturelles. Emanuel Brandl estime que le phénomène d'institutionnalisation des musiques populaires a fortement bouleversé les mondes de la musique en convertissant notamment les relations entre personnes à des relations entre statuts. Les pratiques musicales se sont vues organisées autour d'institutions dont les SMAC sont le modèle typique, octroyant des postes de travail formellement définis (objectivant les positions sociales et statuts dans le champ des musiques actuelles). Ce qu'Emanuel Brandl souhaite montrer c'est qu'il existe un continuum entre les processus de légitimation culturelle des musiques « rock » et l'institutionnalisation des musiques actuelles. La professionnalisation des intermédiaires associatifs comme des musiciens étant une des conditions de cette institutionnalisation. Le travail

⁵⁴³ MENERG Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien : le compositeur le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Paris : L'Harmattan, 2003.

⁵⁴⁴ BRANDL Emmanuel, *L'ambivalence du rock, entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris : L'Harmattan, 2009.

d’Emanuel Brandl montre bien l’ambivalence des rapports des acteurs de musiques actuelles au processus d’institutionnalisation qui est à la fois objet d’un discours de dénégation et un processus indispensable à la reconnaissance des pratiques singulières des scènes locales qui s’inscrivent de fait dans le champ d’intervention politique des musiques actuelles.

Sur le modèle de réflexion dialectique d’Emmanuel Brandl entre subversion et subvention, on saisit des processus d’émancipation par des contributions expressives de soi (participation et coopération) qui s’inscrivent *de facto* dans des processus de subventionarisation⁵⁴⁵ de la culture avec lesquels ils négocient. Ce n’est pas tant la dimension proprement subversive et souvent discursive de ces musiques qui nous intéresse, mais l’aspect émancipateur que peuvent revêtir les formes de participation à la création qui fonctionnent comme autant de créations de soi. Les acteurs deviennent auteurs de leurs expériences, mais pour se faire confrontent leurs perceptions à des cadres établis qu’ils critiquent.

3.1.2.2. PROPOSITION DE TYPOLOGIE DES REPRESENTATIONS DES ACTEURS QUANT AUX SUBVENTIONS

Auprès de nombreux musiciens et auditeurs des scènes locales, nous avons recueilli un discours très critique quant à un groupe local particulier, jouant depuis quelques années mais ayant récemment été très exposé en festivals et concerts. Ils ont été signés par un tourneur local qui officie en national. Les critiques reposent sur le manque d’originalité et de sincérité de la musique qu’ils produisent, qui expliquerait grandement, selon les acteurs critiques, la récente réussite commerciale de ce groupe. L’attribution de la légitimité accordée par les musiciens aux musiques produites par les autres musiciens issus du territoire est un point nodal des discussions sur les scènes, elle renvoie évidemment au processus de reconnaissance. En l’occurrence ce groupe qui bénéficie d’une exposition médiatique importante a, aussi longtemps que nous avons été sur le terrain, toujours été très critiqué pour la dimension « radiophonique » de sa production. Evidemment l’attribution de ce qualificatif « radiophonique » constitue un déni de

⁵⁴⁵ Néologisme assez peu avenant mais que l’on assume afin de désigner le processus comportant des effets potentiellement pervers de financement public des initiatives privées associatives dans le domaine de la culture (et qui sous-tend autre chose que le substantif « subventionnement »).

reconnaissance envers ce groupe. Ci-dessous on peut lire le dédain manifesté à l'encontre de ce groupe dans un webzine local :

« Alors que de nombreux lillois s'échinaient à acclamer sous la pluie cette nouvelle coqueluche locale des plates-formes radios nationales, je préférais aller m'abriter dans la salle cosy de la Péniche pour me réchauffer au contact d'un talent normand. Et je suis loin d'être la seule à ne pas avoir eu envie de vagabonder place Mitterrand »⁵⁴⁶.

Il s'avère en effet que le concert gratuit et en plein air en question est soutenu par la ville de Lille, autrement dit une des instances intermédiaires au statut particulier qui fonctionnent comme régulation politique des scènes locales. Pour poursuivre la présentation des disputes et conflits latents sur la scène lilloise en particulier, cela rejoignant les critiques de la culture subventionnée qu'élabore le collectif du fanzine avesnois, nous retranscrivons ci-après une conversation⁵⁴⁷ issue du réseau Facebook qui donne à voir l'agacement de certains musiciens quant aux subsides accordées par les acteurs de la régulation politique des scènes. Cette conversation a eu lieu suite à la publication du nom des groupes accompagnés par l'antenne locale du Printemps de Bourges. Le « réseau Printemps » a mis en place les antennes locales du Printemps de Bourges en 1985, les antennes sont dorénavant implantées dans toutes les régions et les pays francophones (Québec, Belgique, Suisse). Elles visent à mettre en exergue des groupes de musiques de leurs territoires respectifs⁵⁴⁸. L'antenne régionale est située à Lille est gérée par un unique salarié à temps partiel.

« D : Pendant que les structures culturelles régionales se branlent sur les découvertes qu'ils ont fait ya 5 ans ms qui ont changé de nom 3 fois, nous on se débrouille pr avancer...⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Propos issus du webzine local « N!ark Le Mag « We wright what we want' ». La place Mitterrand constituant le lieu du concert gratuit soutenu par la ville de Lille.

⁵⁴⁷ Nous avons gardé tel quel le phrasé sans l'améliorer car ajouter une simple majuscule peut changer le sens visé par l'auteur qui souhaitait peut-être volontairement ne pas en mettre afin de ne pas marquer de déférence particulière.

⁵⁴⁸ Signe de l'augmentation des financements privés de la culture, « Les Découvertes du Printemps de Bourges » se nomment depuis 2012 Les Inouïs du Printemps de Bourges Crédit Mutuel.

⁵⁴⁹ 13 personnes ont indiqué aimer ce statut, les contributions suivantes ayant transformé ce statut en conversation. On notera également comme souvent sur ce « réseau social » que la 1^{ère} personne à s'être exprimée suscite une discussion qui se réalise ensuite sans elle.

J : j'ai eu des chroniques nationales, diffusé même jusqu'au Québec, Argentine, Mexique etc etc et Direct Matin Lille plus mes couilles sont même pas capables de répondre aux mails...

S : j pense pas que la presse soit visée...

J : bah moi je la vise

I : Surtout qu'on nous dit toujours: "et la scène marseillaise ou toulousaine ou même nantaise!!!" En tous cas c'est pas grâce à eux qu'on parlera d'une scène Lilloise... et bim dans le c...

S : fait gaffe ils vont de mettre dans un cercueil après t avoir brisa (roché) les shiko shiko, tout ça en se marrant comme des lolitos en se faisant des bisons bisous dans la malterie à whisky, puis ils te descendront à la cave des pouet pouet ou des bourges feront la danse du printemps de façon inouïe devant ton corps meurtri !!!!

I : Monsieur a de la verve!!! z'ont qu'à bien se tenir les automasturbateurs!!!;-) après quand on bien compris qu'il faut avancer sans eux, on pourra les voir reprendre le train en marche le jour où nos projets seront bien sur les rails!!! (pas de coke!)

S : moi aussi j'ai une dynamo pour l'énergie !!!!

S : et aussi une marmite pour confectionner des bons petits plats empoisonnés

S : Y EN A MARRE !!!!!!!!!!!

I : Et si un jour un de nos projet se voit éclater au niveau national, on les verra reprendre le cours des choses puisque la presse parisienne et nationale au APROUVE et VALIDE les choses!!!... fait un peu pitie tout ça...

S : comme les skip the use quand ils ont été sélectionnés au tremplin du printemps de bourges par exemple ? mouahahahahahaha !!! malheureusement tout le monde n est ni skip the use ni les marcel, réussir au niveau national sans l aide de ces structures c est beau mais encore plus dur

I : Pas du tout!!! en ce qui concerne les Marcel, nous avons construit notre histoire seuls(au niveau du disque et de la scène)! C'est grâce au TRAVAIL et notre PERCEVERANCE que nous avons fini par trouver des collaborations au niveau national(tourneur et maison de disques). Comme je disais plus haut, c'est une fois l'aventure devenu grande que les acteurs locaux et régionaux se sont rendu compte qu'on était pas que des baltringues, qu'on avait des choses à dire et voire même qu'on nous trouvait pertinents!!!

I : et puis c'est quoi la "réussite"??? pour moi vivre en faisant mon métier de musicien s'en est déjà une belle de réussite!! rien à foutre de crouler sous la thune!! Et je dis ça en connaissance de cause: j'ai pas de villa avec piscine en forme de guitare ou limousine avec chauffeur!!!

I : De plus, aujourd'hui me voila a la case départ avec MASCARADE. tout est a recommencer depuis zéro, souscription pour faire un album et chercher des dates de concerts nous memes, etc... pas sur que 20 années de Marcel me donnent plus de credit qu'un autre...

S : Rooo POLEMIQUE ! c est EXACTEMENT ce que j ai dis , les marcel , vous avez fait des années de scènes avant de réussir , je vois pas pourquoi tu me dis tout ça !

S : et skip the use pareil avec carving

S : et une fois que ça fonctionne , que la fabuleuse famille (mafia ?) du spectacle régionale tente de récupérer le bazar !!

S : tu vois on est tout a fait d accord !

I : Exact! Je dis pas ça pour la polémique! Je trouve juste navrant qu'on aie a tout faire seuls, sans aide de nos acteurs locaux! Apres, en matiere de réussite, on ne coure pas tous apres la meme chose: certains cherchent a vivre pendant que d'autres attendent la célébrité et la caillasse. D'experience, et je peux me targuer d'en avoir, je n'ai qu'une chose a dire: seul le travail paye!!! C'est pourquoi je salue bien haut notre courage a TOUS et l'energie que nous avons d'exister!!! Fuck l'opportunisme et Nique sa mère la célébrité!!! elle est rigolote celle là!! ;-D

S : Bien parlé Mr I !

I : Merci M'sieur S!! »

On note que le changement de nom de groupe en tant que tactique adoptée par certains groupes afin de garder une actualité musicale, est ici mis en cause, ce que nous verrons dans la sous-partie suivante. Le participant à la conversation S. y reprend l'ensemble des noms⁵⁵⁰ des groupes les plus diffusés et soutenus par les structures régionales ainsi que les lieux de musiques actuelles dans lesquels ils tournent le plus souvent et enfin les dispositifs d'accompagnement relativement restreints (ceux choisissant peu de groupes par an contrairement au dispositif Tour de Chauffe qui choisit 18 lauréats par an), le tout en une prose acerbe qui vise à dénoncer une forme d'entre-soi. On sent combien le pouvoir qu'octroie le choix des groupes qui seront mis en avant sur la scène locale et qui bénéficieront d'un soutien, d'un accompagnement et d'une mise en visibilité conséquente au niveau nationale grâce aux structures régionales (intermédiaires de régulation conjointe), soutenues elles-mêmes par les collectivités territoriales et les agences de l'Etat (régulations politiques des scènes locales), suscite des frustrations, des critiques, des sentiments d'injustice plutôt aiguisés. Pour saisir ces modalités de choix de la part des intermédiaires, on a

⁵⁵⁰ Nous nous sommes permis de souligner ces noms pour une meilleure compréhension aux regards extérieurs.

recours aux apports de Pierre-Michel Menger. Pour décrire le monde artistique, ce dernier⁵⁵¹ utilise le modèle des *superstars* de Sherwin Rosen⁵⁵² qui montre comment les différents processus d'évaluation, afin de limiter les risques d'erreur, tendent à célébrer les personnes déjà célèbres. Cet apport théorique permet de saisir à nouveaux frais la réalité décrite par les musiciens délaissés par les intermédiaires associatifs des scènes. Pierre-Michel Menger complète ce modèle des *superstars* qu'il a développé auparavant, par un mécanisme Mertonien de différences cumulatives. Reprenant la littérature sociologique américaine récente sur ce sujet, il explique qu'un simple mécanisme de redondance peut produire des succès différents chez deux personnes de talent égal. C'est aussi un mécanisme amplificateur de petites différences de talent. Cet apport conceptuel est fécond puisqu'il permet de penser ce que l'on peut nommer le « marché » des subventions publiques de musiques actuelles, comme un système biaisé par des mécanismes de reproduction qui amplifient de petites différences de talents. La plupart des artistes choisis pour bénéficier des subventions régionales sont effectivement assez souvent les mêmes d'une année à l'autre, ou bien encore elles touchent les mêmes musiciens pratiquant dans différents groupes. Comme ils sont déjà connus des décideurs faisant partie des instances choisissant les bénéficiaires des aides, cette pré-connaissance agirait comme un effet amplificateur. De la sorte ceux qui en sont exclus initialement, le sont durablement et prennent souvent la parole pour dénoncer cet état de fait qui leur paraît injuste, on entendra ainsi dans les discours : « les sub vont toujours aux mêmes », « ils se connaissent tous entre eux », etc.

Pour poursuivre avec les « voix dissonantes » des scènes locales qui viennent mettre en cause les systèmes de financement public de la culture notamment au travers des associations, on peut relater ce que pense Clément (entretien du 7 novembre 2013, 23 ans, composition/chant lead/guitare, étudiant en tourisme, animateur radio bénévole) originaire de l'avesnois :

« Je travaille avec certaines structures musiques actuelles dans le cadre de mes projets mais ce qui me dérange c'est que certaines associations, pas besoin de les citer, oublient qu'elles sont dans un endroit où la demande culturelle est quasiment nulle. Seuls quelques irréductibles se battent pour la développer, mais peut-être qu'ils utilisent pas les bonnes méthodes. Bref le but c'est pas de casser du sucre sur les asso qui essaient des

⁵⁵¹ MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris : Seuil, Gallimard, 2009.

⁵⁵² ROSEN Sherwin, « The Economics of Superstars », *The American Economic Review*, 1981, 71-05, pp. 845-858.

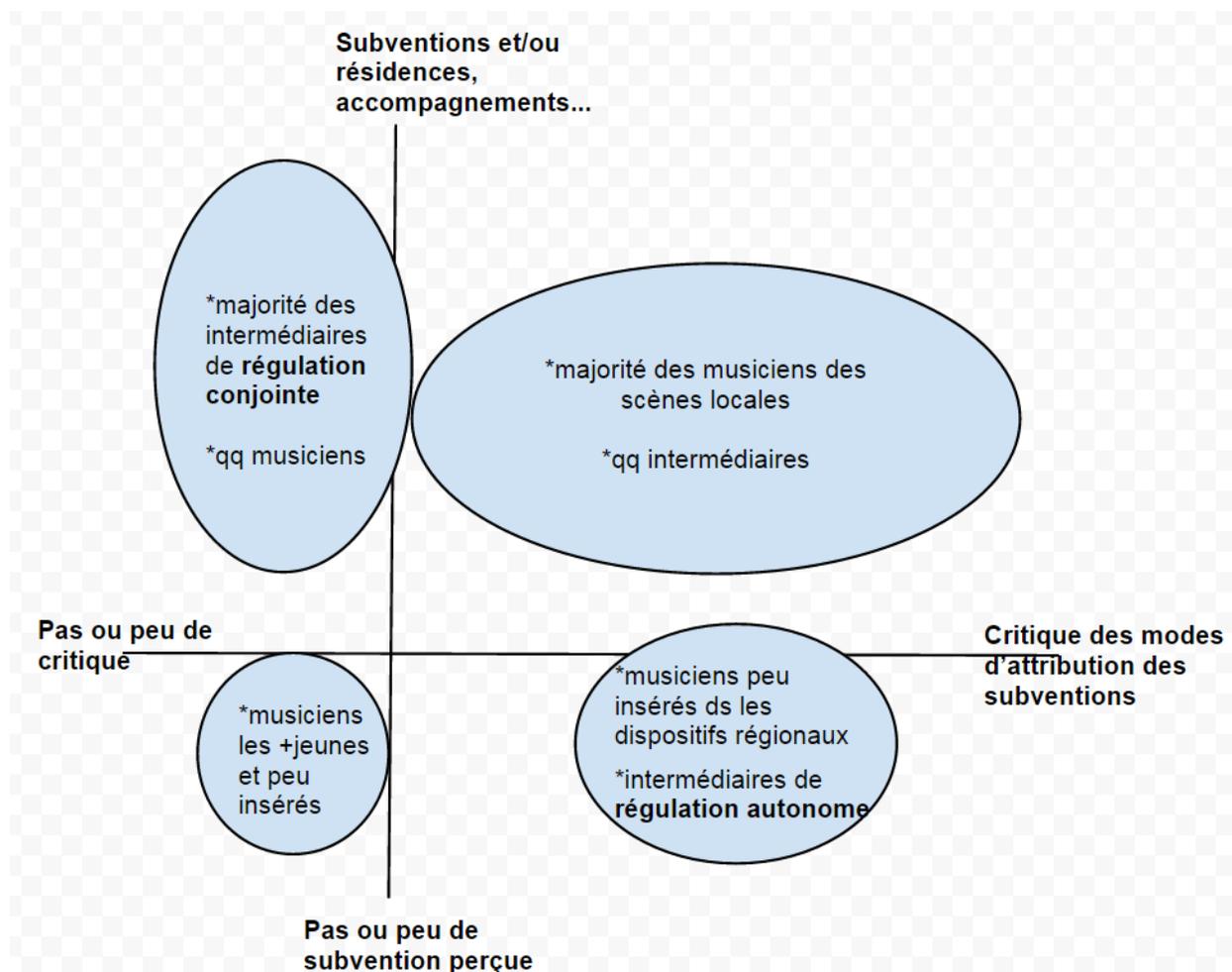
choses mais bon ils ont un discours qui veut populariser les musiques actuelles et en fait ça reste au final un cercle fermé de petits concerts entre amis... »

On perçoit ici la représentation d'un entre-soi provoqué par les actions mises en places par certaines associations financées dans l'avesnois. Cette perception est d'autant plus grande sur ce territoire qui est en effet moins riche d'offres et de demandes culturelles comme le souligne Clément. De fait, dès lors que les musiciens locaux ne font pas partie du cercle de socialisation proche du noyau dur de ces associations, ils se sentent lésés comparativement aux moyens financiers publics que perçoivent ces associations. Voici encore ce que pense Alfred (entretien du 21 novembre 2013, 50 ans, guitariste/chanteur, journaliste et animateur radio), rédacteur du Fanzine Façon Puzzle en avesnois. Il nous répond par mail suite à une sollicitation pour l'entendre s'exprimer à ce sujet suite à diverses discussions informelles où il manifestait lui aussi des oppositions aux modalités de distribution des subventions culturelles :

« Les subventions ? AH ... Je n'y suis pas hostile, j'suis pas contre l'hôpital public ! En matière culturelle, oui la communauté doit participer. Ce qui m'irrite c'est le pouvoir de certains à décider, les magouilles, les disparités, et surtout ce qu'on fait de tout ce fric et pour qui !!! Ce groupe que je vais faire jouer profite de "résidences" et il a raison. Je ne refuserai pas une résidence, j'y ai même eu droit dans les années 80 et 90. La bassiste du groupe a 15 ans de conservatoire derrière elle et la chanteuse sort tout droit de l'Epsad (Ecole Pro Sup d'Arts Dramatiques), les garçons sont des autodidactes avertis. Pourquoi cracheraient-ils dans la soupe ? ils jouent à l'Aero et acceptent mon invitation, ces gens-là n'ont pas la grosse tête. Franchement qu'est-ce que le café du moulin peut apporter à la carrière du groupe ? Ce n'est pas une affaire d'argent non plus, le cachet qu'ils toucheront est ridicule et leurs exigences sont moins capricieuses que celles de quelques locaux qu'on connaît tous... »

Ici encore on discerne bien la pluralité des rapports qu'entretiennent les musiciens face aux logiques de subventionnement des musiques actuelles par les politiques publiques. Ces rapports sont fondés sur une grande conflictualité, à la fois entre les différentes représentations des uns et des autres, mais aussi individuellement, au sein même des discours de chaque individu, selon le contexte d'énonciation faisant appel à différentes justifications. Cet espace conflictuel peut être typologisé en quatre aires de justifications représentant des groupes d'acteurs qui font avec le donné : l'existence de subventions dans le secteur des musiques actuelles. Sur l'axe horizontal se déploie le rapport à la critique, désignant une dénonciation des logiques à l'œuvre dans le subventionnement des musiques actuelles par les politiques publiques. Plus on se trouve vers la droite de l'axe plus la critique est intense, plus on se trouve à gauche moins la critique se fait

grande, il y a une forme d'acceptation des principes à l'œuvre. Sur l'axe vertical représentant les subventions et le financement public des musiques actuelles (au travers des divers tremplins régionaux Marmite, Printemps de Bourges, L'Ascenseur de Bougez Rock, Tour de Chauffe, etc., ou des accompagnements Aéronef, Grand Mix, Nuits Secrètes, Malterie, etc.), le fait d'en bénéficier se situe sur la moitié haute, et de ne pas en bénéficier sur la moitié basse.



Typologie et aires de justifications des musiciens et intermédiaires des scènes locales quant aux financements et soutiens publics de musiques actuelles

- 1ère aire (en bas à gauche) : pas ou peu de subventions perçues ni de critique à leur égard, on retrouve assez peu de musiciens hormis les plus jeunes non encore au fait des réalités. Il y a plutôt ici une méconnaissance des principes à l'œuvre.

- 2ème aire (en bas à droite) : pas ou peu de subventions perçues mais discours très critique envers les modes d'attribution de ces dernières. Dans cette aire de justification, on retrouve des musiciens délibérément peu insérés dans les dispositifs régionaux, comptant plutôt sur les échanges réciprocaires avec les musiciens d'autres scènes locales, et préférant se tenir à l'écart des logiques de financement public, souvent après en avoir déjà bénéficié. On y retrouve également tous les acteurs associatifs et initiatives privées de régulation autonome des scènes locales qui ne touchent pas ou très peu de subventions publiques et qui revendiquent leur indépendance ou leur détachement quant aux financements publics des musiques actuelles. On pense par exemple à Mickey (55 ans, intermédiaire autonome) organisateur d'un festival annuel en avesnois dans le village de Sémeries nommé « Le petit Wood » (3 jours de festivals, 25 groupes, 1.500 personnes par édition en moyenne, 9^{ème} édition en 2014) qui refuse catégoriquement de percevoir des aides publiques. La municipalité a souhaité lui octroyer une subvention qu'il a refusée, invoquant sa volonté d'indépendance radicale vis-à-vis des logiques politiques à l'œuvre dans le financement public de la culture. En effet, refuser les soutiens publics c'est aussi avant tout pour ce type d'acteurs une manière de rester « libre », autrement dit de ne pas se sentir redevable envers autrui en cas de réussite et de pérennité et ne pas avoir à établir de compromis, de négociation conjointe avec les élus locaux. Cette mise en retrait volontaire face aux interventions publiques est d'autant plus marquée à l'heure de ce qui est perçu de plus en plus couramment comme une appropriation de la culture par les acteurs politiques pour en faire des étendards attractifs de leur territoire : « il faut peser »⁵⁵³, autrement dit bénéficier d'une importante population sur son territoire, attirée par le dynamisme culturel (et attirer les créatifs -> théorie de la classe créative de Richard Florida), afin d'étendre son pouvoir et sa capacité d'action dans les relations et négociations nationales et singulièrement à l'échelle européenne dans le cas d'une région transfrontalière telle que le Nord de la France. Cette indépendance à l'égard des logiques politiques de « récupération » des dynamiques locales, s'associe souvent à une indépendance déclarée des logiques de l'industrie musicale de masse sans pour autant réfuter l'économie locale et artisanale. Comme le rappelle Philippe Teiller dans son

⁵⁵³ Un technicien de la Région Nord-Pas-de-Calais, au forum euro-régional sur les musiques actuelles, organisé par le réseau RAOUL, juin 2012.

article sur la constitution des musiques actuelles en une politique publique spécifique⁵⁵⁴, la volonté des acteurs des musiques populaires de se développer à l'écart des industries culturelles est prégnante : le monde du rock s'est constitué contre les variétés. En effet les pratiques musicales actuelles sont traversées par une éthique d'indépendance plus ou moins marquée valorisant les productions échappant à la logique du marché⁵⁵⁵ notamment face aux stratégies des multinationales de l'industrie culturelle dont les variétés sont emblématiques. Pour désigner les variétés les musiciens parlent aussi de *mainstream* (courant principal), expression anglaise très usitée en français par les acteurs de la musique, quand les anglais parleront plus souvent de *Middle of the road music*, pour désigner les productions issues de l'industrie musicale globale. Parmi les musiciens situés dans cette aire, certains partent en tournée aux Etats-Unis ou à travers l'Europe, grâce aux rencontres qu'ils font sur Internet (esprit DIY) au travers de sites dédiés à la diffusion musicale, tels MySpace il y a plusieurs années, principalement Bandcamp aujourd'hui. Ils établissent des contacts avec des groupes dont ils apprécient la musique, leur permettant de tourner sur leurs scènes locales respectives. Chaque groupe permettant à l'autre de trouver des dates de concerts grâce à son réseau. Ils se situent parfois en dehors du champ des subventions et aides publiques aux musiques actuelles. S'ils ne postulent pas aux Tremplins à l'égard desquels ils ont une réaction critique, cela ne les empêche pas de tourner dans des festivals, parfois subventionnés. La plupart des musiciens de cette mouvance critique, multiplient les réseaux parallèles parfois au travers de collaborations avec d'autres secteurs artistiques, comme la photographie ou le cinéma. Ici le « système D » fait office de grandeur au sens boltanskien et donc de ressource pour l'expression de valeurs. On peut également citer le fanzine Façon Puzzle qui s'inscrit dans cette aire de justification, initiative de l'avesnois refusant les subventions et se finançant grâce à des publicités locales, qui critique vivement les modèles de fonctionnement des scènes locales principalement basés sur les subventions, pour en dépeindre les bénéficiaires en « vendus ». Ils ambitionnent de dénoncer ce qui est accepté tacitement : recevoir l'argent des politiques publiques oblige d'une manière ou d'une autre à en jouer le jeu. Accepter ce jeu est perçu comme le fait d'abdiquer, de renoncer à son authenticité. La publication du fanzine au

⁵⁵⁴ Philippe Teillet, « Publics et politiques des musiques actuelles », in *Les publics de la culture*, Olivier Donnat, 2005.

⁵⁵⁵ Comme cela est développé ci-après sur les valeurs afférentes aux pratiques musicales des scènes locales (indépendance et Do It Yourself).

format papier atteste d'une volonté de réappropriation de l'espace discursif. La revendication d'un esprit punk ou d'une défense des initiatives artisanales traverse toutes les représentations des acteurs regroupés dans cette aire. Le langage s'y fait parfois cynique et traversé d'un humour singulier qui se comprend à l'aune des apports de Michel de Certeau quant aux réappropriations langagières. De nombreux musiciens restant en dehors des réseaux qui se sont constitués autour des principales associations financées par les fonds publics, développent un sentiment de déni de reconnaissance voire d'injustice, les disposant à dénigrer la progressive mise en place d'un réseau informel constitué de quelques groupes « privilégiés » bénéficiant de l'aide de différents dispositifs régionaux, quand certains n'ayant pas de « connaissances » dans ce réseau s'en trouvent la plupart du temps écartés.

- La 3ème aire (en haut à gauche) représente un nombre plus conséquent d'acteurs, qui bénéficient de subventions et ne pratiquent pas de critique conséquente des logiques à l'œuvre dans leur octroi. On trouve majoritairement des acteurs associatifs des musiques actuelles dont l'existence repose grandement sur les subventions publiques. Les registres de discours des intermédiaires associatif se calquent parfois sur ceux de la sphère politico-administrative en place en usant des mêmes termes fonctionnant comme de véritables « mots-clés », telle l'expression « créer du lien social ». L'usage d'un langage similaire à celui des financeurs assure les acteurs d'une proximité aux volontés politiques et ainsi aux subventions qu'ils accordent. Les logiques de fonctionnement du subventionnement sont acceptées : bénéficier d'argent public pour se développer, se « structurer » (autre terme administratif amplement repris par les intermédiaires associatifs de la régulation conjointe avec les politiques) et « rendre des comptes » aux collectivités publiques qui les financent. C'est ce que firent les 1ères initiatives pour la légitimation des musiques populaires en France et leur prise en compte dans le financement public de la culture. Or les ressources publiques étant limitées cela engendre inévitablement des conflictualités voire concurrences entre acteurs pour l'appropriation de ces dernières qui restent très faibles dans le secteur musiques actuelles comparativement aux autres secteurs de financement traditionnel du Ministère de la Culture (musique classique, théâtre et danse) bénéficiant historiquement d'une légitimité culturelle au sens bourdieusien nettement supérieure aux musiques populaires. Dans cette aire on retrouve également des musiciens, notamment les plus soutenus par les structures régionales et dispositifs de soutien aux musiques actuelles, voici ce qu'en dit Lise (entretien du 28 avril 2011, 27 ans, composition/chant

lead/clavier/guitare/batterie, intermittente du spectacle/cours de clavier) qui a bénéficié à plusieurs reprises d'aides publiques de la part des structures régionales :

«Lise : Bon c'est vrai que des fois, c'est critiqué, on dit qu'y en a qui ont toutes les aides, (ce groupe) aussi tu vois ils ont eu toutes les aides et tout mais aussi c'est parce que c'est bien quoi. Enfin tu vois leur truc il tient la route, c'est pro, ils bossent pour ça, c'est carré, c'est bien donc ils le méritent quoi. Après y a plein de groupes qu'ont pas de subvention. Mais la subvention ça t'aide, mais c'est pas non plus une fin en soi. Pour moi l'image d'un groupe subventionné ça me fait plutôt chier quoi. Parce que ça fait un peu genre t'arrives comme ça, mais en même temps grâce à ça, ça me fait avancer parce que ça me rapporte... donc heureusement qu'il y a les subventions et je suis contente d'avoir ça, je critique pas ça parce que, ça m'aide à fond à me professionnaliser. Bon je fais pas trop gaffe à ce que disent les autres, mais je sais que pour (tel autre groupe)... enfin y en a plein qui disent... c'est critiqué quoi.

Enquêtrice : oui et on trouve aussi quelques auditeurs qui critiquent la subvention par rapport à l'aspect, disons moins rock n roll de celles-ci justement, comme si les deux logiques ne correspondaient pas vraiment...

Lise : oui, ça a été super dur ça pour moi, parce que d'un côté je voulais garder l'image du rock n roll, je sais que les rockers du coin, les punks du coin, même si je faisais pas de rock n roll ou de punk, ils me soutenaient quoi. Et c'était important pour moi d'avoir ces soutiens, même par rapport à (telle salle) qui est un truc quand même très underground et tout, quand tu commences à avoir plein de subventions et tourner plus... mais (cette salle) ils me demandent de jouer demain, j'y vais parce que je leur dois beaucoup. En fait là ça fait une différence, y'a les gens, là je suis dure mais en gros je pense qu'il y a les gens intelligents, et... Tu vois les mecs comme (nom), tu vois le mec de (nom de salle), c'est un mec super rock n roll, et c'est un passionné de musique. Et du coup je me demandais si il jugeait pas justement que j'étais trop dans les subventions tout ça, et c'est important pour moi, la vision de ces gens-là parce que c'est des gens que je respecte beaucoup, et en fait je pense qu'à un moment donné si ça marche trop, t'es plus dans le truc underground, mais en même temps les gens underground, ils sont underground plus par dépit. Nan y'en a qui veulent vraiment rester dans le truc, mais t'as aussi beaucoup des frustrés qui disent ouais putain c'est des vendus tout ça, mais si tu leur proposais la même chose ben ils diraient oui !

Enquêtrice : y a un côté paradoxal en effet, et certains disent se servir des sub tout en les critiquant aussi

Lena : bah c'est ça le truc, tu peux t'en servir, et puis après moi ça change pas mon état d'esprit. En fait c'est juste, je sais pas quoi, y a des structures qui existent pour t'aider, oui je peux faire tout toute seule, mais je fais déjà tout toute seule, et ces trucs là ça m'aide, je galère déjà donc si j'avais même pas ça je pense que je galérerais encore plus, ce serait con de pas en profiter si j'y ai accès quoi. Après c'est un état d'esprit, moi j'ai envie de vivre de la musique, donc à un moment donné si tu fais du rock n roll et que tu veux rester underground bon ben tu vivras jamais de la musique et moi je comprends ça et je le respecte. Mais bon je n'ai plus envie de faire un milliard de petits boulots à côté de la

musique, si je peux faire que ça quoi. Et pour ça je suis prête à faire des concessions, qui sont peut-être pas rock n roll, mais jusqu'à une certaine limite, je les ai posées les limites, mais par exemple un truc typique, la pub. Tu vois donc faire une musique pour une pub, y a 4 ans, y a 5 ans, je disais non ! Mais en gros si tu vends ta musique pour une pub comme (il) l'a fait par exemple pour (telle marque), donc en plus c'est pas très glamour, et il a juste vendu le (elle siffle), grâce à ce truc là ça fait trois ans qu'il vit bien. Qu'il galère pas, qu'il vit et en fait du coup il a le temps, il est entièrement consacré à sa musique, sa carrière. Après c'est une question d'éthique, mais franchement je vais dire évidemment je vais pas faire de la pub pour un truc genre politique du FN ou des trucs comme ça, je veux dire y'a des limites, mais euh je vois pas le... y'a plein de gens qui vont dire « ouais nan mais attends je vais pas vendre ma musique pour une pub », et tu respectes leur choix, mais à un moment donné, être serveuse comme je l'ai fait à bosser 35h par semaine, à avoir mes trois groupes, entre deux services je faisais des répétes et des concerts et le lendemain j'allais bosser à 8h récurer les chiottes, entre avoir fait cette vie-là et une vie où je peux faire que de la musique tout le temps parce que j'ai vendu un morceau à une pub, ben oui oui clairement je préfère faire que de la musique parce que tu peux être très indépendant grâce à ça, parce que tu peux, je pourrais... Lui il a produit son album grâce à ça quoi ! il l'a produit lui-même. Entre faire ça et être caissière, ben franchement faut être réaliste. Les gens qui critiquent ça souvent c'est les gens qui ont pas eu accès à ça, et donc c'est facile de dire ouais l'éthique, mais le jour où on leur propose ça j'aimerais bien savoir ce qu'ils disent. Donc pff à un moment faut faire fi de tout ce truc sur l'underground, et en plus c'est faux, parce que moi j'ai mis du temps à l'assumer, parce que j'ai voulu rester au début, tu sais dans le truc underground et j'assumais pas trop, mais je trouve que tant que tu changes pas ta musique pour marcher et que tu restes sincère dans ce que tu fais, je vois pas où est le problème en fait. Parce que à la limite, moi si ma musique peut toucher le plus de gens possible, si ça reste ce que j'ai fait sincèrement, bah je suis super contente. Si je passe sur NRJ mais que ça reste mon son, alors que c'est incroyable parce que je veux dire c'est pas du tout dans les créneaux NRJ, bah tant mieux. Mais quel est le problème ! »

On comprend ici l'ambivalence des représentations entre la justification quant au fait de bénéficier de subventions publiques disponibles lorsque le projet « est pro », et la représentation dévalorisée que peut engendrer ce financement public du projet qui remet en cause « l'image rock'n'roll ». Lise relate l'ambivalence des représentations d'autres musiciens de la scène locale ne bénéficiant pas des aides et les critiquant, elle ajoute « mais si tu leur proposais la même chose ben ils diraient oui ! » Cela témoigne à quel point les représentations plurielles des musiciens s'adaptent aux opportunités à saisir et aux situations dans lesquelles ils sont, en adaptant leurs registres de justification afin d'englober la pluralité des positions qu'ils sont amenés à occuper.

- Enfin, la 4ème aire est sans doute la plus importante en nombre, elle est constituée des musiciens et de quelques acteurs associatifs qui bénéficient plus ou moins directement et plus ou

moins fréquemment des subventions publiques sous formes de résidences de créations, d'octroi de salles de répétitions, d'accompagnements artistiques, mais vis à vis desquels ils développent cependant un regard critique. L'existence d'une forme de conflit individuel vient ici se superposer à la conflictualité globale du secteur : il y a à la fois acceptation des aides publiques et critique de la logique à l'œuvre. Cette position intrinsèquement conflictuelle peut se comprendre à l'aune du concept d'attention oblique (ou adhésion à éclipse) développé par Richard Hoggart⁵⁵⁶ qui désigne le fait de s'inscrire malgré soi donc de porter une attention au monde des « autres » tout en gardant une distance caractérisée par un cynisme narquois ou une capacité d'indifférence servant de protection contre l'autorité de ce monde ou ses sollicitations. Ce qui renvoie également au concept de braconnage culturel développé par Michel de Certeau : les acteurs qui sont en situation de réception, agissent comme des braconniers sur les terres des producteurs officiels de sens. Ils y entrent et choisissent les sens qu'ils veulent donner aux choses qu'on leur propose. Ils participent à la création du sens, comme un lecteur à la lecture d'un livre, les récepteurs coproduisent le sens. Ici la situation consiste à accepter le mode de fonctionnement des octrois de subventions tout en gardant un esprit critique vis-à-vis de la logique à l'œuvre. Ce qui permet aux musiciens de bénéficier de bonnes conditions pour créer / répéter / enregistrer / se diffuser (« bénéficier de conditions professionnelles » comme ils le déclarent en entretien), mais aussi à différentes initiatives de voir le jour, à de nombreuses associations de produire leurs festivals dans de bonnes conditions (on pense au DTG Festival en Avesnois) et enfin aux publics de bénéficier pour des sommes modérées de ce dynamisme des scènes locales. Les acteurs de cette aire ont des représentations plus ou moins marquées d'une politisation des enjeux culturels, soit comme volonté d'insérer des logiques administratives dans un domaine qui s'y veut *a priori* étranger, soit comme instrumentalisation par le pouvoir des dynamiques d'expressions artistiques au travers d'un « marketing territorial »⁵⁵⁷, taxant la sphère politico-administrative d'une

⁵⁵⁶ HOGGART Richard, *La culture du pauvre*, Paris : Editions de Minuit, 1970.

⁵⁵⁷ Logique de défense et de mise en publicité des territoires par les politiques publiques en place, notamment abordés par Vincent Guillon dans sa thèse :

GUILLON Vincent, « Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes. Une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, Saint-Étienne et Montréal », Thèse dirigée par Guy Saez, préparée au sein de l'UMR PACTE, École doctorale Sciences de l'homme, du politique et du territoire, Université de Grenoble, soutenue le 29 mars 2011.

Voir également :

incompréhension et d'une distance quant aux réalités à l'œuvre sur les scènes. Le financement public est perçu à différents degrés comme une stratégie de récupération et de valorisation de la « culture » permettant d'éviter l'expression d'autres critiques sociales.

Le financement public des « musiques actuelles » qui a débuté dans les années 1990 avait pour finalité première la valorisation de pratiques populaires jusqu'alors délégitimées. Ces processus de légitimation passant par une « structuration » du « secteur des musiques actuelles » et notamment une professionnalisation des équipes salariées des associations subventionnées fonctionnant comme médiateurs d'une régulation conjointe des scènes avec les politiques publiques, ont produit des nombreux effets bénéfiques avérés sur le développement des lieux de pratiques et de diffusion et le soutien aux activités liées aux musiques actuelles. Cependant, dans les effets concrets qu'elle engendre sur le terrain, cette régulation politique des pratiques musicales actuelles se manifeste aussi par une appropriation différenciée des bénéfices liés au financement public par les acteurs, révélant notamment des logiques conflictuelles (constitutions en réseaux peu ouverts, entre-soi, mises à l'écart, appropriation, favoritisme, etc.).

LE BART Christian, « Les politiques d'image : entre marketing territorial et identité locale », in BALME R., FAURE Alain et MABILEAU A. (dir.), *Les nouvelles politiques locales. Dynamiques de l'action publique*, Paris, Presses de Sciences-Po, 1999.

En conclusion, loin de recourir à des représentations uniformisées, les acteurs des scènes locales s'inscrivent dans des ambivalences de représentations concernant aussi bien la dimension privée de la musique au travers de l'industrie musicale globale en comparaison des scènes locales, que la dimension publique de soutien aux pratiques musicales actuelles par la sphère politico-administrative. Ainsi, le sens des actions est saisi dans ces ajustements permanents aux environnements culturels. Bien que les logiques à l'œuvre dans l'industrie musicale globale (rentabilité financière de mises sur le marché de produits musicaux de variété) et dans les pratiques des scènes locales (esprit DIY artisanal) semblent fondamentalement différentes, les deux sphères ne sont pas tant opposées qu'inscrites dans des formes d'interdépendance. Aussi, musiciens et intermédiaires associatifs des scènes locales, s'ils bénéficient majoritairement et plus ou moins directement du soutien public au secteur des musiques actuelles, développent cependant des discours et représentations critiques à l'égard de ce qu'ils perçoivent parfois comme des formes de récupération des dynamiques locales, d'intrusion administrative et d'instrumentalisation de l'art et de la culture par les politiques publiques.

3.2. ENGAGEMENTS ET VALEURS DES SCENES LOCALES

« *Kultur kann man nicht kaufen* »⁵⁵⁸

"La musique est l'arme du futur"

*Fela Kuti*⁵⁵⁹

« *L'homme dégagé permet au poète de s'engager* »

Pierre Reverdy

« *Parce que créer c'est résister* »

*JC de Tomahawk*⁵⁶⁰

« *Les musiques populaires sont toujours aux avant-postes des transformations sociales à l'œuvre dans les sociétés contemporaines* »⁵⁶¹

Afin de continuer à saisir les représentations et motivations à l'action revendiquées par les acteurs des scènes locales, musiciens comme intermédiaires, la notion des valeurs s'est imposée au fil des observations de terrain. La fréquence de l'usage du terme de valeurs dans les discours des acteurs intermédiaires des musiques actuelles est particulièrement prégnante. Il charrie des connotations aussi symboliques que floues car il est peu aisé d'obtenir de la part de ces derniers une définition et une présentation homogène de ce que représentent ces valeurs. Le flou intrinsèque de cette notion maintes fois mobilisée a souvent pour conséquence de fonctionner comme argument d'autorité. Les représentants nationaux des musiques actuelles ont tendance, plus encore que les acteurs régionaux travaillant avec les territoires, à faire appel à ce registre de discours. Il apparaît que l'usage d'une rhétorique liée aux valeurs concerne plus souvent les

⁵⁵⁸ L'homme ne peut acheter la culture. Citation présente sur une carte de visite Berlinoise présentant une compagnie d'impression de cartes et posters, récoltée au Tascheles de Berlin. Cet ancien squat artiste underground fut récupéré, institutionnalisé et s'est même vu commercialisé étant devenu touristique, pendant que d'autres squats - en toute logique beaucoup plus informels - accueilleraient à leurs tours les initiatives artistiques indépendantes de la capitale. Le Tascheles a finalement fermé en 2012.

⁵⁵⁹ Musicien Nigérian.

⁵⁶⁰ Collectif de groupes bretons.

⁵⁶¹ DORIN Stéphane (dir.), *Sound Factory. Musiques et logiques de l'industrialisation*, Paris : Seteun, 2012, 4^{ème} de couverture.

intermédiaires associatifs que les musiciens eux-mêmes qui en usent peu dans leur discours mais dont les représentations font référence à des systèmes de valeurs explicités ci-après. En effet les intermédiaires s'en emparent fréquemment pour valoriser leurs actions auprès des financeurs de la puissance publique. Le recours à la nébuleuse des « valeurs » par les intermédiaires des musiques actuelles, a donc aussi bien pour origine :

- des ancrages identitaires fréquemment orientés à gauche,
- et des tactiques, au sens de Michel de Certeau, visant à légitimer leur discours auprès des financeurs, autrement dit les pouvoirs publics.

Cette quête incessante de légitimation des « musiques actuelles » se justifiant par la croyance largement ancrée selon laquelle « on ne nous prend pas au sérieux ». Dans un communiqué envoyé par le réseau régional (Nord-Pas de Calais) des musiques actuelles en 2009⁵⁶², dans le cadre d'un désaccord quant au soutien financier du Conseil régional pour un festival de grande ampleur géré par une multinationale ayant lieu sur le territoire. Le coordinateur du réseau fait le choix, assez rare en fin de compte, d'énumérer explicitement ce que recouvrent ces « valeurs » tant mobilisées et si peu précisées :

« Cette mobilisation renvoie aux valeurs que nous défendons : la diversité culturelle, l'aménagement culturel équilibré des territoires, la diversité des modèles économiques, l'accès du plus grand nombre à la culture... »

Dans un premier temps, ce que désignent les valeurs ici, sont des modalités d'actions pratiques (aménagement du territoire, modèle économique) orientées par des valeurs (autonomie). Ce développement renvoie au concept de Cité qu'utilisent Luc Boltanski et Laurent Thévenot⁵⁶³ pour décrire les systèmes de valeurs. Selon ces auteurs les valeurs ne renvoient pas tant à des principes moraux qui seraient universels qu'à des principes supérieurs communs et des grandeurs établissant les valeurs légitimes. Les Cités sont les systèmes cohérents de ces référentiels de valeurs. A l'aune de ce point de vue théorique nous pouvons comprendre les modalités d'actions dans leur articulation étroite avec les valeurs.

⁵⁶² RESEAU RAOUL *Communiqué de Presse - Financement public du Main Square Festival* [en ligne]. 29 mai 2009. Disponible en ligne : <http://www.reseau-raoul.com/spip.php?article177> [consulté le 7 avril 2012].

⁵⁶³ BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent, *De la justification, les économies de la grandeur*, Paris : Gallimard, 1991.

Dans un deuxième temps notons que les modalités d'actions invoquées comme valeurs dans les discours des intermédiaires associatifs de régulation conjointe, appartiennent largement au registre de discours des collectivités territoriales. En effet les discours faisant appel à la défense de la diversité culturelle sont infiniment usités par les collectivités et l'Etat sans que l'usage du singulier pour décrire les diversités ne soit jamais questionné. Le recours à la notion de diversité culturelle peut parfois renvoyer à un affichage de mots-clés plus qu'à la mise place de véritables actions en ce sens orientées.

Conséquemment, on a pu distinguer épisodiquement de la part des intermédiaires associatifs, des formes d'alignement volontaire de leurs discours à ceux des financeurs sans lesquels ils ne peuvent exister. Les valeurs invoquées dans les discours, qui n'empêchent en rien les actions orientées selon des valeurs, sont parfois constituées d'effets rhétoriques normatifs et ponctuels. La norme du discours politico-administratif, incarnation ponctuelle de certaines valeurs, envahit le registre langagier des acteurs culturels dépendant des financements de ces derniers.

Cependant, les scènes locales sont composées de ces intermédiaires au même titre que de nombreux musiciens et publics, qui rappelons-le désignent parfois les mêmes personnes. Quoiqu'il en soit, ces pratiques ancrées sur les territoires et tout à la fois profondément liées à l'ère numérique, organisées en réseaux denses, ne correspondent plus véritablement aux normes traditionnelles de la culture dominante, souvent jugées obsolètes. Les pratiques qui se réinventent localement en s'inspirant des influences globales, contribuent par effet d'entraînement à dévaloriser l'unilatéralité des habitudes culturelles traditionnelles, pour prôner la pluralité des points de vue et façons de *faire*.

3.2.1. SOCIOLOGIE PRAGMATIQUE DE LA CRITIQUE ET ANALYSE DES SCENES LOCALES

La sociologie pragmatique permet de produire des enquêtes empiriques sur des entités collectives, telles les scènes locales, avec pour postulat théorique les capacités critiques des acteurs, permettant de mettre en avant leurs modalités d'émancipation. Cette sociologie non structuraliste s'attache à l'étude des conflictualités sociales, non pour viser l'explication de la

réalité mais pour décrire les phénomènes sociaux et comprendre les actions et leurs effets. De la sorte d'interroger sur les valeurs et engagements des pratiques musicales contemporaines ancrées sur les territoires, nous pousse à les envisager à l'aune des apports théoriques de Luc Boltanski. Élève puis assistant de Bourdieu, Luc Boltanski a pris ses distances avec la sociologie de ce dernier pour mettre en place un programme de sociologie pragmatique de la critique qu'il propose de substituer à la sociologie critique de Bourdieu. Quand l'analyse critique « classique » place la domination au centre de sa réflexion, elle adopte une position d'extériorité vis-à-vis de la vie quotidienne, établissant une asymétrie entre sociologue éclairé et agents aveuglés, qui lui sont fâcheuse selon Luc Boltanski. L'approche critique accorde une large place à la violence symbolique qui a pour caractéristique d'être méconnue de ceux qui la subissent, mais plutôt que de proposer une analyse de ces situations de violence symbolique depuis ceux qui la vivent, la sociologie critique s'attache surtout à l'analyse des structures au sein desquelles les violences symboliques se déploient. Alors que la sociologie pragmatique de la critique, rejette la position de surplomb du sociologue et propose de retourner aux choses à l'instar du pragmatisme américain, en s'intéressant aux « disputes » autrement dit aux situations sociales dans lesquelles l'action se confronte à la critique.

3.2.1.1. « ECONOMIES DE LA GRANDEUR » ET ACTIONS DES MUSICIENS DES SCENES LOCALES

Dans *De la justification* publié en 1991 avec Laurent Thévenot⁵⁶⁴, Luc Boltanski s'intéresse aux situations sociales soumises à la critique (situations également appelées « disputes »). C'est dans ces situations que les contestations de l'ordre social prennent vie et que les agents mettent en place des *justifications* de leurs critiques, se référant à des mondes ou Cités. Chaque Cité renvoie à un principe supérieur commun et à des types de grandeur où sont en jeu des valeurs légitimes et illégitimes symbolisent. Ce sont des ensembles de valeurs nourrissant les justifications des actions. Les Cités sont des systèmes d'attentes réciproques entre les personnes quant à leurs comportements. La théorie de la justification est aussi nommée théorie des conventions, désignant ainsi les conventions et règles propres à certaines Cités, les conventions étant majoritairement non-écrites. Luc Boltanski propose ainsi un modèle d'explication sociologique

⁵⁶⁴ BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent, *De la justification, les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

des actions au travers de sept Cités⁵⁶⁵ : inspirée, domestique, de l'opinion, civique, marchande, industrielle et par projets. Les Cités inspirée, par projets, de l'opinion et marchande sont celles que l'on retient pour notre analyse.

Dans la Cité inspirée le principe supérieur commun ou « convention »⁵⁶⁶, est celui de l'inspiration. Ce principe qualifie les êtres et les choses en les ordonnant sur une échelle de grandeur. L'état de ce qui est grand caractérise fortement les valeurs de la Cité. La création, l'imagination, l'intériorité sont des caractéristiques valorisées de même que l'insolite, la passion, la spontanéité ou l'émotion. Ainsi on retrouve les valeurs que les musiciens des scènes locales mettent en avant pour justifier leurs actions comme ici Lise (entretien du 28 avril 2011, 27 ans, composition/chant lead/clavier/guitare/batterie, intermittente du spectacle et cours de clavier) :

« Je ne marche vraiment qu'à l'émotion et au feeling. Je ne pense vraiment jamais à la technique quand je compose. Je pense jamais « ah ça c'est 4 doubles, ça c'est du mi », c'est juste du ressenti. C'est un truc que j'ai toujours essayé de faire. »

Ou encore ici Damien (entretien du 14 avril 2011, 27 ans, composition/chant/clarinette, doctorant), qui explique le début de son parcours de musicien lorsqu'il était enfant comme une contingence, qui deviendra par la suite une véritable passion :

« J'ai commencé le solfège en CM1, plus comme envie de seconde zone au départ, en faire une demi-heure avant d'aller en cours, parce que je trouvais ça pas trop mal mais il a bien fallu 7 ans de pratique pour que ça commence vraiment à me plaire, j'ai surtout aimé ça en jouant en orchestre mais avant, toutes ces histoires de petits morceaux, petits examens et tout, à préparer, c'était pas complètement désagréable mais c'était pas une passion non plus. L'orchestre c'est quand même quelque chose qui m'a beaucoup plu et c'est vraiment devenu une passion quand j'ai commencé mon premier groupe de musique en terminale. (...) Ça a changé mon rapport à la musique radicalement, la découverte de l'impro (...) C'était vraiment un nouveau ressenti de l'instrument, de vivre avant tout par les doigts le souffle, et pas par la tête, les yeux et d'interpréter. (...) Là c'est tout le plaisir d'être guidé par son instrument, de l'emmener dans des endroits, et de se faire un peu emporté par lui aussi. C'est vraiment un rapport à l'instrument qui est pas du tout le même que dans la composition. Donc ça c'était vraiment, enfin, prendre plaisir, un vrai plaisir. Enfin je dis pas que c'était horrible de jouer avant, mais là c'était vraiment, toujours génial. Même quand ça se passait pas très bien musicalement, c'était toujours génial.»

⁵⁶⁵ En 1991 Luc Boltanski et Laurent Thévenot proposent 6 cités, et c'est en 1999 avec Eve Chiapello que Luc Boltanski proposera une septième Cité dans le *Nouvel esprit du capitalisme*.

BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999.

⁵⁶⁶ On appelle aussi cette approche la « théorie des conventions ».

On note come la passion, le plaisir, l'intériorité sont mis en exergue dans la volonté de jouer. Ici Paul (entretien du 15 mai 2009, 34 ans, composition/guitare/chant lead/clavier, musicien intermittent) parle des raisons qui le poussent à jouer : « C'est le plaisir de la sensation provoquée par le son, ça donne envie de se déhancher ! », ou encore Tristan (entretien du 04 avril 2009, 33 ans, guitare/chant lead, coordinateur d'une association de musiques actuelles) :

« Y'a le phénomène dans les musiciens de démonstrateur, on dit des fois des « Guitar hero », ben c'est les mecs qui jouent sur leur manche, ouais ils t'en foutent plein la vue, mais c'est pas forcément utile. Donc dans la transmission de l'émotion des fois, alors y'a un public hein pour, y'a de gens qui sont euh comme ça, hébétés devant un mec qui 'en fout plein la vue parce qu'il joue à 200 à l'heure. Très technique. Mais y'a plein de gens aussi qui se disent mais c'est de la foutaise quoi. Moi j'ai rien senti, je me demande même si le mec il ressent quelque chose quand il le fait, et la musique c'est quand même ça, c'est transmettre des émotions, vibrer, tu vois, et il est pas utile de jouer 10 notes à la seconde pour ressentir ou faire ressentir des choses. »

Comme on le voit le registre de discours de Tristan porte aussi sur l'émotion. Et l'on note que le modèle des « guitar hero », c'est-à-dire des musiciens qui jouent de façon très technique, est dévalorisé par Tristan. En effet dans la Cité de l'inspiration parmi les caractéristiques dévalorisées, c'est-à-dire celles qui n'attestent pas de la grandeur des êtres, on trouve le réalisme, l'habitude et les signes extérieurs. Et le jeu spécifiquement technique visant à impressionner peut justement entrer dans la catégorie du signe extérieur. Les épreuves qui permettent de juger de la grandeur des êtres sont donc celles de la création *ex nihilo*, de l'aventure intérieure ou encore du vagabondage de l'esprit.

Mais les justifications des musiciens ne se limitent pas à la Cité inspirée. En effet elles s'inscrivent également largement dans la Cité par projets⁵⁶⁷ où les principes supérieurs communs sont le projet, l'activité, l'extension de réseau et la prolifération des liens. Les caractéristiques valorisées dans l'état de grandeur propre à cette cité sont celles de l'enthousiasme, de la connexion aux autres mais aussi de la flexibilité, de l'autonomie et de l'employabilité. Ci-dessous un extrait d'échange par mails⁵⁶⁸ avec Guillaume (échange mail du 29 juin 2014, 29 ans,

⁵⁶⁷ La Cité par projets est la dernière Cité de la théorie de la justification qui fut ajoutée en 1999 par Luc Boltanski et Eve Chiapello en sus des 6 premières (inspirée, domestique, opinion, civique, marchande, industrielle) établies en 1991 aux côtés de Laurent Thévenot BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, Le nouvel esprit du capitalisme, Paris : Gallimard, 1999.

⁵⁶⁸ Considérant les mails, nous respectons le phrasé adopté par les auteurs et le retranscrivons tel quel puisqu'il contient en lui-même des indications (ponctuations, écriture en majuscules, etc.) pouvant éclairer le sens du propos.

bassiste, technicien BTP) relatant le changement du chanteur de son groupe (remplacé par un duo) suite au départ de ce dernier après des dissensions personnelles :

« Et du coup, nos potes, les ex de (tel groupe), je ne sais pas si tu connais, le remplace et c'est pour ma part 10 fois mieux ^^ C'est l'ancien guitariste chanteur et la bassiste chanteur qui ont pris sa place ! Et maintenant on ressemble à un mélange entre Beastie boys / body count / RATM ça fait maintenant 3 semaines, on a déjà fait 3 scènes en mode festoche et les mecs ont réécrit 8 morceaux ! Trop bien »

Nous percevons dans cet extrait la force du réseau permettant de rebondir en cas de défection de l'un des musiciens, ce qui atteste d'une flexibilité (employabilité) des musiciens qui s'adaptent rapidement aux nouvelles conditions de groupe, passant d'un projet à un autre. On note également la multiplication du nombre de concerts effectués en peu de temps qui atteste de la réactivité à la mise en place de nouveaux projets. L'extrait de l'entretien mené avec Aurélien qui a accédé à l'intermittence depuis peu (entretien du 07 novembre 2011, 31 ans, guitariste/chant lead, intermittent), est éloquent à l'égard de l'inscription des valeurs des musiciens des scènes locales dans la Cité par projets boltanskienne :

« Je rebondis d'un projet à l'autre tu vois, j'ai (groupe) qui est vraiment mon gros gros projet principal qui me prend énormément de temps, et à côté je rebondis d'un côté à l'autre, je termine un spectacle de théâtre, après j'écris des trucs pour un peintre, et puis voilà, ça me stimule, j'ai l'impression que chaque jour j'apprends plein de choses. Faire vraiment ce que tu as envie de faire, quoi. Moi je trouve ça génial de pouvoir réussir à payer mon loyer en faisant de la musique. Je trouve ça hallucinant, c'est trop bien. Mais après tu vois, c'est des choix de vie, tu vois, là par exemple, je viens de me séparer de ma copine avec qui j'étais depuis très longtemps, j'avais une maison j'ai revendu ma maison, enfin tu vois, c'est des choix de vie qu'il faut assumer, quoi, et que j'assume sans problème »

Ici on note précisément comme la logique de passage d'un projet à l'autre, la mobilité et la flexibilité sont mis en exergue et valorisés. C'est un véritable investissement de soi que mène Aurélien, où il sacrifie tout ce qui pourrait entraver sa disponibilité, c'est à dire « la capacité à s'engager dans un projet nouveau »⁵⁶⁹. Au nom de sa vocation il sacrifie un métier stable, un mariage, de l'enracinement et de la sécurité. Car le grand de la Cité par projets doit être léger et nomade.

A l'inverse les caractéristiques de l'inemployabilité, de la rigidité, le manque de polyvalence, l'immobilité, la sécurité et l'autorité sont décriées. Les figures valorisées dans la Cité par projet

⁵⁶⁹ BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999, p.183.

sont celles du chef de projet, du coach ou du médiateur pour Luc Boltanski. L'épreuve distinctive de la Cité par projets est celle du passage d'un projet à un autre. Nous y adjoindrions volontiers les artistes actuels et spécifiquement les musiciens des scènes locales qui utilisent considérablement ces valeurs de référence dans leurs discours et modes d'actions comme en atteste l'usage courant du terme « projet » pour désigner leurs propres groupes en devenir ou les groupes parallèles dans lesquels ils officient. Comme on peut le lire ci-après (Tristan, entretien du 04 avril 2009, 33 ans, guitare/chant lead, coordinateur d'une association de musiques actuelles) :

« Tristan : Donc ça fait deux ans qu'on n'a plus fait de concerts, on a travaillé sur ce long projet, on était donc quatre au départ et quand on a commencé à enregistrer cet album le quatrième a décidé d'arrêter. Il faisait guitariste.

Enquêtrice : Et pourquoi est-ce qu'il est parti ?

Tristan : Ben je crois que humainement, disons que les relations peuvent être compliquées quand on travaille avec des amis sur des projets qui doivent tendre à devenir professionnels, à un moment il faut prendre des décisions, il faut trancher, il faut booster les gens, et bon euh j'ai certainement eu des manières parfois un peu rudes pour imposer mes idées, même si on a toujours été ouverts à la discussion, à un moment il faut trancher si tu veux, et aussi booster les potes pour leur dire « eh putain les mecs il faut y aller hein maintenant bougez-vous le cul, parce que moi j'ai envie d'avancer, mais si moi j'avance à 100 à l'heure et que vous vous êtes à 20 à l'heure... » Ben voilà y'a un décalage. Et puis le fait d'avoir aussi peut-être trop de projets avec les mêmes personnes, peut-être qu'à un moment y'a un effet d'étouffement, en tout cas moi le gars en question ce qu'il m'a reproché c'est d'être un peu étouffant. »

Cet extrait relate à quel point l'employabilité, la volonté et la mobilité sont mis en avant par les musiciens des scènes locales. On sent que Tristan agit comme un « coach » au sein du groupe qui décide de le mener là où il en a envie, son enthousiasme, caractéristique de la grandeur de la Cité par projets, pouvant même devenir « étouffant » pour ses pairs.

Par ailleurs les discours et représentations des musiciens s'appréhendent également au travers des valeurs de la Cité de l'opinion mais ici de manière plus ambivalente. Certains se réfèrent aux valeurs décrites dans la Cité de l'opinion boltanskienne, notamment ceux en quête de professionnalisation, prêts à assumer des formes d'injonction au changement. Quand d'autres en revanche plutôt inscrits dans des pratiques volontairement non professionnelles (amateurs revendiqués) critiquent les valeurs relatives à la Cité de l'opinion. Dans le référentiel de valeurs de la Cité de l'opinion les valeurs principales sont celles de la réputation et de la renommée, les

caractéristiques valorisées sont la visibilité, la célébrité, la mode, le fait d'avoir du succès ou d'être remarqué. En revanche les caractéristiques suivantes sont dévalorisées : la banalité, l'indifférence, ce qui est méconnu ou encore la désuétude. L'épreuve typique de la Cité de l'opinion est celle du regard des autres sur un événement. Ainsi l'injonction au changement que vivent les musiciens des scènes locales peut se comprendre à l'aune du référentiel de valeurs de la Cité de l'opinion. En effet la quête d'actualité se révèle dans les expériences créatrices actuelles, comme on peut le lire ci-après (Lise, entretien du 28.04.11, 27 ans, composition/chant lead/clavier/guitare/batterie, intermittente du spectacle et cours de clavier) :

« C'est pour ça que c'est pas que faire des répètes et tout ça, c'est jamais acquis en fait. Tu dois toujours avoir des actualités, toujours être là à rappeler que t'existes, sinon on t'oublie très vite. Même si t'as fait un carton, donc c'est un truc vachement épuisant »

Cela se révèle également au travers des stratégies de changement de nom des groupes. En effet on a remarqué grâce au terrain s'étalant sur le long cours, que plusieurs groupes des scènes étudiées ont changé de nom. Cela est présenté par les musiciens comme un moyen d'avoir de nouveau une actualité grâce à ce nouveau nom. Ils parlent de « rafraîchir leur identité musicale » sans pour autant impliquer de changement dans la constitution des membres du groupe. Ces pratiques de changement de nom sont les témoignages d'une adaptation aux valeurs dominantes de la Cité de l'opinion : pour être reconnus, les musiciens s'adaptent à la logique dominante à l'heure actuelle de la visibilité. C'est en cela que les valeurs de la Cité de l'opinion sont à l'interface entre les logiques d'une partie des musiciens des scènes locales, notamment ceux présentant la plus grande volonté de se professionnaliser. Et la logique de la scène globale qui se fonde amplement sur le succès, la mode, la nouveauté, les figures principales de la Cité de l'opinion étant les vedettes ou people. Car en revanche certains musiciens se font très critiques à l'égard des valeurs charriées par le référentiel de la Cité de l'opinion. Dans l'extrait suivant issu d'un échange par mail avec Pierre (échanges mails du 29 juillet 2013, 36 ans, composition/guitare/chant lead/batterie, journaliste radio), ce dernier porte un avis divergent concernant les succès médiatiques et relate ce qu'il pense de la culture de masse :

« Il y a deux choses : je ne m'arrêterai pas d'écouter de la musique tant qu'il en restera qui fera sens à mes yeux/ oreilles. Et il y en aura toujours, soyons clairs. Et je continuerai à me méfier des succès trop succincts, des buzz médiatiques... Moi je persiste à croire qu'il y a les bons et les mauvais, et que si on peut plus différencier la chianlie des belles choses, on est dans 1984 > Le ministère de l'amour "Nous ne détruisons pas simplement

nos ennemis, nous les changeons". La culture de masse lisse l'opinion et uniformise les goûts et donc les cerveaux. La culture de l'opinion c'est le nouveau visage de la servitude volontaire, une arme bien pratique et redoutable pour les grands industriels bienveillants qui jouent avec...des vies bien réelles, et pas seulement le concept philosophique de la vie. La "Culture jeune" est née avec Elvis, c'est une industrie puissante. Les images, ces apparitions magiques consommables crédibilisent cette -mythologie moderne-, en démultipliant via un recyclage instantané et infini, des esthétiques, des codes, des genres par milliers millions etc... C'est très bien pour les curieux, ça peut même apprendre à un bon nombre d'entre eux à lire entre les lignes mais sa véritable influence est commerciale et idéologique, le Capital quoi. L'idée est toujours la même finalement, est-il possible de MIEUX consommer, de moins (se) consumer...? Je crois que c'est un positionnement politique pas si nihiliste que ça. »

Il relate ici clairement le lien qu'opère la Cité de l'opinion entre les pratiques des scènes locales et la scène globale, c'est-à-dire sur l'insidieuse influence des valeurs de la Cité de l'opinion qui ne viendraient au final servir selon lui que les valeurs de la Cité marchande.

Ainsi de façon très typifiée, les justifications et valeurs des musiciens des scènes locales s'inscriraient aussi bien dans la Cité inspirée que la Cité par projets, puis au carrefour du local et du global on trouverait les justifications s'inspirant de la Cité de l'opinion faisant le lien et cristallisant les tensions avec les valeurs de la Cité marchande qui représenterait quant à elle l'idéaltype de la scène globale. En effet, dans la Cité marchande le principe supérieur commun est l'intérêt, les valeurs celles de la concurrence et de la rivalité. Pour Luc Boltanski, cette Cité est inspirée par les travaux d'Adam Smith, l'économie classique étant fondée sur la « main invisible » du marché qui transformerait l'égoïsme de chacun en bien collectif. La Cité marchande est celle où l'utilité est reine, la désirabilité, la « gagne », le fait d'être « vendable ». Les figures valorisées sont celles du businessman, du vendeur mais aussi du « battant », parfois peu éloignées des logiques de la Cité par projets. Dans la Cité marchande le management a repris à bon compte et jusqu'aux plus subtiles les métaphores créatrices de la Cité inspirée, comme le démontre Gilles Lipovetsky⁵⁷⁰ dans *L'esthétisation du monde, vivre à l'âge du capitalisme artiste* que nous abordons ci-après.

Notons que cette ambiguïté de l'inscription des justifications des musiciens dans la Cité de l'opinion renvoie en un sens au paradoxe mis en avant par Chloé Langeard dans son travail sur

⁵⁷⁰ LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Hors-série Connaissance, Paris, 2013.

les intermittents⁵⁷¹ : ils se positionnent à la fois comme défenseurs de formes de libertés et de fluidité d'organisation, tout en réclamant une sécurisation de leur statut par la puissance publique et en dénonçant la logique marchande (dont un des corollaires est la flexibilité du travail qu'ils réclament). Ce sont précisément ces ambiguïtés qui confèrent leur richesse aux interactions sociales que donnent à voir les scènes locales. Finalement, ces explorations quant aux registres de valeurs revendiquées par les musiciens permettent de distinguer à quel point les modèles de justification et les représentations sur les scènes locales s'inscrivent en tension entre des valeurs appartenant à des Cités différentes. En effet comme le spécifie Luc Boltanski, les individus naviguent entre des référentiels de valeurs différents en fonction des contextes sociaux dans lesquels ils s'inscrivent. Aussi, après avoir abordé les valeurs afférentes à la Cité marchande, nous allons voir ce que sous-tend cette idée d'esthétisation du monde au travers des récupérations capitalistes des logiques issues de la Cité inspirée.

3.2.1.2. LES PRATIQUES MUSICALES LOCALES : L'INCARNATION D'UNE « CRITIQUE ARTISTE » ?

Luc Boltanski affirme qu'une place importante est laissée à la critique dans l'expérience sociale moderne, mais que cette place de la critique au sein même des institutions complexifie les rapports de pouvoir et de domination, au lieu de lutter précisément contre la domination. En effet si les dispositifs de domination acceptent la critique et le changement en leur sein, ils deviennent plus pernicieux, c'est notamment ce qu'il démontre dans *Le nouvel esprit du capitalisme*⁵⁷². Dans l'approche boltanskienne il existe une « critique artiste » qui serait pour partie liée à la critique écologiste actuelle et irriguerait ces mouvements. Les racines de la « critique artiste » viennent du mouvement romantique datant de la fin du 18^{ème} siècle. Le mouvement culturel du romantisme est d'abord apparu en Angleterre et en Allemagne puis s'est diffusé à toute l'Europe jusqu'au milieu du 19^{ème} siècle. S'opposant au rationalisme classique hérité des Lumières, il s'exprime au travers de nombreux domaines artistiques : littérature, poésie, théâtre, peinture, sculpture, musique. Le romantisme désigne la volonté d'explorer les arts, le beau et les sens pour

⁵⁷¹ LANGEARD Chloé, *Les intermittents en scènes : travail, action collective et engagement individuel*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

⁵⁷² BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999.

exprimer sa sensibilité, et ce en réaction au modèle dominant de l'époque qu'est la raison. Le romantisme glorifie tout ce qui a trait au fantastique et à l'évasion (rêve, sublime, exotisme...) et se caractérise par des valeurs esthétiques et morales, opérant une distinction entre être et avoir. Né au moment de l'industrialisation et de l'instauration d'un marché du travail abolissant les anciennes corporations, le romantisme invente le mode de vie bohème au travers duquel le capitalisme est perçu comme un monde désenchanté, inauthentique (standardisation des objets) et où la bourgeoisie domine. Le mouvement romantique représente donc la première critique du capitalisme. Ainsi la « critique artiste » issue du romantisme s'avère utopique et suppose l'individu comme central afin qu'il vive des expériences individuelles ; la « critique sociale » qui se développe en parallèle s'inspire quant à elle du marxisme, refusant les inégalités et critiquant l'individualisme. De la sorte les deux critiques renvoient à des visions du monde différentes. Aujourd'hui la critique sociale a perdu de son poids quand la « critique artiste » se voit récupérée par le capitalisme. Le monde de l'entreprise a répondu à la « critique artiste » en prenant corps dans un développement de l'individualisation. Dans son dernier ouvrage *De la critique*⁵⁷³ Luc Boltanski déclare que l'expérience ordinaire, celle de tous les jours, qu'il appelle épreuve expérientielle, fonctionne comme une aptitude à la critique. En s'engageant dans une passion, non lucrative, cherchant le plaisir de créer et de partager, les musiciens des scènes locales, par ailleurs ancrés dans des activités sociales autres que celles de l'art (métiers rémunérateurs pour la grande majorité d'entre eux), proposent de donner à voir et sentir. Leurs modes de faire visent à créer du lien, leur démarche vise la rencontre de l'autre dans le partage de propositions créatives sur scène. Sans viser volontairement plus d'égalité ou de solidarité, leurs manières d'agir et de penser peuvent favoriser leur avènement. Comme le dit Luc Boltanski : il est souhaitable de valoriser l'ordinaire du sensible car il vient contrer les discours dogmatiques des institutions, et peut aboutir à des formes de critiques sociales qui seront les racines de l'émancipation des acteurs. Dans sa perspective, il déclare que l'émancipation ordinaire se fait au travers du vécu, de l'immanence, du quotidien et de formes de faire qui sont autant de résistances.

⁵⁷³ BOLTANSKI Luc, *De la critique : précis de sociologie de l'émancipation*, Paris : Gallimard, 2009.

3.2.1.3. UNE DISTINCTION ENTRE MONDE ET REALITE

Pour Luc Boltanski, les êtres sociaux sont confrontés à des épreuves expérientielles au travers desquelles ils confirment ou critiquent la réalité. Plus précisément, ils confirment ou critiquent ce qui est donné à voir et à vivre comme réalité. La réalité pour Luc Boltanski renvoie aux représentations de ce qui semble « normal » mais qui résulte en fait d'une construction sociale largement cadrée par les institutions⁵⁷⁴. Lorsqu'ils critiquent la réalité, les agents sociaux mettent en évidence des « possibles latéraux ». Le monde dans l'approche boltanskienne désigne « tout ce qui arrive », c'est-à-dire le flux de la vie qui se manifeste sans avoir été formaté préalablement. La dialectique entre monde et réalité proposée par Luc Boltanski dans *De la justification* permet de comprendre les actions des agents sociaux et en l'occurrence les observations des expériences musicales sur le terrain. On estime que les pratiques créatives sont prises dans cette dialectique entre proposition de possibles latéraux et confirmation de la réalité dominante. En l'occurrence, les possibles latéraux s'entrevoient quant aux modèles d'organisation et d'échanges qui ont cours sur les scènes locales : déhiérarchisés et coopératifs, ils fonctionnent en ce sens comme contestation de la réalité (échange formalisé, marché traditionnel de la musique, etc.). Mais les pratiques créatives des scènes viennent aussi confirmer la réalité dominante : soumission au temps accéléré et à la fluidité, recherche d'efficacité, injonction à l'actualité (on pense aux changements de noms des groupes pour « avoir une actu »), démultiplication de l'activité, logiques de marketing territorial qui sous-tendent les subventions publiques de la culture et les concurrences entre musiciens qui en bénéficient ou non. L'approche boltanskienne permet de saisir des représentations particulièrement révélatrices dans la mesure où s'y déploient les justifications que les individus mettent en œuvre à la fois comme contestations ou confirmation de l'ordre social dominant. L'ordre social dominant est produit par les institutions, mais les institutions permettent aussi de rassurer les êtres quant à l'incertitude constitutive de notre expérience du monde. Et c'est justement dans cet entre-deux, entre force et fragilité, entre nécessité et surplombement des institutions, que peuvent se développer les critiques ordinaires qui dévoilent le caractère incomplet de la réalité. Car pour Luc Boltanski il est avéré que les institutions ne sont jamais à la hauteur de ce qu'elles prétendent être. Ainsi la

⁵⁷⁴ Les institutions dans l'approche boltanskienne ont une force performative, c'est-à-dire qu'en énonçant la réalité elles contribuent à la faire.

critique ordinaire consiste à opposer son vécu (monde) à la vérité énoncée par les institutions (réalité). Et c'est grâce à l'approche pragmatique que l'on peut saisir le monde vécu des êtres sociaux. C'est aussi la raison pour laquelle la condamnation du « sens commun » exercée par la première sociologie critique bourdieusienne, est décevante car elle n'autorise pas la critique ordinaire. Pour illustrer ces critiques de la réalité depuis les expériences vécues des créateurs nous citerons Jean Duvignaud qui, dans la conclusion à la *La Sociologie de l'art*⁵⁷⁵ intitulée « Le pari », affirme que :

« Toute création, à quelque niveau qu'elle se situe et quelles que soient les idéologies qui la justifient, est en relation immédiate avec cette liberté collective perpétuellement jaillissante qui anime la réalité humaine, bouleverse les structures même les plus endormies ou les plus figées, et jette les groupes humains (pour qui les représentations collectives et classifications sont des moteurs d'intégration et d'immobilité) dans le changement et, pour tout dire, l'histoire. [...] On peut dire que l'art continue le dynamisme social par d'autres moyens. »⁵⁷⁶

En somme, Jean Duvignaud semble proposer une compréhension sociologique relativement similaire à celle de Luc Boltanski, la présentant en ses propres termes et au sujet de l'art. Les créations figurent les actions advenant dans le monde (le flux des choses qui arrivent, « liberté collective perpétuellement jaillissante »), qui peut « bouleverser les structures » autrement dit fonctionner comme une critique de la réalité institutionnalisée ; « les représentations collectives [...] sont des moteurs d'intégration et d'immobilité » à l'instar des institutions décrites par Luc Boltanski qui bien qu'éminemment perfectibles sont aussi nécessaires face à l'incertitude constitutive du monde ; le changement de ces institutions ou « structures figées » au travers de la critique (ou « bouleversement ») représente l'histoire elle-même. Ce « dynamisme social », autrement dit la critique de la réalité venant à l'améliorer, est singulièrement permise par l'art pour Jean Duvignaud. Ce qui cette fois rejoint plus précisément notre lecture des pratiques musicales contemporaines des scènes locales depuis la distinction entre monde et réalité opérée par Luc Boltanski. Entre proposition de possibles latéraux et confirmation de la réalité dominante.

Comme ces pratiques musicales contemporaines qui émergent sur les scènes locales sont indissociables de leur dimension numérique (création, collaboration, diffusion), on en vient à

⁵⁷⁵ DUVIGNAUD Jean, *Sociologie de l'art*, Paris : Presses universitaires de France (PUF), 1972.

⁵⁷⁶ *Ibidem* pp.141-142.

réfléchir aux pratiquants actuels des modes d'expressions de soi artistiques, comme des représentants de la génération née avec (ou peu avant) l'ère numérique⁵⁷⁷. Habités à la pratique de la « circulation » (*flow*, passage de situations/thèmes/rerelations interpersonnelles à d'autres)⁵⁷⁸, cette vaste génération semble encline à accepter plus ordinairement que les générations précédentes l'instabilité dynamique propre au monde. C'est précisément une des conséquences sociétales majeure qui se joue dans la nouvelle ère numérique. Souvent décriée sous la dénomination de « zapping », cette disposition d'ajustement à l'incertitude constitutive du monde, consubstantielle au développement numérique⁵⁷⁹, peut suggérer des investissements de soi et implications moindres de la part des jeunes générations. Or, les études portant sur les pratiques culturelles des jeunes générations de l'ère numérique, semblent attester du contraire⁵⁸⁰ et révèlent plutôt de forts engagements en termes de pratiques culturelles notamment. Ainsi les engagements dans des pratiques culturelles amateurs sont en développement chez les plus jeunes⁵⁸¹. Et en effet l'existence de pratiques contributives par exemple (on pense à Wikipédia, aux logiciels libres ou autres forums d'entraide), inhérentes au numérique, supposent aussi un travail et un investissement conséquents. Parallèlement aux pratiques adaptatives des « digital natives », les musiciens ordinaires des scènes locales nous apprennent que la création existe au prix de la sérendipité : laisser advenir le non défini, non formaté, ce moment qui *fait* la musique⁵⁸², autrement dit accepter l'incertitude pour créer.

⁵⁷⁷ Autrement appelés *NetGen* ou *digital natives* selon les auteurs

⁵⁷⁸ BIGOT Régis, CROUTTE Patricia, DAUDET Emilie, « La diffusion des technologies de l'information et de la communication dans la société française », rapport du CRÉDOC n° 297, 2013, 288p.

⁵⁷⁹ Et qui supposerait une moindre adhésion à la réalité institutionnalisée dont la nécessité réside notamment dans la réassurance qu'elle procure face à l'incertitude constitutive du monde.

⁵⁸⁰ OCTOBRE Sylvie, « Les enfants du numérique : mutations culturelles et mutations sociales », Informations sociales n° 181, pp.50-60, 2014.

DONNAT Olivier, « Pratiques culturelles, 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », Culture études DEPS n° 7, 2011.

⁵⁸¹ OCTOBRE Sylvie, « Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ? », Culture prospectives DEPS n°1, 2009.

⁵⁸² Hennion parle de la tentative de saisir cet instant indicible, comme étant à l'aune de ses recherches sur les amateurs, au travers de la sociologie du goût notamment.

De la sorte l'unité du cadre théorique proposé par Luc Boltanski est fécond pour la compréhension de notre terrain de recherches, notamment la distinction entre monde et réalité qui implique la proposition de « possibles latéraux » quand les pratiques issues du monde (celles qui adviennent) critiquent la réalité institutionnalisée (celle qui prescrit) au travers de justifications s'attachant à différentes Cités (fonctionnant comme ensembles cohérents de valeurs). Les pratiques musicales des scènes locales donnent à voir des modèles organisationnels horizontaux (échanges translocaux - intra et inter scènes) qui fonctionnent comme possibles latéraux face à la réalité institutionnalisée d'un marché de la musique largement verticalisé (peu de producteurs pour de nombreux consommateurs). Mais ces incursions dans la réalité qui fonctionnent comme critiques ordinaires n'en restent pas moins justifiées par des ensembles de valeurs diversifiés appelant aussi bien celles de la Cité inspirée que de la Cité de l'opinion, ce qui donne à voir toute la complexité des pratiques et l'ambivalence des représentations en jeu.

3.2.2. LA QUESTION DE L'INDEPENDANCE EN MUSIQUE

La notion d'indépendance en musique nous entraîne dans un certain flou de significations. La musique « indépendante » ou « indé » en français, qui renvoie en anglais à l'*indie music*⁵⁸³, mais aussi à l'*indie rock* et encore l'*indie pop*, sont des terminologies largement usitées depuis les années 1980 et encore aujourd'hui. L'évolution de l'usage de la notion d'*indie music*, en a fait parfois un style musical à part entière, souvent revendiqué bien qu'aux frontières esthétiques relativement vagues. En effet certaines productions musicales dites « indé » esthétiquement parlant, peuvent aussi désigner des musiques qui ne sont pas produites indépendamment, nous y revenons ci-après.

Précisément, l'*indie music* renvoie aux musiques produites indépendamment du système des *majors* de la musique (qui désignent les multinationales du disque), quand l'*indie rock* et l'*indie pop* désignent des genres musicaux. Alors le processus de production des musiques indépendantes (du système des *majors*) suppose une part non négligeable d'autonomie de

⁵⁸³ *Indie* est la contraction sonore du terme anglo-saxon *independance*, et n'a aucun rapport avec la musique indienne.

production (on parle d'autoproduction pour l'enregistrement, l'édition, la diffusion) qui s'inscrit *de facto* dans l'approche Do It Yourself. Cependant de nombreux intermédiaires tels que les labels indépendants (autres que les *majors labels*) mais encore les disquaires indépendants (en tant que distributeurs relayant très peu les productions des majors) et les diffuseurs (salles de concerts, mais concernant la diffusion en salles les choses sont plus complexes que pour les précédentes étapes de la filière musicale que sont la production et la distribution⁵⁸⁴) viennent appuyer les productions et démarches DIY, et ce parfois en collaboration avec les *majors* du disque.

Pour David Hesmondhalgh, l'indépendance en musique est définie comme un mouvement recouvrant des goûts culturels oppositionnels (à la culture légitime), qui englobe un ensemble d'idéologies hétérogènes, de pratiques, d'historiques et d'esthétiques⁵⁸⁵. L'indépendance en musique, pour David Hesmondhalgh, suppose des modes de faire et non un style musical : cela comprend l'autoproduction, l'autopromotion et l'auto-distribution de créations musicales. Ce dernier estime qu'il existe des relations complexes entre politiques publiques et pratiques culturelles populaires qui se veulent oppositionnelles⁵⁸⁶. Précisons qu'oppositionnel ici, marque la différence avec les pratiques culturelles populaires traduisant au contraire des formes d'acceptation des modèles dominants (*mainstream*). Précisons également que tout individu peut en fonction des différentes circonstances de ses expériences sociales et au long de son parcours de vie, alterner entre ces modes oppositionnels ou *mainstream*⁵⁸⁷. L'*indie music* précise-t-il, est à la fois un descendant du post-punk européen et du punk hardcore étatsunien, conséquemment l'*indie music* a pu désigner un très grand nombre de groupes depuis plus de 30 ans. L'esthétique punk, d'abord marginale dans les années 1970, se voulait initialement être un pied de nez à l'industrie musicale de masse. Mais au tournant des années 1990, le punk est devenu partie

⁵⁸⁴ Notamment du fait de la difficile économie des lieux de diffusion ainsi que du financement public de la culture en France, nous abordons et précisons cela tout au long de la thèse et ci-après dans cette section.

⁵⁸⁵ HESMONDHALGH David, « Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre », *Cultural Studies*, vol.1, n°13, pp.34-61, 1999.

⁵⁸⁶ *op. cit.*

⁵⁸⁷ On renvoie ici aux apports théoriques de Luc Boltanski et Laurent Thévenot, entre autres, qui démontrent et affirment la malléabilité des systèmes de références et de valeurs de chaque individu au sein de différentes « Cités » (fonctionnant comme ensemble cohérents de valeurs).

prenante de la musique populaire *mainstream*, diffusée en masse par les majors (on pense notamment au succès de Nirvana). Cet état de fait historique n'a pas été sans poser question aux chercheurs tels qu'Hesmondhalgh : tout d'abord, ce dernier se demande quelles sont les forces qui poussent (aujourd'hui encore dans une certaine mesure) les labels indépendants à adopter des pratiques de professionnalisation et des collaborations avec les industries du disque (*majors*), mais encore quelles sont les conséquences politiques et esthétiques de tels partenariats.

Hesmondhalgh répond à ces interrogations en considérant que les collaborations entre indépendants et *majors* ne doivent pas tant se comprendre comme l'abandon d'opinions idéalistes (devenir « vendu »), même s'il est avéré que ces partenariats entre indépendants et industrie du disque entraînent une renonciation à certaines formes d'autonomie des producteurs indépendants. Mais ces compromis avec les *majors* ne supposent pas nécessairement de compromis esthétiques selon Hesmondhalgh. Les choix esthétiques constituant les derniers remparts entre *majors* et indépendants. Ainsi estimer que ces arrangements provoquent des conséquences esthétiques négatives est faux selon Hesmondhalgh. Pour résumer son propos, si les producteurs, créateurs, labels, distributeurs, disquaires et autres diffuseurs indépendants des scènes locales peuvent accepter les règles du jeu -notamment économiques- des *majors*, cela est fondamentalement dû au fait que cette conciliation ne les empêche pas de poursuivre des quêtes esthétiques alternatives aux productions musicales commerciales.

3.2.2.1. UNE PORTEE POLITIQUE DE L'ART ?

Aborder la notion d'indépendance en musique suppose un arrière-plan traversé par les liens entre art et politique. Principalement posée par les littéraires, la question de la portée politique des œuvres interroge depuis de nombreuses années (Sartre dès la fin de la seconde guerre⁵⁸⁸), et reste toujours très actuelle. L'interrogation principale porte sur la capacité potentielle des mondes de l'art à concilier des enjeux à la fois politiques et esthétiques. Il est essentiel de rappeler que la réflexion sur la politique et les arts ne se réduit pas à une dichotomie entre esthétisme d'une part et militantisme d'autre part. En effet poser la question de l'engagement dans l'art, nous conduit

⁵⁸⁸ SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, (1948), Paris : Gallimard, 1985.

au-delà de la figure de « l'artiste engagé », et pousse à s'intéresser à ce qui est produit en tant que tel -les musiques ici-, à la façon dont cela se produit et par conséquent l'ensemble du contexte social dans lequel les créations prennent forme. C'est pourquoi on s'intéresse aux conditions de production et de réception des œuvres. De la sorte, l'attention à l'engagement de l'art ne peut se faire en ignorant les techniques, les lieux de production et de diffusion des créations. Le débat quant à la potentielle portée politique n'est pas achevé et de nombreux auteurs y contribuent à leur manière, permettant ainsi d'enrichir les discussions théoriques. Cependant la plupart des chercheurs s'accordent à dire aujourd'hui que c'est principalement en passant par les descriptions de terrain et les exemples concrets que l'on peut mieux saisir les relations complexes entre art et politique.

3.2.2.2. AUTONOMIE DES FORMES ET MISE A L'ECART DE L'INTENTION

Selon certains auteurs, le politique se manifeste dans la forme des œuvres produites. Ainsi le sémiologue Roland Barthes⁵⁸⁹ affirme l'autonomie de la forme : l'œuvre est capable de signifier indépendamment de son auteur. Contrairement à la pensée dominante de l'époque (années 1970) concernant la littérature, Barthes estime qu'il est peu nécessaire de connaître l'auteur pour juger une œuvre⁵⁹⁰. Selon lui, l'auteur, une fois son travail accompli, doit laisser la place au lecteur afin qu'il puisse « réécrire » le texte lui-même. Ce qui n'est pas sans faire penser au concept de braconnage culturel de Michel de Certeau vu plus haut. Ainsi, l'auteur n'est jamais le seul garant du sens de son œuvre. Paul Valéry⁵⁹¹ estime de la même manière que l'intention de l'auteur n'a guère plus de valeur que celle des lecteurs : les œuvres une fois créées sont fondamentalement autonomes et par conséquent diversement appropriables. Comme on l'a abordé dans le chapitre consacré à la composition, le concept d'autonomie des œuvres a également été travaillé par le sociologue et philosophe Georg Simmel. Ce dernier estime que l'œuvre une fois créée a une vie autonome et que par-là elle peut être interprétée de manière tout à fait différente par rapport aux

⁵⁸⁹ BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, (posthume 1984) Paris : Seuil, 1993.

⁵⁹⁰ Cela renvoie à son article intitulé « La mort de l'auteur » qui devint par la suite un concept et une expression largement usitée.

⁵⁹¹ VALERY Paul, *Tel quel*, (1941) Paris : Folio, 1996.

intentions que l'auteur y avait mises initialement. Aussi, le concept d'autonomie de l'œuvre en appelle aux notions d'effectivité et d'efficacité. L'efficacité désigne l'obtention d'un résultat alors que l'effectivité est la réalisation d'un effet. Les œuvres produisent des effets plus qu'elles n'obtiennent de résultats : un résultat est attendu et voulu alors qu'un effet échappe à l'auteur qui ne peut le prévoir. Donc le concept d'autonomie de l'œuvre corréle le postulat d'une « mise à l'écart de l'intention » du geste créateur. Luc Boltanski partage un avis similaire en émettant l'idée que certaines œuvres sont d'autant plus critiques qu'elles sont non-critiques.

A ce sujet Michel Vinaver⁵⁹² se déclare contre l'idée d'écrire volontairement dans l'optique de dénoncer. Pour lui le message politique ne doit pas préexister et l'auteur ne doit pas se mettre en situation de vouloir *le faire passer*. Pour Vinaver, une œuvre efficace politiquement met de côté l'intention. Cela renvoie en un sens à l'obligation d'objectivité à laquelle doivent répondre les scientifiques, et ce plus encore en sciences humaines. Cette obligation d'objectivité, gage de scientificité, ne doit pas laisser place à des choix personnels au risque de faire perdre la validité des propos énoncés. A propos du théâtre, Vinaver estime spécifiquement qu'encourager les écrivains dans le sens d'un théâtre des idées est vain. Cette posture se fonde sur le fait que les hommes modernes ne sont pas enclins selon lui à donner leur assentiment à quelqu'un qui leur demande expressément. La rhétorique classique de persuasion ne fonctionne plus et il faut au contraire mettre en avant la liberté des formes ainsi que leur gratuité, ajoute-t-il. Poussant cette idée de non-intention de l'acte créateur (le principe de moindre action). Vinaver estime que moins l'auteur pense au message, plus le destinataire peut capter et analyser ce que l'œuvre recèle (ce qui renvoie aux expériences d'écriture automatique du mouvement DADA, à la poésie singulière produite par le hasard dans les expériences de « cadavres exquis »⁵⁹³ ou encore à la Beat Generation).

⁵⁹² VINAVER Michel, « Pour un théâtre des idées ? », (1982), *in* Sur le théâtre 2, L'Arche, 1998, p.14.

⁵⁹³ Le « cadavre exquis » désigne un jeu collectif inventé par les surréalistes où chaque participant choisit successivement un mot (ou réalise un dessin) sans connaître la proposition précédente, et ce dans l'ordre grammatical de la phrase (sujet, verbe, complément), à la suite de quoi on lit l'ensemble. Les phrases qui en résultent sont extravagantes et la première fut « Le cadavre exquis boira le vin nouveau » qui a donné son nom au jeu.

Pour le philosophe Jacques Rancière⁵⁹⁴, la portée politique des œuvres ne doit pas être celle des créateurs et de leurs propres engagements. Travaillant également à la forme des œuvres, il met en exergue l'aspect politique et démocratique de créations habituellement prises pour des récréations ou des loisirs (en l'occurrence Proust ou Flaubert). Rancière estime que les évolutions techniques aujourd'hui ne distinguent plus les amateurs des professionnels, et permettent au contraire une déhiérarchisation. Cette déhiérarchisation lui apparaît comme fondamentalement démocratique. La technique conduit ainsi à questionner les limites entre ce qui est considéré comme de l'art et ce qui ne l'est pas. De façon parallèle l'engagement chez les musiciens se niche au travers des formes que prennent leurs créations, notamment au travers des processus d'hybridations et de réappropriations qui attestent des libertés de composition prises par les musiciens et des libertés de formes qui en résultent. Et comme nous l'avons remarqué sur le terrain, l'engagement ne figure quasiment jamais volontairement dans leur discours, leurs paroles ou leur posture. En effet, Julien considère par exemple qu'il y aurait presque une « vulgarité »⁵⁹⁵ (un manque de finesse) à être directement engagé au travers de ses paroles. Finalement les déclarations des musiciens rencontrés font écho aux réflexions de Rancière, Vinaver, Valéry ou Barthes : c'est dans la forme que se dit l'engagement, et non dans une transmission littérale d'un sens précis. Les créations musicales contemporaines issues des scènes locales sont dans leur grande majorité diffusées gratuitement à l'écoute sur Internet, étant en streaming sur différents sites tels que Sound Cloud voire en téléchargement gratuit. Ce sont ainsi les modes de faire novateurs des productions musicales locales et les formes hybrides des créations qui en sont issues, qui donnent à voir des modes d'engagements.

3.2.2.3. DIY : HISTORIQUE ET REACTUALISATION

Les pratiques musicales émergeant des scènes locales aujourd'hui s'inscrivent comme nous l'avons abordé succinctement en 1^{ère} partie, dans la logique DIY qui est l'acronyme de Do It Yourself. Cette notion renvoie aux modes de fonctionnement indépendants signifiant en quelque

⁵⁹⁴ RANCIERE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris : Editions Galilée, 2007.

⁵⁹⁵ Transcription d'une discussion informelle en date du 20.03.2011

sorte « avec les moyens du bord ». C'est au cours des années 1970 que le courant punk a complètement désacralisé les processus de production culturelle. Et ce aussi bien concernant la musique, que les représentations graphiques, les looks ou les éditions indépendantes : les fameux fanzines. Ce mouvement de démystification de l'art fait directement écho à l'une des préoccupations de John Dewey selon nous : le fait de vivre l'art comme une expérience, ce qui sous-tend l'idée selon laquelle l'art est fondamentalement accessible à tous. Cette approche théorique s'inscrivant dans la pragmatique est clairement fondée pour l'éducation de l'homme ordinaire avec la volonté de démystifier les pratiques artistiques. C'est exactement ce que nous donne à voir l'évolution des pratiques musicales sur les scènes locales à l'heure numérique comme en atteste ici Vivien (entretien du 16 juillet 2013, 34 ans, guitare/composition MAO, docteur en chimie/ATER) relatant les possibilités actuelles de la Musique Assistée par Ordinateurs : « N'importe quel musicien, même débutant, peut faire de la MAO pour presque rien. Y'a pas besoin d'avoir une formation d'ingé-son ! Ça rend la création accessible à tout le monde. »

Une des conséquences de cette émergence des mouvements punk depuis les années 1970, intrinsèquement liés au DIY, est le fait qu'elle souligne la capacité de chacun à être acteur de la culture, notamment avec cette invitation à pratiquer devenue une véritable « devise » punk selon Hebdige⁵⁹⁶ : « *This is a chord, this is another, this is a third, now form a band* » (« Voilà un accord, en voici un autre, en voilà un 3ème, maintenant monte un groupe »). Cette invitation à pratiquer qui était illustrée sous forme de tablatures, est apparue pour la première fois dans un fanzine anglais nommé Sideburns en décembre 1976. La logique opératoire du DIY forme selon Hesmondhalgh⁵⁹⁷ une véritable démocratisation des pratiques culturelles. Ce processus nommé DIY désigne un ensemble d'actions qui se cristallisent dans le faire et qui sont relativement indépendantes de l'industrie musicale *mainstream*. Pour Fabien Hein⁵⁹⁸ le DIY est un véritable moyen pour les acteurs de renforcer leur capacité d'actions (empowerement). La notion

⁵⁹⁶ HEBDIGE Dick, *Subculture: The meaning of style*, (1979), Zones, 2008.

⁵⁹⁷ HESMONDHALGH David, NEGUS Keith, *Popular Music Studies*, London: Arnold, 2002.

⁵⁹⁸ HEIN Fabien, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », Volume, vol.9, n°1, 2012, pp. 105-126.

d' « agentivité⁵⁹⁹ » correspond également à cette dernière idée puisqu'elle désigne la faculté d'action des êtres, leur capacité à intervenir sur le monde, les choses et les autres pour les influencer ou les transformer, et ce à l'aune de leurs propres perceptions.

L'invitation à l'action que représente le DIY vise à rendre possible une culture indépendante du système de production culturel dominant. Les travaux de Fabien Hein contribuent ainsi à mettre en exergue une nouvelle acception de la notion d'entreprise, passant de la perception d'un instrument de domination des classes populaires à un modèle de comportement qui repose sur la créativité de tous les acteurs qui prennent part au « faire ». Le DIY est un mouvement et un état d'esprit qui consiste à trouver des solutions pour faire le maximum de choses par soi-même. Concernant la musique, cela consiste à apprendre à jouer de façon autodidacte ou avec de la famille/des amis, s'autoproduire, s'auto-diffuser, etc. C'est donc un mouvement dans lequel s'inscrivent *de facto* les musiciens des scènes locales. Le manque de moyens est un élément structurel déterminant qui pousse les groupes locaux à se produire eux-mêmes, mais pour certains musiciens au-delà de cette réalité matérielle initiale, le DIY devient le terreau d'une adhésion à des modes de production autonomes, indépendants de l'industrie musicale de masse et qui produisent des esthétiques différentes de cette dernière.

Le DIY révèle finalement une dialectique intéressante entre imposition et création : imposition de conditions matérielles limitées qui sont autant subies que réinvesties de sens et occasionnent des créations nourries des contraintes extérieures. C'est dans la méconnaissance de la facilité matérielle et financière que se développent des processus créatifs alternatifs. La limitation des conditions financières notamment, a pour effet de produire des manières de penser le monde et d'y agir différemment en comparaison aux modèles dominants. Le non choix initial une fois réinvesti devient un choix d'espaces de liberté.

L'esprit DIY est d'agir avec le donné en mettant en place des ruses et tactiques au sens de Certeau⁶⁰⁰, pour s'adapter aux conditions de son environnement économique et social. Les

⁵⁹⁹ La notion d'agentivité ou *agency* en anglais, a été développée par les auteurs de la théorie de l'action et notamment Judith Butler. Les traducteurs francophones lui préfèrent parfois les expressions « capacité d'agir » ou « puissance d'agir ». L'agentivité permet de mettre en exergue l'intentionnalité des acteurs.

⁶⁰⁰ Michel De Certeau établi une dichotomie entre tactiques et stratégies, les tactiques permettent de désigner les pratiques ordinaires, celles des dépossédés ; quand les stratégies sont le fait des détenteurs du pouvoir, des producteurs officiels de sens.

tactiques DIY sont donc le fait des pratiquants ordinaires qui s'approprient les choses en s'immisçant dans les cadres codifiés pour y recréer leur propre sens. Sur ce point Michel de Certeau parle de braconnages culturels⁶⁰¹. Ce dernier s'est intéressé aux marges et aux frontières grâce auxquelles l'individu échappe aux rôles qu'on cherche à lui attribuer en détournant les objets, le sens, les codes et les usages. Comme le font les musiciens ordinaires des scènes locales qui s'approprient les outils numériques pour recréer des codes musicaux (dans les manières d'apprendre, de transmettre, de créer, de produire, de distribuer et de diffuser). L'histoire concomitante du mouvement punk et du DIY nous apprend que les productions indépendantes en musique (autoproduction, autopromotion, auto-distribution et autodiffusion) ne sont pas nouvelles, mais ce qui est en revanche éminemment nouveau avec l'ère numérique depuis le début des années 2000, c'est l'échelle considérable à laquelle ces pratiques voient le jour. Aussi Nick Prior⁶⁰² évoque à ce propos les avis de certains chercheurs qui estiment aujourd'hui que le DIY cher aux personnes se revendiquant de la mouvance punk, n'a plus rien à voir avec une idéologie militante mais devient une condition structurelle et systématique de production de la musique. C'est une des raisons pour lesquelles la focalisation à l'échelle locale fait amplement sens.

Au cours d'une discussion informelle, Philippe (entretien du 12 octobre 2012 et échanges mails, 27 ans, batterie/chant/composition/clavier, ingénieur d'études) prononça ce fameux acronyme mais en changeant la prononciation du Y (qui phonétiquement donne *why*) en *way*. Le questionnant à ce propos il nous indiqua que ce qui prévalait dans ce choix de prononciation était le jeu avec le sens de *way* en tant que chemin, façon de faire, ce qui nous informe de l'inscription des représentations dans la trajectoire de vie.

Alors curieuse de connaître plus avant son avis sur le DIY, nous avons échangé par mails avec lui à ce propos. Voici ce qu'il écrit : « l'idée du DIY me touche depuis longtemps... plus de 10 ans maintenant je dirai. C'est tellement sain, tellement plus gratifiant. L'idée de tout faire soi-même, apporte une réelle plus-value (plus-value non monétaire bien sûr, bien que parfois ça aide) à une création. Dans le milieu de la musique, et surtout celui dans lequel je me « trouve » (ndlr : la « vague alternative qui

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Tome I, (1980), Paris: Gallimard, 1990.

⁶⁰¹ Le concept de braconnage culturel désigne les processus d'appropriation des acteurs en situation de réception, qui agissent comme des braconniers sur les terres des producteurs officiels de sens, car ils choisissent le sens qu'ils veulent bien accorder aux choses qu'on leur propose.

⁶⁰² PRIOR Nick, «The Rise of the New Amateurs: Popular Music, Digital Technology and the Fate of Cultural Production », in *Handbook of Cultural Sociology*, HALL John R., GRINDSTAFF Laura, LO Ming-cheng (eds), Routledge, 2010.

balaie le hardcore au post rock atmosphérique en passant par le folk) a souvent mis en avant cette démarche DIY. D'une, parce que c'est tellement plus intéressant d'avoir entre les mains un objet (comme un album) qui présente un concept ou une idée 100% maîtrisée : une homogénéité entre un son et une image et un texte. Et de deux, car ça rend l'objet plus intéressant, plus « rare », plus « précieux » (une édition numérotée à la main, une pochette cousue main, etc...). bon là, c'est l'exemple d'un album, mais ça va bien au-delà de ça, c'est un état d'esprit, de la débrouille, une forme d'autogestion, comme si, en faisant tout tout seul, je suis mon « propre maître » (sous-entendu je ne dois rendre de compte à personne) tout m'appartient, je suis libre d'en faire ce que je veux car je l'ai « créée » de A à Z. je n'ai pas à me justifier dans mes choix, ou à devoir le vendre à tel prix pour rembourser mes fournisseurs...je ne dois rien. Il y a moi, mon « produit », et sa valorisation. Ça permet de sortir des sentiers battus, de créer ses propres réseaux. là on parle de musique, mais concrètement, du moins à mes yeux, je vois le DIY comme un « style de vie » qui ne se limite pas à s'appliquer à tel ou tel domaine, c'est un état d'esprit, et ça peut aller du recyclage maison jusqu'à une ligne de vêtements en passant par de la cuisine ou des affiches sérigraphiques en séries limitées...ça n'a pas de limite, c'est ça qui est intéressant. en fait, le DIY, c'est un peu comme la cuisine de maman. C'est fait avec amour, avec des produits du coin, c'est mis en valeur simplement, sans chichis, ça coûte pas très cher, mais c'est tellement bon...et même si ça ne l'est pas, on mange et on se tait, car on sait que ça a pris du temps à être fait. »

On comprend parfaitement ici l'ensemble des caractéristiques exposées plus haut et le sens qu'une inscription dans ces logiques DIY donne aux parcours des musiciens. Philippe parle d'état d'esprit qui englobe l'ensemble de son mode de vie et non pas seulement sa pratique musicale. La dimension d'autonomie apparaît très fortement, la démarche DIY suppose le fait de s'affranchir de formes de justifications pour Philippe, tout en s'inscrivant dans des représentations qui se justifient à l'aune de la liberté de création, de l'autonomie et de l'authenticité, autrement dit la Cité de l'inspiration mise en avant par Boltanski⁶⁰³. Enfin son discours met en exergue le respect réciprocal que suppose l'échange entre ceux qui acceptent les codes de l'authenticité de la production DIY.

L'idée du DIY peut aussi se traduire dans le langage ordinaire, par l'expression *rock&roll* : être ou faire les choses de façon *rock&roll*, du type : « Ouais on l'a fait dans l'esprit rock&roll quoi ! » pour désigner la recherche de dates de concerts pour s'auto-diffuser dans un pays étranger. Ainsi en France, *rock&roll* a fini par devenir un véritable adjectif qualifiant des façons de faire spécifiques. Est *rock&roll* celui qui crée « avec les moyens du bord ». C'est la raison pour laquelle des artistes s'attachant à d'autres esthétiques musicales, pop ou électro par exemple, se revendiquent dans leurs discours de l'adhésion aux « valeurs » du *rock&roll*, notamment lorsqu'ils cherchent à justifier leurs

⁶⁰³ BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999, 843p. (La Cité de l'inspiration n'apparaît qu'en 199 et non dans *La justification*).

façons de faire. Ces valeurs idéalisées se présentent sous forme d'agissements et englobent aussi bien la contestation de l'ordre établi, que la dénonciation d'esprits considérés comme étriqués, ou encore la valorisation d'une rupture avec les contraintes sociétales qui pèsent sur les êtres, etc. Précisons également le titre d'une exposition de photos faite par un musicien/photographe de la scène locale de Lille au sein d'une Smac⁶⁰⁴ lilloise, et qui s'intitulait : « Some of us call that rock & roll ». Elle donnait à voir prioritairement les modes de vie, les étapes ordinaires d'une vie de musicien : en tournée sur la route, en camion, mais aussi en studio/home studio, en situation de répétition ou d'enregistrement, etc. Les musiciens photographiés n'appartiennent pas spécifiquement au style musical rock, mais adoptent des modes de vie qui s'apparentent à la symbolique que véhicule l'imagerie *rock&roll*. Quand bien même ce n'était là qu'« une dénomination parmi d'autres » nous a confié l'auteur, une façon justement pour lui de désacraliser ce que peut charrier cette expression.

Enfin notons que le terme DIY connaît actuellement une récupération, il est en train de populariser largement et ce bien au-delà des sphères musicales ou *punk*. En effet, depuis 2013 de multiples références au DIY se retrouvent dans des magazines généralistes de travaux ou de décoration... Ces formes de réappropriations par les marques et les discours commerciaux de thèmes et expressions issus de cultures spécifiques fonctionnent comme des récupérations dont le procédé est courant dans la logique capitaliste. En effet, pour se réinventer les publicitaires adoptent les expressions en vogue, comme les majors du disque rachètent les labels indépendants.

Néanmoins les résonances que charrie encore l'expression *rock&roll* indiquent que malgré d'innombrables récupérations dont il a été l'objet et la considérable commercialisation qu'il a connue, la portée symbolique n'en reste pas moins actuelle dans le discours des musiciens. L'histoire extrêmement dense mais aussi ambiguë du rock, constitué de dénonciation mais devenu le symbole même de ce qu'il dénonçait : une réussite commerciale, semble malgré tout continuer à l'épargner des seules récupérations institutionnalisées. Peut-être est-ce là la conséquence de l'incessante réactualisation dont il est l'objet, du rapport renouvelé à l'idéologie première qu'il défendait et qui tient en l'idée d'une résistance à l'ordre établi, un pied de nez aux conventions (de la génération des parents notamment), aux valeurs « bourgeoises », et tenant farouchement à la notion de débrouillardise que l'on retrouve amplement dans le DIY.

⁶⁰⁴ Scène de Musiques Actuelles.

3.2.2.4. LES PRATIQUES CREATIVES ET LE PARADIGME ANTI-UTILITARISTE

Comme on l'a vu plus haut la globalisation a d'abord largement été considérée comme celle des marchandises et des capitaux. Or dans les faits, elle ne concerne pas uniquement les aspects économiques mais touche toutes les sphères sociales et culturelles de nos sociétés. Les sciences sociales, à l'instar du monde qu'elles étudient, sont affectées par la question du global. Le tournant global en sciences sociales implique de prendre en considération les aspects sociaux de l'actuelle globalisation. Un récent ouvrage collectif codirigé par Alain Caillé⁶⁰⁵, questionne la notion de global comme pouvant être au cœur d'une théorie générale des sciences sociales. Les chercheurs y font le constat de la nécessité de sortir des « nationalismes méthodologiques » et du cloisonnement entre disciplines pour comprendre les transformations à l'œuvre. De la sorte le tournant global permet d'envisager de nouveaux ponts entre les disciplines. Certains entrevoient même la possibilité d'une nouvelle discipline : les *global studies*. Cependant toutes ces *studies* (*cultural, postcolonial, gender, subaltern, etc.*) qui viennent du milieu académique américain, sont en fait des adaptations du structuralisme français (*French Theory*) comme le rappelle Alain Caillé. Ces *studies* sont toutes fortement attachées aux descriptions ethnographiques et aux mises en réseaux, mais elles ont tendance à ne pas suffisamment poser la question du pourquoi (pour montrer quoi ?). Souvent elles prônent l'émancipation mais sont prises dans un arrière-plan théorique marxiste qui leur confère un aspect normatif et surtout les condamne au paradigme matérialiste. Dans la continuité de Mauss, Alain Caillé propose une théorie anti-utilitariste de l'action⁶⁰⁶ qui permet de comprendre les raisons profondes qui poussent les êtres à agir. Car réduire les êtres à leurs seuls intérêts utilitaristes est intenable à termes, puisque l'essentiel de leurs motivations se fondent sur d'autres sphères.

Les musiciens des scènes locales donnent à voir ces motivations à l'action qui s'inscrivent au-delà d'intérêts matériels. Qui plus est les quêtes de reconnaissance en jeu dans leurs interactions attestent de désirs bien différents de ceux d'accumuler des biens, désirs sur lesquels l'approche

⁶⁰⁵ CAILLÉ Alain, DUFOIX Stéphane, *Le Tournant global des sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2013.

⁶⁰⁶ CAILLÉ Alain, *Théorie anti-utilitariste de l'action. Fragments d'une sociologie générale*, La Découverte, 2009.

⁶⁰⁶ Par ailleurs il est le fondateur et directeur de la revue interdisciplinaire du MAUSS : Mouvement Anti-Utilitariste en Sciences Sociales.

économiste dominante se focalise. Les pratiques musicales et créatives se développent dans des modalités du faire singulières qui ne s'inscrivent pas dans les schémas utilitaires courants. La pratique de la musique n'a pas d'utilité en soi dans une vision du monde utilitariste. Et les musiciens le clament, comme ici Laurent (entretien du 09.11.11, 28 ans, composition/guitare/chant) : « Ça sert à rien ce qu'on fait... ça sert à rien la musique, en fait ! (sourire) Mais c'est essentiel pour moi de créer ». Ou encore Paul (entretien du 15.05.09, 34 ans, composition/guitare/chant lead/clavier/batterie) :

« Ben en fait jouer de la musique c'est mon job maintenant et franchement c'est le job le plus cool qui puisse exister. J'ai vraiment de la chance. En gros quand je suis chez moi et que tout le monde bosse, je me lève, je bois un café et je vais essayer de trouver une mélodie à la gratte ou au clavier, ou je vais jouer un peu de batterie. C'est pas grand-chose en fait, ça sert à rien ! »

Les pratiques artistiques et singulièrement musicales peuvent être appréhendées comme des pratiques convivialistes et anti-utilitaristes, quand bien même les productions musicales s'inscrivent pour partie dans une industrie. En effet les pratiques et les productions, autrement dit les processus et les résultats peuvent être appréhendés distinctement. La pratique musicale n'a pas d'utilité directe dans une vision du monde utilitariste, alors qu'elle revêt un sens dans les mondes vécus. Elle ne remplit pas de fonction sociale prédéterminée, si ce n'est le plaisir pris à la faire et l'écouter. Et le plaisir est un domaine que les sociologues explorent difficilement non seulement parce que dans une tradition sociologique française issue du structuralisme et de l'approche critique, ce genre de considération est écartée et relayée à l'analyse psychologique. Alors un auteur a retenu notre attention, aussi bien pour ses apports théoriques, que pour sa façon d'exercer son regard sociologique relativement dissident qui explore des domaines laissés de côté par d'autres auteurs. Jean Duvignaud a su accorder tout son poids à l'ambivalence de l'expérience humaine, émaillée de certitude et d'imprévisible. Il prend en considération cette complexité que certaines traditions sociologiques ont parfois laissée de côté. En un sens ses travaux évoquent ceux de Richard Shusterman qui a choisi quant à lui de dépasser une autre aporie de la pensée occidentale, celle consistant en la séparation conformiste du corps et de la pensée. Jean Duvignaud (1921-2007) a largement contribué à la sociologie du don, de la fête ou encore du rire. La notion d'improductivité aiguise sa curiosité de recherche, ce qu'il démontre

notamment dans l'ouvrage consacré au « prix des choses sans prix »⁶⁰⁷, dans lequel il invite les lecteurs à quitter les sphères de la pensée productive et rationnelle pour explorer les plis de la pensée. Plis qui conduisent l'homme avec autant, si ce n'est plus de force que la raison. Ces déplacements de la pensée permettent d'accéder selon lui au monde des choses sans prix et au ravissement qui est forcément « gratuit », improductif. C'est dans cette sphère non-matérialisable que culmine pour Jean Duvignaud le goût de vivre, cet « enchantement fragile » qui n'a de valeur que parce qu'il se perd. Le « don du rien »⁶⁰⁸ traite particulièrement de cela : c'est ce qui est considéré comme « rien » dans la sphère productive mais qui donnerait toute sa valeur à l'existence. Inspiré par les apports de Jean Duvignaud, le sociologue Alain Caillé prône une sortie de l'économicisme actuel, c'est-à-dire des modèles standards de pensées agrégés autour de la logique matérialiste et du profit. Et ce aussi bien en économie, qu'en politique, voire en sciences sociales. Afin de remplacer le paradigme matérialiste et utilitariste par celui du don⁶⁰⁹ qui permettrait selon Alain Caillé de s'adapter au tournant global actuel. Le don pouvant être à la fois intéressé et désintéressé, obligé et libre. Ce paradigme du don a été initié par Marcel Mauss dans son fameux *Essai sur le don*⁶¹⁰. Marcel Mauss démontra que le don est toujours suivi de contre-don selon des règles préétablies, qui s'inscrivent dans une tripartition entre donner, recevoir et rendre. Les dépendances qui s'établissent entre les participants à cette tripartition engendrent la recréation permanente du lien social. Marcel Mauss s'est distingué à l'époque de l'idéologie économique dominante, qui prétendait que ce que l'on appelle aujourd'hui la première mondialisation⁶¹¹ ne touchait qu'aux aspects économiques et se réduisait à des calculs

⁶⁰⁷ DUVIGNAUD Jean, *Le prix des choses sans prix*, Actes Sud, 2001.

⁶⁰⁸ DUVIGNAUD Jean, *Le don du rien : Essai d'anthropologie de la fête*, (1977), Téraèdre, 2007.

⁶⁰⁹ Alain Caillé avait déjà co-publié en 1992 *L'esprit du don*, puis *Anthropologie du don* en 2007 :

CAILLE Alain, GODBOUT Jacques, *L'esprit du don*, Montréal-Paris : La Découverte, 1992.

CAILLE Alain, *Anthropologie du don : le tiers paradigme*, Paris : La Découverte / Poche, 2007.

⁶¹⁰ MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, 2012 (1923-1924).

⁶¹¹ Ce que l'on nomme « première mondialisation » désigne la période entre le milieu du 19^{ème} siècle et le début de la Première Guerre mondiale qui a connu une expansion du commerce et une intensification des échanges de capitaux.

d'intérêts⁶¹². Alors que Marcel Mauss estimait depuis ses expériences de recherches, que les aspects économiques de la mondialisation étaient absolument indissociables des conséquences sociales globales. En effet, depuis l'analyse des modalités de l'échange dans les sociétés primitives, il établit que l'échange n'est pas une simple opération économique visant à combler un besoin, mais qu'il est un phénomène social total : c'est-à-dire que l'échange a des implications sur l'ensemble du fonctionnement de la société. Dans toute « prestation économique » de nombreuses institutions s'expriment selon Marcel Mauss : la justice, la morale, la religion... qui peuvent être politiques ou familiales. Mais encore les institutions proprement économiques avec leurs formes codées de production, distribution et consommation. Et enfin des phénomènes esthétiques comme conséquences de l'échange et même morphologiques comme conséquences des institutions. De la sorte Mauss affirme que l'échange illustre l'imbrication des individus et des groupes auxquels ils appartiennent, et matérialise les relations sociales. Par conséquent, l'économique n'a de sens qu'en tant que traduction du social et ne doit pas être pris en considération isolément du reste de la société. Il déclare ainsi que les échanges visent davantage à être qu'à avoir, ce qui corrèle amplement les pratiques d'expression de soi des scènes locales.

La fête, qui est une des manifestations des pratiques musicales actuelles, notamment en live, représente pour Jean Duvignaud un accès à l'a-structuralité. Il existe selon lui une quête fondamentale chez l'homme qu'est celle d'a-structuralité, c'est-à-dire le fait de chercher à sortir des structures instituées. La quête d'a-structuralité se mène au travers du « don du rien » compris comme le « sacrifice inutile » - inutile au sens d'extérieur à la logique utilitariste. Chercher à sortir des structures instituées se manifeste pour Duvignaud par le dynamisme et la vitalité mis à faire la fête, à chercher la transe, à rire ou à jouer. Son essai sur l'anthropologie de la fête a été réédité en 2007⁶¹³ trente ans après sa 1^{ère} parution, il y traite des états astructurels auxquels permettent d'aboutir la fête. Le don du rien dont parle Jean Duvignaud fait écho à une citation de Jim Jarmusch dans un livre⁶¹⁴ consacré au club mythique de la scène punk-rock New Yorkaise :

⁶¹² Ces calculs d'intérêts renvoient à la figure controversée de l'homo-oeconomicus.

⁶¹³ DUVIGNAUD Jean, *Le don du rien : Essai d'anthropologie de la fête*, Téraèdre, 2007 (1977).

⁶¹⁴ KRISTAL Hilly, BYRNE David, *CBGB & OMFUG Thirty Years from the Home of Underground Rock*, Abrams, New York, 2005.

le *CBGB*⁶¹⁵. L'établissement se revendique comme le lieu de naissance du rock underground, construisant ainsi son propre mythe, à l'instar des membres du groupe des Ramones qui portaient des T-shirts à leur nom. Il a effectivement vu passer les groupes ou musiciens qui ont fait l'histoire du rock underground et du punk : Suicide, Television, Ramones, Patti Smith, Police, Sex Pistols, Iggy Pop, Mick Jager, Talking Heads, B 52's et bien d'autres. Ouvert de 1977 à 2005 ce lieu devenu culte pour les fans de musique rock a dû fermer ses portes pour cause de discorde avec le propriétaire des murs souhaitant augmenter le loyer, corrélativement à la gentrification spectaculaire qu'a connue l'île de Manhattan. Jim Jarmusch (devenu cinéaste) déclare ainsi à l'occasion de la publication du livre en 2005 :

« The city was wild, life was cheap, and you could do whatever you wanted. CBGB was a rock'n'roll epicenter, and we were interested in ideas. Nobody was there for the money, 'cause nobody had any and nobody cared »⁶¹⁶.

C'est ce que signifie le don du rien dont traite Jean Duvignaud. Les acteurs de ce monde de la scène new yorkaise de l'époque, bien que certains soient devenus millionnaires, n'avaient rien en poche. Ils ne donnaient donc rien de ce qu'ils avaient, ils *étaient*. Les pratiques musicales actuelles des scènes locales illustrent parfaitement cette quête de liens qui les inscrit de fait dans des paradigmes anti-utilitaristes comme le dit ici Manu (entretien du 10 novembre 2011, 32 ans, composition/guitare/chant, éducateur spécialisé) :

« La musique ça permet de rencontrer l'autre, c'est ce qu'on cherche, cet amour de la rencontre. La musique c'est un filtre, un médiateur de la rencontre, c'est bien qu'il y ait encore ça dans la musique et pas que ce soit qu'un marché. »

Car si elles sont anti-utiles, les pratiques de l'art n'en révèlent pas moins des échanges, le don (de soi et du rien) est une manière d'alimenter l'échange social, le plaisir d'être ensemble, de donner sens à l'existence. Les musiciens échangent entre eux pour créer, avec les publics lors de la diffusion et avec les intermédiaires des scènes pour favoriser la réalisation d'événements. Le plaisir de créer, partager et proposer cette créativité à un public, le fait de donner sens à sa vie au

⁶¹⁵ CBGB signifie Country Blue Grass and Blues, mais comme la musique qui y était jouée a évolué en rock underground, le patron de l'établissement Hilly Kristal y ajouta & OMFUG qui signifie & Other Music For Uplifted Gormandisers (soit en français Et autres musiques pour gourmands exaltés).

⁶¹⁶ Jim Jarmusch in KRISTAL Hilly, BYRNE David, *ibid*. Traduction : « La ville était déchaînée, la vie y était bon marché et on pouvait faire tout ce qu'on voulait. Le CBGB était un épicerie rock'n'roll et ce qui nous intéressait c'était les idées. Personne n'était là pour l'argent car personne n'en avait et personne ne s'en souciait. »

travers de la création. Tous les éléments du monde vécu des musiciens et des créateurs ordinaires se retrouvent dans les caractéristiques du « don du rien » défini par Jean Duvignaud. Ces dons nécessitent de l'énergie : le temps consacré à apprendre, à répéter, à créer, à jouer... De l'argent pour investir dans la passion : matériels, instruments, vinyles, pédales d'effets, logiciels... Et des compétences : apprentissage du jeu en collectif, connaissance des machines et logiciels de création sonore... La conscience de la nécessité du don se fonde sur une intuition profonde pour Marcel Mauss : le fait d'être en vie est un don originel qui instaure une asymétrie et par là la nécessité de rendre ce don initial, notamment en créant et donnant de manière non utilitaire. Et c'est justement ce que donnent à voir les nouvelles pratiques de mises en ligne (streaming ou téléchargement gratuit) d'une grande partie des musiques créées aujourd'hui.

Comme le dit Manu cité ci-dessus, ce sont bien souvent les rencontres et les liens qui sont mis en avant dans les discours des musiciens amateurs pour expliquer la poursuite de leurs activités non rémunératrices matériellement, mais qui fournissent d'autres avantages symboliques notamment au travers du processus de reconnaissance. Les pratiques musicales contemporaines des scènes locales peuvent ainsi être pensées au travers du paradigme convivialiste qui à rebours du paradigme économiciste partant des besoins et intérêts matériels des individus⁶¹⁷ (l'homo oeconomicus), le convivialisme part des besoins moraux des individus considérés comme des êtres avant tout spirituels désirant être reconnus⁶¹⁸.

Le paradigme convivialiste s'appuie sur l'existence d'une exigence morale d'origine sociale, cette exigence qui devrait conduire à une moralisation de l'économie, pourrait s'appuyer sur les valeurs de l'associationnisme. Et les musiciens donnent justement à voir des pratiques associationnistes fortes, rappelons que 62% des musiciens étudiés dans notre panel sont constitués en association. Historiquement, l'association était considérée comme un modèle alternatif d'organisation du travail qui permettait de s'extraire de l'exploitation salariale⁶¹⁹. À l'époque c'est une nouvelle conception du social qui émerge et s'appuie sur la constitution de

⁶¹⁷ A ce sujet Alain Caillé note que le paradigme marxiste s'ancre également dans le matérialisme et l'utilitarisme, la lutte des classes visant la reconquête matérielle des moyens de production.

⁶¹⁸ CAILLÉ Alain, *La quête de reconnaissance. Nouveau phénomène social total*, La Découverte, 2006.

⁶¹⁹ Le droit à la création d'association fut reconnu officiellement au sein de la Constitution française de 1848.

collectifs, mettant en place des rapports d'interdépendance entre les personnes⁶²⁰. Cette logique d'interdépendance perdure au sein des collectifs créés aujourd'hui. Usuellement, les collectifs d'artistes se trouvent souvent dans le secteur du théâtre, et en musique ce sont avant tout les musiciens jazz qui y ont recours, mais, comme on le voit, de nombreux musiciens des esthétiques populaires hors jazz ont de plus en plus recours à la forme associative. Mais ce choix des musiciens de se constituer en association, s'il implique effectivement une interdépendance responsabilisante des parties prenantes, vise surtout la possibilité de « toucher » des cachets collectifs lorsqu'ils se produisent sur scène. En effet les programmeurs de festivals et salles de petites jagues, pour pouvoir défrayer les groupes amateurs, ont besoin que ces derniers aient un statut juridique. Ce qui permet aux musiciens de réinvestir l'argent obtenu dans l'association donc dans le groupe, parfois pour acheter du matériel mais aussi parfois pour défrayer individuellement les musiciens.

Comme on l'a vu ci-dessus, l'art ne peut être réduit ou appréhendé comme une manifestation utilitaire, en ce sens il est inutile. Non seulement il n'entre pas dans la sphère utilitariste, mais cela suppose aussi que l'art ne remplit pas de rôle social ou émancipateur comme le sous-tend l'illusion romantique. Analyser les pratiques artistiques à partir du paradigme anti-utilitariste de l'action permet d'asseoir un arrière-plan théorique qui évince l'illusion émancipatrice romantique, mais permet la potentialité salvatrice de l'art par son aspect anti-utilitariste. C'est à la condition de son inutilité que l'art peut devenir salubre.

En conclusion, au paradigme anti-utilitariste choisi pour analyser l'art, on adjoint les apports de la sociologie pragmatique de la critique de Luc Boltanski notamment développés dans *De la justification*⁶²¹. Parmi les Cités qui sont autant d'ensemble de valeurs auxquels les êtres se réfèrent pour justifier leur action, existe la Cité marchande, celle où l'utilité est reine, et où le management a repris jusqu'aux plus subtiles métaphores créatrices. Mais ce que la Cité

⁶²⁰ CASTEL Robert, *Les métamorphoses de la question sociale*, (1995), Paris : Folio, 1999.

⁶²¹ BOLTANSKI Luc, THEVENOT Laurent, *De la justification, les économies de la grandeur*, Paris : Gallimard, 1991.

marchande ne peut récupérer de la « Cité inspirée » (celle des artistes), qui lui est intrinsèquement inaccessible c'est son inutilité. L'inutilité de l'art signifie son inutilité dans un paradigme marchand, qui est le paradigme dominant le monde actuellement. C'est dans cette mesure que l'on peut parler d'inutilité de l'activité artistique ou du processus créatif. La multiplication des pratiques artistiques fortement investies, notamment sur les scènes locales, sont des figures de l'échec du tout marchand. Si l'engagement n'est jamais formulé en tant que tel par les musiciens, l'inutilité marchande des pratiques créatives en font des figures allant à l'encontre de la Cité marchande. Celle-ci tente incessamment de conquérir les productions de la Cité de l'inspiration, mais n'en fait que des reliquats pour le management. Les modes d'expression de sa singularité qui adviennent sur les scènes locales permettent à des identités de se développer en marge des chemins tracés de la Cité marchande.

3.2.3. LES DIGITAL HUMANITIES ET LA SAISIE DES CHANGEMENTS

« *Le partage est un droit culturel, pas un échec du marché* »

Philippe Aigrain⁶²²

"*Les amateurs travaillent, ils n'ont rien à voir avec la consommation. Ils ne travaillent pas pour survivre, mais pour exister*" Stiegler⁶²³

Depuis une quinzaine d'années, les questions concernant les amateurs, les passions « ordinaires », les engagements de soi, appropriations et transmissions de connaissances en dehors des modèles traditionnels, semblent être plus courantes dans le monde académique. Comme en atteste par exemple le numéro 36 de la revue *Genèses* paru en 1999 intitulé *amateurs et professionnels*⁶²⁴, mais aussi l'ensemble de ces parutions, ancrées ou non dans l'arrière-plan du changement numérique à l'œuvre depuis 15 ans : *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*⁶²⁵, *Les mondes de l'harmonie : enquête sur une pratique musicale amateur*⁶²⁶, *Les figures de l'amateur*⁶²⁷, ou encore *Between Work and Leisure*⁶²⁸, sans compter la traditionnelle enquête du DEPS sur *Les pratiques culturelles des français* réalisée par Oliver Donnat qui s'est transposée à *l'ère numérique*⁶²⁹ sans compter un grand nombre de colloques et d'articles parfois plus propices à la diffusion de recherches en cours. En définitive,

⁶²² AIGRAIN Philippe, *Le partage est un droit culturel, pas un échec du marché. Communs / Commons* [en ligne]. 7 juin 2013. Disponible en ligne : <http://paigrain.debatpublic.net/?p=7343> [consulté le 10 décembre 2013].

⁶²³ AIGRAIN Philippe, *op. cit.*

⁶²⁴ WEBER Florence, LAMY Yvon, « Amateurs et professionnels », in: *Genèses* n°36, *Amateurs et professionnels*, Belin, septembre 1999, pp. 2-5.

⁶²⁵ FLICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris : Seuil, 2010.

⁶²⁶ DUBOIS Vincent, MEON J.M., PIERRU Emmanuel, *Les mondes de l'harmonie : Enquête sur une pratique musicale amateur* », Paris : La Dispute, 2009.

⁶²⁷ HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie, GOMART Émilie, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : La Documentation française / DEP - Ministère de la Culture, 2000.

⁶²⁸ STEBBINS Robert A., *Between Work and Leisure. A Study of the Common Ground of Two Separate Worlds*, New Brunswick, New-Jersey: Transaction Publishers, 2004.

⁶²⁹ DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, Hors collection Sciences Humaines, Coédition Ministère de la culture et de la communication, 2009.

le retour des réflexions portant sur les pratiques des amateurs ces dernières années⁶³⁰, a été concomitant au développement de l'ère numérique.

Cependant, les orientations de recherche portant sur de nouvelles formes de « démocratisation » des apprentissages, transmissions et appropriations des amateurs à l'ère numérique, malgré leur profonde actualité, ne constituent pas encore véritablement un domaine de recherche bien délimité. Hormis le vaste programme des Digital Humanities, qui permet de prendre sérieusement en considération l'impact du numérique sur les modes de vie contemporains mais ne propose pas encore de paradigme en tant que tel. Les différentes problématiques et approches disciplinaires en jeu parmi ces questionnements concernant les pratiques ordinaires à l'ère numérique conservent un caractère expérimental. C'est pourquoi ce travail constitue une proposition de compréhension prospective en l'absence de points de repère bien identifiés.

La profusion des pratiques amateurs à l'ère numérique pose des enjeux sociaux et culturels tout aussi importants. Pour Jean-Samuel Beuscart⁶³¹, Internet a introduit une rupture dans les pratiques amateurs telles qu'on les connaissait jusqu'alors. On peut regretter que les travaux de Jean-Samuel Beuscart sur MySpace soient aujourd'hui dépassés, du moins sur la forme, au sens où cette plateforme s'est vue en quelques années complètement délaissée par les musiciens autoproduits au profit de Bandcamp notamment⁶³². Cette rupture repose incontestablement sur la démocratisation des outils de publication/diffusion, les sociabilités en ligne (réseaux sociaux) et une plus grande proximité entre les pratiques amateurs et professionnelles. Aussi, les récentes pratiques musicales amateurs se mesurant aux standards professionnels donnent lieu à de nouvelles expériences créatives et sociales. L'auteur étatsunien Chris Anderson⁶³³ a établi le concept de « longue traîne » concernant les productions amateurs à l'ère numérique. Cette

⁶³⁰ Une période féconde au cours des années 1970 avait également vu le jour, notamment avec les travaux portant sur la sociologie des loisirs.

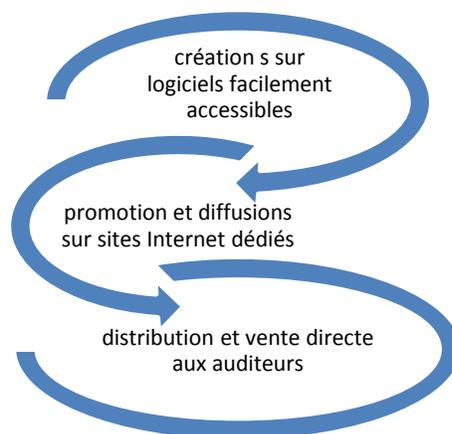
⁶³¹ BEUSCART Jean-Samuel, « Sociabilité en ligne, notoriété virtuelle et carrière artistique. Les usages de MySpace par les musiciens autoproduits », *Revue Réseaux* n°152, La Découverte, juin 2008, pp.139-168.

⁶³² D'ailleurs Jean-Samuel Beuscart notait à ce propos un usage singulier sur le site MySpace des « meilleurs amis », cela s'avérait stratégique en termes de visibilité pour certains groupes, mais pouvait parfois se transformer en publicités intempestives sur les « murs » des musiciens. Et c'est notamment ce point qui a poussé ces derniers à quitter la plateforme selon les musiciens avec lesquels on a échangé à ce sujet.

⁶³³ ANDERSON Chris, *La Longue Traîne - La nouvelle économie est là*, Pearson, 2009.

théorie considère qu'avec la numérisation, un plus grand nombre d'œuvres et de productions sont facilement disponibles, et que derrière les best-sellers se développe une « longue traîne » de productions amateurs qui deviennent facilement accessibles à la vente (concernant la musique, pensons par exemple au site de distribution et vente en ligne Bandcamp où les musiciens vendent directement leurs autoproductions aux auditeurs). L'existence de cette longue traîne favoriserait à termes un glissement d'une économie de concentration (« star-system ») qui centralise l'attention sur quelques gros producteurs, vers une économie de la diversité où la pluralité actuelle des goûts des auditeurs (la thèse des goûts omnivores développée par Peterson et Simkus⁶³⁴), soutiendrait la diversité des offres de productions amateurs.

En somme, il est avéré qu'après une démocratisation de la production musicale au travers de la grande accessibilité des logiciels de création (tels que Reason puis Ableton Live pour citer les plus connus), la diffusion numérique de ces productions sur Internet est venue démocratiser à son tour la promotion ainsi que la distribution des créations musicales contemporaines (la vente en ligne de fichiers numérisés -ou en téléchargement libre- et de pressages vinyle ou CD par des groupes autoproduits ou signés chez des labels indépendants).



Influences de la numérisation sur la chaîne d'autoproduction musicale

⁶³⁴ La notion d'omnivore renvoie à la montée de l'éclectisme culturel, les omnivores ont des préférences musicales portant aussi bien sur des genres musicaux savants que populaires, écouter « de tout » devenant la nouvelle norme distinctive des classes supérieures qui se sont vues transformées par un recrutement social diversifié. PETERSON Richard A., SIMKUS Albert, « How musical test mark occupational status groups », in LAMONT Michèle, FOURNIER Marcel, *Cultivating differences, symbolic boundaries and the making of inequality*, Chicago : University of Chicago Press, 1992, pp. 152-186. PETERSON Richard A., KERN Roger M., « Changing highbrow Taste: from snob to omnivore », *American Sociological Review*, 1996, pp. 900-907.

« Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère (...) Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont plus depuis 20 ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par-là sur l'invention elle-même, aillent peut être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art (...) Sans doute ce ne seront d'abord que la reproduction et la transmission des œuvres qui se verront affectées. On saura transporter ou reconstituer en tout lieu le système de sensations, – ou plus exactement, le système d'excitations, – que dispense en un lieu quelconque un objet ou un événement quelconque. Les œuvres acquerront une sorte d'ubiquité. Leur présence immédiate ou leur restitution obéiront à notre appel. Elles ne seront plus seulement dans elles-mêmes, mais toutes où quelqu'un sera, et quelque appareil. »⁶³⁵

Cet extrait semble parfaitement décrire la situation actuelle. Cette façon d'exposer les changements de regards et de rapports à l'art depuis une vingtaine d'années, l'attente de nouveautés inexorables qui changeront les techniques et influenceront la création, la modification de ce que représente l'art. Sans connaître l'auteur nous pourrions gager de son actualité. Cependant il fut écrit il y a près d'un siècle par Paul Valéry dans un court article intitulé « La conquête de l'ubiquité ». Deux choses se dégagent : d'une part l'écho de ces écrits avec la réalité actuelle donne une impression d'attente perpétuelle jamais tant réalisée qu'imaginée. D'autre part la nette impression que cela se justifie par le parallèle technique entre les conséquences de l'invention de la photographie et du cinéma au début du siècle dernier, et les conséquences en cours et à venir du développement exponentiel des technologies numériques. Autrement dit une nouvelle « époque de reproductibilité technique ». La façon dont le monde dans sa globalité s'est engagé dans les technologies numériques d'information et de communication est un des phénomènes saisissants de l'histoire récente. Il permet aux cultures musicales de se déployer de nouvelles façons au travers de sites de partage et de *streaming* en ligne, en même temps il pousse à la reconfiguration des pratiques coopératives. Ces réalités

⁶³⁵ VALÉRY Paul, « La conquête de l'ubiquité », (1928), in *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, 1726 p., pp. 1283-1287. Article également paru comme préface à l'ouvrage collectif *De la musique avant toute chose*, Éditions du Tambourinaire, 1929, 35p. (Titre qui est une citation empruntée à Paul Verlaine, elle est la première phrase de son poème de 1874 intitulé *Art poétique* « De la musique avant toute chose, Et pour cela préfère l'impair Plus vague et plus soluble dans l'air (...) ») L'article entier « La conquête de l'ubiquité » est disponible en ligne. http://rae.com.pt/valery_conquete_ubiquite.pdf. Ce premier paragraphe de l'article ici retranscrit partiellement, fut cité en exergue de la première version de l'essai de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, que les Éditions Allia remirent en épigraphe de leur 3^{ème} réédition de 2013 (p.11). BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (1939), Paris : Allia, 2013, 94p.

méritent notre attention car les musiques donnent à voir une partie de l'ensemble complexe de changements occasionnés par le numérique.

Les nouvelles technologies numériques déclenchent de nombreux débats quant aux changements qu'elles provoquent sur les relations sociales et les institutions de notre monde social. De fait, un champ de recherche encore peu structuré et fondamentalement pluridisciplinaire a émergé, cherchant à explorer toute la complexité et les potentielles contradictions intrinsèques à ces changements. Nécessairement la sociologie doit s'adapter, et ce sans doute prestement, à ces nouvelles réalités⁶³⁶. Car l'ère numérique n'est pas sans conséquences pour la pratique de la discipline elle-même.

La façon dont les différentes scènes locales entretiennent des contacts et échanges grâce au numérique, ainsi que la façon qu'ont les différents acteurs d'une même scène à entrer en contact et mettre en place des collaborations, peuvent se comprendre à l'aune du courant de pensée émergent des « Digital Humanities »⁶³⁷. En effet, ces pratiques relatives à la musique ont pour caractéristique de reposer en grande partie sur l'usage du numérique (*digital* en anglais). Que ce soit pour entrer en contact entre musiciens éloignés géographiquement et appartenant à différentes scènes locales, mais aussi pour diffuser à une échelle globale son autoproduction musicale, ou encore pour se tenir informé des nouvelles productions musicales, des concerts prévus en local, des avis de rédacteurs ou de chroniqueurs sur les manifestations musicales, etc. l'usage du numérique est devenu, comme presque partout ailleurs, assurément central et absolument incontournable.

L'élaboration de ce nouveau courant de pensée des « humanités numériques » repose sur trois postulats⁶³⁸ :

⁶³⁶ ORTON-JOHNSON Kate, PRIOR Nick, *Digital Sociology: Critical Perspectives*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

⁶³⁷ Thématique qui a notamment émergée au cours de rencontres en conférences internationales.

⁶³⁸ Si l'on s'en réfère à la brève présentation des Digital Humanities sur l'encyclopédie libre et collaborative qu'est Wikipédia, notons que cet article a en toute vraisemblance été rédigé par les chercheurs proches de ce domaine de recherche.

- Tout d'abord, le « tournant numérique » des deux dernières décennies (en forte accélération ces dernières années) a profondément modifié la production et la diffusion des savoirs,
- Ensuite, les *digital humanities* concernent l'ensemble des sciences humaines et sociales, des arts et des lettres, au sens où elles se fondent sur l'ensemble des paradigmes et connaissances issus de ces disciplines tout en y adjoignant les perspectives propres au numérique,
- Enfin, les digital humanities désignent une « transdiscipline » ayant des méthodes et approches heuristiques singulières.

L'ensemble de nos modes de vie contemporains sont affectés par le tournant numérique, et il en va de même pour les pratiques musicales. Les outils numériques permettent aux musiciens de créer, d'apprendre, d'échanger, de se rencontrer, de diffuser, d'écouter et de jouer, non moins que tout cela. En toute logique, les perspectives entrevues par ce qui se présente comme un nouveau courant des sciences humaines concernant le numérique, nous ont semblé intéressantes du point de vue de ce terrain local singulier. Tout un chacun a aujourd'hui affaire au numérique, et *a fortiori* les musiciens en particulier qui en font une expérience marquante puisque les procès et manières de faire s'en sont vus pour partie modifiés⁶³⁹.

Une question lancinante relative au premier point fondant les Digital Humanities, autrement dit le *tournant numérique* influençant la modification de la production et de la diffusion des savoirs, a trait *in fine* à la question de la démocratisation de l'accès au savoir. En effet, si le savoir est plus accessible au plus grand nombre, cela réfère à l'armature des ambitions démocratiques. D'où une interrogation théorique très vaste que nous développons ci-dessous et que nous connectons dans la mesure du possible aux réalités observées sur le terrain et vécues par les acteurs rencontrés. Car en effet il paraît difficilement concevable de ne pas aborder théoriquement les soubassements sur lesquels reposent les pratiques étudiées (sur les scènes locales et touchant toutes les pratiques musicales aujourd'hui), et encore à l'ensemble des pratiques artistiques, créatives et culturelles. De nombreux colloques et interrogations d'universitaires voient le jour sur ce thème extrêmement vaste et potentiellement très riche, mais qui commence seulement à se structurer.

⁶³⁹ Voir aussi notre paragraphe en introduction portant sur l'usage de données « ethnodigitales »

3.2.3.1. LA QUESTION DES USAGES DEMOCRATIQUES

« *Internet élargit l'espace public* »

Dominique Cardon⁶⁴⁰

Dans un article intitulé « Internet, un outil de la démocratie ? »⁶⁴¹ Patrice Flichy revient sur les chances et les menaces que représente Internet pour la démocratie. La question se résume simplement : est-ce qu'Internet favorise la délibération propre aux conditions démocratiques, ou au contraire engendre le morcellement des points de vue qui aurait pour conséquence d'amoinrir l'opinion publique ? Blogs, applications, plateformes d'échanges, de téléchargement ou de streaming dédiés à la musique entre autres, réseaux sociaux, etc. permettent indéniablement aux usagers d'Internet de s'exprimer. Les récepteurs qui pouvaient encore sembler passifs dans les dispositifs médiatiques traditionnels de la radio ou de la télévision (bien qu'ils construisaient aussi leur réception comme l'a montré Michel de Certeau⁶⁴²), sont indéniablement devenus eux-mêmes émetteurs. Mais dans quelles conditions ? Les toutes premières recherches concernant Internet sont très favorables à ce nouveau média, le présentant notamment comme l'idéal démocratique de prise de parole. Mais très vite l'analyse de la réalité vient contester cette vision angélique. En effet, les internautes seraient plus enclins à la défense parfois violente (et potentiellement injurieuse) de leurs opinions qu'ils ne veulent surtout pas voir contestées. Comme le rappelle Patrice Flichy au travers des apports de Mark Poster, la situation sociale et interactionnelle d'Internet n'a rien à voir avec celle de l'espace public lorsque les acteurs sont face à face. Cette dernière est caractérisée par le débat d'arguments rationnels entre égaux, tendant majoritairement à l'élaboration de positions communément partagées. Alors que sur Internet l'argumentation n'est pas forcément la caractéristique principale des échanges entre internautes et tend rarement vers une position commune. Mais plutôt vers la multiplication de positions contradictoires et rigides, d'autant plus fortes que les identités utilisées sur Internet sont impermanentes (on peut changer de pseudo, d'avatar, en avoir plusieurs, etc.).

⁶⁴⁰ CARDON Dominique, *La démocratie Internet*, Seuil, 2010, p.10.

⁶⁴¹ FLICHY Patrice, « Internet, un outil de la démocratie ? » La vie des Idées, 14 janvier 2008, www.laviedesidees.fr

⁶⁴² Notamment au travers du concept de « braconnage culturel ».

Les activités sur Internet amènent souvent les internautes à se rapprocher de communautés d'intérêts, c'est-à-dire de personnes -que l'on trouve plus facilement que dans la vie non virtuelle- qui partagent au moins une même passion (comme la musique), une pratique de loisir (peinture, cuisine, photographie,...), un même problème personnel (santé), une même curiosité (débat d'idées), etc. Les échanges sont donc indéniablement intenses mais ils portent généralement sur un seul aspect de la personnalité. L'internaute partage rarement d'autres points communs avec les membres de ces communautés, que celui qui amène à se rencontrer virtuellement. Cependant, cela n'empêche pas à certaines communautés d'intérêts de développer des débats publics productifs (comme parfois sur la santé, les films, la musique, les livres, les logiciels libres, etc.), notamment lorsque les experts et novices s'y côtoient. Internet permet donc à la fois aux opinions mal représentées dans les médias classiques de trouver un lieu d'expression et d'échange, à la fois à des mouvements extrêmes tels que les courants négationnistes et racistes de se développer. Aussi, recensant diverses études, Patrice Flichy exprime la conclusion que l'on tire de ces dernières, indiquant qu'Internet à l'instar des autres médias est un espace très concentré. Au sens où un petit nombre de sites reçoivent l'essentiel des liens hypertextes (les liens sur lesquels les internautes cliquent pour naviguer d'une page à l'autre) quand un grand nombre de sites en reçoivent très peu. Cette situation est nommée par les économistes « le gagnant prend tout » et sert notamment à expliquer les réussites des sites tels qu'Amazon ou Facebook. Internet bien qu'intrinsèquement diversifié est donc polarisé autour d'un nombre restreint de sites. C'est d'ailleurs ce contre quoi Benjamin Bayart met en garde, à l'instar d'autres défenseurs du net libre et de l'usage raisonné des immenses potentialités intrinsèques au réseau : il est urgent de prendre garde à la concentration des informations proposées sur Internet, qui dorénavant influencent considérablement nos manières de voir le monde.

Et tandis que les grands partis politiques commencent seulement à se servir véritablement du média Internet (depuis 2008 aux Etats-Unis et 2010 en France environ), on note qu'il a en revanche amplement servi aux nouvelles formes de militantisme qui disposaient de peu de ressources organisationnelles quant à eux. Nous avons d'ailleurs eu l'occasion de remarquer cela au cours de la réalisation du mémoire de maîtrise en sociologie-ethnologie, qui portait sur les pratiques du « Collectif des Déboulonneurs » de Lille. Ce collectif local qui agit dans la mouvance « antipub » est relié à un mouvement national que l'on retrouve dans différentes

grandes villes de France. Les membres du collectif des déboulonneurs, au cours d'actions auto-proclamées de *désobéissance civile*, taguent à la peinture des messages revendicatifs sur les encarts publicitaires, réclamant une réglementation de leur taille maximale, comme cela existe pour l'affichage politique. Une des particularités marquantes révélées par l'enquête était justement l'usage intensif d'Internet par la plupart des militants pour s'informer et débattre, et ce dès 2006 date de la réalisation de l'enquête de terrain et de la rédaction du mémoire. Internet permet à chacun de ces néo-militants de se « tenir au courant » des actions locales et nationales du « Collectif des déboulonneurs », des débats locaux, nationaux et internationaux concernant divers engagements politiques, et surtout de continuer à s'instruire des autres mouvements engagés. Et de la sorte potentiellement à accroître le spectre d'engagement de chacun. Internet répond en cela amplement à la multiplicité des engagements de ces néo-militants⁶⁴³ entre écologie politique, mouvements anti-nucléaire, anti OGM, slow food / slow life⁶⁴⁴, végétarisme, engagements contre la pollution lumineuse des grandes villes - Le Clan du Néon qui éteint les enseignes lumineuses la nuit, et propose d'ailleurs en ligne la description pour y parvenir aisément -, membres de la *Vélorution* - révolution par l'usage du vélo, associé à des valeurs écologiques -, participants au mouvement de la décroissance, membres d'AMAP : Associations pour le Maintien d'une Agriculture Paysanne (qui, si elles se sont largement démocratisées au cours de la dernière décennie, étaient auparavant le fait de personnes très engagées politiquement), etc. En somme une profonde multiplicité des engagements de chacun des membres du Collectif lillois, que j'ai finie par nommer « nébuleuse d'engagements ». Nébuleuse qui en tout état de cause utilise considérablement Internet pour s'informer, rester connecté, revendiquer, débattre mais aussi rendre publiques et faire valoir les actions du collectif ou les

⁶⁴³ On trouvera dans un ouvrage récent une nouvelle proposition de compréhension de la multiplicité de ces mouvements alternatifs en une quête globale du commun, compris comme l'exigence ultime à la base de toutes les contestations de l'appropriation des espaces, des services, des connaissances et des réseaux par une petite oligarchie : DARDOT Pierre, LAVAL Christian, *Commun. Essai sur la révolution au XXIe siècle*, Paris : La Découverte, 2014, 400p.

⁶⁴⁴ À ce sujet voir le numéro : « Le Slow Made : une révolution », Revue Problèmes économiques, La Documentation française, 2013

différentes actions individuelles (comme la marche pour la décroissance). Le tout s'inscrivant dans des pratiques réformatrices de la démocratie⁶⁴⁵.

Aussi nous acquiesçons Patrice Flichy qui déclare à l'instar de Fabien Granjon⁶⁴⁶, qu'il y a une proximité entre la forme réticulaire d'Internet et celle de certaines nouvelles formes d'action politique. Fabien Granjon ayant notamment parlé d'« affinité structurelle » entre Internet et le mouvement anti-mondialisation. Cité par Patrice Flichy, Pierre Rosanvallon quant à lui remarque qu'Internet est particulièrement adapté à la « contre-démocratie » (terme qui paraît cependant peu adéquat) se caractérisant par les pratiques de vigilance (surveiller), de dénonciation (débattre) et de notation (évaluer) propres aux nouveaux mouvements sociaux. Aussi les raisons d'une grande appropriation d'Internet de la part des individus inscrits dans des formes de militantisme, s'expliquent simplement par le fait que les nouveaux mouvements sociaux, tout comme Internet, fonctionnent en réseau. Mais qui plus est, ils ont des fonctions relativement similaires : en effet Internet sert aussi à exercer sa vigilance en démultipliant les sources d'information, il peut permettre la dénonciation (très nombreux et récents exemples depuis les « révolutions arabes ») et favoriser le débat d'idées. Surtout le réseau Internet se caractérise par d'abondantes pratiques de notations et d'évaluations collaboratives (de films, de livres, de musiques, de restaurants).

Enfin, Patrice Flichy exprime l'idée selon laquelle le média Internet ressemble finalement de toute évidence aux concepteurs qui l'ont mis au point (c'est aussi exactement ce que dit Benjamin Bayart). Pour rappel ce furent des chercheurs et informaticiens en Californie dans les années 1960, grandement intéressés par la logique du *libre* - logiciels libres - s'inspirant elle-même de la logique de la recherche universitaire qui vise à diffuser des connaissances et non à se les approprier. Mais aussi du contexte social de l'époque marqué par de multiples revendications de libertés fondamentales. Enfin, notons que le mythe d'une origine de la création d'Internet par l'armée américaine est sabordé par Benjamin Bayart, qui précise que l'armée demanda

⁶⁴⁵ HANNECART Claire, « Contestation de la publicité en désobéissance civile. Une enquête ethnographique du collectif des déboulonneurs de Lille », mémoire de Master 1 en Sociologie-Ethnologie mené sous la direction de Bernard CONVERT, Université de Lille 1, 2007.

⁶⁴⁶ GRANJON Fabien, « Mouvement «anti-mondialisation» et dispositifs de communication sur réseaux », communication au Colloque 2001 Bogues : Globalisme et Pluralisme – Montréal / 24-27 avril 2002.

effectivement à ces chercheurs d'élaborer un réseau non destructible. Ce à quoi ils ont répondu avec plaisir puisqu'un réseau non destructible s'avérait forcément être un réseau non maîtrisable, ce qui correspondait plus directement à leurs convictions éthiques.

Aux nouvelles formes de relations sociales émergeant avec le net, Patrice Flichy propose le nom d'individualisme connecté. Ce qui renvoie à l'évolution contemporaine de la dialectique entre individuel et collectif que les sciences sociales doivent plus que jamais permettre d'éclairer. En effet, si l'acteur individualiste est *connecté*, sous-entendu aux autres acteurs, cela l'inscrit de fait dans une interdépendance inaliénable à l'altérité. Et de fait ne permet plus de postuler l'idée chère aux économistes libéraux selon laquelle l'individu peut agir uniquement dans la poursuite de son propre intérêt.

De la sorte Patrice Flichy affirme qu'Internet a une homologie forte avec les nouvelles formes de participation et de délibération démocratique. Même s'il faut bien rappeler que cela ne concerne qu'une partie des internautes. Cependant, il est indéniable que de nouveaux dispositifs et de nouvelles formes de débats sont apparus et continuent de se mettre en place. En conclusion Internet n'a pas d'effet négatif sur la délibération démocratique et offre de « nouvelles opportunités pour de nouvelles formes démocratiques, multiples et réticulaires »⁶⁴⁷. En conséquence, les nouvelles formes réticulaires dont cette thèse est l'illustration dans un domaine singulier, initialement éloigné des questions démocratiques, n'en restent pas moins des amorces pour penser la dimension démocratique de pratiques ordinaires.

3.2.3.2. LE CONCEPT D'AMATORAT

Nathalie Heinich estime que l'injonction à parler des œuvres en sociologie de l'art, est probablement une perspective décevante en ce sens que le sociologue ferait mieux de s'attarder à découvrir les conditions sociales dans lesquelles les objets sont définis, perçus et traités comme œuvres. De la même façon pour Bernard Stiegler⁶⁴⁸: « toute œuvre est dans un temps et d'un

⁶⁴⁷ FLICHY Patrice. Internet, un outil de la démocratie? La Vie des Idées [en ligne]. 14 janvier 2008. Disponible en ligne: http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/200801147_internet.pdf [consulté le 11 septembre 2013].

⁶⁴⁸ STIEGLER Bernard, « Le temps de l'amatorat », *Alliages* n°69, Amateurs, octobre 2011 p. 161-179.

temps » et il est essentiel de restituer les œuvres dans leur époque, toute création artistique doit toujours être reportée au temps dans lequel elle est advenue. Aussi, pour Jean Pierre Cometti⁶⁴⁹, l'œuvre d'art ne possède pas de qualités intrinsèques mais existe et se définit à travers des facteurs sociaux, institutionnels et matériels. La réflexion de Cometti s'inscrit dans une approche pragmatiste qui s'oppose à une vision fétichisée de l'œuvre. Pour étayer cette importance de la prise en considération des temps et espaces sociaux qui voient apparaître des « œuvres », Stiegler s'appuie sur l'exemple de la production de *Fountain* par Marcel Duchamp (pour rappel un urinoire signé). Le sens politique de cette œuvre est indissociable de son contexte historique. Duchamp y tire les conséquences de la production industrielle (on est en 1917), et de la reproductibilité de l'art⁶⁵⁰. Mais ce n'est qu'en 1960 à l'époque des véritables excédents productifs, que l'œuvre de Duchamp se popularise. Cette époque des excédents productifs réduit souvent les êtres à des consommateurs. Stiegler déclare au sujet de cette époque que : « Le consommateur est un prolétaire⁶⁵¹ qui a perdu son savoir-vivre comme le producteur prolétarisé - qu'il est aussi - a perdu son savoir-faire ». Or cette époque des consommateurs, si elle n'est pas encore totalement révolue, comme l'affirme également Benjamin Bayart⁶⁵², serait cependant en train de se dissoudre et de voir ses règles perdre de leur fondement face à l'ère numérique. Benjamin Bayart en cela, n'hésite pas à comparer les innombrables conséquences de l'invention de l'imprimerie et de sa diffusion, à celles en cours et à venir issues de l'avènement d'Internet⁶⁵³. Cette ère numérique ayant notamment pour principale conséquence de mettre à plat les structures organisationnelles, autrement dit de les rendre horizontales suite à une verticalité fondamentale ayant existé pendant des siècles. L'organisation verticale supposant l'exclusivité d'un droit d'expression de quelques-uns face à des millions, quand l'organisation horizontale suppose à l'inverse une multitude de sources d'expressions et de réceptions.

⁶⁴⁹ COMETTI Jean-Pierre, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Folio, 2010.

⁶⁵⁰ Cf. Walter Benjamin sur le statut d'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique.

⁶⁵¹ Le prolétaire étant celui qui travaille en ayant perdu le savoir de son activité.

⁶⁵² Benjamin Bayart est un militant du logiciel libre et expert en télécommunications, qui à ce titre présente régulièrement ses idées dans diverses conférences ayant trait à l'ère numérique.

⁶⁵³ Il propose notamment de considérer les termes Internet, informatique et numérique comme étant divers moyens de désigner un seul et même mouvement, qui produit cependant des millions de conséquences en termes d'organisation sociétale.

Cette nouvelle époque que les sciences humaines et sociales commencent à saisir notamment au travers des Digital Humanities voit apparaître selon la terminologie de Stiegler un « amatorat ». L'amatorat désigne un nouveau type d'amateurs. Ces nouvelles figures de l'amateur⁶⁵⁴ concernent de façon très visible les champs artistiques et culturels. Bernard Stiegler affirme :

« Dans le processus d'amatorat, les tout premiers amateurs sont les artistes eux-mêmes (un artiste « professionnel », c'est tout comme un philosophe « professionnel », une contradiction dans les termes, et ceci est un problème propre à notre temps, où les « professionnels » se satisfont si lamentablement du consumérisme qui les coupe des amateurs, par où ils perdent eux-mêmes leur amour des œuvres. »

Cette affirmation renvoie à celles entendues par des intermédiaires associatifs du milieu des musiques actuelles au cours de l'enquête de terrain. En effet, certains d'entre eux n'hésitent pas à mettre en avant l'idée que les amateurs sont avant tout ceux qui aiment, et lors d'un forum à Lille en 2012, l'un d'entre eux a ainsi déclaré, provoquant un applaudissement généralisé : « nous sommes tous des amateurs ! »

Cet amatorat ou ces « nouveaux amateurs » comme les nomme Nick Prior⁶⁵⁵ s'ils se retrouvent de façon remarquable dans les domaines artistiques, touchent l'ensemble des domaines de l'activité humaine : science, médecine, astronomie,... De nombreux projets intègrent les amateurs à la recherche. Les anglo-saxons parlent de « Citizen sciences » signifiant sciences citoyennes ou participatives, mais ce n'est pas un hasard si une fois encore c'est un terme anglo-saxon qui reflète ces nouvelles pratiques sociales. En effet, les Citizen sciences sont moins développées en France que dans les pays anglo-saxons, car des habitudes culturelles empreintes de scepticisme peuvent freiner ces initiatives, perçues comme de simples aides à la science de la part de la société civile⁶⁵⁶. Alors que dans les modèles anglo-saxons les citoyens seraient les pierres

⁶⁵⁴ Cf. FLICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Seuil, 2010.

⁶⁵⁵ PRIOR Nick, « The Rise of the New Amateurs: Popular Music, Digital Technology and the Fate of Cultural Production », in *Handbook of Cultural Sociology*, HALL John R., GRINDSTAFF Laura, LO Ming-cheng (eds), Routledge, 2010.

⁶⁵⁶ Ce qui consisterait ici à considérer ces pratiques comme éminemment critiquables car elles useraient potentiellement des citoyens sans qu'ils en aient conscience, cependant ce scepticisme critique reste aussi salvateur dans le cas de réappropriations de ces initiatives citoyennes à des fins commerciales par de grands groupes.

angulaires de projets scientifiques d'envergure⁶⁵⁷. Ainsi, comme le précise Célya Gruson-Daniel dans son article intitulé « L'essor des sciences citoyennes, participatives et collaboratives » sur le site knowtblog, relatant la tenue de la conférence « London citizen cyberscience summit » qui a eu lieu début 2012, l'introduction de la conférence fut la suivante : « La science est bien trop importante pour la laisser aux seules mains des scientifiques ». La quantité des projets de Citizen science existants est assez conséquente et touche de nombreux domaines : biologie⁶⁵⁸, sciences humaines et sociales⁶⁵⁹, astrophysique, etc. On peut tirer une typologie des formes que prennent les sciences citoyennes : des collectes de données massives à l'échelle internationale (ou *crowdsourcing*⁶⁶⁰), des co-initiatives avec des scientifiques, et des projets d'initiatives citoyennes soutenues par la recherche.

3.2.3.3. UNE PRO-AM REVOLUTION ?

Pro-am est la contraction de professionnel-amateur. Pour Patrice Flichy⁶⁶¹, les « pro-am développent des activités amateurs selon des standards professionnels » (p.8), ce sont des « experts ordinaires » (p.11) développant des « expertises-expériences » (p.12). Patrice Flichy n'est pas l'inventeur de ce concept, dont le réinvestissement dans l'usage vient des anglosaxons⁶⁶² dès les années 2000. Le nouvel usage de ce terme atteste du flou taxinomique accompagnant les périodes de transitions sociétales telles que celle que nous sommes en train de

⁶⁵⁷ Ce pourquoi les sites dédiés sont en anglais et de fait potentiellement moins accessibles aux français intéressés à y participer.

⁶⁵⁸ Comme « Evolution Mega lab », où les volontaires notent la couleur des coquilles d'escargots de leur région afin de participer à l'étude des processus évolutifs des gastéropodes (cité dans l'article en question).

⁶⁵⁹ Ce qui n'est pas sans rappeler l'initiative française de l'enquête en ligne de Bruno Latour quant aux modes d'existence (faisant suite à sa publication proposant une anthropologie des modernes).

⁶⁶⁰ C'est le cas par exemple de *planethunters* (littéralement chasseurs de planètes) qui prend la forme d'un « serious game » (autrement dit un jeu à finalité « sérieuse », ces derniers sont de plus en plus nombreux) proposant aux citoyens de trouver de nouvelles planètes autour d'étoiles lointaines.

⁶⁶¹ FLICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris : Seuil, 2010.

⁶⁶² LEADBEATER Charles, MILLER Paul, *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts are Changing our Economy and Society*; London, Demos, 2004.

vivre accompagnant l'ère numérique. Si l'on ne peut se permettre de céder aux sirènes de la « révolution numérique », il est en revanche impossible de réfuter les changements sociétaux, peut-être balbutiants, qu'occasionnent l'arrivée du numérique, telles que nos façons actuelles d'accéder à l'information et d'entrer en communication. Mais ce sont peut-être les modalités de créations artistiques, et singulièrement la musique, qui assurément donnent à voir les conséquences des nouvelles technologies numériques sur les « processus créatifs ordinaires ».

Les musiciens agissant sur les scènes locales sont majoritairement des « amateurs » au sens traditionnel c'est-à-dire qu'ils ne vivent pas ou peu de leur activité artistique, mais cependant « tournent » (présentent aux publics leurs créations) sur scènes dans des conditions et modalités quasi-professionnelles. Et, bien que l'on regrette la faible élaboration sémantique de cette terminaison « pro-am », qui se contente de juxtaposer deux termes, elle reste l'occasion de présenter les métissages émergents et le brouillage des frontières entre professionnels et amateurs. Ce concept issu d'auteurs non académiques fait le pari de décrire le brouillage de la distinction entre professionnels et amateurs, incluant toutes les pratiques demandant des compétences qui pourraient être qualifiées de « professionnelles », quand elles sont déployées par des amateurs qui ne vivent pas de leur art. Aussi les notions de maîtrise et d'investissement de soi sont-elles centrales.

Le concept de pro-am est réinvesti depuis les années 2000 pour décrire une tendance émergente de personnes qui poursuivent des activités en amateurs avec des critères professionnels, comme le décrivent les auteurs de l'ouvrage *The Pro-Am Revolution*⁶⁶³ édité par Demos qui s'avère être un think tank anglais⁶⁶⁴. L'auteur de l'ouvrage a notamment œuvré à la diffusion du concept pro-am en le présentant à la conférence TED⁶⁶⁵ en 2005. Immanquablement les pro-am en musique, renvoient à des figures de connaisseurs⁶⁶⁶ couplées à celles de créateurs.

⁶⁶³ LEADBEATER Charles, MILLER Paul, *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts are Changing our Economy and Society*; London, Demos, 2004.

⁶⁶⁴ Fondé en 1993, ce think tank a notamment travaillé au programme du parti travailliste sous Tony Blair.

⁶⁶⁵ Les conférences internationales TED (pour Technology, Entertainment and Design) sont organisées en vue de transmettre (et diffuser par la suite gratuitement sur Internet sous forme de vidéos) des idées et concepts actuels. Les thématiques abordées sont très vastes, allant des arts aux sciences dures, de la politique à l'architecture, etc. Ce sont en quelque sorte des conférences « grand public » largement identifiées où des personnalités telles que Bill Clinton, ou d'illustres inconnus travaillant par exemple en astronomie, interviennent pour transmettre en peu

Quelle que soit l'envie de saisir et décrire les processus à l'œuvre, il faut se garder de céder à la tentation d'exagérer les changements comme le souligne Nick Prior⁶⁶⁷. Ainsi Timothy Taylor déclarait que l'avènement des technologies numériques dans les années 1980 a marqué le début d'un changement fondamental dans l'histoire de la musique occidentale, comme on n'en avait pas vu depuis l'invention du système de notation musical au 19^{ème} siècle⁶⁶⁸. Ces déclarations sont assez spectaculaires mais inutiles, d'une part parce qu'elles adoptent unilatéralement le point de vue de leur auteur mais d'autre part parce qu'elles réduisent les processus complexes de reconfigurations historiques en termes simplificateurs de révolution. Tout simplement, les profonds changements ne se réalisent pas du jour au lendemain. Il existe toujours des périodes de transition, où différents modes de fonctionnement existent. Ces moments de coexistence sont assez déroutants et prennent souvent la forme de confusions taxinomiques et de résistances au changement.

de temps et dans un langage accessible leur savoir. Ce mouvement a débuté en 1984 en Californie, et en France en 2009 à Paris avant de s'étendre aux métropoles françaises. Il y a deux principales conférences internationales TED par an, mais les programmes TEDx permettant aux personnes intéressées de créer elles-mêmes (bibliothèques, groupes d'amis, entreprises, écoles) le même type de conférences localement en bénéficiant du soutien des équipes TED leur assurant de la sorte une visibilité et une identification aisée de la part des potentiels publics intéressés. Ces conférences TEDx étant d'ailleurs d'illustres exemples d'activités de « nouveaux amateurs ».

⁶⁶⁶ Précisons que Hegel écrit au sujet du *connaisseurisme* (terme peu heureux en traduction française nous en convenons) et qui n'a pas de rapport direct avec l'idée développée ici autour des nouveaux amateurs. Le *connaisseurisme* désignant selon Hegel le fait de s'attacher à des points particuliers d'une œuvre, en en manquant l'essentiel.

⁶⁶⁷ PRIOR Nick, « The Rise of the New Amateurs: Popular Music, Digital Technology and the Fate of Cultural Production », in *Handbook of Cultural Sociology*, HALL John R., GRINDSTAFF Laura, LO Ming-cheng (eds), Routledge, 2010.

⁶⁶⁸ TAYLOR Timothy, *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*, Routledge, 2001.

CONCLUSION

L'enjeu de l'ère numérique est de saisir les formes et les sens que prennent les technologies numériques telles qu'elles se déploient, afin d'examiner la façon dont elles entremêlent les actions humaines à de gigantesques flux de données⁶⁶⁹, tout en changeant les habitudes dans de nombreux domaines de production et consommation culturels. La façon dont le monde dans sa globalité s'est engagé dans les technologies numériques d'information et de communication est un des plus impressionnants et rapide phénomène de l'histoire récente. Il étend les possibilités des cultures musicales dans de nouveaux lieux, en même temps qu'il reconfigure les pratiques coopératives et le sens donné au fait de faire de la musique. Ce sont ces coalitions et réalités qui méritent notre attention, notamment car la vitesse d'évolution des cultures contemporaines est extrêmement rapide, les musiques populaires donnant à voir une partie de l'ensemble complexe des changements occasionnés par le numérique.

Nous avons pu explorer la pluralité des représentations des acteurs des scènes locales notamment concernant le financement public de la culture. Les acteurs ajustent en permanence leurs représentations aux environnements dans lesquels ils évoluent. Ces adaptations et ajustements renvoient en parallèle à l'interdépendance entre les scènes locales et globale malgré leur apparente opposition. Les critiques et justifications se construisent au sein d'ensemble de valeurs permettant d'établir les grandeurs des actions, ce sont notamment la cité inspirée et la cité de l'opinion qui sont mobilisées par les musiciens. Les pratiques créatives qu'ils donnent à voir s'avèrent difficilement solubles dans le paradigme marchand, car elles ne se construisent pas avec les mêmes registres de grandeurs, de la sorte elles donnent à voir des alternatives au paradigme dominant. Les nouveaux amateurs de pratiques créatives que sont les musiciens des scènes locales, développent des modèles d'appropriation basés sur la coopération.

⁶⁶⁹ Autrement appelés « Big data », façon usuelle de désigner les nouveaux ordres de grandeur des infinies volumineuses données qui transitent incessamment à l'ère numérique, posant notamment des questions de stockage, de partage et de visualisation. Également appelées Datamasse en français, par similitude avec Biomasse (désignant la masse totale d'organismes vivants dans un biotope à un moment précis). De nombreux chercheurs estiment que ce phénomène des Big Data est l'un des grands défis des années à venir.

CONCLUSION GENERALE

« On dirait qu'un certain 'intellectualisme' au goût aristocratique s'efforce constamment de dominer un courant de passion qui gronde par en dessous »

Nietzsche, Ecce Homo⁶⁷⁰

⁶⁷⁰ NIETZSCHE Friedrich, *Ecce Homo*, (1908), Paris : Mille et une nuits, 1997, p.100.

Cette thèse porte sur l'étude de scènes locales en Nord de France, supports et médiations de pratiques musicales. La recherche trouve son origine dans le constat suivant : alors qu'ils s'inscrivent dans des réalités contraintes et ne sont pas assurés d'obtenir des marques de reconnaissance, de nombreux acteurs pluriactifs produisent des engagements intenses relatifs à la musique. L'objectif de cette recherche était de mettre en évidence les enjeux de ces pratiques d'engagement en tension entre mondes vécus et contextes collectifs de leur avènement.

Nous revenons sur les principaux résultats qui s'articulent autour de l'ambivalence des représentations émanant des divers acteurs en jeu sur les scènes locales. L'existence de tensions et de conflits dérivant de registres de justifications pluriels. Ainsi que le développement d'un amatorat soutenu par l'ère numérique, valorisant la relocalisation de pratiques ayant une dimension artisanale. Enfin nous présenterons les limites inhérentes à cette recherche et les voies de recherches futures.

1. AMBIVALENCES

Afin de coordonner leurs idéaux et valeurs civiques, éthiques et politiques à leurs pratiques musicales, les musiciens et intermédiaires des scènes locales développent des représentations plurielles. Ces représentations entrent en tension avec les réalités contextuelles contraintes dans lesquelles adviennent leurs pratiques. S'inscrivant dans des réseaux de coopérations sans lesquels l'art ne peut advenir, les créations et leurs médiations relèvent avant tout du collectif et non de l'individuel. Ce qui a pour conséquence d'engendrer des ambivalences de représentations concernant les statuts des uns et des autres qui s'inscrivent bien souvent en pluriactivité et polyvalence. Il existe aussi des ambivalences de représentations concernant la dimension industrielle de la musique en comparaison des productions des scènes locales.

1.1 AMATEURS/PROFESSIONNELS ET PLURIACTIVITE

Il existe une pluralité d'expériences d'acteurs attestant l'invalidité de la distinction entre professionnels et amateurs sur les scènes locales. Aujourd'hui au dire des acteurs de terrain, les qualités des productions issues de groupes professionnels (sachant qu'on compte de nombreux groupes alliant des musiciens aux statuts amateurs et professionnels) ou de groupes amateurs peuvent être comparables.

De nombreux musiciens engagés dans leur activité musicale, ne souhaitent pas faire de la musique une profession, contrairement à ce qui a longtemps été sous-entendu par les acteurs politiques, les professionnels associatifs, certaines recherches académiques et plus globalement le sens commun. Même si la majorité d'entre eux organise amplement leur vie sociale autour de la passion musicale, ils restent pour la plupart occupés à des activités professionnelles leur procurant généralement rémunération, stabilité et reconnaissance d'un statut. En somme, nombre d'entre eux combinent leur pratique engagée dans la musique, au choix prudent et rationnel de garder une activité professionnelle rémunératrice. Notamment au vu des difficultés à vivre de la musique que rencontrent en revanche la majeure partie des musiciens intermittents des scènes locales, vivant une précarité et une incertitude pesante. Qui plus est, ces difficultés à vivre de la musique sont aujourd'hui traversées de bouleversements dus aux reconfigurations induites par l'ère numérique.

Cet entre-deux ni professionnel, ni amateur au sens traditionnel de loisir, implique inévitablement une pluriactivité des musiciens. Entre engagement passionnel et activité professionnelle d'une part, ou entre régime de singularité et multiplication de l'activité musicale pour en vivre d'autre part. L'ensemble de ces musiciens intermittents, fonctionnaires, éducateurs,... échangent et pratiquent collectivement sur les scènes en développant des représentations plurielles de leur activité de sorte à combiner leurs statuts aux conditions matérielles de réalisation.

1.2 GLOBAL/LOCAL

Une autre tension est révélée par l'ambivalence des représentations concernant l'industrie musicale. Cette tension se manifeste par un refus ou une mise à distance du *mainstream*, un choix de *l'underground* conçu comme gage d'authenticité. Bien qu'il existe des circulations avérées entre *mainstream* et scènes locales. Les représentations des musiciens et intermédiaires des scènes locales quant à la dimension industrielle de la musique entrent en conflit avec leur défense de pratiques artisanales. Le va-et-vient entre local et global se perçoit au travers des influences incessantes des deux dimensions : l'industrie musicale de masse rachète les labels indépendants financièrement viables, et les musiciens des scènes locales s'inspirent de multiples influences globales. Les pratiques telles que les *mashup*, *remix* et *cover*, attestent de ces circulations. De la sorte, bien que les logiques de l'industrie globale et celles des scènes locales soient foncièrement différentes, ces dernières ne sont jamais tant opposées qu'inscrites dans une interdépendance persistante, qui occasionne chez les acteurs des représentations plurielles visant à assembler ces logiques contradictoires.

2. TENSIONS

Les conflits sont toujours des entrées fécondes pour l'analyse de la complexité sociale. En l'occurrence les acteurs des scènes locales développent des représentations conflictuelles quant au financement public de la culture et particulièrement des musiques actuelles. La particularité française du soutien aux pratiques culturelles et musicales par la sphère politico-administrative mérite notre attention. L'étude des acteurs politiques et intermédiaires occupant des places actives dans la configuration des scènes locales, permet de penser la régulation sociale des pratiques.

2.1 UNE FONCTION POLITIQUE SUBSTITUTIVE

L'usage que font les élus locaux de l'art et de la culture comme production de fête et de lien social, semble organiser dans une certaine mesure des formes de dépolitisation des citoyens qui seraient régulées par le politique lui-même. Nous serions face à un effacement de l'inventivité politique qui aurait pour résultat de donner une fonction politique substitutive aux arts et à la culture. Le développement culturel des territoires insufflé par les élus, et singulièrement ceux ayant des territoires restreints d'intervention, peut parfois se comprendre à l'aune d'une quête personnelle de popularité. Les logiques d'instrumentalisation de la culture cachent à peine leur réalité sous la dénomination décomplexée du marketing territorial visant le développement des villes/vitrines attirantes. Les arts et la culture constituent des stratégies de communication des acteurs de régulation politique.

En conséquence les collectivités territoriales ainsi que les agences déconcentrées de l'Etat en région concourent à la structuration de la catégorie d'intervention publique que représentent les « musiques actuelles ». Par leur pouvoir d'octroi de subventions publiques, ces derniers impriment de leur influence les configurations locales des scènes. Ils s'inscrivent *a fortiori* dans des sphères d'activités très différentes de celles des musiciens et des intermédiaires autonomes des scènes locales, mais leurs choix entrent directement en jeu dans le développement des initiatives musicales. Les relations qu'établissent les acteurs politiques et administratifs avec les intermédiaires financés au titre des musiques actuelles, révèlent des formes de régulation de la structuration des scènes.

2.2 L'EXPRESSION DE CRITIQUES

Ces régulations politiques externes de contrôle sont en tension avec les régulations autonomes horizontales. Mais les deux niveaux se rencontrent dans des régulations conjointes assurées par les intermédiaires financés au titre des musiques actuelles. Avant d'entrer en politique publique, les premiers intermédiaires des scènes locales menaient des actions de régulations autonomes. Après la (con)quête d'une reconnaissance institutionnelle et d'une légitimation des musiques

actuelles passant notamment par leur financement public, les acteurs intermédiaires financés au titre des musiques actuelles ont investi des fonctions de médiation essentielles à la structuration des scènes locales. Pour ce faire ils ont agi en qualité de médiateurs participant à une régulation conjointe des scènes locales. Les activités de négociation qu'ils mènent auprès des politiques publiques, leur permettent d'adapter les règles émanant de la sphère politique aux réalités vécues par les musiciens et les intermédiaires autonomes des scènes. L'activité de négociation des intermédiaires de régulation conjointe désamorce les concurrences et conflits de représentations à l'œuvre entre les différents acteurs prenant part à la structuration des scènes. Les associations principalement financées au titre des musiques actuelles aident à la traduction des pratiques musicales et à la construction de scènes locales. Localement, nous comprenons combien les acteurs intermédiaires financés œuvrent à l'interpénétration des régulations politiques et autonomes pour produire des règles de fonctionnement négociées des scènes locales.

En revanche les musiciens et intermédiaires autonomes des scènes locales développent souvent des représentations ambivalentes quant à ces financements publics. S'ils bénéficient plus ou moins directement du soutien public au secteur des musiques actuelles, ils développent fréquemment des discours et représentations critiques à l'égard de ce qu'ils perçoivent parfois comme des formes de récupération des dynamiques locales, ou d'intrusion administrative voire d'instrumentalisation de l'art et de la culture par les politiques publiques. Ces ambivalences par rapport aux subventions publiques ont été typologisées afin de rendre compte de la pluralité des représentations en jeu. Les réactions critiques contre les subventions et les logiques de politisation ou bureaucratisation du traitement des musiques actuelles, qui s'y rattachent dévoilent des luttes internes ou collectives (fanzines critiques, discussions informelles). Ces critiques portent principalement sur les mécanismes de sélection des initiatives locales bénéficiant d'une mise en visibilité et sur l'inquiétude de devoir s'adapter à une demande formatée, politiquement énoncée, rarement en prise avec les mondes vécus. Un certain formatage professionnalisant peut également être vécu comme une intrusion dans les volontés d'expression autonomes de singularité. Des musiciens ne font plus la fête de la musique, des auditeurs critiquent voire rejettent les festivals et l'injonction à une fête continue : des résistances face à ce qui est perçu comme un trop plein culturel se font jour.

Mais les investissements publics dans la culture nourrissent aussi incontestablement des imaginaires collectifs et des représentations partagées des territoires, permettent à certaines initiatives de voir le jour ou d'être renforcées tout en participant à des sélections parfois vécues comme arbitraires. En définitive le financement public de la culture est loin de provoquer une homogénéité des représentations des acteurs, et fait autant figure de régulation imposée que de constructions négociées.

3. RECONFIGURATIONS

La démocratisation de l'accès à la création musicale notamment au travers de la baisse des coûts des technologies, donne à voir des pratiques d'appropriation de la part de nombreux amateurs sur les scènes locales, pouvant être désignés comme « experts du bas »⁶⁷¹. Il est possible d'imaginer que l'avant-garde artistique permettant le renouvellement de pratiques grâce à des actions innovantes ne vient plus de l'élite mais des pratiquants amateurs. Leurs modèles de fonctionnements coopératifs élaborés sans la volonté d'en faire des modèles, la multiplication des possibilités de définition de soi au travers de pratiques créatives, sont autant de propositions de nouveaux rapports au monde.

3.1 NOUVEAUX AMATEURS ET AUTONOMIE

Dans *Art et démocratie*⁶⁷², Joëlle Zask établit des correspondances entre les actuelles pratiques artistiques et les valeurs constitutives de la démocratie, qui toutes deux appellent une individuation. L'individuation désignant l'autonomisation de soi en prenant conscience de son individualité. Aussi, les processus d'individuation concourant aux expressions musicales, donnent à voir des capacités d'engagement et d'initiative pouvant faire figure de démocratie contributive.

⁶⁷¹ FLICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur*. Paris : Seuil, 2010.

⁶⁷² ZASK Joëlle, *Art et démocratie*, Paris : Presses universitaires de France, 2003

Les expressions créatives des scènes locales transmettent rarement des opinions politiques explicites mais donnent à voir en action la remise en cause de hiérarchies traditionnelles. En effet si l'engagement politique est rarement expressément formulé, les pratiques des nouveaux amateurs s'inscrivent en porte à faux avec la logique d'une expertise venant du haut. La faible utilité marchande des pratiques créatives, et l'engagement dans des formes d'expression de soi qui adviennent sur les scènes locales, permettent à des acteurs de se développer en marge des chemins de la Cité marchande⁶⁷³.

L'appréhension théorique des pratiques des scènes locales à l'aune du paradigme anti-utilitariste de l'action et de la sociologie pragmatique de la critique, permet de saisir les valeurs auxquelles les êtres se réfèrent pour justifier leurs actions. L'inutilité des pratiques créatives dans le paradigme marchand dominant, pousse à interpréter ces dernières comme maintien de zones d'activités autonomes au regard de ce qui fait système⁶⁷⁴. La volonté de garder un espace de création propre, s'inscrivant contre l'industrialisation, imprime une dimension artisanale aux actions, dans le sens d'une autoproduction qui trouve ses moyens de diffusion à l'échelle locale.

3.2 SUPPORT NUMERIQUE ET PRATIQUES ARTISANALES COOPERATIVES

Les autoproductions de type artisanal des scènes locales trouvent au travers du numérique de nouveaux ressorts, moyens et outils de mise en commun et d'échanges sur les territoires. En effet, Internet permet la construction de nouvelles relations, mais les chercheurs s'accordent aujourd'hui à dire qu'il favorise surtout la mise en place de nouvelles formes de coopération entre interconnaissances préexistantes⁶⁷⁵. Ainsi paradoxalement, le numérique favorise et soutient les échanges à l'échelle locale vécus par les personnes. L'ère numérique fournit de nouvelles ressources pour coopérer et mener des actions collectives, et ces réalités se manifestent dans différentes sphères dont les activités musicales. Elles concernent moins le

⁶⁷³ BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent, *De la justification, les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991, 483p.

⁶⁷⁴ HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris : Fayard, 1987.

⁶⁷⁵ CARDON Dominique, DELAUNAU-TETEREL Hélène, « La production de soi comme technique relationnelle », in *Réseaux sociaux de l'Internet*, Réseaux, n°152, 2008/6.

numérique en soi, que la sociabilité et la coopération favorisées par lui. Les engagements ordinaires dans la création sont en mutation à l'ère numérique puisque facilités par l'accessibilité aux moyens de production. Cette accessibilité participe d'une pro/am révolution⁶⁷⁶ selon certains. Et pour singulières qu'elles soient, les pratiques musicales de scènes locales, permettent de donner à voir en partie ces changements de société à l'œuvre. Valérie Charolles⁶⁷⁷ estime que nous vivons un changement contemporain qu'elle résume par le passage d'un monde immuable à un monde en mouvement. Ce changement de paradigme invite à penser le monde en termes de hasard, de bifurcations, d'instabilités, d'émergences et d'événements. Et ces éléments ont la singularité de raisonner avec les processus de création.

La coopération s'avère communément plus compliquée à mettre en œuvre que la compétition, mais le monde hyper-connecté favoriserait une prise de conscience des forces potentielles de la coopération (appropriabilité, tactiques, braconnages). Pour André Gunthert le numérique est devenu un « univers d'activités expressives »⁶⁷⁸. Ces nouvelles possibilités offertes par le numérique renforceraient finalement des pratiques existantes, ce qui semble être le cas des musiciens et intermédiaires des scènes locales dont les coopérations sont favorisées par Internet. Ces pratiques musicales ne sont ni nouvelles ni révolutionnaires en elles-mêmes, mais les combinaisons, coopérations et associations d'acteurs des scènes locales sont favorisées d'une nouvelle manière par l'ère numérique. De la sorte elles apparaissent fécondes pour participer à saisir les changements à l'œuvre. Les acteurs des scènes locales et spécialement les musiciens, proposent des productions basées sur les technologies numériques favorisant les associations de genres et de personnes qui stimulent de nouvelles formes du faire.

3.3 RELOCALISATIONS ET HYBRIDATIONS

⁶⁷⁶ LEADBEATER Charles, MILLER Paul, *The Pro-Am Revolution*, Londres: Demos, 2004.

⁶⁷⁷ CHAROLLES Valérie, *Philosophie de l'écran : dans le monde de la caverne*, Fayard, 2013.

⁶⁷⁸ GUNTHERT André, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », Les Carnets du BAL (actes coll.), n° 2, octobre 2011, pp. 136-149.

Les réappropriations du sens à l'échelle locale au travers du modèle artisanal/DIY, s'inscrivant contre les phénomènes d'industrialisation globale, se comprennent aussi à l'aune des *postcolonial studies*, mettant en exergue les métissages et hybridations qu'impliquent les circulations entre local et global. La remise en contexte des pratiques aboutit à saisir l'émergence du sens et de la valeur des actions dans les ajustements à l'environnement local.

L'imagination de l'expérience artistique est le pouvoir de proposer, grâce à la réflexivité, des possibilités alternatives d'existence ou de modes d'action. Pour John Dewey⁶⁷⁹ la démocratie authentique doit être créatrice et permettre aux personnes libres d'inventer des manières originales d'interagir. En regard de cela, on comprend les pratiques des scènes locales comme des manières originales d'interagir (coopérations, pluriactivité, artisanat DIY, hybridations des influences globales et locales), permises par les sociétés démocratiques contemporaines dans lesquelles elles se développent et aujourd'hui considérablement favorisées par Internet.

L'engagement dans la création musicale, l'amatorat des scènes locales, s'articule à des formes d'engagement plus large dans la société, contre le *mainstream*, pour un artisanat. Il existe de la sorte des résonances entre pratique musicale et un engagement plus large : le désir d'autonomie musicale renvoie à des engagements dans des modes de vie plus autonomes des systèmes établis. Ce refus d'être pensé et « parlé » par les institutions, et la volonté de s'exprimer singulièrement, donnent finalement à voir des acteurs qui deviennent de véritables auteurs.

4. LIMITES ET VOIES DE RECHERCHES ULTERIEURES

Comme pour toute recherche, les résultats obtenus au travers de cette thèse doivent être considérés en tenant compte des limites inhérentes à l'étude réalisée. Il s'agit tout d'abord de limites relatives à l'étude quantitative. En effet cette enquête statistique a uniquement porté sur les musiciens ayant postulé en 2011 à un dispositif d'accompagnement des pratiques musicales de la métropole lilloise (Tour de Chauffe). De la sorte, il apparaît incontestable que cet échantillon étroit constitue une limite à la généralisation des résultats produits.

⁶⁷⁹ DEWEY John, *L'art comme expérience*, (1915), Paris : Gallimard, 2010.

Ensuite le manque d'entretiens auprès d'auditeurs des scènes locales (en dehors des musiciens et des intermédiaires) peut sembler faire défaut à cette étude qui souhaitait saisir l'ensemble des acteurs des scènes malgré une focale évidente sur les musiciens. De même les acteurs politiques n'ont pas suffisamment été interrogés, notamment en raison de leur relative indisponibilité. Une limite inhérente à toutes les recherches qualitatives de long terme tient en la trop grande implication du chercheur sur son terrain qui peut aboutir au fait de ne plus distinguer nettement la distance nécessaire à la réflexivité. Enfin le choix d'un cadre théorique relativement spécifique nous a amené à évincer de la réflexion les questions de la sociologie classique concernant les origines sociales des acteurs concernés de même qu'une réalité profondément inhérente aux scènes locales tenant en la masculinité très marquée de leurs acteurs.

Les limites mentionnées ci-dessus induisent par conséquent de nouvelles voies de recherches. Tout d'abord au niveau des enquêtes statistiques portant sur les nouveaux amateurs des scènes locales, leurs réalisations pourraient s'étendre sur de nombreux territoires de sorte à les comparer et mieux saisir encore les réalités. Ensuite, notre recherche pourrait être prolongée par des études de cas, des productions de monographies locales, qui permettraient de mettre en évidence d'autres particularités saillantes.

Au-delà du domaine de la musique aujourd'hui, il semble que nous soyons face à un renouvellement des engagements des êtres. L'idéologie politique mobilise peu quand les pratiques expressives en revanche se voient largement investies par de nouveaux pratiquants. Nous avons montré que les scènes locales engageaient l'expressivité des musiciens. La finalité de ces expériences esthétiques ne consisterait pas uniquement à produire de l'art, mais plutôt à s'inventer, s'améliorer, progresser soi-même et avec les autres. Ces pratiques donnent à voir de nouvelles formes évitant l'idéologie mais proposant des renouvellements car elles sont ancrées dans le faire et la praxis. Les acteurs étudiés n'acceptent pas seulement d'être mis dans des positions, ils prennent position dans le monde.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, (1962), Nouvelle édition revue, Genève : Contrechamps, 2009, 220p.

ADORNO Theodor W., « Réflexions en vue d'une sociologie de la musique », (1958), in *Relire Adorno, Musique en jeu n°7*, Paris : Éditions du Seuil, Mai 1972, pp. 5-15.

ADORNO Theodor W., *Théorie Esthétique*, (1974), Paris: Klincksieck, 2004, 347p.

ADORNO Theodor W., « Analyses de marchandises musicales », in *Quasi una fantasia*, Paris: Gallimard, 1982, 376p.

AIGRAIN Philippe, AIGRAIN Suzanne, *Sharing: culture and economy in the internet age*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, 242p.

AMBROISE Jean-Charles, LE BART Christian, *Les fans des Beatles, sociologie d'une passion*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000, 242p.

ANDERSON Chris, *La Longue Traîne - La nouvelle économie est là*, Paris: Village mondial, 2007, 280p.

ANDERSON Chris, *Makers : La nouvelle révolution industrielle*, Paris : Pearson, collection Les temps changent, 2012, 340 p.

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot, 2005, 326p.

ARDENNE Paul, *L'art dans son moment politique, écrits de circonstance*, Bruxelles : La Lettre volée, 2000, (Essais), 400p.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel. Création artistique : en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris : Champs Flammarion, 2004, 254p.

ARENDT Hannah, *La Condition de l'homme moderne*, (1958), Paris : Pocket, 2002, 406 p.

ASSAYAS Michka (dir.), *Le nouveau dictionnaire du rock*, Paris : Robert Laffont, 2014, 3317p.

AUDI Paul, *Créer. Introduction à l'esth/étique*, (2005), Lagrasse : Verdier, 2010, 853p.

- BAQUE Dominique, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris : Flammarion, 2004, 317p.
- BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, (posthume, 1984), Paris : Seuil, 1993, 439p.
- BASTIDE Roger, *Art et société*, Paris : Payot, 1977, 211p.
- BASZANGER Isabelle, STRAUSS Anselm L., *La trame de la négociation : sociologie qualitative et interactionnisme*, Paris : L'Harmattan, 2003, 319p.
- BATAILLE Georges, *La part maudite*, Paris : Éditions de Minuit, 1967, 283p.
- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, (1970), Paris : Denoël, 1996, 318p.
- BAUMAN Zygmunt, ABENSOUR Alexandre, *Le coût humain de la mondialisation*, Paris : Hachette littératures, 1999, 204p.
- BAUMAN Zygmunt, ROSSON Christophe, *La vie liquide*, Rodez (Parc Saint Joseph) : Le Rouergue - Chambon, 2006, 202p.
- BAUMAN Zygmunt, *Le présent liquide, peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris : Seuil, 2007, 141p.
- BEAUDE Boris, *Internet, changer l'espace, changer la société. Les logiques contemporaines de synchronisation*, Limoges : Éditions FYP, 2012, 256p.
- BECKER Howard S, CARPER W. James, « The Development of Identification with an Occupation », *The American Journal of Sociology*, vol. 61, n°4, 1956, pp. 341-48.
- BECKER Howard S., « Notes on the Concept of Commitment », *The American Journal of Sociology*, vol. 66, n° 1, 1960, pp. 32-40.
- BECKER Howard S., *Outsiders : Étude de sociologie de la déviance*, (1963), Paris : Métailié, 1985, 247p.
- BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, (1982), Paris : Champs, Flammarion, 2006, 379p.
- BEGOUT Bruce, *De la décence ordinaire, court essai sur une idée fondamentale de la pensée politique de George Orwell*, Paris : Éditions Allia, 2008, 124p.
- BENHAMOU Françoise, *L'économie de la culture*, Paris : La Découverte, 2004, 122p.
- BENITO Luc, *Les festivals en France, Marchés, enjeux et alchimie*, Paris, France : L'Harmattan, 2001, 196p.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (1939), Paris : Allia, 2013, 94p.

BENNETT Andy, *Popular music and Youth Culture: Music, Identity, and Place*, London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 2000, 223p.

BENNETT Andy, PETERSON Richard, *Music scenes: local, translocal and virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, 264p.

BENNETT Andy, SHANK Barry, TOYNBEE Jason, *The popular music studies reader*, London; New York: Routledge, 2006, 408p.

BENNETT Andy, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », in WHITELEY Sheila, « Contre-Cultures : théorie et scènes », Volume, vol. 9, n° 1, Nantes, Éd. Mélanie Seteun, 2012, p. 19-31.

BERGER Peter, LUCKMANN Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, (1966), Paris : Armand Colin, 2012, 344p.

BERLAND Jody, « Radio space and industrial time: music formats, local narratives and technological mediation », *Popular Music*, IX 2, 1990, pp.179-92.

BERTRAND Romain, « Histoire globale, histoires connectées : un « tournant » historiographique ? », in CAILLE Alain, DUFOIX Stéphane (dir.), *Le "tournant global" des sciences sociales*, Paris : La Découverte, 2013, pp.44-66.

BESSY Christian, CHATEAURAYNAUD Francis, *Experts et Faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris : Métailié, 1995, 364p.

BEUSCART Jean-Samuel, CRÉPEL Maxime, « Entre conversation et professionnalisation : une typologie des pratiques culturelles amateurs sur le Web 2.0 » in Journées Hubert Curien International Conference on Science Communication, IMPACT, MISH, Strasbourg : Université de Lorraine, 2012.

BEUSCART Jean-Samuel, « L'industrie du disque : bilan et perspectives », in FRANCOIS Pierre (dir.), *La Musique. Une industrie, des pratiques*, Paris : La Documentation Française, 2008, 152p.

BEUSCART Jean-Samuel, PEERBAYE Ashveen, BENTABOULET Martine, « Accessibilité et appropriation des connaissances dans les nouveaux dispositifs de production scientifique », in Eric DELAMOTTE (dir.), *Du partage au marché. Regards croisés sur la circulation des savoirs*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2004, 350p.

BEUSCART Jean-Samuel, « La construction du marché de la musique en ligne. L’insertion économique et juridique des innovations de diffusion musicale en France », Thèse de doctorat en Sociologie, École Normale Supérieure de Cachan, présentée le 28 avril 2006.

BEUSCART Jean-Samuel, « Sociabilité en ligne, notoriété virtuelle et carrière artistique. Les usages de MySpace par les musiciens autoproduits », *Revue Réseaux* n°152, La Découverte, juin 2008, pp.139-168.

BIZZONI Lise (dir.), PRÉVOST-THOMAS Cécile, *La chanson francophone engagée*, Canada, Montréal : Triptyque, 2008, 185p.

BOAL Augusto, *Théâtre de l’opprimé*, (1975), Paris : La Découverte, 2007, 207p.

BOISSIERE Anne, *La pensée musicale de Theodor W. Adorno. L’épique et le temps*, Paris : Beauchesne, 2011, 216p.

BOLLIER David, *La Renaissance des communs. Pour une société de coopération et de partage*, Paris : Charles Leopold Mayer, 2014, 240p.

BOLTANSKI Luc, THÉVENOT Laurent, *De la justification, les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991, 483p.

BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999, 843p.

BOLTANSKI Luc, *De la critique : précis de sociologie de l’émancipation*, Paris : Gallimard, NRF essais, 2009, 294p.

BONNACCI Giulia, FILA-BAKABADIO Sarah, *Musiques populaires. Usages sociaux et sentiments d’appartenance*, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, centre d’études africaines, 2003, 112p.

BONNEAU Michel, *Les loisirs. Du temps dégagé au temps géré*, Paris : Ellipses, Collection Transversale – Débats, 2009, 180p.

BOUDY Jean-François, *Histoire de la pluriactivité : Du polisseur de pierre au webmaster*, Paris : L’Harmattan, 2013, 222p.

BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Éditions de Minuit, 1979, 670p.

BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, 475p.

BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques : Sur la théorie de l’action*, (1994), Paris : Seuil, 1996, 248p.

- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, (1992), Paris : Éditions du Seuil, 1998, 480p.
- BOUVERESSE Jacques, *Le mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris : Éditions de Minuit, 1976, 702p.
- BRANDL Emmanuel, « L'institutionnalisation des musiques amplifiées : de l'interaction à l'institution », in *Sociologie de l'art, Littérature, arts, sciences*, OPuS n°6, 2005, pp.121-153
- BRANDL Emmanuel, *L'ambivalence du rock, entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris : L'Harmattan, 2009, 281p.
- BRANDL Emmanuel, PREVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe (dir.), *25 ans de sociologie de la musique en France (Tome 1) : Réflexivité, écoutes, goûts*, Paris : L'Harmattan, Logiques sociales - Sociologie des arts, 2012, 188p.
- BRANDL Emmanuel, PREVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe (dir.), *25 ans de sociologie de la musique en France (Tome 2) : Pratiques, œuvres, interdisciplinarité*, Paris : L'Harmattan, Logiques sociales - Sociologie des arts, 2012, 244p.
- BRAS Jean-Yves, *La troisième oreille, Pour une écoute active de la musique*, Paris : Fayard, 2013, 324p.
- BROMBERGER Christian (dir.), *Passions ordinaires : du match de football au concours de dictée*, Paris : Bayard, 1998, 544p.
- BUCH Estéban, DONIN Nicolas, FENEYROU Laurent (dir.), *Du politique en analyse musicale*, Paris : Vrin, 2013, 256p.
- BUREAU Marie-Christine, CORSANI Antonella, « La pluriactivité comme art de la résistance », in BUREAU Marie-Christine, CORSANI Antonella (dir.), *Un salariat au-delà du salariat ?*, Nancy : PUN, 2012, pp.135-154.
- BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc, SHAPIRO Roberta (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009, 193p.
- CAILLE Alain, GODBOUT Jacques, *L'esprit du don*, Montréal-Paris : La Découverte, 1992, 345p.
- CAILLE Alain, *La quête de reconnaissance : nouveau phénomène social total*, Paris : La Découverte : MAUSS, 2007, 303p.
- CAILLE Alain, *Anthropologie du don : le tiers paradigme*, Paris : La Découverte, 2007, 276p.

- CAILLE Alain, *Théorie anti-utilitariste de l'action*, Paris : La Découverte : MAUSS, 2009, 191p.
- CAILLE Alain, *Pour un manifeste du convivialisme*, Lormont : le Bord de l'eau, 2011, 116p.
- CARDON Dominique, DELAUNAU-TETEREL Hélène, « La production de soi comme technique relationnelle », *in Réseaux sociaux de l'Internet*, Réseaux, n°152, 2008/6, 256p.
- CARDON Dominique, *La démocratie Internet*, Paris : Seuil, 2010, 101p.
- CASILLI Antonio, *Les Liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?*, Paris : Seuil, 2010, 334p.
- CASTEL Robert, *Les métamorphoses de la question sociale*, (1995), Paris : Gallimard, 1999, 813p.
- CATELLIN Sylvie, *Sérendipité : du conte au concept*, Paris : Seuil, 2014, 264p.
- CERTEAU Michel de, GIARD Luce, *L'ordinaire de la communication*, Réseaux, vol.1, n°3, 1983, pp.3-26.
- CERTEAU Michel de, *La culture au pluriel*, (1974), Paris : Seuil, 1993, 228p.
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, (1980), Paris : Gallimard, 1990, 347p.
- CERTEAU Michel de, GIARD Luce, *La prise de parole*, (1968), Paris : Seuil, 1994, 278p.
- CHAROLLES Valérie, *Philosophie de l'écran : dans le monde de la caverne*, Paris : Fayard, 2013, 307p.
- CHATEAU Dominique, *L'art comme fait social total*, Paris : L'Harmattan, 1998, 109p.
- CHAUVIRE Christiane, *Le moment anthropologique de Wittgenstein*, Paris : Kimé, 2004, 152p.
- CHEVREFILS-DESBIOLLES Annie, « L'amateur dans le domaine des arts plastiques. Nouvelles pratiques à l'heure du web 2.0 », Rapport MCC-DGCA, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction générale de la création artistique, 2012, 291p.
- CHIAPPELLO Ève, *Artistes versus managers : le management culturel face à la critique artiste*, Paris : Métailié, 1998, 257p.
- CITTON Yves, *L'économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris : La Découverte, 2014, 320p.

- CLAIR Jean, *La responsabilité de l'artiste, Les avant-Gardes, entre terreur et raison*, Paris : Gallimard, Collection Le Débat, 1997, 140p.
- CLAYTON Martin, MIDDLETON Richard, HERBERT Trevor, *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*, New York and London: Routledge, 2003, 368p.
- COHEN Sarah, *Rock Culture in Liverpool: Popular music in the Making*, New York: Oxford University Press, 1991, 246p.
- COHEN Sarah, « Scene », in HORNER Bruce, SWISS Thom, *Key Terms in Popular Music and Culture*, Oxford: Blackwell, 1999, pp. 239-250.
- COMETTI Jean-Pierre, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris : Gallimard, 2010, 436p.
- CONNEL John, GIBSON Chris, *Sound Tracks, Popular music identity and place*, London; New York: Routledge, 2003, 320p.
- COOK Nicolas, *Musique, une très brève introduction*, (1998), Paris : Allia, 2006, 155p.
- COULANGEON Philippe, *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle : sociologie des carrières et du travail musical*, Paris : L'Harmattan, 2000, 268p.
- COULANGEON Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux », *Revue Française de Sociologie*, n° 1, vol. 44, 2003, pp. 3-33.
- COULANGEON Philippe, *Les musiciens interprètes en France : portrait d'une profession*, Paris: la Documentation française ; Ministère de la culture et de la communication : Département des études et de la prospective, 2004, 350p.
- COULANGEON Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris : La Découverte, 2005, 123p.
- COVA Hans, *Art et politique, les aléas sur la projection d'un projet esthétique : Essai sur la projection politique de l'art*, Paris : L'Harmattan, 2005, 129p.
- CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : Editions La Découverte, 2004, 123p.
- CUKROWICZ Hubert, « Le prix du beau », in: *Genèses* n°36, *Amateurs et professionnels*, Paris : Belin, septembre 1999, pp.35-53.
- CRAWFORD Matthew B., *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris : La Découverte, 2010, 249p.

DALLET Sylvie, CHAPOUTHIER Georges, NOEL Émile (dir.), *La création : définitions et défis contemporains*, Paris : L'Harmattan, 2009, 243p.

DAMASIO Antonio R., *Le sentiment même d'être soi. Corps, émotions, conscience*, Paris : Odile Jacob, 2002, 479p.

DARDOT Pierre, LAVAL Christian, *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris : La Découverte, 2014, 400p.

DARRAS Bernard, *Études culturelles & cultural studies*, Paris : L'Harmattan, 2007, 262p.

DASILVA Fabio B., BLASI Anthony J., DEES David, *The Sociology of Music*, Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1984, 200p.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, (1967), Paris : Gallimard, 1992, 208p.

DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, (1988), Paris : Gallimard, 1992, 167p.

DELCHAMBRE Jean-Pierre, MARQUIS Nicolas, « Les modes d'existence expliqués aux modernes, ou le monde pluriel selon Bruno Latour », *SociologieS*, revue en ligne de l'AISLF, novembre 2013, source web : <http://sociologies.revues.org/4478> (Consulté le 04 décembre 2013).

DELLAFAILLE Dimitri, « Espaces de solidarité, de divergences et de conflits dans la musique montréalaise émergente », Volume, vol.4, n°2, Nantes, Mélanie Seteun, 2005, pp. 61-74.

DELIEGE Célestin, *Invention Musicale et Idéologies*, Paris : C. Bourgois, 1986, 390p.

DELIEGE Célestin, *Invention musicale et idéologies: Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Liège : Wavre Mardaga, 2007, 375p.

DENISOFF Ron Serge, PETERSON Richard A., *The sounds of Social Change: Studies in Popular Culture*, Chicago: Rand-McNally, 1972, 332p.

DENORA Tia, *Beethoven et la Construction du Génie : musique et société à Vienne, 1792-1803*, Paris : Fayard, 1998, 305p.

DENORA Tia, *Music in everyday life*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2000, 181p.

DENORA Tia, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003, 176p.

DENUT Éric, *Musiques actuelles, musique savante : quelles interactions ?*, Paris : L'Harmattan, Collection Musique et musicologie, 2002, 109p.

DESHAYES Éric, GRIMAUD Dominique, *L'Underground musical en France*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2009, 324p.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, (1915, 1934 en français), Paris : Gallimard, 2010, 596p.

DIAMOND Beverley, « Music and gender in the sub-arctic Algonquin area », in *Women in North American Indian Music*, Richard Keeling (dir.), Bloomington, Ind. : Society for Ethnomusicology, 1989, 91p.

DONIN Nicolas, CAMPOS Rémy, KECK Frédéric, « Musique, musicologie, sciences humaines: sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 14, Auxerre, 2006, pp. 3-17.

DONIN Nicolas, KECK Frédéric, « Lévi-Strauss et "la musique". Dissonances dans le structuralisme », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 14, Auxerre, 2006, pp. 101-137.

DONIN Nicolas, « L'accès à la musique et la condition d'auditeur chez Schoenberg », *Intermédialités*, vol. 9, 2007, pp.135-153.

DORIN Stéphane (dir.), *Sound Factory. Musiques et logiques de l'industrialisation*, Paris : Seteun, 2012, 167p.

DONNAT Olivier, *Les amateurs, enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris : La Documentation française, 1996, 229p.

DONNAT Olivier, TOLILA Paul, (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, 393p.

DONNAT Olivier, PASQUIER Dominique (dir.), « Passionnés, fans et amateurs », *Revue Réseaux* n°153, 2009.

DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, Hors collection Sciences Humaines, Coédition Ministère de la culture et de la communication, 2009, 288p.

DONNAT Olivier, « Pratiques culturelles, 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », *Culture études DEPS Ministère de la Culture*, n° 7, 2011, 36p.

DUBAR Claude, *La crise des identités, l'interprétation d'une mutation*, Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 2001, 239p.

DUBET François, *Sociologie de l'expérience*, Paris : Éditions du Seuil, 1994, 272p.

DUBOIS Vincent, MEON J.M., PIERRU Emmanuel, *Les mondes de l'harmonie : Enquête sur une pratique musicale amateur* », Paris : La Dispute, 2009, 305p.

- DUFRENNE Mikel, *Art et Politique*, Paris : Union générale d'éditions, 1974, 319p.
- DUFY Caroline, WEBER Florence, *L'ethnographie économique*, Paris : La Découverte, 2007, 122p.
- DUNCOMBE Stephen, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Londres : Verso, 1997, 240p.
- DUPONT Maylis « Penser la valeur d'une œuvre. Propositions pour une sociologie de la musique responsable », Thèse de Doctorat en sociologie et musicologie, soutenue le 12 décembre 2005, Université Lille 3
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 1963, 550p.
- DUTHEIL-PEISSIN Catherine, *La chanson réaliste, sociologie d'un genre : le visage et la voix*, Paris : L'Harmattan, 2004, 339p.
- DUVIGNAUD Jean, *Spectacle et société. Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*, Paris : Denoël-Gonthier, 1970, 164p.
- DUVIGNAUD Jean, *Sociologie de l'art*, Paris : Presses universitaires de France (PUF), 1972, 142p.
- DUVIGNAUD Jean, CAILLE Alain, LE BRETON David, *Le don du rien : Essai d'anthropologie de la fête*, (1977), Paris : Téraèdre, 2007, 215p.
- ELIAS Norbert, *Mozart. Sociologie d'un Génie*, Paris : Seuil, 1991, 243p.
- ELIAS Norbert, *La société des individus*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1991, 301p.
- ESCAL Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris : Payot, 1979, 250p.
- ESPINOZA Santiago, ROSSET Clément, *L'inexpressif musical*, Les Belles Lettres, Encre marine, Paris : 2013, 187p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris : A. Colin, 2003, 226p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris : La Découverte, 2003, 122p.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?*, Paris : Hermès science publications, 2009, 201p.

ETHIS Emmanuel (dir.), *Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales*, Paris : la Documentation française : Ministère de la culture et de la communication, Département des Études et de la Prospective, 2002, 342p.

FABIANI Jean-Louis, *L'éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2008, 192p.

FABIANI Jean-Louis, « Publics constatés, publics inventés, publics déniés. Les sciences sociales et la démocratisation de la culture » in *Enseigner la musique* n°6 -7, Lyon : Cahiers de Recherches du CEFEDM Rhône-Alpes et du CNSMD de Lyon, 2004, pp. 65-86.

FERRAND Laure, JACQUES Tatyana, « Écouter, ressentir et comprendre la musique », *Revue Sociétés*, 2009, n°104, De Boeck Université, 140p.

FEENBERG Andrew, « Technique et agency », in *Du convivialisme comme volonté et comme espérance*, *Revue du MAUSS*, Paris : La Découverte, n° 43, vol.1, 2014, pp.169-180.

FINNEGAN Ruth, *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Middletown, Wesleyan University Press, 1989, 378p.

FISCHER Hervé, *Théorie de l'art sociologique*, Tournai : Casterman, 1977, 199p.

FLEURIEL Sébastien, « De la vocation artistique à la précarité : devenir professeur de danse jazz », *La question de la critique 2*, *Revue Sociologie de l'art*, Opus 15, 2010, pp. 137-158.

FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris : Armand Colin, 2006, 127p.

FLICHY Patrice, *L'imaginaire d'Internet*, Paris : La Découverte, 2001, 272p.

FLICHY Patrice, « Internet, un outil de la démocratie ? » *La vie des Idées*, [en ligne], Janvier 2008. Disponible en ligne : www.laviedesidees.fr/Internet-un-outil-de-la-democratie.html (consulté le 10 décembre 2013).

FLICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris : Seuil, 2010, 96p.

FLORIDA Richard, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: Basic Books, 2002, 404p.

FLORIDA Richard, *Cities and the Creative Class*, New-York: Routledge, 2004, 208p

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, (1975), Paris : Gallimard, 1993, 318p.

FOUCAULT Michel, *Du gouvernement des vivants*, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales : Gallimard, 2012, 380p.

FOURMENTRAUX Jean-Pierre (dir.), *L'ère post-media. Humanités digitales et Cultures numérique*, Paris : Hermann, 2012, 220p.

FOURMENTRAUX Jean-Pierre, *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Paris : Hermann, 2012, 126p.

FRANCOIS Pierre, "Qu'est-ce qu'un musicien ? Professionnels et amateurs" in NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle. Volume 2 : les savoirs musicaux*, Paris/Arles : La cité de la musique/Arles, pp. 585-611.

FREIDSON Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol.27, 1986, pp. 431-443.

FRITH Simon, *The sociology of rock (Communication and society)*, London: Constable, 1978, 255p.

FRITH Simon, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll (Communication and society)*, London: Constable, 1983, 294p.

FRITH Simon, « The Industrialization of popular music », in *Popular Music and Communication*, James Lull (dir.), Newbury Park CA : Sage Publication, 1987, pp. 52-77.

FRITH Simon, « Towards an aesthetic of popular music », in *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, LEPPERT Richard, MCCLARY Susan (dir.), Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 133-149.

FRITH Simon, *Performing rites: on the value of popular music*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996, 360p.

FRITH Simon, GOODWIN Andrew, *On record: Rock, Pop and the Written word*, New York: Pantheon Books, 1990, 492p.

FRITH Simon, *Popular music: critical concepts in media and cultural studies*, London: Routledge, 2004, 1752p.

FRITH Simon, « La musique Live, ça compte... », In *Revue Réseaux Sociologie des musiques populaires*, n°141-142, vol. 25, Hermes Science publications, 2007, pp. 179-201.

GAINES Donna, « The local Economy of Suburban Scenes », in EPSTEIN Jonathon S. (dir.), *Adolescents and Their Music: If it's Too Loud, You're Too Old*, New York: Garland, 1994, pp. 47-65.

GALLAND Olivier, « Une entrée de plus en plus tardive dans la vie adulte », *Économie et statistique* n°283-284, 1995, pp.33-52.

GALLAND Olivier, « Entré dans la vie adulte. Les étapes toujours plus tardives mais resserrées », *Économie et statistique* n°337-338, 2000, pp.13-36.

GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, 5e édition, Paris : Armand Colin, 2011

BIGOT Régis, CROUTTE Patricia, DAUDET Émilie, « La diffusion des technologies de l'information et de la communication dans la société française », rapport du CRÉDOC n° 297, 2013, 288p.

GAULEJAC Vincent de, *Le coût de l'excellence*, Paris : Éditions du Seuil. 1991, 341p.

GAULEJAC Vincent de, *La société malade de la gestion. Idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social*, Paris : Seuil, 2004, 275p.

GAUTIER Arthur, « Les lieux associatifs de musiques actuelles : régulation hybride et changement institutionnel », in HOARAU Christian, LAVILLE Jean-Louis (dir.), *La gouvernance des associations*, Ramonville : Erès, Sociologie économique, 2008, pp. 171-199.

GELDER Ken, THORNTON Sarah, *The Subcultures Reader*, London; New York : Routledge, 1997, 599p.

GILROY Paul, *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, (1993), Paris : Éditions Amsterdam, 2010, 333p.

GIRARD René, *Les origines de la culture*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, 280p.

GIREL Sylvia (dir.), *Sociologie des arts et de la culture : un état de la recherche*, Paris : L'Harmattan, 2006, 372p.

GIREL Sylvia, « Arts, Territoires et action sociale : l'exemple marseillais », Erès, *Vie sociale* n°2, 2007, pp. 183-195.

GLEVAREC Hervé, PINET Michel, « La *tablature* des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », in *Revue Française de Sociologie*, vol.50, n°3, 2009, pp. 599-640.

GLISSANT Édouard, *Traité du tout-monde, Poétique IV*, Paris : Gallimard, 1997, 268p.

GLISSANT Édouard, CHAMOISEAU Patrick, « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial », *Cahiers Sens public*, n° 10, 2009, p. 25-33.

GRANJON Fabien, « Mouvement “anti-mondialisation” et dispositifs de communication sur réseaux », communication au Colloque 2001, Bogues : Globalisme et Pluralisme – Montréal / 24-27 avril 2002.

GRASSI Valentina, *Introduction à la sociologie de l'imaginaire : Une compréhension de la vie quotidienne*, Ramonville-Saint-Agne (Haute-Garonne) : Erès, 2005, 140p.

GREEN Anne-Marie (dir.), *Des jeunes et des musiques. Rock, Rap, Techno...*, Collection Logiques sociales, Série Musiques et champ social, Paris : L'Harmattan, 1997, 319p.

GREEN Anne-Marie, *Musique et Sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris : L'Harmattan, 2000, 343p.

GREEN Anne-Marie, *De la musique en sociologie*, Paris : L'Harmattan, 2006, 255p.

GRENIER Line, « Lire la musique sans déchiffrer les notes. Pour une critique du préjugé acoustique » [Reading Music without Decoding the Notes], in SAINT-JACQUES Denis (dir.), *L'acte de lecture*, 2nd édition [1994], Québec, 1998, pp. 195-212.

GOFFMAN Erving, *La présentation de soi*, (1959). Paris : Les Éditions de Minuit, 1973, 251p.

GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1974, 230p.

GUEGUEN Haud, MALOCHET Guillaume, *Les théories de la reconnaissance*, Paris : La Découverte, 2012, 126p.

GUIBERT Gérôme, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Musiques actuelles, ça part en Live, mutations économiques d'une filière culturelle*, Paris : Irma éditions, 2013, 142p.

GUIBERT Gérôme, « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux » in DORIN Stéphane (dir.), *Sound Factory. Musiques et logiques de l'industrialisation*, Paris : Seteun, 2012, pp. 93-124.

GUIBERT Gérôme, « Détourner le contrôle : de l'évaluation chiffrée comme menace à la production du chiffre comme stratégie. Le cas de la Fédération des lieux de musiques actuelles », *Sociologies pratiques*, n°22, Paris : Presses de Sciences Po., 2011, pp. 79-92.

GUIBERT Gérôme, « Les scènes locales en France. Définitions, enjeux, spécificités », in Le Guern P., Dauncey H., Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires France/G.B., Paris - Bordeaux, Irma - Mélanie Sèteun, 2008, pp. 221-236.

GUIBERT Gérôme, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèses, structurations, industries, alternatives*, Paris : Irma éditions, Mélanie Sèteun, 2006, 568p.

GUIBERT Gérard, « Scènes locales, scène globale. Contributions à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France », Thèse dirigée par DENIOT Joëlle, Université de Nantes, 2004, 1078p.

GUILLON Vincent, « Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes. Une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, Saint-Étienne et Montréal », Thèse dirigée par SAEZ Guy, Université de Grenoble, 2011, 625p.

GUNTHERT André, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », Les Carnets du BAL (actes coll.), n° 2, octobre 2011, pp. 136-149.

GUY Jean-Michel, *Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution*, Paris : Autrement, 2001, 251p.

HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, (1981), Paris : Fayard, 1987, 480p.

HALL Stuart, « Codage/décodage », *Réseaux*, vol.12, n°68, 1994, pp. 27-39.

HALL Stuart, JEFFERSON Tony, *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*, London: Routledge, 1990, 287p.

HANNECART Claire, « Les pratiques amateurs en musiques actuelles dans la métropole lilloise », Association ARA Autour des Rythmes Actuels, Lille, 2012, 24 p.

HANNECART Claire, « L'entrée en musique : hybridation des formes de transmissions de la pratique musicale », Diversité n°173, *Culture et pratiques musicales. Quelles perspectives éducatives pour tous ?*, Centre National de Documentation Pédagogique, 2013.

HARRIS Keith, « "Roots?" The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene », *Popular Music*, vol. 19, n°1, 2000, pp. 13-30.

HEBDIGE Dick, *Subculture: The meaning of style*, (1979) Zones, 2008, 154p.

HEIN Fabien, *Le monde du rock. Ethnographie du réel*, Paris : IRMA ; Saint-Amant-Tallende: M. Seteun, 2006, 365p.

HEIN Fabien, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », *Volume*, vol.9 n°1, Nantes : Mélanie Seteun, 2012, pp. 105-126.

HEIN Fabien, *Do It Yourself : Autodétermination et culture punk*, Congé-sur-Orne : Le Passager Clandestin, 2012.

HEINICH Nathalie, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Éditions de Minuit, 1991, 257p.

HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, 302p.

HEINICH Nathalie, « L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs », *Hermès, La Revue*, n°20, 1996, pp.193-204.

HEINICH Nathalie, « Les frontières de l'art à l'épreuve de l'expertise. Politique de la décision dans une commission municipale », *Politix*, vol.10, n°38, 1997, pp.111-135.

HEINICH Nathalie, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications* n°64, Paris : Centre Edgar Morin de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Seuil, 1997, pp.153-172.

HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1998, 90p.

HEINICH Nathalie, *L'épreuve de la grandeur : prix littéraire et reconnaissance*, Paris : La Découverte, 1999, 297p.

HEINICH Nathalie, *Être écrivain Création et identité*, Paris : La Découverte, 2000, 367p.

HEINICH Nathalie, *L'art en conflit. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris : La Découverte, 2002, 274p.

HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, 2005, 370p.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris : Repères, La découverte, 2004.

HEINICH Nathalie, VERDRAGER Pierre, « Les valeurs scientifiques au travail », *Sociologie et sociétés*, vol.38, n°2, 2006, pp. 209-241.

HEINICH Nathalie, « Régime vocationnel et pluriactivité chez les écrivains : une perspective compréhensive et ses incompréhensions », *in Socio-logos, Revue de l'association française de sociologie*, n°3, 2008.

HENNION Antoine, *Les professionnels du disque, une sociologie des variétés*, Paris : Métailié, 1981, 257p.

HENNION Antoine, MIGNON Patrick (dir.), *Rock de l'histoire au mythe*, Paris : Vibrations, Anthropos, 1991, 283p.

HENNION Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, (1993), Paris : A.M. Métailié, 2007, 406p.

HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie, GOMART Émilie, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : La Documentation française / DEP - Ministère de la Culture, 2000, 281p.

HENNION Antoine, TEIL Geneviève, « Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique », in DONNAT Olivier (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, DEP/Ministère de la culture, Paris : La Documentation française, 2003, pp. 63-82.

HENNION Antoine, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », in DONNAT Olivier, TOLILA Paul, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, pp.287-304.

HENNION Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », in PETIAU Anne (dir.), *Sociétés*, n°85, « Les pratiques musicales », 2004, pp.9-24.

HENNION Antoine, « Pour une pragmatique du goût », *Papiers de recherches du Centre de sociologie de l'innovation*, École des mines de Paris, 2005, 14p.

HENNION Antoine, « Public de l'œuvre, œuvre du public ? », in L'Inouï, *Revue de l'IRCAM* n°1, DONIN Nicolas, STIEGLER Bernard (dir.), 2005, pp. 64-68.

HENNION Antoine, « Affaires de goût. Se rendre sensible aux choses » in PERONI Michel, ROUX Jacques (dir.), *Sensibiliser. La sociologie dans le vif du monde*, La Tour d'Aigues : Éd.de l'Aube, 2006, pp.161-174.

HENNION Antoine, *Réflexivités. L'activité de l'amateur*, Réseaux, n°153, 2009, pp.55-78.

HENNION Antoine, « "This Strange Thing Called Music"...Prendre au sérieux les mondes de la musique », in RAVET Hyacinthe, PRÉVOST-THOMAS Cécile, BRANDL Emmanuel (dir.), *25ans de sociologie de la musique en France, Actes du colloque international, Tome 1 Réflexivité, écoutes, goûts*, Paris : L'Harmattan, 2012, pp.33-45.

HESMONDHALGH David, BORN Georgina (dir.), *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley CA: University of California Press, 2000, 360p.

HESMONDHALGH David, NEGUS Keith, *Popular Music Studies*, London: Arnold, 2002, 272p.

HESMONDHALGH David, *Understanding Media: Inside Celebrity*, Maidenhead: Open University Press in association with The Open University, 2005, 191p.

HESMONDHALGH David, TOYNBEE Jason, *The Media and Social Theory*, Abingdon and New York: Routledge, 2008, 291p.

HESMONDHALGH David; BAKER Sarah, *Creative Labor: Media Work in Three Cultural Industries*, Abingdon and New York: Routledge, 2011, 265p.

HESMONDHALGH David, *The Cultural Industries*, 3rd edition. London, Los Angeles, New Delhi: SAGE, 2012, 360p.

HESMONDHALGH David, *Why Music Matters*, Chichester, West Sussex, UK; Malden, MA, USA: John Wiley & Sons Ltd, 2013, 198p.

HOGGART Richard, *La culture du pauvre*, Paris : Éditions de Minuit, 1970, 424p.

HONNETH Axel, *La Lutte pour la reconnaissance*, (1992), Paris : Éditions du Cerf, 2000, 232p.

HONNETH Axel, *Les pathologies de la liberté : une réactualisation de la philosophie du droit de Hegel*, Paris : La Découverte, 2008, 127p.

HORKHEIMER Max, *Théorie critique : essais*, (1968), Paris : Payot, 1978, 373p.

HUGON Stéphane, *Circumnavigations. L'imaginaire du voyage dans l'expérience Internet*, Paris : CNRS Éditions, 2010, 266p.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, (1976), Bruxelles : Pierre Mardaga, 1985, 405p.

INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles : Zones sensibles ; Le Kremlin-Bicêtre : Les Belles lettres, 2011, 251p.

INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles : Zones Sensibles, 2013, 379p.

JAMES William, *Philosophie de l'expérience : un univers pluraliste*, (1909), Paris : Seuil, Les empêcheurs de penser en rond, 2007, 234p.

JAMES William, *Essai d'empirisme radical*, (1912), Paris : Flammarion, 2007, 236p.

JAMES William, *Le pragmatisme*, (1907), Paris : Flammarion, 2011, 350p.

JAN-RÉ Mélody⁶⁸⁰ (dir.), *Créations. Le genre à l'œuvre (Volume 2)*, Paris : L'Harmattan, 2012, 244p.

JAUSS Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris : Gallimard, 1978, 305p.

JAUSS Hans Robert, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Paris : Allia, 2007, 78p.

⁶⁸⁰ Pseudonyme collectif représentant Marie BUSCATTO, Mary LEONTSINI, Margaret MARUANI, Bruno PEQUIGNOT et Hyacinthe RAVET.

- JEUDY Henry Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris : A. Colin, Masson, 1998, 167p.
- JEUDY Henry Pierre, *Les usages sociaux de l'art*, Belfort : Éditions Circé, 1999, 187p.
- JOAS Hans, *La créativité de l'agir*, (1999), Paris : Éditions du Cerf, 2008, 306p.
- JOUVENET Morgan, *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, 290p.
- KAMERMAN Jack B., MARTORELLA Rosanne, *Performers & Performances: The social Organization of Artistic Work*, New York: Praeger; South Hadley, Mass.: J.F. Bergin, 1983, 303p.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, (1790), Paris : Flammarion, 2000, 540p.
- KATZ Elihu, LAZARFELD Paul Félix, *Influence personnelle*, (1955), Paris: Armand Colin, 2008, 416p.
- KERMAN Joseph, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, bridge, Mass.: Harvard University Press, 1985, 255p.
- KNIFTON Rob, « Les cultures numériques amateurs et les histoires musicales locales », in *Patrimonialiser les musiques populaires et actuelles*, Questions de communication n° 22, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2012.
- KRISTAL Hilly, BYRNE David, BRAZIS Tamar (dir.), *CBGB & OMFUG Thirty Years from the Home of Underground Rock*, Abrams, New York, NY : Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2005, 160p.
- LACHAUD Jean-Marc (dir.), *Art et politique. Ouverture philosophique*, Paris : L'Harmattan, 2006, 257p.
- LACHAUD Jean-Marc, *Art, culture et politique, actes du Congrès Marx international II*, Paris : Presses universitaires de France (PUF), 1999, 170p.
- LAFFANOUR Anne, *Territoires de musiques et cultures urbaines : rock, rap, techno, l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*, Paris : L'Harmattan, 2003, 157p.
- LAHIRE Bernard (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques*, Paris : La Découverte, 1999, 257p.
- LAHIRE Bernard, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris : La découverte, 2004, 777p.

- LAHIRE Bernard, *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, (1998), Paris : Armand Colin, 2005, 271p.
- LAHIRE Bernard, *La Condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris : La Découverte, 2006, 619p.
- LALONDE Joanne, *Le performatif du Web*, Québec : publié en ligne par La Chambre Blanche, 2010, 55p.
- LAMY Yvon, BERA Matthieu, *Sociologie de la culture*, Paris : Armand Colin, 2003, 251p.
- LANGÉARD Chloé, *Les intermittents en scènes : travail, action collective et engagement individuel*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. "Essais", 2013, 325p.
- LATOUCHE Serge, *L'occidentalisation du monde : essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, Paris : La Découverte, 1989, 143p.
- LATOUBRUNO Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris : La Découverte, 1991, 210p.
- LATOUBRUNO Bruno, *La science en action : introduction à la sociologie des sciences*, Paris : La Découverte / Poche, 2005, 663p.
- LATOUBRUNO Bruno, *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des modernes*, Paris : La découverte, 2012, 498p.
- LAURU Didier, *Jim Morrison, l'état limite du héros*, Paris : Bayard Centurion, 2003, 154p.
- LEADBEATER Charles, MILLER Paul, *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts are Changing our Economy and Society*, Londres: Demos, 2004, 77p.
- LE BART Christian, « Les politiques d'image : entre marketing territorial et identité locale », in BALME Richard, FAURE Alain et MABILEAU Alabert (dir.), *Les nouvelles politiques locales : dynamiques de l'action publique*, Paris : Presses de Sciences-Po, Association française de science politique, Centre de politologie Lyon, 1999, pp. 415-428.
- LE BART Christian, *Les fans des Beatles. Sociologie d'une passion*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2000, 242p.
- LE BRETON David, *Les passions ordinaires : anthropologie des émotions*, Paris : A. Colin, 1998, 223p.
- LE BRETON David, *La sociologie du corps*, Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 2007, 127p.

LEENHARDT Jacques, « Théorie de la communication et théorie de la réception », *Revue Réseaux*, Vol. 12, n°68, 1994, pp.41-48.

LEGROS Patrick, MONNEYRON Frédéric, RENARD Jean-Bruno, TACUSSEL Patrick, *Sociologie de l'imaginaire*, Paris : A. Colin, 2006, 236p.

LE GUERN Philippe (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. Le lien social, 2002, 378p.

LEMAITRE Rémi, « L'uniformisation des scènes de musiques actuelles », mémoire de Maîtrise d'Information-Communication dirigé par Jean-Luc Michel, Université Catholique de l'Ouest, présenté en septembre 2007.

LE MENESTREL Sara (dir.), *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris : Editions Hermann, 2012.

LE QUEAU Pierre (dir.), *20 ans de sociologie de l'art. Bilan et perspectives : Marseille 1985-Grenoble 2005, actes du colloque international de Grenoble*, Paris : L'Harmattan, 2007, 191p.

LE QUEAU Pierre (dir.), « Les pratiques artistiques et culturelles des habitants de la métropole lilloise : les territoires de la culture de Lille métropole », Grenoble : Observatoire des politiques culturelles, 2012, 208p.

LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*, Paris : La Dispute, 2000, 413p.

LEVERATTO Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006, 340p.

LEXTRAIT Fabrice, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Rapport à Michel Duffour, secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la décentralisation culturelle, Paris : La Documentation française, 2001, 290p.

LEVI-STRAUSS Claude, *Le cru et le cuit*, Paris : Plon, 1964, 402p.

LEWIS Lisa A. (dir.), *The adoring audience, fan culture and popular media*, London; New York: Routledge, 1992, 256p.

LINDENBERG Daniel, *Le rappel à l'ordre : enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris : La République des idées : Seuil, 2002, 94p.

LIPOVETSKY Gilles, SERROY Jean, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris : Gallimard, Hors-série Connaissance, 2013, 496p.

LOOSELEY David L., *The Politics of Fun: Cultural Policy and Debate in Contemporary France*, Oxford [England]; Washington, D.C.: Berg Publishers, 1995, 279p.

LOOSELEY David L., *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*, Oxford; New York : Berg, 2003, 254p.

LOOSELEY David L., HOLMES Diana (dir.), *Imagining the Popular in Contemporary French Culture*, New York: Manchester University Press : Distributed in the United States exclusively by Palgrave Macmillan, 2013, 254p.

LUCAS Jean-Michel, *Culture et développement durable. Il est temps d'organiser la palabre...*, Paris : IRMA, Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 2012, 122p.

LUCKMAN Susan, GIBSON Chris, WILLOUGHBY-SMITH Julie, BRENNAN-HORLEY Chris, « Life in a northern (Australian) town: Darwin's mercurial music scene », *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol.22, Issue 5, 2008, pp. 623-637.

LULL James, *Popular music and communication*, Newbury Park: Sage Publications, 1992, 247p.

MAFFESOLI Michel, *La connaissance ordinaire, précis de sociologie compréhensive*, Paris: Méridiens, 1985, 260p.

MAFFESOLI Michel, *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, Paris : Le Livre de Poche, 1997, 190p.

MAFFESOLI Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés post-modernes* (1988), Paris : La table Ronde, 2000, 350 p.

MAISONNEUVE Sophie, *L'invention du disque 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2009, 205p.

MARC Guillaume, « Michel de Certeau, La culture de l'ordinaire », *Médium*, février 2005, n°3, pp. 142-153.

MARTIN Denis-Constant, « Cherchez le peuple... Culture populaire et politique », *Critique internationale*, n°7, avril 2000, pp. 169-183.

MARTIN Peter J., *Sounds & society; themes in the sociology of music*, (1996), Manchester; New York: Manchester University Press; New York, 2004, 298p.

MASCI Francesco, *Superstitions*, Paris : Allia, 2005, 112p.

MASCI Francesco, *Entertainment ! : Apologie de la domination*, Paris : Allia, 2011, 118p.

MATTELARD Armand, NEVEU Erik, *Introduction aux cultural studies*, Paris : La Découverte, 2003, 121p.

MAUGER Gérard (dir.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Paris : Éditions du Croquant, 2006, 253p.

MAUGER Gérard (dir.), *Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès dans les univers artistiques*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, 268p.

MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, (1936), Paris : Presses universitaires de France (PUF), 1950, pp. 363-386.

MAUSS Marcel, *Essai sur le don : formes et raisons de l'échange dans les sociétés archaïques*, (1923-1924), Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 2012, 241p.

MEAD George Herbert, *L'esprit, le soi et la société*, (1934), Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 2006, 434p.

MENGER Pierre-Michel, *La Profession de comédien: Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris : La Documentation Française, 1997, 455p.

MENGER Pierre-Michel, MOULIN Raymonde, TOURNIER Jean-Luc, *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, (1983), Paris : L'Harmattan, 2001, 385p.

MENGER Pierre Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, Paris : Éditions du Seuil, La République des Idées, 2002, 96p.

MENGER Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Paris : L'Harmattan, 2003, 398p.

MENGER Pierre-Michel, *Profession artiste. Extension du domaine de la création*, Paris : Textuel, 2005, 109p.

MENGER Pierre-Michel, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris : Ecole des hautes études en sciences sociales, 2005, 286p.

MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris : Seuil, Gallimard, 2009, 670p.

MÉTAYER Michel, *Ces paradoxes qui nous habitent*, Québec : Presses Universitaires de Laval, 2013, 290p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, (1945), Paris : Gallimard, 2009, 531p.

MICHEA Jean-Claude, *La double pensée. Retour sur la question libérale*, Paris : Flammarion, 2008, 274p.

MICHELAT Guy, « Sur l'utilisation de l'entretien non directif en sociologie », *Revue française de sociologie*, vol.16, n°16-2, 1975, pp.229-247.

- MOGOUTOV Andrei, « Making Collaboration Networks Visible » in *Making Things Public - Atmospheres of Democracy*, LATOUR Bruno, WEIBEL Peter (dir.), Cambridge, MA/Karlsruhe, Germany: MIT Press/ZKM, 2005, pp. 342-345.
- MONGIN Olivier, *L'artiste et le politique: éloge de la scène dans la société des écrans*, Paris : Textuel, 2004, 153p.
- MORRIS William, *L'art et l'artisanat*, (1890) Paris : Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2011, 128p.
- MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 1992, 423p.
- MOULIN Raymonde, QUEMIN Alain, « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, vol. 48, n°6, 1993, pp.1424-1445.
- MOULIN Raymonde, *De la valeur de l'art : recueil d'articles*, Paris, Flammarion, 1995, 286p.
- MOORE Allan, « Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre » in *Music & Letters*, vol.82, n°3, Oxford and New York: Oxford University Press, 2001, pp. 432-442.
- MURAY Philippe, *Festivus Festivus. Conversations avec Elisabeth Lévy*, Paris : Fayard 2005, 485p.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : Union générale d'Éditions, 1976, 448p.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris : C. Bourgeois, 1987, 400p.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Arles : Actes Sud, 2008, 241p.
- NEGRIER Emmanuel, *Les publics des festivals*, Paris : Michel de Maule, 2010, 282p.
- NEUS Keith, *Popular music in Theory: an Introduction*, Hanover: University Press of New England, 1997, 243p.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ecce Homo, Comment on devient ce que l'on est*, Paris : Gallimard, 2012, 364p.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Le Livre de poche, 1972, 410p.
- NOIRIEL Gérard, *Histoire, Théâtre, politique*, Marseille : Agone, Contre-feux, 2009, 190p.
- OCTOBRE Sylvie, « Les enfants du numérique : mutations culturelles et mutations sociales », *Informations sociales* n° 181, 2014, pp.50-60.

OCTOBRE Sylvie, « Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ? », Culture prospectives DEPS n°1, 2009, 8p.

OLIVIER de SARDAN Jean-Pierre, « Le “je” méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », Revue Française de Sociologie, vol.41, n°3, 2000, pp.417-445.

ONFRAY Michel, *La sculpture de soi. La morale esthétique*, Paris : Le livre de Poche, Biblio Essais, 1996, 219p.

ORTON-JOHNSON Kate, PRIOR Nick, *Digital Sociology: Critical Perspectives*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, 264p.

ORWELL George, 1984, (1949), Paris: Gallimard, 1972, 438p.

OSBORNE Richard, « De l'étiquette au label », in FRITH Simon, LE GUERN Philippe (dir.), *Sociologie des musiques populaires*, Paris : Hermès science, Lavoisier, Réseaux : communication - technologie - société, vol.25 - n° 141-142, 2007, pp. 87-88.

PAULHAN Jean, *L'art informel ; éloge*, Paris : Gallimard, 1962, 53p.

PECQUEUX Olivier, ROUEFF Olivier, *Écologie sociale de l'oreille : enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, 284p.

PEIRCE Charles Sanders, TIERCELIN Claudine, THIBAUD Pierre (dir.), *Pragmatisme et pragmaticisme*, Paris : Cerf, 2002, 496p.

PEQUIGNOT Bruno, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris : L'Harmattan, Logiques sociales, 2007, 309p.

PEREC Georges, *La disparition*, (1969), Paris : Gallimard, 1989, 328p.

PERRENOUD Marc, « Partitions ordinaires. Trois clivages habituels de la sociologie de l'art questionnés par les pratiques musicales contemporaines », Revue Sociétés, vol.3, n°85, 2004, pp.25-34.

PERRENOUD Marc (dir.), *Terrains de la musique : approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Logiques sociales, Paris : L'Harmattan, 2006, 250p.

PERRENOUD Marc, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte, 2007, 318p.

PERRENOUD Marc, « Les musicos au miroir des artisans du bâtiment. Entre “art” et “métier” », Ethnologie française, vol.1, 2008, pp.101-106.

PERRENOUD Marc (dir.), *Travailler, produire, créer. Entre l'art et le métier*, L'Harmattan, Logiques sociales, 2013, 233p.

PERRINEAU Pascal, *Sur la notion de culture en anthropologie*, Revue française de science politique, vol.25, n°5, 1975, pp.946-968.

PETERSON Richard A., BERGER David G., « Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music », *American Sociological Review*, vol. 40, n° 2, 1975, pp. 158-173;

PETERSON Richard A., SIMKUS Albert, « How musical test mark occupational status groups », in LAMONT Michèle, FOURNIER Marcel, *Cultivating differences, symbolic boundaries and the making of inequality*, Chicago : University of Chicago Press, 1992, pp. 152-186.

PETERSON Richard A., KERN Roger M., « Changing highbrow Taste: from snob to omnivore », *American Sociological Review*, 1996, pp. 900-907.

PIRES Alvaro, « Échantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique », in (coll.) *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal : Gaétan Morin Éditeur, 1997, pp. 113-169.

PLASKETES Georges (dir.), *Play It Again: Cover Songs in Popular Music*, Ashgate Publishing Company, 2010, 280p.

POIRRIER Philippe, *Les politiques culturelles en France*, Paris : La Documentation Française, 2002, 637p.

POUSSEUR Henri, *Musique, Sémantique, Société*, Paris, Tournai : Casterman, 1972, 151p.

PRADIER Jean-Marie, *La scène et la fabrique des corps : ethnocénologie du spectacle vivant en Occident*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2000, 351p.

PRÉVOST-THOMAS Cécile, « Note de synthèse bibliographique : les nouvelles perspectives en sociologie de la musique », *L'Année Sociologique*, Paris : Presses Universitaires de France (PUF), vol. 60, n°2, 2010, pp. 403-417.

PRIOR Nick, « The Rise of the New Amateurs: Popular Music, Digital Technology and the Fate of Cultural Production », in HALL John R., GRINDSTAFF Laura, LO Ming-cheng (dir.), *Handbook of Cultural Sociology*, London; New York: Routledge, 2010, pp. 398-407.

PRIOR Nick, « Musiques Populaires en Régime Numérique: Acteurs, Équipements, Styles et Pratiques », in *Musique et technologies numériques*, Revue Réseaux n°30-172, 2012, pp. 67-90.

PRIOR Nick, « The Plural iPod: A Study of Technology in Action », *Poetics*, vol.42, 2014, pp. 22-39.

QUENTIN Anne (dir.), « Fenêtres sur rue, Créer, accompagner, transmettre », *Scènes urbaines n° 1*, Paris : Hors Les Murs, 2002.

QUERE Louis, « Pour une sociologie qui "sauve les phénomènes" », in *Revue du MAUSS*, vol 2, n° 24, 2004, pp. 127-145.

QUERE Louis, FORNEL Michel de (dir.), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Collections Raisons Pratiques, vol. 10, 1999, 360p.

QUERE Louis, *La sociologie à l'épreuve de l'herméneutique. Essais d'épistémologie des sciences sociales*, Paris, Montréal : L'Harmattan, 1999, 216p.

RABHI Pierre, *Eloge du génie créateur de la société civile. Tous candidats*. Paris : Actes Sud, 2011, 54p.

RANCIERE Jacques, *La Méthode de l'égalité : Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, Paris : Bayard, 2012, 400p.

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000, 74p.

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008, 145p.

RANCIERE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007, 231p.

REYNAL Charles, « Une investigation interprétative des musiques de jazz et des musiques de rock : des contributions culturelles de la musique populaire contemporaine », Thèse de doctorat, Paris VIII, 1990, 329p.

REYNAUD Jean-Daniel, *Le conflit, la négociation et la règle*, 1995, Paris : Octarès Editions, 260p.

REYNAUD Jean-Daniel, *Les Règles du jeu : L'action collective et la régulation sociale*, (1989) Paris : Armand Colin, 1997, 348 p.

REYNAUD Jean-Daniel, « Les régulations dans les organisations : régulation de contrôle et régulation autonome », *Revue Française de sociologie*, vol.29, n°29-1, 1988, pp. 5-18.

REYNAUD Jean-Daniel, « Régulation de contrôle, régulation autonome, régulation conjointe », in TERSAC Gilbert de (dir.), *La théorie de la régulation sociale de Jean-Daniel Reynaud*, Paris : La Découverte (Recherches), 2003.

RIBAC François, « Le mouvement des intermittents et la crise de la politique culturelle » in *Mouvements* n°30, Paris : La Découverte, Novembre-Décembre 2003, pp.108-115.

RIBAC François, *L'avaleur de rock*, Paris : La Dispute, 2004, 314p.

RIBAC François, « La circulation et l'usage des supports enregistrés dans les musiques populaires en Ile de France », Recherche menée pour le programme interministériel « Culture et Territoires en Ile de France », le bureau des Écritures de la Direction de la Musique, du Théâtre et de la Danse du Ministère de la Culture (DMDTS) et le Conseil général de Seine-Saint-Denis, 2006-2007, 245p.

RIBAC François, « Ce que les usagers et Internet font à la prescription culturelle publique et à ses lieux : l'exemple de la musique en Ile de France », Recherche menée pour le programme interministériel "Culture et Territoires en Ile de France" 2008-2010, 2010, 206p.

RICARD Bertrand, *Rites, code et culture rock : un art de vivre communautaire*, Paris : L'Harmattan, 2000, 279p.

RIGAUD Jacques, *Pour une refondation de la politique culturelle : rapport au Ministre de la Culture*, Paris : La Documentation Française, 1996, 201p.

ROCHLITZ Rainer, *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard, 2004, 238p.

ROGERS Ian, « 'You've got to go to gigs to get gigs' Indie musicians, eclecticism and the Brisbane scene », *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol.22, Issue 5, 2008, pp. 639-649.

ROSEN Sherwin, « The Economics of Superstars », *The American Economic Review*, 1981, 71-05, pp. 845-858.

ROSNAY Joël de, *La révolte du pronétariat : des mass média aux média des masses*, Paris : Fayard, 2006, 250p.

ROUEFF Olivier, « L'invention d'une scène musicale ou le travail du réseau. La programmation d'un club de musiques improvisées entre radicalisation et consécration (1991-2001) », *Sociologie de l'Art*, opus 8, vol.1, Paris : L'Harmattan, 2006, pp.43-76.

ROUGET Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, (1980), Paris : Gallimard, 1990, 494p.

ROUX Bernard, *L'économie contemporaine du spectacle vivant*, Paris : L'Harmattan, 1993, 191p.

RUBY Christian, *La figure du spectateur : éléments d'histoire culturelle européenne*, Paris : Armand Colin, 2012, 321p.

SACKS Oliver, *Musicophilia : la musique, le cerveau et nous*, Paris : Seuil, 2009, 472p.

SAEZ Guy, « Les collectivités locales et la culture », *Cahiers français*, n°348, 2009, pp.1-7.

SALADIN Matthieu, « La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée », vol.8, n°3, Volume, 2004, pp.31-57.

SALADIN Matthieu, « Introduction. Play it again, Sam », Volume, vol.7, n°1, 2010, pp.7-18.

SALADIN Matthieu, « Introduction », Volume, vol.7, n°2, 2010, pp.5-12.

SALADIN Matthieu, « Deux ouvrages de George Plasketes (ed.): Like a Version – Cover Songs in Popular Music & Play It Again: Cover Songs in Popular Music », Volume, vol.7, n°2, 2010, pp. 217-225.

SALMON Christian, *Storytelling : machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris : La Découverte, 2007, 239p.

SAPIRO Gisèle, « La vocation artistique entre don et don de soi », Actes de la recherche en sciences sociales, Vocations Artistiques, n°168, Paris : Le Seuil, 2007, pp.1-14.

SAPIRO Gisèle, « "Je n'ai jamais appris à écrire". Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », Actes de la recherche en sciences sociales, Vocations Artistiques, n°168, Paris : Le Seuil, 2007, pp.12-33.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, (1948), Paris : Gallimard, 1985, 307p.

SASSEN Saskia, *The Global City*, (1991), Princeton: Princeton University Press, 2001, 447p.

SASSEN Saskia, *La globalisation. Une sociologie*, Paris : Gallimard, 2009, 348p.

SCHAEFFER Pierre, *La musique concrète*, (1967), Paris : Presses Universitaires de France, n°1287, 1973, 126 p.

SCHAFER R. Murray, *Le Paysage sonore*, (1977), Paris : Éditions J.C. Lattes, 1979, 388p.

SCHLANGER Judith, *La Vocation*, Paris : Seuil, 1997, 243p.

SCHÜTZ Alfred, *Écrits sur la musique. 1924-1956*, Paris : Éditions Musica Falsa, 2007, 214p.

SCOTT James C., *Domination and the arts of resistance: hidden transcripts*, New Haven: Yale University Press, 1990, 251p.

SECA Jean-Marie, « L'État acide. Analyse psychosociale des minorités rock », Thèse pour le doctorat de Psychologie sociale, dirigée par Serge Moscovici, soutenue à Nanterre, Université de Paris-X, 1987.

SECA Jean-Marie, *Vocation Rock, l'état acide et l'esprit des minorités Rock*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1988, 326p.

SECA Jean-Marie, *Les musiciens underground*, Paris : Presses Universitaires de France, 2001, 246p.

SECA Jean-Marie, *Les Représentations sociales*, (2005), Paris : Armand Colin, 2010, 224p.

SECA Jean-Marie (dir.), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Cortil-Wodon : Éditions modulaires européennes, 2007, 371p.

Conduites minoritaires et représentations sociales. Entre dynamiques culturelles et tendances anomiques. Habilitation à diriger les recherches en psychosociologie (sous la direction de Gilles Ferréol), Besançon, Université de Franche-Comté, 2008.

SECA Jean-Marie, *Conduites minoritaires et représentations sociales*, Sarrebruck : Éditions Universitaires Européennes, 2010.

SECA Jean-Marie, « Le fil de la devise : les trois dimensions de l'authenticité dans les musiques populaires underground », in *Sociétés*, numéro thématique *Écouter, ressentir et comprendre la musique*, vol.2, n°104, 2009, pp. 13-26.

SEGRE Gabriel, *Fans de... Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Armand Colin, 2014, 309p.

SEN Amartya, « Equality of What? », In MCMURRIN Sterling M., *Tanner Lectures on Human Values, Volume 1*, (1980), Salt Lake City, Utah: University of Utah Press; Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 195-220.

SENNETT Richard, *Ce que sait la main, la culture de l'artisanat*, Paris : Albin Michel, 2010, 403p.

SHANK Barry, *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Hanover: University Press of New England, 1994, 294p.

SHEPHERD John, *Music as Social Text*, Cambridge, UK: Polity Press, 1991, 245p.

SCHERER Klaus R., ZENTNER Marcel R., « Emotional effects of music: production rules », in JUSLIN Patrick N., SLOBODA John A., *Music and emotion: theory and research*, Oxford; New York: Oxford University Press, 2001, pp. 361-92.

SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris : Éditions de minuit, 1992, 272p.

SHUSTERMAN Richard, *Conscience du corps : Pour une soma-esthétique*, Paris : Éditions de l'Éclat, 2007, 295p.

SILBERMANN Alphons, *Introduction à une Sociologie de la Musique*, Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 1955, 225p.

- SILBERMANN Alphonse, *The Sociology of Music*, London: Routledge & K. Paul, 1963, 216p.
- SKLOWER Jedediah (dir.), « Écoutes, Discours, pratiques, médiations », Volume, vol. 10, n°1, Nantes, Mélanie Seteun, 2013, 324p.
- SOULEZ Antonia, « Phrases musicales : la musique dans la philosophie de Wittgenstein », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 17, n°1, 2007, pp. 27-47.
- STAHL Geoff, « It's Like Canada Reduce: Setting the Scene in Montreal », in BENNETT Andy, KAHN-HARRIS Keith (dir.), *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, New York: Palgrave Macmillan, 2004, pp. 51-64.
- STAHL Geoff, SCHIRATO Tony, BUETTNER Angi, JUTEL Thierry, *Understanding Media Studies*, South Melbourne: Oxford University Press, 2009, 215p.
- STAHL Geoff (dir.), *Poor But Sexy: Reflections on Berlin Scenes*, Bern; New York: Peter Lang, 2014, 225p.
- STEBBINS Robert A., *Amateurs, professionals, and serious leisure*, Montreal: QC and Kingston, McGill-Queen's University Press, 1992, 171p.
- STOKES Martin, *Ethnicity, Identity and Music, The musical construction of place*, Oxford, UK; Providence, RI: Berg, 1994, 212p.
- STRAUSS William, HOWE Neil, *Millennials Rising: The Next Great Generation*, Vintage Books, 2000, 432p.
- STRAW Will, « Music video in its contexts: popular music and post-modernism in the 1980s », *Popular Music*, vol. 7, n°3 1988, pp. 247-266.
- STRAW Will, « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n°3, London: Routledge, 1991, pp.361-375.
- STRAW Will, SHEPHERD John, « The Music industry in a changing world », special issue of *Cultural Studies*, vol. 5, n°3, London: Routledge, 1991, 137p.
- SWISS Thom, HORNER Bruce, *Key terms in popular music and culture*, Malden, Mass.: Blackwell, 1999, 260p.
- STRAW Will, « *Popular Music: Scenes and Sensibilities* », *Public*, n°22/23, 2002, pp. 245-257.
- TADIE Jean-Yves, *Le Songe musical : Claude Debussy*, Paris : Éditions Gallimard, 2008, 233p.
- TAGG Philip, « Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice », *Popular Music* n° 2, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 37-65.

TASSIN Damien, *Rock et production de soi : une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris : L'Harmattan, 2004, 303p.

TAYLOR Timothy, *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*, New-York: Routledge, 2001, 224p.

TEILLET Philippe, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des 'musiques amplifiées' », in POIRRIER Philippe (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Comité d'Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, pp. 361-393.

TEILLET Philippe, « Publics et politiques des musiques actuelles », in DONNAT Olivier TOLILA Paul (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, 400p.

TEILLET Philippe, « Les projets culturels urbains au prisme de la métropolisation », *Pouvoirs locaux*, n°84, 2010, pp. 70-73.

THAYER Lee, *Communication and Communications systems*, Homewood, Illinois: Richard D. Irwin, 1968.

THEUREAU Jacques, DONIN Nicolas, *Comprendre une activité de composition musicale : les relations entre sujet, activité créatrice, environnement et conscience pré-réflexive*, Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 2006.

TOUCHE Marc, « Rêver la ville avec les musiciens », Introduction de *Scène de musique en ville, guide de l'aménagement et de la gestion des salles pour les musiques d'aujourd'hui*, Paris, CENAM - CIR, 1991, 198p.

TOUCHE Marc, « Les lieux de répétition des musiques amplifiées », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°70, mars 1996, p. 58-67.

TRAINI Christophe, *La musique en colère*, Paris : Presses de Sciences Po, 2008, 122p.

URFALINO Philippe, « Les politiques culturelles : mécénat caché et académie invisible », *l'Année Sociologique*, n° 39, 1989, pp.81-109.

URFALINO Philippe, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris : Hachette-Pluriel, 2004, 432p.

VALERY Paul, *Tel quel*, (1941), Paris : Gallimard, 1996, 495p.

VAN ANDEL Pek, BOURCIER Danièle, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit. Leçons de l'inattendu*, Paris : Hermann, 2013, 325p.

VANDER Gucht, *Art et politique, pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles : Labor, 2004, 93p.

VAN ESSCHE Éric, *Les formes contemporaines de l'art engagé*, Bruxelles : Lettre volée, 2007, 268p.

VERMERSCH Pierre, « L'attention entre phénoménologie et sciences expérimentales : Éléments de rapprochement », *Intellectica*, n° 38, 2004, pp. 1-37.

VIAL Stéphane, « Contre le virtuel. Une déconstruction », in *Médiation et Information*, n° 37, Les Territoires du Virtuel, 2014, pp. 177-188.

VIALA Alain, *La naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris : Minuit, 1985, 317p.

VIARD Jean, (dir.), *La France des temps libres et des vacances*, Paris : Éditions de l'Aube, Datar, 2002, 227p.

VIGOUR Cécile, *La comparaison dans les sciences sociales. Pratiques et méthodes*, Paris : Guides Repères, La Découverte, 2005, 335p.

VIRET Jacques, KOCEVAR Erik, *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, 298p.

WEBER Florence, LAMY Yvon, « Amateurs et professionnels », in: *Genèses* n°36, *Amateurs et professionnels*, Paris : Belin, septembre 1999, pp. 2-5.

WEBER Florence, *Le Travail à-côté : une ethnographie des perceptions*, (1989) Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009, 238p.

WEBER Max, *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*, (posthume 1921), Paris : Éditions Métailié, 1998, 235p.

WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, (posthume 1920), Paris : Press Pocket, Agora, 1991, 285p.

WEBER Max, *Économie et société, tome 1 : Les Catégories de la sociologie*, (posthume 1922), Paris : Pocket, 2003, 410p.

WERNER Michael, BODEKER Hans Erich, VEIT Patrice, *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, 493p.

WHITELEY Sheila (dir.), « Contre-Cultures : théorie et scènes », Volume, vol. 9, n°1, Nantes, Mélanie Seteun, 2012, pp. 19-31.

WIND Edgar, *Art et anarchie*, Paris : Gallimard, 1988, 211p.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Leçons et conversations : sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris : Gallimard, 1992, 186p.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus ; suivi de Investigations philosophiques*, Paris : Gallimard, 1999, 364p.

ZEMPLÉNI Andras, « G. Rouget, La Musique et la transe », *L'Homme*, vol.21, n°4, 1981, pp.105-110.

ANNEXES

ANNEXES

ANNEXE 1 : LISTE DES ENTRETIENS.....392

ANNEXE 2 : GRILLE D'ENTRETIEN A DESTINATION DES MUSICIENS397

ANNEXE 3 : GRILLE D'ANALYSE DES ENTRETIENS.....399

ANNEXE 4 : QUESTIONNAIRE DE L'ENQUETE EN LIGNE400

ANNEXE 5 : LISTE DES OBSERVATIONS & TOUR D'HORIZON DES GROUPES, STRUCTURES, DISPOSITIFS PERENNES ET PONCTUELS DES SCENES ETUDIEES404

ANNEXE 1 : LISTE DES ENTRETIENS

LISTE DES ENTRETIENS : MUSICIENS (anonymisés)

PRENOM	STYLES*	PRATIQUES	NB DE GROUPES ACTIFS	AGE	ACTIVITES	DUREE	LIEU	DATE
Gilles	Chanson française	Composition / Chant lead	2	31 ans	Travaille dans le domaine social	1h30	Café à Wazemmes	22.07.11
Gérôme	Rock tamisé / Musique de chambre noire	Composition / Guitare / Basse / Chant lead	2	27 ans	Musicien intermittent	3h	Domicile	13.05.11
Stéphanie	Blues / Folk rock	Chant lead / Guitare / Accordéon	1	28 ans	Directrice de label indépendant	2H30	Café à Wazemmes	12.05.11
Lise	Rock indépendant	Composition / Chant lead / Clavier/ Guitare / Batterie	3	27 ans	Musicienne intermittente / Donne des cours de clavier	4H	Domicile	28.04.11
Collectif	Electronique / psychédélique / Noisy	Un guitariste / Un programmeur / Un batteur / Un bassiste	4	De 23 à 27 ans	Etudiants / Intermittent / Educateur	2H	Café à Wazemmes	19.04.11
Jimi	Garage Rock	Composition / Guitare / Chant lead	1	24 ans	Etudiant	2H30	Café à Wazemmes	15.04.11
Damien	Altematif / Rock	Composition / Chant / Clarinette	1	27 ans	Doctorant	2H30	Domicile	14.04.11
Thomas	Altematif / Blues / indépendant	Guitare / Chant Clavier / Percussions / Accordéon	2	28 ans	Musicien intermittent	2H30	Café Lille centre	12.04.11
Julien	Electro-Rock / Screamo / Post-Punk	Composition Chant lead	3	28 ans	Photographe indépendant	3H	Domicile	25.03.11
Simon	Lui-même musicien électronique	Production de vinyles de quelques groupes indé français	1	29 ans	Directeur label indépendant	2H	Café à Rennes	22.03.11
Patrick	Rock-Pop	Batteur / Clavier	3	35 ans	Musicien intermittent / professeur de batterie	3H	Domicile	12.06.10
Théo	Electronique / Punk	composition MAO, chant lead	2	29 ans	Chômage	2H	Domicile	11.05.10
Christian	Electronique	Composition, chant	1	31 ans	Chômage	2H	Domicile	06.05.10
Stéphane	Electronique / Punk	Basse	1	30 ans	attaché territorial	2H30	Domicile	16.04.10

* Les styles cités sont issus du discours des musiciens.

LISTE DES ENTRETIENS : MUSICIENS (suite)

PRENOM	STYLES*	PRATIQUES	NB DE GROUPES ACTIFS	AGE	ACTIVITES	DUREE	LIEU	DATE
Kevin	Psychédélique / Rock	Programmation électronique / Chant lead	2	33 ans	Fonctionnaire	2H	Domicile	25.03.10
Lucas	Rock Pop / Indépendant	Chant lead	1	30 ans	Attaché territorial	2H	Domicile	04.03.10
Zac	Musique électronique	Djing / Composition / Programmation électronique	2	27 ans	Etudiant	3H	Palais Rameau où il créait la bande sonore d'une expo	16.12.09
Paul	Electronique / Pop	Composition / Guitare / Chant lead / Clavier / Batterie	3	34 ans	Musicien intermittent	2H30	Domicile	15.05.09
Fabien	Folk / Pop Indé	Bassiste et guitariste	1	31 ans	Attaché territorial	2H	Au Peekaboobars bar café-concert	29.07.11
Charly	Electronique / Punk	Synthétiseur / Chant lead	2	27 ans	Téléopérateur / Rédacteur fanzine	Nombreux Echanges informels		
Remy	Rock / Hardcore	Batteur / Chant	2	32 ans	Travaille dans le domaine social	Echanges	Chez Julien	25.03.11
Laurent	Rock	Chanteur / Guitariste / Compositeur	1	28 ans	Ingénieur	2h	Domicile	09.11.11
Manu	Pop rock	Chanteur / Compositeur / Guitariste	1	32 ans	Educateur spécialisé	2h30	Domicile	10.11.11
Héléa	Pop rock	Chanteuse / Claviériste	1	26 ans	Traductrice / Editrice	Entretien / Echanges mail		07.12.11
Pierre	Rock / Folk	Composition / Guitare / Chant lead / Batterie	2	33 ans	Journaliste radio	Entretien / Nombreux échanges mails / discussions informelles		22.03.10
Alain	Pop rock	Basse (Manager)	2	30 ans	Musicien intermittent / manager	nombreux échanges informels		
Aurélien	Noise	Guitare / Chant lead / Clavier	1	31 ans	Musicien intermittent	1H	Café l'Ecart à Lille	07.11.11
Eric	Pop atmosphérique	Chanteur lead / Guitariste	2	25 ans	Etudiant	2H	Domicile	26.11.11

LISTE DES ENTRETIENS : MUSICIENS (suite et fin)

PRENOM	STYLES*	PRATIQUES	NB DE GROUPES ACTIFS	AGE	ACTIVITES	DUREE	LIEU	DATE
Vivien	rock/flok	Guitariste	0	34 ans	Docteur ATER	Entretien et échanges informels	Café à maubeuge	16.07.13
Guillaume	Hip-hop fusion	Bassiste	2	29 ans	Technicien BTP	Nombreux échanges par mails (informels) en 2013		
Liam	Rock progressif	Batteur	1	28 ans	Musicien (canadien)	Entretiens informels - Août 2013		
Philippe	Rock / Garage / Punk	Batteur	2	27 ans	Ingénieur d'études	2h	Domicile	12.10.12
Mélanie	Fok / Pop	Guitare / Chant	1	27 ans	Salariée responsable association	2h	Café - Grand place de Lille	10.05.11
Matthieu	Punk / Rock / Hard-Rock	Guitare / Chant	1	39 ans	Programmeur, responsable accompagnement, association musiques actuelles	1h30	Bureaux associatifs	09.11.11
Clément	Pop rock en français	Chant lead / Guitare	4	22 ans	Etudiant en tourisme / Animateur radio bénévole	1h20	Café à Aulnoye	07.11.13
Alfred	Punk / Rock	Chant lead / Guitare	1	50 ans	Journaliste & animateur radio	2h	Café avesnois	21.11.13
Tristan	Rock	Guitare / Chant lead	1	33 ans	Coordinateur association musiques actuelles / Responsable associatif / Soutien des pratiques amateurs	2H30	A son bureau dans les locaux prêtés par une collectivité	04.04.09

LISTE DES ENTRETIENS : INTERMEDIAIRES (anonymisés)

PRENOM	FONCTIONS ET ACTIVITES	AGE	DUREE	LIEU	DATE
Léo	Directeur, programmeur de SMAC	37 ans	1h30	Transmusicales	05.12.13
Romuald	Ancien musicien rock, Ingé son indépendant mix/masterisation	27	2H30	Domicile	02.05.11
Victor	Ancien musicien en groupe rock, intermédiaire associatif, salarié association MA	NC	3H30	Bureau associatif	29.04.11
Gérôme	Programmeur SMAC	34ans	2H30	Domicile	27.04.11
Jean-Louis	Président d'association	44 ans	2H	Bureau	08.03.11
Pierre	Organisateur de concert	NC	1H15	café culturel fac de Lille 1	15.03.10

LISTE DES ENTRETIENS : INTERMEDIAIRES

Prenom NOM	STRUCTURE	FONCTIONS ET ACTIVITES	DUREE	LIEU	DATE
Marc CERDAN	Domaine Musiques / La Madeleine	Responsable musique agence déconcentrée de l'Etat qui organise le tremplin Start Play Rec destiné à venir en aide aux musiciens en voie de professionnalisation (groupes en développement) de la région.	2H30	Locaux de Domaine Musiques	26.04.11
Catherine GENISSON	Conseil Régional du Nord-Pas-de-Calais	Vice-Présidente du Conseil Régional en charge de la culture	1H30	à son bureau	20.04.11
Béatrice MACE	Transmusicales de Rennes	Directrice du festival Les Transmusicales de Rennes	45 minutes Entretien téléphonique enregistré		25.03.11
Philippe BOUTEAU	Pôle musiques actuelles dà Rennes	Directeur du pôle musiques actuelles du CRIJ de Bretagne à Rennes	2H	à son bureau	22.03.11
	Le « 4 Bis »	Acteur de la scène locale depuis 20 ans			
Gaël CARON	Jardin Moderne Rennes	Responsable du centre de ressources sur les musiques actuelles.	1H30	à son bureau	21.03.11
Pascal DESCAMPS	Forest Session en région	Initiateur des Forest Sessions qui regroupent différents musiciens de la région au sein d'une maison isolée dans la forêt pendant une semaine. Pour l'occasion les musiciens forment des groupes éphémères et créent de nouveaux morceaux dans une contrainte de temps de 2H.	2H30	Café et restaurant à Lille	09.03.11
		Photographe de la scène locale depuis 30 ans			
Patrice BUDZINSKI	Aéronef Lille	Directeur de la scène de musiques actuelles l'Aéronef à Lille (SMAC)	1H30	A son bureau	20.01.11
Thierry MENAGER	Antipodes MJC Rennes	Directeur de la structure Antipodes (SMAC)	1H00	Bureau MJC	06.10.10
Gaby BIZIEN	Domaine Musiques	Directeur à l'époque de l'entretien, actuellement à la retraite mais toujours actif dans le milieu musical régional	2H	A son bureau	03.02.10
François JOLIVET	RAOUL Réseau Associatif des Organismes et Utilisateurs des Lieux de musiques actuelles	Responsable du réseau RAOUL, à présent directeur des 4 Ecluses la salle de concert de la communauté urbaine de Dunkerque.	2H	Domicile	22.07.09
Guillaume LECHEVIN	Les 4 Ecluses, Dunkerque, salle de concerts	Directeur à l'époque de l'entretien, maintenant directeur du Jardin Moderne à Rennes	2H	A son bureau	02.07.09
Boris COLIN	Le Grand Mix Tourcoing	Directeur du Grand Mix (SMAC)	2H	A son bureau	19.06.09
Jean-Michel LANCELOT	La BIC (Association Brigade d'Intervention Culturelle)	Responsable de la BIC à l'époque de l'entretien, décédé un mois plus tard à Rennes. Il avait mis en place La Marmite, dispositif qui permet de sélectionner et d'envoyer des artistes de la région Nord-Pas-de-Calais aux Transmusicales de Rennes. La BIC est aujourd'hui dirigée par Hervé Leteneur, musicien de Undoo et photographe de la scène locale rencontré de nombreuses fois sur le terrain.	2H	Bureaux Malterie	10.06.09

ANNEXE 2 : GRILLE D'ENTRETIEN A DESTINATION DES MUSICIENS

Pour rappel la majorité des entretiens ont été menés de manière non directive, de sorte à recueillir de véritables récits de vie, cette grille de type semi-directif est donc indicative. Elle a servi la plupart du temps de point d'appui pour s'assurer de passer en revue l'ensemble des thématiques, mais généralement l'échange non-directif permettait de les aborder au fil du discours.

TRAJECTOIRE

Formelle : parcours scolaire, études supérieures, niveau de diplôme, chemin menant au travail actuel, caractéristiques du métier exercé? Lieu(x) de résidence (impliquant l'inscription dans un réseau), préciser âge.

Familiale : rapport à la musique dans la famille, transmission

Artistique : rapport à la musique depuis l'enfance, quand est née la « passion », premier rapport à l'instrument (lequel, avec qui?). Période et modalités d'apprentissage (classique, alternatif) ? Quand a eu lieu la première scène ? Périodes significatives (durée et caractéristiques) ?

ACTIVITE MUSICALE

Peux-tu décrire ta façon de créer une nouvelle musique (pour toi-même / pour ton groupe), comment ça se passe ? Qui ramène quoi ? Qui fait quoi ? Description du processus de création (modalités pratiques et organisationnelles – où, quand, comment, avec qui). Comment fabriques-tu une musique? Comment ton groupe fabrique-t-il une musique ? Quels sont tes processus, tes rituels, tes manières de faire, sources d'inspiration, façon d'en garder des traces ?

Description/ discours sur le rapport au live, les concerts, la scène. Rapport au public. Modalités de la reconnaissance ? Aujourd'hui dans quel cadre exerces-tu ? Quel mode de fonctionnement, quel statut ? Que penses-tu de ce statut (confiance, inquiétude)? La situation est-elle changeante?

RESEAU

Comment as-tu commencé ? Comment as-tu rencontré les musiciens de ton groupe actuel? Qui as-tu connu en premier ? Qui t'a permis de tourner la première fois ? Comment vous organisez-vous pour tourner (contact?) Quels rapports entretiens-tu (et ton groupe) avec les différentes structures d'aide à la création (asso/tremplins etc.) de la région.

Avez-vous déjà fait des résidences de création, comment s'est mis en place le contact pour la collaboration avec ce lieu? Rapports entretenus avec d'autres musiciens locaux ? Penses-tu que l'on puisse parler de scène locale à Lille ou dans le Nord ? Fonctionnement en réseau ? Sentiment d'intégration ? Penses-tu que ta musique est reconnue ? Et ton engagement artistique ? Qui compose le public selon toi? Penses-tu bénéficier de soutiens pour ton activité musicale? Si oui lesquels (réseau, personnes ressources – qui sont-elles? -, services, organismes professionnels en faveur des musiciens?)

RAPPORT AU TEMPS

Comment répartis-tu ton temps entre tes activités artistiques et tes autres activités (professionnelle/étude, famille, sorties, sport...). Par rapport à l'activité musicale quel temps est consacré au travail artistique proprement dit : création, répétitions, représentations? Aux tâches d'organisation? Gestion, communication – réseau, média, vente ?

As-tu déjà pensé ou as-tu déjà arrêté ton activité professionnelle pour avoir plus de temps pour la musique ? As-tu déjà expérimenté/imaginé des stratégies pour t'adapter aux évolutions de ta pratique musicale ? (diminution, changement de statut, d'organisation, etc.) Comment entrevois-tu l'avenir ? Penses-tu qu'il y aura des changements dans les années à venir dans ta pratique artistique (si oui de quelle nature)?

ANNEXE 3 : GRILLE D'ANALYSE DES ENTRETIENS

IMPLICATIONS SOCIALES DE LA PRATIQUE

Mode de vie / âge et lieu de vie

Statut social / rapport à l'activité principale

Reconnaisances et finalités

Choix de la musique dans la trajectoire / ruptures et continuités

Aspects financiers et nécessités matérielles

Engagement / rapport à l'éthique / esprit critique

EXPERIENCE MUSICALE SENSIBLE

Modalités d'apprentissages

Pratiques de répétitions / processus de création

Pratiques d'enregistrement et de diffusion

Expériences de la scène

Plaisir / émotion et perceptions sensorielles

Transmission du goût

Prescripteurs de goûts / de choix

Mise en scène de soi / de son corps

Partage / liberté

Esthétique / exigence de qualité / quête d'expression de soi

CARACTERISTIQUES DE LA SCENE LOCALE

Rapports à l'engagement et au travail (de soi)

Perceptions du réseau et de la scène locale

Distinctions amateur / professionnel

Rapports aux subventions / structures et dispositifs de soutien

ANNEXE 4 : QUESTIONNAIRE DE L'ENQUETE EN LIGNE

Menée auprès des musiciens postulant au dispositif tour de chauffe 2011

PARTICULARITES DU GROUPE AVEC LEQUEL VOUS POSTULEZ

Quel est le nom du groupe ?

Combien y a-t-il de membres dans votre formation ?

Depuis combien de temps ce groupe existe-t-il ?

Comment nommez-vous le genre musical que vous pratiquez ?

Où répétez-vous habituellement ? :

Chez un membre du groupe ou dans le cercle familial / dans un local de répétition, structure, organisme

Veillez préciser le lieu - nom / ville

A quelle fréquence répétez-vous en moyenne ?

Combien d'heures en moyenne consacrez-vous à la musique par semaine ?

Comment vous, en tant que musicien vous définiriez-vous ?

Concernant l'enregistrement :

Vous êtes déjà allé en studio d'enregistrement / Vous effectuez vos enregistrements vous-mêmes / Vous diffusez vos enregistrements par voie numérique/Vous avez pressé vos enregistrements (CD, vinyle)

Si vous avez enregistré en studio, précisez le nom et la ville

Quels types d'enregistrements avez-vous effectué ? :

Démo / Album / EP / Single / Live enregistré

Combien de titres avez-vous enregistré ?

Comment financez-vous l'enregistrement ? :

Apports personnels / Subventions/Mécènes

Dans le cas de subventions pouvez-vous préciser lesquelles ?

Le groupe est-il constitué en association ?

Estimez-vous qu'il soit aisé de tourner sur scène pour diffuser vos créations ?

DIFFUSION DU GROUPE

Où avez-vous l'habitude de jouer ? :

Bars, cafés concerts / salles de concert de moins de 300 places / salles de concert de plus de 300 places / festivals

Pouvez-vous préciser le nom des lieux, bars, salles et festivals ?

Combien de dates avez-vous fait en 2010 ?

Comment vous y prenez-vous pour communiquer sur le groupe ? :

My Space / You Tube / Dailymotion/ Facebook / Flyer, plaquette de présentation / Envoi de mails / Twitter / Stickers / Radios / Bouche à oreille / Téléphone / Presse

APPRENTISSAGE

A quel âge avez-vous commencé à jouer de la musique ?

De quel(s) instrument(s) jouez-vous régulièrement ?

Comment avez-vous appris à jouer ? :

Autodidacte / entre amis / conservatoire, école de musique municipale / cours particuliers / école de musique associative, MJC / Autre

Pouvez-vous préciser le nombre d'années pour chaque type d'apprentissage ?

Etes-vous satisfait des propositions d'apprentissage musical dans la région ?

Au-delà de votre activité de musicien exercez-vous un travail ?

Pouvez-vous préciser votre catégorie socio-professionnelle ?

Avez-vous déjà arrêté votre travail pour vous consacrer à la musique ?

RAPPORT A LA MUSIQUE

A combien de concerts participez-vous en moyenne par mois ? (où vous ne jouez pas)

Différents moyens utilisés pour vous tenir informé de l'actualité musicale (1 = peu ; 5 = très souvent) :

Magazines spécialisés / fanzines, webzines / blogs musicaux / radios / bouche à oreille, réseau, amis / programmation des salles / Facebook / Presto, Sortir, Lille la nuit / Recherches internet

A combien de groupes avez-vous appartenu jusqu'à aujourd'hui ?

En moyenne quel budget annuel consacrez-vous à votre pratique musicale ? (instruments, déplacements, amplification, répétition si local loué, etc.)

ACCOMPAGNEMENT

Avez-vous déjà bénéficié de conseils, d'encadrement, d'accompagnement ?

Pouvez-vous préciser le nom de ces structures ou personnes, gratuité?

Avez-vous déjà postulé à un tremplin ?

Si oui le(s)quel(s) ?

De quel entourage bénéficiez-vous pour votre groupe ? :

Technicien son / technicien lumière / tourneur / manager / photographe / graphiste / en recherche d'un entourage / Autre

Avez-vous déjà bénéficié de stages ou formations administratives en lien avec votre pratique musicale ?

Avez-vous déjà bénéficié d'une résidence de création ?

Si oui, précisez combien de temps et le lieu de la résidence

Que recherchez-vous en postulant à Tour de Chauffe ? :

Être visible au sein d'un réseau professionnel / bénéficier d'un parcours d'accompagnement / rencontrer d'autres groupes, acteurs du réseau musical / pouvoir diffuser plus largement votre musique / développer le groupe (artistique, visuel, communication) / obtenir des avis et conseils de professionnels / Autre

Classez sur une échelle de 1 à 5 les différentes étapes de Tour de Chauffe en termes d'attentes :

Le bilan scénique et artistique / la semaine de résidence / l'enregistrement / les formations administratives / les formations en communication / les formations techniques vocales / la date lors du festival Tour de Chauffe

QUESTIONS FORMELLES/PARCOURS

Avez-vous un ou plusieurs groupes/projets en parallèle ?

Si oui pouvez-vous le(s) nommer ?

Quel est votre niveau de diplôme ?

Dans quel domaine ?

Pouvez-vous préciser votre âge ?

Sexe

Lieu de naissance

Lieu de résidence

Souhaitez-vous préciser des choses qui n'auraient pas été abordées dans le questionnaire ?

ANNEXE 5 : LISTE DES OBSERVATIONS & TOUR D'HORIZON DES GROUPES, STRUCTURES, DISPOSITIFS PERENNES ET PONCTUELS DES SCENES ETUDIEES

Il est difficile de dresser une liste exhaustive du nombre de groupes existant (dans le Nord ou ailleurs) pour plusieurs raisons que l'on a déjà abordé : les groupes changent vite et recenser toutes les initiatives paraît aussi infructueux tant il est nécessaire de recommencer incessamment (sans compter le manque de place ici). Nous proposons cependant une liste non exhaustive des groupes de la région, soit rencontrés directement au cours de l'enquête de terrain, soit cités ou connus par les musiciens suivis, et enfin ceux ayant répondu à notre enquête en ligne.

Afin de percevoir l'ampleur du nombre de groupes, le site Bandcamp où de nombreux musiciens mettent en ligne leur musique donne également une idée de ce qu'il en est en proposant dix pages (40 groupes par pages) de groupes « taggant » -mentionnant- Lille et dix autres mentionnant la région Nord-Pas de Calais comme origine (le système de Bandcamp stoppe à 10 le nombre de pages visibles pour un tag). Lille et la région font partie des lieux mentionnés parmi les « *location tag*⁶⁸¹ » (au même titre que Bruxelles, Ottawa, Chicago etc.). Nous avons tentés d'en savoir plus en envoyant un mail aux adresses « supports » des sites Bandcamp et SoundCloud afin de leur demander s'il y avait un moyen plus précis de récupérer ces informations. Bandcamp a répondu en déclarant que cela s'inscrivait sur leur « *to do list* » mais que pour le moment ce n'était pas possible. Voici leur réponse :

« Hey Claire, Unfortunately what you're looking to do isn't exactly supported just yet (although it is on our to-do list). In the meantime, other than our tag pages (<https://bandcamp.com/tags>) I'm afraid the best I can suggest is a site-specific Google search. For example, you could try searching for: site: bandcamp.com Lille France (and other cities you are interested in. This is far from ideal, I realize, but it's the best I can do for now - sorry about that. Cheers, Lucas »

De la même manière nous avons établi le contact avec SoundCloud qui nous répondait un peu différemment en précisant qu'il leur était impossible de transmettre ces données :

« Hi Claire, I am afraid we are unable to give out this kind of data to the public. I wish we could help you out with this. Please let us know if you have anymore suggestions or troubles along the way with SoundCloud and we really appreciate your interest! Cheers, Aubrey »

Quoiqu'il en soit le référencement de groupes actifs reste un « casse-tête » que les professionnels associatifs ont souvent eux-mêmes décidés d'abandonner.

⁶⁸¹ Visible ici : https://bandcamp.com/tag/lille?page=2&sort_field=pop,

LISTE DES GROUPES INTERVIEWES : ENTRETIENS & ENQUETE STATISTIQUE

10DEDER	JOHN CASSADY	ROSEBUD
2STICKS	JULIEN MARGA QUARTET	SARAZVATI
ACHILLE K	JUNE BUG	SASO
AMELIE	KADYS	SASO & THE W.
AMENRA	KANT	SEED MC
APROPODE	LA SLAMA	SEXUAL EARTHQUAKE IN KOBE
ARISTIDE & JEAN ZEGARES	LE VRAI TERRIEN	SHIKO SHIKO
BÄRLIN	LENA DELUXE	SHINY DARKNESS
BAZ ART A NANAS	LEO'S TRIO	SIAMANG
BAZZ PHAZ	LES IVRESSES DE CARACOLE	SO SO CAPS
BE FAITH	LES PHILOSOPHES DE LA RUE	SONIC SPLEEN
BE MY GUEST	LES POSTITS	SPHERES
BLACK MANTIS PROJECT	LES SKAMARADES	STAN'ZA
BOBIK OU SACHA	LILI KWHY	STEREO JUNKIES
BRISA ROCHÉ	LIMAYE	SUEURS FROIDES
CATSBERG	LORD J & B-SIDERS	SUMO
CHATEAU BRUTAL	LOUIS AGUILAR	SURFER ROSA
CHESHIRE CAT	LUCILE LUZELY	SUUNS
CONQUEROR ZION	MAD INSINA	SWEAT SHOP
COSMI	MANRA	TANG
CURRY & COCO	MARKUS MANN	TEP
DEEFLY	MARSHLAND	TERROIR PROD
DEEP CAROLINE	MARVIN HOOD	THE BLACK MANTIS PROJECT
DELBI	MAX ON MARS	THE BUDDHIST SONS
DOUGLAS AND THE BEAUTIES	MIND	THE HANGED MAN & THE MOON
DROWN A FISH	MISTURA	THE HEAD SHAKERS
ECLCTEK	MOJORISING CORPORATION	THE JIMI BEN BAND
ED WOOD JR	MOLOKO / VELOCET	THE OVERSUN
END REALITY	NATURAL MISFITS	THE PICK'S
EVERGREEN SPUTI SHIT	NEEDLE IN THE HAY	THE POWERFUL METAL PROJECT (PMP)
FOOGOO	NOISELESS	THE REMEDE
FREE SONGS	NOUMENE TOBAR	THE SPIRIT OF 84
FULL OF PAIN	NUMERO NOIR	THOMASALBERTFRANCISCO
FURIEUX FERDINAND	ONDIJEUDI	TOM SOUVILLE
GANJ	OUTCH!	TROIS ROUES SOUS UN PARAPLUIE
GOLDEN ULTRA	OUTSTOCK	TUM TUM TREE
GREEN VAUGHAN	PANTIN LE ZIG	TWENTY FLIGHT
GROOVY NATIONS	PAYE TON SHTREIMEL	UDO UND BRIGITTE
GUSTAVO	PEEP SHOW	VERA SAKÉ
HOLOCAUST BUBBLESTARS	PHILOSOPHES DE LA RUE	VINYLE BONBON
HUMAN PROJECT	PINK FALDA	WASS
IMPALA	PSYKOKONDRIAK	WE ARE ENFANTS TERRIBLES
IMPIE TOY	PUNKY SENSEI	WE ARE THE BIRDS
JAM IN THE BAND	RAPHAËL GODEAU	WE ARE TOXIC
JOF GALLAGHER BAND	ROKEN IS DODELIJK	WES WALTZ

LISTE D'AUTRES GROUPES DE MUSIQUE ISSUS DU NORD (non exhaustive)

420	HERES TO THE LION	POPOÏ SDIOH
[OXY-BLUES]	HILL HIDDEN HOUNDS	POVAV
7TH TALE	IVAN BRETON	PRINCIPAL DEAN
A LOATHSOME SMILE	JAMES DEEN	PUCEMOMENT
AMBER SEA	JAZE BAQTI	SCIENTIFIC
ANTROPOFAGO	JELLY BEAN	SELENIAN
ARAATAN	JENOVAH	SHILOH
ASPYRE	KID ATLAAS	SIDIOUS
ATARI ADDICTIVE SOUND SYSTEM	KIDS FROM ATLAS	SIGNATVRE
AVERSE	KOUCHTAR ORCHESTAR	SIMPLE PIGEON
B. VISIBLE	LAETITIA SHÉRIFF	SIRKRI
BARBARELLA WANG	LEMARQUIS	SOME BETTER DAYS
BEDROOM 37	LITTLE BOY	SP MUZIK
BERLINE0.33	LOOKAT	SURFER ROSA
BLAKESMITH	LOVE SEX MACHINE	SWIMMING TV
BLITZEN BENZ	LUCAS & THE WINDERS	T.A.F.
CITIZEN KANG!	MADE OF DUST	TANG
CL MOONS	MAJOR CLINT	TARDIGRADES
CLEMENTINE ET ALICE	MALAX	TARDIGRADES/WHEN DA Y CHOKES THE NIGHT
COLOSUS	MANIC MAYA	THE BILBOCKS
CRUSADERS OF LOVE	MEHAA	THE BLACK WAVES
CYGN	MICHEL SANCHEZ	THE END
DARE MIND TRIPS	MISERABLE FAILURE	THE JACK LONDON SHOW
DEEP IN HATE	MISTER ALV	THE LAMOURETTES
DJ ASFALTE	MOMMA SAID SO	THE LUMBERJACK FEEDBACK
DUNGORTHEB	MOSCO	THE RHINOGRADES
ECHO	MY ABSOLUT	TRAPPED IN FREEDOM
ELLIS BELL	MY NINA	TYELL
ERASERHEAD	NO PROPHECY	UNCLE WELLINGTON'S WIFE
ERIPHILE	NUMEROBE	UNIK UBIK
ERRATA	OLD CHAPS	V/A
EYE OF SOLITUDE	OMMANI	VI!VI!VI!
FAKE OFF	OUI MAIS NON	VXPXOXAXAXWXAXMXC
FEEL	PACIFIC SHORE	WE ALL DIE (LAUGHING)
FOOLS FERGUSON	PAUL CHIN	WE ARE TOXIC
FROM YOUR BALCONY	PERSIAN EMPIRE	WITHDRAWN / DEMENTED
FVLL	PHAZZ	ZOFT
GUERRE FROIDE	PLEASE HOLD	

LISTE DE STRUCTURES MUSICALES REFERENCEES EN NORD-PAS-DE-CALAIS
(NON EXHAUSTIVE)

9-9BIS / METAPHONE	L'ABATTOIR
ACTION CULTURE - UNIVERSITE LILLE 3	L'AÉRONEF
AH BON? PRODUCTIONS	L'ART EN-GRANGE
APE ECOLE DE MUSIQUE	LB LAB
ARA	LE BIPLAN
ARCADES	LE CARRE SAM
ARC-EN-CIEL	LE CHANNEL
ASSOCIATION ART'ROCK	LE CIRCUS
ASSOCIATION LA DUCASSE	LE DRUGSTORE
ASSOCIATION LES MONSTRES PLANQUES	LE KURSAAL
AU BAL DANSEZ / FOLK WATTRELOS	LE LIEU MUSICAL EXPERIMENTAL
BALADIN	LE MANEGE
BAR L'ART GRESSIF	LE MODJO
BAR LIVE	LE MONDE MODERNE
BESIDES RECORDS	LE PACBO
BETIZFEST / ASSOCIATION CAMBRAI CONCERTS	LE PHAROS - POLE CULTUREL
BISTROT DE ST SO	LE PHENIX
BLUE DEVIL'S BAR	LE POULPAPHONE
BOITE A MUSIQUES	LE SATELLITE
BOUGEZ ROCK	LE SPLENDID
CAFE JEAN	LE TERRIER PRODUCTIONS
CAFE POL'ART	LE VIVAT
CALL 911	LE ZEPPELIN
CALREW	L'EMBARDEE
CAMPUS MUSIQUES ACTUELLES	L'ENTORSE
CAVE AUX POETES	L'HIPPODROME
CAZ'ROCK	L'HYBRIDE
C-CULTUREL	L'IMPOSTURE
CENTRE CULTUREL GERARD PHILIPPE	L'ODEON
CENTRE CULTUREL LIBERTAIRE	MAISON DE L'ART ET DE LA COMMUNICATION
CHARLOTTE RECORDS 62	MAISON FOLIE BEAULIEU
CIE DU TIRE-LAINE	MAISON FOLIE MOULINS
CIE SABOR DO BRASIL	MAISON FOLIE WAZEMMES
COLISEE-THEATRE DE ROUBAIX	MALTERIE
COLLECTIF CULTURE BAR-BARS	MINOR PLACE
COMEDIE DE BETHUNE	MJC DU VIROLOIS
CULTURE ET FLONFLONS FLANDRES	MJC ESPACE ATHENA
DROIT DE CITE	MJC HALLUIN
DYNAMO	MON INOUÏE SYMPHONIE
ECOLE DE MUSIQUE DE BAILLEUL	MULTICITE
ÉCOLE DE MUSIQUE ÉDOUARD DELECOURT	MUSICALILLE
ECOLE MUNICIPALE DE MUSIQUE	MUZZIX
EF2M	NAME FESTIVAL // ART POINT M
EN NORD MASSIF	NASDAC
ESCAPEDE	N'AYONS PAS PEUR DES MOTS
ESPACE CULTURE - UNIVERSITE LILLE 1	NUIS SECRETES
ESPACE CULTUREL CASADESUS	OFFICE CULTUREL - ESPACE CULTUREL AREA
ESPACE CULTUREL LA GARE - VILLE DE MERICOURT	PARTY PROGRAM
ESPACE CULTUREL RONNY COUTTEURE	PEEK A BOO CAFE
FAP - FOYER D'ANIMATION POPULAIRE	POCHE
FAUBOURG DES MUSIQUES	POLE INTERCOMMUNAL D'APPRENTISSAGE DES MUSIQUES
FERME DECAESTECKER	QUELQUE PART RECORDS
FESTI'ROCK	RENCONTRES AUDIOVISUELLES
FESTIV'ACQ	SAPI FESTIVAL / ASSOCIATION BOUCHE A OREILLE
FESTIVAL DU MELANGE / ASSOCIATION CAP ESCAUT	SECTEUR 7
FESTIVAL HAINAUT BELLES BRETelles	STUDIO KA
FESTIVAL LE SON DU PORTE-VOIX / L'ASSO DU PORTE-VOIX	STUDIOS DE REPETITION

LISTE DE STRUCTURES MUSICALES REFERENCEES EN NORD-PAS-DE-CALAIS
(SUITE)

FESTIVAL PSYCHE ROCK - MJC CROIX	THEATRE D'ARRAS
FESTIVAL SCENES SONORES / THEATRE D'ANZIN	THEATRE DE BETHUNE
FILAGE	THEATRE DE CHAMBRE - 232 U
FORT DE MONS	THEATRE JEAN FERRAT - VILLE DE FOURMIES
GARE NUMERIQUE	THEATRE MASSENET
GOHELLE FEST	TOUR DE CHAUFFE
GRAND MIX	TOURCOING JAZZ FESTIVAL
GRANGE DE LA FERME DUPIRE – LE THEATRE D'A COT	TRAVAIL ET CULTURE
HEMPIRE SCENE LOGIC	TREK'N FOLK FESTIVAL
HOTEL DE LA MUSIQUE	UNIVERSITE LILLE 2 - L'ANTRE-2
JAZZ A VED'A	URBAN MUSIC
JAZZ CLUB DE DUNKERQUE	VAILLOLINE
JEUNESSES MUSICALES DE FRANCE	VERONE PRODUCTIONS
LA COMEDIE DE L'AA	VILLE DE BAILLEUL
LA FERME D'EN HAUT	VILLE DE LOON-PLAGE - DIRECTION DE L'ACTION CULTURELLE
LA GENERALE D'IMAGINAIRE	VILLE DE MARCQ-EN-BAROEUL
LA M.I.N.E.	VILLE DE TOURCOING - LA VOIX DU ROCK
LA PARENTHESE MUSICALE	WESH LILLE
LA PENICHE	WTPL MUSIC
LA ROSE DES VENTS	ZENITH ARENA - LILLE
LA TULIPE / ESPACE GERARD PHILIPPE	

FESTIVALS EN NORD DE FRANCE (liste non exhaustive)

A TRAVERS CHANTS	LATITUDES CONTEMPORAINES	ROCK AUTOUR DU FEU
ARTSCENIQUES	LE FIVESTIVAL	ROCK WAERSVELDE
AU HASARD DES ARTS	LE PERE NOEL EST-IL UN ROCKER ?	ROCKIN BLUES
BAY CAR BLUES	LE QUESNOY EN CHANTEUR(S)	ROOTS N ROUTES
BETIZFEST	LE ROUBEZBAL	ROUBAIX A L'ACCORDEON
CHICON GRATT'1	L'EDEN FESTIVAL	SCENES FESTIVES
CULTURE BAR BARS	LES FOLIES DE MAUBEUGE	SCENES SONORES
DECI DELA	LES METALLURGICALES	SEVEN NIGHTS TO BLUES
DEGLINGO FEST	LES NUITS DE L'ALLIGATOR	SON'AUTOMNE
DES JARDINS EN MUSIQUE	LES NUITS ELECTRIQUES	STREET ART
DES RIVES DES CONTINENTS	LES NUITS SANS GRAVITE	SWEET & STREET FESTIVAL
DTG FESTIVAL	LES NUITS SECRETES	THE LAST BORDER SOUND
DU METAL A LA CAMPAGNE	LES PARADIS ARTIFICIELS	TOUR DE CHAUFFE
DUNKERQUE GUITARE PICKING	LES SCENES D'ETE (DUNKERQUE)	TOURCOING PLAGES FESTIVAL
EXODUS FESTIVAL	LES SCENES NOMADES / EUROPE XX	TOURCOING PLANETES JAZZ
FESTAR	LES TURBULENTES	TOURNEE EUROPA VOX 2014
FESTIFOLIES IWUYSIENNES	LES VOIX MAGNETIQUES	TOUT EN LIVE
FESTIVAL DES FOLKLORES DES MC	LILLE FESTIV'HALLE	TRANSCULTURELLES
FESTIVAL DES MONDES PLURIELS	LILLE PIANO(S) FESTIVAL	URBAINES CONNEXIONS
FESTIVAL GROUND ZERO (LILLE)	MAD FESTIVAL	URBAINES CONNEXIONS
FESTIVAL LES INROCKS PHILIPS	MAI DU ROCK	VIA
FESTIVAL MIX CITE	METALIVE MEETING	WAZEMMES L'ACCORDEON
FESTIVAL MIX CITE	MUSIKADONF	WINTER CAMP FESTIVAL
FEST'ROCK AU DETOUR	MUZZIX	ZIKENSTOCK
GAYANT ROCK FESTIVAL	NAME FESTIVAL	
HAZB'ROCK	NEXT	
HIP HOP DAYZ	NUIT DE LA GUITARE A DOUAI	
HULLABALUZA	PAYSAGES ELECTRONIQUES	
JAZZ EN FAMILLE	PEACE LOVE HARMONY	
JAZZ MANEGE	PRINTEMPS DES POETES URBAINS	
JOLY JAZZ	PZZLE	
LA SAUCE JACK	RADAR	
LA TOURNEE DES INOUI DU PRIN	RAISMESFEST	
LA VOIX DU ROCK	RICARD SA LIVE SESSIONS	
L'ASCENSEUR	RIF HIFI	

LIEUX DE DIFFUSION METROPOLE LILLOISE (bars, espaces culturels,...)

Plus de 450 lieux de diffusion de concerts sont référencés dans la région (environ 300 dans le Nord, 150 dans le Pas de Calais), en voici quelques-uns de la seule métropole lilloise :

ATTA CAFFA	LA CHIMERE
AU CINKO	LA MALTERIE
BAOBAB	LA PENICHE
BARNUM DES POSTES	LA PLAGE
BARON ROUGE	LA RUMEUR
BLOOM'S CAFE	LE BALATUM
CAF& DISKAIRE	LE BALLATUM
CARRE DES HALLES	LE BIPLAN
CCCL - CENTRE CULTUREL ET LIBERTAIRE	LE BLIND TEST
CHEVAL BLANC	LE DJOLOFF
COMEDIA	LE GRAND MIX (SMAC)
CONTREBASSE	LE RELAX
DAARA-J	LE ROUGE
DETOUR	LE SELECT
DRACIR	LE TRI POSTAL
DRUGSTORE CAFE	LUCKY DUCKY
EMMERAUDE	MAISON FOLIE MOULINS
EVENT'S CAFE	MAISON FOLIE WAZEMMES
FEU FOLLET	MOONLIGHT
GARE SAINT SAUVEUR	PRESTO
GUINGUETTE DE LA MARINE	RESTO SOLEIL
HALLE AUX SUCRES	RETRO
HONEY MOON BAR	RIVER GAMBIA
JAG CAFÉ	SALSERO
KIOSK CLUB	SPLENDID
L'AERONEF (SMAC)	STAX O SOUL
L'AMUL SOLO	THÉÂTRE SÉBASTOPOL
L'ANTRE-DEUX	TOON'S BAR
L'ARCHE I ROOTS	TRIBAL
L'ARTEFACT CAFE	VA ZEN
LA BARRACA ZEM	YETI
LA CAVE AUX POETES (SMAC)	ZANGO

GLOSSAIRE

AGI SON	Agir pour une meilleure gestion sonore.
CNV	Centre National des Variétés de la Chanson et du Jazz.
COVER	<i>Cover</i> signifie reprise en anglais. Une création originale interprétée par une formation musicale.
CSP	Catégories Socio-Professionnelles.
DATE	Désigne la réalisation d'un concert dans le langage des musiciens, <i>Tour Dates</i> .
DEMO	Une démo ou maquette est un enregistrement destiné à un producteur de disques (enregistrement autoproduit). Par extension, une démo sert également à démarcher des salles et lieux de diffusion.
DEPS	Département des Etudes de la Prospective et des Statistiques du Ministère de la Culture.
DRAC	Direction Régionale des Affaires Culturelles, agence déconcentrée de l'Etat en région.
EPCI	Établissement Public de Coopération Intercommunale.
FAIR	Fonds d'action et d'initiative rock.
FEDELIMA	Fédération des lieux de musiques actuelles (regroupement en 2012 de la Fédurok et de la FSJ Fédération des Scènes de Jazz et de musiques improvisées).
FERAROCK	Fédération des radios associatives de musiques actuelles.
FNEIJMA	Fédération Nationale des Ecoles d'Influence Jazz et Musiques Actuelles.
GUSO	Guichet Unique du Spectacle Occasionnel.
INSEE	Institut National des Statistiques et des Études Économiques.
IRMA	Centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles.
MAJOR	Les <i>majors</i> de l'industrie musicale désignent trois sociétés (Universal Music Group, Sony Music Entertainment, Warner Music Group) qui se partagent l'essentiel du marché de la musique. Elles représentent 71,7 % des ventes de productions musicales sur le marché mondial. En 2004 Sony et BMG ont fusionné, en 2011 EMI Group a été racheté par Universal Music.

MAO	Musique Assistée par Ordinateur.
MASH UP	Le mashup en matière de musique ou mashup, est un style consistant à mélanger deux, voire plusieurs titres en une seule piste.
MP3	(MPEG Audio layer 3) Système de compression audio capable de réduire la quantité de données nécessaire pour restituer de l'audio, qui entraîne une perte de qualité sonore significative mais acceptable pour l'oreille humaine.
PCS	Professions et Catégories Socio-professionnelles.
PEER TO PEER	Le pair à pair ou pair-à-pair (traduction de l'anglicisme peer-to-peer, souvent abrégé en P2P) est un modèle de réseau informatique proche du modèle client-serveur mais où chaque client est aussi un serveur.
REMIX	Un remix est une version modifiée d'un morceau, réalisée en studio ou parfois en live (en direct) avec des techniques d'édition audio, destinée en général aux Disc-jockey pour les clubs.
SDRM	Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique.
SMA	Syndicat national des petites et moyennes structures non-lucratives des Musiques Actuelles.
SMAC	Scène de Musiques Actuelles, label du Ministère de la Culture.
SPEDIDAM	Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes - Interprètes de la Musique et de la Danse.

TABLE DES MATIERES

Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : Formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective	1
Résumé	3
Remerciements	4
Des musiciens sur les scènes locales en Nord de France : Formes d'engagement et enjeux de pluriactivité des pratiques de création collective	6
SOMMAIRE	8
INTRODUCTION GENERALE	10
1. Problématique et intérêts de cette recherche	13
2. Méthodologie d'enquête.....	17
2.1 Une enquête ethnographique.....	18
2.2 Une enquête statistique	25
2.3 Les territoires étudiés.....	29
3. Arrière-plan théorique : anthropologie, sociologie compréhensive et pragmatique.....	40
4. Plan de la recherche.....	47
PREMIÈRE PARTIE	50
LES SCÈNES MUSICALES LOCALES ET LEURS ACTEURS	50
Introduction	52
1.1. Le concept de scène locale	59
1.1.1. Le fait musical et ses espaces sociaux	60
1.1.2. <i>Underground</i> ou scènes locales.....	65
1.1.3. Caractéristiques du concept de scène locale.....	69
1.2. Les musiciens des scènes locales.....	76
1.2.1. Amateurs et professionnels : une distinction immuable ?	77
1.2.1.1. Des habitudes culturelles de classification.....	78
1.2.1.2. Cadre législatif inapproprié et arrangements à la marge	82
1.2.1.3. Une multitude d'expériences	86
1.2.2. Pluriactivité et polyvalence artistique	96
1.2.2.1. Pluriactivité sociale	97
1.2.2.2. Polyvalence artistique	105

1.2.3. Proposition de typologie des musiciens des scènes locales	112
1.2.3.1 Régime d'engagement intense	113
1.2.3.2 Régime d'engagement indécis	114
1.2.3.3 Régime d'engagement pérenne	117
1.3. Acteurs politiques, intermédiaires et auditeurs des scènes locales	121
1.3.1. Acteurs politiques et administratifs : des régulations de contrôle	122
1.3.1.1. L'expansion du « marketing territorial »	124
1.3.1.2. Les « académies invisibles » : entre régulation politique et régulations conjointes	129
1.3.2. Les médiations négociées des scènes locales	131
1.3.2.1. Entre autonomie et régulation conjointe	132
1.3.2.2. Les scènes de musiques actuelles et leurs programmations	134
1.3.3. Les médiations autonomes des scènes locales	137
1.3.3.1. Les disquaires et labels indépendants	141
1.3.3.2. Les fanzines & webzines : autoproduction et énonciation	144
1.3.4. Les auditeurs actifs des scènes locales	155
1.3.4.1. La réception comme construction	158
1.3.4.2. Des auditeurs excluants ?	162
Conclusion	164
DEUXIÈME PARTIE	166
Expériences créatives et engagements dans la musique	166
Introduction	168
2.1. Fait social et musique	169
2.1.1. Modalités d'échanges et de reconnaissances	172
2.1.1.1. La quête d'expériences	173
2.1.1.2. Le faire ensemble et l'écoute de l'autre	176
2.1.1.3. Des quêtes de reconnaissance	178
2.1.1.4. De la tension entre régimes de singularité et de communauté sur les scènes locales	183
2.1.2. Expériences festivières	186
2.1.2.1. Festival de Dour	187
2.1.2.2. Nuits Secrètes	189
2.2. Description analytique des processus de création	195
2.2.1. L'entrée en musique : une construction de soi	195
2.2.2. Différentes caractéristiques des processus créatifs	207
2.2.2.1. Notations asolfégiques	208

2.2.2.2. Musique Assistée par Ordinateur	212
2.2.2.3. Répétitions et enregistrements	215
2.2.2.4. Improvisation et sérendipité.....	218
2.2.3. Rapport ambivalent au numérique : le retour à l’analogique, gage d’authenticité ?.....	222
2.2.4. Les reprises : des formes de réappropriation	228
2.2.4.1. Description d’une Hootenany	231
2.2.4.2. La « prolifération des œuvres » et le rapport au droit	234
2.2.5. Expériences de contrainte créatrice	239
2.2.5.1 Des expériences sensorielles : les Forest et Secrètes sessions	239
2.2.5.2. Un projet musical et ses contraintes volontaires	245
Conclusion	247
TROISIEME PARTIE	249
Enjeux des engagements amateurs à l’ère globale.....	249
Introduction	251
3.1. Représentations ambivalentes et voix dissonantes.....	253
3.1.1. Scènes locales et industrie globale : entre échanges et rejets	256
3.1.1.1. Globalisation et uniformisation.....	260
3.1.1.2. Du global au local : le « glocal ».....	265
3.1.1.3. Les genres musicaux : une perpétuelle hybridation	267
3.1.2. Des relations ambivalentes entre conflits et participation	268
3.1.2.1. Des rapports indécis aux subventions	273
3.1.2.2. Proposition de typologie des représentations des acteurs quant aux subventions	275
3.2. Engagements et valeurs des scènes locales.....	291
3.2.1. Sociologie pragmatique de la critique et analyse des scènes locales.....	293
3.2.1.1. « Economies de la grandeur » et actions des musiciens des scènes locales	294
3.2.1.2. Les pratiques musicales locales : l’incarnation d’une « critique artiste » ?	301
3.2.1.3. Une distinction entre monde et réalité	303
3.2.2. La question de l’indépendance en musique.....	306
3.2.2.1. Une portée politique de l’art ?.....	308
3.2.2.2. Autonomie des formes et mise à l’écart de l’intention	309
3.2.2.3. DIY : Historique et réactualisation	311
3.2.2.4. Les pratiques créatives et le paradigme anti-utilitariste	317
3.2.3. Les Digital Humanities et la saisie des changements	325
3.2.3.1. La question des usages démocratiques.....	331

3.2.3.2. Le concept d'amatorat.....	335
3.2.3.3. Une Pro-Am revolution ?.....	338
Conclusion	341
CONCLUSION GENERALE.....	344
1. Ambivalences.....	345
1.1 Amateurs/professionnels et pluriactivité.....	346
1.2 Global/local.....	347
2. Tensions	347
2.1 Une fonction politique substitutive	348
2.2 L'expression de critiques	348
3. Reconfigurations	350
3.1 Nouveaux amateurs et autonomie	350
3.2 Support numérique et pratiques artisanales coopératives.....	351
3.3 Relocalisations et hybridations	352
4. Limites et voies de recherches ultérieures	353
BIBLIOGRAPHIE	356
ANNEXES	390
ANNEXE 1 : LISTE DES ENTRETIENS.....	392
ANNEXE 2 : GRILLE D'ENTRETIEN A DESTINATION DES MUSICIENS	397
ANNEXE 3 : GRILLE D'ANALYSE DES ENTRETIENS.....	399
ANNEXE 4 : QUESTIONNAIRE DE L'ENQUETE EN LIGNE	400
ANNEXE 5 : LISTE DES OBSERVATIONS & TOUR D'HORIZON DES GROUPES, STRUCTURES, DISPOSITIFS PERENNES ET PONCTUELS DES SCENES ETUDIEES	404
GLOSSAIRE.....	411
TABLE DES MATIERES.....	413

**DES MUSICIENS SUR LES SCENES LOCALES EN NORD DE FRANCE : FORMES D'ENGAGEMENT
ET ENJEUX DE PLURIACTIVITE DES PRATIQUES DE CREATION COLLECTIVE**

RESUME

La présente recherche étudie les pratiques sociales se donnant à voir sur les scènes locales, comprises comme ensembles d'acteurs variés que sont les musiciens, les intermédiaires et les auditeurs. Cette thèse entend contribuer à la compréhension des modalités d'engagement des musiciens, pluriactifs ou intermittents, dans des pratiques mues par la volonté d'exprimer leur singularité, mais en tension avec le régime d'une communauté locale qui accorde sa reconnaissance. Il s'agit d'identifier sur le territoire Nord de France ces pratiques façonnées par des représentations sociales plurielles et des tensions entre monde vécu et réalités contraintes. Un double cadre théorique combinant les sociologies compréhensive et pragmatique est mobilisé. La période étudiée est de cinq ans (2009-2013) et l'étude empirique repose sur deux démarches méthodologiques. Une analyse qualitative réalisée à partir d'entretiens semi-directifs et non-directifs menés auprès de cinquante-deux acteurs concernés de diverses façons par les scènes locales (musiciens, intermédiaires associatifs ou privés et politiques). Et une enquête quantitative dont l'objectif est de vérifier les constatations empiriques quant aux pratiques et profils des musiciens, l'échantillon étant constitué de musiciens de la métropole lilloise. Les résultats révèlent l'ambivalence des représentations de l'ensemble des acteurs concourant à la formation des scènes locales. La dimension coopérative des pratiques et leur inscription dans des conditions matérielles favorisées par l'ère numérique ont été mises en évidence. Enfin la valorisation de la dimension artisanale des projets constitue un des enjeux majeurs pointés par cette recherche.

MOTS-CLES

Scènes locales, pluriactivité, singularité, pratiques amateurs, engagement, processus de création, coopération, reconnaissance, indépendance, DIY, émancipation, amatorat, artisanat

**MUSICIANS ON LOCAL SCENES IN NORTH OF FRANCE: FORMS OF COMMITMENT AND
STAKES OF MULTIACTIVITY OF COLLECTIVE CREATION PRACTICES**

ABSTRACT

The present research studies the social practices to be observed on local scenes, i.e. groups of various actors as musicians, "support systems" and audiences. This thesis contributes to the understanding of the way creators are committed to practices driven by a desire to express their singularity. What is at stake here is to identify how these practices have been shaped by pluralist social representations in northern France. A dual theoretical framework combines both comprehensive and pragmatic sociologies. The period under study spans 5 years from 2009 to 2013 and the empirical study lies on two methodological approaches. On the one hand, a qualitative analysis based upon both semi-structured and unstructured interviews with 52 respondents that were involved one way or another on local scenes, be they artists or associate private or political intermediaries. On the other hand, a quantitative survey used to verify the empirical data relative to the practices and profiles of the musicians, the sample being made of musicians from the city of Lille. The results show the ambivalence in the representation of all the actors that contribute to the formation of local scenes. The cooperative dimension of such practices in keeping with material conditions favored by the digital era have been underlined. Finally, the artisan dimension of the projects represents one of the major stakes this research highlights.

KEY WORDS

Local scenes, amateur musicians, occupational pluralism, singularity, commitment, creation process, cooperation, recognition, independence, DIY, emancipation, artisan dimension.