

Sommaire.....	9
----------------------	----------

Partie I : Du numérique dans la musique. De la musique dans la société. Une société en numérique.	29
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

Introduction partie I.....	31
-----------------------------------	-----------

Chapitre 1 – État de la littérature autour de l’écoute musicale	35
------------------------------------------------------------------------------	-----------

1. <i>Transformations au sein des industries culturelles à l’heure du numérique : le cas de l’industrie musicale.....</i>	<i>35</i>
2. <i>Panorama des recherches sur la musicalisation du quotidien</i>	<i>46</i>
3. <i>Peut-on dater la musicalisation de notre société ?</i>	<i>71</i>

Chapitre 2 – Mesurer la consommation musicale	81
------------------------------------------------------------	-----------

4. <i>La musique au prisme des variables sociologiques</i>	<i>82</i>
5. <i>Musique enregistrée.....</i>	<i>85</i>
6. <i>La radio.....</i>	<i>95</i>
7. <i>Des lieux pour écouter la musique : le cas du concert et du festival</i>	<i>96</i>

Chapitre 3 : La controverse « moderne » autour du téléchargement illégal	101
---------------------------------------------------------------------------------------	------------

8. <i>Perspective historique des technologies et réseaux de téléchargement illégal de musique</i>	<i>102</i>
9. <i>Hadopi en réponse au téléchargement illégal</i>	<i>106</i>
10. <i>La controverse « moderne » autour de la figure du pirate</i>	<i>109</i>
11. <i>Analyse théorique du téléchargement illégal et de ses effets.....</i>	<i>115</i>

Conclusion partie I	123
----------------------------------	------------

Partie II : Portraits d’adolescents en famille et de leurs pratiques d’écoute musicale.....	127
----------------------------------------------------------------------------------------------------	------------

Introduction partie II.....	129
------------------------------------	------------

Chapitre 4 : Une ethnographie « chemin faisant ».....	133
12. <i>Penser une méthodologie combinatoire</i>	133
13. <i>Interroger et observer des adolescents</i>	144
Chapitre 5 : Monographie d'adolescents et de leur famille à l'étude de leurs pratiques d'Écoute musicale	165
<i>Margritt, Astrid et Hugo</i>	169
<i>Martin et Basile</i>	189
<i>Éléonore et Rébecca</i>	207
<i>Rémy</i>	235
<i>Jeanne et Louise</i>	251
Conclusion Partie II	275
Partie III : Musicalisation du quotidien en régime numérique - Analyse transversale	279
Introduction partie III.....	283
Chapitre 6 : Musiques en individuation	285
14. <i>Introduction : temps d'écoute, réflexe et addiction.....</i>	285
15. <i>Usages et équipements</i>	288
16. <i>Modes d'écoutes et classification</i>	300
17. <i>Quelques leviers de compréhension de l'expérience d'écoute musicale en régime numérique</i>	317
Conclusion intermédiaire	335
Chapitre 7 : Musiques en médiations	337
18. <i>Découvrir la musique</i>	337
19. <i>La musique en médiations.....</i>	349

Conclusion intermédiaire	363
Chapitre 8 : Musique numérique et consentement à payer	367
20. <i>Ce que le numérique fait à l'écoute musicale</i>	368
21. <i>Téléchargement illégal et consentement à payer</i>	390
Conclusion chapitre 8.....	415
Conclusion générale	419
Bibliographie.....	421
Table des annexes	455

INTRODUCTION

« *Basile : - Acheter de la musique ? [...] J'ai jamais acheté de musique. T'as interrogé combien de personnes jusque-là ? Je crois pas qu'il y en ait beaucoup qui ont acheté la musique. Internet, ça change tout.* »

« *Medhia : - De toute façon, on ne sait pas vivre sans musique.* »

« *Claire : - Nous avec Pierre on a tout le temps besoin de musique, notre génération.*

Pierre : - Tout le temps. »

1997. On crie mon nom au micro. Je suis invité à monter sur scène. Je viens de gagner un concours régional en tant que clarinettiste. Ce souvenir est moins mémorable pour la performance musicale que pour le prix que je viens de recevoir : un Walkman. Un Walkman Sony-Ex162, « mega-bass » et « anti-rolling » intégrés ! Combien d'heures ai-je passées à user ce Walkman ; combien de K7 détruites à trop les écouter ; combien de piles ; combien de playlists repiquées de la radio ? Dans la voiture, dans le train, dans la rue, ou même chez moi, ce nouveau compagnon m'a suivi partout et des années durant. Et comme un vieux compagnon, alors qu'il ne fonctionne plus et que les lecteurs MP3, puis les téléphones portables sont venus le remplacer, je l'ai gardé près de moi.

Ce souvenir nous amène à comprendre qu'avant d'évoquer notre sujet de recherche, rétrospectivement et l'espace d'un instant, il faut « faire un pas de côté » afin de réhabiliter au premier plan l'homme, ou la femme, qui entre dans la Science, sans en avoir conscience.

CHEMINEMENT ET CONSTRUCTION DE LA RECHERCHE

Certains sujets de thèse sont imposés par un laboratoire, un directeur de thèse, un financement. D'autres sont le fruit du seul intérêt, de la seule passion que nous leur portons. Nous sommes dans ce second cas.

L'objet « musique » était une évidence. La seule condition, pour nous, de faire ce travail si singulier qu'est une thèse était que le sujet traite de musique, tant nous avions pour elle une sensibilité personnelle. Bien avant la thèse, il y eut d'abord l'éveil musical, avec l'apprentissage de la clarinette et ses huit années passées en conservatoire, avant d'abandonner cet instrument pour lui préférer depuis la guitare, en autodidacte. Puis vint le moment de notre orientation. Dès la Première, nous avons fait nos débuts comme assistant son, dans la toute nouvelle salle de spectacle *L'Integral* à Belley, la ville que nous habitions, dans l'Ain. Avant de devenir ingénieur du son, nous avons fait une année de Musicologie, puis un BTS « audiovisuel – option son », à Toulouse. Le départ d'un régisseur de *L'Integral* fut l'opportunité pour nous de prendre sa suite et de travailler avec quelques grands noms de la chanson française, ainsi que pour quelques grands événements musicaux lyonnais.

Entre Toulouse, pour les études, et la région Rhône-Alpes, pour l'intermittence, nous avons tenté de mener ces deux « métiers » – étudiant et ingénieur du son – de front, durant quatre ans. Notre mémoire de Master 2 fut l'occasion de concilier les deux, en nous focalisant sur les transformations encourues par l'industrie musicale, depuis sa mutation numérique. Ce mémoire

nous a permis de comprendre que nous préférions nous intéresser à la réception de la musique, plutôt qu'à son pôle de production. En effet, moins que de comprendre *comment* la musique est *faite*, nous préférions nous intéresser à ce qu'elle représentait – individuellement, socialement, symboliquement, économiquement, etc. – pour celles et ceux qui l'écoutent.

Consécutivement à notre Master, nous avons obtenu un contrat doctoral sous la direction de Pierre Molinier. Ce dernier souhaitait, alors, une codirection avec un chercheur en Sciences de l'Information et de la Communication, qui puisse nous – lui et nous – accompagner sur des thématiques musicales. Parce qu'il s'intéressait déjà aux questions de production et réception de musique en régime numérique et suite à une soutenance de thèse de notre équipe où il était rapporteur, nous avons rapidement convenu de travailler avec Philippe Le Guern.

Notre sujet était alors centré sur « l'expérience musicale » : nous avions, à cette époque, l'envie de prolonger les travaux entrepris par Anthony Pecqueux et Olivier Roueff dans l'ouvrage *Écologie sociale de l'oreille* (2009), autour des musiques actuelles. Philippe Le Guern nous a conseillé de réorienter notre travail vers la musicalisation du quotidien, notamment auprès des adolescents, qui, selon lui, était un champ peu exploité en France, et ce, encore moins sous le prisme des reconfigurations socionumériques. Notre sujet était né : les pratiques d'écoute musicale des adolescents en régime numérique.

Nous justifions le choix de cette population en posant le postulat qu'à cet âge, les individus qui la composent présentent une forte dextérité à la fois sociale et technique quant à l'appropriation des ergonomies numériques. En nous intéressant à cette tranche d'âge, nous espérions pouvoir fournir un regard prospectif sur les pratiques d'écoute de demain. « En effet, si les comportements des adolescents d'aujourd'hui préfigurent ceux des adultes de demain, alors les évolutions de leurs pratiques culturelles peuvent permettre d'entrevoir les comportements culturels à venir » (Donnat et Levy, 2007). Enfin, cette génération était particulièrement intéressante à interroger pour le rejet supposé qu'elle manifestait envers les modèles historiques de rétribution des ayants droit.

Dès ces choix effectués, nous pouvions formuler quelques questions de départ.

Un premier ensemble de questions s'est construit autour des modalités d'accès à la musique numérique : quels sont les usages, les plateformes, les sites web, les technologies qui sont utilisés ou préférés par les adolescents, pour écouter de la musique ? Quels sont les moyens de découvrir de la musique ? Les voies numériques sont-elles venues se substituer ou s'ajouter aux voies déjà existantes pour découvrir de la musique ?

Un deuxième thème se rapportait aux médiations – verbales, physiques ou digitales : comment la musique se transmet-elle en régime numérique ? Comment en parlent les adolescents ? Où ? De quelle manière les réseaux socionumériques ont-ils favorisé les échanges de musique ? De quelle manière circule-t-elle entre pairs ? Au sein de la famille ?

Enfin, posant l'hypothèse que le téléchargement illégal était une pratique généralisée auprès de cette génération, nous souhaitions recueillir le point de vue de la réception quant à ces comportements considérés comme « déviants » : quels sont les arguments et les motivations liés au téléchargement illégal ? S'agit-il d'un flou légal ou d'une réelle méconnaissance de la légalité de la part des adolescents ? Comment leurs parents se positionnent-ils ? Une telle pratique a-t-elle participé au développement de leur culture – musicale, mais pas seulement ? Comment les adolescents se situent-ils par rapport aux artistes qu'ils « piratent » ?

UNE PROBLÉMATIQUE DECOMPOSEE EN « SERIE DE FOURIER »

Afin de rassembler ces idées en une question conductrice, nous avons tenu à formuler rapidement notre problématique laquelle a, d'ailleurs, peu évolué entre le début et la fin de notre parcours doctoral. Nous la formulons ainsi :

De quelle manière la musique *fait-elle sens* dans le quotidien des adolescents, à l'heure où le numérique s'en fait le support ?

Nous entendons le sens donné à l'écoute musicale en tant que structuration du monde social d'un adolescent. Si la musique s'insère dans le quotidien de ces derniers, que représente-t-elle pour eux, quelle valeur lui attribuent-ils, quelle résonnance a-t-elle dans leur vie de tous les jours ?

Lors de notre formation en BTS-son, pour apprendre le métier d'ingénieur du son, une règle d'or en physique s'appliquait : la décomposition en série de Fourier. Lorsqu'il est trop difficile mathématiquement de définir la forme qu'une onde sonore va prendre dans un milieu de propagation – comme une salle de spectacle, ou en plein air –, l'ingénieur du son décompose la difficulté générale en plusieurs sous-problèmes qu'il va pouvoir résoudre mathématiquement. La somme de ces sous-problèmes résolus lui permettra d'apporter une réponse globale au

problème posé au départ. Métaphoriquement, nous avons appliqué cette astuce mathématique à notre recherche doctorale.

- Pour pouvoir nous approcher d'une réponse la plus satisfaisante scientifiquement, nous avons donc fractionné notre problématique générale en sous-problématiques :
- Par quels intermédiaires – humains et non humains – la musique s'insère-t-elle dans le quotidien des adolescents, à l'heure du numérique ?
- Quelles continuités ou quelles ruptures le numérique a-t-il induites dans les pratiques d'écoute musicale des adolescents ?
- Comment appréhender le phénomène du téléchargement illégal de musique ?

PRÉSENTATION DU CADRE THÉORIQUE ET DES NOTIONS PRINCIPALES

Notre problématique repose sur plusieurs notions souvent polysémiques que nous souhaitons préalablement définir afin de préciser le sens que nous leur donnerons dans notre recherche.

La première, centrale, est la notion d'écoute musicale qui a donné lieu, par la même occasion, à la définition de notre cadre théorique. Pour être plus précis, nous avons souhaité produire une recherche à l'intersection des travaux d'Antoine Hennion sur l'écoute musicale, la construction du goût et les médiations qu'il développe – notamment dans *La Passion musicale* (2007a), un des ses écrits fondateurs sur la question –, de Tia DeNora pour son approche systémique de la musique dans le quotidien – dans son ouvrage *Music In Everyday Life* (2000) –, et de Sophie Maisonneuve pour son approche médiologique des équipements liés à l'écoute musicale (2001).

Afin que notre étude soit dans le prolongement de ses travaux, sans en être leur reproduction, nous avons opté pour une approche info-communicationnelle, et non sociologique ou médiologique. Notre ambition fut d'appréhender les pratiques complexes, partant des usages des équipements liés à l'écoute musicale jusqu'à embrasser la pragmatique liée à ces usages afin de comprendre cette « situation de communication » (Le Marec, 2002) particulière.

Pour structurer notre pensée, l'idée de réunir les concepts de médias et de culture d'Éric Maigret et Éric Macé (2005) nous est apparue comme un terreau fertile pour notre réflexion en germe. Elle nous permettait de concilier tous ces travaux précédemment évoqués sur l'écoute musicale, tout en nous focalisant sur les médiations et les modalités de médiatisations de la

musique, à partir des adolescents que nous avons rencontrés. Nous souhaitions porter un regard englobant sur le système de relations complexes qui unit les adolescents autour de leurs pratiques d'écoute musicale. Pour le dire autrement, le « paradigme » médiaculturel nous a permis de faire le lien entre des pratiques médiatiques liées à l'écoute musicale des adolescents et leur culture musicale, au sens anthropologique du terme, dans des espaces de médiations.

La deuxième notion que nous devions définir est celle d'« adolescents ». Cette masse polymorphe d'individus plus ou moins définie par une tranche d'âge est complexe à appréhender. Nous reviendrons sur la définition que nous en donnons dans le cadre de notre thèse, lors d'un chapitre méthodologique (chapitre 4). Nous retiendrons ici un élément important : les termes d'« adolescents », de « jeunes » ou de « jeune génération » sont des termes bien trop englobants pour être satisfaisants (Coulangeon, 2009, p. 1). Sous ces dénominations se cachent autant de réalités que d'individus qui les constituent. Notre méthodologie qualitative l'a confirmé. Autant que faire se peut, nous nous sommes attaché d'une part à préférer conserver le pluriel « des adolescents », évitant de parler de « l'adolescence », et d'autre part à toujours spécifier qu'il s'agissait des adolescents « de notre ensemble » ou « que nous avons interrogés et suivis ».

La troisième notion est celle de « régime numérique ». Nous avons rencontré ce terme dans de nombreux écrits de Philippe Le Guern. Il figure par ailleurs dans le titre d'un article de Nick Prior, *Musiques populaires en régime numérique* (2012). Ce terme présuppose l'existence d'un régime non numérique, d'un « avant ». Comme nous le verrons dans un chapitre consacré à la musicalisation de notre société, nous avons tenté de définir une période où les pratiques à ce sujet ont basculé dans un « régime numérique ».

Un « régime » est défini par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales par plusieurs définitions, parmi lesquelles² :

- « Un ensemble de principes, de pratiques adoptées par un groupe, une personne ; usage établi ; état de choses » ;
- « Une façon de régir ; ensemble de règles, de facteurs qui caractérisent le fonctionnement, le cours de quelque chose » ;

² <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9gime/1>

- « Une manière dont se produit, évolue un phénomène ; ensemble des paramètres qui le caractérisent ».

Toutes ces définitions nous semblent particulièrement correspondre à l'infiltration du numérique dans nos pratiques culturelles ordinaires et la manière dont le chercheur en sciences humaines et sociales tente de les mettre au jour. Il s'agira en effet de saisir un « ensemble de pratiques adoptées par un groupe, une personne ». Cet « état des choses », étant comme un état de fait dont il n'est pas question de changer le cours, mais bien d'en observer sa complexité, est régi par des « règles » et des « facteurs » liés au numérique qui, eux-mêmes, « peuvent régir » l'évolution de la pratique d'écoute musicale.

Il sera bien question de comprendre la « manière dont se produit, évolue un phénomène », celui de l'écoute musicale en *régime numérique*, à travers « l'ensemble des paramètres qui le caractérisent ».

PENSER LA MUSIQUE COMME UN MÉDIA, L'ÉCOUTE MUSICALE COMME UNE SITUATION DE COMMUNICATION

Nous allons inscrire notre pensée dans le sillon disciplinaire de l'information-communication. Cette « disciplinarisation » de notre recherche nous a mené à interroger la musique comme un média, donc comme une situation de communication. Comme le propose Jean Davallon, nous entendrons la notion de média hors de ses carcans technoscientifiques pour l'aborder au prisme d'un « support technologique permettant d'instaurer un rapport à des objets ou des savoirs » (Davallon, 1992, p. 102). En ce sens, nous allons considérer la musique comme un dispositif médiatique dans la mesure où elle représente un espace de médiations entre un public – ou un auditeur – et une œuvre.

Nous avons ainsi émis l'hypothèse qu'autour d'un même individu, trois grandes situations de communication se dessinaient lorsqu'est effectuée l'action d'écouter de la musique : seul, entre pairs et en famille. Si ces trois catégories sont certainement trop grossières pour être satisfaisantes, elles nous ont néanmoins permis de balayer les principaux contextes d'écoute, à partir d'un auditeur de musique – pouvant écouter de la musique seul – qui participerait à des médiations « verticales » – au sein de la cellule familiale – et des médiations « horizontales » – entre groupes de pairs.

Les médiations qui en résultent, complexes, dynamiques et réflexives³, donnent à saisir le sens de l'écoute musicale comme une fenêtre expérientielle ouverte sur les représentations que des individus se forgent d'une réalité⁴. Comme le rappelle François Debruyne, « la musique fait sens à plus d'un titre, mais pas au même titre pour chacun d'entre nous » (2001, p. 15). Ces médiations trouvent différents échos autour d'un même individu lorsqu'elles sont interrogées en solitaire ou collectivement, ainsi qu'entre les différents groupes sociaux qui composent son quotidien. Nous nous attacherons à mettre en évidence la spécificité des différentes médiations en fonction des situations de communication au travers desquelles elles sont interrogées.

Dans cette acception de l'écoute musicale comme situation de communication, nous précisons que nous entendons cette pratique dans un sens large, qui n'inclut pas toujours l'écoute effective de musique. Parler d'un artiste ou d'un clip, échanger une clé USB ou partager un lien *YouTube via Facebook* relève pour nous de l'écoute musicale, même s'il ne s'agit pas, sur le moment même, d'écouter de la musique.

Si nous entendons embrasser une diversité de situations autour de l'écoute musicale, nous devons aussi en poser les limites. Même si, comme nous le verrons, la pratique instrumentale est parfois reliée, pour certains individus, à la construction de leurs goûts en matière d'écoute musicale, cette thèse n'en est pas le sujet. Pour éviter toute confusion, nous n'évoquerons donc pas les « pratiques musicales », mais bien les « pratiques d'écoute musicale ». De la même manière, nous avons souhaité un temps relier la pratique centrale de notre étude à celle de la sortie culturelle du concert. Par économie de temps, et parce qu'elle relève d'autres enjeux, nous avons dû renoncer à une telle articulation : nous ne parlerons que très sporadiquement des pratiques du concert de nos informateurs.

DISPOSITIF MÉTHODOLOGIQUE

Pour répondre à notre problématique, nous avons élaboré le dispositif méthodologique suivant. Nous précisons que tous les éléments évoqués en introduction font l'objet d'un chapitre méthodologique dans lequel nous développerons plus précisément nos choix (Chapitre 4).

3 Antoine Hennion insiste sur le fait qu'aucun goût, aucune pratique ne sont figés ou fixés, ils se « stabilisent » tout au mieux (2009).

4 « Ce n'est plus la représentation comme chose représentée qui importe – elle est arbitraire ; ni même son émetteur ou son récepteur [...] ; c'est la représentation comme pratique représentante, le social lui-même qui se met en forme » (Hennion, 2007a, p. 691). D'une manière différente, c'est aussi ce que propose Joëlle Le Marec en pensant les usages comme des représentations sociales (Le Marec, 2001).

Nous avons choisi de nous intéresser aux adolescents âgés de 13 à 18 ans. Ce choix, arbitraire au demeurant, n'avait pas la prétention de définir l'adolescence au travers des usages et des représentations de l'écoute musicale, mais, à l'inverse, d'utiliser les facteurs qui la composent – enjeux identitaires, de sociabilité, de sexualités, d'appropriation des technologies, d'attachement à la musique, de construction des goûts – comme des éclairages heuristiques sur les pratiques d'écoute musicale en regard de ce moment de vie qui les cristallise. Nous justifierons le choix de ces âges dans le chapitre en question.

Ayant choisi 19 adolescents et adolescentes parmi 14 familles⁵, nous avons développé deux outils méthodologiques complémentaires constituant une approche ethnographique sur une des périodes de 6 à 18 mois, suivant les individus.

Tout d'abord, nous avons multiplié les situations d'entretiens compréhensifs (Kaufmann, 2007), à la fois individuels, et collectifs – que ce soit entre frères et sœurs, ou en famille avec les parents – à divers moments de la période de terrain. Nous avons systématisé l'entretien individuel avec l'adolescent, en début d'enquête, ainsi que l'entretien en famille, à la fin. Notre corpus se constitue donc de ce premier matériau d'une cinquantaine d'entretiens, dont chacun a été conduit sur une durée variant entre deux et cinq heures.

D'autre part, pour ne pas nous limiter à la seule méthodologie de l'entretien, nous avons combiné ce premier matériau à celui de l'observation, en passant régulièrement du temps dans les familles de notre ensemble, ayant préalablement reçu l'accord de chacun des membres qui les composent. Concrètement, nous passions entre un et quatre jours consécutifs chez eux, partageant les moments des repas notamment, et dormant sur place, lorsque la famille n'habitait pas dans la région toulousaine. En consignant toutes nos remarques dans un carnet de recherche, nous avons enrichi nos entretiens par des temps d'observation qui nous ont permis de recontextualiser un discours par rapport à une pratique, et ainsi pouvoir nous distancier des deux, pour mieux en saisir les logiques d'articulation.

Ce que nous considérons comme une méthodologie combinatoire était le fruit d'une hypothèse méthodologique. Nous faisions face à cette population particulière que nous allions interroger et nous formulions alors la difficulté qu'auraient les adolescents à s'exprimer sur des entretiens longs, comme le préconise la méthodologie de l'entretien compréhensif. Nous souhaitions pallier ce qui était alors une barrière imaginée, par l'intermédiaire de ce dispositif méthodologique combiné. *A posteriori*, cette hypothèse s'est confirmée pour certains adolescents, mais pas pour d'autres. Cela étant, elle nous a permis de rassembler dans ce travail de thèse un matériau particulièrement riche et dense.

5 Certains étant frères et sœurs.

Cet ensemble d'adolescents, qui ne se veut pas représentatif, puisque nous avons appliqué une méthodologie qualitative, voire micro-qualitative, a tout de même été élaboré en fonction de critères permettant de couvrir une diversité de contextes éclairant les pratiques musicales de ces jeunes, tâchant d'éviter toute forme d'homogénéisation⁶.

Pour autant, les balises d'âge que nous avions déterminées ne furent pas limitatives : nous avons choisi d'ajouter un corpus secondaire en amont et en aval des âges extrêmes de notre ensemble. Ainsi, huit entretiens collectifs⁷ ont complété le premier corpus.

Ces entretiens collectifs ont fonctionné comme des repères congruents avec un certain nombre de données, et nous ont empêché de considérer l'adolescence comme un bloc extrait de la vie, mais de l'appréhender plutôt comme un temps d'évolution globale, de l'enfance à l'âge adulte – bien que ces notions soient tout aussi fluctuantes.

STRUCTURE DE LA THÈSE

Ce mémoire de thèse s'articule en trois parties.

La première partie fait état de la littérature au sujet de l'écoute musicale. Il renvoie à un double objectif. Le premier était de pouvoir situer notre travail de recherche, la plupart du temps, dans la continuité des travaux évoqués, mais parfois en rupture. Le deuxième était de combler un manque, ressenti lors des premiers mois de notre thèse. Si la littérature sur le sujet de l'écoute musicale, au prisme des diverses disciplines le parcourant, était riche, aucune étude synthétique n'existe, comme il existe pour certains champs de recherche. Cet état de la littérature a, en outre, été établi sur la base de travaux internationaux, dans limite de notre bilinguisme.

Après un rapide tour d'horizon de la littérature s'intéressant au pôle de production soumis aux bouleversements qu'a impliqué la digitalisation de l'industrie musicale, nous établirons un panorama des recherches articulant tantôt les musiques populaires, tantôt les musiques

6 Nous justifions le choix de ces 19 adolescents, en chapitre 4, p. 144.

7 Un en classe de CM2, un en classe de 6^e, un auprès d'étudiants de première année d'école d'ingénieur, deux dans des classes de BTS audiovisuel – option Son, trois dans le Master Art&Com, dans le contexte d'un séminaire intitulé « Pratiques d'écoute musicale ».

actuelles, dans leurs pratiques de réception (Chapitre 1). Tenant compte de ces travaux, nous pourrons alors situer le virage numérique concernant l'écoute musicale au début des années 2000.

Toujours dans l'objectif de partir de données existantes, le chapitre suivant (Chapitre 2) se consacre à l'étude de la consommation musicale. Ces chiffres nous permettront d'étayer effectivement la thèse d'une musicalisation forte et croissante dans notre société, grâce, pour partie, à sa numérisation. Ayant recueilli nombre de travaux quantitatifs sur le sujet – scientifiques, mais pas seulement –, notre travail sera l'occasion de les confronter et de faire émerger l'idée selon laquelle une méthodologie qualitative et empirique semble nécessaire pour appréhender cette pratique culturelle complexe ; la globalisation des approches quantitatives perdant en granularité.

Enfin, nous souhaitions produire un focus sur le téléchargement illégal (Chapitre 3), ce dernier étant au cœur des pratiques des adolescents en matière d'écoute musicale. Nous tenterons d'appréhender ce phénomène comme une controverse « moderne », en observant les effets supposés ou réels du téléchargement illégal sur différents « objets » – les ventes de CD, la rémunération des artistes, la découverte musicale, l'opportunité des artistes à augmenter leur visibilité par ce biais, etc.

Une deuxième partie s'attachera à exposer notre terrain. Pour ce faire, nous prendrons d'abord le temps de revenir sur nos choix méthodologiques (Chapitre 4), en présentant nos adolescents informateurs et nos outils méthodologiques, en revenant sur la place du chercheur et les traces que ce dernier peut laisser dans sa recherche, malgré un travail d'objectivation préalable. Après quoi, nous tenterons l'exercice d'une première exposition de notre terrain à partir de portraits de certains des adolescents de notre ensemble (Chapitre 5). Bien que descriptif, nous envisageons le portrait comme une « proposition interprétative du chercheur qui fonde son objectivité sur une analyse rigoureuse du discours des enquêtés » (Gil, 2011, p. 286).

La troisième partie constituera une analyse transversale de nos résultats selon trois axes.

Nous tenterons d'abord de dégager les grands résultats conférant à la notion d'écoute musicale dans sa pratique individuelle (Chapitre 6). En partant des usages et ergonomies liés aux équipements et technologies d'écoute musicale, nous chercherons à comprendre un certain nombre d'enjeux liés à l'expérience de l'écoute. Nous verrons, en particulier, de quelle manière la

pluralité de situations recouvrant la notion « d'écoute musicale » renvoie à l'humeur, l'émotion, la pragmatique de l'écoute : en somme, tous les éléments favorisant cette expérience.

Nous poursuivrons notre travail dans le même sens : le chapitre suivant (Chapitre 7) sera consacré à la dimension sociale de la musique, autour de la découverte musicale. Comment les types de prescription se structurent-ils, et de quelle manière la musique se transmet-elle au sein d'une famille, d'une fratrie ou d'un groupe de pairs ? Ces « sociabilités musicales » feront émerger l'idée d'une fonction phatique que l'on peut attribuer à la musique, reposant sur la multiplicité des communications interpersonnelles.

Enfin, un dernier chapitre se focalisera plus particulièrement sur les représentations économiques de la musique, depuis son avènement numérique, par les adolescents de notre ensemble (Chapitre 8). Nous mettrons en tension les représentations autour du numérique entre des pratiques technophiles et des discours passéistes. En outre, nous reviendrons sur le phénomène de téléchargement illégal vu par les adolescents, et la manière dont ils traitent ce qui fait souvent figure de dissonances cognitives, tiraillés entre l'opportunité de télécharger illégalement et l'immoralité de cette pratique.

PARTIE I : DU NUMÉRIQUE DANS LA MUSIQUE. DE LA MUSIQUE DANS LA SOCIÉTÉ. UNE SOCIÉTÉ EN NUMÉRIQUE.

« *Music makes people together
Music mix the bourgeoisie and the rebel* »,

Madonna, « Music », *Music*, Warner Bros. Records, 2000, 44 :33

INTRODUCTION PARTIE I

Cette première partie a pour objectif de délimiter le cadre de notre réflexion afin de pouvoir mieux situer notre recherche empirique (Parties II et III). Pour ce faire, nous avons associé des données théoriques issues de travaux scientifiques à des données quantitatives sur la consommation relative à l'écoute musicale.

Un premier chapitre propose un état de la littérature pluridisciplinaire sur l'écoute musicale. Dans un premier temps, nous reviendrons sur les transformations que l'industrie musicale a subies à l'aube du XXI^e siècle. Même s'il ne s'agit pas de la pratique dans son aspect réceptif, nous souhaitions mettre en tension les mutations du pôle de production et celles du pôle de réception que chacune a mutuellement nourri. Ensuite, dans une perspective historique, nous proposerons un panorama des travaux portant directement ou indirectement sur l'activité d'écoute musicale, évoquant, entre autres, les dispositifs d'écoute, la figure de fan ou d'amateur, jusqu'au rôle que la musique peut avoir comme support d'identités individuelles et sociales. Cet exercice nous permettra en outre de déconstruire et de nous distancier des discours hyperboliques autour du numérique, portés lors de son avènement. Enfin, nous proposerons une datation de deux grandes « étapes » au cours desquelles l'écoute musicale numérique a cristallisé un certain nombre de phénomènes.

Dans un second chapitre, nous réunirons les chiffres sur la consommation musicale. Le but sera alors d'objectiver la croissance de la musicalisation du quotidien de notre société française et actuelle, au travers de données telles que le temps d'écoute, les ventes d'équipements audio, le téléchargement légal de musique ou encore les offres payantes de *streaming* musical. Ancrer notre travail à partir de ces chiffres nous permettra, en partie, de justifier notre approche qualitative agissant en miroir de certaines données quantitatives.

Enfin, un troisième chapitre est exclusivement consacré au téléchargement illégal de musique. En effet, dès les premières rencontres avec les adolescents interrogés, que ce soit dans le cadre de notre thèse ou non, le téléchargement illégal semblait être, pour cette population, un allant-de-soi trop évident pour ne pas y prêter une attention particulière. Ce troisième chapitre tentera donc d'articuler les nombreux travaux théoriques sur la question et de les mettre en perspective, afin d'échapper aux seules questions économique et morale liées au droit d'auteur. En effet,

d'autres externalités à ce phénomène sont à prendre en compte pour en comprendre sa complexité.

À noter que, dans la mesure du possible, nous avons tenté de contextualiser notre propos à l'échelle internationale. Dans la limite de notre bilinguisme, nous avons fait référence aux travaux étrangers relatifs à notre problématique, ceux-ci étant majoritairement anglophones. Ce « lingui-centrisme » peut en puiser la raison dans l'histoire des recherches sur le sujet : les premiers chercheurs à populariser l'étude des musiques populaires en réception furent Anglais, notamment en la personne de Simon Frith.

Enfin, nous avons pleinement conscience que, si nous avions fait cette thèse il y a quelques décennies, nous aurions certainement choisi le terme de « rock », pour désigner l'ensemble des musiques populaires. Mais ce terme n'est plus d'actualité, en tant qu'acception généraliste. Dès lors, vers quelle appellation se tourner ? Il y a derrière un certain nombre de désignations une utopie à regrouper derrière des termes comme « rock », « musiques actuelles », « musiques populaires » ou « musiques amplifiées », des esthétiques, des pratiques, des discours et des représentations d'une grande hétérogénéité.

Par exemple, la notion de « musiques amplifiées » (Touché, 2007, p. 138) ne semble plus adaptée au contexte actuel. Marc Touché désignait par ce terme la rupture induite par l'électro-amplification, à l'origine du rock. Or, ce paradigme, même s'il reste techniquement juste, ne dit rien des phénomènes sociotechniques qui caractérisent les musiques dans leur forme actuelle. La notion de « musiques actuelles » semble autrement problématique :

« L'expression “musiques actuelles” a connu une forme d'officialisation avec le dispositif Scènes de musiques actuelles et la Commission nationale des musiques actuelles, ainsi qu'avec la création de l'I.R.M.A. (centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles) en 1994. Elle semble être devenue le nom d'une catégorie administrative à part entière. Toutefois, les universitaires et les acteurs du secteur ont souligné les limites de cette expression. Premièrement, le critère d'actualité appliqué aux musiques est forcément relatif. Le rock, né dans les années 1950, est-il à ce titre encore actuel ? Deuxièmement, les musiques actuelles amalgament des esthétiques hétérogènes, puisqu'elles tiennent compte aussi bien du jazz que des musiques traditionnelles, du rock ou de la chanson. Or, ces musiques envoient chacune à des problématiques spécifiques, qu'il s'agisse des enjeux de légitimation (avec par exemple la création de musées), ou encore des modalités d'intervention de l'action publique » (Le Guern, 2007b, p. 22).

L'expression « musiques populaires » pose difficulté à propos de musiques qui peuvent être à la fois très fédératrices, au sein d'un même objet, et très segmentées, en terme de sous-public (*Ibid.*, p. 31-34). Enfin, dans plusieurs travaux, l'interchangeabilité de ces termes n'est pas sans poser problème, provoquant souvent quelques confusions (Frith, 2007, p. 59).

Dans la mesure où toutes ces terminologies ne conviennent à aucun des acteurs – professionnels, artistes ou scientifiques –, que, d'autre part, leur emploi se chevauche dans le temps et que chacune d'entre elles a fait l'objet de nombreuses critiques, nous avons pris le parti de former l'acronyme « MAP », pour « Musiques Actuelles et Populaires ». Cette désignation nous permet :

- à la fois de désigner un ensemble d'esthétiques qui ne dépendent pas des mêmes mesures de financement public que les musiques dites « classiques » ou « savantes » ;
- d'embrasser son acception institutionnelle – actuelle – et – idéologique – populaire ;
- d'intégrer la dimension « amplifiée » qui, en creux, pose le postulat qu'à l'heure « actuelle », les MAP sont, en très grande majorité, électro-amplifiées⁸.

Nous conserverons cet acronyme, malgré ses limites, pour le reste de notre écrit, faute de pouvoir trouver mieux, pour exprimer la complexité des acceptations précédemment évoquées.

8 Même si, évidemment, il existe bien des exceptions.

CHAPITRE 1 – ÉTAT DE LA LITTÉRATURE AUTOUR DE L’ÉCOUTE MUSICALE

Ce chapitre a pour projet de dresser un état de la littérature, principalement scientifique, qui a constitué notre cadre théorique. Il se compose de trois sous-parties : avant d’aborder la notion d’écoute musicale en réception, il nous semblait important de mettre en regard ces données avec les mutations qu’ont subi les industries culturelles, notamment musicales, suite au « virage numérique ». Même si les innovations industrielles ne sont pas au cœur de nos préoccupations, nous pouvons affirmer qu’elles se construisent dialogiquement⁹ avec les pratiques des usagers. Cette première sous-partie ne se prétend pas être exhaustive, mais cette littérature nous semblait structurante pour comprendre les pratiques en réception. Dans un deuxième temps, nous faisons état des recherches ayant traité de l’écoute musicale, de manière centrale ou périphérique. Ce travail permettra de situer notre propre recherche et la manière dont elle prolonge ainsi nombre d’autres travaux préexistants. Enfin, nous proposons de dater les grandes étapes de la musicalisation numérique de notre société.

1. TRANSFORMATIONS AU SEIN DES INDUSTRIES CULTURELLES À L’HEURE DU NUMÉRIQUE : LE CAS DE L’INDUSTRIE MUSICALE

1.1. RAPPROCHEMENT DES INSTANCES MÉDIATIQUES ET CULTURELLES : LE PARADIGME DE LA TENSION PRÉFÉRÉ À CELUI DE L’OPPOSITION

Si les textes fondateurs d’Adorno (1964), Eco (1965) puis Morin, présentant l’industrialisation de la culture comme « une seconde industrialisation, qui est désormais l’industrialisation de l’esprit » (Morin, 1961, p. 38) datent quelque peu, ils restent d’une grande pertinence contemporaine, au regard des nombreux travaux scientifiques qui poursuivent cette réflexion en plaçant la culture au sein d’une dyade entre technique et capitalisme (Bouquillion et Combès, 2007 ; Bouquillion, 2008). Le rapprochement entre les entités culturelles et médiatiques, amorcé

⁹ Nous entendrons dans notre thèse le terme de « dialogie », au sens qu’Edgar Morin (1990, p. 87) en donne : « Le principe dialogique signifie que deux ou plusieurs "logiques" différentes sont liées en une unité, de façon complexe (complémentaire, concurrente et antagoniste) sans que la dualité se perde dans l’unité. »

depuis les années 1980, semble tout à la fois cause et conséquence des mutations de ces deux types d'industries.

« Le thème de la convergence, associé à celui de la concurrence [...] annoncent, dès la fin des années 1970, la convergence entre les technologies de l'informatique, des télécommunications dans le cadre d'une régulation marchande de ces activités. Puis, avec le progressif déploiement des technologies numériques, la convergence, toujours liée à la concurrence, désigne également les liens qui se tissent entre l'informatique, les télécommunications et la télévision, notamment la câblodistribution. À partir des années 80 et surtout 90, il est également fait référence aux industries de la culture, avec les industries de la presse, du livre et, plus récemment, de la musique enregistrée et du cinéma et de la production télévisuelle » (*Ibid.*, p. 151).

Dans ses écrits, Philippe Bouquillion fait état d'une nouvelle conceptualisation de la culture au prisme des médias comme si, désormais, le numérique avait soudé « l'esthétique » au « médiatique » et projeté la création vers des logiques de plus en plus capitalistes (Bouquillion et Combès, 2007 ; Bouquillion, 2008). En ce sens, le concept de « médiacultures », proposé par Éric Maigret et Éric Macé, confirme la volonté de ne plus opposer ces entités, mais de les mettre en tension permanente :

« Les médias d'un côté, la Culture de l'autre ça n'a jamais vraiment marché. Cette plaie ouverte suppure. Elle laisse échapper des objets hybrides. La musique dite amplifiée, rock-rap, liée au développement du disque, de la radio, des traditions noires américaines, des mouvements d'affirmation de jeunesse urbaines, rythme les vies, donne sens à des multitudes d'individus et de groupes, justifiant chez certains l'appellation de sous-culture ou de contre-culture » (Maigret et Macé, 2005, p. 9).

Le paradigme des *cultural studies*, qui repose sur une idéologie d'opposition hiérarchisante et verticale (élite/masse, instance de production/instance de réception), semble à relativiser, comme en témoigne la position commune émanant de plusieurs travaux. Ces derniers préfèrent à cette opposition renverser les modèles vers une vision plus horizontale, comme le préconisent Hervé Glévarec et Michel Pinet (2009), par exemple. L'enjeu de ces travaux consiste désormais à centrer notre regard non plus sur l'opposition, mais sur la mise en tension des conflits et de leur intensité, au sein des sphères publiques (Maigret et Macé, 2005, p. 52), ou sur la tension entre le pôle de production et celui de réception, telle que l'ont identifiée Amanda Rueda ou Joëlle Le Marec.

« Médiatisation de la culture, culture médiatique, imaginaire médiatique, pratiques médiatiques, médiation médiatique, sont des notions que l'on trouve de façon parfois indifférenciée dans les travaux qui tentent d'analyser les rapports entre les médias et la culture. Cette indécision conceptuelle a peut-être à voir avec les tiraillements qui agitent les SICs entre, d'une part, l'étude des objets médiatiques, et, d'autre part, l'étude de leurs publics, entre, d'un côté,

l'analyse des acteurs de la production – producteurs, créateurs, médiateurs – et, de l'autre, les usages et appropriations qu'en fait le public » (Rueda, 2010).

« Certains s'emploient à tenter d'organiser l'ensemble du champ en classant les démarches selon qu'elles sont centrées sur la réception ou bien sur la production. Ils s'efforcent de mettre ces approches en perspective les unes par rapport aux autres, mais ils sont obligés, pour ce faire, de quitter le champ des phénomènes observables pour accéder à une analyse des analyses, nécessairement très distante des terrains où se produisent les phénomènes liés à l'avènement des nouvelles technologies de la communication et de l'information (NTIC) » (Le Marec, 2001, p. 107).

Le numérique a amoindri, dans notre société, un certain nombre de frontières, dont la nouvelle porosité est une problématique nodale des effets du numérique: porosité des frontières entre médias et culture, professionnels et amateurs, producteurs et auditeurs, à laquelle s'ajoutent les « frontières entre des pratiques cloisonnées (écrire pour alimenter un blog, etc.), frontières entre les interdictions éventuelles (regarder sur l'ordinateur ou en MP4 une émission de télévision interdite par les parents...), frontières entre espaces (privé et public), frontières entre les pratiques classiquement distinctives des garçons et des filles » (Octobre et Berthomier, 2011, p. 4).

Pour mieux comprendre ce que le numérique a *fait* aux industries culturelles, nous proposons de revenir succinctement sur une typologie des bouleversements qu'a subis l'industrie musicale.

1.2. MONTÉE DES INTERMEDIAIERS ET CONCENTRATION

L'irruption des groupes de télécommunication, comme nouveaux acteurs de l'intermédiation, au sein de la chaîne de production, est venue concentrer les industries culturelles (Le Diberder et Chantepie, 2010, p. 82), parmi lesquels l'exemple de l'industrie musicale est criant¹⁰. À cette époque, les vagues successives de mise en ligne des catalogues musicaux des différentes majors illustrent leur incapacité à s'associer autour d'une plateforme commune, réunissant l'ensemble des catalogues des majors, pour faire face à la montée du téléchargement illégal. Conséquemment, l'intermédiation s'est vu être rapidement accaparée par les télécoms (*Fnac, Amazon, iTunes, etc.*).

« Ainsi, la fonction intermédiaire, en particulier pour la distribution et la diffusion, n'a pas disparu, mais convoque de nouvelles compétences, notamment technologiques dont se saisissent de nouveaux entrants, concurrençant et mettant en difficulté les anciens intermédiaires tels que les libraires, les grandes surfaces culturelles, les salles de cinéma, les bibliothèques... » (Chartron et Moreau, 2011).

10 Voir Annexe 1 : Répartition du marché du disque entre 2000 et 2011, p. 454.

Au sein de la filière musicale, Jean-Samuel Beuscart a schématisé le phénomène de la manière suivante (Beuscart, 2007, p. 158-159)¹¹ :

Figure 1. La chaîne d'intermédiation du disque

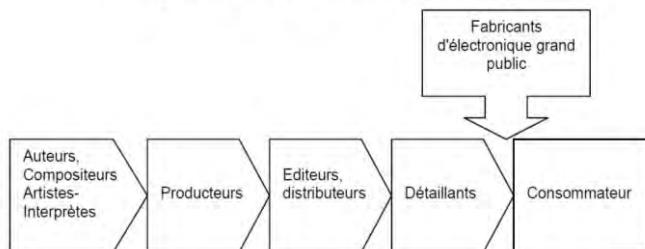
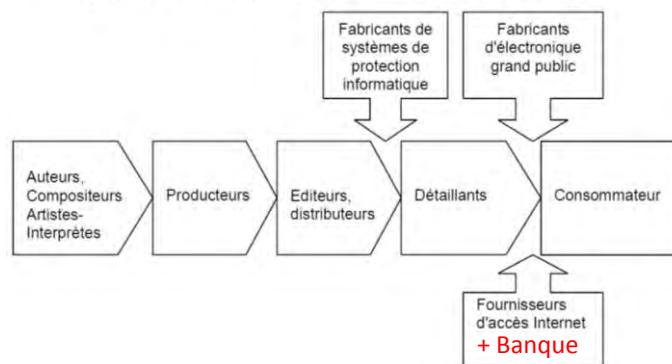


Figure 2. La chaîne d'intermédiation de la musique en ligne



En fragilisant la filière musicale, cette montée des intermédiaires a provoqué une double concentration. La première se situe au niveau des acteurs et est dite « horizontale et verticale », se traduisant par « le rapprochement entre majors, l'acquisition d'indépendants par des majors, [et] le rachat de catalogues de droits » (Curien et Moreau, 2006, p. 28), formant un modèle économique appelé « oligopole à franges ». Une seconde concentration s'ajoute, cette fois-ci à propos des ressources et de la valeur. En effet, plus globalement, la digitalisation des industries pose la question de savoir si la multiplication et la diversification des nouveaux entrants ont permis une répartition de la valeur plus équitable. En somme, cette baisse des barrières à l'entrée aurait pu induire que le rachat d'EMI par Sony et Universal, en 2011, ainsi que la baisse des contrats signés dans ces majors, se négocie au profit d'une diversité d'acteurs – nouveaux artistes (auto)produits, nouveaux labels indépendants – faisant pression sur cette concentration.

Or, la concentration des acteurs a, au contraire, engendré un déplacement de la répartition des ressources et de la valeur. Elle a ainsi fait apparaître deux types de concentration :

11 En rouge, nous avons ajouté un intermédiaire que Samuel Beuscart ne mentionne pas et qui, pourtant, apparaît dans la chaîne d'intermédiation de la musique, que sont les instances bancaires. En effet, depuis la digitalisation des achats musicaux, les banques prélèvent un pourcentage à chaque transaction (Hadopi, 2008, p. 12-13).

- l'une, au caractère économique, concerne les revenus des artistes. « Ces "créateurs" au sens large, quel que soit leur statut, et dans leur très grande majorité, ne vivent pas intégralement de la musique : ainsi, moins de 10 % des auteurs-compositeurs touchent des droits d'auteur leur permettant de subsister par leur seule activité créatrice » (*Ibid.*, p. 11) ;
- une deuxième d'ordre médiatique, a trait à la visibilité autour d'une économie de l'attention, appelée aussi « la loi de Yule » : « La probabilité qu'un individu achète un disque est fonction croissante de ses ventes cumulées, tandis que la probabilité qu'un disque délaissé par la demande soit subitement acheté est extrêmement faible [...] En outre, les ventes d'un album engendrent des externalités qui stimulent les ventes des albums d'un même artiste »¹² (*Ibid.*, p. 57). C'est ce que le SNEP confirme : « D'après le SNEP, le marché des albums s'est légèrement déconcentré au cours des dernières années, tandis que celui des *singles* s'est légèrement concentré. Dans l'ensemble, la distribution de la demande respecte la "règle des 80-20" (80 % de la demande se porte sur 20 % des sorties) » (François, 2008, p. 68).

Pour résumer, l'explosion du nombre de petits acteurs qui ont su profiter de la baisse des barrières à l'entrée – en *hardware* comme en *software* – favorisée par le numérique, ne doit pas faire oublier une migration de la valeur et des ressources, ainsi que de fortes disparités au niveau des revenus, comme le soulignent Ghislaine Chartron et François Moreau :

« La chaîne de valeur évolue. Face à la gratuité dominante, les modèles économiques essaient de composer avec cette donne [...] Le fait majeur est que dans le monde numérique, la valeur se capte beaucoup plus difficilement qu'avant sur des supports physiques (CD, livre, journal ou magazine, DVD, etc.). Les maillons clés de cette chaîne de valeur semblent se déplacer des producteurs de contenus vers les agrégateurs et les fournisseurs d'accès (téléphonie, Internet, baladeurs, etc.). [...] Plus qu'à une disparition de la valeur des contenus, c'est à une migration que l'on assiste au profit notamment des opérateurs d'accès » (2011).

Plus globalement, le passage au numérique des industries culturelles a fait émerger de nouveaux modèles économiques et juridiques en vue de retrouver une stabilité. À ce titre,

12 Plus précisément, *Ibid.*, p. 51 : « La focalisation des ventes sur quelques titres, conduisant à une distribution des revenus très inégalitaires entre les artistes, selon le principe du *winner-takes-all* [Franck et Cook, 2005], est encore appelée *superstardom* [Roser, 1981 ; Adler, 1985, 2005]. [...] La superstardom s'explique par un biais de perception des consommateurs, qui amplifient des différences de talents, ainsi surtout que par leur comportement mimétique, volontaire ou involontaire, qui prévaut en dehors même de toute différence "objective" de talent. Le disque relève à cet égard d'une "économie de l'attention", selon l'expression de Herbert Simon, reprise par Shapiro et Varian [1999] : face à la pléthore des variétés musicales, "l'abondance de l'information engendre une pénurie d'attention", les consommateurs ne peuvent prendre connaissance de l'offre d'une manière exhaustive, si bien que le mimétisme devient une stratégie rationnelle. »

l'industrie musicale est exemplaire tant la diversification de ces modèles a été foisonnante et fulgurante.

1.3. DIVERSIFICATION DES MODÈLES ÉCONOMIQUES ET JURIDIQUES

Au début des années 2000, et du fait de la forte progression du téléchargement illégal, l'imaginaire social a rapidement lié Internet au « tout gratuit » et à « l'accès illimité » – des discours largement répandus par les industriels et les médias eux-mêmes, à l'aube de l'ère numérique¹³. L'idée d'une financiarisation des contenus numériques, notamment culturels, est alors devenue problématique. Pour contrer ce phénomène social et économique, les modèles de financiarisation se sont amplement complexifiés, au détour d'une gradation de l'engagement financier ainsi que dans « de nouvelles règles économiques intégrant les modèles participatifs et la gratuité » (Alban Martin, 2010, p. 78-95)¹⁴ :

- Le don s'est démocratisé grâce à la multiplication des plateformes de financement d'œuvres de création. Citons l'exemple médiatisé des plateformes de *crowdfunding*, comme *MyMajorCompany*, qui permettent régulièrement à des artistes, postant des maquettes de chansons, d'atteindre une somme suffisante destinée à la production de leur album.
- Le modèle gratuit financé par la publicité est développé par des plateformes telles que *Beezik* ou *YouTube*. Pour accéder au contenu souhaité, l'internaute doit d'abord regarder une publicité, appelée « *pre-roll* ». Si ce modèle a semblé convaincre et rassurer les professionnels, il s'est trouvé finalement trop peu rémunérateur, pour les artistes et les producteurs, pour être convaincant. En effet, l'essentiel des revenus de ces plateformes est capté par les plateformes de diffusion. Il faut donc atteindre des audiences massives (plusieurs millions de vues ou d'écoutes), par vidéo ou piste audio, pour escompter un revenu significatif.
- Le modèle gratuit comme produit d'appel est une solution retenue pour fidéliser des publics en deux temps : un premier contenu gratuit est disponible, un second propose de passer à l'acte d'achat.
- Même s'il est actuellement controversé (Ifpi, 2014, p. 19), le paiement forfaitaire ou l'abonnement est aujourd'hui le modèle le plus stable et le plus pérenne, du moins, en terme de captation globale des ressources. Il apporte un revenu fixe aux différents

13 Comme ce fut le cas avec les FAI lors de l'explosion des abonnements ADSL au début des années 2000.

14 Voir aussi Curien et Moreau (2006, p. 78-82).

acteurs de la chaîne de production. En outre, il offre l'assurance d'un revenu fixe, à moyen terme, ce qui n'est pas le cas d'un achat ponctuel. En France, *Deezer* et *Spotify* cumulent à eux deux près de quatorze millions d'abonnés¹⁵, ce qui représente un ratio d'environ 20 % de la population française. Après un rapide calcul¹⁶, ces abonnements pourraient rapporter plus d'un milliard et demi d'euros par an, ce qui serait un poids considérable dans l'économie globale de la musique actuelle. En réalité, outre le problème de répartition des valeurs en *streaming*, ces chiffres sont largement biaisés dans la mesure où ils englobent les personnes possédant un forfait téléphonique *Orange* ou *SFR*, qui incluent un service d'écoute musicalement, respectivement de *Deezer* ou de *Spotify*, mais qu'ils ne payent pas. Ces accords sont bénéfiques pour les deux acteurs : pour les opérateurs téléphoniques qui ont un argument marketing probant face aux consommateurs de téléphones portables et de musique ; pour les plateformes de musique *streaming* qui peuvent ainsi accroître le nombre de leurs utilisateurs – une partie d'entre eux ne sont pas directement financeurs –, argument important dans la levée de fonds privés pour perpétuer leur modèle économique.

- Enfin, le modèle *premium* permet d'échelonner deux types d'abonnements, afin de fournir des contenus « enrichis » auxquels les simples abonnés n'ont pas accès. Pour *Deezer*, par exemple, l'abonnement *premium* permet d'écouter de la musique dans une qualité supérieure – 320 kBps au lieu de 256 – et de visionner les « *Deezer live sessions* » qui sont des *showcases* privés d'artistes, ainsi que d'accéder à des interviews ou des coulisses de scènes.

Cette gradation des possibles en terme de financement est à mettre en parallèle, non pas forcément avec l'apparition, mais avec la banalisation de nouvelles stratégies marketing (Alban Martin, 2010, p. 128-138) :

- le *bundling* ou « vente liée » propose de vendre un objet lié à un autre qui pourrait être une valeur ajoutée et dont le coût de fabrication ne représente plus rien pour son fabricant. Par exemple, ajouter un album du *back catalogue* non écoulé d'un artiste en plus de son dernier album sorti ;
- le *versionning* consiste à sortir plusieurs versions d'un même bien. Les producteurs du jeune Justin Bieber ont excellé en la matière puisque son premier album, composé de neuf chansons, a fait l'objet de cinq versions différentes – collector, réédition « 2.0 », acoustique, live, édition « de luxe » ;

15 Chiffres référencés en mars 2015, à partir des communiqués de presse des deux entreprises.

16 Si 14 millions d'abonnés payent un abonnement de 10 euros par mois, sur un an, cela représente une économie de 1 milliard 680 millions d'euros par an.

- enfin le placement de produit dans les clips vidéo, légalement interdit jusqu'en 2009, était particulièrement attendu comme nouvelle manne financière.

« Les producteurs phonographiques sont très satisfaits de voir que le projet de loi sur la communication audiovisuelle voté par l'Assemblée nationale contient une disposition permettant le placement de produits dans des programmes audiovisuels et notamment les vidéomusiques. À l'heure où le secteur musical à l'aune de la révolution numérique doit trouver de nouvelles sources de financement, cette législation, conforme à la directive européenne sur les services et médias audiovisuels, est particulièrement opportune » (SneP, 2009).

Outre les modes de financiarisation et les stratégies de marketing, les mutations du secteur se concrétisent au niveau des modes de production et de contractualisation. Alors que les labels indépendants peinent de plus en plus à survivre économiquement, mettant les majors en situation d'hyper-domination à cause de la concentration verticale conjoncturelle, le modèle de l'autoproduction s'amplifie (Casier, Francés et Louveau, 2003, p. 13 ; François, 2008, p. 55 ; Bacache-Beauvallet, Moreau et Bourreau, 2011, p. 55-64). Il est à mettre en lien avec la démocratisation des outils de production, de diffusion et de communication. Conjointement, les logiques transmédiatiques ont gagné les contrats des artistes les plus visibles, appelés « contrat 360° ». L'objectif est alors non seulement de penser une stratégie globale de production, en multipliant les marchés dérivés, mais aussi de communication, sur tous les médias, et enfin de passer des accords financiers entre le producteur de la partie enregistrée, et le producteur de la partie *live* de la musique, pour un même artiste. En effet, avant la crise du disque des années 2000, ces deux corps de métier étaient bien distincts, engendrant deux types de contractualisation différents. Bien qu'elles ne soient pas en position de force, les maisons de disques et les majors ont intérêt à fusionner avec les producteurs de spectacle vivant et les tourneurs, comme en témoignent les récents accords entre certaines majors et *Live Nation*, l'un des plus grands tourneurs mondiaux. Thierry Chassagne, PDG de *Warner*, le confirme : « Bientôt on ne parlera plus de maisons de disques, mais de maisons de musique » (Alban Martin, 2010, p. 116).

Il n'est donc pas étonnant que, face à cette complexification des différentes strates de l'économie du secteur et à la concentration des ressources et des valeurs, l'ambition d'une « autre » économie émerge. Plusieurs essais plaident ainsi en faveur d'une économie sociale et solidaire de la culture (Colin et al., 2008) ou encore d'une culture pensée selon les codes du développement durable (Lucas et Bisou, 2012). L'idée principale est alors de sortir de la seule

logique de marché, pour pouvoir envisager une redistribution des ressources économiques plus équitable, notamment en faveur des artistes.

Ce qui fait figure d'utopie aujourd'hui – cette ouverture nécessiterait un changement d'état et de nature de l'économie de la culture – repose pourtant sur des ambitions « simples » de diversité culturelle, comme étant le gage d'un droit, voire d'un devoir citoyen (Colin et al., 2008, p. 95).

« [La] thématique du développement durable confère une armature théorique à ces nouvelles façons de faire de la (et des) politique(s). Le développement durable ne consiste pas seulement, en effet, à désigner un certain nombre d'objectifs (un développement économique socialement équitable et préservant les ressources naturelles), mais aussi à favoriser la mise en oeuvre de procédures visant à en faire un projet partagé (donc plus légitime et, espère-t-on, plus efficace) » (Teillet, 2007, p. 286).

1.4. DÉMATERIALISATION DES SUPPORTS, SERVICIALISATION DES CONTENUS ET FRAGMENTATION DES CONSOMMATIONS

Aux bouleversements économiques et juridiques, susmentionnés et générés par le virage numérique, se conjuguent des changements au niveau de l'offre, des contenus et des équipements. La dématérialisation des supports a fait émerger des doubles numériques – DVD pour la VHS, lecteur MP3 pour le CD – découpant ce qui, jusqu'ici, faisait la cohérence de toute une économie, entre un contenu et son support. Cet éclatement semble inverser le paradigme, jusqu'alors dominant, selon lequel la musique finissait par se confondre avec le médium, pour lui substituer un nouveau paradigme : celui de la servialisation des contenus.

« En conséquence, les contrats de droits d'usages se substituent à l'acquisition de biens de façon très significative. Une logique d'économie de services se développe dans laquelle les consommateurs ne possèdent plus nécessairement les contenus, mais en deviennent locataires. [...] Mais le numérique séduit par son agilité potentielle pour les consommateurs : accessibilité omniprésente, externalisation de la gestion et maintenance matérielle. La technologie *Cloud Computing* (“Informatique dans les nuages”) gagne du terrain pour la distribution des contenus. [...] Aujourd'hui, il y a encore coexistence des deux modèles du bien et du service. Le premier, plus ancien, centré sur le bien culturel, cohabite avec le deuxième largement issu du numérique et centré sur l'immatériel. D'un côté, une logique d'industrialisation caractérisée par la vente de produits et de droits associés, une consommation unitaire et “discrete”. De l'autre, une économie bien plus immatérielle, où prédominent des logiques de flux et d'accès, financés par abonnement, mais aussi par la publicité et des services dérivés comme le spectacle vivant. Mais pour l'avenir, les incertitudes sont nombreuses : les deux modèles peuvent-ils vraiment co-exister ? L'“âge de l'accès” (J. Rifkin) va-t-il supplanter l'économie des biens ? Cloud et streaming vont-ils devenir le modèle dominant ? » (Chartron et Moreau, 2011, p. 3).

La frontière entre possession et accès, entre data et service, est doublement complexe, les deux étant liés. Or, établir entre eux une différence marquée sur le plan juridique, n'est pas évident pour les consommateurs de musique. D'autre part, à une époque hyper-connectée, comment justifier que l'accès « à tout, tout le temps » n'est pas une forme de possession ?

Mélissa, étudiante, participant à un de nos *focus groups* remet habilement ces notions en question :

« Avant, t'avais des ordinateurs qui étaient réservés à ça... à l'accès à un service. Quand tu sortais de là, t'étais plus connecté, il fallait bien télécharger la musique pour l'écouter, et donc, même si c'est immatériel, il fallait la posséder. Aujourd'hui qu'on a de la WiFi et la 4G partout, l'accès n'est plus lié à un espace-temps défini. Dans ces conditions, à quoi ça sert encore de « posséder » [faisant le geste des guillemets] de la musique ? »

La question que pose Mélissa est directement liée à la matérialité de la musique. Peut-il y avoir à l'ère du numérique une persistance du sentiment d'appartenance face à des objets dématérialisés ? L'hypothèse d'un détournement de ce sentiment dans la matérialité des équipements est-elle opérante ? En outre, la question de l'archivage à l'heure du numérique est centrale dans notre manière d'appréhender ces biens dématérialisés et servicialisés. En effet, « cet effacement de la possession des biens face à la consommation ponctuelle, répondant à un besoin exprimé, laisse de vrais dilemmes à la constitution des mémoires, aux lieux de capitalisation de savoirs que sont les bibliothèques personnelles ou partagées » (*Ibid.*).

Ces nouveaux rapports aux contenus dématérialisés sont également à mettre en regard avec de « nouveaux » modes de consommation largement fragmentés et à la multiplication des marchés de niches. Cette fragmentation de l'offre s'est démocratisée, à la fois technologiquement – la constitution de *playlists* n'est qu'un exemple –, mais aussi économiquement, avec l'achat à la piste audio introduit par *Apple*.

*« Alors que seuls certains titres – choisis par les maisons de disques pour leur potentiel de tube – font l'objet d'une édition en disque *single*, dans les magasins en ligne tous les titres peuvent être téléchargés individuellement. Ce déplacement, qui répond notamment aux usages de téléchargements développés sur les services de *peer-to-peer*, n'est pas sans provoquer quelques tensions avec les artistes. Plusieurs d'entre eux s'opposent dans un premier temps à ce que leurs œuvres, conçues, enregistrées et ordonnées comme des albums cohérents, soit distribuées en morceaux détachés. S'ils finissent tous par s'incliner après négociations avec les producteurs, ces artistes témoignent d'un premier déplacement du statut et de la forme de l'œuvre musicale »* (Beuscart, 2007, p. 169).

1.5. VERS UNE CRISE DES IDENTITÉS ET DES REPRÉSENTATIONS SOCIALES DE L'ACCÈS À LA MUSIQUE ET DE LA CRÉATION ?

En résumé, « que ce soit à travers la crise de l'industrie du disque ou le déficit chronique du régime d'intermittence du spectacle, le milieu de l'art et de la culture est confronté depuis des années à des tensions croissantes, qui vont jusqu'à mettre en doute son identité » (Colin et al., 2008, p. 7). Cette crise identitaire est redoublée d'une crise des représentations sociales : les industriels montrent en effet des difficultés, dues à la fragmentation des marchés et au téléchargement illégal, à saisir les figures, les usages et les pratiques de leurs publics; tout comme les auditeurs se perdent et s'intéressent peu à la complexité de la chaîne de production qui peine à se légitimer face aux représentations d'une musique produite « facilement », grâce à un *home studio* peu couteux et des moyens de diffusion à grande échelle comme *YouTube* et *Facebook*. En effet, la relative démocratisation des équipements et des outils de production a parallèlement induit l'idée d'une démocratisation de l'activité de création qui nécessite de moins en moins de moyens, de compétences et, donc, de professionnels. À cet égard, la notion « d'industries créatives » qui se substitue progressivement à celle « d'industries culturelles » nous semble particulièrement emblématique de cette crise identitaire. Ce glissement sémantique désignant par le passé l'objet de ces industries – « médiatiques » ou « culturelles » – doit désormais s'emparer d'une ambition nouvelle : celle d'être créatif.

Dans ce nouveau cadre, « la question est de savoir si les anciens cadres sont extensibles au numérique ou s'il faut reconsiderer tout autrement la régulation » (Chartron et Moreau, 2011). En effet, la forte résistance de l'organisation de l'industrie a jusqu'ici démontré que « ses acteurs s'efforcent de reproduire sur Internet la structure d'intermédiation du disque » (Beuscart, 2007, p. 174). Nous pourrions ainsi formuler la distinction que posent les amateurs de BD entre « BD numérisée » – c'est-à-dire une transposition numérique du contenu papier – et « BD numérique » – c'est-à-dire spécifiquement conçue pour le support numérique.

En conservant les modèles préexistants et en produisant de la musique « numérisée », l'industrie musicale n'a manifestement pas eu l'audace de repenser ses cadres – que ce soit au niveau de la création, de la diffusion, des droits, de l'économie, de la communication, de la promotion, etc. – et cela, à la faveur d'une musique « numérique », conçue, elle, pour se développer dans son élément numérique. Citons à titre d'exemple *Biophilia* (2011), de Björk, qui s'est matérialisé par la création, non pas d'un album, mais d'une application numérique téléchargeable, aux contenus enrichis (jeux, films, tutoriels) et pas seulement musicaux.

2. PANORAMA DES RECHERCHES SUR LA MUSICALISATION DU QUOTIDIEN

À présent que nous avons posé le cadre des mutations dues au numérique, du côté du pôle de production, intéressons-nous maintenant aux pratiques en réception, à travers la littérature scientifique sur le sujet.

Un certain nombre de travaux évoquant de manière centrale ou périphérique l'écoute musicale pense la musicalisation de notre quotidien, dans notre société occidentale, comme étant davantage un état de fait qu'un phénomène en construction : il y aurait « plus » de musique qu'avant. Cette monstration sans explication pose pourtant une double question. La première est de savoir quelles preuves nous avons, dans notre société contemporaine occidentale, et plus précisément française, pour affirmer que la musique est un objet ayant infiltré notre quotidien. Si c'est le cas, sous quelles formes le fait-elle ? La seconde se tourne vers l'historicisation de ce phénomène : quelles « étapes » la musicalisation a-t-elle franchi ces dernières décennies, du fait de sa digitalisation ?

Nous aurions pu faire le choix de traiter de la question de la musicalisation dans une perspective historique large, en remontant aux premières formes de musicalisation de notre société occidentale. Mais, dans la mesure où notre recherche se focalise sur la question de l'écoute musicale, sous ses formes numériques, nous avons préféré dresser un panorama de l'existant, en articulant les phénomènes de musicalisation, au travers de ses résurgences médiatiques et des travaux de recherche qui s'y réfèrent.

Pour autant, avant d'entrer au cœur de cet état des lieux de la littérature autour de l'écoute musicale, une mise en contextualisation nous paraissait structurante, pour comprendre ce panorama. En effet, si les MAP ont pu infiltrer notre quotidien c'est parce que, conjointement à son évolution du côté de la réception, historiquement et à plusieurs échelles, elles ont bénéficié d'une reconnaissance et d'une légitimation.

2.1. RECONNAISSANCE ET LÉGITIMATION DES MAP

2.1.1. *PAR LES INSTITUTIONS GOUVERNEMENTALES*

Même si « les années Malraux » se sont fondées sur des ambitions de démocratisation culturelle tous azimuts (Moulinier, 2001), seules les musiques dites « savantes » ont d'abord trouvé une légitimité à figurer parmi les politiques publiques, trouvant ainsi une forme d'écho aux théories critiques de la pensée bourdieusienne. L'ostracisme auquel ont dû faire face les MAP, que ce soit en matière de formations musicales, grâce au Plan Landowski (1965) qui tend à

structurer les conservatoires de musique, ou de spectacle vivant (François, 2008, p. 48-53), s'est peu à peu desserré, à partir des années 1980. Cela, en faveur d'une lente reconnaissance, par les pouvoirs publics et d'une « sectorialisation des musiques actuelles » (Teillet, 2007, p. 271-272). Les différents rapports commandités par le ministère de la Culture, ces dernières années, en témoignent (Zelnik, Toubon et Cerutti, 2010 ; Jacques Renard, 2011 ; Riester et al., 2011 ; Lockwook, 2012 ; Lescure, 2013 ; Phéline, 2013).

Dernièrement, deux dispositifs ont mis en lumière à la fois l'avancée en matière de visibilité et de reconnaissance des MAP par les pouvoirs publics et la difficulté globale de structuration de cette filière :

- Le label SMAc (Scène de Musiques Actuelles) est un label national, créé en 1998, par le ministère de la Culture, pour favoriser la création de salles de concert dédiées aux musiques actuelles¹⁷. Soumis à une convention et un cahier des charges, notamment à propos de la programmation, ce label a pour vocation de favoriser l'ascension de groupes locaux à des scènes nationales, voire internationales, et ainsi permettre d'élargir l'éventail de la diversité culturelle, sans cesse remis en question. Les vagues de labellisation se sont multipliées, mettant en évidence les difficultés successives à intégrer ce dispositif à des salles de concert de musiques actuelles non labellisées, mais existantes depuis plusieurs décennies.
- La création d'un Centre National de Musique (CNM), équivalent musical du CNC, est une proposition faite dans le rapport Riester (Riester et al., 2011), alors très attendue dans le secteur musical. Les constats de ce rapport font état d'une aide publique globalement limitée, dont la majeure partie des aides directes reposent sur des mécanismes de redistribution interne. La création de valeur ne provenant pas, ou peu, de sources extérieures, les ressources tarissent d'autant plus rapidement. Le second problème tient à l'éclatement des dispositifs d'aides et de soutiens. L'État finance ou cofinance un grand nombre de fonds de soutien à travers une multiplicité d'acteurs¹⁸.

17 Annexe 2 : Cartographie des Salles de Musiques Actuelles labellisées au 31/01/2015, p. 455.

18 Des fonds de soutiens à la création, grâce au fond pour la création musicale (FCM), les Musiques françaises d'aujourd'hui (MFA) ; des aides au spectacle vivant par le Centre National des Variétés de la chanson et du jazz (CNV) ; des crédits d'impôt à la production phonographique gérés par l'IFCIC ; des aides pour la distribution physique contrôlées par le Fond d'intervention pour les services, l'artisanat et le commerce (FISAC) et le Club Action des Labels Indépendants Français (CALIF) ; une attention spécifique pour la distribution en ligne que les dispositifs de valorisation de téléchargement légal en ligne sont censé financer, comme la Carte musique jeune ou le label PUR ; un soutien à la diffusion internationale et à l'export de la musique française, dirigé par le Bureau Export ; la formation des créateurs soutenue par divers acteurs associatifs ou professionnels dont les plus anciens sont le Fond d'action et d'initiative rock (FAIR), la Sacem (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique) ou encore l'Adami (société civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens

Ce problème de la dispersion des organismes de soutien devait être résolu à l'ouverture du CNM en les réunissant tous, en vue d'une meilleure lecture des aides publiques – pour les artistes, en premier lieu qui, aujourd'hui encore, multiplient à perte les dossiers d'aides – et pour qu'une répartition plus équitable voie le jour – évitant ainsi un double ou triple financement de projets musicaux déjà subventionnés par une aide gouvernementale. À l'investiture de François Hollande, en 2012, Aurélie Filippetti, nommée alors ministre de la Culture, annonce la poursuite de ce projet avant de faire machine arrière, quelques mois plus tard, pour cause de crise économique.

2.1.2. PAR LES INSTANCES MÉDIATIQUES : L'EXEMPLE DE LA TÉLÉVISION

L'évolution de l'attention portée aux MAP par les institutions publiques n'est pas le seul indice de leur reconnaissance et de leur légitimation.

Les instances médiatiques tendent, elles aussi, à démontrer que la musique fait l'objet d'une considération particulière. La télévision est à ce titre emblématique, notamment dans la programmation des chaînes généralistes, comme des chaînes de la TNT ou du câble et satellite. Les multiples avertissements de l'industrie du disque sur la diversité musicale à la télévision (Snep, 2014a) – suite, notamment, à l'arrêt d'émissions musicales emblématiques comme *Cd'aujourd'hui*, *Taratata* (France TV) ou *One Shot Note* (Arte) – est la preuve d'attention particulière faite quant à l'exposition télévisuelle de cet objet.

La musique se trouve alors soit l'élément central d'une chaîne – appuyé par la multiplication des chaînes dites « musicales », depuis la création de *MTV* en 1981 jusqu'aux chaînes aujourd'hui segmentées en genre musical¹⁹ – soit de manière périphérique, au travers d'un programme phare d'une chaîne généraliste (comme *TF1* ou *M6*) ou de la TNT (comme *D8* ou *NRJ 12*). Le principal problème étant que « les chaînes musicales ou à composante musicale de la TNT (*M6/W9/D17*) ne proposent aucun programme musical sur leur *prime time*, et passent des vidéomusiques à des horaires moins exposés dans le seul but de remplir leurs obligations » (Bordes, 2014, p. 34).

Pour ce qui est des chaînes non spécialisées, la multiplication et la pérennisation de certains télé-crochets paraissent être de bons indicateurs de l'intérêt médiatique porté au chant et aux musiques populaires en général :

Interprètes) ; un centre de ressources, d'information, d'orientation et de formation, l'IRMA ; un Observatoire de la musique hébergé par la Cité de la musique.

19 Par exemple, le groupe *M6* a développé la marque ombrelle *M6 Music* autour des chaînes *M6 Music Hits*, *M6 Music Black*, *M6 Music club* et *M6 Music Rock*.

Tableau 1. Diffusion des télé-crochets musicaux et chaîne de diffusion						
	Star Académy	The Voice	Popstars	Nouvelle star	X Factor	Incroyable talent
2001	TF1		M6	M6		
2002						
2003						
2004						
2005						
2006						
2007						
2008						
2009					W9	M6
2010						
2011					M6	
2012	NRJ 12	TF1	D8	D8		
2013						

Cette mise en perspective des télés-crochets nous apprend, en premier lieu, que ces types de programmes existent depuis maintenant près de quinze ans et ne semblent pas s'essouffler : pour preuve, les audiences de la saison 2014 de *The Voice* et l'apparition d'un nouveau télé-crochet sur *M6*, *Rising Star*, diffusé à la rentrée 2014. Ensuite, il est à noter que les programmes migrent entre les chaînes d'un même groupe, et cela, en fonction de leurs audiences : ainsi la *Star Academy* observant une érosion de son public est passée de *TF1* à *NRJ12* ; à l'inverse, *XFactor* ayant fait une bonne saison sur *W9*, en 2009, et la *Nouvelle Star* ayant fait de mauvais chiffres en 2010, *XFactor* a vu le jour sur *M6*, en 2011. De même, des émissions se font racheter d'un groupe à l'autre, comme ce fut le cas de *Popstars* et la *Nouvelle Star*, qui ont été déplacées du groupe *M6* au groupe *Canal+*, et ont intégré également la chaîne *D8*. Enfin, il semble qu'une même chaîne ne reste jamais longtemps sans qu'un télé-crochet s'inscrive dans sa grille de programmation, à l'image de *TF1*, qui a rapidement remplacé la *Star Academy* par *The Voice*, ou encore *M6* qui, successivement ou presque, a diffusé *Popstars*, puis la *Nouvelle Star*, puis *XFactor*, et, enfin, *Rising Star*. Ces programmes semblent donc être suffisamment fédérateurs pour figurer au rang « d'indispensables » sur les chaînes généralistes et quelques chaînes de la TNT.

Toujours pour comprendre le processus de légitimation des MAP à plusieurs échelles, et après nous être concentré sur les instances gouvernementales et médiatiques, nous proposons de nous focaliser sur les instances scientifiques.

2.1.3. DANS LES RECHERCHES UNIVERSITAIRES

Des travaux récents font état du rapprochement disciplinaire entre la musicologie et les sciences humaines et sociales, et du lien entre le chercheur et l'objet de recherche « musique ».

2.1.3.1. *Rapprochements disciplinaires musicologie et SHS*

Mener aujourd’hui une recherche en sciences de l’information et de la communication sur l’écoute musicale est le fruit d’une longue négociation entre plusieurs disciplines et la naissance de multiples courants de pensée.

La musicologie s'est longtemps polarisée sur l'étude des musiques à partir de corpus d'œuvres, délaissant ainsi « l'étude des contextes de production, des instruments de la musique, des groupes d'amateurs ou de professionnels ou encore des institutions » (Campos, Donin et Keck, 2006b, p. 7). Dans un numéro de la *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* (2006a), Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck reviennent sur ces « rendez-vous manqués » que les institutions, les lieux de production, mais aussi les réseaux sociaux auraient pu ou dû permettre à maintes reprises, mais

« Que le statut accordé au support écrit de la musique depuis le XIX^e siècle a permis à la musicologie de stabiliser cet objet et de le dérober ainsi à l'enquête des sciences humaines, au moment où celles-ci auraient pu en inquiéter la stabilité en montrant son insertion dans des contextes et des pratiques. [...] Faire l'histoire de la musicologie, c'est donc aussi faire l'histoire d'une part manquante des sciences humaines » (Campos, Donin et Keck, 2006b, p. 5).

Plusieurs travaux relèvent cette forme de « despotisme » que la musicologie a longtemps porté en phagocytant les travaux autour de la musique (Pistone, 2012 ; Keck, 2010). Il faut attendre un nouvel élan de l'interdisciplinarité pour voir apparaître quelques figures majeures portant ce qui ne semble pas toujours être stabilisé comme étant des disciplines, mais faisant au moins école en courant de pensée. Citons, pour commencer, l'intérêt émergeant de l'anthropologie pour la musique, au travers de figures comme Claude Levi-Strauss (*Ibid.*). L'ethnomusicologie apparaît alors comme le frère rebelle de la musicologie, en remettant en question le

« paradigme graphocentrique, qui s'y manifestait de façon évidente par l'usage de transcrire toute que coûte en notation occidentale classique toutes mélodies, polyphonies et hétérophonies – des folklores nationaux de l'Europe aux cultures les plus éloignées. Aussi, rien d'étonnant à ce que l'ethnomusicologie soit l'une des rares formes de musicologie à avoir dénoncé aussi bien l'absence de réflexivité de la musicologie que le défaut de musique en ethnologie et en anthropologie » (Campos, Donin et Keck, 2006a, p. 11).

À partir des années 1970 puis 1980, la musique se conjugue à plusieurs autres disciplines naissantes, pour interroger lentement cette pratique du côté de la réception : la sémiologie musicale, insufflée par les travaux de Jean-Jacques Nattiez, qui font écho aux courants de pensée weberienne et adornienne,

« [l'] étude des conduites de réception (Michel Imberty, François Delalande), [le] renouveau ethnomusicologique (travaux de Simha Arom au LACITO ou de Bernard Lortat-Jacob au Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme), sociologies de la musique (selon Bourdieu avec Pierre-Michel Menger, à proximité de Latour avec Antoine Hennion), sciences cognitives de la musique basées sur des expériences en psychoacoustique (Stephen McAdams)... » (*Ibid.*, p. 10).

De mêmes, « [les] musiques électroacoustiques initiées par Pierre Schaeffer et François Delalande vont permettre d'introduire une réflexivité nouvelle et introduire la notion de réception et de contextualisation, tant dans les réflexions scientifiques que dans les préoccupations liées à l'émergence de ces nouvelles esthétiques musicales » (*Ibid.*, p. 11).

Dernièrement, Simon Frith (2007) a démontré combien l'interdisciplinarité entre la musicologie et la sociologie, puis plus récemment la psychologie, a favorisé l'essor, même s'il fut tardif, des études s'enquérant des musiques populaires et de son cadre de réception. À cet égard, il rappelle que les recherches actuelles en Grande-Bretagne doivent à la congruence de « trois courants intellectuels : le concept de culture populaire, le concept de culture jeune (*youth culture*), le concept de culture de masse » (*Ibid.*, p. 51).

Certains travaux aux titres tout à fait évocateurs - *La pragmatique critique ou l'intérêt d'analyser les pratiques musicales quotidiennes en SIC* (Rouzé, 2006) ; *Éléments pour une psychologie sociale des musiques populaires et électro-amplifiées* (Seca, 2008) - dénotent ce besoin de légitimation sur la question de l'écoute musicale, au prisme de disciplines récentes.

Désormais, si « l'approche pragmatiste » (Keck, 2010, p. 224) autour de l'écoute musicale semble se stabiliser autour d'un consensus empirique – dont l'ouvrage collectif dirigé par Anthony Pecqueux et Olivier Roueff (2009) est un exemple –, elle n'est que l'aboutissement de toute cette histoire, où « écouter de la musique » *fait* expérience au sens de Dewey (2010), crée un avant et un après, un « *hic et nunc* » dont l'authenticité « aurale » d'une œuvre d'art a été décrite par Walter Benjamin (2011). En plus de l'intérêt particulier et grandissant autour de l'objet musique, Josiane Jouët (2011, p. 56) rappelle que le renouvellement des méthodologies de recherches se centrant sur le micro, à partir des années 1990, notamment avec les *internet studies*, a permis de poser un regard nouveau sur des objets depuis longtemps étudiés. C'est dans cette approche « micro » que nous avons situé notre recherche.

Ces rapprochements interdisciplinaires tendent déjà à prouver une sorte de mise en abyme du phénomène de musicalisation de notre société. Dit autrement, le fait même que des recherches se préoccupent de la musicalisation est une preuve supplémentaire de la place que tient ce phénomène social dans la société actuelle. Mais ce retour réflexif est souvent accompagné d'un discours sur la place du chercheur et les traces, la subjectivité, les points de vue situés qu'il peut laisser dans sa recherche.

2.1.3.2. Points de vue situés de chercheurs musiciens

Comme plusieurs objets de recherche, la musique représente, pour beaucoup de chercheurs qui s'y intéressent, un enjeu personnel ou professionnel particulier. Dans la tradition de la théorie des points de vue situés – *standpoint theory* (Haraway, 2007 ; Harding, 1991 ; Hartsock, 1999) – initiée par quelques auteures féministes telles que Donna Haraway ou Sandra Harding, plusieurs auteurs reviennent sur le lien étroit qu'ils entretiennent avec la musique, comme pour mieux la mettre à distance d'eux-mêmes, lorsqu'ils apposent un discours scientifique sur un objet « sensible ». Simon Frith rappelle qu'une partie de la légitimité des musiques populaires, dans les travaux de recherche d'aujourd'hui, tient au fait qu'un certain nombre de chercheurs en musiques populaires était aussi journalistes critiques de rock (Frith, 2007, p. 51). Sans être journaliste ou critique, Matt Hills (2002) évoque la juste distance à respecter avec son objet d'étude lorsque la double posture du chercheur et du fan se pose. Howard S. Becker abonde en ce sens lorsqu'il évoque son métier de sociologue de musique :

« Si l'on traite de littérature, on peut parler des personnages et de leur destin, de la représentation des classes sociales, des rapports entre les sexes ou de n'importe quel fait social qui est présenté dans l'œuvre. [...] La musique, en revanche, ne fabrique pas d'images réalistes. Elle fait parler des rapports entre des entités qui sont, par nature, abstraites. C'est à cause de cela que les sociologues, qui ne sont ni peintres ni romanciers, parlent du roman ou de la peinture sans crainte. Mais les sociologues de la musique, quant à eux, jouent presque tous d'un instrument ou chantent [...] » (Howard S. Becker, 2012, p. 25).

Le chercheur n'échappe pas au fait que « tout le monde est constamment fan de tout un tas de choses car personne ne peut exister dans un monde où rien ne compte (y compris le fait que rien ne compte) » (Le Guern, 2009, p. 21)²⁰.

Ayant fait huit ans de conservatoire en tant que clarinettiste, jouant de la guitare en autodidacte, ayant été pendant sept ans intermittent en tant qu'ingénieur du son en spectacle vivant et agent d'artistes, et étant un grand amateur de MAP, c'est avec ces travaux en tête que nous avons mené notre propre recherche. Nous expliciterons, dans la deuxième partie de cette

20 Voir aussi Le Guern ((dir.), 2005).

thèse, la distance que nous avons dû prendre avec notre objet d'étude, afin que notre subjectivité ne nuise pas à notre travail scientifique, et de s'en servir, au contraire, comme une force.

2.1.3.3. *Sociologie et patrimonialisation des MAP*

Un dernier type de travail, plus « méta », porté au crédit notamment de Philippe Le Guern s'intéresse à la « sociologisation » des MAP en France, que ce soit au travers d'une étude historique (Le Guern, 2007b) et d'une étude comparative entre la France et la Grande-Bretagne (Dauncey et Le Guern, 2008). D'une manière générale, ces écrits évoquent l'antagonisme sociologique qui cherche à catégoriser un objet – la musique – relevant d'une grande complexité puisqu'il dépend tout à la fois des politiques publiques – qui ont besoin d'une définition claire pour pouvoir statuer ce qui dépend ou non des aides publiques –, des contextes socio-économiques de production, des dispositifs sociotechniques d'écoute, et de logiques de médiations collectives prises dans des logiques de construction identitaire individuelle. Ajoutons à cela que tous ces éléments, interdépendants, sont globalement instables et en perpétuel mouvement.

Si l'objet des MAP fut longtemps en disgrâce au sein de l'Université française, et s'il reste minoritaire, proportionnellement à d'autres objets comme la télévision ou le cinéma, on peut noter un regain d'intérêt à leur encontre parmi les thèses en cours²¹, les colloques annuels²², les programmes de recherches²³, les revues²⁴, ou encore les séminaires²⁵.

À notre échelle, nous avons pu mesurer cet engouement pour la musique et sa considération scientifique, en entrant au département Art&Com de l'Université Toulouse II – Le Mirail en 2011. L'analyse des sujets de mémoire que nous avons encadré au sein de cette formation est également révélatrice de cet intérêt croissant, y compris au sein de la jeune génération²⁶. La première année, six étudiants ont réalisé des mémoires sur les MAP, la deuxième année douze, enfin seize, pour la troisième année.

Ce travail sociologisant a récemment donné lieu à des écrits sur la patrimonialisation des MAP, portés notamment par Marc Touché, Juliette Dalbavie et Philippe Le Guern. Outre le fait que

21 Citons pour exemple les thèses de Benhaïm, en cours ; Detry, en cours ; Laffont, en cours.

22 Comme le représente le colloque annuel *Les Doctorales Musique-Musicologie*, à Paris-Sorbonne.

23 Comme l'ANR *Musimorphose. De la discomorphose à la numérimorphose, impact du virage numérique sur la formation des goûts et des usages de la musique au quotidien*, dirigée par Philippe Le Guern depuis janvier 2013.

24 La revue *Réseaux* y a consacré deux numéros : (Frith et Le Guern (dirs.), 2007 ; Le Guern (dir.), 2012a). De même, la création en 2002 de la revue *Volume !* spécifiquement dédiée aux MAP vue par les SHS.

25 Citons par exemple le séminaire *Histoire sociale du rock*, animé par Arnaud Baubérot et Florence Tamagne à l'UPECs, ou encore le séminaire *La transformation des goûts musicaux*, animé par Stéphane Dorin à l'EHESS.

26 Voir en Annexe 3 : récapitulatif des mémoires suivis entre 2011 et 2015, p. 456.

muséographier un objet comme les MAP représente un enjeu fort de légitimité, c'est toute la production des imaginaires sociaux et de représentations qui est rendue visible, à travers cette rematérialisation muséale. En effet, « chaque objet renvoie à un ensemble d'objets qui participent à la construction de cultures musicales électro-amplifiées qui indiquent des statuts, des positions sociales, des engagements, des passions, des savoir-faire, des usages » (Touché, 2007, p. 119). Pour autant,

« le geste de mise en musée a nécessairement pour conséquence de faire changer de statut l'objet muséifié. Habituellement, ce geste fait quitter la sphère des échanges à l'objet muséifié pour le faire entrer dans un univers symbolique. [...] L'objet passe de la sphère du quotidien à celle du musée et acquiert ainsi un statut juridique et irréversible et un statut scientifique, nécessaires à la légitimation de sa présence dans l'enceinte du musée » (Dalbavie, 2003, p. 157).

Le paradoxe historiquement établi de muséographier des objets populaires entre en résonnance avec la difficulté de savoir à quel degré de mythification ces objets du quotidien, de l'ordinaire et de l'amateurisme, acceptent d'être exposés et rendus « muséaux ». Les problématiques liées à cette tension, exposées par Philippe Le Guern, sont de deux ordres :

Premièrement, méthodologique : « Un de ces écueils est lié aux mutations du langage et aux écarts sémantiques qui se produisent au fil de la décennie 54-64. On voit par exemple l'entrée de nouveaux termes à la mode, la disparition de certains vocables, ou bien encore des déplacements de sens » (Le Guern, à paraître, p. 3). En effet, l'écart, qu'il soit symbolique, représentationnel ou langagier, entre l'instant où les objets sont patrimonialisés et l'époque à laquelle ils renvoient, peut donner lieu à un gap interprétatif important à prendre en compte.

Deuxièmement, politique, en fonction d'une polarisation des conceptions de la mise en scène patrimoniale : d'un côté, l'idéal-typification qui tend vers la fétichisation et la canonisation du passé. D'un autre côté, l'ambition de rendre compte, de manière authentique, de « la diversité des expériences vernaculaires » : « en soi, aucune de ces deux positions n'atteint un plus grand degré d'objectivité que l'autre sur l'histoire du rock. Mais cette bi-polarisation attire notre attention sur le rôle joué par les conflits d'interprétation dans l'univers de la patrimonialisation, et sur l'importance de bien saisir la position qu'occupent les acteurs ou les institutions engagés dans ces tentatives pour imposer une définition dominante de l'histoire du rock. En un certain sens, le risque du révisionnisme ou de l'hégémonisme n'est jamais bien loin lorsqu'on prétend patrimonialiser un objet aussi passionnel et aussi marquant sur le plan des identités individuelles et collectives que le rock » (*Ibid.*, p. 12).

Si cette question de patrimonialisation est passionnante et très peu investie, le fait que les MAP « commencent » à entrer dans des lieux muséaux, et à faire l'objet d'une réflexion scientifique (Le Guern (dir.), 2012b), témoigne d'une prise de conscience que cette musique

mérite, au même titre que d'autres objets culturels, d'être patrimonialisée. Cet état de fait n'est pas anodin à l'heure où le numérique va poser rapidement la question de ce que l'on peut stocker ou pas – légalement, économiquement, techniquement – ou, dit autrement, de ce que l'on décide de garder ou de « jeter ».

Pour comprendre la musicalisation de notre quotidien, nous nous sommes donc attaché à savoir si l'on *fait* plus de musique qu'avant, tout comme si l'on en *écoute* plus. « Avant » supposerait la datation d'une époque où l'on aurait joué et écouté moins de musique, ce que nous ne pouvons pas faire. Nous souhaitons simplement mettre en évidence la croissance et l'amplification globales de ces deux activités interdépendantes, à travers une approche diachronique reposant sur une littérature scientifique et professionnelle.

2.2. JOUE-T-ON PLUS DE MUSIQUE ?

Si notre objet d'étude se centre sur les pratiques d'écoute en réception, nous souhaitons exposer ici quelques données sur la pratique instrumentale posant l'hypothèse, concernant la musicalisation globale de notre société, que la densification de l'écoute musicale est corrélée avec la densification de la pratique instrumentale. Il va de soi que tous les individus écoutant de la musique n'en jouent pas automatiquement, mais nous posons le postulat que tous les individus jouant de la musique en écoutent. Si le nombre de musiciens s'accroît, la musicalisation de la société va alors de pair.

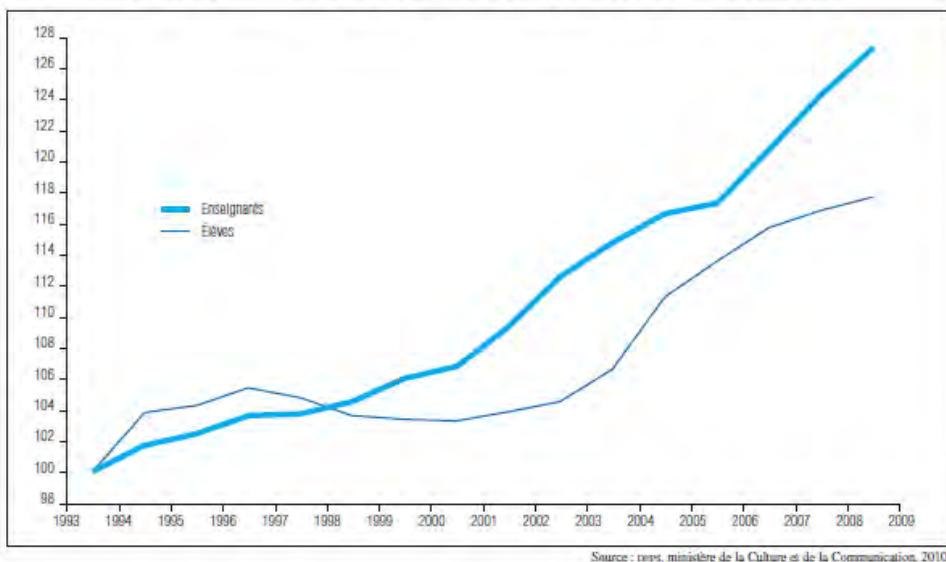
2.2.1. *MUSICIENS « SAVANTS »*

Même si notre terrain se limite aux MAP, il nous semblait intéressant de faire une incursion, à ce stade de notre étude, vers les musiques dites « classiques » ou « savantes », pour comprendre l'évolution des pratiques musicales – donc instrumentales et non de l'écoute. En effet, la formation des pratiques musicales dépasse largement la question de l'institutionnalisation, dans la mesure où, de nos jours, un certain nombre de musiciens, auteurs-compositeurs ou interprètes, que l'on classe volontiers dans le champ des MAP, a suivi une formation classique. En outre, les MAP commencent à entrer depuis peu dans les Écoles de musique agréées et les Conservatoires.

Ces pratiques étant institutionnalisées depuis le milieu des années 1960, par le Plan Landowski, la fréquentation de ces établissements est aujourd'hui quantifiable. Ainsi, les chiffres sont suffisamment à la hausse pour affirmer que la pratique d'un instrument, dans le cadre d'une

formation « classique », en France, en conservatoire ou en école de musique agréés, est en évolution.

Graphique 1 – Indice d'évolution des effectifs d'élèves et d'enseignants de 1992-1993 à 2008-2009



2.2.2. *MUSICIENS « POPULAIRES » ET AMATEURS*

Pour ce qui est des MAP, la difficulté est tout autre puisque les formations aux pratiques instrumentales ont été historiquement assurées par des structures plus fragiles économiquement ou plus invisibles, comme des associations, des maisons de quartier, des écoles ou des cours privés, ou encore à travers l'autodidaxie et l'amateurisme qui sont fortement répandus dans ce domaine (François, 2008, p. 53 ; Audbert, 2012). De ce fait, il est impossible de recueillir des chiffres sur la professionnalisation du secteur des musiques actuelles et populaires, et moins encore d'en voir l'évolution. Mais certains indices nous permettent de poser l'hypothèse que l'apparition de certaines formations fait suite à une forte demande. Citons le cas :

- des cours Florent, cours historiques de théâtres qui ont ouvert en 2012 deux parcours, l'un « Musique »²⁷ et l'autre « Comédie musicale »²⁸ ;
- d'iMusicSchool²⁹, une école de musique en ligne qui connaît un fort succès depuis juin 2010 et dont le principe est de prendre des cours de musique – chant, guitare, piano – avec des personnalités à plus ou moins forte notoriété – Maxime Leforestier, André Manoukian, Jean-Félix Lalanne – via Internet ;

27 <http://www.coursflorent.fr/formation/ecole-musique>

28 <http://www.coursflorent.fr/formation/ecole-comedie-musicale>

29 <http://www.imusic-school.com/>

- de l'Académie Internationale de Comédie Musicale³⁰, l'école de comédie musicale privée parisienne la plus importante, ouverte en 2003 ;
- de la licence « chanson d'expression française », ouverte à l'Université de Bordeaux III en 2010, dont l'objectif pédagogique est de former des auteurs-compositeurs-interprètes de musiques populaires – en l'occurrence dans le genre de ce qu'on appelle la « chanson française » –, en insistant sur le fait que « c'est bien le rôle de l'université de prendre en considération un répertoire tout aussi légitime en son sein que le jazz ou la musique ancienne »³¹.

Ces exemples de formations traduisent la demande, sinon l'engouement, autour des MAP pour une professionnalisation des pratiques liées à ces musiques.

Même s'il nous semble indispensable de se distancier de l'idée que le numérique a démocratisé l'accès et la manipulation des outils servant à la composition de musiques – quelles qu'elles soient –, force est d'admettre que les amateurs – dont les contours ont été dessinés par Patrice Flichy (2010) – ont gagné en visibilité et en autonomie créative, deux points que nous nous proposons de discuter ici.

Concernant la visibilité, le modèle de longue traîne, initié par Chris Anderson (Anderson, 2006), est tout à fait emblématique dans ce que le discours – médiatique notamment – sur le numérique peut être ambivalent. Si les TIC ont permis de mettre en visibilité et de donner l'accès aux outils de l'édition et de la diffusion à un grand nombre d'artistes-amateurs, Jean-Samuel Beuscart et Thomas Couronné ont aussi démontré que les hiérarchies de notoriétés n'ont pas été bouleversées, voire qu'elles tendaient à se renforcer, contrairement à la promesse démocratique que le numérique pouvait laisser entrevoir (Beuscart et Couronné, 2009, p. 167). Avec une comparaison de la visibilité en ligne et hors-ligne, Irene Bastard et *al.* arrivent à la même conclusion, en ajoutant que si l'accessibilité et la visibilité ont été favorisées par ces nouveaux canaux médiatiques, les notions d'audience et de popularité n'ont pas significativement changé avec l'arrivée du numérique (Bastard et al., 2012). Ainsi, toute la littérature sur le *star system* prospectant les stratégies de renforcement de popularité, et mettant au jour les processus de mythification, reste tout à fait d'actualité (Benhamou, 2002 ; Dantec et Levy, 2005 ; Esquenazi, 2009).

En réalité, depuis l'avènement des réseaux socionumériques tels que *MySpace* puis *Facebook*, les stratégies de diffusion d'informations, doublées d'un renforcement des processus de starification (Le Diberder et Chantepie, 2010, p. 46-47), se sont répandues auprès de toute une

30 <http://www.aicomparis.com/>

31 http://www.u-bordeaux3.fr/fr/formations/offre_de_formation/LIC/ART/laf-31.html#presentation

population, laquelle n'a pas forcément d'objets médiaculturels à partager : passant ainsi de la visibilité à la mise en visibilité de soi.

« Dans cet “entre-soi” qui se joue dans des réseaux aux systèmes qu'on pourrait croire inspirés par la Bourse, chacun semble, en effet, devenir une marque, un produit dont la valeur se jauge à sa popularité. Cette dernière est à la fois moteur et régulateur des liens qui se créent, et tout le dispositif technique converge vers ce *personal branding* à travers les “compteurs d'amis”, les “opportunités de liens”, les “murs” et autres “actualités”... “À l'ère de l'information, l'invisibilité équivaut à la mort... Dans une société de consommation, le fait de se changer en une marchandise désirale et désirée constitue l'essence même des contes de fées”. » (Lobet-Maris, 2011, p. 24).

Cette banalisation des systèmes de *ranking*, qui a infiltré le quotidien de nos avatars numériques, ainsi que « l'esthétisation de la vie quotidienne » (Jouët, 2011, p. 75), semble caractériser la population adolescente dont une part de l'identité numérique, contrôlée et maîtrisée, se construit, pour partie, sur ces stratégies (Chaulet, 2010, p. 62) et dont l'affichage du « capital relationnel » (Galland, 2010, p. 6) renvoie directement à la légitimité qu'un adolescent peut avoir à appartenir à un groupe de pairs. Reste que cette mise en visibilité de soi ne doit pas masquer une démocratisation de la mise en visibilité de la création de contenus médiaculturels. Mais là encore, cette démocratisation apparente reste tout à fait discutable.

Concernant l'autonomie créative, les cadres définitionnels de cette figure hybride qu'est l'amateur sont un théâtre supplémentaire de l'impact du numérique sur les modèles existants jusqu'alors (Chartron et Moreau, 2011). Pour ces « artistes-à-tout-faire » (Le Guern, 2012, p. 37), le mouvement *do it yourself* (DIY) trouve un écho dans leurs pratiques et leurs discours. Malgré tout, selon nous, cette culture DIY, clamant une idéologie libérale du « système D », revêt un caractère hautement discutable quant à sa capacité à « simplifier » le réel. Ce qui jusqu'alors était une manière de valoriser une idéologie du « *homemade* », relevant de l'artisanat, gage d'authenticité, donc de qualité, est désormais devenu une norme. Sans dénigrer les aspects positifs du DIY, il ne faut pas oublier qu'il est certainement une des meilleures représentations du capitalisme cognitif de la société actuelle, décrit par Yann Moulier Boutang : « À la différence des théories du capitalisme de la connaissance ou de la société de l'information, l'accent est mis sur l'appropriation humaine des connaissances instrumentée par la technique ainsi que sur l'organisation comme résultat d'un compromis social qui parvient à construire des contrats privés et à établir des normes publiques » (Moulier Boutang, 2007, p. 69).

Sur cette question, le milieu musical est particulièrement fécond et regorge d'inventivité pour inclure à moindres frais cette nouvelle créature protéiforme qu'est l'amateur. L'idéologie naissante du web collaboratif et des critiques qui lui sont faites (Bouquillion et Matthews, 2010 ; Cranenbroeck, 2012) a été redoublée par un contexte médiatique qui a largement favorisé cette

mouvance. À l'instar des télé-crochets ou des plateformes de *crowdfunding*, des artistes tels que Peter Gabriel ou Indochine ont utilisé les compétences de la « foule », laissant à la disposition des internautes toutes les pistes de certains de leurs tubes afin qu'ils produisent – gratuitement – des remix, les meilleurs ayant été publiés sur leur album suivant. De même, le groupe Radiohead n'ayant pas les moyens de disposer d'une équipe de captation vidéo pour leur concert à Glatburry, a demandé aux spectateurs de filmer leur concert avec leur téléphone portable et d'envoyer les vidéos. La captation son étant très peu coûteuse, le groupe a pu, sur les bandes-son, monter toutes les vidéos recueillies. L'ambiguité est totale : l'utilisation de compétences multipliées par le nombre de spectateurs à moindres frais, sans rémunération, se fait au profit d'une expérience spectatoriale non négligeable, en termes de notoriété et de renforcement de l'attachement à ces artistes. Ces exemples tendent à mettre en lumière ce que nous appellerions une fausse désacralisation apparente de l'artiste, voire à une re-sacralisation de cette figure : derrière cette proximité apparente, où chacun est aussi « compétent » que l'artiste ou le technicien, se cache en fait, c'est du moins l'hypothèse que nous faisons, un renforcement des processus de mythification.

2.3. ÉCOUTE-T-ON PLUS DE MUSIQUE ?

2.3.1. PROPOSITION DÉFINITIONNELLE : LE MUSICOPHILE

À l'encontre des multiples appellations qui qualifient « celui ou celle qui écoute de la musique », nous avons éprouvé le besoin de créer notre propre terminologie. En effet, un certain nombre de termes courants nous pose problème. Celui d'« auditeur³² » pourrait être un terme générique de bon aloi, mais il désigne une écoute qui n'est pas centrée uniquement sur la musique, avec des situations hétérogènes, renvoyant notamment à l'univers radiophonique. Le terme de « mélomane »³³ aurait pu convenir s'il n'avait pas directement fait référence à l'histoire des musiques classiques, renvoyant à un imaginaire de « fin connaisseur », laissant pour compte, *de facto*, tous ceux qui aiment écouter de la musique sans supposer une quelconque marque d'expertise à ce sujet.

Nous aurions pu employer les termes de « fans » ou « d'amateurs », mais ceux-ci sont doublement problématiques. Tout d'abord parce qu'ils sont souvent employés de manière indifférenciée. Par exemple, Patrice Flichy distingue explicitement « l'artiste amateur [qui] se situe du côté de la production, [et] l'activité du fan [qui] relève de la réception » (Flichy, 2010,

32 « Personne qui écoute un discours, un cours, une émission radiophonique, un concert. », définition Larousse 2014.

33 « Qui aime la musique, en particulier la musique classique », définition Larousse 2014.

p. 30). Pour autant, ce dernier amalgame l'amateur au fan, et ce, à deux titres, « celui qui réalise et celui qui apprécie, l'artisan et le connaisseur. L'un fabrique, crée, invente ; l'autre sait dénicher les bonnes choses et les expliquer » (*Ibid.*, p. 11). À l'inverse, lorsqu'Antoine Hennion évoque ses informateurs au sujet de la formation de leurs goûts, il s'interroge sur « l'activité de l'amateur » (Hennion, 2009), alors que ces derniers ne sont pas dans un processus de production de contenus – bien qu'on puisse objecter qu'ils sont, en quelque sorte, dans un processus de construction de sens. Le terme de fan est, par ailleurs, problématique comme le fait remarquer Philippe Le Guern en rappelant qu'il renvoie à une acception religieuse – le fanatisme – alors que les Anglais préfèrent parler, dans ces cas-là, de « fandonisme » (Le Guern, 2009, p. 25). Il s'inscrit d'une certaine manière en faux avec les travaux qui ont tendance à mystifier et félichiser le lien entre un fan et son artiste préféré (Segré, 2001 ; Segré, 2014a). Si nous devions conserver ces termes, nous insisterions sur la différence qui existe entre celui de « fan », inhérent à l'activité de réception, et celui « d'amateur », associé aux activités de production. De toute évidence, un amateur peut tout à fait être fan, tout comme un fan peut être amateur. Ajoutons à cela que des néologismes tels que « *prosumer* » (Toffler, 1980), « *produser* » (Bairns, 2008), « *pubsumer* », ou encore « *prosommateur* » (Medak, 2008) ou « *ProAm* » (Charles Leadbeater et Paul Miller, 2004) »³⁴, ainsi que « *consom'acteur* » (Maillet, 2007) ou encore *Users Generated Content* (UGC), sont constitutifs de cette crise des identités. Il nous semble cependant important de ne pas essentialiser ces figures : tous les amateurs ne sont pas fans, de même que tous les fans ne sont pas amateurs.

D'autre part, ces deux termes ne nous semblent pas être les plus représentatifs de la situation d'écoute musicale. Le terme d'amateur³⁵, comme celui de mélomane, renvoie à une figure d'expert trop « légitimante » pour être satisfaisant. Sont souvent évoqués les « grands amateurs » de peinture ou de vin – feignant l'existence hypothétique de « petits amateurs » ? Enfin, le terme de fan, fortement employé dans les études de réception, a fait l'objet de nombreuses discussions scientifiques qui viennent le relativiser. Dans le sillage de la pensée certalienne et de l'approche des *cultural studies*, des auteurs tels qu'Henry Jenkins (2006), Philippe Le Guern (2009), Patrice Flichy (2010, p. 30-32), et bien d'autres, se sont attachés à déconstruire la figure du fan, présentant ce dernier comme étant un être aliéné, asservi par la culture de masse et d'une passivité abrutissante. La tendance est au relativisme en faveur d'une requalification des récepteurs et de leur pratique qui puisse à la fois se défaire de l'idée de frénésie, mais aussi de modérer la force des liens en intégrant aussi les liens faibles. Issus des recherches sur la culture

34 Tiré de l'appel à communication du colloque « Crédit et financement : les modèles participatifs sur Internet », IRCAV, 19-20 février 2013. URL : <http://creationetfinancement.wordpress.com/presentation/>

35 « Personne qui a une préférence marquée ou exclusive pour un genre de choses : elle est amatrice de romans policiers. », Définition Larousse 2014.

ordinaire de De Certeau (1990), des travaux plus récents préfèrent parler de « publics particulièrement concernés »³⁶, de « loisirs sérieux » (Stebbins, 1992 ; Stebbins, 2007) ou encore de « pratiques culturelles ordinaires » (Dupuy-Salle, 2012, p. 16).

Il nous semblait important d'employer un terme qui, non seulement était détaché de tout médium, mais aussi de tout type ou genre musical. En réalité, nous avons préféré un terme qui lie un individu au rapport affectif, plus ou moins fort, qu'il a avec la musique – nous tenons particulièrement à cette précision, car nous souhaitons aussi désigner à travers ce terme une population pour qui la musique est présente dans sa vie, sans en être un ingrédient essentiel ou indispensable. Nous avons rapidement écarté le possible « musicomane », qui renvoyait à un imaginaire addictif, proche de celui du fan et dont nous cherchons justement à nous défaire. Le terme « musicophile », s'il n'est pas satisfaisant dans le sens où il n'est pas communément admis, nous paraît cependant être un juste compromis. Comme nous le précisons, ce terme, loin d'être ancré dans les discours – il ne figure pas dans les dictionnaires actuels –, n'est pour autant pas de notre invention, puisqu'il apparaît dans le Guérin de 1842³⁷, ainsi que dans un grand nombre de réponses sur *Google* lorsque l'on fait une requête avec ce mot-clé.

Nous utiliserons désormais ce terme, pour le reste de notre écrit.

2.3.2. SOCIOLOGIE DE LA RÉCEPTION : DU FAN, DE L'AMATEUR, DU GOÛT ET DE L'ATTACHEMENT

La fécondité des nombreuses contributions d'Antoine Hennion tient non seulement en la légitimation de l'objet – la musique – autant que du sujet – le musicophile – au sein des SHS, mais aussi et surtout dans l'émergence d'une réalité co-construite entre ces deux aspects, au travers de ce que l'auteur appelle « une analyse sociologique des médiations » (Hennion, 2007a). Depuis, de nombreux travaux se sont attachés à mieux définir les contours du récepteur de musique – notamment au travers de communautés spécifiques comme celles des « fans » (Le Guern, 2007c ; Le Guern, 2009, p. 23 ; Segré, 2014a) – en ce qu'il est à la fois soumis à une consommation de masse, mais aussi force de sa propre émancipation, stratège et créateur imaginatif (Hennion, Maisonneuve et Gomart, 2000 ; Donnat, 2009b).

Même si ces travaux semblent très complets, leur lecture nous a paru parfois lacunaire dans la mesure où la pratique d'écoute musicale est peu connectée ou contextualisée dans un ensemble d'autres pratiques, culturelles ou médiatiques, notamment. L'approche info-communicationnelle nous semblait être le bon ancrage pour réinterroger la musique dans une circulation

36 Terme employé par Sabine Chalvon-Demersay et repris par Philippe Le Guern (2009, p. 44).

37 <http://www.cnrtl.fr/definition/musicophile>

intermédiaire des contenus, et plus généralement pour « saisir une pratique numérique dans sa globalité », comme l'appelle de ses vœux Zbigniew Smoreda (Smoreda et al., 2007).

D'une manière générale, ces travaux ont largement contribué à préciser les modalités de formation du goût. Antoine Hennion est parvenu à populariser l'idée d'un goût *en action*, dont la dialogie permanente entre sujet et objet, entre amateur et art (Hennion, 2007b, p. 298), tient dans la capacité réflexive que « l'amateur » – au sens d'Antoine Hennion – a, à se mettre au centre de ses choix et de ses évolutions (Hennion, 2009, p. 65). Désormais, ce n'est plus l'œuvre qui fait le goût, c'est en partie le goût qui fait l'œuvre (Hennion, 2007b, p. 298). On comprend, dès lors, que cette manière de présenter la formation du goût est particulièrement novatrice en ce qu'elle relativise l'autonomisation de l'œuvre que pouvaient suggérer certains travaux essentialistes, notamment en musicologie. À ce titre, Antoine Hennion nous enjoint à ne plus employer le terme de goût, pour lui préférer celui d'attachement :

« Le goût, le plaisir, l'effet ne sont pas des variables exogènes, ou des attributs automatiques des objets. Ils sont le résultat d'une pratique corporelle, collective et instrumentée, réglée par des méthodes elles-mêmes sans arrêt rediscutées, orientées autour de la saisie appropriée d'effets incertains : c'est pour cela que nous préférons parler d'attachements. Ce très beau mot casse l'opposition entre une série de causes qui viendraient de l'extérieur, et l'hic et nunc de la situation et de l'interaction. Du côté des amateurs, il insiste moins sur les étiquettes et plus sur les états, moins sur les autoproclamations et plus sur l'activité des personnes ; du côté des œuvres et des objets goûts, il laisse ouvert leur droit de réponse, leur capacité à co-produire “ce qui se passe”, ce qui émerge du contact » (Hennion, 2009, p. 68).

Parallèlement à cela, d'autres travaux se sont concentrés à théoriser une éventuelle éclectisation des goûts. Depuis la légitimité culturelle bourdieusienne, qui associait un certain genre de musique à une certaine classe sociale, Peterson (1992 ; 2004), a mis en évidence « un déplacement d'une hiérarchie de positions élite/masse à une hiérarchie de positions omnivore/univore » (Peterson, 1992, p. 243). Il plaide ainsi en faveur d'un snobisme des catégories supérieures qui opteraient pour une popularisation et un omnivorisme de leur portefeuille de goûts, tandis que les classes populaires, univores, préféreraient en rester à quelques genres musicaux, eux-mêmes dits « populaires ». D'autres comme Olivier Donnat préfèrent constituer des typologies d'univers culturels (Donnat, 2004) pour retracer la cohérence de goût qui peut émerger en fonction des objets culturels et des médias. Fabien Granjon et Armelle Bergé repèrent, quant à eux, que « les sociabilités sont des facteurs actifs dans la composition des éclectismes culturels » (Bergé et Granjon, 2007, p. 198). Enfin, Hervé Glévarec et Michel Pinet ont tenté de modéliser une tablature des goûts, mettant en avant l'argument d'une « coexistence des genres culturels (et non plus seulement des domaines) et d'une nouvelle articulation des genres » (Glevarec et Pinet, 2009, p. 624).

Si ces travaux diffèrent dans leur manière d’appréhender le phénomène, l’éclectisation des goûts semble bien effective dans le cas des pratiques d’écoute musicale. Trois hypothèses peuvent alors être formulées pour l’expliquer en partie : la première voudrait que, puisque l’objet musique est plus présent dans notre quotidien actuel, par un phénomène d’acculturation, les musicophiles se sont peu à peu intéressés à d’autres genres musicaux, en diversifiant ainsi progressivement la palette de leurs goûts. La seconde hypothèse est portée par Fabien Granjon et Clément Combes (Granjon et Combes, 2007) qui indiquent que l’accessibilité numérique – et notamment le téléchargement illégal – a largement participé de ce phénomène de diversification. La possibilité d’avoir un accès gratuit à « toute » la musique est une porte ouverte vers une démocratisation de la culture. Nous formulons ici une troisième hypothèse que nous tenterons de valider lors de notre recherche empirique : les catégories de genres n’étant plus suffisamment investies par les musicophiles, les leviers esthétiques qui justifiaient l’attachement d’un musicophile à un genre musical s’estompent. À la place de quoi, un attachement plus volatil, moins centré sur les artistes que sur les chansons elles-mêmes, pourraient devenir la norme.

Si ces travaux représentent une avancée majeure quant au saisissement concret d’une porosité des stratifications sociales établies par Pierre Bourdieu, il nous semble aussi qu’ils évacuent le déterminant social trop rapidement. Ces écrits laissent parfois penser que l’ouverture du portefeuille de goûts ayant touché la plupart des classes sociales induit un desserrement de l’étau social. Nous relativiserons cette position lors de notre troisième.

En France, de nombreux travaux se sont intéressés à l’écoute musicale, soit explicitement – comme ce fut le cas de certains ouvrages consacrés à cette question (Vandiedonck et Da Lage-Py, 2002 ; Brandl, Prévost-Thomas et Ravet (dirs.), 2012 ; Sklower, 2013) –, soit de manière plus implicite. Cette littérature nous fait entrer au cœur de nos préoccupations que sont les questions de musicalisation du quotidien et des dispositifs sociotechniques de l’écoute musicale.

2.3.3. *MUSICALISATION DU QUOTIDIEN*

Au départ de cet état de la question, nous avons été confronté à la rareté des ressources bibliographiques sur les pratiques d’écoute musicale, non pas tant en termes de sociologie des usages ou de sociologie de la musique, mais plutôt dans son approche communicationnelle : de quelle manière la musique fait sens dans le quotidien des « gens ordinaires », à travers la dialogie entre les médias et les médiations qui la véhiculent ?

La réflexion qui suit présente de manière linéaire des éléments qui pourtant sont tous interdépendants. La musicalisation, comme n’importe quel objet complexe, est un agrégat

d'objets, plus ou moins concrets, plus ou moins définis – du contexte d'écoute à l'humeur, de l'émotion à l'identité – dont la cohérence tient à cette globalité.

2.3.3.1. Travaux fondateurs sur la musique au quotidien

L'enquête traitant de l'écoute musicale, la plus ancienne que nous ayons croisée dans nos lectures, est celle Roberto Leydi, mentionnée par Umberto Eco, et datant de janvier 1964. Il s'agit « d'une série de réponses fournies par un groupe de jeunes de diverses situations sociales au sujet de leurs préférences musicales » (Eco, 1965, p. 29). Si nous n'avons pas pu retrouver cette enquête, la date de sa parution montre approximativement à quelle époque la réception de l'écoute musicale commence à intéresser les chercheurs, du point de vue sociologique. Depuis, plusieurs travaux fondateurs ont permis de mieux dessiner les contours de cette pratique. Dans une démarche légitimante, Simon Frith a décrit la dimension libératrice que pouvait avoir la musique dans le quotidien (Frith, 1996) (*everyday life*), pendant que, quelques années plus tard, Tia DeNora s'est attachée à montrer combien la musique était le support de nos actions quotidiennes (DeNora, 2000), s'apparentant à un « outil d'autorégulations » de nos émotions et de nos humeurs (DeNora, 2001, p. 78).

La thématique de la musicalisation a peu à peu irrigué plusieurs champs disciplinaires, mais aussi plusieurs pays qui s'intéressent à cette question. Les États-Unis (Bull, 2000), le Royaume-Uni (Frith, 1996 ; Hesmondhalgh, 2013), l'Australie (Giblin, 2014), ou encore la Suède (Hawkins et Maaso, 2011) publient régulièrement et massivement sur ce sujet. Il nous semble important de préciser que le biais des deux seules langues que nous parlons – français et anglais – a fortement induit les travaux que nous avons pu rassembler : il est très probable que d'autres travaux dans d'autres langues soient à répertorier.

2.3.3.2. Approche écologique et médiologique des dispositifs sociotechniques de l'écoute musicale

À partir des travaux qui ont mis en exergue cette pragmatique de l'écoute, on peut soulever deux types de « tensions ». Les premiers mettent en scène une tension temporelle ; ils se font le contrepoint des travaux issus de l'École de Francfort et de la culture de masse, en notant l'autonomisation et l'inventivité des individus en matière d'usages techniques. Les seconds, plus minoritaires, éclairent plutôt une tension « spatiale » montrant le jeu de négociation permanent entre l'instance de production et l'instance de réception.

Pour ce qui est des premiers types de travaux, un mouvement tient à prendre en compte la pragmatique de l'écoute selon des « régimes d'écoute » (Szendy, 2000, p. 26-34), ou des

dispositifs « audiologiques » (Sklower, 2014, p. 9), en décelant les modalités d'appropriation et d'inventivité liées aux pratiques d'écoute. Par exemple, il a été démontré combien la prise informationnelle lors d'une recherche sur un morceau ou un artiste était une activité complexe (Bainbridge, Cunningham et Downie, 2003 ; Bainbridge, Cunningham et McKay, 2007), puisqu'elle nécessite l'activation de différents réseaux humains et digitaux, d'interactions multiples au sein de diverses communautés, avec des proches ou des inconnues, légitimant ainsi l'importance des métadonnées (Lee et Downie, 2004). Une démonstration similaire s'est opérée autour des constitutions de *playlists* comme révélatrices du besoin de contrôle du musicophile sur son contexte d'écoute et ses humeurs (Kamalzadeh, Baur et Möller, 2012).

De même, du walkman (Green, 2004) au lecteur MP3 (Detry, en cours), les équipements baladeurs ont fait et font toujours l'objet d'une attention particulière. À ce titre, Mickaël Bull et Anthony Pecqueux sont arrivés à des résultats tout à fait analogues : Mickaël Bull a révélé une « culture du discernement » en mettant en évidence « le phénomène jumelé d'isolation et de connectivité » (Bull, 2000, p. 8). De son côté, Anthony Pecqueux préfère parler d'une « situation de déficience auditive partielle et réversible » (Pecqueux, 2009, p. 6), caractérisant un « état d'alerte sensorielle, qui se traduit par divers comportements qui visent à compenser le manque de confiance dans la fiabilité de l'audition périphérique : par exemple, des regards accusés au moment de traverser une route, par rapport à une traversée sans musique » (*Ibid.*, p. 8). Ces technologies permettent à leurs usagers une « esthétisation du social », ainsi qu'une reconfiguration ou une création d'espaces privés au sein même d'espaces publics (Bull, 2000, p. 193-194).

Le deuxième type de travaux qui préfère se focaliser sur le lien entre l'instance de production et celle de réception a, par exemple, été mené par Vincent Rouzé. Ce dernier propose, autour de l'*iPod*, une réification de la tension entre les dispositifs de contrôle de l'expérience, décrite par Michel Foucault, incarnée ici par *Apple*, et la permanente invention et créativité des usagers pour les détourner (Rouzé, 2010 ; Rouzé, 2012).

La médiologie permet d'échapper quelque peu à cette vision dualiste de l'écosystème de l'écoute musicale. Plutôt que de parler de production, de diffusion et de consommation, Sophie Maisonneuve propose que « l'activité culturelle se construi[se] autour de trois pôles dynamiques reliés entre eux par des interactions (et donc une relation réciproque) constantes : un dispositif, des formats, des dispositions » (Maisonneuve, 2012, p. 83). Les recherches entreprises dans une approche médiologique (Maisonneuve, 2001 ; Stiegler et Donin, 2004 ; Tournès, 2011), depuis la discomorphose (Hennion, 2007a) et jusqu'à la numérimorphose (Granjon et Combes, 2007),

rendent compte, tour à tour, du fait que le support ne fait pas que fixer et conditionner un contenu. Il fixe et conditionne également des esthétiques, des représentations, des pratiques et des imaginaires – le tout plus ou moins fétichisé. Andy Bennett parle « d'équipements esthétisants », permettant de « faciliter une expérience esthétique à la musique » (Bennett, 2002, p. 4). Ainsi, les déterminismes social et technique seraient comme les deux faces indissociables d'une même pièce, à mettre en tension.

L'exemple le plus contemporain est celui des « EP », *Extended Play*. À l'époque appelé « Super 45 tours », ce format proposant quatre ou cinq chansons est tombé en désuétude à l'âge d'or de l'album et du *single-CD-2-titres*. Il a refait surface au milieu des années 2000 avec *MySpace* et les plateformes de *streaming* musical, en permettant à des groupes de mettre en ligne un peu plus qu'un *single*, jugé trop peu représentatif de l'esthétique d'un groupe, et un peu moins qu'un album, trop coûteux lors d'une location de studio. Désormais, la plupart des groupes autoproduits ou provenant de labels indépendants produisent d'abord un EP avant un album, ce qui semble être le meilleur compromis commercial et artistique.

C'est alors certainement la médiologie qui offre les perspectives les plus éclairantes concernant la construction identitaire ou l'émanation d'une émotion particulière grâce à la musique.

2.3.3.3. *Musique, émotions et identités*

« Presque toutes les personnes interrogées évoquaient explicitement le rôle de la musique comme un moyen d'ordonnancement au niveau “personnel” (ainsi qu'au niveau pratique), comme un outil pour créer, renforcer, soutenir et modifier des états subjectifs, cognitifs et corporels ainsi que leur image d'elles-mêmes. Indépendamment de leur niveau de formation musicale, les interviewées se montrèrent extrêmement lucides quant au type de musique qu'elles “devaient” écouter dans des situations et à des moments divers en puisant dans leurs pratiques personnelles de programmation musicale. Elles avaient parfaitement conscience de la manière dont il leur fallait mobiliser la musique pour parvenir à certains états, pour les renforcer ou les modifier. Cette connaissance pratique mettait en évidence la manière habituelle et souvent tacite dont ces personnes se construisaient en tant qu'êtres socialement cohérents et disciplinés » (DeNora, 2001, p. 78).

D'après Tia DeNora, la musique est un outil central dans l'autorégulation des émotions (DeNora, 2000) et la manière de la convoquer dans notre quotidien – que ce soit en termes de choix des chansons, d'équipement, de distance à la source sonore, etc. – dépend directement de son environnement (North, Hargreaves et Jon J. Hargreaves, 2004, p. 75), dans un rapport, là encore, dialogique. Cela permet de « saisir la musique *en action*, c'est-à-dire son

pouvoir (constitué de manière réflexive) de produire de l'efficacité » (DeNora, 2001, p. 79), « en action comme un mécanisme pour ordonner le soi en un agent, en un objet connu et responsable devant soi-même et devant les autres (...) La musique est un matériau que les acteurs utilisent pour élaborer, compléter et mener à bien, pour soi-même et pour les autres, des modes d'action (*agency*) esthétique, et ainsi, des attitudes subjectives et des identités » (DeNora, 2000, p. 74).

La médiologie montre combien la subjectivité d'une émotion naît d'une « nouvelle » technologie ou plutôt de son appropriation, et combien l'autonomisation de cette émotion s'acquiert grâce à la maîtrise technologique du médium :

« “Inventer” un nouvel instrument qui permette de jouer et d’écouter de la musique chez soi, et dont les ressources représentent une révolution par rapport à tout ce qui avait pu exister auparavant en termes de pratiques et d’audition musicales, implique en effet la définition d’une nouvelle écoute, et avec elle de nouveaux plaisirs et émotions [...] Savoir-faire technique et sensibilité esthétique sont deux compétences qui se construisent conjointement. Plus l’amateur, découvrant les ressources et limites acoustiques du phonographe, apprend à régler l’appareil et à opérer l’ajustement optimal entre un disque (un genre musical) et les composantes techniques de l’instrument, plus il devient sensible à cet élément acoustique de la performance musicale. Plus, également, il apprend à connaître ses goûts, à anticiper ses émotions, et à mettre en relation des objets (disque ou type d’enregistrement, aiguilles), des gestes et une disposition subjective : il devient l’acteur de ses émotions » (Maisonneuve, 2001, p. 13).

En soi, le bouleversement médiologique induit par le numérique n'est qu'un bouleversement de plus : Sophie Maisonneuve a bien décrit ce déplacement du rapport, du contenu vers le support, qu'avait déjà provoqué la lente démocratisation du phonographe. La performance réside dans le « coajustement du sujet au dispositif et du dispositif à soi » (*Ibid.*, p. 16), c'est-à-dire dans la construction de soi modelant son identité, sociale ou individuelle, « réelle » ou fantasmée.

Pour revenir à la population qui nous intéresse, l'adolescence étant un moment où la construction identitaire est un enjeu central, et la musique très prégnante dans le quotidien de la plupart des adolescents, la musique se retrouve logiquement le support de l'expression de cette identité en construction (Octobre et Berthomier, 2011, p. 4). Si l'émotion se dévoile plutôt du côté de l'intériorité d'un individu, ou dans l'expérience personnelle que fait un individu avec la musique, l'écoute musicale reste une double expérience constante, individuelle, mais aussi sociale (Rentfrow et Gosling, 2003).

La musique permet de se mettre en scène (Finnegan, 2003, p. 188) et rend ainsi possible « une capacité nouvelle de reconnaissance de soi, [pour] nous libérer de nos routines quotidiennes et des attentes sociales dans lesquelles nous sommes empêtrés [...] La musique

construit notre sentiment d'identité en ce qu'elle offre des expériences du corps, du temps, et de la sociabilité, des expériences qui nous permettent de nous situer au sein de récits culturels où l'imagination joue un grand rôle » (Frith, 1996, p. 275).

Pascal Duret distingue deux niveaux dans la « grammaire identitaire » des adolescents, « celui qui impose de suivre ou d'élaborer en public des représentations collectives et celui qui engage les interactions privées » (Duret, 1999, p. 98). Les préférences musicales permettent à la fois un renforcement de son identité et la perception que l'on a de soi, mais aussi d'envoyer des messages à l'Autre, c'est-à-dire revendiquer son identité sociale autogérée (Rentfrow et Gosling, 2003, p. 1251). Pour Rentfrow et Goslin, la musique devient une sorte de « *badge* » que l'on pourrait traduire en français par un « passeport » de son identité sociale. On comprend alors toute la difficulté de négocier ces deux identités : comment afficher socialement des goûts personnels qui ne sont pas collectivement légitimés ?

Certaines de ces identités ne sont que peu développées dans les études sur la musique : l'identité genrée et l'identité sexuelle. Bien sûr, un grand nombre de travaux, avec Sylvie Octobre et Dominique Pasquier, s'intéresse à la variable du genre pour éclairer les pratiques culturelles³⁸. Mais si certaines d'entre elles font l'objet d'une focalisation particulière³⁹, ce n'est pas le cas de la musique. Il serait pourtant intéressant d'adapter ces travaux précisément à l'objet de la musique. En effet, l'identité sociale n'est qu'une identité parmi tant d'autres. Nous faisons l'hypothèse que l'omniprésence de la musique dans les espaces sociaux et médiatiques participe fortement de la construction du genre et des sexualités. Comment les paroles et les musiques « inoculent »⁴⁰ les genres masculin et féminin ? Quels sont les critères qui composent une « musique de fille » et une « musique de garçon », tout du moins reconnues socialement comme telles ? De même, que ce soit à l'âge adolescent ou à d'autres stades de la vie d'un individu, la musique peut aussi entrer en compte dans la trajectoire des sexualités – fantasme sur une star, création de *playlists* spécifiques lors d'une relation intime, représentations sexuelles dans les paroles ou les clips vidéo. Si les *gender studies* tentent, elles, de mettre au jour l'absence de reconnaissance, voire l'absence tout court des femmes, que ce soit dans la création ou à des postes haut placés du secteur culturel⁴¹, la réception et la construction du genre prenant pour objet la musique ne sont pas au cœur des recherches actuelles.

38 Comme le présentent aussi Christine Mennesson (2011) et Aurélia Mardon (2011).

39 Comme c'est le cas de certains *game studies*. Voir Dominique Pasquier (2010) et Jessica Soler-Benonie (en cours).

40 Terme emprunté à Marlène Coulomb-Gully (2014).

41 Plusieurs synthèses en témoignent comme celles de Hyacinte Ravet, (2004), Marie Buscato (2007) et Le laboratoire de l'égalité (2013).

Néanmoins, les *queers studies*⁴², se sont empressées, par le biais de la *new musicology* (Brett, Wood et Thomas, 2006, p. 13), de produire une recherche florissante sur les analogies possibles entre les mouvements musicaux contre-culturels et les sexualités marginales : « Ce qui arrive lorsque l'on sépare « musicalité » de « musique », est comparable à ce qui arrive quand on sépare « homosexualité » (ou « sexualité ») de « sexe » : un attribut, un rôle social, est extrait d'un terme aux significations socialement négociées qui diffèrent selon le contexte. » Ces études mettent alors en évidence le pouvoir communautarisant et émancipateur de révéler, exprimer et, tout simplement, vivre sa sexualité, au sein d'un groupe de musique, d'un événement comme l'Eurovision (Le Guern, 2007c), d'un bar gay ou lesbien (Miyake), etc. Si quelques travaux s'intéressent à la « queerisation » de chanteurs et chanteuses (Taylor, 2012)⁴³, assez peu s'interrogent sur la place de la musique dans les identités sexuelles. Mais si tel est le cas, les publics « marginaux », ou présentés comme tels, deviennent le centre plein de ces études. Il n'y a pas, à notre connaissance, de travaux sur la place de la musique dans la vie sexuelle – hétéro ou homosexuelle – du quotidien.

2.3.3.4. *Approche critique de la musicalisation*

Après avoir dressé le portrait des manifestations de la musicalisation du quotidien dans son traitement scientifique, nous n'omettons pas les lectures critiques qui ont été faites de ces travaux. Lars Lilliestam a, par exemple, démontré que :

- les différentes typologies de musicophiles, faites dans de nombreux travaux, posent le problème de la typification et tendent à une autonomisation de l'écoute, hors des champs de médiations ;
- la question de l'attention portée à la musique – plus ou moins « active » ou plus ou moins « passive » – doit être dépassée dans la mesure où l'écoute attentive est – la plupart du temps – survalorisée et sur-légitimée, posant l'écoute « parallèle » – terme qu'il préfère à celui de « passive » – comme étant problématique, esthétiquement notamment. Lars Lilliestam préfère reprendre le concept « d'écoute téléologique » de Lucy Green (Lilliestam, 2014, p. 114) qui admet que toute écoute a une finalité à laquelle il est préférable de s'intéresser plutôt que l'intensité de la concentration ;

42 Initié entre autres par Marie-Hélène Bourcier (2011).

43 Marie-Hélène Bourcier (2005) l'exemplifie à sa manière autour de Madonna.

- un problème persiste dans l'approche pragmatique de l'écoute musicale, celui de la caractérisation d'un son, d'une musique, d'une émotion par les musicophiles⁴⁴. Souvent, dans leurs discours, le titre et l'artiste deviennent des arguments qui s'autonomisent, et ne nécessitent pas d'autres explications ; ils se font le garant d'une argumentation qui n'a soi-disant pas lieu d'être, sorte d'allégorie ou de personnification d'un sentiment ou d'une émotion. Or, pour avoir accès à l'émotion et au sentiment, le chercheur a besoin d'un peu plus qu'un titre ou qu'un artiste qui renvoient à des représentations propres à chaque individu.

David Hesmondhalgh propose lui aussi de relativiser cette conception constructiviste du soi social, pour réinjecter l'idée d'une intériorité à interroger (Hesmondhalgh, 2007, p. 212). En reprenant les travaux d'Axel Honneth (Honneth, 2008) et Peter J. Martin (Peter J. Martin, 1995), il montre comment notre société nous pousse à une « réalisation de soi organisée », dont les médias sont des passeurs d'idées prépondérants. Cette vision de la culture est à rapprocher des écrits de Philippe Bouquillion, évoqués *supra*. D'après lui, l'hédonisme culturel n'est pas incompatible avec la machine capitaliste, tout comme l'art n'est pas incompatible avec sa marchandisation (Hesmondhalgh, 2007, p. 215). Il insiste aussi sur le fait que la musique est principalement étudiée dans une approche positive, alors qu'elle peut être aussi un facteur d'exclusion ou le lieu de l'expression d'identités sociales fantasmées.

Nous poursuivrons cette lecture critique en concédant que Tia DeNora a une vision relativement fonctionnaliste, voire performative, de la musique. D'après elle, la musique doit donner lieu à une action, ou vise à produire de l'efficacité. Or, même si nous sommes d'accord avec l'hypothèse selon laquelle la musique agit sur nos actions, nous ne souhaitons pas omettre l'idée que nos actions agissent sur la musique écoutée, et qu'il en est de même pour nos émotions. Autrement dit, ce qui peut être inopportun dans la théorie de Tia DeNora est le sens unidirectionnel qu'elle lui donne, de la musique vers l'action - ou plus largement vers le contexte - sans imaginer la relation entre ces deux éléments en terme dialectique. Nous proposerons de vérifier cette hypothèse dans la troisième partie de cette étude.

2.4. QUELQUES ANGLES MORTS

Malgré nos lectures, nous avons fait le choix de délaisser les très nombreux travaux sur le rock, dans la mesure où ils s'intéressent à la dimension esthétisante ou communautarisante, aussi bien des instances de production que celles de réception.

44 Antoine Hennion a lui aussi décelé ce problème « des pratiques intimes et des situations peu verbalisées », (Hennion, 2009, p. 71)

De même, un certain nombre de travaux en esthétique n'a pas été pris en compte, alors même que certains d'entre eux tentent de comprendre et d'analyser les formes structurales des musiques populaires (Julien, 2008). Loin de nous l'idée de penser l'esthétique et la communication comme deux champs hermétiques, bien au contraire, mais la diversité des écrits sur l'écoute musicale, dans une approche communicationnelle et sociologique, est déjà pléthorique.

Enfin, la sociologie des réseaux sociaux est, elle aussi, un vaste champ scientifique. Sans nous être complètement éloigné de cette littérature et de ces figures⁴⁵, nous avons préféré nous concentrer sur la transmission familiale et l'interaction au sein des individus composant un foyer. Il ne s'agit pas d'occulter les groupes de pairs, et leurs réseaux, mais ils sont arrivés de manière secondaire dans nos préoccupations, comme nous le verrons par la suite.

3. PEUT-ON DATER LA MUSICALISATION DE NOTRE SOCIÉTÉ ?

Maintenant que nous avons décrypté sous quelles formes se concrétisait la musicalisation dans notre quotidien, la question est de savoir si l'on peut historiciser et périodiser ce processus en terme d'« étapes ». Il n'est toujours pas question de considérer ces étapes comme des moments de rupture, ou des moments de basculement, mais plutôt de noter que les phénomènes décrits *supra* se sont accélérés et cristallisés autour de deux grandes « phases » que nous proposons d'exposer maintenant.

3.1. 1982-1983 : ÉVEIL DES INTÉRÊTS AUTOEUR DES MAP

Dans son article sur les « musiques populaires en régime numérique », Nick Prior pose une première balise temporelle de la digitalisation de la musique, au début des années 1980 (Prior, 2012). Comme le rappelle Philippe Le Guern, il n'est pas question de négliger ou minorer le rôle « des institutions publiques ou para-publiques (les MJC, par exemple) » (Le Guern, 2007b, p. 20-21) avant « l'ère Lang », mais simplement de montrer qu'une multiplicité de facteurs permet d'affirmer qu'autour de ces dates, les MAP ont suscité un éveil des intérêts à plusieurs échelles. Parmi elles, figurent la démocratisation de plusieurs équipements de production – par exemple le *sampler* (Le Guern, 2012, p. 48-54) –, l'apparition de la norme MIDI – protocole informatique d'échange de données –, l'apparition et l'explosion en terme de vente du CD, mais aussi de ses platines, et, enfin, plusieurs succès commerciaux, dont *Thriller* de Mickael Jackson.

45 Nos diverses rencontres avec Michel Grossetti ont permis d'affuter notre réflexion sur cette thématique.

Il n'est pas question de revenir sur ces éléments factuels. Mais il nous semblait important de les mettre en perspective avec les politiques publiques de cette période où la forte demande pour une aide et pour une reconnaissance publique n'a alors d'égal que la crainte d'un interventionnisme gouvernemental (Teillet, 2007). Enfin, deux éléments semblent abonder dans le sens de la notion « d'étapes », à savoir la création de la Fête de la musique, comme un espace annualisé où chacun peut sortir et se retrouver pour jouer de la musique en amateur – justifiant ainsi son slogan « Faites de la musique » –, et la légalisation des radios libres, en 1982, sur les bandes FM.

Tous ces éléments conjoncturels amènent à voir se dessiner autour – et nous insistons sur cette périodisation large – de l'année 1983 un moment fort dans l'histoire des MAP. Il nous semble qu'une autre étape de ce type ait vu le jour, environ vingt ans plus tard.

3.2. 2002 : DIGITALISATION DE LA PRATIQUE D'ÉCOUTE MUSICALE

Tout comme Nick Prior démontre que, autour de l'année 1983, plusieurs phénomènes sociotechniques, économiques et politiques engagent la production musicale vers la médiation numérique (Prior, 2012), nous avons souhaité mettre en avant la période qui voit émerger la mise en régime numérique de l'écoute musicale.

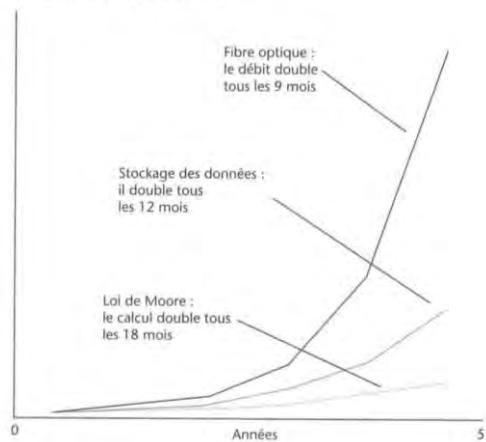
3.2.1. ACCESSIBILITÉ DU NUMÉRIQUE ACCRUE GRÂCE AUX AVANCÉES TECHNOLOGIQUES

Comme le rappellent Philippe Chantepie et Alain Le Diberder, une des conditions premières pour voir le numérique grandir au sein d'une société tient à l'accessibilité et l'ouverture de ses réseaux :

« La numérisation et la libéralisation des réseaux de télécommunications sont des facteurs déterminants de la dynamique d'extension de la norme numérique au reste de l'économie, en particulier aux industries culturelles et de communication. Assurant l'interconnexion des secteurs de l'informatique, de l'électronique et des industries de contenus, la numérisation des réseaux permet la diffusion des gains de productivité et l'extension des effets classiques de l'économie de réseaux » (Le Diberder et Chantepie, 2010, p. 11).

Le début des années 2000 ouvre la porte à cette libéralisation constante des réseaux, à l'image des lois mathématiques de Moore et Gidler, qui parviennent à modéliser l'augmentation

Rythmes de progrès techniques



équipements.

constante et croissante des capacités de stockage et des débits⁴⁶. En réalité, ces démonstrations ont largement dépassé le domaine scientifique. Ces « lois » sont, depuis, devenues des « normes » industrielles officieuses, augmentant significativement l'indice concurrentiel de ce secteur. Désormais, la course au développement des débits et des espaces de stockage est tout à la fois une demande et une offre, marquant ou masquant la course aux renouvellements constants et rapides des

Ces ouvertures technologiques se sont accompagnées d'offres commerciales par les Fournisseurs d'Accès à Internet (FAI) qui, non seulement sont venues réduire le coût à la minute de la connexion à Internet, mais ont aussi ouvert à la mutualisation des équipements de télécommunication pour une même connexion téléphonique. Ainsi, en 2002, *Free* lance en France ses premiers abonnements d'accès à Internet en illimité⁴⁷, ainsi que les offres innovantes *triple play*, associant Internet, téléphone et télévision – conséquence directe de l'augmentation des débits et des capacités de stockage (Gros et Coll, 2009). Cette même année, la politique de dégroupage – ouverture des offres commerciales et des réseaux à d'autres opérateurs que « l'historique » France Télécom – permet de diminuer fortement les prix des abonnements ADSL et, donc, de rendre plus abordable l'accès à Internet pour une partie de la population française, principalement dans les villes de plus de cent mille habitants (Chicheportiche, 2009).

Pour remettre en perspective la forte attente que représentait le haut débit, il convient de rappeler la précocité des investissements qui ont été effectués au moment de la bulle spéculative, pour laquelle l'exemple des premières webtélés nous semble parlant. Aux États-Unis, en l'an 2000, www.pseudo.com est la première webtélé recensée de l'histoire du Net. La société française LVMH investit quatorze millions d'euros dans ce média, qui déposera le bilan un an plus tard, essentiellement pour des raisons techniques : les images en mouvement n'étaient pas encore transmissibles par les débits d'alors (Michelet, 2002). Le haut débit était particulièrement attendu par les investisseurs et les producteurs de contenus sur le web. Pour autant, il fallut attendre le déploiement complet des réseaux et des débits ADSL, sur l'ensemble

46 Gordon Moore démontre que les sciences informatiques et technologiques d'alors et leur vitesse d'évolution permettent de doubler la puissance des processeurs informatiques tous les dix-huit mois. George Gilder a, quant à lui, prouvé que les capacités de stockage doublaient tous les neuf mois.

47 Jusqu'ici, les forfaits se comptaient en heures de connexion, par mois.

du territoire français, pour voir émerger sur la toile les premières consommations de masse de vidéos et de musique.

3.2.2. DÉMATERIALISATION DES SUPPORTS ET MINIATURISATION DES ÉQUIPEMENTS

À l'instar des webtélés, l'industrie du disque a d'abord calqué ses modèles économiques historiques sur les nouveaux médias numériques, comme l'analyse McLuhan, lorsque les sociétés s'approprient de nouvelles technologies « en regardant dans le rétroviseur » (McLuhan et Fiore, 2001, p. 73-74). Dans le secteur musical, les majors ont d'abord ouvert des plateformes numériques d'extraits de chansons issues de leur propre catalogue⁴⁸. Cela représentait le double inconvénient de ne pas trouver sur une même plateforme l'ensemble des artistes à forte notoriété – fonctionnement problématique pour un musicophile qui n'a jamais identifié clairement l'appartenance d'un artiste à telle ou telle maison de disque – et celui de ne pas, à l'époque, proposer un achat à l'album ou à la piste, ou encore un abonnement pour une écoute en *streaming*. De fait, ce sont d'autres acteurs de l'intermédiation musicale (Beuscart, 2007) qui se sont emparés du marché, reléguant les majors, qui avaient alors la possibilité de s'autonomiser en s'accaparant la diffusion, à leur rôle de producteurs.

Comme le rappelle Jean-Samuel Beuscart, malgré la force de proposition que représentent les start-ups dans la diffusion en ligne de musique à cette époque-là, deux freins à la croissance du secteur vont intervenir :

« [...] d'une part, la diffusion du haut débit, condition de la construction d'une clientèle significative, est lente, et le marché n'apparaît pas “mûr” avant 2003, ce qui constraint ces entreprises à une longue période sans revenus. D'autre part, toutes les start-ups de cette génération échouent à obtenir l'autorisation de distribuer les catalogues des majors, condition essentielle de la construction d'une offre attractive ; cela rend l'existence de revenus futurs encore plus hypothétique » (*Ibid.*, p. 150).

Si la filière de l'industrie du disque tarde à adopter une stratégie commune et pérenne, le développement des TIC entraîne une complexification du marché de la musique, de son accessibilité, de sa portabilité et de ses modalités d'échange. Cela nous permet d'introduire une différence notoire entre équipement et support. Il faut désormais composer avec :

- une multiplicité des supports : le CD passe d'une forme fermée – enregistrée – à une forme plus ouverte – réinscriptible. Il n'est d'ailleurs plus le seul support numérique permettant de transporter de la musique. D'autres supports comme la clé USB, la

48 Comme balanceleson.com d'Universal.

carte SD, ou encore le disque dur externe, font leur apparition sur les marchés grand public ;

- une multiplicité des équipements : le lecteur CD entre en concurrence directe avec le lecteur MP3, le SACD – qui ne réussira finalement pas à s'imposer – puis, plus tardivement, le téléphone portable. L'explosion et l'évolution du lecteur MP3 sont significatives de l'évolution des attentes des musicophiles. *L'iPod classic*, sorti en 2001, sera le produit phare de la redynamisation de l'image de la marque *Apple*, axée depuis les années 1990 sur le monde entrepreneurial. Les équipements entrent en concurrence les uns par rapport aux autres, entre les différentes marques, mais aussi au sein d'une même marque-ombrelle : la course à leur miniaturisation entraîne un renouvellement quasi-bisannuel de la gamme des lecteurs MP3 *d'Apple*⁴⁹, au début des années 2000. S'est alors posée la question de leur obsolescence à l'heure de la convergence des écrans, par rapport à l'*iPhone* qui intègre, lui aussi, un lecteur MP3 ;
- une multiplicité des flux : la linéarité des écoutes, jusqu'ici normalisée, doit faire face à une fragmentation numérique des unités de sens. Les termes de « chanson » ou de « piste » vont s'employer parallèlement à celui de « fichier », dénotant un changement de nature dans les représentations sociales et cognitives du rapport à la musique. La binarité de l'écoute « en direct » ou « enregistrée » doit composer avec l'apparition du *streaming* et du *podcast*. Même s'ils apparaissent technologiquement au début des années 2000, ces derniers ne se généraliseront que vers la fin de cette décennie ;
- une multiplicité des formats audio : le format « wave » jusqu'ici institutionnalisé par l'hégémonie du CD doit également développer des arguments qualitatifs face à la rivalité des formats plus « légers », améliorant la portabilité de la musique, comme les formats « ogg », « aiff », mais surtout « MP3 » et « MP4 » ;
- une multiplicité des points d'écoute : l'avènement des *home cinemas* dans les foyers français, certes réservés à une élite, a introduit le son en 5.1. Il est intéressant de noter que si le cinéma s'est largement accaparé ce marché, celui de la musique ne s'en est jamais vraiment saisi, que ce soit du côté des producteurs et des artistes, ou du côté des musicophiles. En revanche, depuis l'appropriation des lecteurs MP3 par la



49 Illustration (de gauche à droite): *iPod Classic* sorti en 2001 et réactualisé en 2003, *iPod Nano* sorti en 2005, *iPod Shuffle* sorti en 2007. © Crédits photo *Apple*.

jeune génération, les constructeurs ont fortement misé sur le progrès des écouteurs – notamment avec les écouteurs intra-auriculaires. Autre exemple, le casque s'est peu à peu installé comme un objet de fétichisation et un marqueur identitaire fort, tout comme peuvent l'être les chaussures, les sacs à dos, ou les montres, pour la jeune génération.

Les conséquences de la dématérialisation des supports et de la miniaturisation des équipements mettent en exergue de nouvelles attentes des musicophiles préférant désormais la mobilité, la portabilité, ainsi que l'échange de musiques facilité par sa digitalisation.

Dans le même ordre d'idées, l'apparition des réseaux socionumériques a participé, et participe encore, à générer du lien social par l'intermédiaire des échanges digitaux de musique.

3.2.3. CRÉATION ET DÉMOCRATISATION DES RÉSEAUX SOCIONUMÉRIQUES DE COMMUNICATION ET D'ÉCHANGE

Si un effort de définition a été opéré depuis l'avènement des réseaux communément appelés « sociaux », et rebaptisés en « réseaux socionumériques » (Stenger, Coutant et Collectif, 2011), ces terminologies englobantes ne semblent pas satisfaire la disparité ni l'hétérogénéité des applications et des objectifs de toutes les plateformes qui s'y réfèrent. Dans le cadre de nos travaux de recherche, nous souhaitons établir une distinction formelle entre les réseaux socionumériques que l'on appellera « de communication » et les réseaux socionumériques « d'échanges ». Des fonctionnalités peuvent se croiser dans l'un et l'autre de ces types de réseaux, nous préférions alors parler d'une polarisation ou d'une pondération de ces plateformes, tantôt du côté de la communication, tantôt du côté de l'échange et du partage.

Plus concrètement, le début des années 2000 a vu naître les boîtes de messageries instantanées. *MSN Messenger*, prenant le pas sur son concurrent *ICQ* quelques années plus tard, fut l'objet d'un véritable phénomène de masse, notamment auprès de la jeune génération, avant de céder sa place au géant *Facebook*. À la possibilité de tenir une conversation numérique avec un ou plusieurs interlocuteurs, s'ajoutait la possibilité de s'envoyer mutuellement des fichiers, notamment des fichiers musicaux. Là encore, il fallut attendre la démocratisation du haut débit pour que le partage de chansons à la piste ne prenne plus que quelques minutes au lieu de plusieurs heures. Mais la fonction première de ces réseaux socionumériques de communication était bien de pouvoir échanger des écrits entre individus.

Parallèlement, créé en 1999, *Napster* répond manifestement aux désirs d'internautes de partager leurs contenus audiovisuels acquis numériquement, d'abord au sein d'un cercle restreint, puis en l'espace de quelques mois, entre près de soixante millions

d'internautes (Bourreau et Labarthe-Piol, 2004, p. 32). En 2001, *Napster* est contraint de fermer sa plateforme, ne permettant pas à la France de s'approprier massivement ce *software*. À partir du moment où le haut débit le permettra, d'autres plateformes de téléchargement illégal vont lui succéder – *KaZaA*, *Gnutella*, *eMule* – regroupant des communautés d'internautes toujours plus nombreuses, liées par le seul critère d'affinité de goûts. S'il était possible d'annoter les fichiers numériques de quelques commentaires, la finalité de ces réseaux était avant tout d'échanger des contenus.

La constitution de ces deux types de réseaux sionumériques – de communication d'un côté, d'échanges d'un autre côté – manifeste tout à la fois le désir de prolonger les communications interpersonnelles au sein d'un espace numérique privilégié, et la possibilité de partager et d'accéder à des contenus culturels sans autres barrières que celles techniques. Notons qu'à cette époque, les balbutiements du haut débit ne permettent pas au *streaming* vidéo ou audio de devenir une pratique de masse ; les temps de chargement des « mémoires tampons » ou « *buffer* » étaient alors particulièrement longs.

3.2.4. VENTES

Enfin, comme le rappelle Nick Prior, il est important de ne pas dissocier les avancées technologiques des faits artistiques marquants (Prior, 2012, p. 73). Tout comme en 1983, Mickael Jackson imposait *Thriller* en record de ventes, nous nous sommes intéressé aux meilleures ventes d'albums et de *singles* de l'année 2002, qui fut une année record. Cette année marque, par la même occasion, le début de la crise de l'industrie de la musique enregistrée.

Le Bilan des Ventes de <i>Singles</i> en 2002		
Place	Titre	Artiste
1	The Ketchup Song (Asereje)	Las Ketchup
2	Stach Stach	Bratisla Boys
3	Whenever Whenever	Shakira
4	Marie	Johnny Hallyday
5	J'ai Demandé À La Lune	Indochine
6	Tu Trouveras	Natasha St-Pier
7	Rien Que Des Mots	Lena Ka & Umberto tozzi
8	Qui Est L'exemple ?	Rohff
9	Manhattan-Kaboul	Renaud & Axelle Red
10	Musique	Star Academy 2
11	La Musique (Angelica)	Star Academy 1

Source : Info Disc, ancien SNEP

Les Albums (CD) les plus Vendus en 2002		
Place	Titre	Artiste
1	Entre Deux	Patrick Bruel
2	Boucan D'Enfer	Renaud
3	À La Vie À La Mort	Johnny Hallyday
4	L'Album	Star Academy
5	A New Day Has Come	Celine Dion
6	Star Academy Chante Les Tubes Des Années 80	Star Academy
7	Paradize	Indochine
8	Les Années Berger	Star Academy
9	Chansons Pour Les Pieds	Jean-Jacques Goldman
10	Jenifer	Jenifer
11	Tous Dans Le Même Bateau	Les Enfoirés

Source : Info Disc, ancien SNEP

En terme de *singles*, le hit-parade se structure autour de tubes de groupes que l'on peut nommer éphémères, dans la mesure où Las Ketchup, comme Bratisla Boys, n'ont sorti qu'un seul album issu de leur *single*. *The Ketchup Song* et *Stach Stach* ont bénéficié du phénomène « tube de l'été » – popularisés notamment par une chorégraphie reproductible par petits et grands. Au-delà du phénomène musical, ce type de chansons doit aussi prendre en compte le phénomène médiatique et sociologique pour être interprété comme détenant les deux premières places du hit-parade.

En ce qui concerne les albums, cette année record est marquée par la présence de figures emblématiques de la chanson française pour lesquelles nous pouvons distinguer deux phénomènes favorisant ces ventes exceptionnelles. En effet, non contents d'être présents en masse, certains artistes font leur retour après plusieurs années de non-publication et/ou au travers de thématiques manifestement porteuses : Patrick Bruel avec un album présenté comme transgénérationnel de chansons d'entre-deux-guerres, Renaud après six ans d'absence, Johnny Hallyday après trois ans d'absence, Céline Dion après quatre ans d'absence, Indochine après six ans d'absence, Jean-Jacques Goldman avec un album de « chansons de bal », après quatre ans d'absence.

Que ce soit les *singles* ou les albums, l'année 2002 a largement été portée par le phénomène médiatico-musical *Star Academy* : les *singles Musique* et *La Musique* se classent en dixième et onzième place, et pas moins de trois albums – *L'Album*, en quatrième position, *Star Academy Chante Les Tubes Des Années 80*, en sixième position et *Les Années Berger*, en huitième position – ont dominé les *charts*, sans oublier l'album éponyme de Jenifer, gagnante de la première édition de ce télé-crochet. Le phénomène tout à fait novateur que représentait ce programme a fortement influencé et décuplé les ventes d'albums et de *singles*, cette année-là.

La forte présence de « têtes d'affiche », doublée d'un phénomène médiatique comme celui de *Star Academy* répond en partie à l'apogée du Compact Disc, cette année-là. Cette apogée des ventes en 2002, avant leur déclin, marque, parmi d'autres observables, la seconde « marche » de la musicalisation digitale de notre quotidien.

Maintenant que nous en avons fait l'étude par le biais de la littérature scientifique, nous proposons un chapitre centré sur les chiffres de la consommation musicale.

CHAPITRE 2 – MESURER LA CONSOMMATION MUSICALE

Ce chapitre a pour but d'analyser les différentes données quantitatives autour de l'écoute musicale quotidienne afin de situer notre recherche qualitative. Ces données globales permettent de comprendre le cadre des pratiques que nous étudions mais peuvent, dans le même temps, contribuer à gommer la complexité de ce phénomène. Notre regard « micro » et empirique permettra alors d'insérer à nouveau de la granularité et de la singularité au cœur de notre réflexion. Soulignons toutefois la difficulté de la constitution de sources fiables. En effet, la rareté des sources qui nous semblaient légitimes nous a amené à y faire référence de manière redondante. Nous aurions souhaité pouvoir croiser certains chiffres afin de vérifier leur véracité. Malheureusement, pour certaines données portant sur un même objet, les échelles de temps et de mesure n'étaient pas comparables. Nous avons été contraint de travailler à partir de ces chiffres en estimant qu'ils provenaient de sources suffisamment indépendantes pour être acceptables. Pour autant, afin d'éviter d'éventuels tropismes, nous avons volontairement écarté toutes les données absolues, pour préférer les relatives : ainsi était-il possible de comparer dans le temps certaines évolutions.

Par conséquent, nous avons fait appel aux études du Département des Études Prospectives et Statistiques (DEPS), du Syndicat National des Éditeurs Phonographiques (SNEP)⁵⁰, de l'International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)⁵¹, du Centre National des Variétés (CNV)⁵² et de la Haute Autorité pour la Diffusion des Œuvres et la Protection des droits sur Internet (Hadopi), de Médiamétrie, ainsi que de l'institut de sondage Gfk.

Nous avons adossé à la présentation de ces chiffres les questions qu'une approche qualitative pouvait alors révéler. L'objectif est de pouvoir démontrer la complémentarité des méthodes quantitatives et qualitatives au prisme d'une approche info-communicationnelle.

50 Qui réunit les trois majors *Universal*, *Sony* et *Warner*, ainsi que les labels indépendants les plus importants de France.

51 Qui est l'équivalent du SNEP à l'échelle internationale.

52 Qui s'occupe, pour le compte du Gouvernement, de capter une partie des taxes sur le spectacle vivant afin de soutenir des projets musicaux émergents. Cette institution est souvent comparée au CNC, son équivalent en cinéma.

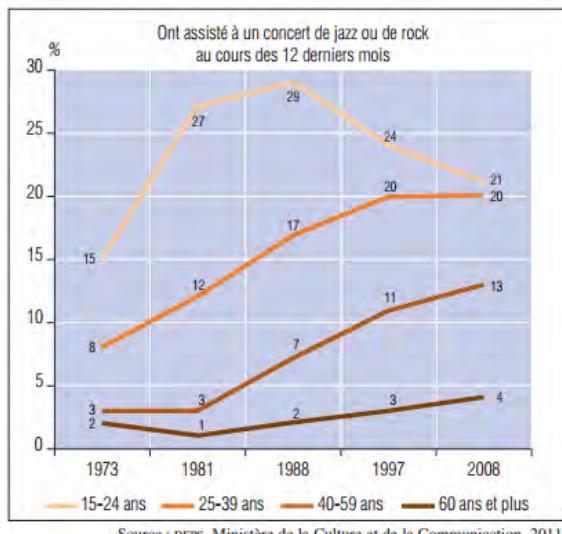
4. LA MUSIQUE AU PRISME DES VARIABLES SOCIOLOGIQUES

Le premier élément que nous souhaitons mettre en exergue, est mis en avant par Olivier Donnat, et concerne la prégnance des variables sociologiques sur la réception de la musique, qu'il s'agisse de l'écoute musicale ou de la sortie en concert (Graphique 1).

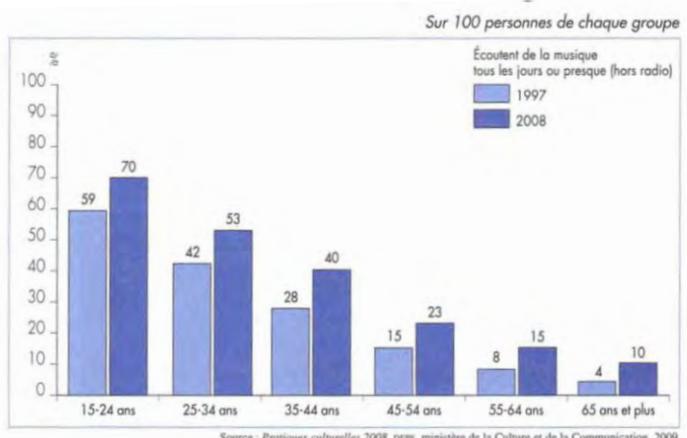
Le « *boom* musical », tel qu'Olivier Donnat le nomme lui-même, a bénéficié d'un effet d'âge – les 15-24 ans écoutent plus de musique en volume horaire que les autres tranches d'âge (Graphique 2) (Donnat, 2009a, p. 120) – doublé d'une dynamique générationnelle (Graphique 3) (Donnat et Levy, 2007, p. 19) :

« La progression de l'écoute quotidienne de musique apparaît en effet avant tout comme un phénomène générationnel [...] : tout au long de la période étudiée, chaque nouvelle génération a profité des innovations technologiques de son époque pour écouter plus de musique que la précédente puis a, dans l'ensemble, conservé cet avantage par la suite » (Donnat, 2009c, p. 120).

Graphique 1 : Fréquentation des concerts de rock ou de jazz selon l'âge, 1973-2008



Graphique 2 : Écoute quotidienne de musique selon l'âge



D'une manière générale, d'après les données des enquêtes du DEPS, l'évolution de l'écoute musicale a tendance à niveler les écarts qui pouvaient persister en fonction de différents critères observables (Tableau 1) : si la pratique n'a jamais été fortement genrée, le degré d'urbanisation tend à ne plus être aussi distinctif que dans les années 1970.

Tableau 1 : Évolution de l'écoute de musique enregistrée - Graphique 3 : Courbes générationnelles de la pratique « Écoute de musique enregistrée »

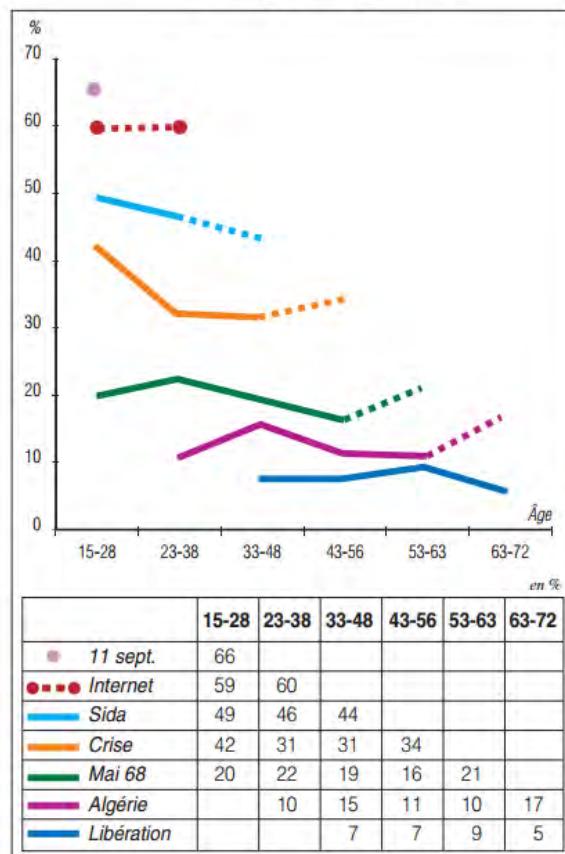
Date de l'enquête	1973	1981	1988	1997	2003
Ensemble	9	18	21	27	33
Genre					
Homme	10	19	23	29	35
Femme	8	17	20	26	32
Diplôme					
Bas diplôme	8	15	20	24	30
Haut diplôme	17	29	30	37	42
Région d'habitation					
Moins de 100 000 habitants	6	13	17	25	29
Plus de 100 000 habitants	11	21	23	29	38
Région parisienne	15	28	34	31	39
Statut familial					
Marié ou concubin	6	14	16	22	n.d.
Célibataire	20	39	43	52	n.d.
Autre	5	9	10	14	n.d.
Génération					
11 septembre					66
Internet	-	-	-	59	60
Sida	-	-	49	46	44
Crise	-	42	31	31	34
Mai 68	20	22	19	16	21
Algérie	10	15	11	10	17
Libération	7	7	9	5	10
Classe d'âge					
15-24	-	45	49	59	65
25-34	-	23	29	42	49
35-44	-	17	19	28	37
45-54	-	9	10	14	25
55-64	-	5	9	8	17
65-74	-	3	4	5	12
75 et plus	-	2	2	3	8

n.d. : non disponible.

Pour lire ce tableau : 9 % des personnes interrogées lors de l'enquête *Pratiques culturelles des Français* de 1973 déclaraient écouter de la musique enregistrée tous les jours. À la même date, 20 % des individus de la génération Mai 68 déclaraient avoir cette pratique.

Source : DEPS, Ministère de la culture et de la communication/INSEE (EPCV 2003)

Graphique 12 – Courbes générationnelles de la pratique « Écoute de musique enregistrée »



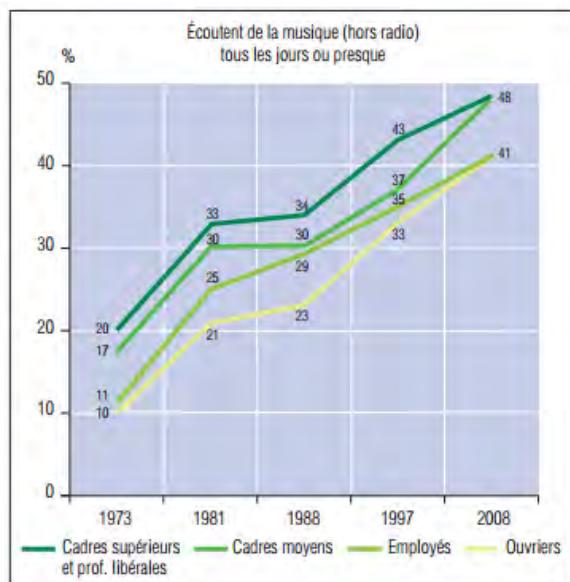
Pour lire ce graphique : entre 15 et 28 ans, 59 % des individus de la génération Internet déclarent écouter de la musique enregistrée tous les jours. Aux mêmes âges, les représentants de la génération 11 septembre sont 66 % à déclarer cette pratique.

Source : DEPS, Ministère de la culture et de la communication/INSEE (EPCV 2003)

Un autre exemple est celui du niveau de diplôme, qui a joué son rôle interprétatif durant plusieurs décennies, tant pour ce qui concerne l'écoute quotidienne que pour le *live*, et qui tend à s'estomper :

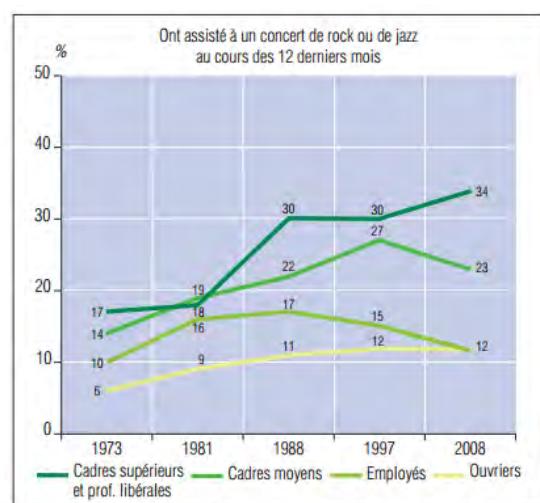
« L'écoute quotidienne de musique s'est largement diffusée dans toutes les catégories de population, en relation avec les facilités croissantes d'écoute, à l'intérieur du domicile dans un premier temps, puis à l'extérieur avec la généralisation des appareils nomades. Faut-il pour autant considérer que tous les Français ont été concernés de la même manière ? En réalité, l'ampleur de la progression a été moindre dans les catégories de population dont les taux de pratique étaient au départ les plus élevés (les jeunes, les diplômés, les milieux favorisés et les habitants de Paris intra-muros), ce qui s'est traduit par une relative réduction des écarts tant sur le critère de l'âge que sur celui du milieu social d'appartenance » (Donnat, 2011, p. 7).

Graphique 4 : Écoute quotidienne de musique selon le milieu social, 1973-2008



Source : DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2011.

Graphique 5 : Fréquentation des concerts de rock ou de jazz selon le milieu social, 1973-2008



Source : DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2011.

En effet, la fulgurante ascension de la musicalisation de notre société française a permis d'« atténuer le caractère élitaire que présentait l'écoute quotidienne de musique en 1973. Il s'agit désormais d'une habitude relativement indifférenciée à l'égard du niveau de diplôme et plus largement de la position sociale, une fois maîtrisés les effets d'âge et de génération. [...] Les écarts entre milieux sociaux ont eu tendance à diminuer avec le renouvellement générationnel » (*Ibid.*, p. 8).

Si, d'après Olivier Donnat, les équipements numériques sont en partie responsables de ce nivellation des classes sociales⁵³, il nous semble important de rappeler que la focale de ses études se situe à un niveau de généralité large concernant la pratique culturelle de l'écoute musicale. La question que nous pouvons désormais nous poser est de savoir si, au sein de cette pratique et à des niveaux inférieurs, d'autres éléments peuvent permettre de confirmer ou d'infirmer ce resserrement de la distinction sociale grâce à l'appropriation du numérique. Autrement dit, si la promesse démocratisante que véhicule le discours médiatisé autour du numérique semble se vérifier à une échelle globale, elle ne doit pas masquer les disparités fortes

53 « L'augmentation massive de l'écoute de musique, amorcée dans les années 1970 avec la chaîne hi-fi et le baladeur, s'est poursuivie jusqu'à aujourd'hui avec l'apparition des nouveaux écrans multifonctionnels. Ses ondes de choc continuent de se propager dans la société française d'autant plus facilement que la musique a encore gagné en accessibilité en devenant numérique : les nouvelles possibilités de stockage, d'échange ou de transfert d'un support à l'autre ainsi que la multiplication des supports d'écoute, du téléphone portable à l'ordinateur en passant par le lecteur MP3, ont favorisé une intégration toujours plus grande de la musique dans la vie quotidienne, notamment en situation de mobilité » (Donnat, 2011, p. 4).

que l'on peut supposer relever à des niveaux plus qualitatifs. Nous posons en effet l'hypothèse qu'à une échelle davantage micro – sur les genres musicaux écoutés, sur les usages d'équipements numériques, sur les médiations et le partage de musique – cette distinction persiste.

Outre ces variables historiques, afin de mieux comprendre les pratiques numériques, Dominique Pasquier propose de « trouver de nouvelles variables pour analyser ces transformations » (Pasquier, 2007, p. 143). Il serait en effet intéressant de pouvoir croiser ces données à grande échelle avec le taux de connectivité, le taux d'équipement, ou encore la distance à un centre urbain. Nous avons ainsi inclus ce travail de diversification des variables dans notre recherche, comme nous l'expliquerons en deuxième partie.

Plus précisément, nous proposons de nous focaliser sur trois pôles de l'écoute musicale pour lesquels sa quantification semble possible, à savoir autour de la musique enregistrée, de la radio, puis du concert *live*.

5. MUSIQUE ENREGISTRÉE

5.1. ACCROISSEMENT DU TEMPS D'ÉCOUTE, DES ÉQUIPEMENTS ET DES CONTENUS

Indépendamment des variables sociologiques, la pratique d'écoute musicale quotidienne s'est densifiée, au même titre que d'autres pratiques culturelles (Donnat, 2011, p. 3) :

Tableau 2 : Évolution des pratiques culturelles et médiatiques, 1973-2008

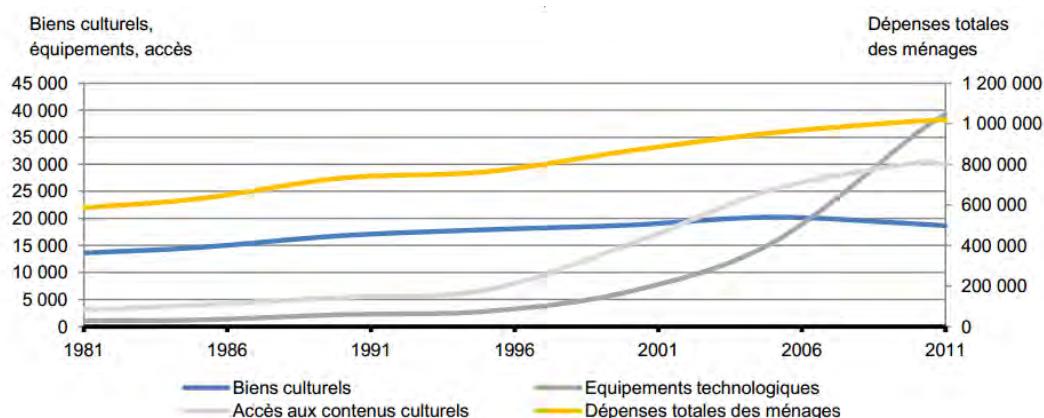
Sur 100 Français de 15 ans et plus	1973	1981	1988	1997	2008
Regardent la télévision	88	91	90	91	98
<i>dont : tous les jours ou presque</i>	65	69	73	77	87
<i>dont : 20 heures ou plus par semaine</i>	29	35	39	42	43
Durée moyenne d'écoute (en heures par semaine)	16	16	20	22	21
Écoutent la radio	89	90	85	88	87
<i>dont : tous les jours ou presque</i>	72	72	66	69	67
Durée moyenne d'écoute (en heures par semaine)	17	16	18	17	15
Écoutent de la musique (hors radio)	66	75	73	76	81
<i>dont : tous les jours ou presque</i>	9	19	21	27	34

Cette acculturation à l'écoute quotidienne se mesure aussi par le caractère systématique de la présence de musique à des moments précis de la journée :

« Le fait qu'un quart des Français mettent de la musique chaque jour en rentrant chez eux donne la mesure de son degré d'intégration dans la vie quotidienne pour une partie importante de la population française ; plus de la moitié des 15-24 ans ont une telle attitude qui est même plus répandue chez les 15-19 ans que celle qui consiste à allumer la télévision en rentrant chez soi (53 % contre 51 %). Dans le même temps, l'écoute "sans rien faire d'autre" a progressé depuis 1997 : 32 % des Français se consacrent plus ou moins régulièrement à l'écoute de musique sans accompagner cette pratique d'une autre activité contre 21 % onze ans plus tôt » (Donnat, 2009a, p. 130).

En plus du temps d'écoute de musique enregistrée, les équipements audiovisuels ont pénétré les foyers français de manière fulgurante depuis le début des années 2000 (Graphique 6) (Hadopi, 2013b, p. 28), et plus particulièrement les équipements liés à la musique, comme le téléphone portable ou le lecteur MP3 (Legon, 2013).

Graphique 6 : Évolution des dépenses en biens culturels, équipements technologiques et accès aux contenus culturels entre 1980 et 2011 en millions d'euros



Source : Comptabilité nationale – Consommation effective des ménages par produit

L'augmentation globale des équipements technologiques, des dépenses des ménages et des accès aux contenus culturels, face à la stagnation de biens culturels révèlent deux tendances : d'une part, celle du désintérêt porté aux supports physiques pour préférer leurs avatars numériques et, d'autre part, un transfert de l'attachement non plus tant pour le contenu, mais pour les équipements. Cette observation faite, il sera intéressant de comprendre les logiques argumentatives qui construisent le discours des musicophiles à l'origine de tels choix.

Un autre indicateur est la croissance notable du marché du casque audio, depuis le début des années 2010. Devenu accessoire de mode notamment auprès des jeunes, cet équipement audio a

non seulement su s'imposer comme un équipement incontournable dans le quotidien de nombreux musicophiles, mais s'est aussi peu à peu positionné comme un produit de luxe en augmentant très significativement son prix à l'achat. « Selon l'institut Gfk, dans son étude rendue publique le 6 février [2012], les ventes de casques audio en France représentent un chiffre d'affaires quasiment équivalent à celui des chaînes hi-fi... Le premier marché a représenté en effet 323 millions d'euros en 2012, contre 397 millions pour le second » (Calixte, 2013).



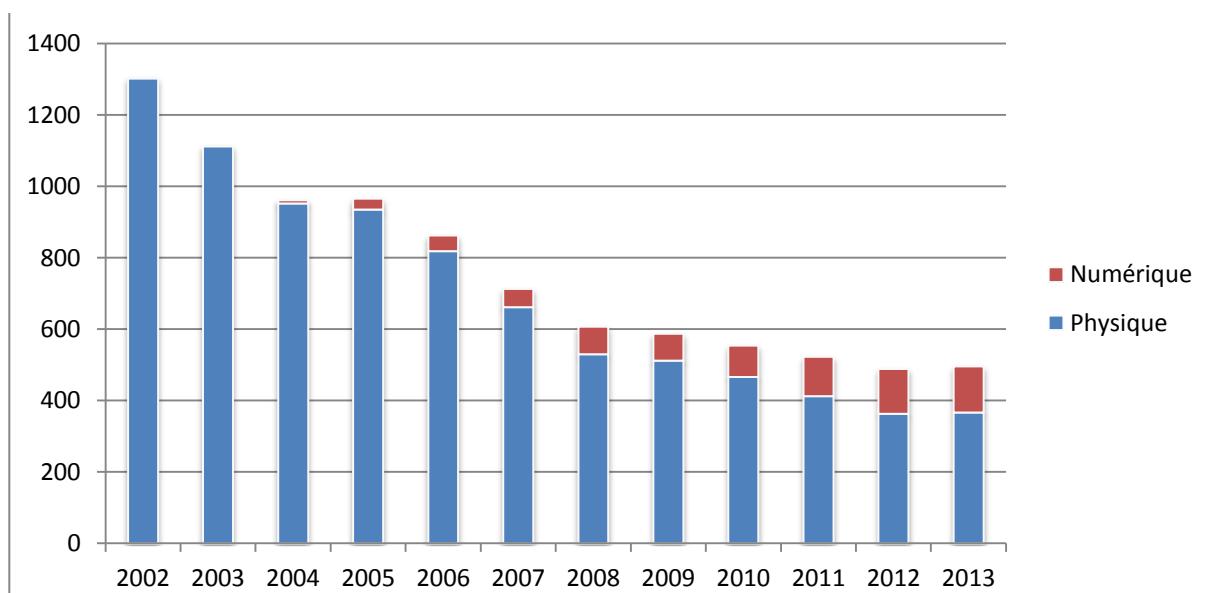
Ces chiffres posent alors la question de savoir comment la fétichisation qui pouvait exister sur des objets tels que le vinyle ou le CD s'est déportée vers cet équipement. Dans quelle mesure le casque est-il un élément de distinction de la jeunesse contemporaine ? Ou encore quels sont les critères – design, couleur, caractéristiques techniques – qui interviennent lors de l'achat d'un casque ?

Si du côté des musicophiles l'écoute musicale s'est routinisée, ce n'est pas, pour autant, autour du support physique – le CD – que cette intensification s'est matérialisée.

5.2. LA CRISE DU DISQUE...

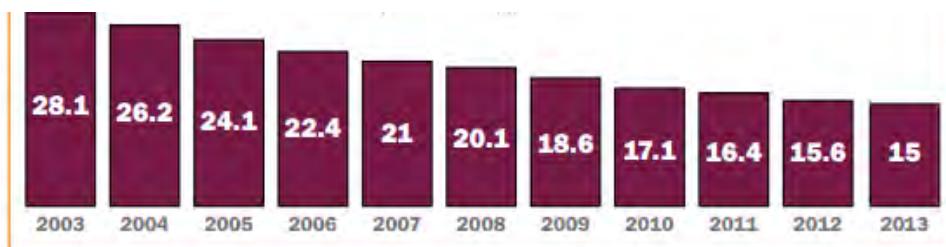
Le marché français de la musique enregistrée a perdu plus de la moitié de sa valeur en dix ans (Graphique 7, reconstitué à partir de sources du SNEP). Depuis 2002, le marché n'a cessé de décroître, même s'il s'est légèrement stabilisé depuis 2013.

Graphique 7 : Évolution de la valeur du marché global de musique en France en millions d'euros, 2002-2013



Le marché français n'est pas le seul à être dans cette situation, puisque c'est l'ensemble de la filière mondiale qui se trouve en fort déclin (Graphique 8) (Snep, 2014b, p. 25).

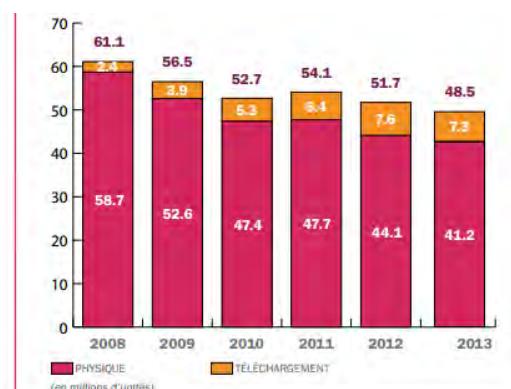
Graphique 8 : Évolution des revenus mondiaux de la musique enregistrée (en milliards de dollars)



Source : IFPI

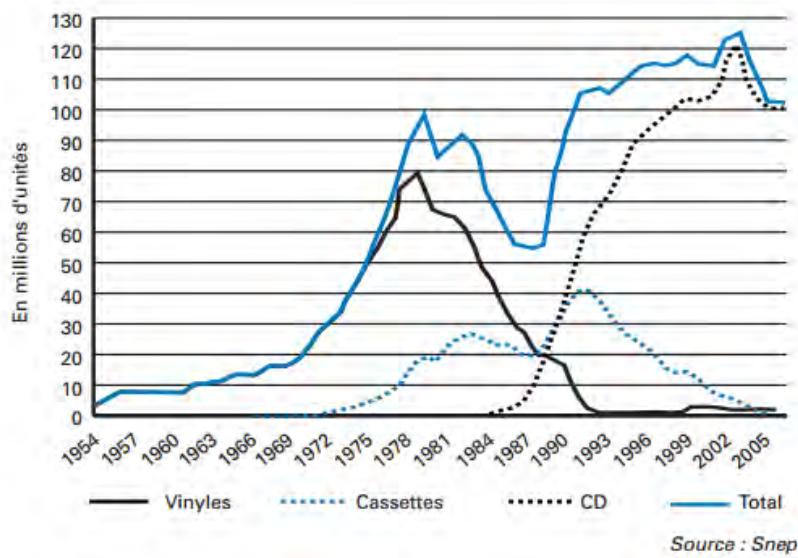
Graphique 9 : Évolution du nombre d'albums vendus

Concrètement, cela s'est traduit par une forte baisse des investissements dans les supports physiques, notamment dans le CD, depuis l'année 2002 (Graphique 9) (*Ibid.*, p. 14).



En réalité, cette baisse est certainement à relativiser si l'on élargit la focale de temps sur l'ensemble de l'histoire de cette industrie (Graphique 10). Cela sachant que « la vente des disques s'effondrait entre 2000 et 2008, le revenu des artistes musiciens n'a pas été affecté à la baisse ; au contraire, leur revenu moyen a augmenté et celui des stars est resté stable : c'est donc que les artistes ont également bénéficié des opportunités du numérique » (Bacache-Beauvallet, Moreau et Bourreau, 2011, p. 79)⁵⁴.

Graphique 10 : Ventes d'albums en France, 1954-2005



Pour le dire autrement, la question est désormais de comprendre la relativisation de l'écoute de CD, par rapport à d'autres opportunités d'équipements et de supports.

Globalement, nous émettons l'hypothèse qu'économiquement, le « problème » concerne moins la baisse des ventes de CD, que la non-compensation des autres marchés internes à la musique – comme le retour du vinyle, et les ventes ou abonnements liés à la musique numérique – ou externes à celle-ci. En effet, la crise du disque en tant qu'industrie ne doit pas occulter des économies parallèles florissantes qui fondent tout ou partie de leur activité sur la musique, au sens large du terme. On peut citer :

- les industries d'équipements audio (lecteurs MP3, téléphone portable, tablettes, ordinateurs, casques audio, comme nous l'avons vu) ;

54 Cette donnée se confirme outre-Atlantique : « La conclusion tirée des chiffres annuels de la British Phonographic Industry (BPI) et de la Performing Right Society (PRS), la principale société de gestion de droits, est à cet égard encore plus frappante. Elle affirme ainsi que "les revenus perçus par les artistes eux-mêmes ont en réalité augmenté au cours de ces cinq dernières années, et ce malgré la baisse des ventes de disques." Ceci serait imputable au live, mais également à une augmentation des droits perçus par les musiciens » (Matthews et Perticoz, 2012, p. 14).

- les nouveaux métiers associés depuis la numérisation de la musique, comme les *community managers*, les développeurs d'artistes, les infographistes ou la multiplication des « petits » prestataires audio ;
- les Fournisseurs d'Accès à Internet (FAI) et, plus généralement, l'industrie des télécoms, dont la plupart des forfaits grand public incluent aujourd'hui des abonnements à des sites musicaux – en téléchargement ou en *streaming* ;
- les diffuseurs numériques, comme *YouTube* ou *Dailymotion* qui sont les grands « gagnants » de cette reconversion, puisqu'ils sont parvenus à monnayer leurs « vues » sur Internet auprès des régies publicitaires.

L'enjeu d'une telle réflexion est de montrer que si le disque, en tant qu'objet physique, est amené à disparaître, sinon à devenir un objet marginal quant aux pratiques d'écoute de demain, il n'en reste pas moins que la musique, sous différentes formes, possède des externalités positives et une économie encore fructueuse pour bien des secteurs qui ont su négocier le virage numérique.

5.3. LE RENOUVEAU DU VINYLE

Le marché du vinyle connaît un nouvel essor depuis la fin des années 2000, forme revivaliste de fétichisation d'un support physique à l'heure du numérique. En 2012, ce sont 329 000 vinyles qui ont été vendus. Le discours médiatique présente souvent le vinyle comme un nouvel eldorado, une possibilité de plus de combler le déclin de la musique enregistrée. En réalité, ramenées aux 40 millions de CD vendus et aux 41 millions d'unités téléchargées (morceaux numériques vendus seuls et en albums) la même année, ces ventes restent très marginales comme le confirme Antonie Cartier, directrice des affaires économiques du SNEP : « C'est quelque chose de réel en valeur absolue. On a vendu 115.000 vinyles en 2007 et on est passé à 329.000 en 2012. Les ventes ont été multipliées par trois. Mais en valeur relative, cela reste un marché de niche puisque sur le total du marché, ça fait 0,4 % » (Cartier, 2013).

Ce marché est tout de même à surveiller, du moins en termes de pratiques culturelles, puisqu'il continue de progresser fortement : en 2014, les ventes de vinyles représentaient 1,6 % des ventes (Snep, 2014c, p. 1).

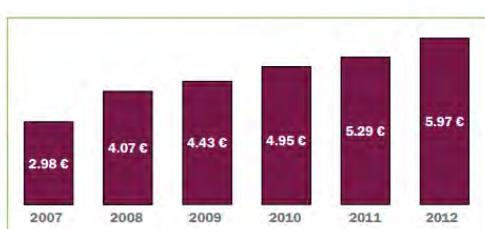
La question qui s'offre à nous est de comprendre les logiques qui poussent un adolescent à acheter et/ou écouter des vinyles. Est-ce là encore pour des raisons de qualité sonore, de fétichisation, ou de distinction sociale ?

Face au déclin global des supports physiques, toutes les attentions sont portées sur les ventes digitales dans l'optique qu'elles deviennent un jour un modèle pérenne stable et suffisamment rentable pour l'industrie du disque, ce qui n'est pas encore le cas en 2015. À l'échelle internationale, la France fait figure de cas d'école dans la mesure où elle n'a toujours pas « choisi » son modèle d'économie numérique de prédilection – ventes numériques ou abonnements –, ce qu'ont pourtant déjà fait la plupart de ses homologues occidentaux.

5.4. DEUX MODELES ÉCONOMIQUES ENTRE LESQUELS LES MUSICOPHILES FRANÇAIS SONT TIRAILLÉS

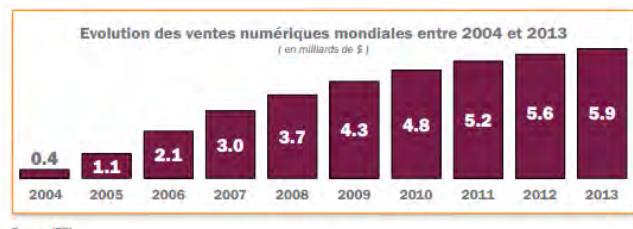
D'un côté, le téléchargement payant a progressé très significativement depuis le milieu des années 2000, que ce soit en France (Graphique 11) comme à l'échelle mondiale (Graphique 12) (Snep, 2013a, p. 33 ; Snep, 2014b, p. 28), favorisé notamment par l'achat à l'unité à 0,99 € imposé par *Apple*.

Graphique 11 : Dépense moyenne en téléchargement de musique par foyer internaute, en France



Source GFK

Graphique 12 : Évolution des ventes numériques mondiales entre 2004 et 2013



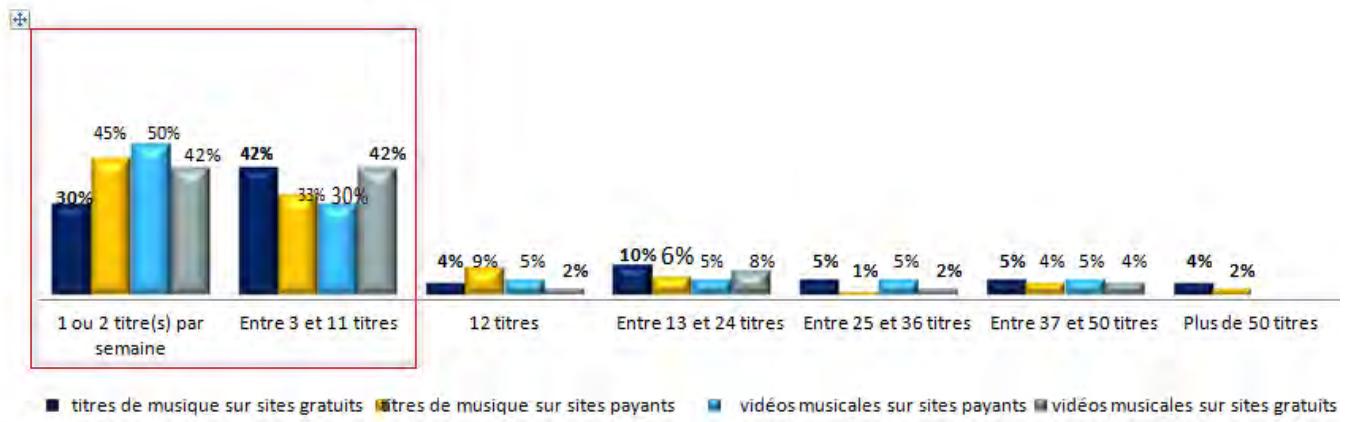
Source IFPI

D'après une étude faite par Hadopi sur la consommation de musique en ligne (Graphique 13) : « 72 % à 84 % des internautes déclarant télécharger de la musique téléchargent entre 1 et 11 titres par semaine selon qu'il s'agisse de télécharger des morceaux de musique où des vidéos musicales sur des sites gratuits ou payants » (Hadopi, 2011, p. 21).

Dans l'absolu, ces chiffres ne révèlent rien d'interprétable si ce n'est que le critère « payant/gratuit » n'influence pas le volume de téléchargement hebdomadaire. Soulignons toutefois que le fait que ces chiffres soient sensiblement similaires va à l'encontre de l'idée reçue que les consommateurs de musique gratuite consomment de manière déraisonnée.

D'autre part, la prédominance de la piste sur l'album révèle le caractère fragmenté de l'écoute musicale en *playlist* ce que, dans nos entretiens, nous interrogerons esthétiquement – quelles cohérences sont reconstruites derrière ces enchaînements de chansons ? – et

communicationnellement – si un album pouvait faire l'objet de médiations sous différentes formes, qu'en est-il de la *playlist* ?



Base : répondants effectuant au moins 1 des 4 activités de téléchargement par semaine (n=346 répondants) Source : Hadopi

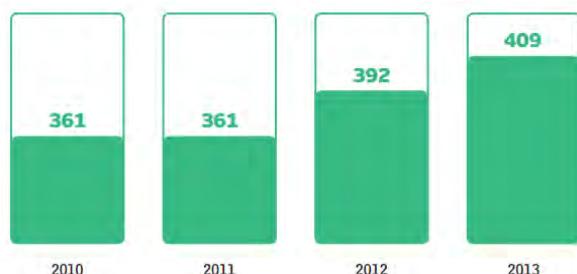
D'un autre côté, l'écoute musicale en *streaming* a, elle aussi, fortement progressé (Graphique 14). Mais tout comme le téléchargement payant, cette pratique n'est pas, à ce jour, suffisamment rémunératrice pour permettre d'invoquer un modèle économique stable et pérenne. Pourtant, ce modèle semble emporter les faveurs du secteur professionnel, car à l'échelle mondiale, de plus en plus de musicophiles ont adopté l'abonnement mensuel à de tels services (Ifpi, 2014, p. 18). Ce modèle est d'autant plus prometteur que dans les pays scandinaves, son appropriation est fulgurante (Graphique 15 et 16) (Snep, 2014b, p. 31).

Graphique 14 : Total des abonnements payants à des plateformes de streaming musical à l'échelle mondiale



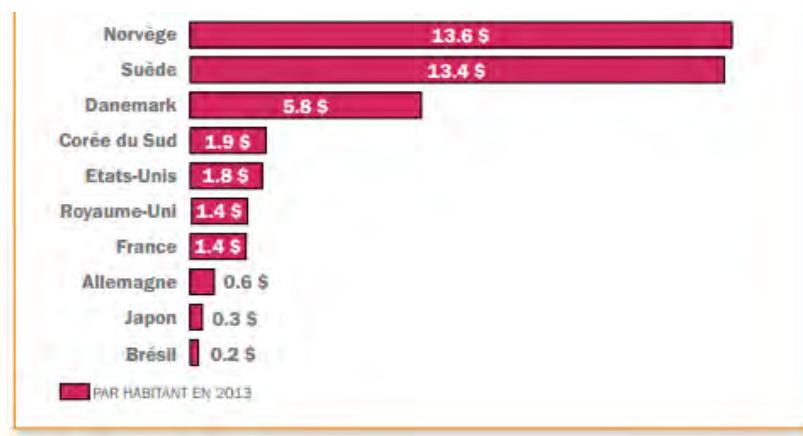
Source: IFPI estimées

Graphique 15 : Marché mondial (2008-2013) en Suède, Norvège et Danemark (en millions de dollars)



Source: IFPI

Graphique 16 : Le chiffre d'affaires du streaming rapporté au nombre d'habitants



Source IFPI

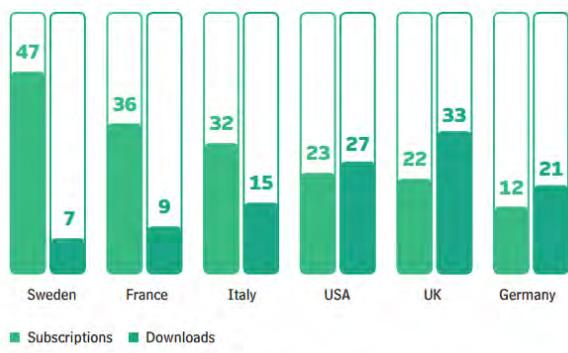
Le temps passé à l'écoute musicale en *streaming* est difficilement quantifiable. En 2011, il était estimé à « 5 h 14 : c'est le temps global moyen par semaine pour le *streaming*, certains internautes « streamant » de plusieurs manières (payante, gratuite, vidéos musicales, etc.) » (Tableau 3) (Hadopi, 2011, p. 14). Ces chiffres sont à relativiser : d'une part, parce qu'ils commencent à dater, et d'autre part, parce qu'ils ne représentent certainement pas la complexité d'un phénomène, lequel ne peut se constater qu'en situation. Par exemple, comment considérer que certains internautes lancent une vidéo musicale sur *YouTube* et naviguent ensuite sur d'autres pages internet sans regarder le clip ? Ce clip comptabilisera alors à tort une « vue » de plus.

Tableau 3 : Estimation du temps d'écoute de streaming musical

Q6 : Au cours "d'une semaine type" combien de temps, consacrez-vous, à ...		Temps moyen passé par semaine (heures : minutes)
écouter de la musique en streaming sur des sites/plateformes/applications Internet gratuits (Deezer, Jiwa, Spotify, etc., ... en version gratuite)		03:38
écouter de la musique en streaming sur des sites/plateformes/applications Internet payants ou en payant un abonnement (Deezer, Spotify, Zaoza, etc., ... où l'on peut s'abonner pour écouter en illimité)		03:18
visionner des vidéos musicales (ou clips) en streaming		02:09

Source : Hadopi

Graphique 17 : internautes ayant eu recours à des services d'abonnements et de téléchargements au cours des 6 derniers mois

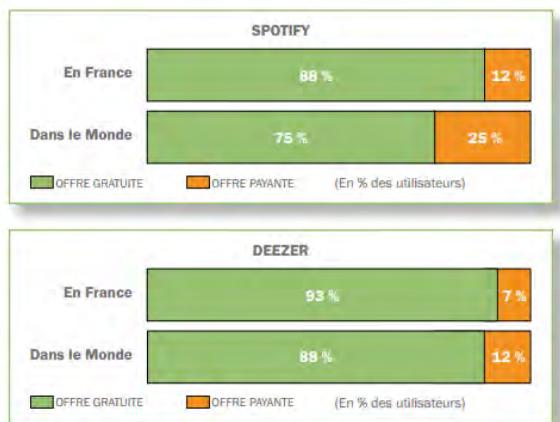


Source: Ipsos MediaCT *Also includes free users of subscription services

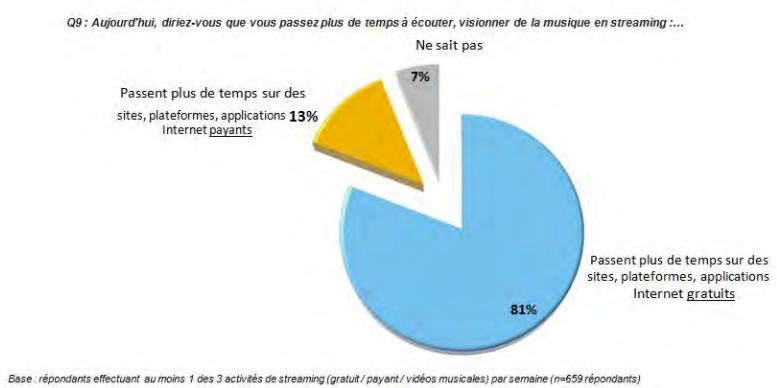
À l'heure actuelle, en France, les internautes sont tiraillés entre ces deux modèles économiques. D'une part, le modèle scandinave, où l'abonnement a pris le pas sur les ventes numériques et où la population a accepté socialement l'idée d'une musique « servicialisée », et, d'autre part, le modèle anglo-saxon ou américain du téléchargement légal (Graphique 17) (Ifpi, 2014, p. 9).

Le principal objectif des plateformes de *streaming* est, une fois captée par leur service « gratuit » – financé par la publicité –, de convertir la population d'internautes à l'offre payante par abonnement. En échange de quoi, les internautes bénéficient d'un service enrichi : suppression de la publicité, une meilleure qualité audio et la possibilité d'avoir accès à sa musique en hors-ligne (Graphique 18) (Snep, 2013b, p. 40). Ces arguments ne semblent aujourd'hui pas suffisants pour convaincre une majorité d'internautes, lesquels se satisfont de cette première offre gratuite (Graphique 19) (Hadopi, 2011, p. 16).

Graphique 18 : Répartition de l'offre gratuite et payante en France et dans le monde chez Deezer et Spotify



Graphique 19 : Répartition des internautes utilisant un service de streaming musical gratuit ou payant



Nous tenterons de comprendre quels sont les arguments des adolescents à ne pas naviguer sur ces plateformes, et s'ils le font, pourquoi ne payent-ils pas d'abonnement mensuel pour consulter « toute » la musique qu'ils souhaitent.

6. LA RADIO

L'écoute musicale *via* le média radiophonique s'est complexifiée depuis la digitalisation des canaux. D'une part, une partie des audiences de radios ont migré vers Internet profitant du développement de l'offre concurrente à ce canal historique.

« En favorisant le développement des nouvelles manières d'écouter de la musique (et de s'informer), les innovations technologiques de la dernière décennie ont donc amplifié les effets du boom musical à l'œuvre depuis les années 1970, mais ont aussi probablement participé à une certaine prise de distance à l'égard de la radio, chez les jeunes notamment. Les résultats par tranches d'âge montrent en effet que le recul de la radio est particulièrement spectaculaire chez les 15-24 ans. Cette classe d'âge, qui avait largement contribué au cours des deux dernières décennies au succès des radios musicales, est celle pour laquelle la baisse d'écoute est la plus spectaculaire tant au niveau de la proportion d'auditeurs quotidiens que de la durée moyenne d'écoute » (Donnat, 2009c, p. 118).

Nous nuançons tout de même cette donnée en rappelant que, même si les audiences des radios ont globalement baissé, ce sont les radios musicales, dites « jeunes », qui ont su tirer parti de cette situation. En effet, *NRJ* se positionne régulièrement comme « première radio de France », en devançant *RTL*, depuis 2002⁵⁵. Malgré le désintérêt global pour ce média, les audiences restantes sont fortement polarisées sur les contenus musicaux. En étudiant la typification des audiences de radio, Hervé Glevarec et Michel Pinet ont démontré qu'un des traits caractéristiques des audiences des radios musicales était la fréquence de consultation de ces radios qui est globalement supérieure par rapport aux « petites » radios ou aux radios dites « généralistes » (Glevarec et Pinet, 2007, p. 299).

À noter que, comme pour la télévision, la radio est soumise à une forte concentration en matière de diversité musicale : « L'analyse livrée par l'Observatoire de la musique montre que 2 à 3 % des titres (ceux ayant des rotations supérieures à 400 diffusions [par mois]) font 75% des diffusions » (Bordes, 2014, p. 24). Pour corriger cette problématique récurrente, des quotas sont régulièrement imposé aux radios, que ce soit en matière de diffusion de titres francophones ou pour limiter la récurrence des titres les plus à la mode (*Ibid.*, p. 59).

Enfin, les plateformes radiophoniques numériques telles que *Pandora* ou *iTunes radio*, qui affichent plusieurs dizaines de millions d'utilisateurs (Ifpi, 2014, p. 20), tendent à confirmer

55 Source Médiamétrie.

cette migration vers le support numérique. Cela dit, comme toute nouvelle pratique, il est difficile de savoir quelle diversité des usages se cache derrière ces nouveaux médias.

Les travaux d'Hervé Glevarec nous éclairent sur la dimension rituelle des radios, notamment des antennes libres pensées pour les adolescents : « La réception adolescente des “libres antennes” prend place dans une “trajectoire radiophonique”. L’écoute des “radios jeunes” dure un temps, parfois elle est très intense, puis s’atténue ou se déplace vers d’autres radios ou centres d’intérêt » (Glevarec, 2003, p. 35-36). La radio, son « espace de participation » transgressif notamment au travers de la libéralisation des fantasmes sexuels sur les antennes libres dédiées aux adolescents (Glevarec, 2007), et sa musique sont autant de marqueurs communautarisants autour desquels l’identité adolescente se réifie :

« En résumé, trois dimensions semblent centrales du rapport des adolescents à ces radios : celle “d’être comme”, enjeu qui met au centre de l’écoute la question de l’intégration ; celle de “l’espace d’investissement” pertinent ou non pour l’adolescent (par rapport à d’autres investissements sociaux et à leur impact temporel sur l’écoute de la radio) ; et, enfin, celle du “désir subjectif de savoir” que satisfont les émissions de libre antenne » (Glevarec, 2003, p. 50).

Il est d’autres « rites de passage » que la radio, comme le festival de musique ou le concert, des « espaces » où la musique s’écoute. La musicalisation de notre quotidien se dévoile sous l’angle des lieux qu’elle a infiltrés (Rouzé, 2005). Que ce soit en ville (Pecqueux (dir.), 2012), dans les transports publics (Pecqueux, 2009 ; Darlington, 2013), chez les disquaires (Debruyne, 2001 ; Debruyne, 2012), les travaux qui s’intéressent à l’articulation entre la musique et un lieu ou un espace démontrent que, plus largement que le contexte d’écoute, l’écoute musicale est aussi une question d’espace sonore qui se négocie, se reconfigure, s’adapte, en matière de pratiques, mais également de sociabilités ou de médiations.

7. DES LIEUX POUR ÉCOUTER LA MUSIQUE : LE CAS DU CONCERT ET DU FESTIVAL

Il est un espace qui cristallise nombre de problématiques liées au numérique et qui prouve l’accélération du processus de musicalisation de notre société : celui des concerts et des festivals.

D'un côté, la crise du disque aurait pu induire une baisse de l'appétence à se rendre à des concerts. Pourtant, le CNV⁵⁶ a démontré à plusieurs reprises au travers d'études menées sur le territoire français que la fréquentation des salles en France était en hausse constante depuis 2006⁵⁷ :

Diffusion des spectacles de musiques actuelles et de variétés 2006-2012

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2006-2012
Nombre total de représentations	35 244	39 648	40 337	40 507	44 871	50 868	55 608	58 %
Nombre de représentations payantes	30 319	34 339	34 114	34 974	38 823	43 693	48 415	60 %
Fréquentation des représentations payantes	16 019 470	16 969 631	15 976 987	18 865 355	19 220 214	20 218 474	19 743 604	23 %
Nombre de représentations gratuites	4 925	5 309	6 223	5 533	6 048	7 175	7 193	46 %

Cet intérêt particulier pour la musique *live* ainsi que la diversification de l'offre de concerts ont contribué au renouveau de genres particuliers comme celui de la comédie musicale, qui connaît une économie florissante depuis la fin des années 1990 (Dupuis et Labarre, 2013). Nous ajouterons qu'en plus d'être devenues des dispositifs économiques non négligeables dans l'économie globale des concerts de MAP, ces comédies musicales ressemblent aujourd'hui à un passage obligé pour un grand nombre d'artistes, en perte de notoriété ou sortant d'un télécrochet musical⁵⁸.

Le dernier dispositif témoignant de cette croissance du *live* se situe sur le festival. Que ce soit au niveau des audiences, comme des principaux postes de dépenses, tous les indicateurs des principaux festivals français sont en forte augmentation depuis la fin des années 2000 (CNV, 2014, p. 8) :

56 Centre National des Variétés.

57 Source CNV, sur la base des déclarations de taxe fiscale sur les spectacles de variétés pour les représentations ayant eu lieu au cours de l'année.

58 En combinant les différentes émissions avec le nombre de saisons depuis leur existence, ces émissions de télé ont formé un grand nombre d'artistes plus ou moins médiatisés, qui peuvent intéresser les productions de comédies musicales pour capter un public déjà acquis par l'artiste.

PRINCIPAUX INDICATEURS POUR LES 98 FESTIVALS ÉTUDIÉS

	MOYENNE 2012	ÉVOL. 08-12
N°d'édition	19 ^{ème}	
Durée des festivals en jour	8	↓2 %
Nombre de scènes/lieux	10	↗3 %
Nombre de groupes programmés	38	↗8 %
Montant des contrats par groupe	6 480 €	↗17 %
Nombre de spectateurs payants	15 120	↗9 %
Montant moyen du billet	24 €	↗17 %
BUDGET MOYEN	929 K€	↗26 %
Budget médian	493 K€	↗27 %
CHARGES (en part)	100 %	↗26 %
Artistique	30 %	↗21 %
Technique, logistique, sécurité	40 %	↗40 %
Autres charges	30 %	↗16 %
PRODUITS (en part)	100%	↗24%
Recettes propres	58 %	↗31 %
Partenaires (sponsors, mécènes)	12 %	↗44 %
Organismes publics et professionnels	30 %	↗8 %

Ces chiffres ne doivent pas laisser paraître la forte disparité quant à l'accès des différents publics qui se rendent à ce type d'événements (Djakouane et al., 2011 ; Négrier, Guérin et Bonet (dirs.), 2013). Les concerts, tout comme les festivals, sont très peu investis par les adolescents, ce que nous avons pu mesurer à l'échelle de notre région.

Depuis plusieurs années, la région Midi-Pyrénées distribue un questionnaire, auprès de 1500 collégiens et lycéens sur les risques auditifs et, par la même occasion, évalue la fréquence de sorties culturelles des adolescents. En 2012, la Région nous a demandé, à partir de ces données statistiques brutes, de les mettre en forme, afin de les interpréter en les reliant à d'autres travaux similaires faits à des échelles nationales et internationales. Nous avons eu ainsi accès à l'évolution des sorties culturelles d'un échantillon représentatif de la Région Midi-Pyrénées, pour constater qu'entre 2006 et 2012, les pratiques de sorties en concert de musique n'avaient pas évolué. La pratique du concert est loin d'être entrée dans les mœurs des moins de 18 ans. Cela dit, cette information statistique est à relativiser puisque lors de notre étude qualitative, nous avons pu remarquer combien la notion de concert était labile et floue, d'un adolescent à un autre. Par exemple, pour certains d'entre eux, un concert gratuit – qui se déroule dans leur ville ou lors de la fête de la musique – n'est pas considéré comme un concert. La variable économique, ainsi que la notoriété de l'artiste, la distance parcourue pour se rendre à ce concert, ou encore le fait « d'événementialiser » ce concert fondent en partie ce qui, aux yeux de beaucoup d'entre eux,

représente le concert. Nous préciserons cette notion lors de la restitution de notre travail d'enquête.

À présent que nous avons rendu compte de la littérature scientifique en lien avec notre problématique (Chapitre 1), avant de dresser un panorama analytique des données quantitatives sur cette pratique culturelle spécifique (Chapitre 2), nous proposons désormais de nous focaliser sur une pratique « déviante », mais non marginale, qui fait l'objet d'une littérature scientifique spécifique et que les mesures d'audience peuvent difficilement quantifier : le téléchargement illégal de la musique.

CHAPITRE 3 : LA CONTROVERSE « MODERNE » AUTOUR DU TÉLÉCHARGEMENT ILLÉGAL

Dans l'inconscient collectif, le piratage est très largement présenté comme le fossoyeur de l'industrie musicale. Il nous paraissait important de remettre en perspective les discours médiatiques ayant cristallisé ces représentations, afin de faire émerger un paradoxe persistant qui oppose périodiquement une vision sociale de la musique – plaidée par les musicophiles – à son pendant économique – porté par les industries de la culture. En effet, en interrogeant les adolescents durant notre période de thèse – et pas seulement les jeunes retenus pour notre approche ethnographique –, nous avons pu constater qu'une très large majorité d'entre eux acquérait la musique illégalement, que ce soit de manière régulière ou occasionnelle. Ce focus nous paraît d'autant plus légitime que, pour la plupart des adolescents téléchargeurs, ces pratiques illégales sont « inconscientisées », routinisées, voire se sont naturalisées, comme nous le verrons dans les parties suivantes.

Pour prendre toute la distance nécessaire à la compréhension d'un tel phénomène, nous souhaitons apporter une première précision quant à la terminologie que nous allons utiliser pour pallier à « la flexibilité du terme “pirate” » qui s'opère dans le temps (Van Ooijen, 2010, p. 36). En effet, afin de ne pas catégoriser négativement cette population, nous n'emploierons le terme de « pirate » que lorsqu'il sera évoqué par l'instance juridique ou médiatique énonciatrice. Fabien Granjon et Clément Combes préfèrent le terme techniciste de « peeriste » (Granjon et Combes, 2007, p. 319), en lien avec la technologie *peer-to-peer* (*P2P*). Nous utiliserons celui de « téléchargeurs » qui nous semble plus neutre et directement lié à la pratique.

La complexité de cette question s'est notamment concrétisée dans la bipartition des discours au sein de la communauté d'artistes populaires. Certains – comme Manu Chao ou Robbie Williams – ont explicitement appelé les internautes à télécharger leurs albums estimant qu'ils avaient suffisamment gagné d'argent durant l'âge d'or du disque, d'autres – comme Maxime Le Forestier, Francis Cabrel ou Jean-Jacques Goldman – s'opposent fortement à cette pratique, refusant même d'apparaître sur les plateformes de *streaming* légales. « Il en ressort une grande hétérogénéité des artistes musiciens-interprètes dans leur perception du piratage et de ses impacts » (Bacache-Beauvallet, Moreau et Bourreau, 2011, p.34). Cette catégorisation

manichéenne révèle finalement un continuum de positionnements idéologiques et politiques quant à leur rapport à l'art et à la culture. Mais face à une telle dissonance, difficile pour le musicophile de s'y retrouver.

Le téléchargement illégal fait émerger un certain nombre de questions relevant des politiques culturelles : faut-il repenser le droit d'auteur ? Ou bien imaginer un droit d'auteur spécifique au numérique ? Les dispositifs de réponse graduée sont-ils efficents ? Enfin, à l'heure où Internet n'appartient pas complètement à une instance publique ou privée, et étant donné qu'il repose en grande partie sur le principe de liberté individuelle, peut-on techniquement, socialement ou économiquement interdire le téléchargement illégal ? Malgré les dispositifs de lutte antipiratage, l'histoire des technologies et des réseaux révèle une véritable dextérité des internautes à contourner en permanence les systèmes législatifs le punissant.

8. PERSPECTIVE HISTORIQUE DES TECHNOLOGIES ET RÉSEAUX DE TÉLÉCHARGEMENT ILLÉGAL DE MUSIQUE

Les données suivantes font à la fois l'objet de recouplements scientifiques, mais sont aussi le fruit d'expériences empiriques, témoins de notre propre expérience en tant que membre de ces réseaux et ayant utilisé ces différentes technologies.

8.1. UN RÉSEAU EN CHASSE UN AUTRE...

Le réseau *Napster* est créé en 1999 par Shawn Fanning afin de partager de la musique au sein de sa communauté d'amis *via* la technologie du *P2P*. Le nombre d'internautes rejoignant le réseau s'est accru brusquement pour atteindre, en quelques mois, les soixante-dix millions d'utilisateurs (Menn, 2003, p. 1). N'importe quel individu, avec le logiciel installé sur son ordinateur, pouvait alors télécharger des chansons à partir d'autres disques durs connectés. Parce que le service était gratuit, « le seul coût rencontré par les nouveaux utilisateurs était le temps investi dans le téléchargement du logiciel et l'apprentissage de l'interface bien conçue » (Boorstin, 2004, p. 7).

Dénoncé par la Recording Industry Association of America (RIAA)⁵⁹, Shawn Fanning est tenu pour responsable des échanges de fichiers sur le réseau numérique qu'il avait bâti⁶⁰. En 2001, *KaZaA* propose une décentralisation du réseau. Contrairement à *Napster*, *KaZaA* gagnera son

59 Équivalent du SNEP français.

60 Décision de la cour de justice des États-Unis, CA, San Francisco du 12 février 2001 (Valentin et Terrier, 2004).

procès contre la RIAA : les éditeurs de logiciels se protégeront derrière la seule volonté de mettre à disposition un outil de partage et non des fichiers⁶¹. Le nouveau protocole *P2P* de *KaZaA* est pensé pour que les fichiers échangés ne soient pas contenus dans un seul et même serveur informatique, mais mis à la disposition de toute la communauté grâce à des dossiers partagés, pris en charge par chaque internaute du réseau. Mais *KaZaA* était particulièrement infesté de *spywares*⁶² (Chaney, 2008, p. 31). Le référencement et le titrage des fichiers ne correspondaient souvent pas au contenu escompté. Pour ces raisons, le réseau *KaZaA* s'est peu à peu dépeuplé en faveur d'un nouveau réseau, *eMule*, dont le nouveau protocole informatique accélérerait les échanges de données. Depuis 2006, c'est le protocole d'échange « *torrent* », lequel a encore gagné en rapidité et en référencement, qui reste à ce jour le plus fréquenté (Dejean, Pénard et Suire, 2011, p. 17)⁶³.

8.2. ... ET LES TECHNOLOGIES SE MULTIPLIENT

Depuis le serveur unique de Shawn Fanning jusqu'à l'apparition du *torrent*, les technologies favorisant les échanges de fichiers de manière illégale n'ont cessé de s'améliorer en l'espace d'une décennie. Nous l'avons vu, le *P2P* répondait à une volonté de ne plus exposer une seule personne à la responsabilité des échanges, fussent-ils illégaux, sur Internet. La prolifération des réseaux de distribution numériques, combinée à la grande disponibilité de la technologie numérique, a brisé le contrôle sur l'accès à la musique que les industries souhaitaient s'approprier pleinement (Eijk, Poort et Rutten, 2010).

Au milieu des années 2000, d'autres technologies ont enrichi le paysage des accès au contenu illégal. Intrinsèquement lié au haut débit et à l'ADSL, le *streaming*, au travers de plateformes comme *Grooveshark* ou *Blogmusik.net* (ancien *Deezer*), permet alors aux auditeurs d'écouter de la musique gratuitement et illégalement sur Internet. Si ces plateformes sont rapidement poursuivies en justice, elles mettent à l'abri les internautes les consultant, au moins le temps de leur mise à disposition : en se rendant sur les plates-formes de *streaming*, les internautes ne sont à aucun moment en possession des fichiers illégaux, donc non punitifs aux yeux de la loi. À mesure que la loi parvient à fermer un site de *streaming*, un autre ouvre. Cela était particulièrement flagrant concernant les sites dédiés aux séries-télé où le *turn over* faisait l'objet de nombreuses discussions pendant notre période d'études au lycée et ce, dans le but de porter à notre connaissance le nom du site, désormais fermé, et celui devenu à la mode.

61 Décision de la Cour Suprême des Pays-Bas du 19 décembre 2003.

62 Logiciels espions, virus.

63 Voir Annexe 4 : Le P2P explose après la fermeture de MegaUpload, p. 460.

Enfin, la technologie du *direct download* (DDL), faisant la gloire notamment du site *MegaUpload*, permet de télécharger des fichiers vidéo ou musicaux à partir d'un serveur unique. Ces sites Internet ont connu un nouvel essor lors de l'adoption de la loi Hadopi, qui ne prévoyait de traquer que des fichiers dont le protocole d'échanges dépendait du *P2P*, ce à quoi échappe donc le DDL. Pour éviter de reproduire l'histoire de Shawn Fanning, les serveurs sont placés dans des sortes de paradis fiscaux numériques, dont les États protègent l'anonymat de leur détenteur.

Il est pratiquement impossible de trouver des données fiables sur la fréquentation de ces différents réseaux ou de ces différents sites, mais nous avons l'intuition et la preuve, par l'expérience et les nombreuses conversations formelles et informelles échangées dans le cadre de notre travail de thèse, que la migration des internautes « téléchargeurs » ne dépend pas seulement de la fermeture d'un réseau sous le coup de la loi, mais aussi d'une amélioration constante de ces réseaux et de ces technologies en matière de vitesse d'échanges, de référencement et de lutte contre les virus.

Les flux migratoires ont été largement perceptibles lors de la fermeture de *MegaUpload*, dont on pensait que l'arrêt entraînerait une baisse du téléchargement illégal. En réalité, dans les heures qui ont suivi l'annonce de l'arrestation de Kid dot com – le fondateur de *MegaUpload* –, d'autres sites utilisant la même technologie (DDL) ont vu leur fréquentation croître très fortement⁶⁴, de même que d'autres technologies (retour vers le *P2P*, nouvelles fréquentations sur les réseaux de *torrent*)⁶⁵ ont été investies ou réinvesties massivement. Ainsi, l'évolution des pratiques de téléchargement illégal semble fonction de l'évolution du nombre d'opportunités – multiplication des réseaux et des technologies de téléchargement – offertes aux téléchargeurs :

« *L'accroissement du nombre de supports numériques, de moyens d'accès à Internet (ordinateurs, tablettes, téléphones) et de sites de téléchargement augmente les opportunités. Le téléchargement illégal serait donc imputable à une cause interne (le comportement "naturellement" utilitariste des individus) associée à une cause externe (le progrès technologique accroissant les opportunités de téléchargement illégal)* » (Divard et Gabriel, 2013, p. 12).

À la lumière de cette mise en perspective historique de ces réseaux et de ces technologies, survient une question allant à l'encontre des politiques économiques engagées par les industries culturelles: les modèles illégaux ne sont-ils pas de bons tremplins pour bousculer les industries historiques, souvent aux prises d'une inertie liée à leur poids – économique notamment – et à leur taille ?

64 Voir Annexe 4 : Le P2P explose après la fermeture de *MegaUpload*, p. 460.

65 Voir Annexe 5 : L'audience des concurrents de *MegaUpload* bondit, p. 463.

En effet, à leur fermeture, les « marques » tant populaires *Napster*, *KaZaA*, *Morpheus* ou *MegaUpload* se font racheter par des investisseurs qui ont converti ces réseaux en plateformes légales d'achat de musique.

L'exemple le plus emblématique est celui de *Deezer*. D'abord mis en ligne sous l'URL *Blogmusik.net*, ce site illégal est un des premiers à proposer aux internautes d'écouter de la musique en *streaming*. À cette époque-ci, les majors n'ont toujours pas trouvé de plateforme commune et ne diffusent que des extraits de leurs artistes sur leur site respectif : un service mal adapté, au vu des audiences des sites des majors et de l'investissement massif des sites de *streaming*. Après un long procès avec les majors et la SACEM, *Blogmusik.net* est contraint de fermer, mais réussit dans le même temps à négocier la mise à disposition des catalogues des cinq majors de l'époque pour diffuser de manière légale – avec de la publicité – leur musique, sous le nom de *Deezer*. Autre exemple, « le cas *Napster*, pionnier de la technologie *peer-to-peer*, est dans ce sens édifiant dans la mesure où, après sa fermeture pour piratage et violation des droits d'auteur, les plus grandes maisons de disques ont adopté cette technologie pour vendre leurs produits légalement » (Bekir, Grolleau et Harbi, 2010, p. 800).

La question semble ainsi historiquement légitime : faut-il passer par le modèle illégal pour contraindre un modèle légal à émerger et se stabiliser ? Nous pouvons en effet faire l'hypothèse que si le téléchargement et le *streaming* illégaux n'avaient pas trouvé leurs publics, les offres et services légaux d'aujourd'hui n'auraient pas émergé, sous cette forme et à cette vitesse. Dans un autre domaine, Michel Calon et *al.* ont démontré le rôle précurseur des « profanes » dans les phénomènes de transformations et reconfigurations que subit notre société⁶⁶. Faut-il donc accepter que les modèles illégaux soient porteurs d'innovations et que la problématique soit moins la crise – économique, technique, identitaire – que ces modèles provoquent au sein des industries, que la rapidité avec laquelle ces dernières doivent se reconfigurer ?

Pour pallier ces fraudes, Nicolas Sarkozy, alors président de la République, met en place la Hadopi, système de répression graduée alors précurseur dans le monde.

66 « Pourquoi ne pas considérer que les profanes, alliés ou non à des experts, agissent comme de véritables chercheurs de plein air lorsqu'ils viennent se mêler à eux et exiger si cela s'avère nécessaire, plus de rigueur et de rationalité dans la gestion de la production et de l'interprétation des inscriptions, dont nous avons vu qu'elles constituent le matériau sur lequel travaillent les laboratoires ? » (Callon, Lascoumes et Barthe, 2001, p. 129).

9. HADOPI EN RÉPONSE AU TÉLÉCHARGEMENT ILLÉGAL

9.1. CRÉATION DE LA HADOPI

Si la Hadopi a vu le jour en juin 2009, ses principaux modes d'action étaient attendus dès 2004 dans un communiqué du SNEP⁶⁷. Le gouvernement confie alors à cette Haute Autorité trois missions que sont :

- la promotion et le développement de l'offre légale. Pour cela, un label « Pur » est créé et apposé sur tous les sites permettant l'achat légal de musique, de films ou de jeux vidéos ;
- l'observation des pratiques culturelles numériques licites et illicites, assurée par le Département Recherche, Études et Veille (DREV). Plus précisément, le DREV commande ainsi régulièrement des missions d'observatoire à des instituts de sondage privés, tels que Gfk ou l'IFOP ;
- la protection des œuvres à l'égard des atteintes aux droits qui leur sont attachées dans le cadre de la réponse graduée. Pour ce faire, un système d'envoi de lettres et de mails est instauré pour informer à trois reprises les internautes pirates, avant de réduire fortement leur débit d'accès à Internet. Si l'internaute est à nouveau pris sous le coup de la loi, il s'expose alors à écopier d'une amende.



L'institution disposant d'un budget annuel qui est passé de douze à huit millions d'euros entre 2010 et 2014⁶⁸ est critiquée par plusieurs acteurs – internautes, artistes, professionnels, scientifiques – pour des raisons différentes.

9.2. LES DISPOSITIFS DE RÉPONSE GRADUÉE SONT-ILS EFFICIENTS ?

Depuis sa création, Hadopi ne cesse de justifier son bien-fondé en tentant de démontrer que la réponse graduée mise en place depuis 2011 freine significativement le téléchargement illégal. Dans le bilan, publié un an et demi après le commencement des opérations, le « net recul du téléchargement en France » est illustré par une baisse des audiences des sites de téléchargement entre juillet 2010 et décembre 2011 (Hadopi, 2012, p. 4). À notre sens, la corrélation faite entre

67 « Enfin, la SCPP a identifié des technologies permettant de mettre en œuvre des actions de prévention, notamment par l'envoi de messages d'avertissement aux internautes contrefacteurs, par l'intermédiaire de leur fournisseur d'accès et dans la préservation de leur anonymat. L'utilisation de ces technologies et la mise en œuvre de traitement automatisé des données fera l'objet d'une demande d'autorisation à la CNIL au mois de janvier 2005 » (SneP, 2005, p. 1).

68 Source Bilans de la Cour des comptes 2010 à 2014.

la baisse d'audience et le recul du téléchargement illégal est un peu rapide, dans la mesure où un certain nombre d'études démontre la dextérité des communautés d'internautes à trouver des stratégies de compensation pour échapper à la loi. La preuve a été apportée par l'équipe du Marsouin⁶⁹ qui a mené deux évaluations des effets de la loi Hadopi sur les pratiques des Internautes français, dont les principales conclusions sont :

« - À peine 15 % des internautes qui utilisaient les réseaux Peer-to-Peer avant l'adoption de la loi Hadopi ont définitivement cessé de le faire depuis.

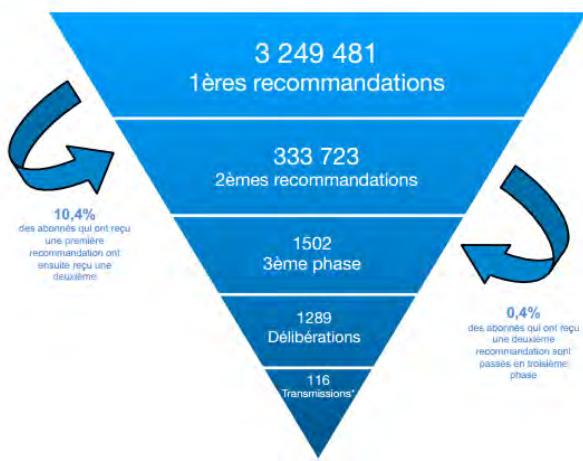
- Parmi ces ex-téléchargeurs, seulement un tiers a renoncé à toute forme de piratage numérique, alors que les deux tiers restant se sont tournés vers des pratiques alternatives de piratage échappant à la loi Hadopi comme le streaming illégal (allostreaming,...) ou le téléchargement sur des sites d'hébergements de fichiers (megaupload, rapidshare,...).

- Bien que le nombre d'internautes fréquentant les réseaux Peer-to-Peer ait diminué, le nombre de "pirates numériques" a légèrement augmenté depuis le vote de la loi Hadopi.

- Parmi les internautes qui continuent encore de télécharger sur les réseaux Peer-to-Peer, 25 % d'entre eux déclarent avoir modifié leurs pratiques de piratage depuis l'adoption de la loi Hadopi. » (Dejean, Pénard et Suire, 2010, p. 1)

Même si l'on pouvait reprocher à cette première enquête d'être prématurée, la confirmation des résultats, quatre ans plus tard (Dejean et al., 2014), continue de remettre en question l'efficacité de tels dispositifs face aux budgets annuels qui leur sont alloués.

Figure 1 : Activité cumulée de la réponse graduée (chiffre au 1er juillet 2014)



Aussi, il est difficile de traduire la diminution du nombre de recommandations à mesure que le processus de réponse graduée avance (Figure 1) par un recul effectif du téléchargement illégal, d'autant que la Hadopi ne s'intéresse qu'aux échanges *P2P*, occultant jusqu'à ce jour tous les accès en *streaming*, en DDL ou l'acquisition en *stream ripping*⁷⁰.

D'un autre côté, les artistes et les professionnels du secteur reprochent à la Hadopi de ne pas être « jusque boutiste ». En effet, sur la totalité des 116 dossiers

69 « M@rsouin est un réseau pluridisciplinaire regroupant les chercheurs en Sciences Humaines et Sociales de 11 laboratoires bretons », tel que décrit sur leur site : <http://www.marsouin.org>

70 Technique consistant à enregistrer une musique ou un film qui défile sur son ordinateur au moyen de logiciels spécifiques.

transmis au parquet, entre 2009 et 2014, seuls trois procès ont eu lieu à l'encontre de téléchargeurs illégaux : deux ont fait l'objet de non-lieu, un a fait l'objet d'une condamnation qu'on ne peut pas qualifier d'exemplaire. Face à de telles circonstances, le principal reproche adressé à la Hadopi est celui de ne pas assumer son seul rôle préventif, ou bien de pouvoir multiplier quelques amendes exemplaires pour tirer un fort signal d'alarme envers les téléchargeurs.

De plus, une étude australienne récente, menée par Rébecca Giblin, a dressé un portrait détaillé et comparatif des dispositifs de riposte graduée à l'international, comprenant la France, la Nouvelle-Zélande, la Corée du Sud, Taïwan, le Royaume-Uni, l'Irlande et les États-Unis⁷¹. Cette enquête, met elle aussi à mal l'efficience de ces dispositifs en affirmant que « la preuve que la riposte graduée réduit effectivement la violation est extrêmement mince »⁷² ; d'après elle, les succès évalués par ces mêmes acteurs sont avant tout d'ordre médiatique, au moyen de « *gross titres* » fortement relayés par la presse nationale⁷³. Cela rejoint les travaux de Tobias Lauinger et al., qui ont démontré, d'une part, que si les politiques publiques antipiratage ont des effets sur le téléchargement illégal, ce n'est jamais sur le long terme, car les internautes redoublent, à la longue, d'inventivité en matière de stratégies de contournement ; et d'autre part, que plus la politique antipiraterie est forte, plus le nombre de sites de téléchargement illégal augmente (Lauinger et al., 2013, p. 8-10).

Enfin, comme nous l'avons évoqué, le DREV chargé des études à la Hadopi ne se charge qu'exceptionnellement de mener certaines études en interne⁷⁴. Il en fait la commande à des instituts de sondage, dont les méthodes d'enquête ainsi que les résultats apportés sont souvent difficilement interprétables en tant que tels. La Hadopi a ainsi été plusieurs fois mise en difficulté sur la cohérence des résultats apportés. Par exemple, l'institution a tenté à maintes reprises de démontrer son efficacité, notamment grâce à l'institut Ifop (Hadopi, 2013a). Mais ce même

71 Il manque à notre connaissance l'Allemagne qui possède aussi un dispositif semblable, mais qui n'a manifestement pas été traité dans cette enquête.

72 « *When engaging in this kind of cross-jurisdictional, multi-language research, it is impossible to be sure that every quality relevant resource has been identified. Some may have been overlooked. However, this bias is not likely to result in the omission of positive evidence of graduated response's efficacy: given the resources that organizations such as IFPI have put into advocating for graduated response, and the publicity they give to studies suggesting that it is achieving positive results, it is reasonable to expect that any such evidence would be widely published in English language materials and thus captured as part of this research project. Despite this, as the above analysis demonstrates, the evidence that graduated response actually reduces infringement is extraordinarily thin* » (Giblin, 2014, p. 193).

73 « *Powerful rightholders have repeatedly claimed that graduated response is "effective" and "successful" by using headlines like "The Evidence of Anti-Piracy's Impact Continues to Mount", and loudly applauding "the HADOPI effect", they continually send messages that graduated response laws work as promised* » (*Ibid.*, p. 207).

74 Pour la répartition des études commandées par le DREV, voir Annexe 6 : Publications menées pour le compte d'Hadopi de janvier 2011 à décembre 2013, p. 465.

cabinet a publié des résultats contradictoires dans une enquête commanditée par Clubic.com, annonçant que la Hadopi n'entravait pas significativement le téléchargement illégal. Cette dernière étude relativise, en effet, l'efficacité de la Hadopi en affirmant que les premiers internautes à être dissuadés par la réponse graduée seraient ceux qui téléchargent le moins et non les téléchargeurs qui opèrent en masse (Ifop, 2012, p. 6).

Ainsi, en surveillant les mêmes réseaux ou les mêmes technologies, il est tout à fait possible qu'Hadopi ait pu mesurer une baisse de la fréquentation des sites proposant des contenus illégaux, une fois que les internautes ont reçu la première lettre dissuasive. Ce n'est pas pour autant que d'autres réseaux ou d'autres technologies, qui échappent à la loi, ne soient pas rapidement investis.

Il semble tout de même que, médiatiquement, les instances de production, ainsi que certains artistes, se soient servis des internautes-téléchargeurs pour mobiliser un discours culpabilisant autour des pratiques illicites. Or, l'histoire des controverses de l'industrie musicale nous apprend que ce n'est pas toujours le musicophile qui a été visé.

10. LA CONTROVERSE « MODERNE » AUTOUR DE LA FIGURE DU PIRATE

10.1. QUELQUES CONTROVERSES HISTORIQUES DANS L'INDUSTRIE DE LA MUSIQUE

Le piratage, la copie illégale, puis le téléchargement illégal, n'ont pas attendu le numérique pour préoccuper l'industrie du disque. Depuis la naissance de l'industrie du disque, les pratiques illicites comme le piratage, la copie illégale, puis le téléchargement illégal et, par là-même, les campagnes de lutte contre ces dernières se sont multipliées.

Barry Brook nous rappelle cette tautologie : il a fallu attendre la commercialisation de la musique au début du XX^e siècle, ainsi que l'apparition de la notion de droit d'auteur pour qu'un musicien attende une rémunération contre la diffusion de sa musique. Avant cela, « en bien des endroits, la copie d'œuvres originales sans rémunération n'était pas considérée comme illégale, pas même immorale » (Brook, 1975, p. 25). Dans la mesure où la notion de piratage est intrinsèquement liée à la représentation sociale et juridique qu'une société donne au statut d'auteur, le piratage de musique ne devient un problème structurel qu'à la fin du XIX^e siècle.

10.1.1. PREMIERE PHASE : LE PIRATAGE « INDUSTRIEL »

Une première phase de piratage, que l'on peut qualifier d'industrielle, met en scène des imprimeurs, plus ou moins indépendants, qui étaient la cause de cette piraterie. Dans la mesure où il ne s'agit pas directement d'écoute musicale, nous passerons rapidement sur cet épisode. Mais il est à noter qu'au temps de la démocratisation du piano et de l'impression papier de la fin du XIX^e siècle, les partitions de musique ont fait l'objet de nombreuses ventes illégales, contournant les chemins classiques de leur commercialisation (Vale, 2009, p. 1228). Le piratage de partitions à l'époque était constitué de réseaux de personnes, souvent des musiciens amateurs, qui jugeaient les prix des partitions trop élevés et vendaient des copies de partitions à un prix inférieur (Johns, 2010, p. 345).

Quelques décennies plus tard, dans les années 1930 et 1940, une autre vague de piratage industrielle s'annonce, venant alors des labels indépendants eux-mêmes. À l'époque, la radio joue principalement de la musique produite par des artistes blancs, alors que la demande pour les disques de musique de jazz jouée par des musiciens noirs augmente (Frith, 1988, p. 17). Or, l'indisponibilité de plusieurs performances *live* de jazz conduit certains labels non officiels à presser plusieurs disques microsillons, juridiquement non disponibles, pour les collectionneurs (Wile, 1985, p. 29). Ces labels furent rachetés par les grandes maisons de disques qui ont finalement réédité ces documents eux-mêmes.

En raison de l'abondance de ces pratiques illégales, l'industrie du disque américaine s'unit en 1952 pour former la Record Industry Association of America (RIAA), dont une des missions est la lutte antipiratage.

10.1.2. DEUXIEME PHASE : LE PIRATAGE « DOMESTIQUE »

La démocratisation de la K7 audio dans les années 1970 et 1980 a initié la deuxième phase de piratage que l'on pourrait nommer « domestique ». Le nouveau support, vendu vierge, permet à l'époque de repiquer le son des vinyles et des radios, ainsi que d'échanger ces supports entre amateurs.

Nous avons souvent retrouvé cette pratique dans le discours des parents d'adolescents que nous avons suivis lors de notre recherche. Ainsi, Gilles et Christine, les parents de Carla, racontent :

« *Gilles : - Et moi, j'avais aussi un lecteur de K7, c'était ma grand-mère qui m'avait acheté ça. Là, j'enregistrais, par des moyens... Je mettais un micro devant... à l'époque c'était ça ! Le son était pourri, mais, ça fait rien, j'avais mon lecteur de K7.*

Moi : - Tu prenais la musique d'où ?

Gilles : J'empruntais un 33 tours d'un copain, je faisais pas de bruit dans ma chambre, et je mettais le micro... c'est ce que tout le monde faisait ! T'avais pas de moyen de transfert, de piratage moderne, y avait pas !

Christine : Après on pouvait prendre un cordon d'un lecteur K7 à un autre, et t'appuyais sur "REC"... Et on pouvait pomper une musique...

Gilles : Oui, mais pour pomper un disque, on écoutait dans la chambre.

Romain (leur fils) : Il suffit que ta mère débarque...

Gilles : Oui c'était ça ! [Rires] Ou alors la radio, j'ai le souvenir d'avoir mis la radio, parce que pendant une demie heure y avait de la musique, et puis le micro et t'enregistrais ta K7 ! C'est vrai que c'était pourri, à la limite ça nous suffisait, parce qu'on connaissait rien d'autre ! Ça nous allait très bien.

[...]

Gilles : - On se prêtait surtout les supports. Après effectivement, il a existé des appareils qui permettaient d'enregistrer d'une K7 sur une K7 vierge, donc on a commencé à faire du... de la copie comme ça.

Christine : - Oui, on disait je t'enregistre la K7 ou le disque. »

À la fin des années 1970, l'industrie de la musique a décrit la piraterie de la K7 comme étant la plus grande menace à laquelle elle n'avait jamais été confrontée. Face à cette menace, la RIAA établit une loi sur le droit d'auteur, encore en vigueur aujourd'hui. Dans cette loi, une distinction est faite entre la piraterie – commerciale – et la copie privée – non commerciale. Une tolérance fut admise pour l'enregistrement à domicile (Johns, 2010, p. 448). Mais une première campagne communicationnelle de lutte contre le piratage est lancée par la *British Phonographic Industry*, intitulée « *Home Taping Is Killing Music* ». La copie privée tue la musique.

Le CD, vendu lui aussi vierge, prolonge d'autant les techniques de repiquage illégal. Cela étant, entre la mise sur le marché des CD en 1982 et le début du piratage des CD vierges, il faut attendre la démocratisation des graveurs de CD et donc la démocratisation des ordinateurs domestiques qui ne sont arrivés qu'au milieu des années 2000.

En 1998, Steve Fabrizzio, alors vice-président de la lutte antipiratage à la RIAA déclare :

« Il est important de comprendre que les maisons de disques font leur argent presque exclusivement sur la vente de disques. Si les CD ne sont pas vendus, mais copiés, les producteurs de musique en souffrent. Artistes et auteurs-compositeurs ne recueillent pas de rémunération, et à un moment donné, ne peuvent plus gagner leur vie dans l'industrie de la musique. D'autre part, les maisons de disques ne récupèrent pas leurs investissements, et à un certain point, elles ne sont plus en mesure d'investir dans de nouveaux artistes et de nouvelles musiques. En fin de compte, les perdants seront ceux qui aiment la musique parce que l'ampleur et la profondeur du talent musical soutenu par

l'industrie de la musique des États-Unis ne peuvent pas exister sans un soutien financier. Les gagnants sont les entreprises qui font des machines à copier et supports vierges ; ils profitent de vendre leurs appareils aux consommateurs qui veulent de la musique sans avoir à payer pour cela » (Starrett, 2000).

Ce discours, prononcé avant l'arrivée de Napster, apporte déjà un éclairage sans conteste sur les arguments avancés à la fois en faveur de la rémunération des artistes, telle que la loi sur le droit d'auteur le prévoit, et la faute rejetée sur les industries de supports et d'équipements. Mais ce bouc-émissaire ne sera pas le dernier, et la figure du pirate mutera au fil de la troisième phase de piratage, désormais « numérique ».

10.2. TROISIEME PHASE : LE PIRATAGE « NUMERIQUE » ET LA STABILISATION DE LA FIGURE DU PIRATE

Le « responsable » du téléchargement illégal n'a pas toujours été l'internaute. Pour rappel, il y eut d'abord la condamnation des créateurs de réseaux, comme Shawn Fanning pour la création de *Napster* en 2001 ; c'est ensuite le tour des hébergeurs de blogs de *streaming*, relaxés suite à la décision de la Cour Suprême des Pays-Bas du 19 décembre 2003 ; puis l'application de DRM⁷⁵ est allégée par le Conseil Constitutionnel pour limiter les problèmes d'interopérabilité (Décret n° 2006-1763 du 23 décembre 2006⁷⁶) ; enfin, en 2009, les industriels ont tenté de constituer une « “Haute Autorité” [qui], saisie par les ayants droit, pouvait aller jusqu'à suspendre l'abonnement des auteurs de téléchargements illégaux. Les sages du Palais-Royal ont rappelé que le droit de propriété était protégé par les articles 2 et 17 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789, dont les principes ont valeur constitutionnelle » (Olivennes, 2009, p. 53).

S'est peu à peu érigée socialement, ce que Philippe Le Guern et Patricia Bastit appellent la « figure du pirate »⁷⁷. Une figure que l'on peut qualifier de médiatique, plus que juridique, puisqu'à ce jour, comme nous l'avons vu, malgré un dispositif qui prévoit un volet répressif, seule une condamnation a été prononcée.

75 Définis comme suit : « Les systèmes de protection mis en place sur les CD empêchent, en particulier, la transformation de la musique au format MP3. Pour ce qui est des fichiers numériques, le nombre de copies possibles est limité et le fichier ne peut pas toujours être écouté sur n'importe quel matériel ou logiciel. La gestion des droits numériques réduit donc les risques de prolifération des fichiers musicaux sur les réseaux P2p. Cependant, dans le même temps, elle fait disparaître l'un des avantages offerts par le format MP3 : la possibilité d'écouter de la musique très facilement au moyen de n'importe quel matériel ou logiciel. La limitation des droits d'usage abaisse donc la valeur du bien pour les consommateurs, et peut donc avoir un effet négatif sur la consommation » (Bourreau et Labarthe-Piol, 2004, p. 47).

76 <http://www.legifrance.gouv.fr/affichJO.do?idJO=JORFCONT000000006753>

77 « C'est ainsi qu'en mobilisant des arguments de natures diverses (éthiques, philosophiques, économiques, techniques), la loi Hadopi a surtout contribué – nous semble-t-il – à construire socialement la figure du “pirate” et à figer les débats dans une série d'alternatives binaires : laisser faire vs répression, auteur vs hacker, etc. » (Le Guern et Bastit, 2011, p. 157).

À la lumière de ces éléments, il semble que les études d'Hadopi et les discours médiatiques sur le téléchargement illégal omettent souvent la dimension sociale que peut revêtir une telle pratique. Nous estimons que le décalage des paradigmes vient du fait que les musicophiles considèrent la musique comme un objet permettant un renforcement de leur identité et un catalyseur de lien social, tandis que le gouvernement se limite à penser la musique comme un bien de consommation et non comme un bien d'expérience. À une question sociale, voire sociétale, est donnée une réponse économique.

Pour comprendre les mécanismes de cette discorde, il nous semblait intéressant d'éclairer le téléchargement illégal, sous l'angle de la controverse ou de la polémique, aux sens que Bruno Latour (2005) et d'autres auteurs leur donnent.

Il est à garder en mémoire que, comme le rappellent Michel Callon et *al.*, la controverse est nécessaire à la « démocratisation de la démocratie » et participe à la construction des points de vue et des idées porteurs d'innovations et de progrès⁷⁸. Est entendu que « si la polémique est le plus souvent rejetée hors-champ, c'est parce qu'elle contrarie la vocation qu'on reconnaît ordinairement à l'argumentation d'Aristote à nos jours : la quête d'un accord par le partage de la parole et de la raison » (Amossy, 2011, p. 26). Selon Marc Angenot⁷⁹, l'argumentation sert à se situer en confirmant son identité et rejoint, en ce sens, le projet communautarisant décrit par Ruth Amossy : « Le choix d'appartenir à une telle communauté virtuelle, et le désir de continuer à en faire partie malgré la brutalité des confrontations verbales, démontre l'importance d'un espace où les échanges polémiques peuvent se donner libre cours » (*Ibid.*, p. 38). Le caractère « révélateur » des controverses⁸⁰ est particulier dans le cas du piratage parce qu'il ne semble pas répondre aux cadres habituels d'une polémique, et ce pour plusieurs raisons.

La controverse autour d'Hadopi met tout d'abord en scène

« d'un côté les artistes et leurs producteurs, dans un grand nombre de pays, réclam[ant] des autorités publiques qu'elles répriment la contrefaçon

78 « Le consensus est souvent le masque qui cache les rapports de domination et d'exclusion. On n'approfondira pas la démocratie en recherchant l'accord coûte que coûte. La politique est l'art de traiter les désaccords, les conflits, les oppositions, et pourquoi pas de les faire surgir, de les favoriser, de les multiplier, car c'est ainsi que des chemins inattendus s'ouvrent, que les possibles se multiplient » (Callon, Lascoumes et Barthe, 2001, p. 16).

79 « Pour deux motifs immédiats, logiquement antérieurs à l'espoir, raisonnable, mince ou nul, de persuader leur interlocuteur : ils argumentent pour se justifier, pour se procurer face au monde une justification [...] et [...] pour se situer par rapport aux raisons des autres [...], pour se positionner » (Angenot, 2008, p. 441).

80 « Parce qu'elles mettent en forme un triple inventaire, celui des acteurs, des problèmes et des solutions, les controverses (socio-technique, ndlr) constituent un très efficace dispositif d'exploration des états du monde possibles lorsque, du fait des incertitudes, ceux-ci ne sont pas connus » (Callon, Lascoumes et Barthe, 2001, p. 55).

numérique. De l'autre, les fournisseurs d'accès à l'Internet (FAI), les internautes et une large fraction de l'opinion essaient d'inhiber la réaction des autorités en protestant contre toute restriction des libertés. Les premiers invoquent la défense du droit d'auteur, né de la Révolution française et de l'âge démocratique. Les seconds évoquent la liberté individuelle et la nécessité de ne pas entraver le progrès technique. [...] À la lumière de la décision du Conseil constitutionnel, on pourrait dire que ce débat oppose assez simplement les internautes, soucieux de défendre leur liberté, et les ayants droit, désireux de défendre leur propriété. Cet antagonisme d'intérêts contradictoires est bien naturel » (Olivennes, 2009, p. 54).

Dit autrement, l'effet de cette controverse « est sans doute d'avoir contribué à définir un répertoire de rôle binaire (pirates/téléchargeurs légaux) amenant un certain nombre d'usagers du web à se situer alors que leurs positions étaient sans doute fluctuantes et hétérogènes selon les intérêts ou les conceptions mobilisées » (Le Guern et Bastit, 2011, p. 148). Cela a été fortement amplifié par la fonction d'universalisation des médias qui gagnent en « puissance d'expression » à cause de « la boucle d'autorenforcement » (Chateauraynaud, 2011, p. 148) que ces derniers créent sur eux-mêmes. Le *continuum* d'acteurs et de pratiques ne trouve donc pas écho dans les médiations médiatiques de leur exposition, pourtant constitutives des controverses⁸¹.

En ce sens, la forme dialogale⁸² qu'est censée prendre une controverse n'est pas transposable à celle sur le piratage : les médias offrent peu d'espace à la parole des téléchargeurs. Ce ne sont pas deux discours médiatisés qui s'opposent, mais deux natures non miscibles : un phénomène social contre un discours médiatisé ; l'espace public étant accaparé par une seule parole, un seul point de vue, celui des industriels. Les discours « libristes »⁸³, parfois pris en charge par certains artistes, sont rapidement exclu des débats.

De même, le recours à l'expert appelé à éclairer le débat par sa position (*Ibid.*, p. 211-237), dans le cas du piratage, n'est pas vraiment pris en charge. Quelques associations « libristes »,

81 (*Ibid.*, p. 256) : « La médiatisation des revendications et des controverses est le second élément d'explication de la forte structuration du forum hybride. Les médias en réseau, par les connexions et les confrontations qu'ils établissent, font peser, sur tout acteur qui entend pénétrer dans l'espace public qu'ils organisent, une contrainte de justification, d'argumentation et éventuellement de prise en considération des points de vue développés par d'autres acteurs également présents dans cet espace. [...] Les médias (presse, radio, télévision) contribuent puissamment à rendre possible le débat, à l'organiser et à le structurer. Avec leurs logiques propres, ils mettent en relation et rendent mutuellement perceptibles les acteurs et leurs positions ».

82 (Chateauraynaud, 2011, p. 131) : « La controverse idéale, entendue comme la confrontation des arguments et la critique des preuves sous le contrôle de la raison, est un dispositif fragile qui sert plus souvent d'idéal régulateur que de principes de réalité pour les acteurs, même lorsqu'ils s'adressent à un public ou un juge. Par le jeu des tours de parole et des concessions, une stricte procédure dialogique ne garantit pas plus une controverse authentique que ne le fait une juxtaposition de monologues ».

83 Terme repris de (Le Guern et Bastit, 2011, p. 156) : « Le paradigme "légaliste" qui tend à préserver le modèle industriel dominant, incarné par le droit d'auteur et les maisons de disques. Et à l'opposé, le modèle "libriste" qui privilie l'économie du don et de la collaboration ».

comme *La quadrature du net*, ainsi que des scientifiques tentent vainement de faire entendre leur voix. Mais ces acteurs ne sont que très rarement appelés sur la scène médiatique pour argumenter, alors même, comme nous le verrons dans la section suivante, qu'ils possèdent tout un éventail d'arguments susceptibles d'alimenter le débat public.

Les industriels profitent alors d'une parole unilatérale qui se pose en dogme social, dans la mesure où, « dès qu'ils sortent de leurs milieux de production, les énoncés sociologiques basculent, sans possibilité de retour, dans un régime axiologique » (*Ibid.*, p. 452). Comme le soulignent Philippe Le Guern et Patricia Bastit, « les registres de la controverse se distribuent autour d'arguments techniques, économiques, mettent en jeu la redéfinition de la création en régime numérique et interrogent les notions philosophiques d'éthique, de bien public ou de liberté individuelle » (Le Guern et Bastit, 2011, p. 148).

Dans cette confusion des discours et des points de vue soutenus par différents acteurs, et aux intérêts divers, il nous a semblé bon de nous tourner vers la littérature scientifique.

11. ANALYSE THÉORIQUE DU TÉLÉCHARGEMENT ILLÉGAL ET DE SES EFFETS

Même si, à l'heure actuelle, la jeunesse d'un tel phénomène doit conduire à une prudence particulière, les deux dernières décennies apportent des éléments de réflexion et des hypothèses autour du téléchargement illégal qui ont fait l'objet de nombreux travaux scientifiques. Notre objectif ici est de synthétiser ces différents résultats, afin de mettre en balance ou en perspective l'objet de ces différentes études. Tout en insistant sur le rapport complexe entre les champs économiques et culturels, nous souhaitons démontrer que la complexité du phénomène et la diversité des résultats nécessitent d'élever le débat à des questions plus sociétales ou philosophiques sur le droit d'auteur.

Rappelons tout d'abord que, si la crise actuelle de l'industrie du disque n'est pas la première à voir le jour, comme le démontre Marc Bourreau et Benjamin Labarthe-Piol, son caractère inédit tient à sa nature, ou plutôt au cumul de ses natures :

« Dans le passé, comme nous l'avons montré, l'industrie a toujours fait face à une seule de ces évolutions à la fois : guerre de standard entre phonographe et gramophone (support) ; l'apparition de la radio (promotion) ; l'invention du 33 tours et du 45 tours (support) ; la cassette audio (support). La numérisation de l'information provoque, cette fois-ci, à la fois une transformation du support (MP3 et autres formats) et de la fonction de promotion (réseaux P2P, communautés d'expérience, etc.). C'est probablement une des raisons qui explique la vigueur de cette crise numérique » (Bourreau et Labarthe-Piol, 2004, p. 52).

Mais avant de se concentrer sur le téléchargement illégal, la question est de savoir quelles sont les motivations qui poussent certains internautes à le préférer au téléchargement légal. En menant une étude comparative sur l'accessibilité et les catalogues entre les plateformes de téléchargement légales et illégales, Anna Gansemer et *al.* mettent en lumière les arguments avancés en faveur du piratage (Bernard, Petrou et Méadel, 2013). Il en ressort que les catalogues des plateformes illégales sont bien plus conséquents que ceux des plateformes légales – même si Jacob Matthews et Lucien Perticoz mettent en garde contre le mythe de l'exhaustivité des contenus sur Internet⁸⁴. La navigation et l'accessibilité sont moins ergonomiques et plus aléatoires sur les plateformes illégales, comme nous l'a confirmé Arthur, un adolescent de notre ensemble : « *Sur Dilando⁸⁵, des fois, tu tombes sur des trucs bizarres. T'as des musiques en accéléré, des musiques où y a pas de basses, des trucs comme ça* ». D'un autre côté, les quelques problèmes de disponibilité sur les plateformes légales sont des arguments en leur défaveur, malgré leur rapidité et leurs performances en terme d'accès.

D'une manière générale, à l'étude de ces travaux, force est de constater que bon nombre de résultats et de conclusions se contredisent, en fonction de l'approche méthodologique, de la discipline, parfois même du fait de la simple conviction du chercheur, dont les termes connotés qu'il emploie pour démontrer son hypothèse influencent déjà l'interprétation des résultats.

Nous proposons de présenter les résultats des recherches académiques en fonction des objets sur lesquels le téléchargement aurait eu un effet. D'autre part, nous ne négligeons pas le fait que nous appartenons à une génération qui fut précurseur en matière de pratique illégale, dont nous avons été un de ces usagers. Notre jugement de valeur sur ce sujet est donc à distancier.

Mettre en perspective les effets, qu'ils soient négatifs ou positifs, en nous focalisant sur les différents « objets » que le téléchargement illégal aurait impacté, a pour objectif de saisir la complexité de cette pratique, aussi illégale soit-elle, dans sa globalité. Il nous semble, en effet, que se préoccuper uniquement des ventes sans s'intéresser aux emplois dans le spectacle vivant ou aux équipements audio est un leurre qui ne permet pas d'avoir le recul nécessaire, d'une part pour se faire une opinion critique sur le sujet, d'autre part, pour savoir quels types de solution ou quelles orientations sont envisageables.

84 « Ainsi, nombre de personnes que nous avons interviewées nous ont fait part d'un fantasme que le peer-to-peer puis le streaming ont permis de réaliser, à savoir accéder à la "Caverne d'Ali Baba" des contenus musicaux » (Matthews et Perticoz, 2012, p. 22).

85 Site de téléchargement illégal.

11.1. SUR LES VENTES (EN FONCTION DE L'ÂGE ET DES GENRES MUSICAUX)

En croisant les études qui interrogent l'impact du téléchargement illégal sur les ventes de musique enregistrée, il en ressort que le téléchargement serait responsable de 2 à 25 % de la baisse de l'économie du disque. Si même les chercheurs les plus virulents comme Stan Liebowitz (Liebowitz, 2003 ; Liebowitz, 2006 ; Liebowitz et Watt, 2006) ne peuvent pas aller au-delà des 25 %, cela signifie tout de même que 75 % à 98 % des baisses des ventes de musique enregistrées doivent trouver des explications ailleurs que dans le téléchargement illégal. Or, ce constat n'est que très peu, voire jamais, relayé médiatiquement.

D'autres chercheurs ont fait l'hypothèse que cette question devait être pondérée en fonction de l'âge ou de la génération comme le pointe Éric Boorstin qui, dans sa thèse, conclut que le téléchargement aurait un effet négatif sur l'achat de CD pour les moins de 25 ans, mais aurait un effet positif pour les plus de 25 ans, par effet d'acculturation. La résultante des deux effets serait positive (Boorstin, 2004). Pierre François le confirme :

« D'autres enquêtes estiment que l'effet *sampling*⁸⁶ est plus marqué chez les individus plus âgés, tandis que chez les jeunes ayant peu de ressources propres, l'effet de substitution l'emporte ; la question reste alors ouverte de savoir s'il s'agit d'effet d'âge (les individus plus âgés achètent plus de musique légale) ou de génération (les nouvelles générations achètent moins de musique légale) » (François, 2008, p. 69).

Enfin les variables de l'âge et de la génération semblent aussi être à croiser avec celle du genre musical qui ne répond pas aux mêmes effets : « Liebowitz (2006a) indique à cet égard que la musique classique et le jazz semblent moins touchés que le rap ou le hard-rock » (Curien et Moreau, 2006, p. 65).

Pour autant, l'impact négatif et limité ne doit pas être imputé à l'ensemble des internautes. En effet, plusieurs études confirment que la proportion des internautes téléchargeant du contenu illégal se situe autour des 10 %⁸⁷, dans les « pays du Nord ». Ce rapport pris en compte, légiférer ne concerne donc que cette population, vraisemblablement minoritaire. En outre, en considérant que le téléchargement illégal augmente la probabilité d'achat (Zentner, 2006 ; Smith et Telang, 2009), mais aussi que « les individus qui téléchargent le plus de musique sont aussi ceux qui en

86 Nous parlerons dans notre manuscrit d'effet *sampling*, comme le fait de « goûter » gratuitement à une œuvre musicale, avant de passer à l'acte d'achat – ce que permettent les plateformes de *streaming* par exemple. Il est à distinguer du *sampling*, ou du sampler, qui sont respectivement des échantillons des musiques, ou un outil permettant d'en créer.

87 Voir par exemple : « Une analyse de NPD (une entreprise de sondage) aux États-Unis exécutée pour le IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) montre que le nombre de ménages qui téléchargent de manière active s'est stabilisé entre 2004 et 2006 à environ 10 % de la population ayant un accès à Internet, après une forte augmentation dans les années précédentes » (Waelbroeck, 2007, p. 84).

achètent le plus (UK Music 2009) »⁸⁸, la problématique du téléchargement illégal représente un manque à gagner pour l'industrie seulement sur la population des internautes « pirates » – au sens que David Bounies et *al.* (2005) en donnent – ou des « amateurs profanes » – selon Fabien Granjon et Clément Combès (Granjon et Combès, 2007, p. 295). Il est à mettre en balance avec les « explorateurs » ou « amateurs experts », lesquels participent fortement de l'économie de la musique, et profitent des réseaux numériques, illégaux notamment, pour s'acculturer, et sans lesquels ils ne réinvestiraient pas dans l'achat de supports physiques, ou sous d'autres formes. Car, comme le rappellent Sylvain Dejean et *al.* :

« Beaucoup d'œuvres piratées n'auraient pas été achetées aux prix de marché actuels et ne peuvent donc pas être comptabilisées comme une perte pour les industriels (Hui et Png, 2003 ; Peitz et Waelbroeck, 2004 ; Rob et Waldfogel, 2006 et 2007 ; Waldfogel, 2010). Par exemple, Waldfogel (2010) montre, dans le cas de la musique, qu'il faut entre trois et six morceaux de musique piratés pour observer un achat de moins (sur des plates-formes comme iTunes ou dans des magasins physiques). Le taux de substitution entre consommation légale payante et consommation illégale n'est donc pas de un pour un » (Dejean, Pénard et Suire, 2011, p. 17).

Ajoutons à cela que la plupart des effets de réseaux induits par ces sites de téléchargement, même s'ils sont limités, peuvent avoir des effets positifs :

« Lorsqu'un effet de réseau est présent, le piratage peut se révéler bénéfique à la firme qui le subit (Conner et Rumelt, 1991 ; Takeyama, 1994 ; ShY et Thisse, 1999). Ce paradoxe se résout en remarquant que, si la disposition à payer pour un bien augmente avec le nombre de ses utilisateurs, alors les pertes résultant des copies effectuées par des individus à faible disposition à payer peuvent être plus que compensées par les gains engendrés de l'augmentation de la disposition à payer d'autres consommateurs » (Curien et Moreau, 2006, p. 61).

Cela s'explique en partie par la généalogie de ces réseaux. À leurs débuts, les réseaux de téléchargement illégal étaient fortement consultés par les musicophiles qui ne trouvaient pas leurs groupes ou genres fétiches dans les réseaux de distribution habituels (Dejean, Pénard et Suire, 2011, p. 17). Ces réseaux ont permis « de révéler et de satisfaire une importante demande latente, faite de microcibles, mais globalement non négligeable » (Le Diberder et Chantepie, 2010, p. 52). C'est d'ailleurs en partie grâce à ces effets que les *back-catalogues*, qui participent

88 « Ce résultat contredisait alors l'idée reçue selon laquelle les plus gros "pirates" étaient également ceux qui faisaient le plus de mal à l'industrie musicale. Dans cette étude, le lien entre l'accès et la musique dépend de l'intérêt de posséder les œuvres, plutôt que d'une appartenance ou d'une origine sociale. Des résultats similaires ont récemment été avancés par une étude américaine cette fois (American Assembly 2012) » (Nowak, 2013, p. 6).

du phénomène de rétromania⁸⁹ dont profite aujourd’hui l’industrie du disque, sont désormais une économie importante dans les industries culturelles⁹⁰.

11.2. SUR LA NOTORIÉTÉ

En étudiant l’impact du téléchargement illégal sur les types de notoriété des artistes, David Blackburn démontre que celui-ci est corrélé négativement à mesure que la popularité augmente (Blackburn, 2004). À l’inverse donc, cela signifie que les réseaux de téléchargement illégal ne peuvent être que bénéfiques pour les artistes à très faible notoriété : cela s’est vérifié à plusieurs reprises, notamment avec des groupes comme Franz Ferdinand, Arctic Monkeys ou dernièrement, Lorde, qui ont su profiter de téléchargement illégal massif avant de signer un contrat avec une maison de disque.

À contrario, les artistes ayant une très forte notoriété n’ont pas à se soucier du téléchargement illégal puisque, comme nous l’avons déjà évoqué avec Samuel Beuscart et Thomas Couronné (2009), les notoriétés sur Internet profitent déjà aux plus populaires du monde « hors-ligne ». Cela impacte d’autant moins leur économie qu’il s’agit de ces mêmes artistes dont la majeure partie de leurs revenus est assurée non pas par la musique enregistrée, mais par le *live*, comme le rappellent Nicolas Curien et François Moreau :

« En réalité, l’essentiel des revenus des artistes provient de leur carrière sur scène [Boorstin, 2004 ; Madden, 2004] : ainsi, en France et en 1986, le spectacle vivant représentait-il la moitié de l’activité des musiciens interprètes et comptait-il aujourd’hui pour plus des trois quarts. Les ressources tirées du spectacle vivant sont pour partie directes – cachets de spectacle et de répétition – mais aussi et surtout indirectes, la réalisation d’un nombre suffisant de cachets dans l’année ouvrant accès au régime d’intermittent du spectacle. Si cette prédominance du spectacle vivant dans les revenus est criante s’agissant des artistes touchant peu ou pas de royalties, elle prévaut également sur le segment des superstars qui vendent des albums par millions » (Curien et Moreau, 2006, p. 11).

Une autre étude a démontré que les artistes ayant l’activité la plus intense en *live* sont aussi les plus tolérants avec le téléchargement illégal⁹¹.

89 Terme emprunté à Simon Reynolds (2012).

90 « Enfin, dans la musique et le cinéma, la nouvelle visibilité du fonds de catalogue sur Internet a surtout été assurée par les réseaux de peer-to-peer, donc sans revenus directs pour les éditeurs » (Le Diberder et Chantepie, 2010, p. 53).

91 « Compared with artists who have a contract but perform little on stage (the reference category), artists with a contract and an intense live activity are significantly more tolerant of piracy. Similarly, self-released artists are significantly less tolerant of piracy than artists who have not self-released an album. [...] Our model predicts that, for the artists who have a contract with a record label, piracy has a negative effect on revenues if they perform little on stage, and a positive effect otherwise » (Bacache, Bourreau et Moreau, 2012, p. 10).

Il faut donc conclure que le téléchargement illégal n'est problématique que pour une frange d'artistes pour qui un premier succès leur donne une bonne visibilité, mais ne leur assure pas pour autant une économie pérenne. La perte d'une partie de leurs revenus issus des supports physiques est pourtant décisive : continuer à vivre de leur création durant quelques mois supplémentaires et concrétiser cet élan impulsé en dépend.

11.3. SUR LE SPECTACLE VIVANT

Depuis quelques années, plusieurs facteurs tendent à plaider en faveur d'une réorientation de l'économie du secteur, de la musique enregistrée vers le spectacle musical. Maya Bacache et *al.* ont, à ce titre, démontré que la musique enregistrée, qu'elle s'acquiert par voie légale ou illégale, augmente l'audience de la musique *live*⁹².

« Le marché dérivé le plus naturel de la musique enregistrée est celui du spectacle vivant, qui a crû significativement tandis que chutaient les ventes de musique enregistrée. L'audience renforcée de la musique, induite par le piratage, semble avoir engendré une externalité positive bénéficiant au spectacle vivant [Curien et Moreau, 2005a ; Gayer et Shy, 2006]. Krueger [2005] note toutefois que la hausse du chiffre d'affaires des concerts aux États-Unis peut également s'expliquer par une stratégie défensive : les tournées de concerts servant de produit d'appel aux ventes de musiques enregistrées, la baisse de ces dernières aurait incité les artistes à exploiter pleinement leur pouvoir de monopole en augmentant le prix des concerts tout en réduisant le nombre de représentations. Si cet argument tient pour les stars, la forte progression des recettes observée dans la “queue de distribution” – les recettes des concerts hors top 100 ayant augmenté de 89 % entre 2003 et 2005, contre 5 % pour le top 100 – témoigne indiscutablement d'une croissance de la demande. » (*Ibid.*, p. 98)

Plus largement que le spectacle vivant, la question est de savoir si le téléchargement illégal a impacté ou non l'emploi dans le secteur musical, en nous désintéressant un instant des seules figures d'artistes. C'est ce qu'a essayé de faire Alejandro Zentner, en démontrant l'extinction non seulement d'un certain nombre d'emplois, mais aussi de métiers (Zentner, 2006). Si cette étude paraît quelque peu inquiétante quant aux résultats qu'elle avance, elle ne met cependant pas en balance la perte d'emploi avec les reconfigurations et les possibilités que le numérique a offert. De nombreux corps de métiers et emplois se sont développés, depuis l'avènement du numérique, dans ce secteur d'activité : les sociétés de communication dites « 360° », les plateformes de

92 « *The closest papers to ours are Gayer and Shy (2006) and Curien and Moreau (2009a and 2009b), who show that, faced with piracy, the interests of artists and record labels are not necessarily aligned. In these papers, it is assumed that the consumption of recorded music (through legal purchases or piracy) increases the live audience of an artist* » (*Ibid.*, p. 2).

crowdfunding, les sociétés de production *pure players* ou encore les entrepreneurs spécialisés dans la manipulation « *d'analytics* » – données récoltées sur les sites et réseaux sociaux de groupes ou chanteurs. Difficile donc de partager pleinement les conclusions de cette recherche.

11.4. SUR LA DIVERSIFICATION DES GOÛTS : EFFET *SAMPLING* ET CONSENTEMENT À PAYER

La musique étant un bien d'expérience, il faut, par définition, se confronter à elle pour savoir si elle correspond à notre goût. Le développement du phénomène de *sampling*, ou « effet d'échantillonnage »⁹³, notamment chez les jeunes, se justifie par la réduction d'incertitudes lors de la mise à l'épreuve de son propre goût. Il sert en outre à faire bénéficier aux musicophiles de prises informationnelles « nécessaires à la construction d'une recherche (préalable de l'acquisition), [sans lesquelles] l'exploitation des ressources pourtant pléthoriques du réseau peut vite apparaître comme un exercice limité » (Granjon et Combes, 2007, p. 310). Ces prises informationnelles permettent alors aux plus reconnus d'entre eux de bénéficier d'un « avantage concurrentiel sur leurs groupes de pairs »⁹⁴.

Le *sampling* est potentiellement positif pour le secteur musical pour plusieurs raisons :

- tout d'abord, parce qu'il augmente *a priori* significativement la visibilité des artistes, quelle que soit leur notoriété. Ce n'est qu'ensuite, avec les effets de réseaux et les notoriétés préexistantes des artistes, que les disparités se constituent ;
- ensuite, parce que le *sampling* favorise très concrètement le phénomène d'acculturation et augmente, par là-même, le capital culturel musical des musicophiles⁹⁵ ;
- enfin, considérant ce phénomène, « le téléchargement peut, sous certaines conditions, augmenter les profits des producteurs de disques » (Curien et Moreau, 2006, p. 62), ainsi que ceux des artistes, incitant les téléchargeurs à passer à l'acte d'achat, que ce

93 Défini comme suit : « L'effet d'échantillonnage (*sampling*), initialement baptisé “effet d'exposition” par Liebowitz (1982), réside dans l'opportunité, parfois offerte aux consommateurs, de tester un bien avant d'en faire l'acquisition » (Curien et Moreau, 2006, p. 62).

94 « Au travers des divers services existants et au regard du portefeuille de goûts qui est le leur, ils vont le plus souvent repérer puis focaliser leur attention sur un ensemble de ressources parmi celles qui sont attestées par leur communauté musicale de référence, auxquelles ils essaieront, le plus souvent, d'y adjoindre quelques autres, moins connues du “milieu”, mais censées leur donner quelques avantages concurrentiels sur leurs groupes de pairs » (Combes et Granjon, 2008, p. 311).

95 « En effet, en analysant les réponses, il apparaît que ceux pour qui la consommation de fichiers MP3 augmente la consommation de CD sont également ceux qui, en moyenne, achètent le plus de CD par an. Inversement, ceux pour qui les fichiers MP3 se sont substitués aux CD achètent en moyenne peu de CD par an. Ainsi, la consommation de fichiers numériques conduit plutôt à une amplification des comportements de consommation musicale » (Peitz et Waelbroeck, 2004 ; Waelbroeck, 2007, p. 90).

soit sous la forme d'un achat physique, ou sous une autre forme. D'où l'idée qu'une économie en deux temps, souvent évoquée par les professionnels, puisse être problématique puisqu'elle ne rétribue pas de façon sûre ceux qui ont procédé à un investissement.

De tels constats ont fait émerger l'idée de l'existence de deux figures de téléchargeurs (Bounies, Bourreau et Waelbroeck, 2005) : des pirates et des explorateurs. Les explorateurs profitent justement du téléchargement illégal pour élargir leur portefeuille de goûts, ce que confirment Fabien Granjon et Clément Combes qui expliquent que

« Les plus experts profitent des potentialités du *P2P* pour approfondir leur connaissance des courants musicaux auxquels ils sont attachés en faisant par exemple l'acquisition de contenus rares qu'ils n'auraient pu trouver *via* les industries du disque (pirates, albums non réédités, émissions radio, artistes non signés, musiques autoproduites, versions différentes d'un même morceau, etc.). Mais ils vont être tout autant incités à explorer des univers distincts de ce qui fonde le cœur de leurs goûts. En cela, leurs acquisitions sont avisées : les fichiers téléchargés sont ciblés (et le cas échéant renseignés *via* les proches ou les médias) et destinés à être gardés une fois placés dans la sonothèque » (Granjon et Combes, 2007, p. 319).

À ce titre, il faut comprendre que l'effet *sampling* permet un renforcement des goûts et des identités plutôt qu'un changement de position, du profane vers l'amateur – l'inverse étant peu probable. Or, cette représentation n'est pas sans poser question.

Ces figures d'experts et d'amateurs, ou d'explorateurs et de pirates, sont quelque peu problématiques dans la typification qu'elles induisent, à commencer par leur terminologie qui pose un jugement de valeur *a priori* sur les téléchargeurs dont la pratique d'écoute se limite à une culture de masse⁹⁶. Elles ont tout de même le mérite de modéliser deux tendances qui s'opposent, et dont l'intérêt réside dans la mise en tension et le degré, ou plutôt l'aller-retour permanent, que beaucoup de musicophiles opèrent entre ces deux archétypes.

96 « Les amateurs profanes quant à eux engrangent plutôt des contenus qu'ils n'auraient jamais voulu acquérir sous forme marchande. Le P2P est donc l'occasion d'obtenir gratuitement des hits souvent récents et aisément accessibles dans le commerce et dont ces amateurs savent qu'ils correspondent à des envies aussi vives qu'éphémères. [...] Finalement, la pratique du téléchargement ne les conduit pas à sortir des canons musicaux promus par le marché car ils n'investissent pas de médias plus spécialisés/alternatifs les incitant à découvrir des œuvres différentes. Les contenus musicaux récupérés restent ceux diffusés et relayés par l'industrie musicale » (Combes et Granjon, 2008, p. 319).

CONCLUSION PARTIE I

À l'issue de cette première partie, nous retenons plusieurs éléments.

Tout d'abord, le numérique a impacté durablement les acteurs de la filière musicale. Les instances de production (industriels) voient leurs modèles économiques et les cadres législatifs sans cesse remis en question ; les instances de réception (musicophiles) ont modifié leurs modes de consommation musicale (la question du *comment* sera le propos de cette deuxième partie) et le rapport – cognitif, économique, ontologique – à la musique. Entre ces deux acteurs, un *continuum* de figures vient en permanence renégocier les rapports de force entre les acteurs historiques de producteurs et de récepteurs.

Les mutations du secteur ont entraîné à la fois une concentration des « gros acteurs », mais aussi l'apparition d'un grand nombre d'intermédiaires. Malgré une réorientation de la répartition de la valeur, les inégalités et les problèmes de rétribution des ayants droit et des petits acteurs persistent, à quelques exceptions près, obligeant ces derniers à pallier aux moyens de stratégies de compensation, comme le spectacle vivant pour les artistes.

En outre, la controverse liée au téléchargement illégal a mis en évidence la différence paradigmique entre, d'un côté, un phénomène social, et de l'autre, une exposition médiatique d'arguments économiques plus préventifs que répressifs. Les bouleversements dus au numérique, qui opposent les discours industriels et gouvernementaux et les pratiques des usagers, semblent davantage révéler un problème de langage qu'un problème d'arguments.

Par ailleurs, nous retenons l'idée reçue qui voudrait que cette musicalisation accrue induise, par le biais de l'amplification et l'intensification de l'écoute, une désacralisation de la musique. Du moins, c'est ce que laisse penser Jean-Samuel Beuscart, qui prétend que « le deuxième trait de cette évolution de l'écoute musicale concerne la diversification des supports et la désacralisation de la musique. On est passé d'une consommation artistique, liée à des lieux d'écoute légitimes (salles de concert), à une consommation quotidienne et ordinaire » (Guillaud, 2005). Certes, si comme le rappelle Sophie Maisonneuve, « la mise à disposition permanente d'un répertoire important, la possibilité d'entendre beaucoup plus de musique (et de la musique plus variée) qu'auparavant changent complètement la relation à la musique » (Maisonneuve,

2001, p. 17), elle n'a pas forcément pour conséquence d'induire une dévaluation de la musique. Si tel était le cas, il serait judicieux de préciser l'objet ou les objets de cette dévalorisation.

La décroissance économique de la musique enregistrée est indéniable. Faut-il pour autant conclure à la désacralisation de la figure de l'artiste parce que celui-ci est désormais plus accessible qu'avant ? Rien n'est moins sûr. De même, la crise de la professionnalisation, subie par l'apparition des nouveaux amateurs, ne signifie pas un appauvrissement des compétences. « Si l'écoute musicale semble aujourd'hui plus transparente et plus "passive", c'est parce que beaucoup de ces pratiques sont naturalisées » (Maisonneuve, 2012, p. 86). Or, c'est précisément à cette naturalisation de l'écoute pointée par Sophie Maisonneuve que nous souhaitons échapper. Le fait que la musique soit à ce point invisibilisée dans notre quotidien ne doit pas nous pousser à une conclusion trop hâtive, comme une pratique allant-de-soi.

Pour éviter cette naturalisation, il nous reste à comprendre l'écoute musicale en contexte et à montrer que cette approche écologique ou médiologique donne un sens *actif*, volontaire et investi dans cette pratique. C'est en levant le voile sur ces usages que nous entendons comprendre la cohérence et le sens donné à l'écoute musicale quotidienne, pour tenter de répondre à notre problématique.

Ce cadrage théorique et ces données quantitatives nous permettent de mieux cerner les contours des musicophiles actuels. Pour comprendre plus précisément la complexité de l'écoute musicale, et la manière dont elle fait sens pour ces derniers, nous proposons désormais d'exposer notre démarche empirique et qualitative. Nous allons pour cela nous centrer sur les adolescents, population qui nous a plus particulièrement intéressé dans notre recherche.

PARTIE II : PORTRAITS D'ADOLESCENTS EN FAMILLE ET DE LEURS PRATIQUES D'ÉCOUTE MUSICALE

« *Cyber, on est cyber et si bien
Super toutes ces machines dans nos mains
Cyber, on est fier de ne plus être humain* »,

Zazie, « Cyber », *Made In Love*, Universal, 1998, 58 :04

INTRODUCTION PARTIE II

Nous avons fait le choix d'analyser dans la première partie les données quantitatives nous permettant de délimiter les usages relatifs à l'écoute musicale. Or, pour comprendre un phénomène sociotechnique complexe tel que celui-ci, il nous semblait important de l'appréhender qualitativement, dans sa dimension expérientielle. Le seul niveau de l'usage ne suffisant pas, nous avons préféré nous intéresser au niveau « supérieur » – non en terme hiérarchique, mais dans une acception globalisante – au-delà de la notion d'usage, nous nous intéressons à présent aux pratiques, distinction introduite par Geneviève Jacquinot-Delaunay et Laurence Monnoyer :

« Si les notions d'usages et de pratiques sont souvent employées indifféremment cela ne devrait pas nous faire oublier que l'un est plus restrictif que l'autre : l'usage renvoie à la simple utilisation – fut-elle d'une machine complexe – tandis que la pratique intègre à cette dimension, les comportements, les attitudes et les représentations, voire les mythologies, suscités par l'emploi des techniques » (Jacquinot-Delaunay et Monnoyer, 1999, p. 12).

Nous ne souhaitons pas limiter notre regard à l'usage d'un objet, mais enrichir ce premier niveau d'observation d'une pragmatique, prise notamment en charge par des discours recueillis en entretien. Ce choix justifie, en partie, l'approche ethnographique que nous avons adoptée, en tant qu'approche globale d'un phénomène empirique complexe.

« De fait, au-delà d'une reconsideration des théories de l'écoute, du goût et de la réception, la notion d'expérience conduite à réfléchir sur la traditionnelle opposition des méthodes et des théories entre musiques populaires et musiques savantes, ou entre musiques de tradition écrite et musiques de tradition orale. En intégrant la notion d'expérience située, la démarche pragmatique incite à construire, pour chaque situation étudiée, un inventaire des composantes du dispositif, des engagements des personnes et de la configuration particulière de l'ensemble » (Maisonneuve, 2009, p. 113).

Or, précisément, cette expérience d'écoute musicale en régime numérique pose des difficultés particulières que seule une approche qualitative pouvait nous aider à résoudre, et répondre, en partie, à notre problématique. Considérant les situations d'écoute musicale comme « toute rencontre entre un individu social et de la musique, et les effets-résultats-direction-etc. qui en découlent » (Pecqueux et Roueff, 2009, p. 16), nous nous sommes attaché à appréhender la notion d'expérience au sens que John Dewey en donne :

« Il est des choses dont ont fait expériences, mais pas de manière à composer l'expérience. [...] Nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet d'une expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences. [...] Son terme est un parachèvement et non une cessation. Une telle expérience forme un tout ; elle possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent et se suffit à elle-même. Il s'agit là d'une expérience » (Dewey, 2010, p. 59).

Nous ne définissons pas l'expérience de l'écoute musicale comme une finalité, mais comme la multiplication de situations structurée par un principe de continuité – justifiant par ailleurs le terme de « carrière » de musicophile. Notre approche empirique a ainsi pour objectif de faire émerger les spécificités d'une telle pratique.

Un premier chapitre (Chapitre 4) explicite et justifie un certain nombre de partis-pris méthodologiques, comme des postures scientifiques et des modes de compte-rendu de notre recherche. C'est avec un « doute méthodique » (Beaud et Weber, 2010, p. 228) que nous avons fait nos armes méthodologiques avant d'investiguer.

Un second chapitre (Chapitre 5) dessine le portrait d'adolescents et de leurs pratiques d'écoute musicale, au sein de cinq familles. Cet échantillon ne constitue pas l'ensemble des adolescents interrogés pour ce travail de thèse : nous avons dû opérer un choix que nous justifierons alors.

CHAPITRE 4 : UNE ETHNOGRAPHIE « CHEMIN FAISANT »

La musique est « partout, tout le temps » et représente « beaucoup » pour beaucoup d'individus. Ce sujet est donc une chance... mais il fut parfois insidieux, dans la mesure où « tout le monde » a un avis sur la musique. Si trouver des adolescents qui acceptent volontiers de nous parler de musique n'a pas été chose difficile, il a fallu cependant être prudent quant au choix des personnes enquêtées pour ne garder, *in fine*, que les sources les plus « aptes » à nous aider à répondre à notre problématique de recherche. Comme nous allons le démontrer, l'ethnographie⁹⁷, en tant que méthode, ne s'est pas imposée à nous dès le départ de cette recherche, du moins, pas en tant que telle. En cela, ce chapitre consiste en une mise en exposition de la construction de notre méthode et de l'appréhension de notre terrain. Il se peut que certaines questions méthodologiques que nous faisons émerger soient somme toute classiques et récurrentes en sociologie ou en ethnométhodologie. En cela, nous n'avons pas la prétention de renouveler ces sujets amplement débattus. Mais nous assumons simplement l'idée qu'un jeune chercheur doit passer par une reformulation personnelle de certains éléments théoriques ou méthodologiques afin de se les approprier.

12. PENSER UNE MÉTHODOLOGIE COMBINATOIRE

Dans *Introduction à la recherche en SIC* (Olivesi, 2007), les deux premiers chapitres sur l'observation et l'entretien semblent inaugurer de manière complémentaire l'ouvrage – du moins, tel que nous les avons lus –, faisant écho à un obstacle qui s'est imposé à nous en début de parcours doctoral.

La codirection de cette thèse, menée par Pierre Molinier et Philippe Le Guern, nous a paru parfois difficile à concilier du point de vue strictement méthodologique, en fonction des « attentes » ou plutôt des « habitudes de faire » de la recherche, de l'un comme de l'autre. Pierre

97 Nous employons ce terme au sens de Stéphane Beaud (Beaud et Weber, 2010, p. 6), que nous justifions par le caractère localisé de notre recherche : « Ethnographie, ethnologie, anthropologie : Cette diversité de vocabulaire a de quoi désarçonner le débutant. Elle provient de l'histoire compliquée de l'anthropologie sociale en France et de sa faible institutionnalisation. Dans le vocabulaire anglo-saxon, on n'utilise que les termes *ethnography* et *social (ou cultural) anthropology*. En règle générale, en français, ethnographie désigne le niveau le plus local de la connaissance : enquête de terrain, résultats obtenus à l'échelle d'un village, d'une tribu, d'un milieu d'interconnaissance. »

Molinier a construit toute une réflexion théorique sur l'approche micro-communicationnelle (Molinier, 2003), jusqu'à faire des entretiens et du portrait une des thématiques principales de notre équipe de recherche (Molinier, Le Marec et Leforestier, 2014). Philippe Le Guern plaide plus volontiers en faveur d'une longue période d'observation sur le terrain.

Si, pendant longtemps, la difficulté se fit sentir, nous avions pourtant l'intime conviction que ces deux points de vue n'étaient pas incompatibles, qu'ils étaient au contraire bien complémentaires. La double posture méthodologique pour laquelle nous avons opté est donc la résultante de cette codirection que nous avons fini par assumer pleinement, parce que « le choix d'une méthode est pour une part la réponse à un questionnement, mais aussi, et d'abord, le produit de socialisations scientifiques intriquées à des dispositions plus ou moins complexes à éclairer » (Legarve, 2007, p. 39). Il est évident que l'approche de Philippe Le Guern ne réfute pas l'utilisation d'entretien, mais il ne lui laisse certainement pas autant d'importance que lorsqu'il s'autonomise dans certaines recherches. À l'inverse, la dimension « photographique » de l'entretien, avec son caractère ponctuel, fut l'objet de nombreuses discussions et interrogations avec Pierre Molinier.

Nous avons utilisé le bagage théorique et méthodologique de nos deux directeurs pour ne donner la priorité ni à l'entretien ni à l'observation dans une ethnographie, somme toute classique. Nous n'avons rien (ré)inventé, mais nous souhaitions souligner le fait que cette disposition a mis du temps à s'imposer à nous. Ainsi fait-elle l'objet de la conceptualisation ou du moins de l'explication qui va suivre.

Pour concilier ces deux approches, nous avons tenté d'articuler ce qu'Alex Mucchielli et Claire Noy appellent le « *champ de l'expérience* et le *champ de l'inter-action* » à travers le regard du chercheur qui « doit s'orienter vers l'acteur en situation dans l'ici et maintenant et cherch[er] à saisir ce qui se construit, car le sens qui nous intéresse est celui qui naît pour l'acteur » (Mucchielli et Noy, 2005, p. 194). Le constructivisme, en ce qu'il « prend son essence dans cette volonté de comprendre ce qui se construit en situation » (*Ibid.*, p. 192) a guidé le choix de nos méthodes de recueil de données, dont chacune d'entre elles a pour but de répondre à la connaissance de trois types de médiations⁹⁸ :

- les médiations techniques ou médiatiques, en lien avec les équipements, les supports et les médias ;
- les médiations individuelles, témoignant de l'attachement, de l'émotion et de l'identité des musicophiles, comme nous l'avons vu dans la première partie ;

98 Taxinomie que nous reprenons de la thèse de Muriel Gil (2011, p. 272).

- les médiations sociales, relevant à la fois de l'échange physique et concret de musiques, comme des sociabilités constituant des communautés de goûts.

Comme nous allons le voir, chacune des méthodes déployées a pu nous faire accéder à des types de données, lesquelles, une fois réunies, se combinaient entre elles.

12.1. DE L'ENTRETIEN « PHOTOGRAPHIQUE »...

Avant d'expliciter ce travail de terrain, nous avons préalablement constitué une grille de questions thématiques. Certains manuels préconisent une grille très détaillée, même s'il s'agit de s'en détacher pendant l'entretien, d'autres à l'inverse s'accommodeent des thématiques de recherche. Nous avons construit une première grille d'entretien⁹⁹, très fournie, laquelle dénote de l'appréhension à « démarrer un terrain ». Lors de cette phase exploratoire, cette grille dont nous avions du mal à nous défaire a permis de tester nos premières hypothèses. Puis, la confiance aidant, nous nous sommes rendu sur le terrain, sinon de plus en plus libre, du moins de plus en plus libéré : la connaissance parfaite ou presque de la grille, nous ayant permis de nous en détacher progressivement. De surcroît, la capacité à jauger de mieux en mieux notre problématique, notre terrain, et le fait que nos lectures commençaient à prendre forme dans un réseau de connaissances et de savoirs, de plus en plus dense, et de moins en moins flou, ont participé d'une meilleure exécution de notre travail. Dans cette optique évolutive, et après une première vague d'entretiens menée entre juillet et août 2012, nous avons préféré remanier cette grille pour la thématiser davantage, l'organiser de manière plus cohérente et faire apparaître de nouvelles thématiques – comme les risques auditifs et les actions multitâches dans lesquelles intervient la musique. Cette deuxième grille¹⁰⁰ nous a permis de convoquer les thématiques précises à interroger, ainsi que les « grandes questions » qui visent à répondre dans leur finalité à la problématique de recherche, sur l'insertion et la cohérence de la musique dans le quotidien des adolescents. Est entendu que cette deuxième grille n'est jamais restée figée : de nombreux allers-retours entre terrain et théorie l'ont faite évoluer.

Nous nous sommes servi de l'entretien individuel comme d'une porte d'entrée dans l'univers des adolescents, pour « faire l'expérience de l'expérience » (Gil, 2011, p. 286). Dans une approche compréhensive, en passant un temps long d'échanges avec eux, l'objectif était à la fois de « faire un “état des lieux” des pratiques et des usages des acteurs (usagers des dispositifs)

99 Annexe 7 : Grille d'entretien 1, p. 467.

100 Annexe 8 : Grille d'entretien 2, p. 472.

dans un contexte donné »¹⁰¹, ainsi que de « désinvisibiliser » l'écoute musicale par la mise en mots de cette pratique et des émotions qui en découlent.

Malgré la « tradition » méthodologique de notre équipe de recherche, le Grecom¹⁰², ces entretiens ne satisfaisaient pas tout à fait quelques-uns de nos questionnements scientifiques qui étaient de pouvoir :

- historiciser la pratique d'écoute musicale au sein de la famille : la musique se transmet-elle au sein d'une même famille ? Si oui, cette transmission est-elle implicite ou explicite ? Et à quel niveau se produit-elle : celui des genres musicaux ou celui des valeurs ?
- observer une évolution dans les pratiques d'écoute musicale des adolescents : y a-t-il des effets de mode des sites ou des applications sur lesquels écouter de la musique ? Quel est le degré de renouvellement des artistes, des médias, des équipements ?
- enfin et surtout, ne pas se limiter au seul matériau discursif.

En tant qu'« artisan intellectuel » (Kaufmann, 2007, p. 14) face à une méthodologie souple et évolutive, nous avons souhaité procéder à ces entretiens en tenant compte des facteurs « temps » et « espace ». En effet, les types d'entretien, individuels ou collectifs, entre pairs ou en famille, opèrent une « plasticité » (Christophe, 2014) complémentaire que nous avons voulu nous saisir.

Pour ce faire, nous avons multiplié les situations de rencontre, au moyen d'entretiens collectifs entre frères et sœurs, ainsi qu'en famille, en incluant alors les parents¹⁰³. Nous avons préféré mener ces entretiens plutôt à la fin de la période de terrain, alors que le climat de confiance avec l'adolescent, mais aussi avec les autres membres de la famille, nous était favorable. Ces entretiens furent d'une richesse particulière pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, mettre des mots sur leurs pratiques d'écoute a conduit plusieurs informateurs à exprimer le « bonheur d'expression » (Bourdieu, 1998, p. 1408) qu'ils avaient eu à revivre certains souvenirs liés à la musique. Au terme de l'entretien avec la famille de Carla, Christine, sa mère, nous a avoué ce plaisir nostalgique : « *On avait un choix de musiciens, de groupes de qualité, je trouve qu'on a été très gâtés à notre époque. Phil Collins, par exemple, Genesis, bien sûr ! Aller voir des groupes comme ça, c'est ÉNORME ! Rien que quand je te dis ça, je te remercie d'être là, ça*

101 « Dans le cadre de cette réflexion sur l'intégration de dispositifs technologiques, il s'avère nécessaire de faire un “état des lieux” des pratiques et des usages des acteurs (usagers des dispositifs) dans un contexte donné. Le premier champ [celui de l'expérience], tente donc de saisir les modes de fonctionnement relationnels et communicationnels dans les univers symboliques des acteurs » (Mucchielli et Noy, 2005, p. 193) .

102 Pour Groupe de Recherche et d'Expertise en Communication Médiatisée, équipe du laboratoire le LERASS.

103 Nous reviendrons lors de l'exposition des limites méthodologiques sur les entretiens collectifs entre pairs dont la systématicité a été abandonnée.

fait revivre des choses qui sont... Moi la musique, c'est quelque chose que j'adore. Donc, ça fait revivre des moments très très forts. »

En outre, après plusieurs rencontres et plusieurs mois à suivre les adolescents, nous avons commencé à bien connaître leur culture, ainsi que les raisons de leur attachement à cette culture. À plusieurs reprises, nous nous sommes retrouvés, malgré nous, dans une situation de « médiateur » entre, d'une part, l'adolescent qui ne savait pas ou ne souhaitait pas communiquer sur ses goûts et, d'autre part, ses parents qui ne les comprenaient pas. À 16 ans, Alexandre sort beaucoup trop en boîte de nuit ou en club : c'est du moins l'avis de ses parents. Si l'aspect festif et divertissant est un argument de poids pour lui, il s'est, dans le même temps, constitué une culture très fine de la musique électro, en sélectionnant méthodiquement les soirées auxquelles il se rend avec ses amis. Pourtant, ses parents ne comprennent pas son goût pour cette musique, reléguant ce genre musical à une inculture :

« - Brigitte (la mère) : Pour moi, c'est pas de la musique c'est des sons...

- Robert (le père) : C'est répétitif. La musique c'est des sons...

- Brigitte : ... qui te parle ! La musique ça te parle, y a des émotions qui passent au travers, y a plein de choses... Là, je sais pas ce que tu peux ressentir à part un mal de tête ! [Rires]

- Alexandre : Bien sûr que non.

- Moi : C'est peut-être une musique qui lui parle beaucoup ?

- Alexandre : Mais oui ! C'est toi qui vois ça comme ça.

- Brigitte : Oui, peut-être...

[...]

- Moi : J'étais assez étonné de la culture qu'Alexandre s'est faite. En fait, il a une culture électro très poussée pour son âge.

- Brigitte : Ah ? Je le voyais pas comme ça... »

Enfin, ces entretiens nous ont également permis d'accéder à une parole de l'intime liée à la musique, ce qui fut rarement le cas lors des entretiens individuels avec les adolescents dont la pudeur, quand ces sujets étaient abordés, était rapidement perceptible. Nous entendons par « intime » le rôle que la musique peut jouer dans la constitution d'un couple, dans la construction d'identités sexuelles, jusqu'à sa place lors de rapports amoureux. Si Rébecca et Éléonore nous ont intéressé, c'est, entre autres, parce que nous avons pu assister à des discussions entre leur mère et leur beau-père Nicolas. À la genèse de leur couple, en 2009, la musique était un sujet privilégié pour ces jeunes amoureux :

« - Moi : Et quand vous vous êtes rencontrés, un des trucs qui m'avait fasciné, vous parliez tout le temps de musique !

- Caroline, gênée : C'est intime !

- Moi : Vous aviez des... accointances musicales ?

- Caroline et Nicolas : Oui, oui c'est sûr...

- Caroline : On a écouté de la musique au début quand on s'est rencontrés. Je sais pas si tu te souviens... tu m'as fait écouter... on a été les voir en concert après... Archive. On a écouté un soir Archive, un morceau qui dure un quart d'heure, un peu comme Dire Strait et quand le morceau s'est arrêté, les mêmes constats, le même plaisir, les mêmes références derrière. »

Dix-neuf entretiens individuels ont été réalisés, auxquels s'ajoutent quatorze entretiens en famille. Lorsque les individus le permettaient, les entretiens ont été filmés – notamment pour faciliter la transcription et garder une trace visuelle de l'environnement dans lequel ils se sont déroulés, comme la chambre ou la pièce à vivre. Le plus court a duré 1 h 45 et le plus long 3 h 30.

Enfin, nous ne souhaitions pas nous limiter aux discours – d'une part – et aux discours sur les usages plus spécifiquement, car comme le fait remarquer Joëlle Le Marec :

« les études d'usage accordent souvent en effet un rôle central à l'analyse du discours de personnes saisies dans des contextes où ils sont utilisateurs d'objets techniques. Les phénomènes liés à l'usage sont associés presque irrésistiblement à des discours d'usagers : en procédant préférentiellement de cette manière, on contribue à reléguer l'usager dans un pôle final, en bout de chaîne, puisqu'il ne produit plus rien que du discours » (Le Marec, 2001, p. 108).

En ce sens, l'observation participante nous est apparue comme une bonne alternative.

12.2. ... AUX « IMAGES ANIMÉES » DE L'OBSERVATION

Nous avons suivi les dix-neuf adolescents dans leur famille entre six et dix-huit mois. Plus concrètement, cela signifie que nous allions régulièrement chez eux, passer du temps avec eux, et partagions les moments de vie familiale, comme les repas. Pour celles et ceux n'habitant pas à Toulouse, nous leur suggérions d'être leur invité pour le couvert, voire aussi pour le gîte. Dans la mesure du possible, nous les accompagnions à des soirées entre amis ou en concert. Nos rencontres ont eu lieu, sur des périodes d'au moins une journée, privilégiant une observation sur plusieurs jours consécutifs. Cette méthodologie a eu pour effet d'instaurer un climat de confiance auprès des adolescents et de leur entourage, jusqu'à avoir du plaisir à nous retrouver régulièrement.

Cette immersion nous a permis « de passer au champ de l'inter-action qui a pour objectif d'évaluer la pertinence de l'intégration des dispositifs technologiques, dans l'ici et maintenant. Ce deuxième champ va donc s'intéresser à l'action en train de se faire en interaction (interaction) avec un dispositif » (Mucchielli et Noy, 2005, p. 193). Tout comme la caméra se fait oublier dans le film documentaire, sur le temps long, notre présence en tant que chercheur s'est invisibilisée, et nous a ainsi permis d'accéder à un discours plus libre, d'observer des pratiques du quotidien et de l'ordinaire.

Dans une autre mesure, nous avons pu constater qu'étirer le temps de l'enquête nous permettait de saisir plus justement la constante dynamique des goûts et la perpétuelle évolution des usages sociotechniques en lien avec les équipements numériques – ce qu'Antoine Hennion développe autour de l'activité réflexive de l'attachement de l'amateur¹⁰⁴. Par analogie, nous dirions que l'entretien permet de faire une photographie réaliste d'une pratique. L'occasion de revenir sur l'entretien *a posteriori* avec l'informateur et de multiplier les temps d'observation avec ce dernier. Cela nous permettant de passer d'une image fixe à une image animée. L'évolution permanente et volatile des rapports aux médias ou aux équipements a ainsi donné lieu à un travail sur l'historicisation d'une pratique et de constituer une relative cartographie des univers culturels. Cet exercice nous a rappelé que l'émergence des pratiques digitales précède largement l'avènement du numérique que nous datons schématiquement au début des années 2000, relativisant ainsi ce qui est souvent qualifié comme un changement, un tournant, voire une révolution.

Nous avons consigné toutes nos remarques et les échanges informels dans un journal de bord dans lequel nous avons pris le soin de distinguer les notes descriptives des notes subjectives (Le Guern, 2007a, p. 27). Ces dernières, couchées à l'écrit, permettent dans un second temps une mise à distance des sentiments vécus *in situ*. Ce parti-pris ne suffit pas à « objectiver des données subjectives », mais il représente une première étape interprétative considérable lors de l'analyse des données.

104 « Le goût gagne à être mis en relation avec l'idée de réflexivité, non seulement au sens moderne et politique de celle-ci, mais aussi et surtout [...] en un sens premier, originaire, insistant sur le moment indéterminé de l'avènement. Il s'agit bien de plaider pour une autre conception du goût, comme modalité problématique d'attachement au monde. Ou encore, dit autrement, comme activité pragmatique d'amateurs critiques tournés vers leur objet sur un mode perplexe, guettant ce qu'il leur fait, attentifs aux traces de ce qu'il fait aux autres, partagés entre les sensations directes à éprouver (ou essayer d'éprouver), et les relais indirects qui permettent de différer un peu son jugement et de s'en remettre en partie à l'avis des autres » (Hennion, 2009, p. 65).

12.3. CONSIDÉRER L'ETHNOGRAPHIE COMME UNE MÉTHODOLOGIE COMBINATOIRE

Le chercheur est confronté à une double barrière l'empêchant d'accéder directement au réel : d'une part, parce que les discours, tout comme les actes qu'il relève, ne sont jamais transparents, d'autre part, parce que le dispositif de recherche marque d'un second filtre cette première opacité. Le décalage entre pratiques « réelles » – quoi qu'il faille définir une « réalité » spécifique lors de l'absence du chercheur sur son terrain – et les pratiques déclarées – là encore, le contexte de déclaration est à spécifier – nous ont poussé à plaider en faveur de la méthodologie combinatoire qu'est l'ethnographie. Dans la mesure où « chaque technique a ses avantages et ses inconvénients, il est souhaitable de les combiner plutôt que de céder à une monomanie préjudiciable sur le plan heuristique. C'est ainsi que l'on se donne les moyens de compenser les défauts propres à chacune » (Le Bohec, 2007, p. 275). En rapportant les études quantitatives, en effectuant un état des lieux scientifique sur la consommation musicale dans la première partie, et en articulant plusieurs méthodes de recueil de données qualitatives, nous avons pu croiser les informations proposant soit une congruence, renforçant ainsi la validité des résultats scientifiques, soit des incohérences, que nous pouvions lever et modifier par la suite. Autrement dit, selon nous, adossée à un travail quantitatif préalable, l'ethnographie, parce qu'elle combine plusieurs méthodologies, permet de réduire les incertitudes.

Pour expliciter notre point de vue, nous pouvons prendre l'exemple de *YouTube*. Cette plateforme est devenue en quelques années, le « lieu » d'écoute de musiques partagées par un très grand nombre d'adolescents. Mêlant audio et vidéo, les producteurs et artistes de musique se sont rassurés derrière cette pratique, pensant qu'enfin le visuel et les clips vidéos, délaissés depuis la numérisation des contenus, connaîtraient un nouvel essor. Les entretiens ont mis en évidence que *YouTube* apparaissait effectivement comme une plateforme incontournable pour des raisons d'accessibilité et de gratuité. Ce n'est qu'une fois sur le terrain que nous avons pu observer que, si des musiques sont « lancées » sur *YouTube*, la grande majorité des adolescents naviguent ensuite sur d'autres pages, comme *Facebook* ou leurs mails, ou entreprennent un jeu vidéo, délaissant complètement les images de la vidéo en cours de lecture. En les questionnant sur les pratiques d'utilisation de cette plateforme, les informateurs n'avaient pas conscience que *YouTube* s'inscrivait au cœur d'un réseau de pratiques intermédiaires plus complexe. C'est le cas d'Arthur qui explique : « *Des fois, je mets la musique sur YouTube pour qu'elle aille bien avec mon jeu.* » Ce n'est qu'au travers de cette observation que nous avons pu apporter des ajustements, lors des entretiens suivants, sur les pratiques qu'entretiennent les adolescents avec *YouTube*. Il s'agissait alors non plus de les interroger sur les aspects technologiques et

ergonomiques, mais sur l'intermédialité que peut représenter l'ordinateur – et pas seulement Internet.

En soi, les entretiens individuels, les entretiens collectifs et l'observation menée dans la durée pourraient constituer, chacun, des matériaux indépendants dont l'analyse segmentée permettrait de pointer un premier type de résultats. Nous préférions les voir comme interdépendants les uns avec les autres.

Ces trois matériaux se sont révélés être le fruit d'une ethnographie, dont l'interdépendance de ces outils nous a permis de comprendre les représentations sociales et cognitives, au travers des discours et des pratiques, des affordances et des ergonomies. En effet, pour passer de la compréhension d'un usage à la compréhension d'une représentation, nous avons abordé scientifiquement notre objet en suivant un chemin de réflexion qui visait à définir les usages techniques et les usages sociaux de manière très précise avec les informateurs. En postulant que ce n'est pas l'usage qui fait le savoir, mais la représentation de cet usage, notre enquête nous a obligé à accepter que « tout ne vienne pas du chercheur »¹⁰⁵.

Cette méthodologie combinatoire habile aussi une certaine forme de montée en généralité, c'est-à-dire permet d'établir des modèles scientifiques, tels que le définit Joëlle Le Marec : « Tout modèle scientifique est potentiellement un schéma d'action, qui permet de rationaliser des conduites, de les « abstractiser » : la puissance de la représentation que les modèles proposent, simple, structurante, en fait des outils privilégiés dans une conception du professionnalisme fondé sur la construction de procédures techniques objectivées et partagées » (Le Marec, 2002, p. 21). Proposer des modèles sociétaux et non théoriques¹⁰⁶ nous a permis, non pas de faire émerger des usages transversaux et universaux, mais plutôt de favoriser la compréhension des contextes sociaux dans lesquels ils avaient été produits en reliant matérialité et discursivité : passer ainsi des pratiques d'écoute musicale à ce que la musique représente pour nos informateurs et comment elle fait sens dans leur quotidien.

105 « Sur le terrain, le chercheur ne peut maîtriser la signification des situations de communications, qui engagent d'autres acteurs que lui-même, et dont le sens global ne peut être revendiqué par une seule des parties. Le chercheur est obligé de renoncer à cette part manquante, perpétuellement. L'interprétation lui permet de reconstruire un texte cohérent, un point de vue – parfois une multiplicité de points de vue, toujours eux-mêmes reconstitués d'un point de vue privilégié. Mais il ne peut faire en sorte que les communications sur le terrain ne soient pas toujours beaucoup plus que du recueil de matériau, ou plutôt, qu'elles soient avant tout autre chose sur le moment, autre chose dont la signification ne dépend pas que de lui, en tant qu'acteur social n'ayant nulle priorité sur l'interprétation de la situation sur-le-champ, sinon son cadrage préalable et son interprétation ultérieure » (Le Marec, 2002, p. 19).

106 « La modélisation sociétale, qui affine la description ou améliore la compréhension d'un fait connu de tous, et la modélisation plus spécifiquement théorique, qui opère une rupture épistémologique et propose un nouveau paradigme » (Kaufmann, 2011, p. 27).

« On aboutit à une inversion possible : le problème de la montée en généralité des résultats de recherche sur les usages étudiés pour une grande variété d'environnements, de lieux, de dispositifs, peut se résoudre bien autrement qu'en attendant indéfiniment de voir apparaître ce qui serait transversal et permanent au-delà des cas de figure multiples. On peut tout au contraire, au fil des recherches, faire l'hypothèse que les usages sont une notion qui permet de voir la construction des contextes sociaux, en tant que représentations sociales intégrant des éléments matériels et situationnels. La montée en généralité se fait sur la portée de la notion comme variété des représentations sociales intégrant des comportements et des savoirs, mais aussi, nécessairement, « pour de vrai » en quelque sorte, des objets matériels, des lieux concrets, etc. » (Le Marec, 2001, p. 116).

12.4. APPRÉHENDER SON TERRAIN

Une fois le matériau recueilli, nous avons consigné toutes nos « notes de terrain » dans un journal de bord, proposé en annexe numérique¹⁰⁷ : il réunit à la fois nos observations, ainsi que les retranscriptions intégrales de nos entretiens. Si plusieurs de ces notes étaient, au départ, écrites manuellement, nous avons fait le choix de les retranscrire numériquement, afin d'avoir un matériau homogène dans sa forme, plus facile à appréhender lors de la phase d'analyse. En effet, ce temps nous a semblé particulièrement important. Tout comme l'avait pointé Pierre Bourdieu¹⁰⁸, Stéphane Beaud et Florence Weber rappellent que « transcrire, c'est déjà interpréter » (Beaud et Weber, 2010, p. 214).

« C'est donc au nom du respect dû à l'auteur que, paradoxalement, on a dû parfois prendre le parti d'alléger le texte de certains développements parasites, de certaines phrases confuses, de chevilles verbales ou des tics de langage (les « bon » et les « euh ») qui, même s'ils donnent sa coloration particulière au discours oral et remplissent une fonction éminente dans la communication [...] brouillent embrouillent la transcription au point, en certains cas, de la rendre tout à fait illisible pour qui n'a pas entendu le discours original » (Bourdieu, 1998, p. 1418).

Cette retranscription faite, nous nous sommes attelé à la tâche ardue de l'analyse des discours pour produire, dans le chapitre suivant, des portraits d'adolescents en famille puis, dans la troisième partie, une analyse transversale de nos résultats.

Cette étape est souvent méthodologiquement dissimulée sous une « herméneutique du chercheur » indéfinie. Si l'herméneutique ne s'oppose évidemment pas – ou plus – à

107 Le document aurait fait plus de mille pages en version papier, nous avons préféré le mettre dans une version numérique, jointe à ce manuscrit (Annexe 9 sur CD). Nous tenons à préciser qu'il s'agit d'un document de travail sur lequel nous avons volontairement laissé les abréviations et que certaines fautes d'orthographe ou de frappe subsistent.

108 « Ainsi, transcrire, c'est nécessairement écrire, au sens de réécrire » (Bourdieu, 1998, p. 1417).

l'empirisme¹⁰⁹, nous avons souhaité expliciter les critères nécessaires à l'analyse et à l'interprétation de nos résultats. Pour cela, nous nous sommes basé sur la thèse de Guillaume Carbou (Carbou, à paraître) portant sur l'analyse argumentative. Ce dernier a relevé des critères d'analyse qui permettent concrètement, lors d'une analyse de discours, de se reposer sur une herméneutique sinon fiable, clairement exposée. En effet, si l'analyse de discours ne peut pas échapper à un processus interprétatif, donc subjectif, il faut se prémunir des risques de surinterprétation, à l'aide de ce qu'il qualifie lui-même de « critères de validité herméneutique »¹¹⁰.

Ces critères sont :

- la récurrence d'indices concourant à la même interprétation ;
- les îlots de confiance, c'est-à-dire des éléments sur lesquels l'interprétation semble vraiment fiable ;
- la validation par l'intersubjectivité, soit au moyen d'analyses extérieures à notre recherche, soit entre informateurs, soit pour une même donnée émanant d'un même informateur dont le recueil s'est fait par des méthodes différentes – on pourrait alors parler d'une intrasubjectivité ;
- le potentiel heuristique général de la modélisation par la congruence de plusieurs éléments et la capacité de l'interprétation à être prédictive ;
- la cohérence globale de l'interprétation qui doit éviter que certains éléments ne soient en contradiction avec notre interprétation générale.

Enfin, la qualité d'une herméneutique, en tant que « dispositif souple de régulation, où l'imagination et la raison trouvent souvent à s'appuyer dans la recherche du vraisemblable » (Bélisle, Bianchi et Jourdan, 1999, p. 136), passe immanquablement par la présentation claire des données, des conclusions, et des règles de passage des unes aux autres. En cela, l'interprétation ne doit pas être une « boîte noire » mais, au contraire, ouverte à la discussion, au même titre que les résultats d'une recherche.

109 « Mais il situe volontiers cette question comme une déclinaison du vieil antagonisme entre l'empirisme et l'herméneutique, qui traverse l'ensemble des sciences sociales. L'empirisme apparaît encore, désespérément, comme l'héritage positiviste d'une conception unifiée des sciences sur le modèle des sciences de la nature » (Le Marec, 2002, p. 17).

110 En partie inspiré des « limites de l'interprétation » d'Umberto Eco (1994).

13. INTERROGER ET OBSERVER DES ADOLESCENTS

13.1. COMPOSITION DE L'ENSEMBLE

Face à l'impossibilité à constituer un échantillon représentatif dans une approche qualitative (Kaufmann, 2011, p. 41), la composition de notre « ensemble » d'informateurs – c'est ainsi que nous le nommerons¹¹¹ – a fait l'objet de nombreuses discussions avec nos directeurs de thèse. Cette impossibilité s'est retrouvée lors de la constitution d'idéaux-types représentatifs, à partir de données quantitatives, et cela pour deux raisons.

- Nous aurions pu extraire d'enquêtes quantitatives ce qui est parfois nommé des « profils-types ». Mais les enquêtes quantitatives ne s'intéressent généralement pas à la musique de façon spécifique : elles l'englobent généralement dans un système de pratiques culturelles plus large. Or, les profils issus de ces résultats se révèlent être, dans la plupart des cas, moins des idéaux-types que des « caricatures » d'auditeurs de musique, réduisant quelques traits saillants à l'essentiel. La diversité et la complexité des situations, dues au caractère intrinsèque de ces études s'en trouvent alors gommées ;
- Nous aurions pu bénéficier des résultats quantitatifs de l'ANR Musimorphoses pour constituer des idéaux-types précis. Cependant, les longues phases d'exploitation et d'administration des 3000 questionnaires renseignés ont produit les premiers résultats en mai 2014, date de notre troisième année de thèse, lorsque notre enquête devait prendre fin.

Pour justifier d'une validité scientifique, nous avons construit nos propres idéaux-types, au sens weberien du terme¹¹², en faisant émerger, isolément, plusieurs facteurs déterminants dans les situations d'écoute musicale, pour ensuite les pondérer¹¹³. La sélection de traits caractéristiques va nous permettre de générer une analyse transversale des régularités et irrégularités des situations, à partir de la singularité des informateurs retenus. En cela, ces facteurs explicatifs ne garantissent pas une représentativité, mais une diversité. Ils sont nécessaires, mais non suffisants. C'est pourquoi nous resterons prudent et modeste quant à l'interprétation causale que l'on fait de ces déterminants. Comme le rappelle Max Weber « on ne

111 Terme repris de Muriel Gil (2011, p. 270).

112 « On peut dessiner sous forme d'utopie l'idée de l'artisanat en assemblant certains traits qui existent de manière diffuse [...] en accentuant unilatéralement leur conséquence » (Weber, 1992, p. 196).

113 « L'idéal est donc de pondérer les critères comme pour un échantillon représentatif » (Kaufmann, 2011, p. 41).

trouvera nulle part empiriquement un pareil tableau dans sa pureté conceptuelle. Il est une utopie » (Weber, 1992, p. 196).

Nous avons donc constitué un ensemble, selon des critères propres à enrichir notre connaissance sur la musicalisation du quotidien des adolescents, à l'heure du numérique. Le contact avec ces dix-neuf adolescents a été pris soit directement – enfants d'amis, de proches, de connaissances ou de collègues de travail – soit indirectement – amis d'adolescents déjà présents dans notre ensemble –, en fonction des variables sociales suivantes :

- le sexe pour constituer la parité et entrevoir des différences ou des ressemblances d'appropriation des usages entre garçons et filles ;
- l'âge, entre 13 et 18 ans¹¹⁴ ;
- la classe dans laquelle ils poursuivaient leur scolarité, afin de ne pas négliger les situations de redoublements et de renouvellement des sociabilités, ou encore les parcours « professionnalisant », comme c'est le cas pour Rémi ;
- le nombre d'enfants dans la fratrie et la place dans cette fratrie – quand il y avait une fratrie. Faire le choix de suivre plusieurs adolescents d'une même famille s'est révélé positif car, comme nous le verrons, cette variable a permis de mettre en exergue les circulations d'informations, d'équipements et de fichiers musicaux entre frères et sœurs ;
- des indicateurs de niveau de vie – que nous avons fait le choix de graduer de manière binaire – « plutôt favorisé » ou « plutôt défavorisé ». Il est toujours délicat d'interpréter ces données qui ne doivent pas tirer le chercheur vers des interprétations teintées de déterminisme social. Pour autant, il ne s'agit pas non plus de négliger le pouvoir « éclairant » sur certaines situations. Nous avons donc fonctionné par indices, comprenant la catégorie socio-professionnelle des parents, le lieu d'habitation, le type de logement ;
- la situation familiale – afin d'interroger également des familles monoparentales, comme c'est le cas pour Rémy, ou bien des familles recomposées, comme celle d'Eléonore et Rébecca, en l'occurrence ;
- la localité – pour éviter les effets de réseaux ou de régionalisme, qui peuvent être importants, tant en ce qui concerne les artistes écoutés que les médias consultés.

114 Nous reviendrons dans la sous-partie suivante sur le choix de cette tranche d'âge.

Ainsi les territoires toulousain, parisien, provençal, lyonnais ainsi que la région des Landes ont panaché notre ensemble.

Outre ces variables historiques sociologiques, nous souhaitions en ajouter d'autres que l'on pourrait qualifier d'infocommunicationnelles et propres à notre problématique liée aux usages sociotechniques d'équipements numériques. Il était essentiel, pour nous, comme évoqué en première partie au travers des propos de Dominique Pasquier (2007, p. 143), de trouver de nouveaux critères observables, liés à la nature intrinsèque de ces pratiques numériques. Nous avons donc ajouté :

- le taux d'équipement, qui nous semblait important à évaluer afin que notre ensemble ne comporte pas uniquement des adolescents « hyper-connectés » ;
- la distance du lieu d'habitation à un centre urbain, un facteur déterminant à la fois dans le rapport aux équipements culturels, et donc aux sorties culturelles, mais aussi pour des questions de débit internet. La famille de Martin et Basile, de même que celle de Marie, habitent en plein cœur des Landes, région dans laquelle le haut débit est inexistant. Leur mode de consommation s'en trouve impacté ;
- enfin, l'attachement global à la musique. Nous n'avons pas choisi, à tout prix, des adolescents « musicophiles », c'est-à-dire empreints d'une culture fine et éclectique de la musique – comme dans le cas de Carla –, de même que nous n'avons pas suivi que des adolescents disant de la musique qu'elle avait, pour eux, un intérêt particulier – comme c'est le cas pour Hugo. Derrière cette volonté, se cachait, d'une part, la diversité en matière de genres écoutés ou préférés, mais aussi la question des liens faibles par rapport à l'objet musical. Il nous semblait important de pouvoir interroger les liens forts et les liens faibles, afin de ne pas essentialiser le rapport à la musique.

En fonction de ces variables, nous avons choisi un premier ensemble d'adolescents en lien avec notre entourage – enfants ou frères et sœurs d'amis, d'amis de nos parents, de collègues de travail ou de connaissances, adolescents adhérents à notre club de sport. Dans un second temps, par « effet boule de neige » (Beuscart et Couronné, 2009, p. 154), ces premiers adolescents nous ont permis d'en rencontrer d'autres, qui nous étaient inconnus. Cette deuxième sélection s'est opérée sur des critères pouvant diversifier le premier ensemble, afin de minimiser le tropisme lié à l'ethnocentrisme lors de la constitution du « premier » ensemble.

D'une manière générale, nous avons tenu à ne rencontrer que des adolescents que l'on pourrait qualifier « d'ordinaires », dans le rapport qu'ils entretiennent avec la musique. Il n'était pas question de faire une recherche supplémentaire sur la figure du fan ; que ce soit le fan d'un artiste – comme peut en mener Gabriel Segré (Segré, 2001 ; Segré, 2014b) – ou d'un genre musical – comme cela peut être thématisé dans certains numéros de revue (Guibert et Hein, 2006 ; Parent, 2011). À l'opposé, nous ne nous sommes pas non plus intéressé aux non-publics, soit des adolescents qui n'aiment pas et n'écoutent pas de musique. Entre ces deux archétypes extrêmes, nous avons questionné des adolescents aux liens plus ou moins faibles, ou plus ou moins forts, avec l'écoute musicale.

La constitution de notre ensemble global, en fonction de ces variables, fut particulièrement difficile à mettre en œuvre car elle met en exergue, selon nous, le paradoxe d'une démarche inductive, laquelle n'est pas guidée par des hypothèses *a priori* susceptibles d'orienter la recherche, et la constitution d'idéaux-types préétablis. Nous assumons donc, dans notre recherche, la dimension évolutive que ces idéaux-types constituent en optant pour la saturation des modèles. « Ces derniers sont dégagés progressivement de l'observation. Au début, ils sont très flous et sans cesse remis en cause par de nouvelles observations. Puis ils deviennent plus nets et se stabilisent, les faits confirmant où il est possible de considérer qu'il y a saturation : les dernières données recueillies n'apprennent plus rien ou presque » (Kaufmann, 2011, p. 29).

Cette stratégie justifie en partie le choix opéré concernant le nombre d'adolescents constituant notre ensemble. En outre, malgré un ensemble que l'on pourrait considérer comme restreint, la méthodologie que nous nous sommes fixée, multipliant les entretiens et, par là-même, les retranscriptions et les périodes d'observation sur des temps longs, fut particulièrement chronophage.

En outre, nous souscrivons à la pensée de Stéphane Beaud qui dénonce la volonté de « quantativiser » le travail qualitatif.

« On défend ici l'idée que la force heuristique de l'entretien sociologique tient – à condition qu'il s'inscrive dans une enquête ethnographique qui lui donne un cadre de référence et lui fournit des points de référence et de comparaison – à sa singularité que le sociologue peut faire fonctionner comme cas limite d'analyse, qui lui confère un pouvoir de généralité. Restreindre le travail intensif sur un nombre somme toute limité d'entretiens, c'est d'une certaine manière faire confiance aux possibilités de cet instrument d'enquête, notamment celle de faire apparaître la cohérence d'attitudes et des conduites sociales, en inscrivant celles-ci dans une histoire ou une trajectoire à la fois personnelle et collective » (Beaud, 1996, p. 234).

C'est donc, en ayant la volonté de « se libérer du joug de la pensée statistique » (*Ibid.*) ainsi que pour des raisons matérielles de temps que nous n'avons pas souhaité aller au-delà de cet ensemble.

13.2. LES ADOLESCENTS : « SE DÉMARQUER DES AUTRES TOUT EN RESTANT DANS LE LOT »

13.2.1. JUSTIFICATIONS DE LA TRANCHE D'ÂGE

Dès le début de notre recherche, la population des adolescents s'est révélée très rapidement la plus intéressante à questionner, selon notre problématique. En effet, « si l'adolescence pose problème dans ce qu'elle a de complexe, elle est également le lieu privilégié d'observation de formes de sociabilité intensives et polymorphes » (Chaulet, 2010, p. 64). Nous posons en outre le postulat que cette tranche d'âge est souvent précurseur et présente une forte dextérité quant à l'appropriation des usages sociotechniques. Enfin, dans notre cas précis, cette génération était particulièrement intéressante à interroger sur les dimensions économiques, de la gratuité aux modèles payants, en passant par les économies parallèles et illégales influençant les notions de droit d'auteur ou de (co-)création de valeur.

L'adolescence est « complexe » à plus d'un titre. Sa définition tient en son caractère composite qui varie en fonction du point de vue considéré – biologique, historique, social, psychologique et juridique. Il semblerait qu'il faille considérer l'ensemble de ces facteurs pour parvenir à une définition satisfaisante. D'autre part, le terme d'adolescence est bien trop homogénéisant pour être acceptable. Sous cette dénomination, se cachent de multiples réalités – tous les adolescents ne traversent pas cette période de la vie de la même manière. En outre, ce terme généralisant peut être fragmenté en sous-catégories – pré-adolescents, pré-adultes, adu-naissants, etc. On peut expliquer cette fragmentation soit par la considération relativement récente de cette tranche d'âge dans les recherches comme dans notre société, soit par l'accélération des phénomènes générationnels pointés par Olivier Donnat, et évoquée en première partie. Nous nous sommes donc appliqués à ne pas considérer « l'adolescence », mais « les adolescents ».

Nous avons choisi de nous intéresser à la tranche d'âge de 13 à 18 ans, un choix donc *a priori* biologique, considérant que, ce qui nous intéresse dans cette période de vie n'est pas de la définir au travers des usages et des représentations de l'écoute musicale, mais d'utiliser les facteurs qui la composent – enjeux identitaires, de sociabilité, de sexualités, d'appropriation des technologies, d'attachement à la musique, d'éclectisation des goûts – comme des éclairages

heuristiques sur les pratiques d'écoute musicale, en regard de ce moment de vie qui les cristallise.

L'âge supérieur de 18 ans se justifie d'abord politiquement parce qu'il est en France l'âge de la majorité, représentant symboliquement une nouvelle indépendance pour l'adolescent. En outre, socialement, c'est souvent le temps où le jeune adulte quitte le foyer familial pour intégrer une nouvelle vie, soit dans le cadre d'une formation postbac, soit pour entreprendre un parcours professionnel. Tous ces facteurs faisant, nous estimons que l'environnement d'un individu de cet âge tranche suffisamment pour opérer une rupture relativement forte, faisant alors glisser ce dernier « d'adolescent » vers le « jeune adulte ».

L'âge inférieur de 13 ans est plus difficilement justifiable, nous le concérons. Outre le fait que certains pédopsychiatres considèrent que la tranche 11-13 ans est plutôt à considérer comme la pré-adolescence (Glevarec, 2003, p. 19), nous avons pu constater que la mise en mot d'une pratique et le travail de conceptualisation qu'il implique ont été plus difficiles pour les adolescents de 13 ans que pour les plus âgés. Nous avons craint que les entretiens soient trop peu riches avec des plus jeunes. Nous avons conscience que cet argument n'est pas scientifique, mais il représente une contrainte psychologique à laquelle nous n'avons pas su échapper.

Pour autant, afin que ces balises d'âge ne soient pas limitatives à l'excès, nous nous sommes autorisés à ajouter un corpus secondaire en amont et en aval des âges extrêmes de notre ensemble. Ainsi des entretiens collectifs ont été menés :

- un en classe de CM2¹¹⁵ ;
- un en classe de 6^e¹¹⁶ ;
- un auprès d'étudiants de première année d'école d'ingénieur¹¹⁷ ;
- deux dans des classes de BTS audiovisuel – option Son¹¹⁸ ;
- trois dans le Master Art&Com¹¹⁹, dans le contexte d'un séminaire intitulé « Pratiques d'écoute musicale ».

Ces entretiens collectifs ont fonctionné comme des repères congruents avec un certain nombre de données, et nous ont empêché de considérer l'adolescence comme un bloc extrait de

115 École primaire Claude Bernard, de Vienne.

116 Lycée Bellevue à Toulouse.

117 INSA Toulouse.

118 Lycée des Arènes à Toulouse.

119 Université Toulouse II – Jean Jaurès.

la vie, mais de l'appréhender plutôt comme un temps d'évolution globale, de l'enfance à l'âge adulte – bien que ces notions soient tout aussi fluctuantes.

Nous ressentons à ce stade de l'écriture le besoin de faire le point sur quelques éléments théoriques autour de la notion d'adolescence, dans une approche info-communicationnelle.

13.2.2. L'ADOLESCENCE AU PRISME DE L'INFORMATION-COMMUNICATION

Les travaux s'intéressant aux pratiques culturelles et numériques des « jeunes » sont pléthoriques. La multiplication des études longitudinales (Pasquier et Jouët, 1999 ; Donnat et Levy, 2007 ; Octobre et Berthomier, 2011 ; Mercklé et Octobre, 2012), pour mesurer ce qui relève de l'effet d'âge et ce qui relève de l'effet générationnel, ainsi que pour mesurer l'évolution de certaines variables, comme celle du genre, n'est qu'une preuve, parmi tant d'autres, de cet intérêt scientifique récent. En effet, longtemps aux prises des médecins, des psychiatres et des psychologues,

« l'adolescence était alors conçue comme un moment de « crise » dont les fondements étaient physiologiques (la maturation sexuelle) et psychologiques. [...] Cependant, la sociologie et l'anthropologie du monde contemporain ont repris la question à nouveaux frais. La raison de ce regain d'intérêt est sans doute que l'adolescence se distingue de plus en plus nettement, sur les plans sociologique et culturel, des âges qui l'encadrent : l'enfance et la jeunesse plus avancée » (Galland, 2010, p. 5).

Scientifiquement parlant, comme le rappelle Josiane Jouët (2011, p. 67), les études ont explicitement opéré un décentrement de leur focalisation, d'une dimension technicienne à la culture numérique. À travers la généralisation des outils numériques, les travaux scientifiques centrés sur les usages et leur sociologie se sont étendus par la suite, et ont pris en compte la pragmatique de ces usages, engageant une forte interdisciplinarité, pour appréhender plus largement les pratiques numériques des jeunes.

Cet intérêt récent pour la *youth culture* ne doit pas masquer les abus de langage dus au réductionnisme sociologique catégorisant.

« La “doxa” catastrophiste des contempteurs de la faillite culturelle de l'École et des ravages éducatifs de la culture de masse agrège sous le mot de “jeunesse” un ensemble de situations et d'expériences hétérogènes qu'il conviendrait d'abord de distinguer les unes des autres, en dépit de l'indéniable pouvoir d'uniformisation des styles de vie et des attitudes culturelles des industries de la culture de masse » (Coulangeon, 2009, p. 1).

Plusieurs variables viennent en effet démontrer l'hétérogénéité des pratiques liées au numérique, et dans notre approche générationnelle, celle de l'âge met au jour une évolution « palimpseste » de ces pratiques.

13.2.2.1. Avec le temps...

En grandissant, les adolescents complexifient leurs pratiques à deux niveaux, que nous présenterons tour à tour. Cette présentation binaire est évidemment à nuancer dans la mesure où la plupart de ces études retracent le lien ou la tension entre ces deux pôles. Mais elles se focalisent sur deux niveaux de recherche corrélés à des méthodologies que nous séparons uniquement dans un objectif heuristique.

Tout d'abord, les études relevant de la sociologie des usages autour de méthodologies quantitatives ont démontré qu'avec l'âge, les taux d'équipements (Olivier Martin, 2008, p. 337) ainsi que la duplication de ces derniers, au sein d'un foyer familial (*Ibid.*, p. 346), allaient croissants. Ces données quantitatives sont à mettre en relation avec une « mutation des épicentres médiatiques » (Octobre et Berthomier, 2011, p. 5) ainsi qu'une « correspondance entre l'agenda culturel et l'agenda des âges » (*Ibid.*, p. 10), qui sont toutes deux fonctions de l'âge.

Ces données mesurables et quantifiables sont à mettre en lien avec d'autres résultats plus abstraits dans la mesure où ils s'attachent à caractériser la question de la construction identitaire des adolescents, au travers de leurs pratiques médiaculturelles, et relèvent souvent de méthodologies qualitatives voire micro. Il est alors question de voir comment l'évolution, la complexification, l'autonomisation ou encore la personnalisation, que ce soit au niveau des pratiques, des comportements (Coulangeon, 2009, p. 2) ou au niveau des goûts (Octobre et Berthomier, 2011, p. 4), sont autant de facteurs qui participent, par complémentarité, à la construction identitaire des jeunes. Globalement, l'ensemble de ces travaux détecte une précocité (Galland, 2010, p. 6) nouvelle dont les effets, sur tous les maillons de cette chaîne, sont notoires. La question est alors de savoir si, par effet de domino, « l'âge adulte » interviendra plus tôt dans la vie de ces jeunes, ou si d'autres identités vont émerger entre deux âges déjà identifiés, comme le proposent Christine Azam *et al.* d'après leur « nouvelle culture pré-adolescente » (Azam, Chaulet et Rouch, 2010).

Quoi qu'il en soit, le milieu numérique semble être, d'une manière générale, un remarquable catalyseur de compétences, à la fois autour d'une pratique collective – comme c'est le cas de la plupart des jeux vidéos de rôle en ligne –, mais semble, par la même occasion, « invisibiliser leur pratique ou se jouer des interdictions. Les habiletés nouvelles que développent les jeunes en

« bricolant » brouillent les repères traditionnels et l'habituelle adéquation âge/connaissances » (Chaulet, 2010, p. 59).

Être adolescent à l'heure du numérique, cela semble être une négociation permanente :

- négociation entre vouloir « conjuguer une forte autonomie (notamment dans la gestion des relations amicales et de l'emploi du temps) avec le maintien, inévitable à cet âge de la vie, d'une totale dépendance matérielle à l'égard des parents » (Galland, 2010, p. 5) ;
- négociation entre l'autorité parentale et les usages personnels libres (Olivier Martin, 2008, p. 346) ;
- enfin, négociation entre les opportunités qu'offrent les outils numériques et les risques qui les sous-tendent.

De ce troisième type de négociations, émerge une tension récurrente des enjeux du numérique liée à l'adolescence.

13.2.2.2. Libération de la parole VS éclatement de la sphère de l'intime

D'un côté, « la médiatisation des échanges apparaît effectivement souvent comme un remède à la timidité des adolescents » (Chaulet, 2010, p. 61). La mise à distance, voire l'anonymat, qu'offrent les écrans, lesquels agissent comme des « facilitateurs de relations » (Galland, 2010, p. 7), atténue les inhibitions, jusqu'à abolir partiellement les barrières entre les sexes pour favoriser « les conversations entre filles et garçons [qui sont] difficiles voire impossibles dans l'enceinte du collège » (Chaulet, 2010, p. 62). À leur façon, les radios libres comme lieux de passage rituel, à la marge des discours dominants, reposaient déjà sur ces marqueurs communautarisants (Glevarec, 2003).

D'un autre côté, on assiste à un véritable éclatement de la sphère de l'intime, où les notions d'intimité et d'extimité sont en permanence remodelées par les mutations que le numérique leur impose. Ce qui ne signifie pas que les adolescents ne sont pas sensibles et alertes face à ces questions-là : Sonia Livingstone a démontré les multiples définitions de l'intimité qu'en donnent les adolescents. Selon elle, l'intimité est largement régie par le contrôle de l'image et de l'information (2008, p. 403).

Cette porosité entre espace public et espace privé engendre cependant « une confusion entre disponibilité technique et sociale » (Chaulet, 2010, p. 63), menant ainsi à une pression à la connexion permanente.

« Entre autres activités, la communication relève de la logique du "tout et tout de suite" (il en est de même pour la musique ou la vidéo, par exemple, elles aussi immédiatement disponibles à la demande) générant souvent un impératif de disponibilité réciproque entre des amis qui, puisqu'ils sont importants l'un pour l'autre, doivent s'assurer de toujours pouvoir communiquer ensemble » (*Ibid.*).

Pour autant, la multiactivité ou l'usage multitâche (Galland, 2010, p. 7) ne semble pas assimilables à des pratiques de zapping déraisonnées (Octobre et Berthomier, 2011, p. 7). Au contraire, malgré la dispersion apparente, la polyactivité n'engendre pas de surcharge cognitive, car des formes de hiérarchisation, de sélection et d'articulation des différentes pratiques numériques et communicationnelles sont mises en place, minimisant ainsi les temps morts (Azam, Chaulet et Rouch, 2010, p. 2). Pierre Mercklé et Sylvie Octobre notent que « cette polyactivité "positive", qui n'est en rien du zapping, met à mal les catégories d'enquête (distinction entre activité principale et activité secondaire) et incite à repenser le modèle linéaire et unidimensionnel de la consommation culturelle » (Mercklé et Octobre, 2012, p. 33).

13.2.2.3. Être soi VS être entre soi

Une autre forme de négociation apparaît dans cette quête identitaire reposant sur des médiateurs médiatiques : l'affirmation de soi, en tant que processus d'individuation, et la conformisation aux normes d'un groupe, afin d'éviter toute forme d'exclusion. Ainsi l'autonomisation par rapport aux parents précédemment décrite, laisse place à une nouvelle forme contrainte qui est celle des groupes de pairs.

« Je pense qu'on peut parler de conformisme, même si ce n'est effectivement pas le conformisme des générations précédentes, qui consistait à se conformer à ce qu'attendaient les parents, la famille et l'entourage social direct. Aujourd'hui, le conformisme se joue au sein des groupes de pairs. À mon sens, il est plus difficile d'y résister parce que ne pas avoir d'amis à cet âge est une des choses les plus douloureuses qui soit » (Pasquier, 2007, p. 145).

Dans ces réseaux sociaux autocentrés – ce qui n'est pas un phénomène nouveau (Galland, 2010, p. 7) –, l'expression de soi et de son égo (Livingstone, 2008, p. 400) passe par des codes tels que l'utilisation d'émoticônes, le langage SMS. Ce phénomène de communautarisation (Chaulet, 2010, p. 61) rend compte d'une très forte cohérence au sein de ces communautés. Ce « *package* » de codes culturels « arrive sous forme de kit, ce qui est également frappant. Dans un clip, on n'aime pas simplement un morceau de rap, on l'associe aussi aux manières de se vêtir, de marcher, de se coiffer ou de parler du groupe qui chante. [...] Tout fait sens, même les plus petites choses comme le fait de placer un piercing plus ou moins haut sur l'oreille » (Pasquier, 2007, p. 145). François Dubet le synthétise ainsi : « Pour être soi, il

faut être comme les autres.» Or, le conformisme constraint, et imposé par et pour les communautés, est largement imprégné des médias de masse qui jouent un rôle prépondérant dans le partage d'une culture commune, même si elle est illégitime.

« Ce qui définirait le mieux cette nouvelle culture dominante, qui n'est pas la culture légitime, je le redis, est le fait qu'il s'agit d'une culture commune. Il est frappant de constater que les objets culturels qui sont les plus importants eu égard au capital social pour les jeunes générations sont des objets culturels partagés avec les autres. Cela signifie que les médias de masse interviennent très fortement dans ce système. Il y a des émissions de télévision ou de radio, des films de cinéma, ou des chanteurs qu'il faut absolument connaître pour s'insérer socialement dans les groupes, à l'école notamment » (*Ibid.*).

À noter que les *internet studies* parviennent à des conclusions tout à fait similaires (Metton, 2004 ; Olivier Martin, 2008) sur les phénomènes communautarisants.

Malgré tout, même si cette culture communautarisante est, à bien des égards, conformiste, elle offre aussi beaucoup de possibilités quant à l'expression de soi à la créativité des adolescents.

13.2.2.4. Risques VS Éducation et Institution

Eu égard aux études behavioristes relatives à l'influence d'Internet sur les comportements des adolescents, les craintes liées à la cyberdépendance ou à la violence des comportements, impactée par les contenus « explicites », sont rapidement tombées en désuétude (Assouline, 2008, p. 40-43). Sont à pointer les modifications de comportements sexuels dues à la précocité de l'exposition aux contenus pornographiques. Le téléchargement illégal est, en très large majorité, financé par les publicités à caractère pornographique, ainsi que les jeux d'argent en ligne. Cette précocité de l'exposition a entraîné une précocité de la sexualisation ainsi qu'une précocité des rapports sexuels et de ses conséquences – aux États-Unis, le nombre de grossesses non planifiées chez les mineures a augmenté de manière fulgurante (Martino et al., 2006, p. 430). Une étude sur l'exposition des textes « dégradants » ou « non dégradants »¹²⁰ de musique rappelle la complexité de cette question des effets sur les comportements en concluant que ce n'est pas le caractère sexuel des paroles qui induit une précocité des comportements sexuels, mais le degré d'hostilité des paroles à caractère sexuel et la récurrence de l'écoute de ces derniers ; avant d'ajouter que tout dépend de l'interprétation faite de ces paroles par les jeunes qui les écoutent, interprétation qui dépend elle-même d'un grand nombre de facteurs difficilement mesurables (*Ibid.*, p. 439).

120 Traduit littéralement de l'anglais.

Les risques les plus importants sont peut-être ceux qui sont le moins traités scientifiquement à savoir les risques auditifs encourus, à la suite d'une trop grande exposition à des volumes sonores trop forts, par exemple, lors d'une écoute intensive avec un casque audio ou des écouteurs. Si la question est un peu traitée dans les travaux anglophones, elle l'est, à notre connaissance, encore moins dans les travaux français. Elle représente pourtant un enjeu générationnel très fort et dont un récent rapport européen mesurait que, en l'espace de deux générations, l'exposition au bruit a plus que triplé, alors les niveaux sonores sur les lieux de travail entre ces générations a largement diminué¹²¹. Les causes sont donc à chercher du côté des loisirs. La plupart des professionnels du son que nous avons croisés sur notre parcours doctoral s'alarment tout autant : si la perte de l'audition progressive est une constante biologique, elle s'est précocement déclarée dans la génération des baby-boomers, alors même que le temps journalier d'exposition à la musique de cette génération n'était pas aussi élevé que celui des jeunes d'aujourd'hui. Or, aujourd'hui, les causes de la perte définitive de fréquences sont parfaitement identifiées : ce n'est pas tant l'exposition à des forts volumes sonores qui crée des lésions irréversibles de l'appareil auditif, mais plutôt l'exposition à des volumes sonores élevés, durant une longue période, et sans qu'une période suffisante de repos des oreilles s'ensuive (Lund, 2006). En effet, tout comme une plaie ouverte, l'exposition à des forts volumes crée des lésions qui ne sont pas irréversibles tant qu'on laisse le temps à ces lésions de cicatriser.

Même si les risques liés aux outils numériques sont donc à relativiser, la plupart des textes font mention de deux garde-fous qui participent amplement à réduire ces risques.

Le premier de ces garde-fous est constitué par le rôle des parents qui, en maintenant un dialogue avec leurs enfants, permettent de ne pas laisser ces derniers, seuls, face aux représentations sociales et médiatiques traumatisantes sans avoir la possibilité d'en parler, de se les faire expliquer et de s'en distancer (Brown et al., 2006, p. 1025 ; Martino et al., 2006, p. 440 ; Le Van et Le Gall, 2010).

Le second est représenté par l'ensemble des institutions, à commencer par l'institution scolaire, qui permet :

- d'une part de donner un certain nombre de repères importants dans le processus de construction identitaire des enfants et adolescents, et donc de limiter les risques liés aux pratiques culturelles ou numériques. Sur les risques auditifs, on peut porter au crédit de plusieurs associations régionales sur les musiques actuelles d'avoir créé des

121 « *It is estimated that over two decades the numbers of young people with social noise exposure has tripled (to around 19%) since the early 1980s, whilst occupational noise had decreased. The increase in unit sales of portable audio devices including MP3 has been phenomenal in the EU over the last four years* » (Rydzynski et Jung, 2008, p. 4).

spectacles ludiques¹²² qui tournent de collèges en lycées, depuis maintenant plusieurs années.

- d'autre part, de pérenniser l'acculturation dans la mesure où l'École reste un prescripteur de premier plan dans la socialisation aux œuvres culturelles des jeunes.

« Si l'influence directe d'un professeur, par le biais de conseils ou d'initiation à telle ou telle pratique, est très faible – à 11 ans, seuls 5,5 % des enfants qui lisent ont découvert le dernier livre lu par l'intermédiaire d'un professeur –, l'impact incitatif de l'école reste important en matière de sorties culturelles. La sortie scolaire encadrée reste le principal motif de la fréquentation par les enfants des équipements culturels, notamment des équipements de la culture légitime (musées, monuments, spectacles de danse, de théâtre ou opéra) et cette influence ne se dément pas avec l'avancée en âge, alors même que le rythme de fréquentation baisse, notamment avec le désencadrement familial des activités de loisirs » (Octobre et Berthomier, 2011, p. 9).

Cette acculturation est d'autant plus bénéfique qu'elle se constitue jeune, c'est-à-dire à la période de l'enfance, et qu'elle permet d'atténuer les écarts liés aux milieux sociaux d'origine (Tavan, 2013, p. 1-3), même si Philippe Coulangeon (2009, p. 2) nous met en garde contre le fait que nous ne possédons pas d'indicateurs fiables sur cette question. L'École porte à ce titre une responsabilité au caractère politique quant à l'éveil culturel et à la formation à la diversité des goûts.

Finalement, la meilleure définition de l'adolescence nous est parvenue de Louise :

« *Louise : - Après je connais pas non plus l'univers à la mode et ça m'fait souvent défaut d'ailleurs parce que tu vois : grosse gourde. Enfin, les gens comprennent très vite que, moi, faut pas m'parler de ça.*

Moi : - À ton avis d'où vient cette envie de se démarquer ?

Louise : - Ça doit être propre à tous les adolescents. Se démarquer des autres tout en restant dans le lot quand même. »

13.2.3. LA PAROLE DE L'ADOLESCENT

Plusieurs chercheurs posent régulièrement la question de l'asymétrie des relations lors de l'entretien : des tactiques et des stratégies à déjouer, des rapports de force compliqués à tenir. Pierre Bourdieu nous alerte contre certains informateurs qui « parviennent parfois à imposer leur définition du jeu à l'enquêteur » (Bourdieu, 1998, p. 1399). Nous n'avons pas été confronté à cela. Au contraire, les adolescents se sont livrés entièrement. Nous avons à cet égard pleinement

122 Comme les spectacles du collectif *Peace&Lobe*, ou encore les débats organisé par l'association *Ag-i-son*.

mesuré le « bonheur d'expression » (*Ibid.*, p. 1408) bourdieusien, catalysé par un sujet qui les anime.

Ils nous ont ouvert leur quotidien et leur intimité, jusqu'à leurs créations en posant comme postulat que notre bienveillance et la confiance qu'ils pourraient nous accorder faciliteraient notre travail. Aussi leur en sommes-nous reconnaissant. Nous avions une responsabilité majeure à ne pas trahir un certain nombre d'informations, voire de secrets qu'ils nous ont confiés : ce fut le cas de Basile qui a ouvert un compte *Facebook* alors que ses parents le lui ont interdit... « *Mais tu le dis pas, hein ?* »

Au travers de ces relations devenues amicales, au fil de chaque entretien, et sous-tendues par un dispositif scientifique, il a fallu, tout comme nos informateurs, « trouver la juste place pour nos expériences d'enquête » (Bizeul, 2007, p. 88).

13.3. LA (PL)(TR)ACE DU CHERCHEUR ET LE TRAVAIL D'OBJECTIVATION

Dans une approche qualitative où l'herméneutique constitue le cœur de l'interprétation des résultats, la place du chercheur ou les traces qu'il peut laisser dans sa recherche doivent être définies. Il nous semble que l'écueil aujourd'hui n'est plus dans l'acceptation de l'engagement du chercheur. Cet engagement a fait l'objet de nombreux écrits théoriques ayant démontré ses vertus pour obtenir en retour l'engagement d'un informateur¹²³. La subjectivité du chercheur ne constitue pas en cela un biais¹²⁴, faisant autrefois figure de hantise¹²⁵, mais au contraire, elle est une force, dès lors qu'elle est conscientisée : « Il serait donc totalement illusoire – et méthodologiquement peu profitable – d'espérer se soustraire aux interactions dans lesquelles enquêteurs et enquêtés se trouvent pris.¹²⁶ »

123 « L'enquêteur qui reste sur sa réserve empêche donc l'informateur de se livrer. Ce n'est que dans la mesure où lui-même s'engage que l'autre à son tour pourra s'engager. Pour cela, c'est l'exact opposé de la neutralité et de la distance qui convient : la présence, forte bien que discrète, personnalisée » (Kaufmann, 2011, p. 52).

124 « L'enquêteur fait immanquablement part de ses opinions, ou du moins de ses attentes, même indirectement à travers ses questions, et contribue ainsi à la construction du discours de l'enquêté. Ces dimensions d'engagement du chercheur ne constituent à notre sens pas un biais, mais doivent, comme les autres aspects de la situation précédemment pointés, faire l'objet d'une posture réflexive de la part de l'enquêteur en vue de l'analyse pertinente des discours recueillis » (Gil, 2011, p. 275).

125 « La notion même du biais telle qu'elle est posée dans les manuels présuppose ces modèles, elle présuppose l'imaginaire qui consisterait à atteindre une vérité du social (et de la communication !) qui existerait indépendamment des communications par lesquelles elle se manifeste » (Le Marec, 2002, p. 20).

126 « Toute enquête impliquant une interaction avec les enquêtés, qu'il s'agisse d'entretiens ou d'observation, doit-elle être marquée par une prise de distance, une totale neutralité ? Ce principe est supposé garantir l'objectivité des résultats obtenus. En théorie, ce principe est discutable et en pratique, on voit mal comment y parvenir dans le cadre des enquêtes par observation. En effet, l'enquêteur côtoie les personnes pendant de longues périodes. Il est amené à échanger avec elles, à exprimer ses goûts, ses idées, ses sentiments sur tel ou tel point ; il serait donc totalement illusoire – et méthodologiquement peu profitable – d'espérer se soustraire aux interactions dans lesquelles enquêteurs et enquêtés se trouvent pris. [...] Entrer dans un terrain, y

S'il est donc préconisé d'« en finir avec les carcans de la neutralité »¹²⁷ au moyen d'une « exigence de réflexivité », cette dernière nous est souvent apparue brandie comme un étandard, garante de la scientificité d'une recherche empirique. Or, bien qu'elle limite l'égarement, il nous semble que cette réflexivité ne garantit pas *de facto* la solidité des résultats d'une enquête, si elle n'est pas accompagnée de quelques précautions. Dès lors, « on se gardera de fétichiser la posture réflexive et d'en faire la preuve incontestable du caractère scientifique de l'enquête par observation. La réflexivité doit éclairer le lecteur sur l'insertion du chercheur dans son terrain et sur ses rapports avec les acteurs du groupe enquêtés, sur le rôle adopté, sur son éventuelle participation aux interactions » (Le Guern, 2007a, p. 19). En d'autres mots, dire que l'on objective n'est pas objectiver, de même que l'évocation de la distanciation par rapport à son objet ne permet pas une distanciation effective et « automatique »¹²⁸. Souhaiter atteindre cet objectif est nécessaire, mais non suffisant. Comme le rappelle Jacques Le Bohec, cette recherche de distanciation est moins importante pour déjouer la subjectivité du chercheur, que pour « prévenir l'ethnocentrisme, qui consiste à projeter son univers familier sur autrui en supposant que les choses se passent (ou devraient se passer) partout pareil » (Le Bohec, 2007, p. 259).

« Les choses nous apparaissent également souvent incompréhensibles tout simplement parce que nous sommes trop éloignés de la situation pour connaître les contingences réelles qui ont pesé sur le choix de l'action. [...] En terme d'analyse, cela signifie que chaque fois que nous découvrons quelque chose qui nous semble si étrange et si incompréhensible que la seule explication que nous puissions en donner est une version quelconque de “Ils doivent être fous”, nous devrions systématiquement suspecter que nous manquons grandement de connaissances sur le comportement que nous étudions. Il vaut mieux supposer que tout cela a un sens et en rechercher la signification » (Howard Becker, 2002, p. 58-59).

Ce dessein permet de déconstruire l'universalisme et l'essentialisme allant à l'encontre même d'une démarche compréhensive des pratiques individuelles, ou plutôt des pratiques individuelles dans un contexte social donné. Il nous semble important de faire cet effort définitionnel quant à l'acception de *notre* réflexivité et d'apporter des preuves tangibles de cette distanciation, afin qu'elles puissent être discutées scientifiquement.

demeurer et y mener des observations, suppose donc avant tout que l'enquêteur comprenne les places qu'on lui attribue, qui varient évidemment selon les circonstances et les interlocuteurs » (Le Guern, 2007a, p. 25).

127 « Croire que ces interventions transforment radicalement la vérité des représentations que l'enquêté se fait de sa pratique ou trajectoire serait une erreur. [...] Intervenir ou donner son avis ne veut pas dire toujours heurter l'enquêté. L'interaction ne change pas de “nature” : elle n'est simplement pas, dans cette conception, ni une forme d’“échanges coutumiers”, ni une situation transparente » (Legavre, 1996, p. 210).

128 « Mais sacrifier à cette exigence en se contentant de l'invoquer sur le mode du rite propitiatoire ne suffit pas » (Le Bohec, 2007, p. 268).

Dans notre recherche, ce travail de distanciation s'est concrétisé à deux niveaux.

Il est passé tout d'abord par un travail terminologique, que nous nous sommes efforcé de mettre en œuvre pour être sûr d'être au même niveau de compréhension que notre lecteur : par exemple, en privilégiant les termes de « culture du numérique » plutôt que « culture numérique », en utilisant le terme de « musicophiles » plutôt qu'amateur, mélomane, ou auditeur, ou à travers l'acronyme de « MAP » pour Musiques Actuelles et Populaires.

En outre, il s'est agi pour nous d'opérer un aller-retour permanent entre savoir « d'où l'on parle » et une rigueur intellectuelle et méthodologique qui appelle à un regard critique sur soi, plutôt que sur son objet, ce que Jacques Le Bohec résume ainsi :

« – constatation que la fécondité heuristique d'une recherche ne se décrète pas et que parvenir à une découverte suppose un travail intense et personnel, à la fois théorique et empirique ;

– nécessité d'un regard critique sur les moyens utilisés et les propriétés de la situation sociale dans laquelle le chercheur est inséré » (Le Bohec, 2007, p. 259).

En somme, dans la mesure où il est impossible d'atteindre une objectivité absolue, le but est moins de parvenir à une scientificité idéale que de se prémunir contre un maximum d'arguments qui pourraient aller à son encontre. La méthodologie combinatoire que nous avons mise en place va en ce sens : croiser les données pour éliminer, sinon re-questionner un maximum de dissonances entre discours et pratiques de nos informateurs.

Dialogiquement, nous avons conscience que notre terrain nous a laissé sur un plan personnel quelques empreintes, tout comme nous avons pu influencer notre terrain.

Par exemple, au contact des adolescents participant à notre recherche, nous avons fait évoluer nos pratiques d'écoute musicale : nous nous sommes mis à écouter des pistes uniques en boucle. Par ailleurs, les adolescents nous ont fait connaître certains sites web ou certaines applications que nous utilisons désormais, dans notre quotidien, en tant que musicophile.

À l'inverse, nous avons pu influencer nos informateurs, ce qui n'est pas sans poser un problème épistémologique. Il n'est pas question de sur-interpréter non plus l'impact éventuel de la formulation d'une question, d'une réponse ou d'une intonation émise par le chercheur, qui la plupart du temps, n'est pas déterminant, que ce soit dans les réponses des informateurs ou dans leurs pratiques. Mais, à plusieurs reprises, nous avons du faire des choix déterminants et impactant la suite des discours ou des pratiques auxquelles nous nous intéressions.

Par exemple, lors de nos entretiens, le débat autour de la rémunération des artistes s'avérait être récurrent. Pour légitimer leur pratique illégale, les informateurs invoquaient généralement

que télécharger illégalement un titre ou un album d'un artiste connu leur posait peu de problèmes moralement dans la mesure où ce ne sont pas les artistes les plus populaires qui manquent de financement. Faisant alors, aux yeux des adolescents et de leurs parents, figure d'expert, ils se tournaient souvent vers nous pour avoir confirmation. Nous savons, en tant que chercheur, combien, juridiquement, le téléchargement illégal est condamnable. Nous n'ignorons pas non plus que le *star-system*, tel qu'il est conçu à l'heure actuelle, favorise économiquement les artistes les plus populaires et les plus médiatiques alors que les artistes émergents éprouvent des difficultés considérables à vivre de leur art. De ce fait, nous avons toujours opté pour l'explication et non la justification ; mais nous avions pleinement conscience que cette différence est ténue, et pouvait être interprétée à leur avantage, s'ils souhaitaient l'interpréter comme tel.

Cette question s'est posée encore plus fortement lorsque les pratiques illégales étaient au centre des échanges. En effet, les adolescents nous ont souvent questionné sur la manière dont Hadopi parvenait à traquer les internautes pirates. La Haute Autorité établit régulièrement une liste d'œuvres cinématographiques et musicales, dont les fichiers numériques « sources » sont dotés de mouchards : une fois mis à la disposition des internautes sur les réseaux pirates, il est possible de repérer quel internaute a téléchargé le fichier-espion. Même si l'on n'en a pas confirmation, il semblerait logique que les œuvres choisies par la Hadopi soit les œuvres les plus populaires car les plus téléchargées. Enfin, Hadopi ne concerne que ce que l'on appelle le téléchargement *P2P* ou *torrent*. Une troisième possibilité, celle du *direct download*, n'est, à ce jour, pas encore punie par la loi. À partir de ces éléments de réponses, les adolescents nous ayant posé la question, ont trouvé des stratégies de contournement par rapport à leurs pratiques de téléchargement illégal. Ils faisaient usage de téléchargement exclusivement par l'intermédiaire des sites de *direct download* ou en s'attachant à télécharger uniquement des œuvres moins populaires que d'autres.

Nous savions *a priori* que notre réponse pouvait impacter durablement leurs pratiques, favorisant ainsi une pratique juridique illégale. Nous avons alors pris soin de tenir compte de l'influence que nous avions pu avoir à ce sujet, en considérant exclusivement cette évolution de pratiques comme le fruit de notre rencontre.

Ce que cet exemple met au jour, c'est que la moralité du chercheur est perpétuellement engagée. L'important à notre sens, est d'avoir conscience de cette « influence », non pas quant au point de vue de l'informateur, mais pour pouvoir en relever les traces dans les discours ou les pratiques futures.

L'objectivation commence donc par cette honnêteté intellectuelle et l'humilité de dire « d'où l'on parle », considérant que ce travail de distanciation consiste à présenter des résultats dont on

n'oubliera pas qu'ils sont éclairés par le regard d'un chercheur. Ainsi, certains résultats seront à pondérer ou à nuancer, puisqu'ils se feront l'écho de l'histoire et de l'expérience d'un chercheur.

Nous finirons par analyser ce travail de terrain en mentionnant que, malgré un dispositif scientifique construit par des méthodologies, des protocoles de recherche, nous en sommes arrivé à la conclusion aussi triviale qu'évidente que les recherches en SHS étaient avant tout affaire de relations humaines. Pour preuve, nous pensions que la fin de notre travail de terrain, consciencieusement programmé dans l'agenda de notre thèse marquerait la fin de nos relations avec nos informateurs. En réalité, nous avons gardé un contact privilégié avec la plupart d'entre eux. Ils nous écrivent encore régulièrement pour nous informer du dernier artiste qu'ils ont découvert, ou du dernier concert qu'ils ont tant apprécié. Cette « sortie de terrain » ne peut se négocier qu'au prix du « deuil d'une identité que le chercheur avait fini par endosser, parce qu'elle était à la fois congruente avec son univers et avec l'attente du milieu enquêté et ses prescriptions » (Havard-Duclos, 2007).

13.4. LIMITES MÉTHODOLOGIQUES

Nous avons repéré un certain nombre de limites méthodologiques que nous souhaitons évoquer ici, dans la mesure où elles éclairciront des zones d'ombre de certains de nos résultats, ou plutôt sur l'absence de certains d'entre eux.

Tout d'abord, nous avons le regret de ne pas avoir eu le temps de traiter conjointement les deux grands ensembles de médiations sociales : familiales et au sein des groupes de pairs. Or, à l'origine de cette recherche, nous pensions pouvoir interroger de manière équivalente les adolescents « en famille » et « entre amis ». À regret, même si l'observation nous a parfois mené dans les groupes de pairs de certains adolescents, et même si ce type de sociabilités est apparu à plusieurs reprises lors des entretiens individuels, nous aurions souhaité mener de manière systématique des entretiens collectifs avec les réseaux d'amis des adolescents suivis. C'est aussi le facteur temps qui nous a, de surcroît, empêché d'étendre notre ensemble d'informateurs, comme nous le souhaitions à la genèse de ce travail.

En réalité, le dispositif ethnographique, que nous avons déployé pour chacun des adolescents, fut particulièrement chronophage. La durée importante des entretiens individuels, doublée voire triplée par les entretiens collectifs, les entretiens collectifs de notre corpus secondaire, ainsi que les temps longs et répétés d'observation, a reporté d'autant le nombre d'heures consacrées à la retranscription intégrale de ces entretiens¹²⁹. Pour une recherche menée en quatre ans, ce

129 En faisant un rapide calcul, nous avons plus de soixante-dix heures d'entretiens ; avec une moyenne de six heures de retranscription par entretien, aidé d'un logiciel de synthèse vocale (Dragon Naturally Speaking) et

dispositif ne nous semblait pas extensible, à moins d'envisager une à deux années doctorales supplémentaires, ce qui n'a pas été notre choix. Notre méthodologie a donc dû s'adapter à l'économie de notre recherche.

Un autre regret fut le décalage temporel entre notre thèse – débutée en octobre 2011 – et le travail mené dans l'ANR Musimorphoses – qui a commencé en janvier 2012. À plusieurs reprises, nous avons été frustré que les résultats de ce travail de recherche de grande envergure soient publiés trop tardivement par rapport à notre propre production pour pouvoir les inclure, les exploiter, voire réorienter quelques points de notre recherche.

En outre, nous regrettons de ne pas avoir été plus alerte quant aux outils de recueil de données numériques, dès le début de notre thèse. En parallèle de notre recherche doctorale, nous avons eu la chance de figurer parmi deux programmes de recherche qui ont utilisé des dispositifs de recueil de données numériques¹³⁰. Les chiffres et statistiques produits par ces outils offrent peu de pistes de lectures quant à la pratique d'écoute musicale. En revanche, nous avons pu mesurer dans les deux programmes qu'ils étaient une porte d'entrée intéressante lors d'entretiens. En effet, faire s'exprimer un individu sur les chiffres de sa consommation ou de ses usages permet à ce dernier d'apprivoiser plus facilement le dispositif de l'entretien. La gêne que peut occasionner ce dernier semble rapidement se disperser lorsqu'un informateur s'exprime en appuyant ses propos sur des éléments concrets. Ces dispositifs sont d'autant plus intéressants qu'ils nous ont permis, à plusieurs reprises, d'obtenir un discours de l'intime – toujours difficile à obtenir, car il nécessite une grande confiance en l'enquêteur – bien plus facilement que d'ordinaire. En soi, même s'il ne s'agit pas d'une finalité, nous ne négligerons pas, à l'avenir, ces outils pour les inclure dans nos recherches car nous pensons qu'ils peuvent être un support à la parole de l'expérience intéressant à exploiter, tout en sachant aussi à un moment s'en détacher.

Enfin, si le temps important passé sur le terrain nous a permis, d'une part, de réduire les incertitudes et, d'autre part, de conduire notre travail dans un climat de confiance avec nos informateurs et leur famille, il a apporté très peu de résultats quant à l'évolution des goûts et des usages, comme escompté. Nous avions, en effet, émis l'hypothèse que quelques mois voire plus d'une année de suivi des adolescents nous aurait permis de saisir ces données, mais ce ne fut pas

d'un site spécialisé pour faciliter la retranscription audio (otranscribe.com) qui nous ont fait gagner beaucoup de temps, le cumul des heures de retranscription s'élève à plus de quatre cents heures, soit près de trois mois à « temps plein ».

130 L'ANR Musimorphose dont une partie de l'équipe était formée par des informaticiens a permis d'intégrer des applications aux téléphones portables de certaines jeunes afin de pouvoir identifier quantitativement le volume de fichiers musicaux en leur possession, de même que les taxinomies des dossiers dans lesquels ces derniers étaient rangés. Dans le programme du labex SMS, l'équipe de ComuniTIC qui a travaillé sur les usages du téléphone portable a elle aussi utilisé une application sur les téléphones portables de leurs informateurs pour pouvoir compiler les volumes d'appels ainsi que de SMS, et revenir avec eux sur les temps de déconnexion, qui était au cœur de leurs interrogations.

probant. À la lumière de cette expérience, nous pensons que pour pouvoir mesurer cela, une étude longitudinale serait plus adéquate.

À présent que nous avons exposé notre méthodologie, nous proposons d'exposer une partie de notre recherche au travers un premier type de restitution, au moyen de portraits d'adolescents et de leurs pratiques d'écoute musicale.

CHAPITRE 5 : MONOGRAPHIE D'ADOLESCENTS ET DE LEUR FAMILLE A L'ÉTUDE DE LEURS PRATIQUES D'ÉCOUTE MUSICALE

Comme évoqué précédemment, le chercheur est le fruit de ses socialisations – scientifiques, entre autres. Par conséquent, choisir de restituer les entretiens comme nous l'avons fait n'est pas anodin. Ce procédé se conforme à une pratique récurrente réalisée dans notre équipe de recherche du Grecom qui a vu se multiplier les descriptions de portraits des informateurs interrogés lors de plusieurs recherches en Sciences de l'Information et de la Communication (Hérault, 2008 ; Julie Renard, 2011 ; Gil, 2011 ; Arditti-Siry, 2012 ; Aupeix, 2013).

Pour aller au-delà de ce constat, le choix de portraits proposés dans ce chapitre se justifie d'abord car il apparaît comme étant le meilleur « miroir » restituant la manière dont nous avions observé et « absorbé » notre terrain. Bernard Lahire, ayant à de nombreuses reprises utilisé le portrait sociologique, nous rappelle que :

« Le mode d'exposition des résultats est toujours soudé au mode d'interrogation du réel mis en œuvre par le chercheur. En ce sens, si elle n'interdisait pas l'analyse thématique de tel ou tel point particulier, l'intention de mise au jour des variations intra-individuelles des comportements culturels imposait d'emblée l'écriture de portraits individuels qui seule permettait d'exemplifier les modifications des pratiques et des préférences culturelles en fonction des domaines, des sous-domaines, des contextes ou des circonstances de la pratique » (Lahire, 2006, p. 40).

Dans sa thèse soutenue en 2011, Muriel Gil a consacré une partie de son écrit à théoriser le portrait sociologique (2011, p. 278-288), justifiant en particulier que ce dernier n'est pas à appréhender sous sa forme descriptive, mais qu'il convient plutôt de l'envisager comme un moment réflexif particulier de l'écriture scientifique :

« Le portrait constitue au contraire une proposition interprétative du chercheur qui fonde son objectivité sur une analyse rigoureuse du discours des enquêtés. Les pratiques de réception n'étant observables qu'à travers le discours des spectateurs en situation d'entretien, c'est-à-dire une première objectivation de la part de ceux-ci, elles ne peuvent être rapportées que par l'élaboration d'une objectivation seconde du chercheur, réfléchie et tenant compte des conditions dans lesquelles s'est élaborée la première. Ainsi, nous ancrons notre méthode du portrait dans une conception constructiviste de la représentation ne tenant

jamais le langage ni le regard de l'observateur pour transparents » (*Ibid.*, p. 286).

Selon nous, le portrait s'avère le meilleur moyen de rendre compte de l' image-mouvement captée lors de la période de terrain, d'une part pour ses fonctions cognitives et heuristiques¹³¹, et d'autre part parce que notre approche ethnographique et la multiplication des entretiens – individuels, avec les frères et sœurs et en famille – nous obligeait sans cesse à un aller-retour entre des pratiques et des discours individualisés, et le contexte social structurant ceux-ci. Ce que justement permet le portrait :

« En les décrivant, les portraits donnent corps aux expériences, aux usages et aux pratiques interprétatives des spectateurs, dans leurs dimensions à la fois cognitive et affective. Ils inscrivent ces pratiques dans les projets et les logiques d'actions des individus et rendent compte de leur évolution, de leur caractère variable et parfois contradictoire, mais également de leur caractère aléatoire au gré des opportunités et des rencontres. Particulièrement adaptée pour rendre compte des expériences dans leur singularité et selon les processus de leur effectuation, la méthode du portrait pourrait cependant susciter la même crainte que l'entretien : celle d'un relativisme individualiste oubliant le social. Or, le portrait, s'il adopte le point de vue de l'individu, ne nie aucunement son caractère social, bien au contraire. Le portrait figure l'expérience individuelle en tant qu'expérience nécessairement sociale et située. Il montre en effet l'entrecroisement des logiques à l'œuvre dans la construction du processus de réception des séries selon des situations sociales diverses et une grande variété de dispositifs médiatiques » (*Ibid.*, p. 283).

Pour ce faire, nous nous sommes inspiré des portraits sociologiques de Pierre Bourdieu (1998) et de Bernard Lahire (2005 ; 2006) – bien que chacun d'entre eux ne puisse être situé dans le même cadre épistémologique –, et des thèses susmentionnées. De même, à plusieurs reprises, et pour qualifier certaines pratiques d'écoute musicale en évolution, Fabien Granjon s'est saisi de cette mise en portrait (Bergé et Granjon, 2007 ; Granjon et Combes, 2007).

D'une autre manière, les écrits sociologiques de Paul Willis (2011) et de David Lepoutre (Lepoutre, 2001) nous ont conduit à nous saisir d'une description précise des situations pragmatiques de communication : contextes, lieux, paysages, humeurs, caractères, habitudes de faire, modes vestimentaires des informateurs. Il ne s'agit pas de sur-interpréter ces

131 « Les portraits pourraient donc également avoir une fonction cognitive, à laquelle s'articulerait selon nous une double fonction heuristique : pour le chercheur, qui expérimente la possibilité de faire d'autres découvertes que celles autorisées par l'analyse transversale ainsi qu'une manière différente de construire des savoirs ; pour le lecteur placé en situation de faire l'expérience de l'expérience d'autrui et, par comparaison, de découvrir certains aspects de la sienne » (Gil, 2011, p. 281).

données qui ne peuvent en rien établir *de facto* un lien de causalité mais elles permettent de dessiner comme la perspective des discours recueillis, leur donnant ainsi plus de profondeur et d'épaisseur.

Sur les dix-neuf adolescents rencontrés, nous avons fait le choix de ne dessiner les portraits que de cinq d'entre eux. Pour cela, il nous a fallu opérer un choix de façon arbitraire. Ce choix s'est opéré en fonction de la pertinence du matériel recueilli dans le cadre de cet exercice. En outre, nous avons esquissé le portrait de familles et d'adolescents dont les enjeux liés à l'écoute musicale ne semblaient pas trop redondants, afin de pouvoir exposer un premier niveau de diversité.

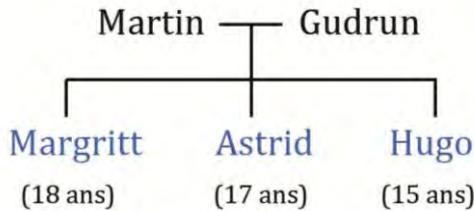
L'objectif visé de cette méthode est de permettre au lecteur d'entrer, comme nous l'avons fait nous-même, dans toute la complexité, la singularité et la cohérence d'un individu dont les pratiques d'écoute musicale sont au centre de notre attention. Pour autant, nous déborderons continuellement de ce cadre afin de comprendre comment la musique elle-même se situe au cœur d'un réseau d'éléments plus global.

Avant de présenter ces portraits, nous souhaitons apporter deux précisions.

Tout d'abord, certains dialogues avec nos informateurs, insérés dans ces portraits, sont parfois très oralisés, pour un écrit scientifique tel qu'un manuscrit de thèse. Certaines de nos propres formulations peuvent paraître triviales, parfois « adolescentes », mais elles ont le mérite de révéler le niveau discursif d'égal à égal que nous nous sommes imposé face aux adolescents, ainsi que la spontanéité d'un échange qui ne fut pas conduit par une grille de questions semi-directives, mais bien dans la linéarité d'un dialogue continu.

D'autre part, les portraits ont été rédigés à la première personne du singulier. Nous justifions ce choix par la volonté que nous avons eue à restituer la proximité d'avec nos informateurs et dont nous souhaitons rendre compte dans notre récit. Une mise à distance grammaticale nous aurait semblé être un frein à la lecture, comme si nous avions vécu notre terrain avec distance, en nous positionnant comme un observateur éclairé et non comme un pair.

Margritt, Astrid et Hugo



Martin et Gudrun sont des connaissances de longue date. Ma recherche m'a conduit à m'intéresser à leurs trois enfants : Margritt, Astrid et Hugo. Martin est vétérinaire, et Gudrun écrit des contes pour enfants. Ils habitent un très grand mas à Eguilles, à quelques kilomètres d'Aix-en-Provence. Lors de nos rencontres informelles, j'avais pu remarquer que les trois enfants parlaient régulièrement de musique, ou plutôt de technique de téléchargement, échangeant alors sur les derniers outils, les derniers sites à la mode, les dernières stratégies. C'est cette médiation qui, à l'origine, a piqué ma curiosité.

J'ai rencontré chacun des trois enfants séparément, lors d'entretiens individuels, qui se sont déroulés dans la pièce principale de la maison. À plusieurs reprises, j'ai eu l'occasion de les interroger entre frère et sœurs. Enfin, lors de la clôture de ma période de terrain, j'ai été invité à partager un repas avec l'ensemble de la famille, temps consacré à une discussion autour de leurs pratiques d'écoute et à la circulation de la musique entre eux.

Gudrun, d'origine norvégienne, a grandi dans une famille catholique pratiquante. Utilisant un français mal assuré, elle raconte ses premiers contacts avec la musique : « *Quand j'ai grandi, c'était assez particulier parce que la musique des jeunes c'était, de la part de nos parents, c'était pas bien. C'était un peu puritain et tout ça. Mais j'écoutais pas énormément la musique, je pense, un peu à cause de ça. Mon frère, plus que moi, je me rappelle vraiment de lui qu'il... oui... que, lui, il écoutait parce que, lui il est pas dans l'même lieu que moi, à cette époque-là. J'allais dans une chorale. Et on chantait, et on chantait dans l'église, aussi. Et là, à l'époque, il fallait pas amener des batteries et tout ça, dans l'église parce que tout ça, c'était pas bien vu. Le pasteur était contre. [...] Après, quand j'étais lycéenne, j'allais dans une chorale... j'chantais dans une chorale Gospel. Et là, ça*

a totalement changé avec des milieux et tout ça. » Comme elle le précise, malgré la pauvreté de sa famille, la musique était présente pour égayer leurs soirées. Ce n'est qu'en arrivant en Angleterre pour ses études qu'elle a commencé à écouter « *ces sortes de trucs... avec des cassettes et tout ça* ».

Martin a eu une enfance plus musicale, même si cela induit quelques souvenirs « honteux ». « *J'me rappelle notamment de mon père, une fois, il était architecte, il travaillait dans une... il avait travaillé pour une espèce de... truc d'EDF et pour Noël, il avait rapporté des disques. C'était la chorale de l'usine. Ils chantaient, ils reprenaient les Beatles et tout ça et on l'écoutait en boucle. C'est complètement ringard !* [Rires de la famille]. » Certaines figures emblématiques de la radio comme Jean-Louis Foulquier, dont il écoutait son émission *Pollen* tous les soirs, ainsi que les connaissances que ses deux grands frères lui ont transmises, ont forgé son goût musical. La radio est restée un prescripteur de choix pour Martin, ce qui le place en leader d'opinion dans la famille sur ce sujet :

« Martin : - Maintenant, y a un mec qui est bien sur Europe 1, le samedi soir... le week-end. Samedi soir, dimanche soir, j'sais pas si t'écoutes ? Comment il s'appelle... François... il fait venir des mecs en live, tous les samedis soirs. Et c'est vrai que, du coup, il fait venir des gens qui sont pas du tout connus. C'est comme ça que j'connais Charlie Winston : six mois avant qu'il soit connu, j'l'avais déjà entendu.

Gudrun : - Oui, c'est là où tu trouves des artistes.

Martin : - Oui souvent, oui.

Gudrun : - C'est vrai que j'ai l'impression, moi, je cherche, moi... que tu trouves un truc et après... on entend que parler de cette personne.

Martin : - Là, il était impressionnant. Il était venu au piano, il avait joué un morceau.

Margritt : - Tu devrais te reconvertir en producteur. »

Margritt, l'aînée, a 18 ans. Entre le début et la fin de ma période d'observation, elle a obtenu son bac et a déménagé à Londres, pour faire une licence de droit en partenariat avec la Sorbonne. Dans sa nouvelle autonomie, la musique est principalement présente le soir, lorsqu'elle travaille ses cours. L'entretien individuel que j'ai effectué avec elle s'est déroulé lors des premières vacances au cours desquelles elle revenait chez ses parents. Ses pratiques d'écoute ont beaucoup évolué. Depuis qu'elle est indépendante, la musique rythme ses soirées de travail : « *Je rentre chez moi, quand je bosse, pendant deux heures et demie y a de la musique. [...] Enfin, de toute façon, ce sera vraiment minimum trois heures par jour de musique.* » La musique a manifestement été un facteur important dans ses nouvelles sociabilités depuis qu'elle a quitté le foyer familial, même si c'est parfois au détriment de son sommeil : « *Je trouve que c'est vite un facteur social de... si on est à une soirée et que quelqu'un va mettre la musique, on va dire : "Ah, tu connais... ?" et on va raconter*

sa vie. Mais aussi, y a des personnes avec qui j'ai commencé à être amie et qui me font écouter des nouvelles choses. Surtout, vu que l'on est dans un hall étudiant, c'est super mal isolé. On entend tout le temps de la musique. Donc y a tout le temps quelqu'un qui tape pour demander si on peut baisser, mais on découvre plein de trucs. » Quoi qu'il en soit, elle distingue la musique qu'elle écoute pour elle, de la musique qu'elle écoute avec ses amis : « *J'écoute toujours de la musique en fond pour les devoirs, le bus et tout ça. Mais après si je suis avec des amis on dit : "Ah ! J'ai découvert quelque chose de nouveau..." Et là, c'est plus pour écouter vraiment que pour mettre une ambiance derrière. [...] On envoie de la musique mais c'est pas le même genre. »*

Astrid, la benjamine est très active. Elle est en première S, dans un lycée international et prépare le concours de Science Politique dans une classe préparatoire, en plus du lycée et des heures supplémentaires qui lui incombent en étant dans une section internationale. En outre, elle s'investit beaucoup dans le club Amnesty International de son lycée. Elle prend également des cours de conduite accompagnée. Alors, quand elle raconte qu'elle pensait ajouter à cela des cours de théâtre et de guitare, elle conclut résignée : « *mais j'ai pas du tout le temps, en fait* ».

Au premier étage, un ordinateur familial est installé dans le couloir qui distribue les chambres. Le soir, quand elle fait ses devoirs, elle lance sa musique depuis ce PC, et laisse sa porte ouverte pour écouter de la musique en fond. Cela peut devenir une source de tension entre elle et ses parents. L'ordinateur n'étant pas à proximité de sa chambre, elle met parfois la musique à des volumes élevés, ce qui gêne ses parents installés au rez-de-chaussée. Il lui arrive aussi régulièrement de mettre de la musique pour s'endormir. Ce n'est alors plus l'ordinateur qu'elle convoque :

« Astrid : - Ben, à ce moment-là, souvent je prends... je mets des CD dans mon... J'ai une chaîne Hi-Fi... Mais du coup, c'est souvent les mêmes trucs qui reviennent avant de m'endormir.

Moi : - Comme quoi ?

Astrid : - Comme quoi ? Euh... ça dépend. Ça vient par cycle, en fait. D'un seul coup, j'écoute tout le temps les mêmes chansons. C'est un CD dont je me souviens même pas le nom. C'est quoi, je sais plus. Y avait Bruce Springsteen. Y avait quoi d'autre ? Y avait un CD de musique classique aussi que j'écoutais vachement, y a pas très longtemps. Et j'aime bien. »

Hugo, le cadet est en 3^e. Il aspire à entrer au lycée international que ses deux sœurs ont intégré. Il fait du handball et du piano, mais il compte mettre fin à sa pratique musicale : « *Quand le prof est pas là, j'avance pas beaucoup, donc c'est un peu une perte d'argent.* » Pour lui, la musique est plutôt présente, pendant les temps calmes, notamment lorsque l'ennui le gagne,

qu'il est seul et qu'il n'a rien à faire. Il se met alors sur le canapé du salon et écoute sa musique, impassablement. La plupart du temps, il l'écoute avec son casque. On peut régulièrement le voir se balader dans la maison, son *iPod* dans la poche diffusant directement sa musique. Cette pratique, il ne se la réserve que quand il est seul. Comparativement à ses sœurs, Hugo écoute plus facilement la radio. Et même s'il a deux postes radio dans sa chambre, il préfère écouter *Fun Radio* sur son *iPod*. Enfin, il précise que la musique est présente dans une situation bien particulière :

« *Hugo* : - quand je suis malade et que j'ai froid.

- *Moi* : - Pourquoi ?

Hugo : - Je sais pas... je trouve que la musique ça réchauffe. »

(SE) (SE FAIRE) (NE PAS) FINANCER LES ÉQUIPEMENTS ET LES CONTENUS

L'ordinateur du couloir a servi de station centralisant la musique des trois enfants, mais à des époques différentes. Margritt a commencé par fournir la session *iTunes* commune à tous les trois en numérisant les CD de ses parents : « *On a mis pas mal des albums de la maison dessus. [...] En fait, je sais juste iTunes pour... Je prends les CD qui sont là* [désignant la CDthèque du salon]. *Je les mets sur l'ordi. Et je les mets sur le mien. Quand je télécharge des musiques après je les enregistre sous iTunes mais je télécharge pas du tout sur l'iStore.* » Depuis, Hugo et Margritt alimentent cette discothèque en téléchargeant *via youtube-converter*.

En matière de pratiques d'écoute musicale, chacun possède des équipements différents, des modes d'écoute particuliers, et un rapport à leur économie qui leur est propre.

Margritt possède un téléphone portable qu'elle utilise pour écouter de la musique dès qu'elle est en mobilité. Et sur son nouvel ordinateur portable, elle a centralisé toute sa musique. Même si elle télécharge encore un peu, elle achète régulièrement des CD : « *Bon, maintenant je suis étudiante donc c'est plus les sous... À la Fnac, y a souvent des albums à 10 €, 7 € : là, c'était la razzia. Mais maintenant, même, y a plein de marchés à Londres où y a des vieux CD qui sont pas chers mais le problème c'est que j'ai pas de lecteur CD sur mon ordi. Mais je comptais en racheter, les ramener ici et les offrir à mes parents comme ça, je pourrai les mettre sur mon ordi.* » Elle jongle d'une plateforme à l'autre en fonction de son environnement et de l'objectif qu'elle donne à son écoute, quitte à ce que certaines fassent double-emploi : « *YouTube ça va être surtout quand je suis avec des amis. Quand je suis toute seule, c'est vraiment presque tout le temps Spotify mais quand les gens savent ce qu'ils veulent chercher, ce qu'ils veulent mettre, c'est YouTube parce qu'y a* »

les playlists et tout ça. Et iTunes, c'est quand je suis seule ou avec des amis. Je sais pas quand... vraiment comment je choisis, mais... Spotify parfois, j'en ai juste marre des pubs et je sais que je devrais prendre un abonnement mais j'ai... c'est plutôt quand je dois découvrir des musiques : Spotify et iTunes, au final, je me suis fait presque les mêmes playlists que sur Spotify, donc... »

Astrid a également dû faire un choix. Il ne s'agit pas, là, d'une question de plateformes mais d'équipements. Après avoir eu un lecteur MP3 pendant deux ans, elle a fait l'acquisition d'un téléphone portable. Mais depuis peu, elle ne peut plus écouter de musique à partir de ce dernier : « *En fait, c'est un truc un peu bête. C'est juste que je pense que la prise Jack, là, y a un truc qui doit faire que ça bug un peu. Donc, du coup, si je veux écouter, je suis obligée de mettre la prise Jack et de la tenir. Et c'est très énervant ! Et, en plus, sur mon casque, j'ai une oreille qui marche moins bien que l'autre, alors, du coup, ça fait... j'sais pas c'est perturbant, j'aime pas trop.* » Elle se résigne donc à ne plus écouter de musique en mobilité pour le moment, s'attachant à sa chaîne Hi-Fi qu'elle a réintégrée dans ses modes d'écoute usuels : « *Je pense qu'on a un rituel : "Si t'as 7 ans, t'as ta chaîne Hi-Fi." Du coup, j'avais eu ma chaîne Hi-Fi. Mais, à l'époque j'l'utilisais vachement pour écouter la radio et tout ça. J'écoutais très peu de CD. Maintenant, c'est totalement l'inverse.* » Avec l'âge, Astrid est passée d'une consommation de flux à une consommation de stock.

Hugo, de son côté, s'est fait offrir son *iPod* ainsi que son casque à Noël dernier. Il ne finance ni ses équipements ni ses contenus musicaux, sinon très rarement. Pourtant, il « travaille » un peu pour ses parents en effectuant des tâches ménagères telles que passer l'aspirateur ou nettoyer la piscine, ce qui lui rapporte alors un peu d'argent de poche. « *J'économise, mais je sais pas pourquoi.* » Sa seule dépense est le « *MacDo* », avec ses copains. Pour ce qui concerne l'acquisition de musique, le convertisseur de *YouTube* lui suffit, il n'aspire pas à dépenser de l'argent pour acheter un autre support.

Si les trois enfants sont plutôt bien dotés en matière d'équipements – *iPod*, lecteur MP3, téléphone portable, casque, chaînes Hi-Fi, ordinateurs fixes et portables –, cela a souvent fait l'objet de cadeaux à Noël. En matière d'économie, il semble qu'une nuance soit faite entre les équipements et les sorties :

« Gudrun : - Moi, j'trouve quand même que vous êtes pas demandeurs. En fait, des fois, nous on s'est dit .. parce qu'....ils ont peut-être besoin d'un casque...". Vous êtes pas vraiment demandeurs. Vous ne demandez pas des choses. Des fois, nous, on pense, on dit : "Peut-être ça, ça serait utile" ; mais j'ai pas le souvenir...

Margritt : - C'est souvent qu'on dit qu'on a besoin...

Gudrun : - Oui, mais vous êtes pas... vous êtes vraiment pas là, à vouloir avoir le dernier truc sur le marché. Vous vous servez de ce que vous avez.

Hugo (avec humour): - En même temps, on peut pas se servir de ce qu'on n'a pas.

Gudrun : - Mais, en fait, ils n'ont pas d'argent de poche, sauf Margritt, maintenant qui a un budget qu'elle doit gérer, bien sûr, parce qu'elle habite ailleurs. Mais... sinon, ils ont de l'argent s'ils travaillent et si... si ils font des choses... si, par exemple, Margritt, elle va à un concert, c'est elle qui le paye. Et les deux : Margritt et Astrid, elles ont travaillé l'été dernier, en Norvège. Elles vont travailler cet été, aussi. Et, pour ce que... en fait, quand elles viennent avec nous... on les invite et on leur paye. Si c'est eux qui le font, c'est eux qui payent. »

Tant qu'il s'agit d'une économie familiale, les parents acceptent de financer les loisirs culturels de leurs enfants. L'autonomisation de l'activité extra-familiale semble induire l'autonomisation de son financement.

Ce rapport à la musique et à son économie est assez inégal entre les enfants. Martin et Margritt participent encore à l'économie de la musique enregistrée, qui semble relative à leurs moyens :

« Martin : - Moi, j'ai jamais gravé un CD.

Astrid : - Papa, si, t'as déjà gravé un CD.

Martin : - Non, on achète les CD.

Astrid : - Ah, bon ?

Martin : - Oui, on achète. Je crois que maintenant, pour nous qui travaillons, j'trouve qu'un CD, maintenant, ça coûte quand même pas trop cher. T'en as plein à 7 €, 10 €.

Margritt : - Mais, pour nous, ça change tout, hein... 10 €, hein.

Martin : - Oui, mais pour vous, c'est différent. Mais, attends... au début... Quand les premiers CD sont sortis, c'était 1987-88... ça valait 120 francs le CD.

Margritt : - Alors qu'y avait même pas le même pouvoir d'achat et tout.

Martin : - T'avais 120 francs, le CD, ça veut dire quoi... 18-19 euros. Et y a d'ça, euh... plus de 20-25 ans.

Margritt : - Mais quand tu r'gardes à la Fnac, les vrais prix des CD, c'est censé être 17-18 €, hein.

Martin : - Y en a encore quelques-uns qui sont 20-25 € des CD. »

De leur côté, Astrid et Hugo n'obtiennent leur musique que par des réseaux qui ne rétribuent pas les ayants droit ; cela m'a poussé à leur poser des questions pouvant paraître incongrues... tout autant que leurs réponses :

« *Moi : - Est-ce que tu télécharges légalement de la musique ?*

Astrid : - Télécharger légalement, c'est-à-dire... ? Ça veut dire quoi ?

Moi : - C'est-à-dire la payer sur Internet.

Astrid : - Non, je fais jamais ça. [Rires] Mais, déjà, pour le payer sur Internet, il faut avoir une carte et tout ça. Et j'en ai pas. Donc... »

Suite à un premier essai infructueux, la « bonne adresse » du site de téléchargement s'est transmise dans la fratrie : « *Donc, on faisait ça, au début, mais on ne l'utilisait pas beaucoup parce que c'était quand on voulait vraiment une chanson. Après Margritt écoutait ça et au bout d'un moment elle s'est dit que c'était un peu long. Elle a cherché un peu plus court. Et, là, elle a eu un truc qui le fait en deux secondes. Et après, elle me l'a passé.* » Même si elle télécharge illégalement, Astrid avoue son sentiment de gêne et de culpabilité par rapport au travail des artistes. Son choix d'accéder illégalement à de la musique puise sa justification dans le plaisir qu'elle a de découvrir de la musique :

« *Astrid : - Oui, je me sens hyper mal, justement, de faire ça. C'est pour ça que... je me sens mal de prendre des chansons sans les payer parce que je me dis que c'est hyper difficile pour eux. Mais je sais pas si... en fait, je sais juste pas comment... enfin, je pourrais pas... sinon, j'écouterais pas de musique, tu vois... donc... Donc, je sais pas... ça me fait mal mais, bon... j'veais à des concerts. Je vais pas forcément au concert payer des droits d'auteurs mais j'imagine qu'ça leur rapporte de l'argent par là. Mais honnêtement, quand j'aurai d'l'argent, quand j'aurai un salaire et tout, j'pense qu'j'le ferai vraiment parce que ça leur pose vraiment des problèmes. C'est pas très cool, mais... Par contre, j'pense que j'irai jamais sur iTunes acheter des trucs à télécharger. Si j'achète un truc, j'l'achète en CD. J'achète pas un truc sur Internet.*

Moi : - Pourquoi ?

Astrid : - Pour moi, j'écoute pas ça dans l'même contexte, donc, du coup, ça a pas la même valeur, pour moi. Et surtout que, je sais pas, je trouve pas ça très personnel d'avoir le titre d'une chanson que t'as téléchargée. Je préfère avoir le CD avec la photo, les paroles, le truc... D'ailleurs j'trouve ça totalement débile qu'ils mettent plus les paroles dans les livrets, qu'ils mettent plus des trucs personnels parce que, du coup, 'fin, ils s'plaignent que personne achète les CD mais ils mettent rien de plus intéressant que les chansons, dedans, donc... »

Astrid semble prendre le parti de sa sœur, considérant le téléchargement comme une opportunité qui lui est offerte en ce moment, mais elle dit aspirer à un retour vers un support physique, tout comme son père. De plus, entre ce qui est légal et ce qui ne l'est pas, un flou persiste :

« - *Gudrun : - Ça, c'est légal ?*

- Astrid : - Honnêtement, c'est pas des... j'sais pas... J'sais pas si c'est...

- Margritt : - *Si, c'est légal.*
- Martin : - *Tout c'que vous mettez sur vos portables, c'est...*
- Astrid : - *Non, c'est pas illégal mais c'est pas lé... 'fin, c'est pas... »*

D'après Margritt, cette confusion provient des différences entre les affordances des plateformes de téléchargement. Pour elle, la représentation du musique illégale semble moins prégnante que pour d'autres contenus culturels, comme les films. Cela ne l'empêche pas de craindre un peu de recevoir un courrier d'Hadopi :

« Margritt : - Si, ça me faisait un peu peur, quand même. J'ai un ami qui a eu une lettre et tout ça. Mais, en même temps je télécharge pas de films, pas de... Mais c'est quand même... Les musiques, au final, j'ai l'impression que c'est pas du téléchargement. Mais au final, quand je le fais sur YouTube c'est quand même du téléchargement. Mais, j'ai l'impression que ça ne me fait pas peur alors que tous ceux qui étaient sur eMule, ou quoi, ça c'est sûr que j'aurai jamais fait ça mais... Je sais pas. Je me sens peut-être un peu sécurisée alors qu'en fait c'est aussi du téléchargement... Mais je trouve que c'est efficace après. Après je trouve que c'est un peu... C'est excessif. Je trouve que y a d'autres façons de faire pour que les artistes ils continuent à bien vivre. Parce que de toute façon, ça continuerait, ça continuerait. »

[...]

Moi : -Tu disais que tu te sentais plus sécurisée sur YouTube que sur des plateformes comme eMule. À quoi c'est dû à ton avis ?

Margritt : - Je sais pas. Parce que, pour moi, dans ma tête, ça fait pas téléchargement avec la tête de mort, là. Mais je sais que ça l'est, au final. Mais je sais pas. J'ai plus l'impression que je prends un truc, euh... vu qu'c'est déjà sur YouTube, à la base... »

Gudrun avoue sans peine ne pas connaître les pratiques de ses enfants. « *On leur fait toute confiance ! Ils font ce qu'ils veulent. On ne contrôle rien. On ne sait pas ce qu'ils font. Moi, je sais pas ce qu'on a le droit de faire et de pas faire.* » Elle justifie ainsi ne pas être inquiétée par la loi Hadopi : « *C'est vrai qu'on n'a pas ce problème de conscience parce qu'on achète pas mal de CD. On donne à l'industrie. On achète des CD.* »

PLURALITÉ DES MODES D'ÉCOUTE : « CONNECTING PEOPLE »

Les modes d'écoute des uns et des autres varient en fonction de plusieurs variables. Pour la plupart d'entre eux, la diversité des modes d'écoute existants se conjugue. Ils dépendent de leur environnement et de la finalité qu'ils donnent à la musique écoutée sur un espace-temps donné.

Ainsi, bien que Martin continue d'acheter des CD, il préfère s'affranchir de l'écoute d'un album entier qui est vécu comme une contrainte, et apprécie de passer de vidéo en vidéo pour découvrir de la musique sur YouTube : « *Puis, on écoutait la musique différemment, hein... soit sur les disques parce qu'on était obligés d'acheter un disque entier, donc, on s'tapait toutes les.. les deux faces et puis tous les morceaux dans l'ordre. Et soit avec la cassette, aussi : les cassettes où tu pouvais pas zapper d'un morceau à l'autre. Tu mettais ta cassette au début et t'étais obligé de tout écouter sinon fallait aller faire "rewind" mais ça prenait trois plombes. On écoutait la musique très différemment, hein !* »

De son côté, Margritt, elle, préfère nettement l'écoute sur album :

« *Margritt : - Moi, j'trouve que c'est bien d'avoir un album entier à écouter que...*

Astrid : - Ça dépend des artistes. Y a des artistes, genre, Many Serious, j'sais pas si ça change quelque chose d'écouter tout l'album ou juste une chanson, 'fin... euh...

Gudrun : - Non, mais est-ce que ça t'fait plaisir d'écouter tout un album ? Margritt, elle dit que ça lui fait plaisir.

Astrid : - Oui mais ça dépend du groupe ou du chanteur. »

Pour Astrid, ses modes d'écoute dépendent du lieu où elle écoute de la musique ou bien du médium :

« *Moi : - Et comment est-ce que tu écoutes sur YouTube ? Tu écoutes par playlists ?*

Astrid : - Oui.

Moi : - Et est-ce que c'est une playlist que tu laisses se dérouler une fois qu'elle est mise en route ?

Astrid : - Oui. Ben souvent j'fais ça quand j'ai la flemme de changer à chaque fois. Ou sinon, j'ai envie de choisir mes musiques donc j'les r'garde. Ou sinon, c'que j'fais c'est que j'mets une chanson et après, tu sais, y a plein de vidéos qui paraissent sur l'côté, j'appuie sur une autre, j'appuie sur une autre, j'appuie sur une autre...

[...]

Moi : - Et du coup, très régulièrement tu reviens sur YouTube pour...

Astrid : -... pour changer. Enfin, ça dépend de la qualité de la playlist, aussi. Si elle est très bien, y a pas besoin de changer.

[...]

Moi : - Quand tu es sur ta chaîne Hi-Fi, tu laisses se dérouler tout l'album ?

Astrid : - Oui. Ça dépend des fois. Parfois, ça m'saoule donc je change et je vais juste à celle que j'aime le mieux, mais la plupart du temps, oui, c'est tout l'album.

Moi : - Et sur ton téléphone portable, tu n'as quasiment pas d'albums complets, d'après ce que j'ai vu. Donc, tu écoutes plutôt à la piste ?

Astrid : - Ben, oui, je mets les trucs aléatoires et ça passe... souvent... après, je change. Ou, sinon, ben, justement, c'est vraiment... c'est vraiment différent : soit je suis sur mon portable et j'écoute la chanson que j'ai envie d'écouter ou sinon ça défile et je tombe sur la chanson que j'aime bien, soit c'est à la maison et j'écoute un album et, genre... C'est vraiment deux trucs différents pour moi, j'ai l'impression. J'ai pas... Je peux pas ne pas écouter par album sur ton portable. Faudrait qu'tu ais tous les albums et qu't'écoutes tout. Pour moi, ça, c'est plus quand j'suis à la maison. Quand j'suis plus posée... machin.

Moi : - Est-ce que tu arrives à expliquer cette différence-là ?

Astrid : - Ben, je sais pas, justement quand je suis en train de faire autre chose. 'fin... que je suis en train soit de bouger soit de... donc, du coup, ben... j'ai moins l'temps de m'asseoir et juste d'essayer d'apprécier la musique. C'est plus... "Bon, j'ai trois minutes donc je vais écouter une chanson". Alors que quand j'suis chez moi, j'ai l'impression que je peux plus, euh... ça fait un peu bizarre de dire ça, mais... plus m'imprégner de tout l'album, ça a plus de sens... »

Pour Margritt, ce sont ses sociabilités qui guident la manière dont elle va écouter la musique :

« Margritt : - En fait, mon ordinateur, je le mets presque... quand j'écoute des albums, j'écoute des albums, c'est surtout toute seule. Mais sinon, dès que je suis avec des amis c'est sur aléatoire et ça va tout seul.

Moi : - Pourquoi avec des amis tu mets en aléatoire et toute seule tu mets en albums ?

Margritt : - Après ça dépend. Quand je suis avec ma meilleure amie c'est vraiment comme si j'étais toute seule, j'écoute des albums mais... Sinon, je sais pas c'est pas forcément très varié... parce que quand je suis avec des amis c'est avant de sortir ou quelque chose comme ça quand on écoute de la musique et écouter qu'un seul artiste ce serait un peu : "Bon, bon, on change de musique !" »

Pour les trois jeunes, certains équipements numériques jouent le rôle de médiateurs, sortes de connecteurs sociaux. Pour Astrid, son téléphone portable accélère les phénomènes de découverte de la musique les uns par rapport aux autres : « *J'utilise vachement mon portable, même si j'ai pas de... Par exemple, si j'ai des amis, pour leur dire : "Oh ! Tu connais cette chanson ?" Et je leur fais écouter, ou des choses comme ça.* »

Astrid et Hugo pratiquent le partage d'écouteurs, lorsque l'un et l'autre veulent écouter de la musique à deux. Ce mode d'écoute pose, d'une manière générale, un problème à Astrid quant aux choix des chansons puisque ceux-ci sont fixés en fonction de la personne avec laquelle elle partage cette musique, notant l'enjeu identitaire qu'il y a à publiciser une musique appréciée :

« Astrid : - Mais surtout dans le bus, ce que je fais, souvent, c'est que je m'assois à côté de gens et j'écoute de la musique avec eux.

Moi : - C'est-à-dire ?

Astrid : - Avec des écouteurs : je prends un écouteur, ils prennent l'autre. Mais j'ai une amie avec qui je fais ça tout le temps et ça m'énerve trop parce qu'elle dit qu'elle se sent pas libre d'écouter ce qu'elle veut.

Moi : - Parce que tu lui imposes d'écouter certaines musiques ?

Astrid : - Mais non, c'est pas ça ! C'est juste que... 'fin... Elle a l'impression que si j'aime pas... 'fin, ça la met mal à l'aise alors que je lui dis même pas. C'est juste que... j'sais pas...

Moi : - Et dans ces cas-là, qui est-ce qui choisit les chansons ?

Astrid : - Ben, c'est elle. C'est justement ça qui lui pose problème, d'ailleurs parce qu'elle est là : "Ouais, je sais pas quoi choisir !"

Moi : - Et tu penses qu'elle met des chansons en fonction de tes goûts ?

Astrid : - Oui, totalement. »

De son côté Hugo vante les mérites du « Y » : il s'agit d'un connecteur qui se branche sur un lecteur MP3 ou un téléphone portable et propose non plus une mais deux voire trois sorties mini jack, sur lesquelles on peut brancher plusieurs paires d'écouteurs. Dans ce cas-là, il n'est plus nécessaire de partager des écouteurs. « *C'est une amie à moi qui l'a. Mais elle ne l'apporte pas souvent.* »

D'autres équipements permettent désormais cette écoute collective, comme en témoigne Astrid : « *Je te disais que le garçon qui écoutait la chanson, lui, il m'passe vachement de musique et quand on est au bistrot, souvent... parce qu'il a un iPad !... Parce qu'il est interne, donc, du coup, il s'balade avec son iPad de partout. Et donc, du coup, souvent, il écoute des musiques et on les écoute ensemble.* »

ÉCOUTE MUSICALE ET MULTI-ACTIVITÉS

Pour les trois jeunes, la musique est régulièrement convoquée en supplément d'une autre activité. De l'un à l'autre, l'activité diffère, les opinions peuvent même s'opposer. Par exemple, si Margritt s'accompagne de musique dès qu'elle est en mobilité, notamment lorsqu'elle est en bus, Astrid préfère garder ces temps-là pour réfléchir : « *Quand je marche, j'ai l'impression de faire une activité déjà et j'arrive pas à... C'est bizarre. [...] Quand je marche je me dis tout ce qu'il faut que je fasse en rentrant chez moi. Je fais une liste. Souvent, je parle à des gens. J'appelle des gens, des trucs comme ça aussi quand je marche.* » Hugo témoigne aussi de ne pas avoir besoin de musique

quand il court : « *Je fais pas forcément attention à la musique des films, sauf quand y a bataille... là j'écoute... parce que comme ça je refais les musiques dans ma tête quand je cours.* »

Astrid met systématiquement de la musique lorsqu'elle lit pour se plonger dans une atmosphère aussi musicale que romanesque : « *Je pense que si je lis un livre super triste, je vais pas mettre une chanson pop, machin. Mais, 'fin, je fais pas ça consciemment, en tout cas. Euh... Oui, ça me pose des problèmes de concentration, aussi mais... 'fin, c'est comme, c'est comme pour travailler : si je suis un peu fatiguée et que je suis en train de lire, ben du coup, je suis pas trop... Mais j'ai l'impression que bizarrement, quand je suis vachement concentrée sur mon livre, du coup, j'entends moins la musique. J'ai l'impression que je me focalise soit sur l'un soit sur l'autre.* » Au contraire, pour Margritt, « *le seul moment où j'écoute pas de musique, c'est quand je lis, presque. [...] C'est juste parce que ça se suffit en soi même de lire* ». Hugo approuve, mais lui pour des raisons de concentration : « *Quand je lis, je lis très vite. Donc je peux pas écouter de musique en même temps. Sinon je chante dans ma tête.* »

Pour Margritt, la musique lui est utile justement pour parvenir à un état de concentration maximale lorsqu'elle travaille ses cours, mais cela sous certaines conditions : « *Quand je bosse en bibliothèque, je mets de la musique pour m'isoler du reste du bruit ou quoi, mais même chez moi j'en mets parce que je pense que c'est presque devenu un rituel et parce que sinon c'est trop silencieux et je vais regarder autre part. Mais souvent, soit de l'anglais... maintenant c'est plus dur parce que je commence... je comprends les paroles. Mais, ça, de l'anglais ou du classique ou quoi, pas du français sinon je suis trop déstabilisée. [...] La musique, ça me détend. Ça me met dans un mode bien, et tout ça. Et y a quelques albums, quelques chansons que j'assimile vraiment au travail. Par exemple, Neil Young, pendant toutes mes révisions du bac je le mettais et là, j'l'ai retrouvé, j'l'ai mis et j'ai commencé à travailler efficacement. Alors que si j'fais rien, si j'ai pas de musique à côté j'veux commencer à chercher sur le portable ou... Alors que là, ça suffit à soi-même et j'peux faire mes devoirs.* » Si les deux filles ont besoin de musique pour travailler, Hugo en est incapable : « *C'est dur. J'essaye de m'y mettre, mais j'y arrive pas.* »

La plupart du temps, lorsque les plateformes de diffusion musicales – *Spotify, YouTube ou iTunes* – sont « lancées », elles sont rapidement « réduites » dans la barre de tâches de l'ordinateur pour faire place à une seconde activité : *Facebook* pour Astrid, les jeux vidéo pour Hugo, les devoirs pour Margritt. Soit la *playlist* ou l'album convient et ne nécessite pas d'être retouché, soit ils reviennent à la fin de chaque chanson pour charger une nouvelle chanson qu'ils apprécient.

GÉNÉRATION « SECOND-HAND »

Martin comme Gudrun témoignent du peu de médiation qu'ils avaient avec leurs parents à propos de la musique :

« Moi : - Et est-ce que vous partagiez de la musique avec vos parents ? Est-ce que vous pouviez vous retrouver sur certains goûts musicaux ?

Gudrun : - Nous, non. Mais c'est vrai que, nous et nos parents, on était tous les 1^{er} janvier, on écoutait le concert de Vienne, c'est de la musique classique. Mais sinon, moi, je partageais pas de musique.

Martin : - Nous, là-haut, on n'avait pas vraiment grand-chose pour écouter la musique. On avait une espèce de tout petit tourne-disque foireux... on n'écoutait pas. »

Ce n'est pas le cas de la génération suivante. Au-delà du fait que Margritt numérise les CD de ses parents pour se constituer sa propre « MP3thèque » les trois jeunes et les parents peuvent se retrouver autour de certains artistes ou groupes, qu'ils écoutent ensemble, soit au travers d'émissions de télévision, soit en allant les voir à différents concerts, comme ce fut le cas l'année dernière avec -M- et Christophe Maé.

« Moi : - Est-ce qu'entre vous, il y a de la musique qui a circulé ? Est-ce que vous pouvez vous retrouver sur certains goûts ?

Martin : - Entre nous ?

Moi : -Oui.

Astrid : - Moi, j'ai l'impression que beaucoup !

Martin : - Énormément, moi j'trouve !

Margritt : - Ouais. Et dans tous les sens. Enfin, genre, on regarde Taratata, ensemble. Parfois, papa, il a... j'ai écouté sur votre radio « Jeunes », genre, il dit qu'il aime bien Stromae ou des trucs comme ça. 'fin...

Astrid : - Ben, même t'écoutes tout le temps la musique... on t'prend tout le temps tes CD. Il nous achète des CD.

Martin : - Moi, je suis surpris de l'intérêt qu'ils ont pour la musique qu'on écoutait à notre époque ! »

Derrière ces artistes qui font consensus dans la famille, les enfants avouent plutôt une forme d'autocensure. Hugo qui écoute du dubstep, du rap ou du métal explique pourquoi ses parents sont étonnés d'avoir autant de points communs en matière de goûts musicaux : « *C'est juste que la musique qu'on écoute et qu'vous aimez pas, on l'écoute pas avec vous. [...] Justement la musique du genre, euh... en fait, on l'écoute mais pas avec vous parce qu'on sait qu'vous aimez pas.* »

Margritt réalise, alors, qu'elle aussi, fait attention à ça : « *Mais, c'est vrai que, dans ma chambre, j'mettais pas forcément beaucoup d'électro quand vous êtes là ou...* »

Pour Gudrun, ce retour à des musiques qui sont plus de sa génération dépasse largement le cadre de la musique, alors que ses filles n'en font pas la même lecture :

« *Moi [aux enfants] : Et vous, qu'est-ce qui vous plaît dans la musique de ces années-là ? Qu'est-ce qui fait que vous allez avoir la curiosité de prendre un CD de vos parents ?*

Astrid : - Moi, je sais pas. Moi, j'pense pas forcément à l'époque. Quand j'entends papa et qu'j'entends que papa il écoute un album et qu'j'aime bien c'qu'y a dessus, ben j'récoute, après.

Martin : - Astrid, elle est très Motown.

Margritt : - Elle est très quoi ?

Martin : - Motown, Stevie Wonder et tout ça, là, elle est à fond !

Margritt : - Ouais, c'est vrai.

Gudrun : - J'ai l'impression que c'est une sorte de mode, ça. C'est pas que "nous" et "vous" parce que, en plus, quand vous allez vous acheter des albums, vous allez acheter des choses... des...des vieux choses qui a déjà été portées... C'est une sorte... Là, c'est peut-être un vieux pyjama que tu portes Margritt.

Margritt : - C'est un pyjama en soie et tu dis que c'est un vieux pyjama !

Gudrun : - Est-ce qu'il était nouveau ou est-ce qu'il était "second-hand" ?

Margritt : - Non, il était "second-hand"...un peu !

Gudrun : - Oui. Elle a acheté plein de trucs comme ça. Et, moi, j'ai l'impression que vous êtes inscrits dans toutes sortes de fonctionnements comme ça... où vous aimez pas les marques pour les marques. Vous... en fait, c'est... c'est quelque chose que... oui, vous trouvez un peu nul, j'sais pas quoi. J'ai l'impression que vous voulez vous distinguer, vous cherchez un peu dans le passé, aussi...

Margritt : -... où c'est démarqué...

Gudrun : - Même... même pour vous habiller... que c'est un tout. C'est pas que : nous, on est les parents et vous écoutez parce que nous, on écoute ça. C'est inscrit dans quelque chose de plus grand.

Margritt : - Mais j'pense aussi que, maintenant, c'est parce qu'on a plus facilement accès au passé avec Internet et tout...

Astrid : - Ben, oui, c'est clair ! »

Comme l'a annoncé Astrid, « l'époque » ne semble pas être ce qu'elle retient d'une musique, en tout cas de manière conscience, se laissant plutôt guider par ses goûts qui, comme son frère et sa sœur, sont éclectiques. « *Je sais pas. Quand j'aime bien un truc... Je sais pas.* » Sa sœur a une

réponse tout à fait similaire : « *Je sais pas trop comment l'expliquer, mais c'est plus des artistes qui vont me toucher que des styles en général.* » Ne reste alors que la difficulté à qualifier ce goût.

LE GRAND ÉCART

Hugo écoute du dubstep et de la musique classique. Or, même s'il écoute davantage de dubstep que du genre classique, cette dernière est très présente dans son quotidien. Pourtant, dès que je l'interroge sur ce qu'il est en train d'écouter, que cela concerne un style musical ou l'autre, il n'est jamais capable de me citer le nom des artistes ou compositeurs. Margritt et Astrid possèdent aussi des musiques dans leur téléphone portable qu'elles sont incapables d'identifier : « *Mc Coys, je sais même pas ce que c'est. Parfois, je mets juste des titres et je connais pas trop les artistes.* » Les trois adolescents fondent principalement l'attachement à un morceau en fonction de son esthétique ; toutes les dimensions pragmatiques (auteur, compositeur, époque, même interprète dans certains cas) restent secondaires.

Ainsi peut-on remarquer combien la notion d'éclectisme est effective en ce qui concerne l'écoute musicale des trois adolescents. Voici l'exemple des noms d'artistes présents dans le téléphone d'Astrid. Je ne les ai volontairement classés ni par genre ni par époque, puisque cela n'a pas de sens pour elle :

AC/DC, Adèle, Aerosmith, Afroman, A-Ha, Alain Bashung, Alex Clark, Alt-j, Amy Macdonald, Amy Winehouse, Angus & Julia Stone, Arcade Fire, Asa, Ayo, BB Brunes, Bad Compagny, Ben Forces, Basemen jazz, Ben e King, Ben Harper, Ben l'Oncle Soul, Benjamin Siksou, Benny Benassi, Benrnoft, Beyoncé, Birdy Nam Nam, Black Hippies, Blur, Blondie, Bob Dylan, Bob Marley, Boney M, Bonnie Tyler, Boris Vian, Boys Noise, Britney Spears, Bruno Mars, Busta Rhymes, C2C, Cali, Camille, Caravan Palace, Carla Bruni, Cat Power, Cat Stevens, Charlie Winston, Charlotte Gainsbourg, Chinese Man, Chopin, Christophe Maé, Cocoon, Coldplay, Cristal Fighters Daft Punk, David Bowie, David Guetta, Dido, Doors, Edith Piaf, Eiffel 65, Elton John, Elvis, Etta James, Foxes, Frank Sinatra, General Electriks, George Benson, Glee, Gorillaz, Gotan Project, Gautier, Jack Johnson, Jackson Five, Jacques Brel, James Brown, John Lennon, John Mayer, Johnny Cash, Justice, Justin Bieber, Kanye West, Keedz, Kid Cudi, Les hurlements d'Léo, Lady Gaga, Led Zeppelin, Lee Kravitz, Lorie, Louis Armstrong, Louise Attaque, M, Macklemore, Madcon, Madness, Michael Bublé, Metronomy, MGMT, Michael Bublé, Micky Green.

Pour expliquer cette variété d'artistes, d'époques ou de genres musicaux qu'elle apprécie, Astrid retrace l'histoire de l'évolution de ses goûts musicaux, dessinant petit à petit l'élargissement de son portefeuille de goûts : « *Je sais que j'ai pas du tout écouté ça toute ma vie. Au départ, quand j'étais petite, c'était des musiques que mon père écoutait, donc, ben, je connaissais toutes les chansons. Soit... pas trop c'que ma mère écoutait, à part si elle mettait des musiques, mais*

pas très souvent. Soit, ce que mon père écoutait, du coup, soit ce que j'entendais à la radio. Donc, y avait une époque où j'aimais bien des trucs un peu étrange : Diam's, je connais toujours toutes les chansons par cœur, je sais pas comment ça se fait. Kamini, aussi... 'fin, que les trucs comme ça qui avaient fait des gros hits. Bref, que des trucs comme ça. Et, je sais pas, à une époque, je pense que c'est quand on a déménagé ici, environ, (ça fait quoi ? ça fait 5 ans), on a ressorti tous les CD. Je sais pas, j'ai commencé à les r'garder, euh... Margritt, elle commençait à écouter des trucs un peu différents parce qu'elle est arrivée au lycée. Donc, du coup, là-bas, elle avait pas les mêmes personnes avec qui elle restait. Donc, du coup, elle écoutait des choses différentes dans sa chambre. Moi, j'écoutais un peu ce qu'elle écoutait. Après, j'ai bien aimé, ça changeait un peu. Bon, après, par exemple, j'ai l'impression que je me suis plus... 'fin, spécifiée dans ce type de chansons que Margritt. »

L'élargissement de ce portefeuille de goûts qui s'opère à l'adolescence, Margritt va le confirmer, en appuyant les choix qu'elle opère sur la musique de ses parents, la radio, ses sociabilités, ainsi que les concerts :

« Moi : - Et le rock des années 60, comment tu l'as découvert ?

Margritt : - Déjà, depuis que je suis petite à la maison, y a mon père qui met de la musique. Et après les albums, oui, je regarde un peu, je continue à regarder sur iTunes et je suis addictive à iPod five maintenant. C'est dès qu'on écoute quelque chose... je sais pas si tu as connu iPod five, mais ils font plein de suggestions et pareil sur YouTube avec les chaînes de suggestions, c'est...

Moi : - Donc tu as gardé des musiques que ton père écoute ?

Margritt : - Oui.

Moi : - Et tout ce qui est électro ? C'est ton père qui écoute ça aussi ?

Margritt : - Non ! Ça c'est plus des festivals de musique parce que, à la base, j'allais à des festivals parce que je connaissais peut-être deux artistes et y a tout le temps de l'électro et ça m'a vraiment plu. Et maintenant, on va même à des festivals où y a que de l'électro. Et les amis et tout ça quand on sort...

Moi : - Et tu as eu le goût pour l'électro, quand ? Comment ?

Margritt : - Pendant tout le collège, c'est quand même un peu de la musique qui passe sur Skyrock et tout ça dans le bus, tout le temps, même si je l'aimais pas forcément. Mais plutôt au lycée quand j'ai commencé à faire des concerts. »

Ainsi prolonge-t-elle son goût et ses découvertes initiés par des sociabilités multiples (parents, frère, sœur, amis) et des dispositifs médiatiques (radio, festivals, concerts) par des outils numériques, qui semblent renforcer le processus d'attachement.

Que ce soit pour Margritt, Astrid ou Hugo, les recommandations interpersonnelles ont joué pleinement leur rôle dans la construction de leurs identités collectives, au travers de la musique.

DES RECOMMANDATIONS INTERPERSONNELLES, MEDIATISÉES ET DIGITALES ENTREMÊLÉES

La fratrie a constitué, pour différents membres de la famille, un lieu d'expression de cette recommandation. Pour Martin, par exemple, ses deux grands frères ont été des figures importantes dans la formation de ses goûts musicaux. « *On s'piquait tout !* » La musique circule aussi beaucoup entre les enfants de la famille. Ainsi Hugo avoue : « *Mes sœurs m'ont fait découvrir beaucoup de musiques.* »

« Moi : - Et entre frère et sœurs, est-ce que vous vous passez de la musique ?

Margritt [à Astrid] : - Nous, on l'faisait avant.

- Astrid : Vachement. Oui, Hugo, à un moment, il nous passait d'la musique sur son iPod. Il écoutait vachement de musique.

Gudrun : - Toi, tu avais passé toutes tes chansons, Hugo.

- Hugo : 'fin elle essayait de me passer toutes les chansons, mais y en a qu'la moitié qui arrivait.

Margritt : - Ouais, j'essayais. C'est l'intention qui compte.

- Astrid [à Hugo] : Ouais, non... j'ai l'impression qu'on s'passe vachement aussi. Genre, quand j'écoute un truc que j'aime bien, j'te l'passe. Quand t'écoutes un truc que j'aime bien, tu m'le passes.

- Hugo : Parfois, j'veus faisais découvrir des musiques.

- Astrid et Margritt : C'est vrai ! »

Cependant, ce n'est pas le seul réseau qui s'active en matière de découverte musicale, et les contenus musicaux ne sont pas non plus les seuls sujets d'échanges. Au final, si l'échange verbal autour de la musique est récurrent, au sein des conversations des adolescents de cette famille, que ce soit entre eux, ou avec leurs amis, les échanges physiques de musiques ne sont pas si fréquents. Ce que confirme Astrid : « *Souvent... les gens m'en parlent des chansons quand ils les font passer et après, si elles me plaisent, j'écris leur nom quelque part... Je fais ça.* »

Astrid évoque ses différents prescripteurs et la manière dont elle a découvert sa musique. « *Quand j'avais mon MP3, souvent, j'le passais à des gens et j'l'leur disais : "Mettez c'que vous aimez." Et après, j'gardais c'que j'aimais aussi. Donc, ça, c'est la base. Dans les 1 200, j'ai dû en prendre 600 comme ça. Après, quand c'est quelque chose qui me plaît, que j'entends ou quelque chose qui est vachement à la mode, je le rajoute, genre, Macklemore, là, des trucs comme ça. Ou, quand on achète des CD, ça m'arrive de le mettre dessus. Ou surtout les Brindu, c'est une autre famille qui habite*

dans le coin, avec qui on est vachement... donc, la fille Anouk, elle vient de là. Son père, il écoute vachement de musique, il nous dit vachement : "Oh, regardez, écoutez ça et tout ça." Et souvent, quand il achète des CD, par exemple, il nous les passe pour que je les grave. Ben, donc, Rover ça vient de là. Deluxe aussi, c'est un peu lui, en grande partie, qui a vachement amené le truc. Ou sinon, c'est Margritt, aussi, vachement. Et aussi, j'ai un ami, aussi, à moi, garçon, qui écoute vachement de musique. Et lui, à chaque fois, il me disait : "Écoute cette chanson, écoute cette chanson !" Et lui, en fait, il écoute une musique pendant trois semaines. Après, il change de musique et il écoute une autre musique pendant trois semaines... une autre chanson. Donc, du coup, ça m'en rajoute souvent. Je sais pas... des trucs comme ça. Ou sinon, en regardant les playlists : y a souvent des trucs que j'aime bien. »

La découverte au travers de leaders d'opinion ou de groupes de sociabilité s'entremêle avec une recommandation digitale et algorithmique, comme l'évoque Margritt : « *En fait, y a quelqu'un qui est un peu le leader dans le groupe, c'est ma meilleure amie qui s'appelle Dalva qui habite à Londres avec moi. Et, c'est un peu une fouine sur Internet, et son frère il est très fan de musique, il a un groupe et tout ça. Donc, elle sait toujours les bons plans. C'est toujours elle qui nous dit... Mais son beau-père et son père travaillent dans la musique, donc... On a compté l'autre fois, elle a dû faire 40 festivals, un truc comme ça. Donc, à chaque fois, c'est elle qui nous dit. Mais les concerts, c'est un peu tout le monde. Surtout que maintenant à Londres, on a des sites qui nous conseillent : "Que faire ce week-end ?" Et on clique et ils nous disent : "Dans deux mois vous avez tel artiste qui passe." Mais même sur Spotify y a qu'est-ce qui se passe, donc c'est bien. »*

Aux préconisateurs « humains » et « digitaux », les filles conjuguent ces informations avec un troisième type de recommandations, celui que l'on pourrait qualifier de « médiatisé ». Il s'agit alors au travers d'un média, la plupart du temps *Facebook*, de transmettre un lien *YouTube* pour faire découvrir un clip ou une musique. Pour être plus efficents, Margritt et ses amis ont créé un groupe spécifiquement dédié à la découverte musicale, le groupe « e-music pour tous ».

« Margritt : - C'est des liens YouTube et de plus en plus des liens en SoundCloud que je connaissais pas du tout. Et maintenant, c'est souvent des gens qui font des remix de musique qu'on aime déjà bien, que quelqu'un a posté. Ils vont mettre "Ah ! Quelqu'un l'a remixé, c'est joli !" ou des trucs comme ça.

[...]

Moi : - Est-ce qu'à chaque fois ce sont des musiques que tu découvres ?

Margritt : - Pas tout le temps parce qu'au final, vu qu'on rajoute en permanence des personnes... maintenant y a de plus en plus de trucs qu'on connaît déjà alors qu'à la base...

Moi : - Donc aujourd'hui, le groupe compte 200 personnes ?

Margritt : - Oui, un peu plus.

Moi : - Quel est le critère d'acceptation dans ce groupe-là ?

Margritt : - Y en a pas. C'est juste des amis. On ajoute des... enfin, c'est un cercle...

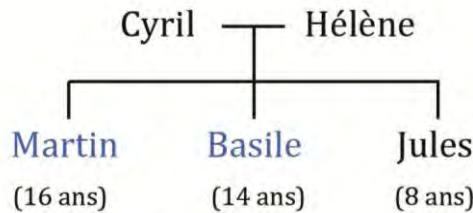
Moi : - Comment vous avez eu l'idée de créer ce groupe ?

Margritt : - Encore une fois c'est ce garçon qui a un groupe de musique qui voulait nous faire écouter et nous mettre des liens. Et au final, il était pas encore inscrit sur Spotify, du coup, c'était sa seule façon de nous faire envoyer de la musique. Et maintenant, c'est parti... »

La multiplication des réseaux humains – famille, amis, etc. –, digitaux – recommandations algorithmiques et médiatisées –, ainsi que la multiplication des canaux de diffusion semblent être les clés pour comprendre la grande complexité de ce que représente l'écoute musicale pour ces trois adolescents. Pour eux, la musique est un facteur de sociabilité – dont les équipements endossent un rôle de connecteur social –, tout comme leurs sociabilités sont synonymes de découvertes et de nouvelles musiques.

Dans la plupart des cas, les trois adolescents ont un usage situationnel de la musique. La musique (en terme esthétique) et la manière dont ils l'écoutent sont fonction d'une activité, de types de sociabilité ou de la finalité attendue lors de cette écoute musicale. La pluralité des situations croisant ces trois principales fonctions explique, pour partie, la diversité des modes d'écoute, ainsi que la rapidité d'appropriation à la fois des outils d'accès aux contenus musicaux que les musiques elles-mêmes.

Martin et Basile



Lors de la prospection que j'ai effectuée pour constituer l'ensemble de mes informateurs, Basile et Martin m'ont particulièrement intéressé. Tout d'abord, parce qu'ils habitent à Préchacq-les-Bains, dans les Landes, lieu dans lequel tout réseau Internet et téléphonique est très limité. Cette marginalité, par rapport à la plupart des autres adolescents que j'avais jusqu'ici croisés, était doublée du fait que les deux frères n'écoutent pas du tout la même musique, l'un dénigrant la musique écoutée par l'autre, et inversement. Un entretien pour chacun des frères a été mené dans leur chambre. Si Martin est de nature réservée, Basile nous a valu le record de durée pour un entretien : plus de trois heures et demie. Puis deux entretiens en famille ont clôt notre période d'observation.

Martin et Basile ont un petit frère, Jules, âgé de huit ans. Même si ce dernier n'a pas été interrogé de la même manière que ses deux frères, il a participé activement à quelques entretiens. Leur père, Cyril est professeur des écoles et engagé dans la vie municipale de Préchacq. Leur mère, Hélène, est sans emploi et s'investit bénévolement dans un dispensaire pour l'accompagnement des personnes en fin de vie.

Cyril et Hélène ont, tous deux, eu un rapport affectif très prononcé envers la musique, mais cela, de manière différente. Hélène s'explique : « *Je crois que toute petite, j'ai eu un rapport viscéral à la musique. Par la présence avec mon père, très pratico-pratique, il avait bricolé l'orgue de l'église, il me demandait très régulièrement si j'étais là, de réaccorder. C'était moi qui étais au clavier et lui qui allait s'allonger derrière, même quand il jouait, j'étais pénétré par quelque chose.* » Bien que cela ne soit pas leur activité principale, les parents d'Hélène vendaient des vinyles : « *Ils étaient horlogers-bijoutier, ils vendaient aussi des appareils photo, des photos d'identité, et ils*

vendaient aussi des vinyles, des 45 et des 33, moi je suis trop jeune pour avoir connu des 78, mais je me souviens très bien des pochettes des albums de Salut les Copains et toute cette génération-là. » Sa grande sœur fut sa première préconisatrice : « *J'ai une sœur qui a sept ans de plus que moi, j'ai tout de suite écouté sa musique à elle, si bien que j'écoutais les Rolling Stones à 8 ans, Janis Joplin... Pink Floyd, y avait pas de musiques enfantines, j'avais de la musique adolescente. Après, mes économies m'ont permis d'acheter un double poste radio énorme, à double K7 où je faisais des bricolages dessus, je copiais des trucs, j'enregistrais ce qu'il y avait à la radio, et le soir particulièrement, y a eu une période où j'enregistrais... Jean-Louis Foulquier... Ça me paraît un peu étonnant qu'il faisait cette émission. J'enregistrais du jazz je me souviens, mais sinon de la variété... »*

Au contraire, l'âge rapproché entre Cyril et sa sœur leur ont permis de faire de la musique un élément particulier de leur relation :

« Cyril : - On n'a pas beaucoup de différence d'âge. Les premières soirées, on dansait le rock, on écoutait du rock, on s'entraînait... »

Moi : - À la danse ?

Cyril : - Oui, on écoutait à fond le hit-parade. Europe 1. Surtout tous les deux. Des copains aussi, mais plus entre nous, ma sœur et moi. Vraiment, tu parles des débuts, c'était ça. Par la radio... »

Cette inclinaison particulière pour la musique n'a pas été transmise conjointement à leurs enfants.

Basile entre en 3^e lors du premier entretien. Bien qu'il n'écoute pas que ce genre musical, il aime particulièrement la musique classique, ce qui le ramène à son premier souvenir musical : *Les Quatre Saisons*. « *Je me souviens bien de Vivaldi. J'aime bien. »* Mais il précise, il écoute de la musique classique « *pas comme on l'entend... Pas qui endort. [...] Ce que j'aime c'est les musiques symphoniques qui bougent, comme Rhapsody in Blue »,* qu'il a découvert dans le dessin animé *Fantasia 2000*. Ce goût pour la musique classique, son père l'a tout autant : « *Moi quand j'étais gamin, j'ai été élevé par mes grands-parents, mon grand-père, il écoutait vachement de musique classique, et il jouait du piano tous les jours. Donc j'ai baigné là-dedans. J'ai une sensibilité à la musique classique... espagnole aussi parce qu'il aimait bien les musiques classiques espagnoles, et il jouait régulièrement. y avait un piano dans le salon. Et d'ailleurs j'ai regretté qu'il ne m'ait pas appris à jouer du piano quand j'étais gamin. »* Le piano en question est désormais dans la pièce principale de la famille, et c'est sur ce même instrument que Basile a commencé d'apprendre à jouer. Ce dernier a, par ailleurs, des temps d'écoute musicale quotidiens très variables : « *Des fois pas beaucoup, et des fois je mets mon MP3 qui défile tout entier sur ma chaîne. »*

C'est autour de cette variabilité du temps d'écoute que les deux frères ont un rare point commun. Martin décrit avec difficultés une journée type au cours de laquelle la musique est présente : « *Ça peut être dix minutes, comme plusieurs heures. Jusqu'à une après-midi.* » De Préchacq-les-Bains, Martin, de deux ans l'aîné de Basile, prend le bus tous les matins pour aller au lycée de Dax. Il écoute alors des musiques dont le genre et le temps de la *playlist* ont été spécifiquement conçus pour ce trajet : « *J'ai une playlist qui dure presque le temps du trajet. Le matin c'est des musiques pour se réveiller. Du genre du Skrillex, c'est un peu du métal. Pour se réveiller !* » Finalement, Martin a un rapport affectif assez distant avec la musique. Il ne parle pas beaucoup de musique avec ses amis, il n'a pas de compte *Deezer* ou *Spotify*, n'achète jamais de musique, en télécharge très rarement, n'a jamais vu d'artistes en concert et ne souhaite pas particulièrement en voir. Il est intéressant de noter que Martin ne trie pas la musique qu'il possède. « *C'est tout dans le désordre. Je mets tout dans un même dossier.* » Mais il a quand même plusieurs dossiers de sauvegarde, ce qui lui permet, quand il supprime une chanson, de la retrouver facilement. Ses dossiers de sauvegarde interviennent ici comme des marqueurs de temps : Martin pourra toujours y revenir pour savoir qu'à cette période, il écoutait telle ou telle chanson.

LE GOÛT DES AUTRES

Les deux frères n'ont pas les mêmes goûts musicaux, ce qui fait l'objet de quelques altercations dénotant l'importance de l'enjeu identitaire dissimulé derrière l'objet musical.

Lorsque je demande à Basile quels sont ses trois artistes préférés du moment, il répond :

« *Basile : - Yannick [Noah], y en a qui aiment pas, il fait des reprises sympa. Shakaponk c'est sympa aussi et... Beatles, Bob Marley, Gershwin, Beethoven, y a Mika aussi. Ce serait mon troisième.*

Moi : - Et comment tu les as connus ?

Basile : - Les Beatles, tout le monde en parle, je les ai redécouverts grâce à la cérémonie d'ouverture des JO... Yannick Noah, j'ai chanté une de ses chansons quand j'étais en CE1. Et Mika, je l'entendais à la radio sans savoir que c'était lui. Ensuite, Beethoven, Mozart, je farfouillais dans les disques, et en fonction de la pochette, je tirais. Gershwin, je l'ai redécouvert avec Fantasia. »

Il assume ses goûts musicaux comme il peut, dans la mesure où il dit être vivement critiqué à ce sujet : « *Parfois, quand j'écoute sans écouteurs, c'est à me faire cracher dessus ! Les autres écoutent des musiques américaines, qui veulent rien dire comme Lady Gaga, un peu pourri. C'est pas des musiques, c'est des copies entre eux. Je pense que ce que j'écoute c'est trop décalé.* » Par un jeu de miroir, Basile n'hésite pas à critiquer la musique qu'il écoute son frère :

« Basile : - Parfois quand je monte voir mon frère il écoute Fun, mais c'est pas fun du tout. C'est des remix de remix de remix de remix... Lady Gaga, Justin Bieber, Shakira tout ça. Les Black Eyed Peas sont à moitié pardonnés, ils font de tout. Celui que je déteste le plus c'est Justin Bieber et un Brésilien.

Moi : - Michel Torres ?

Basile : - Ouais. Justin Bieber c'est juste un mec beau qui chante bien qui a une coupe de cheveux comme les autres et qui s'est fait connaître des chansons des autres. Pour moi le succès n'est pas mérité. Après évidemment, ce qui est bien c'est qu'il fait des gros dons à des organismes caritatifs. Et le Brésilien c'est Justin Bieber en Brésilien. Et en plus il répète toujours la même chose, et ça fait un carton. »

En effet, Martin a des goûts davantage « *mainstream* », préférant les artistes américains très radiodiffusés, comme Nicki Minaj ou Flo Rida. Dans le même état d'esprit, la seule musique de film qu'il ait téléchargée est celle de *Twilight* : « *Surtout quand je veux m'endormir c'est bien.* »

Alors quand il est question de parler de musique ensemble, le ton monte, les tensions naissent :

« Moi : - Et qui t'aimerais voir en concert ?

Martin : - Actuellement, personne. Mais y a des concerts réputés, comme Tomorrow land, c'est super bien là-bas. Toi Basile, tu n'apprécies pas...

Cyril : - C'est quoi comme style de musique ?

Basile : - C'est ce qu'il écoute.

Martin : - C'est la musique que j'apprécie, que j'écoute.

Moi : - C'est électro pop ?

Martin : - Non, c'est électro tout ça, tout ce qui passe en ce moment.

Basile : - Pffff.

Hélène : - C'est pas tes goûts Basile !

Basile : - Mais c'est pas de la bonne musique ! Comment tu veux que ce soit mes goûts. »

Cette absence de partage n'a pas cours seulement à l'égard des goûts musicaux, mais aussi au niveau des équipements. En effet, Martin détient non seulement quelques compétences techniques mais aussi plusieurs supports qu'il ne prête que rarement à son frère.

LE CARTABLE NUMÉRIQUE

Depuis peu, Basile ne peut plus écouter de musique en mobilité : « *J'ai un MP3, mais il est défoncé. Je peux plus le recharger. J'en ai gagné un autre, mais il marche pas.* » Le seul équipement qui lui permet d'écouter de la musique, c'est une station d'accueil via une clé USB, qui fait radio-réveil, au chevet de son lit. « *Dessus, j'ai de tout.* » Par rapport à d'autres adolescents, Basile a un fort *turn-over* des fichiers MP3 sur sa clé : « *Je la vide et la re-remplis souvent... ça peut aller jusqu'à plusieurs fois par semaine.* » Tous ces fichiers proviennent de son ordinateur portable, un ordinateur dont les usages initiaux ont été quelque peu détournés.

En effet, Basile, comme Martin quelques années plus tôt, a bénéficié d'un ordinateur portable prêté par le Conseil général : autrement appelés, « cartables numériques ». Sur ce PC, Basile possède deux sessions, une session « collège » et une session « maison ». Sur la session « maison », Basile y a installé des jeux vidéo, ainsi que des logiciels pour télécharger musiques et films à partir d'Internet. C'est d'ailleurs sur cette session que tout ce qu'il possède numériquement et culturellement est centralisé. « *Pendant les vacances, je dois tout vider et je transfère sur ma session de l'ordi dans le couloir. Ce serait mieux si c'était comme à Aix-en-Provence, que l'ordi soit donné, complètement.* » De son ordinateur portable prêté pour l'année à l'ordinateur familial, Basile remarque qu'il n'en fait pas du tout le même usage :

« *Basile : - Sur le mien, je pense à faire des trucs auxquels je pense pas faire sur celui de la famille.*

Moi : - C'est-à-dire ?

Basile : - Entre les deux PC, sur mon PC, c'est beaucoup plus personnalisé : les styles de fichiers, mon historique Internet. Je fais des trucs beaucoup plus techniques.

Moi : - Comme quoi ?

Basile : - Ben, par exemple, j'ai téléchargé Google chrome sur mon PC. »

Au passage, Basile me parle du paradoxe de ce cartable numérique qui est censé rendre plus léger son propre cartable du fait de la numérisation des contenus scolaires. « *On amène nos ordis portables tous les jours au collège, mais on s'en sert très peu de fois. [...] À l'origine, il devait y avoir que les ordis, mais on écrit encore sur des cahiers, et on a en plus les livres. [...] Donc si t'as le sac qui pèse 20 kilos sur les épaules, plus le sac de sport, plus la pente raide comme ça... Voilà quoi !* »

Martin a également eu l'occasion de se servir de ces ordinateurs portables de prêt, dont il garde un souvenir manifestement plus heureux : « *En cours d'Arts plastiques, on préférait jouer. Y a un logiciel, quand on appuie sur certaines touches qui changent l'écran. Quand on joue et que le*

prof arrive, on change d'écran. [...] Après on faisait des concours. On s'amusait bien. Le cours d'Arts plastiques, c'était le cours de jeu en fait. Le prof reste à son bureau. Parfois, il se levait, tu copiais vite fait la dernière phrase, tu baissais l'écran et voilà. »

Pour écouter de la musique, Martin se servait encore, il y a peu, de son lecteur MP3, un iPod. « *Mais il est petit. Vraiment tout petit. Il fait deux gigas.* » Il en a, une fois de plus, détourné l'usage non plus pour écouter de la musique, mais pour naviguer sur Internet en mobilité, au sein du foyer. « *L'ordi est en bas, et j'ai pas toujours le droit d'y aller. Après, sinon, pour les devoirs je m'en sers ici, quand y a un mot que je connais pas en anglais ou espagnol, plutôt que descendre où je mets du temps à chercher, je tape le mot et je trouve.* »

À cause donc de cette trop faible capacité de stockage, Martin ne se sert plus de son lecteur MP3.

« *Martin : - Je préfère le téléphone. Je l'ai toujours sur moi. J'ai plus qu'à brancher mes écouteurs, ça va plus vite.*

Moi : - Tu l'as depuis quand ?

Martin : - Depuis cette année. Avant, j'en avais pas l'utilisation. Au collège on est vachement encadrés. Au lycée, on peut partir comme ça. On vérifie pas dans les couloirs si t'as cours. Et fallait que j'appelle mes parents souvent. »

L'acquisition d'un téléphone portable justifiant une nouvelle forme d'indépendance, Basile, qui est plus jeune, n'y a pas encore droit.

« *Basile : - On y a droit quand on rentre au lycée.*

Moi : - Pourquoi au lycée ?

Basile : - Je sais pas... Dire qu'y en a qui ont un portable en CM1, ça c'est jeune par contre ! »

Pour pallier ce manque, Basile n'hésite pas à sortir son ordinateur portable de son sac, pour écouter de la musique avec ses écouteurs... lorsqu'il est à l'arrêt de bus.

En plus d'équipements diffusant de la musique, Martin est aussi doté de plusieurs supports de stockage : trois clés USB et un disque dur externe. Les clés lui servent à transférer des musiques ou des films qu'il prête à des copains, lesquels lui en ont passé commande : « *... ils n'arrivent plus à télécharger depuis la fermeture de MegaUpload. Du coup, je leur passe des films. Je lance le téléchargement le soir, je les mets sur clé, et je les passe le lendemain au lycée.* » S'il n'est pas leader d'opinion en matière de goût – pour preuve, comme il le dit, « *souvent je télécharge des films pour*

eux qui m'intéressent pas du tout » -, sa compétence technique, doublée de la multiplicité des équipements de transfert qu'il possède, lui confère une place sociale de choix dans son groupe d'amis en tant que « médium ».

En outre, son disque dur externe lui sert à archiver tous ses fichiers numériques pour ne pas encombrer l'espace de stockage de l'ordinateur familial.

Parmi tous les équipements dont sont dotés Martin et Basile, la radio tient une place particulière et se fait l'écho des autres membres de la famille.

LA RADIO, MÉDIA PRESCRIPTEUR DE LA FAMILLE

Pour Martin par exemple, *Fun Radio* est quasiment allumée en permanence lorsqu'il se trouve dans sa chambre et se révèle être son principal prescripteur de musique. « *Je l'allume quand je suis sur mon lit ou à mon bureau. Pour faire un fond sonore. [...] Je préfère ce qui passe et les nouveautés... sinon les autres radios, ils passent des trucs que je connais déjà.* » Basile l'utilise moins, mais il avoue que c'est actuellement son seul moyen d'écouter de la musique « *hors-ligne* ».

La pratique, si ce n'est la culture, radiophonique dans cette famille est très présente. Cyril regrette le fait de manquer de réflexe lorsqu'il découvre une musique à la radio : « *Sur France Inter, ils ont une plage entre 7 h 15 et 7 h 30 y a... Avant c'était Didier Varrod, maintenant c'est Manoukian. Et des fois, ils passent des extraits, je me dis c'est sympa, je le noterais bien, je l'achèterais bien, mais je suis en train de conduire... je me dis je le retiens, mais je passe à autre chose. Mais je sens qu'à 20-25 ans, je l'entendais, je me disais : "Ah putain !..." C'est sûr que j'allais l'acheter.* » Pour Hélène, la musique lui sert à créer une ambiance lors d'une soirée entre amis : « *Quand y a du monde, je vais peut-être plus mettre la radio musicale. Actuellement, je suis branchée sur RTL2 qui a une programmation un peu différente de ce qu'on peut trouver ailleurs, mais je pense pas écouter la même musique effectivement...* » Enfin, Jules, le benjamin, exprime son rapport affectif à ce média, lequel fut très présent dans sa vie d'enfant :

« *Jules : - Moi elle est arrivée vers 4-5 ans. Avant peut-être pour m'endormir aussi, et sinon 4-5-6 ans j'ai commencé d'écouter la radio, quelque chose plus tonique, comme aujourd'hui.*

Moi : - T'avais un poste dans ta chambre ?

Jules : - Oui.

Basile : - Celui de Martin.

Jules : - Au début, vers 7 ans, je sais pas parce que, je me mettais sur une chaîne espagnole, je comprenais rien...

Cyril : - C'est vrai...

Hélène : - Qu'on capte très bien ici.

Jules : Mais les chansons étaient bien. Après j'ai mis sur d'autres stations.

[...]

Hélène : - Moi je faisais attention à ce qu'ils n'écoutent pas Fun...

Basile : - Le truc espagnol, vous vouliez pas entendre ce qu'il disait...

Cyril : - Pas forcément... pour la musique mais beaucoup pour les commentaires...

Hélène : - Oui ça c'était interdit. De temps en temps, on revenait à la charge, en CM1... NRJ, "non mais ça va pas" !

Jules : - J'aime que Fun...

Hélène : - C'est pareil, régulièrement, je dis non, pas ce genre de radios. Y a des créneaux horaires c'est pire que d'autres pour les commentaires... Jules nous dit qu'il écoute pas les commentaires, c'est pour la musique.

Jules : - C'est vrai quand y a des commentaires je baisse, et je remonte quand y a de la musique.

Hélène : - Il est très au courant.

Moi : - T'écoutes quelle radio ?

Jules : - Fun.

Cyril : - Virgin.

Jules : - Non.

Cyril : - T'aime plus ? Avant, tu demandais toujours la 2, c'est Virgin en voiture. Mais depuis que t'as découvert Fun, c'est Fun.

[...]

Jules : - Quand je m'ennuie un peu, je mets la radio.

Jules : - Plutôt l'après-midi.

Cyril : - Quand tu rentres de l'école.

Jules : - Vers midi.

Hélène : - J'ai remarqué quand il s'ennuie un peu, après je le retrouve assis sur une chaise de bar, y a le poste tout près de lui, il l'écoute, peut-être Fun... C'est marrant ce rendez-vous avec ce petit poste. »

Dans cette famille, la radio s'apparente à un compagnon musical : présent à différents âges de la vie, prescripteur parfois. Pour autant, elle ne semble pas comparable au rapport affectif que les différents membres avec la musique enregistrée, moins considérée comme une musique « qui passe », mais comme étant « leur » musique.

Outre la radio, qui propose un accès à la musique en flux continu, les divers membres de la famille possèdent de la musique, mais révèlent différentes « manières d'avoir ».

« POSSÉDER » LA MUSIQUE

L'origine des musiques que les uns et l'autre disent apprécier est variée, à l'image de cette conversation :

« Hélène : - Moi je suis dingo de Shakaponk, mais c'est pas eux qui m'ont fait découvrir spécialement. C'est moi qui ai entendu ça un jour, c'était de la dynamite, c'est extraordinaire.

Cyril : - À la télé quand y a un clip, ou le matin quand je les accompagne au lycée, on met des fois Virgin ou Fun ou NRJ, y a des musiques, et je demande à Martin tiens c'est quoi, alors il me le dit ou il sait pas, mais voilà on partage à ce moment-là. Mais sinon Martin, il nous fait pas partager sa musique. Basile un peu.

Basile : - C'est un peu indirectement. On écoute des radios, ils sont là et ça retombe souvent et donc ils aiment bien.

Cyril : - Basile peut-être plus, il va nous dire tu connais ce morceau ?

Basile : - Des fois, je vous fais écouter des vidéos YouTube...

Cyril : - Oui aussi.

Basile : - Par contre, jeux vidéo jamais. C'est pas votre truc.

Jules : - J'ai déjà des fois découvert des trucs à maman, y a des chansons avec de la batterie, des petits sons comme ça, parce qu'elle aime bien.

Hélène : - Dans des morceaux de musique aussi, tu me dis écoute, ce passage là, le reste moins bien. C'est un passage précis, au niveau sonorité ou rythme, qui le branche, il nous raconte, il nous fait partager, il me demande mon avis. Après effectivement, ça se passe beaucoup en voiture le partage des musiques, avec Martin et Basile. Moi je suis nulle avec le nom des groupes, c'est pas de ma génération aussi, mais je leur dis, c'est quoi ça ? Et je trouve qu'il y a des choses sympas actuellement... »

Ces échanges discursifs, informels et invisibilisés dans le quotidien soulignent par ailleurs une forte hétérogénéité des sources dont sont issus les fichiers numériques ou les CD devenus propriété de la famille, c'est-à-dire du basculement entre le moment d'échange verbal et le moment de l'appropriation.

Pour Basile, les origines de sa MP3thèque sont multiples. Il a récupéré des musiques de l'ancien baladeur MP3 de son frère, il a numérisé des CD – notamment de musique classique – de ses parents comme les siens, « *et y a des amis qui m'en ont passé par clé USB* ». Mais « *la majorité*

des musiques viennent de YouTube ». Pour lui, le convertisseur de vidéos *YouTube* en fichier est une vraie aubaine, et ne lui pose aucun cas de conscience : « *Je télécharge pas illégalement, je saurais pas m'y prendre. Alors que prendre des musiques sur YouTube, c'est bon... Si c'est sur YouTube, c'est légal. Sinon, ils suppriment à chaque fois la vidéo. [...] Tu veux savoir pourquoi les musiques sont sur YouTube ? Parce que les artistes avec la pub ils sont rémunérés par YouTube, ce qui fait qu'ils peuvent vivre de ça, c'est sympa.* » Il est intéressant de noter que pour Basile la capacité de télécharger illégalement est directement liée à ses compétences techniques : s'il sait télécharger, c'est que ce doit être légal. Pour cette raison, il n'a jamais acheté de musique numérique légale : « *En version numérique j'en ai jamais acheté. T'as interrogé combien de personnes jusque-là ? Je crois pas qu'il y en ait beaucoup qui ont acheté la musique. Internet ça change tout.* »

Le partage de fichiers numériques, concernant les films comme la musique, fait souvent l'objet de longs échanges de points de vue au sein de la fratrie. De telles négociations révèlent l'existence d'un enjeu identitaire fort, dont l'origine repose sur les compétences techniques informatiques de chacun.

Martin centralise tous ses fichiers sur son disque dur externe, « *mais il le protège bec et ongle* », regrette Basile. Ce dernier explique qu'il se rend encore souvent à la médiathèque pour emprunter des objets culturels, par rapport à son grand frère « *qui n'y va plus depuis longtemps, vu qu'il peut les prendre sur Internet. [...] Des fois, il me les prête quand il veut bien* ». Martin, quant à lui, n'a pas une grande quantité de musiques en sa possession. C'est par ses amis qu'il obtient celles dont il dispose ensuite : « *On me passe les musiques par clé USB. Soit quand ils viennent ici, ou quand on est au lycée. Je trie après.* »

Il existe une différence marquée dans cette famille entre la génération des enfants et celle des parents, à travers ce que représente le fait de posséder des supports, et plus particulièrement des CD.

Martin et Basile ont tous les deux des CD qu'ils conservent dans leurs chambres, pourtant, ceux-ci semblent les encombrer. Pour Basile, « *ils prennent quand même la poussière depuis que j'ai l'ordi* ». Selon Martin, les CD de ses parents qui sont rangés dans sa chambre, « *c'est surtout parce qu'ils ne savent pas où les mettre, donc ils me les donnent* ».

Hélène, de son côté, évoque son regret de ne plus avoir l'équipement adéquat pour écouter ses CD :

« *Hélène : - Si y a acquisition, c'est CD moi encore. À une époque, on a eu un ordinateur portable sur lequel je m'étais fait une playlist, je m'étais enregistré*

plein de trucs, de musiques d'aujourd'hui, d'albums que j'avais jamais eu, et après j'ai plus rien... Si y avait un album... Moi j'achète plus de CD, c'est fini. Je pense que si j'avais un ordi ou une tablette, je l'aurais sous forme de playlist..

Moi : - Donc vous avez délaissé l'achat du CD ?

Hélène : - Oui, on en a énormément, c'est vraiment rare quand on en achète. »

Elle pointe alors du doigt le paradoxe qui existe entre le fait de pouvoir cumuler autant de musiques, sous quelque format qu'il soit, et le temps qui leur est imparti pour les écouter. L'investissement économique et émotionnel semble être une partie de sa réponse :

« Hélène : - Je me rends compte qu'on n'écoute pas beaucoup de musique maintenant, par rapport au nombre de CD qu'on a. Je sais pas pourquoi. J'aime bien le silence aussi.

Cyril : - On se renouvelle pas trop.

Hélène : - Y en a que je virerais bien.

Jules : - Ça fait souvenir

[...]

Cyril : - Maintenant je suis moins... je me dis peut-être que je la retrouverais bien... Si je veux, je pourrais peut-être l'écouter sur Internet, sur Deezer.

Hélène : - Y a un tel choix, quoi !

Cyril : - Puis c'est un budget aussi.

Hélène : - Oui, je pense que c'est un élément.

Cyril : - Tu vois tout ce qu'on a là, c'est un budget quand même. »

Tous ces équipements ou ces supports font l'objet de longues négociations entre les garçons et leurs parents.

« LES TENANTS ET LES ABOUTISSANTS »

Les garçons sont régulièrement en demande de médias, comme *Facebook*, d'équipements, comme les téléphones portables, ou de supports comme les jeux vidéo, pour lesquels la restriction parentale n'est pas totalement figée. Cependant, pour que Cyril et Hélène se résignent à accepter une demande de leurs enfants, ces derniers doivent présenter des arguments et laisser à leurs parents le temps de la réflexion.

« Moi : - Et comment ça se décide au niveau des équipements, lecteur MP3, téléphone portable... ? Est-ce qu'ils ont de l'argent de poche ou c'est à des occasions spéciales ?

Cyril : - Pour s'équiper ? Oui, y a des demandes en téléphone portable. C'est nous qui payons l'abonnement.

Moi : - Jules aussi ?

Cyril : - Non. En fait, le rite, dans la famille, c'est : on a le téléphone portable... en quelle classe Basile ? Quand on accède au lycée.

Hélène : - En seconde. Pas besoin d'un téléphone avant.

Cyril : - Ça s'est trouvé comme ça pour Martin.

Martin : - Ah bon ?

Hélène : - On l'a choisi, ça s'est pas trouvé, on l'a choisi, on l'a décidé.

Cyril : - Ça s'est passé comme ça pour Martin, pareil pour Basile.

Hélène : - Vous nous aviez demandés.

Cyril : - Déjà au collège c'était des extraterrestres parce que c'était les seuls à pas avoir de téléphone portable.

Basile : - Clairement, c'était handicapant en plus du genre, je finis plus tôt...

Hélène : - Mais t'es dans un autre monde Basile, le nombre de fois où tu as téléphoné de la vie scolaire, parce que le téléphone est accessible, quand même !

Basile : - Accessible, il fallait attendre dix minutes et t'avais pas la récré...

Hélène : - Donc y a aucun besoin de téléphone quand on est au collège.

Cyril : - Au lycée c'est pratique.

Basile : - Même sans ça, t'es isolé.

Hélène : - C'est autre chose ça.

Cyril : - Ils surveillent plus au lycée, ils sont libres de sortir. Y avait une question mine de rien financière. Ils ont de l'argent de poche aussi un peu. Mais c'est pas pour ça.

Hélène : - Pour des bouquins.

Cyril : - Un truc qui marchait bien pendant tout le collège, toutes les quinzaines, s'ils avaient des bonnes notes ils avaient droit à un bouquin.

Basile : - Maintenant, on a droit à 10 € d'argent de poche par mois.

Hélène : - Et comportement aussi. »

L'argent de poche des garçons ne peut donc pas servir à l'achat d'un équipement ou d'un jeu vidéo sans le consentement des parents. Il est, en revanche, utilisé comme bon leur semble pour d'autres objets culturels, manifestement jugés comme plus légitimes, comme la littérature.

« *Cyril : - T'es quand même plus libre maintenant, tu fais quoi de tes 10 €.*

Basile : - Je les garde, et je les dépense quand je veux un jeu comme là.

Hélène : - Le but c'était un encouragement. C'était pas systématisé.

Basile : - N'empêche, je l'achèterai avec mon argent de poche. Tu connais le jeu Walking dead ?

Moi : - Non.

Basile : - Il est vachement bien.

Cyril : - Ah oui ! Il nous trouve des arguments. Moi qui ai beaucoup aimé les BD.

[...]

Basile : - Bref, y a un jeu c'est Walking dead, et j'utilise ça comme argument... Les graphismes sont très intéressants.

Hélène : - Tu vas vendre des tapis !

Basile : - Pourquoi vous voulez pas que je l'achète ?

Hélène : - J'ai pas dit non !

Basile : - Alors pourquoi vous voulez pas ?

Hélène : - Je t'ai dit tenants et aboutissants ! [Rires] Il est terrible.

Basile : - Je vous ai même sorti l'argument de l'éducation en Suède. Ils l'étudient...

Moi : - Vous êtes dans un temps de réflexion ?

Hélène : - Oui et le temps peut-être un peu long. J'ai besoin d'éléments pour prendre ma décision. C'est pas que je fais pas attention. Mais j'ai besoin de... Et puis, on n'est pas dans une frénésie de consommation, donc... »

À plusieurs reprises, cette question de la négociation est apparue, comme, par exemple, pour le premier festival auquel Basile souhaitait assister :

« *Cyril : - Basile, il en prépare un pour l'été.*

Basile : - Garorock. C'est un festival où y aura plein d'artistes dont Shakaponk peut-être Skip the use, y aura Skrillex, y aura...

Cyril : - Ce sera un week-end camping-concert.

Basile : - Trois jours.

Cyril : - Il demande une participation pour son anniversaire... Et il attend encore l'autorisation des parents.

Basile : - Il faut la donner.

Moi : - T'as quel âge ?

Basile : - 16 ans, depuis mardi

Hélène : - Trois jours !

Cyril : - Il vient de les faire.

Moi : - L'idée serait de partir entre potes ?

Basile : - On serait entre dix et quinze.

Hélène : - C'est de plus en plus nombreux là Basile !

Basile : - Non, j'ai dit une onzaine environ.

Cyril : - C'est rare les onzaines !

Moi : - Et vous, qu'est-ce qui vous ferait dire non et qu'est-ce qui vous ferait dire oui ?

Cyril : - Moi ce qui me ferait dire non c'est les conditions de sécurité, entre guillemets, aussi bien pour le voyage, que là-bas sur place. Ce qui me ferait dire oui c'est de voir si lui il a bien connaissance de l'organisation, s'il se rend bien compte de ce que c'est et de qui il s'entoure pour y aller.

Basile : - Mes amis...

Cyril : - Qu'on rencontrerait...

Hélène : - Moi je suis plutôt favorable, mais quand il nous fait une proposition, je leur dis "présente les tenants et les aboutissants : quand, comment..." et y a pas de non.

Basile : - Il faut acheter les billets avant que ça augmente.

Hélène : - On regarde ensemble sur le site et après on voit comment les choses sont réalisables.

Basile : - Je me demande s'ils ont pas déjà augmentés

[...]

Cyril : - Et le co-voiturage ?

Basile : - Et le co-voiturage, on le fait entre nous-mêmes, c'est gratuit.

Cyril : - C'est comment : en voiture, en train ?

Basile : - Oui ! Voiture.

Hélène : - On a besoin d'éléments fiables.

Basile : - On est en février, c'est en juin. C'est pas comme si je m'y prenais trop à l'avance. »

Cyril et Hélène ont besoin d'éléments sur lesquels ils évaluent les risques de cette sortie potentielle : dans ce cas précis, le nombre d'amis participant à l'événement semble être problématique. Cette négociation entre les deux générations s'est aussi cristallisée autour du téléchargement illégal, lors de longs échanges au moment des repas, où la famille entière n'hésite pas à consulter les conditions générales d'usages de *YouTube* pour savoir ce qui relevait de la légalité de ce qui ne l'était pas. Pour autant, si ces discussions sur la moralité ou sur l'éthique ont bien eu lieu, Martin et Basile se les sont appropriées à leur manière, et les parents font preuve de plus d'indulgence envers les choix de leurs enfants dans le domaine de la musique qu'en ce qui concerne les films.

UN RAPPORT AUX PRATIQUES ILLÉGALES DIFFÉRENT ENTRE MUSIQUE ET FILM

« *Moi : - Par rapport au téléchargement, comment vous vous êtes positionnés ? Est-ce qu'il y a eu une évolution de vos points de vue ? De mémoire, ils sont relativement libres par rapport à ces questions ?*

Hélène : - Téléchargement de musique ?

Moi : - Oui...

Hélène : - Pas vidéos, films, c'est un peu différent.

Moi : - Vous faites une différence ?

Hélène : - Moi je fais une différence.

Basile : - Normal C'EST différent.

Moi : - Ça veut dire qu'ils ont droit de télécharger de la musique mais pas des films ?

Basile : - Exactement

Martin : - Tout à fait.

Moi : - Mais c'est en terme de droit ou de débit, parce que le débit ne le permet pas de toute façon ?

[Rires]

Basile : - Les deux

Martin : - Pour un film, c'est environ deux heures pour un film d'une heure et demi.

Basile : - Moi j'ai jamais tenté, j'ai peur de choper des tonnes de virus.

Cyril : - On a eu des grandes discussions sur les droits d'auteurs.

Martin : - Oui ! Avant je le faisais beaucoup, mais maintenant je le fais plus du tout.

Hélène : - Pourquoi ?

Martin : - Parce que vous vouliez plus, et maintenant je les regarde en streaming, et ça me convient aussi. C'est juste que télécharger, je pouvais mettre pause, et puis les reprendre plus tard, même si j'avais pas Internet, c'était plus libre. Tandis que là, je regarde tout en entier à la suite.

Hélène : - C'est vrai que je suis très accrochée au côté légal. Pas pour le côté bête et méchant du légal, c'est sur le caractère artistique, y a des chanteurs derrière qui bossent et l'art c'est pas un produit comme un autre. C'est le respect du travail. On a eu des discussions longues et à répétitions !

Cyril : - On en a eu plusieurs, oui. Avec Martin, Basile.

Hélène : - Y a d'autres moyens que voir un film de deux heures sur un écran comme ça... Après pour la musique peut-être que je me positionne autrement

moi. Télécharger un album non. Une chanson ça peut passer. Ça peut... Après je leur ai proposé régulièrement d'acheter un abonnement du Deezer ou je sais pas quoi. Ça peut être un cadeau, mais ils veulent pas.

Basile : - Deezer je vois plus ça comme une arnaque qu'autre chose. À partir du moment où y a un abonnement, moi j'aime pas.

Hélène : - Tu sais qu'il y a une sacrée évolution par rapport à ce qu'on remarque. L'achat de type forfait pour le streaming, c'est assez intéressant quand même.

Cyril : - Pour la musique, t'as toutes les musiques que tu veux avec Deezer, pas besoin de pirater...

Basile et Martin : - YouTube !

Basile : - Et ça rapporte de l'argent au type... »

En dépit des propositions répétées de leur mère, financer du contenu n'est une priorité ni pour Martin ni pour Basile.

Comme évoqué précédemment, Basile reste persuadé que « *si c'est sur YouTube, c'est légal* ». Par extension, le convertisseur de vidéo en MP3 qui, lui, est illégal, semble être tout à fait légal selon lui.

« Martin : - ... Par l'ordinateur, par le site de YouTube qui est un site officiel pour transformer de la vidéo en fichier MP3.

Basile : - C'est ça. C'est légal parce que t'as une charte de YouTube et là-dedans t'as une clause qui dit que toutes les musiques de la Fox où je sais plus quelle entreprise, on peut les télécharger, les utiliser et les modifier et même poster les modifications sur YouTube gratuitement, sans poursuites pénales ou judiciaires... Je sais plus si c'est la Fox. Et vu que 95 % des bonnes musiques sont de cette entreprise-là...

Hélène : - Je sais qu'on est allé assez loin. On a passé beaucoup de temps à lire pas mal d'articles entre le légal, pas légal, essayer de faire cheminer... parce que ça nous passe vraiment au-dessus... T'as 99 % de la classe d'âge qui le fait, mais pourquoi on était les méchants !

Cyril : - On avait le mauvais rôle !

Basile : - Tu peux dire 100 %.

Cyril : - Non, parce que y en a qui n'ont pas Internet. Pas tous.

Hélène : - Ça a fait son chemin. »

En parallèle de différence de tolérance vis-à-vis du téléchargement illégal de la musique par rapport aux films, Martin, de son côté, a développé plusieurs stratégies, dont il distingue très précisément celles qui relèvent des films et celles qui relèvent de la musique.

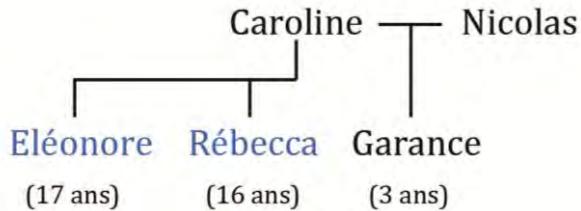
Pour les films, il fait sa recherche de téléchargements à partir de *Google* : « télécharger + nom du film + *Megaupload* ». « *Maintenant, j'ai pas vraiment de site particulier. Je fais ça par torrent.* » Quelques sites, dont il ne se souvient jamais des noms, sont en favoris de ses pages internet. Puis il les ouvre dans un logiciel de téléchargement : *uTorrent*. « *Je l'ai connu par mon cousin qui utilisait bitorrent.* » Du fait de sa géographie et du peu de débit dans leur région, Martin ne télécharge que des fichiers « légers ». « *Des fois, je télécharge en screener pour l'avoir dès qu'il sort au ciné, et puis je le retélécharge en DVD rip, quand il sort en DVD.* » Les screeners présentent la particularité d'être filmés par des spectateurs, dès la sortie du film, la plupart du temps au moyen d'un téléphone portable. Cette pratique est, d'une part clandestine et elle livre, d'autre part, des objets cinématographiques très approximatifs, avec une qualité d'image et de son qui s'avère médiocre. D'autres éléments perturbateurs sont à prendre en considération, tels que les mouvements de l'image dus aux mouvements en eux-mêmes de celui qui filme ou encore les chuchotements ou bruits de popcorn à proximité de la source de captation.

Martin marque donc une différence importante entre l'investissement économique (ici absent) et son attachement à une œuvre culturelle. Pour lui, même s'il télécharge illégalement et ne rémunère donc pas les ayants droit, certains films ont pour lui une importance telle qu'il choisit de prendre le risque de le télécharger, de surcroît, deux fois. Le premier téléchargement lui permet d'être spectateur de cette œuvre dès sa sortie : son impatience à découvrir le film est, par ce moyen, ainsi assouvie. La deuxième manipulation lui permet d'obtenir un produit de qualité supérieure ; elle a pour but que le film soit archivé, ce qui donne, ainsi, à Martin la possibilité d'y accéder selon ses désirs.

Dans cette famille, les rapports à la musique et aux films sont loin d'être comparables : que ce soit en matière d'usages, de consommation, de rémunération ou de représentation. Musiques et films sont deux objets culturels indépendants. À travers cette distinction qu'ils opèrent, les différents membres de la famille questionnent la pertinence d'une réponse globale et unilatérale d'une instance comme Hadopi, notamment contre les pratiques illégales. En effet, les deux industries ne fonctionnent pas sur les mêmes leviers de financements, elles n'ont pas la même chronologie des médias, elles n'ont pas négocié le virage numérique de la même manière, elles n'ont pas les mêmes échelles de bénéfices. En ne donnant qu'une même réponse pour ces deux objets culturels, le dispositif de répression ignore la complexité des usages relevant de ces deux industries, qui, manifestement, d'après les membres de cette famille, ne sont pas assimilables.

Depuis peu, Basile s'est racheté un lecteur MP3 pour écouter de la musique dès qu'il se déplace, et les débats entre les deux frères sont toujours aussi vifs lorsqu'il s'agit d'évoquer leurs goûts respectifs.

Éléonore et Rébecca



J'ai rencontré Rébecca et Éléonore lors d'une soirée organisée par Nicolas et Caroline. Ces derniers sont tous deux d'abord des connaissances de mon club de sport, puis sont devenus des amis. Caroline est arrivée au club jeune divorcée avec ses deux filles, Nicolas était alors le président, célibataire. Quelques mois plus tard, ils aménageaient ensemble et Garance est une petite fille née de cette deuxième union pour Caroline. Cette famille recomposée vit en appartement, dans un quartier résidentiel de Toulouse. Nicolas est commercial dans le domaine de l'aéronautique. Caroline travaille dans le milieu hospitalier et vient de se réinscrire en Master de psychologie. Lorsque je rencontre ses filles pour la première fois, Éléonore a 17 ans, elle est en Première, Rébecca en a 16 et est en Seconde. Si les deux filles sont toutes les deux au lycée, elles ne suivent pas leurs cours dans le même établissement : Rébecca a souhaité entrer dans un lycée avec une option « Arts visuels ».

Si j'ai souhaité les rencontrer, c'est au départ pour savoir si elles parlaient de musique autant que le font Nicolas et Caroline. En effet, lorsque ces derniers se sont installés ensemble, j'avais été interpellé par la façon dont ils partageaient sans cesse autour de la musique. Je m'interrogeais sur une quelconque transmission des musiques actuelles entre la génération de Nicolas et Caroline et celle de Rébecca et Éléonore. Sachant aussi, avant de débuter les entretiens et l'observation, que Nicolas et les filles de Caroline pouvaient se retrouver autour de certains artistes, je me demandais dans quelle mesure la musique avait pu être un médiateur lors de l'arrivée de Nicolas, en tant que beau-père, dans la vie des deux jeunes filles.

Il m'a fallu du temps pour convaincre Rébecca de faire un entretien individuel. Pour contourner sa timidité, je lui ai proposé un premier entretien en compagnie de sa sœur. Une fois

rassurée par le dispositif, j'ai ensuite pu mener deux entretiens individuels, puis un entretien en famille.

DE LA MUSIQUE PARTOUT, TOUT LE TEMPS

Rébecca et Éléonore semblent toutes deux avoir un besoin incompressible de musique, même si chacune le vit de manière très différente. Dès leur réveil, les filles mettent en route la musique comme un automatisme, même si cet automatisme dépend de la lenteur d'un ordinateur qui démarre :

« Rébecca : - Moi, j'en écoute le matin avec mes parents avec mon iPhone. Après je le garde jusqu'à partir. »

« Éléonore : - Moi, j'allume l'ordinateur, je vais déjeuner et dès que j'reviens ici, comme ça, c'est déjà allumé et quand j'reviens, y a déjà la musique. »

Si la radio de Nicolas et Caroline est présente dans la pièce principale lors du petit déjeuner, les filles investissent les autres lieux comme leur chambre ou la salle de bains avec leurs musiques :

« Rébecca : - Moi, j'écoute avec mon haut-parleur dans la douche, avec la radio.

Éléonore : - Moi, soit je mets des CD soit j'apporte mon ordinateur pour mettre la musique quand j'prends une douche. J'fais ça en douce pour pas trop m'faire engueuler. Le matin, j'ai pas trop l'temps du coup j'allume le poste et je mets un CD. »

Sauf si le trajet se fait en compagnie d'une de leurs amies, la musique accompagne les moments de transports pour aller et revenir du lycée :

« Moi : - Pourquoi vous écoutez de la musique dans les transports en commun ?

Éléonore : - Pour passer le temps.

Rébecca : - C'est long et on s'fait chier. »

Au lycée, la musique est présente en dehors des temps de cours, et fait alors souvent l'objet d'une écoute collective, facilitée en période estivale et par les technologies portatives :

« Rébecca : - C'est petit les enceintes. Ça se transporte.

Moi : - C'est en Bluetooth ? Ou c'est branché ?

Rébecca : - Ben, ça dépend. Moi j'regarde pas vraiment. C'est pas moi qui m'occupe de ça.

Éléonore : - Moi, j'en ai une petite mais faut la brancher comme des écouteurs. J'la prends souvent au cas où... surtout en été parce que, là, on n'a pas le droit d'écouter la musique à l'intérieur.

Rébecca : - Ben au CDI, je peux.

Éléonore : - Non mais avec des écouteurs.

Moi : - Pourquoi c'est possible en été ?

Éléonore : - Parce qu'on peut aller dehors. [...] On a toujours une heure et demie de pause le midi donc, en été, ça nous fait du temps. On reste pas dedans parce qu'il fait chaud donc on sort, on écoute de la musique. Si, on a beaucoup d'heures de pause... »

Le soir, la musique est à nouveau présente dans leur chambre « *tout le temps* », à partir du moment où elles rentrent du lycée en fin de journée, et jusqu'au repas du soir. Le genre musical, son caractère instrumental ou non, ainsi que le mode d'écoute sont alors soigneusement choisis pour faire de la musique un véritable moteur lorsqu'elles font leurs devoirs (ou non) et pendant les moments de révision :

« Moi : - Pourquoi dis-tu que quand tu révises ça va prendre du temps et que tu préférerais être en aléatoire ?

Éléonore : - Si je mets les dernières chansons il va y'en avoir quinze. Ça va pas durer tout le temps que jrévise. Comme ça, vu que c'est par demi-journée, je mets en aléatoire et voilà.

Moi : - Vous me dites que vous écoutez de la musique en travaillant. Est-ce que ça ne vous pose pas des problèmes de concentration ? Et pourquoi est-ce que vous en écoutez à ce moment-là ?

Éléonore : - Non, pas du tout, c'est l'inverse. C'est comme si mon cerveau était capable de faire deux choses en même temps. Moi, j'aime trop. Ça me donne l'impression que mon cerveau est superpuissant !

Rébecca : - Moi, j'écoute jamais la musique avec les paroles. J'écoute que de la musique.

Éléonore : - ... de la musique classique : *Le lac de cygnes* ! [Rires de la sœur]

Rébecca : - Arrête !

Moi : - Tu peux écouter de la musique classique ?

Rébecca : - Oui.

Moi : - Et quand ce n'est pas pour réviser mais pour faire tes devoirs ?

Rébecca : - C'est la même chose pour moi.

Moi : - Et ça tu le fais régulièrement ou peu ?

Rébecca : - Ben jrévise pas souvent mais quand jle fais... En fait, réviser avec le livre d'habitude jéteins mon iPod, mais ça arrive pas du tout souvent alors que faire les devoirs jmets la musique...

Moi : - Et ça, tu le fais systématiquement ou pas forcément ?

Rébecca : - Très souvent.

Moi : - Est-ce qu'il y a d'autres musiques que de la musique classique que tu peux écouter ou c'est vraiment tout le temps que de la musique classique ?

Rébecca : - Non c'est pas juste de la musique classique mais par exemple une chanson un peu bête comme de l'électro ou quelque chose comme ça : que ça m'embrouille pas. Je la mets vraiment pas fort.

Moi : - Tu as dis "une chanson un peu bête". Qu'est-ce que c'est pour toi ?

Rébecca : - Oui... parce que si y a vraiment des vraies paroles et un vrai texte, tu vois.... j'arrive pas à me concentrer. [...] Parce que... mais y a souvent les paroles. En fait... mais c'est aussi vraiment d'la grosse musique avec plein d'instruments.

Moi : - Donc tu fais la différence entre une musique qui est assez complexe et une musique qui est assez simple ?

Rébecca : - Je ne sais pas si la musique est complexe mais je dis juste que ça embrouille un peu, je trouve.

Moi : - Tu saurais dire pourquoi ?

Rébecca : - Oui parce que y a plein de choses rajoutées les unes sur les autres comme ça, alors que les musiques plutôt simples c'est plus facile... »

Sous certaines conditions, la musique est un vecteur de concentration. Rébecca et Éléonore démontrent que certains éléments d'une chanson – paroles en français, complexité de la structure musicale, etc. – détériorent leur capacité de concentration, choisissant ainsi une chanson plutôt qu'une autre.

Hormis les devoirs, la musique accompagne d'autres activités comme la lecture. Ces deux pratiques semblent alors trouver un espace de rencontre qui permet à Éléonore de construire un univers sonore autour du livre qu'elle est en train de lire :

« Éléonore : - Parfois, quand c'est des livres pour l'école et que j'aime vraiment pas le livre, je mets pas de musique parce que faut que j'comprende. Mais quand c'est un livre que j'aime, je mets de la musique derrière pratiquement tout le temps.

Moi : - Et ça ne pose pas des problèmes de concentration ?

Éléonore - Non, c'est un truc de fond. C'est agréable. Donc, en fait, je le laisse en plus. Parfois ça me met un peu dans l'ambiance du livre. Mais les livres pour l'école, j'en mets pas sinon ça va m'embrouiller : je vais me concentrer que sur la musique parce que c'est plus intéressant.

Moi : - Quand tu dis que ça te met dans l'ambiance du livre, c'est-à-dire que tu as déjà eu des moments où la musique que tu écoutais correspondait à l'ambiance du livre ?

Éléonore : - En fait, c'est comme si mon cerveau, il la faisait correspondre. Je sais pas trop comment dire... Oui, un truc de fond... »

Pour Rébecca, la musique lui permet aussi de prendre un moment pour elle, avant le repas du soir. « *Pendant toute la période entre 5 h et 7 h, avant de manger et que j'ai fini mes devoirs. Je vais dans mon lit, j'écoute de la musique, mais d'habitude je m'endors.* »

Enfin, Éléonore remet de la musique pour s'endormir : « *Dès que j'éteins l'ordinateur, je mets un CD. Quand j'suis dans mon lit et que tout est éteint, j'ai un CD qui tourne. [...] En général, la musique ça fait penser à des moments. Ça remémore de trucs ou alors je mets de la musique plutôt calme, ça calme. C'est bien.* » Rébecca, de son côté, s'endort sans musique : « *J'arrive pas à m'endormir avec mes écouteurs.* »

Comme le résume Éléonore, la musique inonde leur chambre à tout moment de la journée : « *Dès que je suis dans ma chambre, en fait j'écoute de la musique. Oui, vraiment, dès que je suis là... [...] En fait, on en écoute beaucoup, du coup c'est un peu comme si on avait toujours de la musique.* »

DES PRATIQUES D'ÉCOUTE COMPLÉMENTAIRES EN FONCTION DES ÉQUIPEMENTS

Les deux sœurs ont chacune un ordinateur portable et une chaîne Hi-Fi dans leur chambre. Rébecca possède, de plus, un *iPod* et un téléphone portable qui lui permettent d'écouter de la musique. Tous ces équipements semblent complémentaires, et ce, en fonction de l'utilisation qu'elles souhaitent faire de la musique. Pour autant, les usages diffèrent entre Rébecca et Éléonore.

Éléonore se sert beaucoup de sa chaîne Hi-Fi, notamment en empruntant des CD à sa mère, et plus particulièrement à Nicolas. La chaîne de Rébecca reste dans sa chambre, malgré le fait qu'elle ne s'en serve plus :

« *Moi : - Ça, ça veut dire que vous avez toutes les deux un poste CD ?*

Éléonore : - *Oui.*

Moi : - Il vous vient d'où ?

Éléonore : - *Mon anniversaire, il y a très longtemps.*

Rébecca : - Moi aussi, pareil, je pense.

Moi : - Est-ce que les CD sont normaux ou est-ce que ce sont des CD que vous gravez ?

Éléonore : - Moi, c'est plutôt des CD normaux parce que je les emprunte à Nico qui en achète. Et j'en ai quelques-uns des gravés, mais vraiment pas beaucoup, parce que j'utilise surtout l'ordinateur et Deezer. Je le branche après sur les enceintes, mais sinon, c'est plus à partir de l'ordinateur.

Rébecca : - Moi, j'écoute jamais de CD en fait parce que ceux que j'ai ; ils ont déjà 5-6 ans et j'peux pas en graver, donc j'utilise les clés USB si j'veux écouter sur la chaîne Hi-Fi, mais j'écoute jamais.

[...]

Moi : - Toi, tu as une chaîne Hi-Fi. Toi tu en as une mais qui ne prend pas les CD ?

Rébecca : - Si, elle prend les CD. Mais, j'écoute rien avec.

Moi : - Mais tu l'as toujours dans ta chambre ?

Rébecca : - Oui. »

Ce lecteur CD dans la chambre semble vouloir dire quelque chose dans la famille puisque Garance, leur petite sœur de trois ans, a elle-même reçu pour Noël dernier un poste semblable.

Éléonore a perdu son lecteur MP3 depuis quelques mois et son téléphone portable n'a pas de lecteur MP3 intégré. Elle ne peut donc plus écouter de musique en mobilité. Pour autant, elle ne se déplace jamais sans un moyen de diffuser la musique, comme ses écouteurs ou son enceinte portative :

« Moi : - Tu dis que tu n'as plus d'iPod, pourquoi ?

Éléonore : - Oui, alors le premier, je l'ai perdu en rangeant ma chambre. Et le deuxième, je l'ai aussi perdu. Donc j'en ai plus mais j'espère bientôt en avoir un nouveau parce que ça manque quand même !

Moi - Donc tu la prends au cas où, et si quelqu'un a envie de balancer de la musique dessus...

Éléonore : - Oui, comme ça on l'a direct. Si c'est un iPod ou un truc comme ça... Sinon parfois, j'ai aussi des écouteurs au cas où... Pareil. Si quelqu'un veut bien m'prêter un truc pour écouter... [...] En général, ils sont dans une poche dans mon sac. Parce que tout le monde n'a pas forcément des écouteurs avec son portable. Donc du coup, moi, j'en ai et je fais "Oh, on va écouter de la musique ! Moi, j'ai des écouteurs !" »

Nicolas et Caroline ont retardé l'achat du téléphone portable. Si les filles en ont fait la demande pressement à leurs parents, elles admettent que ce n'était un besoin, mais plutôt une envie :

« Éléonore : - C'était à 14 ans. De toute façon, on a eu nos portables à 14 ans.

Moi : - Et pourquoi cette règle ?

Rébecca : - Ça faut d'mander à Nico et maman. Je sais pas, j'ai jamais compris.

Éléonore : - J'sais pas, enfin... ils pensaient qu'avant ça servait à rien.

Rébecca : - C'est pas faux, maintenant, mais... avant je le voyais pas comme ça, mais... maintenant ça nous sert... avant, pas trop. »

Pour l'écoute en mobilité, il a fallu donc pallier avec un lecteur MP3, lequel a été remplacé ensuite par le téléphone portable de Rébecca. Celle-ci possède désormais deux équipements. Ces derniers ne sont pas utilisés en concurrence, l'un par rapport à l'autre, mais plutôt en complémentarité :

« Moi : - Alors, tu écoutes de la musique plutôt sur ton portable ou plutôt sur ton lecteur MP3 ?

Rébecca : - J'utilise mon téléphone quand j'ai pas mon iPod parce que la qualité elle est nulle et que les chansons que j'ai dessus, c'est celles que j'ai téléchargées y a longtemps. Donc j'utilise mon téléphone quand j'ai plus de batterie sur mon iPod ou que je l'oublie.

Moi : - Donc celui qui est le plus actualisé c'est quand même ton iPod ?

Rébecca : - Oui. »

Très majoritairement, les équipements des filles font soit l'objet de cadeaux lors de Noël ou d'anniversaires, soit de transferts entre les membres de la famille :

« Moi : - À quelle occasion avez-vous eu vos ordinateurs ?

Rébecca : - Moi, j'me le suis payé à Noël, l'année dernière.

Moi : - Donc c'est un modèle dernier cri.

Rébecca : - Oui, mais je m'en suis acheté un petit parce que je trouve que c'est mieux.

Moi : - Les eee-PC, là ?

Rébecca : - Oui.

Éléonore : - Et parce que tu trouvais ça mignon !

Rébecca : - Oui.

Éléonore : - [Rires de la sœur] Et parce que c'était moins cher !

Rébecca : - Parce que c'était moins cher. En fait, c'était soit j'faisais ça, soit j'économisais avec le prochain anniversaire. Et déjà j'économisais donc j'avais pas envie d'attendre alors j'l'ai ach'té comme ça. Et il m've très bien.

Moi : - Tu l'as acheté avec quel argent ?

Rébecca : - Mon argent.

Moi : - Que tu as eu comment ?

Rébecca : - À l'occasion de mon anniversaire et de Noël.

Moi : - Et toi ?

Éléonore : - Moi, j'ai récupéré le vieux de maman mais il marchait plus. Après j'ai hérité de celui de Nico. Et voilà. Bon, pour l'instant celui-là, il marche à peu près. Vu qu'ils s'en sont acheté d'autres, celui-là il leur sert pas donc... »

Lorsqu'il est question de transfert d'équipements entre sœurs, un jeu de négociation s'installe entre elles :

« Moi : - Donc, toi, tu as un BlackBerry ?

Rébecca : - Non c'est un Samsung. Mais je vais le changer.

Moi : - Pourquoi ? Comment ?

Rébecca : - Il me plaît plus.

Éléonore : - C'est lequel d'ailleurs que tu veux, c'est le 800 ?

Rébecca : - Oui.

Moi : - Alors qu'est-ce que tu vas faire de celui-ci ?

Rébecca : - Elle va me le payer.

Éléonore : - Ça va pas ! En fait, si elle a un nouveau portable à Noël, ça me dérange pas de récupérer son portable, histoire d'avoir autre chose qu'un portable à Noël. Donc, je préférerais avoir autre chose mais bon, celui-là il est vraiment nul, donc... Si elle en a un nouveau, je récupérerai le sien, comme ça...

Moi : - Et tu pourras peut-être réécouter de la musique, alors ?

Éléonore : - Oui. Mais je vais lui racheter son iPod si elle a pas le nouveau portable. »

Tous ces équipements, tous ces lieux d'écoute et toutes ces musiques, font l'objet de tri et de modes d'écoutes singuliers :

« Moi : - Sur vos PC et pour toi téléphone et iPod, comment triez-vous la musique ? Est-ce que c'est par genre, par artiste ? Ou est-ce qu'il n'y a pas du tout de tri ?

Rébecca : - Sur mon ordinateur j'ai pas de tri parce que j'ai pas Deezer et tout ça. Sur mon iPod c'est trié par artiste et sur mon portable. C'est juste les chansons qui sont...

Moi : - Sur ton PC, tu as un seul dossier avec toutes les chansons dedans ?

Rébecca : - J'ai pas de dossier, en fait. J'écoute pas vraiment de musique sur mon PC ou alors je branche mon iPod sur mon PC et j'écoute...

Éléonore : - Moi, sur l'ordinateur, les musiques téléchargées, elles sont dans un dossier. C'est pas vraiment trié. En fait, quand c'est des albums que j'ai mis, c'est

par artiste. Mes musiques téléchargées, elles sont toutes dans le même truc parce qu'en général, il y a qu'une ou deux musiques de l'artiste, donc ça sert à rien de faire des fichiers pour ça. Et sur Deezer, j'ai que deux playlists, donc... J'en ai une où j'ai toute ma musique depuis deux ans et je rajoute une musique quand j'en trouve à peu près tous les jours. Et une autre que je fais où y a que des chansons un peu lentes pour le soir.

Moi : - Est-ce que vous écoutez parfois de la musique par date d'ajout, c'est-à-dire les dernières que vous avez téléchargées ou que vous avez sélectionnées pour une playlist ?

Éléonore : - Oui, tout le temps. Enfin parfois j'écoute ma playlist en aléatoire. J'écoute des vieux trucs mais 98 % du temps j'écoute que la fin.

Rébecca : - Moi, j'écoute tout le temps les derniers que j'ai téléchargés.

Moi : - Est-ce qu'à la fin de chaque chanson vous allez chercher une autre chanson ou est-ce que vous êtes en aléatoire ou est-ce que vous écoutez par artiste ?

Rébecca : - Des fois, quand je sais que je vais prendre ça sur mon iPod, je mets un artiste qui a beaucoup de chansons, qui a fait un album...

[...]

Éléonore : - Ben vu que c'est la playlist Deezer, je mets la chanson que je veux parmi les dernières et je laisse tout défiler. Puis si y a un truc que j'veux pas écouter, j'le passe mais en général, vu que j'suis allongée ici ou j'fais d'autres trucs, j'laisse défiler en fait. »

Si Éléonore n'a que deux *playlists*, une qui rassemble toute sa musique et une « pour le soir », Rébecca, n'en a guère plus. La seule qu'elle ait regroupé des musiques sur lesquelles elle évolue dans son école de danse : « *En fait c'est ce qu'on fait à la danse. On a des morceaux et j'ai fait une playlist, comme je connais pas bien le nom des artistes... »*

En effet, Rébecca prend des cours de ragga et du hip-hop. Les chansons sur lesquelles elle est amenée à réaliser des chorégraphies font régulièrement l'objet de téléchargements puisque les morceaux lui plaisent :

« Moi : - Alors comment se fait le choix des chansons ?

Rébecca : - C'est lui [le professeur] qui choisit mais il voit quand ça nous plaît. En hip-hop un peu moins mais en ragga tout le temps. C'est lui qui choisit la musique, mais ça nous plaît toujours de toute façon.

Moi : - Et du coup, toi, tu les récupères, c'est ça ?

Rébecca : - Oui.

Moi : - Pourquoi ?

Rébecca : - Parce qu'elles sont trop bien.

Moi : - Est-ce que c'est pour les bosser aussi chez toi ?

Rébecca : - Non, je ne travaille pas chez moi. On n'a pas du tout besoin. On sait bien qu'on fait un petit point au début, on n'a pas besoin du tout de bosser chez nous.

Moi : - Est-ce qu'il peut arriver que ce soit vous qui proposiez des musiques ?

Rébecca : - Oui. Y a des fois où il nous demande si on peut danser toutes seules. On peut choisir notre musique. Mais déjà, c'est pas obligatoire. Et puis, lui, il choisit des bonnes musiques, donc... Moi, j'ai jamais rien eu à dire dessus. Mais il nous demande avant le spectacle : "Si vous voulez, amenez une clé, la prochaine fois. Je travaillerai dessus et puis on verra." »

Outre leur école de danse, les espaces et les médiations concernant la découverte de musique ne manquent pas autour des deux adolescentes.

DÉCOUVERTE : DU STREAMING AU TÉLÉCHARGEMENT, « QUAND Y A LE TRUC »

Durant leur enfance, leur mère avait instauré un rituel afin de les éveiller à la musique qu'elles aimait :

« Caroline : - Vous lui avez parlé du CD du mois ?

Éléonore : - Non.

Caroline : - Quand on achetait le CD du mois ?

Éléonore : - Lorie et tout ?

Rébecca : - Un single, oui ! J'achetais Desiles.

Caroline : - Vous aviez quel âge ? J'avais instauré le CD du mois. J'avais pas beaucoup de sous.

Moi : Un CD pour chacune ?

Éléonore : Un single. Oui.

Caroline : Elles choisissaient tous les mois... On a dû faire ça un an... ou deux.

Rébecca : On avait acheté Lââm, Nadiya...

Caroline : Amel Bent, tout ça... »

Désormais, les filles n'ont plus besoin de leur mère pour découvrir de la musique. Cependant, la radio n'est pas un média prescripteur. Éléonore s'explique : « *Moi ça m'énerve les pages*

sociales et qu'il y ait des pubs et puis des gens qui parlent. » Rébecca a d'autres arguments : « *En fait, y a une musique que j'aime bien et la musique d'après c'est... j'aime pas du tout, ça m'énerve.* »

Leurs groupes d'amis sont des prescripteurs plus « explicites », mais ils ne partagent pas « physiquement » la musique pour autant, bien qu'elle fasse partie de nombre de leurs conversations :

« Moi : - Est-ce qu'il vous arrive de partager de la musique avec vos copains ?

Éléonore : - *On partage pas ! [Rires] Non, c'est vrai, ça m'arrive jamais.*

Moi : - Est-ce qu'au moins vous en parlez ?

Éléonore : - *Ah, si ! Genre, je peux dire : "Ah ouais ! Ça, c'est bien !" Mais c'est plus par rapport à une personne, pas une chanson.*

Moi : - C'est-à-dire ?

Éléonore : - *Je dis le nom de l'artiste. Pas : "Tu devrais écouter ça."*

Rébecca : - *Moi, ça dépend. En ce moment, je partage beaucoup de musique avec un gars de ma classe. On s'en envoie, en fait. Puisque je sais qu'il aime les mêmes trucs que moi. Et si y a des trucs que j'découvre, j'lui envoie les trucs vu que je sais qu'il va faire pareil. Du coup, oui.*

Moi : - Toujours par lien YouTube sur Facebook ?

Rébecca : - *Ouais. Et après, avec mes amis plus proches, on écoute à peu près les mêmes choses et vu qu'on va ensemble aux concerts, du coup on s'envoie des trucs, genre des nouveaux albums ou des trucs comme ça.*

Moi : - Toujours sur YouTube ?

Rébecca : - *Non, ça, plutôt, on s'en dit, en fait qu'on a écouté ça ou des trucs comme ça. »*

Pour découvrir de la musique, le *streaming*, audio avec *Deezer* et vidéo avec *YouTube*, est le média de référence pour Éléonore, ce qui n'est pas le cas de Rébecca qui a eu un compte, « *mais je n'y vais vraiment jamais, jamais* ».

« Moi : - Toi c'est un abonnement ?

Éléonore : - *Non, j'ai pas d'abonnement.*

Moi : - D'accord. Donc, tu as de la pub toutes les... ?

Éléonore : - *Oui et j'ai que dix heures d'écoute par mois. C'est dur !*

Moi : - Comment tu fais quand tu arrives au bout ?

Éléonore : - *J'ai deux comptes. Et j'ai la playlist en favoris sur l'autre compte. En fait, j'ai mon vieux compte et du coup, je crois que c'est le 7 du mois qu'il se remet à dix heures et du coup l'autre c'est le 22 donc en général j'ai fini le 1^{er} mes dix heures. Du coup, j'attends l'autre et en attendant j'écoute sur YouTube. »*

C'est leur beau-père qui leur a fait découvrir *Deezer*. Le compte commun des deux sœurs a vite laissé la place à un compte chacune pour des raisons de goût :

« *Éléonore* : - *Nico, en fait, il avait déjà une playlist depuis super longtemps, avant nous. Et puis, il nous avait proposé de nous créer nos playlists, et du coup on avait fait ça. Au départ, on avait un compte pour tout le monde et ensuite, moi, j'me suis créé mon propre compte.*

Rébecca : - *Oui, on avait le même et puis, tu m'avais fait la gueule parce que j'avais mis Assia dessus. Du coup, là, on avait dissocié les comptes. »*

La stratégie du double compte qu'*Éléonore* utilise pour doubler son temps d'accès à *Deezer* n'est pas très éloignée de la stratégie que Nicolas a lui-même mis en place, faisant de *Deezer* un média très présent dans son propre quotidien en matière de découverte musicale :

« *Nicolas* : - *Moi j'en écoute beaucoup au boulot. Depuis que Deezer existe, c'est formidable, je suis très très en recherche encore. J'écume le site des Inrocks et de Rock & folk. Chaque mois, j'essaye tous les trucs qui sortent. Je les écoute au moins une fois et puis ça me plaît, je garde, ça me plaît pas, je gicle. Au boulot. Parfois, je reviens ici avec certains trucs. [...] Du coup, on achète des CD sur lesquels j'ai flashé sur Deezer et que j'écoute en boucle. On achète des CD et on met de temps en temps des CD.*

[...]

Moi* : - *Deezer, t'as un abonnement ?

Nicolas : - *Au début c'était bien parce que c'était simple et y avait pas trop de limites. Au bout d'un certain temps, ils ont mis une limite. J'ai très vite trouvé comment la contourner. C'était un peu pirate, avec une petite appli, hop, plus de limites.*

Moi [à Éléonore] : - Toi aussi du coup ?

Nicolas : - *Oui, je l'avais installée partout ! La petite appli au bout d'un an, un an et demi, n'a plus fonctionné... Parce que c'est du flash, donc ils ont changé le truc, ils ont contourné. Maintenant ma méthode c'est que je crée des comptes. Je crée des comptes. Je vais sur Ten minute mail. y a écoute illimitée pendant... Trois ou cinq mois. Du coup, je contourne, quand j'ai un compte, ce que je fais pour pas tout perdre parce que j'ai des favoris, je fais une copie d'écran de mon ancien compte avec tous mes albums préférés, quand je recrée mon nouveau compte, je remets... C'est un peu chiant mais ça marche... [...] C'est quasiment mon seul support, et c'est beaucoup au boulot, et quand j'ai beaucoup écouté sur Deezer, et j'achète le CD sur Amazon ou sur la Fnac...*

Moi : - Et toi, c'est grâce à Nico que t'as connu Deezer ?

Éléonore : - *Oui. »*

Nicolas rappelle le phénomène de *sampling*, c'est-à-dire de pré-écoute sur Internet avant un achat de CD, qui existait avant la présence de ces plateformes de diffusion : « *Par contre avant Deezer, moi j'ai connu, quand j'étais à Grenoble, moi j'ai connu le gravage de CD où on allait à la Fnac, on allait chercher le dernier Bjork ou le dernier PJ Harvey, on le prenait, on allait l'acheter, on le gravait en une fois, tu vois, surtout "Ah touche à rien !" Et on le ramenait à la Fnac... En disant, je l'ai pas aimé. Ouais ! Maintenant tu peux plus. Les DVD graveurs, c'était ça. On était hyper bien organisés, on était quatre, on allait régulièrement... T'avais la mise de départ, c'était 90 balles à l'époque ou un truc comme ça. On gravait les CD, on y passait l'après-midi et on ramenait les CD. On en prenait un autre éventuellement, ou quelqu'un le gardait. J'ai des CD encore gravés qui sont là, avec les tout premiers trucs. Et là, étudiants on gravait pas mal... Parce que j'avais pas de thunes pour m'acheter des CD. Après jeune adulte, je gravais pas mal aussi... Enfin non, je téléchargeais illégalement et je gravais pas forcément. Et ensuite, j'ai eu une très très grosse MP3thèque, sans forcément chercher à accumuler, j'ai des collègues qui font toujours ça. À partir du moment où ils ont une chanson qui leur plaît d'un groupe, boum !* »

Après avoir historisé la dématérialisation de la musique, en évoquant les différentes étapes de l'évolution de ses pratiques, Nicolas admet volontiers que la découverte de la musique est aujourd'hui simplifiée : « *C'était dur de découvrir naguère. J'ai vraiment commencé à découvrir en prépa. Là, y avait pas grand monde... Si The Cure, mon coloc qui écoute The Cure, moi j'avais jamais écouté The Cure... Et puis y avait pas Internet. Et une fois en école d'ingé, en fréquentant un mec qui habitait à Rennes et qui depuis tout petit faisait les Trans... Donc lui était vachement bercé par ça... Pareil, des mecs qui lisait les Inrocks, "Oh putain, tu lis les Inrocks !" Et là ça a vraiment commencé avec Björk, Pj Harvey sur des trucs vraiment plus underground, Radiohead, beaucoup plus pointus, là j'ai commencé à être beaucoup plus pointu.* »

Pour Nicolas et Éléonore, il est intéressant de noter que le *streaming* n'est qu'une étape préalable. Nicolas gravait des CD lorsqu'il découvrait des morceaux qu'il aimait particulièrement. Désormais, Éléonore et lui téléchargent illégalement, prouvant que la notion de possession, quelle que soit la forme de la musique, est encore importante à leurs yeux. Pour Éléonore comme pour Rébecca, il y a donc toute une chronologie entre le moment où elles découvrent une musique et le moment où elle est susceptible de la télécharger, mêlant les prescriptions digitales et « humaines » :

« *Moi : - Comment découvrez-vous la musique que vous avez envie de télécharger ?*

Rébecca : - Des fois, moi, je les entends de mes amis et je demande ou alors sur YouTube quand t'écoutes vite fait.

Éléonore : - Oui, ben j'ai déjà des artistes que j'aime bien et du coup quand ils sortent des nouvelles chansons, je les écoute, je les télécharge. Ou alors, souvent des musiques de pub aussi qu'j'aime bien. Sinon, un peu les amis... mais oui, si, y a des amis qui m'envoient d'la musique ... donc si j'aime bien, je télécharge.

Moi : - Ils te l'envoient comment ?

Éléonore : - Par Facebook, on s'échange des trucs de musique en fait. On dit " Oh, regarde ça ! J'aime bien. Je viens de découvrir ça !" »

Je pose alors la difficile question de savoir ce qui fait qu'une chanson lui plaît : quels sont les éléments, esthétiques ou autres, qui les font s'arrêter sur une musique qu'elles vont ensuite télécharger :

« Rébecca : - Ben, quand y a le truc ! Non, mais quand t'aimes bien le début après t'aimes bien le milieu et t'aimes bien la fin.

Moi : - Ça veut dire que tu l'écoutes en entier ?

Rébecca : - Pas tout le temps. Souvent jusqu'au refrain, 2^{ème} couplet. Après des fois j'attends genre le refrain mais pas tout le temps. Mais d'habitude j'écoute plusieurs fois avant de la télécharger. Oui, en fait, j'la laisse là. J'sais pas comment dire. Quand j'aime bien et ben je la garde. Donc des fois si j'ai pas le temps de charger je l'écoute juste, euh... avant.

[...]

Éléonore : - En fait j'écoute le début. J'écoute pas souvent jusqu'à la fin. Oui, j'écoute le début. Ensuite si j'aime je mets sur Deezer et du coup je l'écoute après. »

Il ne faut que très peu de temps aux filles pour savoir si elles aiment ou non une piste musicale. La consultation de quelques secondes à plusieurs moments de la chanson est une première appropriation, comme si, à partir de ces fragments, l'idée générale sur une chanson était construite.

Le téléchargement arrive donc en dernier recours, une fois que la musique a passé plusieurs étapes d'écoute, laissant le goût des filles s'exprimer, et décider de télécharger ou non, afin de pouvoir la réécouter sur plusieurs supports et en hors-ligne. Cette pratique n'est manifestement pas approuvée par leur mère :

« Moi : - Et par rapport au téléchargement, comment vous vous situez, quel discours vous...

Caroline : - Dans la société ou dans la maison ?

Moi : - Les deux... les filles... Tu le savais peut-être pas... ?

Caroline : - Je viens de l'apprendre. [Rires] On a mis des règles pour le téléchargement.

Éléonore : - Ah bon ? [Rires] Non.

Caroline : - Au départ, c'est-à-dire, Deezer a beaucoup aidé. Quand Deezer fonctionnait tel que tu l'as décrit tout à l'heure, c'était clair : téléchargement interdit ! Mais, elles, c'était parfait pour elles, Deezer. Vous aviez 10-11 ans. Pour les films, tout ça... la pratique du téléchargement, elle est juste tolérée ; on a mis nos propres règles. On télécharge que des choses qui sont déjà passées à la télé. Pour la musique, effectivement, c'est leur marge d'autonomie et de contrôle. Évidemment, elles téléchargent aussi sûrement des films ou des séries...

Éléonore et Rébecca : - Non, non.

Caroline : - Elles regardent beaucoup en streaming.

Éléonore : - Mais le streaming c'est vraiment pourri.

Nicolas : - De ce point de vue là, moi, je suis pas trop angélique. Elles ont des lecteurs MP3, elles ont des téléphones qui font MP3, du coup, tu les remplis comment ? On a des CD, on a pas assez de trucs qu'on écoute au morceau, donc forcément... »

Nicolas inverse ainsi le paradigme : ce n'est pas parce qu'il y a beaucoup de CD qu'il pourrait remplir ses capacités de stockage d'équipements numériques, mais parce qu'il y a de grandes capacités de stockage dans ces équipements qu'il faut trouver à les remplir, ce que permet le téléchargement illégal.

Pour télécharger, Éléonore et Rébecca utilisent, comme une grande majorité d'adolescents, le convertisseur de vidéos *YouTube*, une pratique qui semble tant imprégnée dans les mœurs adolescents qu'elle tend, pour elles, à se naturaliser :

« Moi : - Tu peux me décrire ta manière de télécharger de la musique ?

Éléonore : - Ça dépend. Soit on prend un lien sur YouTube et on le colle. Ou alors on le tape sur une barre de recherche et ça te donne l'adresse. Après tu télécharges et tu...

Moi : - Est-ce que vous avez d'autres moyens de télécharger ?

Éléonore : - Pas trop.

Rébecca : - Moi, j'utilise tout le temps ça.

Moi : - Comment vous l'avez connu, YouTube-Converter ?

Rébecca : - Je sais plus. Moi ça fait longtemps. J'me rappelle plus trop mais c'est parce que tout le monde l'utilise, en fait.

Éléonore - Moi, c'est quand Magdalena... c'est une Autrichienne qui est venue habiter chez nous pendant quatre mois. Elle utilisait ça. Donc, j'avais déjà toutes les musiques téléchargées mais beaucoup moins...

Rébecca : - C'est elle qui les téléchargeait.

Éléonore : - Oui, elle les téléchargeait donc... Bon, après j'me suis mise à les télécharger toute seule. »

Rébecca et Éléonore indiquent par ailleurs que le téléchargement n'est pas arrivé « de lui-même », mais c'est le concours d'un équipement et de plusieurs prescripteurs qui les ont amenées à télécharger et se faire une MP3thèque, élargissant ainsi leur portefeuille de goût :

« Moi : - Et avant ça, puisque c'est toi qui téléchargeais, tu faisais comment ?

Rébecca : - J'devais peut-être avoir des CD. Mais en fait, ça a dû commencer avec l'iPod quand je l'ai eu parce que... mais peut-être que j'mettais des CD dessus. Avant, quand on avait les anciens, là, les petits, on a eu 60 chansons...

Éléonore : - Oui. Nico il nous avait acheté des trucs à la Fnac.

Rébecca : - Mais après ça j'ai pu m'acheter des musiques.

Moi : - Tu disais que tu avais deux fichiers musicaux au départ. Maintenant vous en avez combien ?

Rébecca : - Moi, j'en ai 327.

Éléonore : - Moi, je sais pas du tout. C'est sur mon ordinateur. Je dois en avoir 150, un truc comme ça.

Moi : - À quelle fréquence vous téléchargez ?

Éléonore : - En ce moment, je télécharge plus du tout. Mais sinon, c'était pratiquement au moins tous les jours une chanson. À part quand j'avais pas trop le temps mais sinon c'était plusieurs trucs groupés au moins une fois par semaine, plusieurs chansons que j'avais découvert.

Rébecca : - Moi, c'est aléatoire, quand je télécharge. »

Cet exemple confirme que l'achat d'un équipement précède et appelle la demande des contenus. Une partie de l'explication de ces achats semblent moins tenir dans l'argument d'un besoin d'écouter telle ou telle musique spécifiquement, mais d'écouter « de la musique », comme une activité culturelle et sociale inhérente à cette génération.

Mais avant de penser au téléchargement, Nicolas avait essayé de procéder au téléchargement de façon légale :

« Nicolas : - Pour le premier Noël où on était ensemble, je leur avais acheté dix ou vingt morceaux...

Rébecca et Éléonore : - Soixante !

Nicolas : - Soixante morceaux à la Fnac.

Caroline : - Comment tu t'es fait chier pour ce truc !

Nicolas : - Quelle misère ! Les DRM !!! C'était terrible, y avait rien qui marchait sur le lecteur MP3. Du coup, j'ai tout re-téléchargé pour être tranquille. Je leur ai dit "Quels morceaux vous voulez ?" Elles ont fait la liste. On les a achetés, on les a laissés dans un coin, on les a pas utilisés, et derrière j'ai tout re-téléchargé.

Éléonore et Rébecca : - On savait pas !

Caroline : - Il s'est donné un mal de chien !

Nicolas : - C'était juste ingérable !

Éléonore : - À cette époque, on savait pas comment remplir 60 morceaux. Maintenant tu nous demandes, je te les sors direct. On avait galéré à les trouver. Même il nous en avait piqués tellement on n'en trouvait pas. Mais aujourd'hui si on les avait... »

D'UNE GÉNÉRATION A L'AUTRE

Dans cette famille recomposée, les liens entre Nicolas et les filles de Caroline se sont tissés, implicitement et en partie, grâce à la musique. Si Rébecca n'écoute pas vraiment la même musique que les autres membres de la famille, Éléonore partage plus volontiers la musique de la génération de sa mère et de Nicolas :

« Moi : - Tu dis que t'empruntes des CD à Nico, c'est ça ?

Éléonore : - Oui, parce qu'ils écoutent de la bonne musique, de la musique que j'aime et puis ils achètent un peu des trucs un peu aussi pour nous faire plaisir, des fois. Donc, du coup, j'lui emprunte. Il aime pas trop parce que je laisse un peu traîner mais sinon j'lui emprunte, ben... presque tous les CD qui sont là-bas, c'est des CD de Nico. Enfin, j'en achète presque pas. Le dernier, ça doit être un vinyle, en fait.

Moi : - Et toi, Rébecca ? Tu n'écoutes jamais de CD, du coup tu n'en empruntes pas, c'est ça ?

Rébecca : - Oui. Et puis j'écoute pas la même musique. Enfin, j'aime bien les écouter. Je les ai dans mon iPod, mais je les écoute pas tout le temps.

Moi : - Tu dis que tu les as sur ton iPod, ça veut dire que tu les as numérisées ?

Éléonore : - Je les ai téléchargées.

Moi : - Sur ton iPod, est-ce que tu as aussi des musiques empruntées ?

Éléonore : - En fait, j'peux pas vraiment parce que j'ai pas le lecteur mais comme la qualité elle est mieux sur les CD, j'aurais préféré les mettre d'un CD à mon iPod, mais j'peux pas donc je les télécharge. »

Mais cette transmission d'une génération à l'autre n'est pas sans poser des problèmes d'interopérabilité entre les supports des parents et les équipements numériques des enfants.

Lors de leur emménagement, Nicolas a endossé un rôle d'accompagnateur en ce qui concerne l'éveil musical des deux filles, comme l'avoue Éléonore : « *En fait, quand on a eu nos MP3 et nos chaînes... Quand Nico il a... Quand on a vécu avec Nico, au début il écoutait beaucoup de musiques et*

il nous a acheté des musiques et en fait Rebecca elle pouvait les écouter avec une Play donc du coup... » Il a aussi agi comme un révélateur ou un catalyseur autour des pratiques d'écoute musicale des différents membres de la famille :

« Moi : - Et donc au moment de la recomposition de la famille, la musique a pu être un vecteur pour vous entendre là-dessus... »

Éléonore : - Je pense pas, parce qu'à cette époque, on n'écoutait pas de la bonne musique...

Caroline : - Quand même, le truc de Noël c'est symbolique !

Nicolas : - Oui. Premier Noël !

Caroline : - Après t'avais ramené des lecteurs MP3 de Singapour. Donc oui, quand même, l'arrivée de Nico dans notre famille de trois, elle a amené...

Éléonore : - Mais avant on écoutait pas de musique.

[...]

Caroline : - Oui l'arrivée de Nico, c'est un peu un révélateur par rapport à la musique. On sortait aussi. On sort toujours : on va à des concerts. Chose que je faisais certainement moins quand j'étais toute seule avec elles, pas, même sûrement. Mais j'écoutais beaucoup de musique par contre. Mais dans mon coin. »

Le schéma semble s'être reproduit puisque Caroline explique aussi que, déjà, après le divorce de ses parents, sa mère s'est mise à écouter de nouveaux styles musicaux, du fait d'une part, qu'elle fréquentait notamment des musiciens dans ses nouveaux cercles d'amis, puis, d'autre part, par la suite, avec la venue de son nouveau beau-père : « *Y avait le CD à cette époque-là ! [Rires] Je me souviens quand on a acheté avec ma mère et mon beau-père... quand on a acheté la platine CD. Ça fait pas longtemps qu'on l'a plus d'ailleurs. À la maison, on écoutait beaucoup de musique, dans la famille recomposée. Dans la même veine. Moi j'écoutais beaucoup de rock progressif, après j'ai écouté beaucoup de trucs un peu underground, genre Velvet... »*

Sans que cela soit de manière explicite, la musique circule beaucoup entre les membres de la famille. D'abord, les filles peuvent écouter la musique que possèdent Caroline et Nicolas. Pour Éléonore, cela passe par l'emprunt physique de la musique de Nicolas et Caroline : « *C'est le cas depuis pas si longtemps parce que quand on était jeunes on n'écoutait pas du tout les mêmes genres de musique. Mais y a deux ans on était allés voir un concert avec eux. Avant, je leur piquais des trucs genre les Beatles ou des trucs comme ça, mais maintenant je fais plus attention à ce qu'ils écoutent pour écouter. Rébecca un tout petit peu moins, mais quand même on est allés au concert ou des trucs comme ça. »*

Pour certains artistes, le goût est tellement partagé que la découverte se fait dans des temps similaires, sans pour autant le partager :

« *Caroline : - Est-ce que nous on leur ferait découvrir de la musique ? Je ne sais pas...*

Éléonore : *Un peu peut-être parfois. En fait on découvre en même temps. Des fois vous écoutez des trucs, comme The XX, mais moi je savais pas. Ça fait longtemps que je les écoute. On a le CD, je l'ai piqué. Il est dans ma chambre.*

Caroline : - Oui, elle nous pique les CD... si, par exemple Naive New Beaters, c'est moi qui vous l'ai fait découvrir.

[...]

Nicolas : - Le fait que moi je sois en recherche fait que je tombe sur des trucs sur lesquels elle va tomber aussi, ça se communique, entre les copains au collège. C'est une explication, après je sais pas. »

À la manière dont les uns et les autres parlent de certains artistes ou de certains groupes, qu'ils soient de la génération de Nicolas et Caroline et qu'écoutent les filles ou inversement, on aurait presque l'impression que cette musique est « intemporelle » par les aspects trans-générationnels qu'elle revêt. Nicolas et Caroline ont eu même la sensation que la musique qu'ils écoutaient durant leur adolescence n'était pas de leur génération, cette même musique qui les a pourtant rapprochés :

« *Caroline : - On a écouté de la musique au début quand on s'est rencontrés. Je sais pas si tu te souviens où tu m'as fait écouter, quand on a été voir en concert après... Archive. On a écouté un soir Archive, un morceau qui dure un quart d'heure, un peu comme Dire Strait et quand le morceau s'est arrêté, les mêmes constats, le même plaisir, les mêmes références derrière, Pink Floyd qui n'est pas vraiment de ma génération par exemple. On a écouté l'un et l'autre des trucs qui ne sont pas de notre génération.*

Nicolas : - Dire Strait j'ai écouté, Supertramp j'ai écouté, t'as écouté... que des trucs qui ne sont pas de notre génération, tout comme les filles écoutent des trucs qui ne sont pas de leur génération et qui sont intemporels, comme du Police. T'as des fois des chansons qui ressortent, tu te demandes comment elles ressortent. Déjà nous, on trouvait ça vieux, alors elles... »

Éléonore parvient même à partager de la musique avec son grand-père : « *Jack Bugg, je crois que j'en avais entendu parler à la radio, l'année dernière. Mon grand-père, il aimait bien. Je sais qu'il aime des trucs pas trop mal, parfois.* »

Cette circulation de musiques, d'une génération à l'autre, semble à ce point évidente que lorsque j'aborde cette question, Éléonore renverse les codes d'une transmission que je pensais chronologique :

« Moi : - Ce qui est étonnant, c'est le fait que vous partagiez des artistes que Caro et toi écoutez et que les filles peuvent écouter.

Éléonore : - C'est pas étonnant.

Moi : - Pourquoi ?

Éléonore : - Pourquoi ça le serait ?

Nicolas : - Parce que c'est bien dans l'absolu.

Éléonore : - C'est bien. [Rires]

Nicolas : - Parce qu'on a bon goût ! [Rires] Je sais pas. C'est peut-être le fait qu'on soit... que moi ou Caro aussi, moi je suis en recherche active, Caro est un vecteur passif qui va discuter ou voir ou reconnaître qu'un nouveau truc est bien. Le fait qu'on soit en recherche comme ça, je tombe sur des groupes excellents. Après par rapport à la culture... Jeff Buckley ou... aux Beatles, c'est tout ce qu'on a écouté. C'est bien dans l'absolu. Si t'es dans un même style musical, elle l'écoute... Après les nouveaux trucs, sur Woodkid, QUE J'AI découvert... »

Il n'est plus question d'époque ou de génération, simplement du plaisir à confronter son goût à l'esthétique d'une œuvre, teintée de légitimité culturelle.

RECONNAISSANCE DE L'EXPERTISE

À l'instar de cette dernière intervention de Nicolas, la musique devient un enjeu particulier de *leadership*, à savoir : qui aura la primeur de faire découvrir de la musique aux autres et ainsi d'être reconnu pour son expertise ?

« Éléonore : - NON ! C'est faux ! C'est pas vrai, Woodkid je l'ai découvert chez quelqu'un que j'ai trouvé en commentaire d'un artiste que j'aimais. Il avait l'air cool, son pseudo il était bien...

Caroline : - Je pense que c'est une découverte concomitante on peut dire...

Éléonore : - Je suis allée voir sa playlist, j'ai pris quatre morceaux, je l'ai écouté plein de fois, et même que je m'en rappelle tu m'avais demandé ce que c'était. Peut-être que tu l'avais découvert avant, mais tu m'avais quand même demandé ce que c'était...

Nicolas : - C'était en avril de l'année dernière...

Éléonore : - Non pas l'année dernière, l'année d'avant.

Nicolas : - Alors que moi j'en avais parlé avec un pote qui était très machin... et moi, dès décembre...

Éléonore : - Non ! Oui mais tu t'en rappelais pas...

Caroline : - Éléonore n'aime pas perdre ! »

Ce « jeu » entre Nicolas et les filles est d'autant plus amusant que j'avais déjà pu observer cette situation entre les deux sœurs quelques jours auparavant. Rébecca préfère alors largement laisser la place de *leader* à sa sœur, abandonnant rapidement cette « compétition » qui n'en est pas une pour elle :

« *Éléonore : Quand j'l'écoute, les autres ils me font : "Comment t'as découvert Mackelmore ? Comment t'as découvert Fauve ? Comment t'as découvert à peu près tout ?" Fauve, je l'écoutais... mais ils écoutaient à peu près... mais dix fois !* »

Rébecca : - C'est pas ça que t'écoutais. y a un moment, c'est pas toi qui me l'a fait découvrir, c'est Kate.

Éléonore : - Oh, non ! Mackelmore, franchement mais c'est... Tu m'remercieras jamais assez de ça !

Rébecca : - Menteuse ! Jamais, du tout !

Moi : - Donc vous vous fait quand même découvrir pas mal de chansons entre vous ?

Éléonore : - Oui, un peu, surtout moi ! [Rires]

Rébecca : - Elle m'en fait découvrir : elle m'a fait découvrir ça, c'est tout ! Franchement, je regarde ton iPod, je suis sûre que je trouve plus de trucs que je t'ai fait découvrir moi, hein.

Éléonore : - La chanson qu'on écoute tout le temps, qui te l'a fait découvrir ? La chanson de Baseballs c'est moi ça !... Parce que je regarde Danse avec les stars.

[...]

Éléonore : - Et toi, qu'est-ce que tu lui as fait découvrir ?

Rébecca : - Ca, Coldplay mais en fait, moi...

Éléonore : - Elle partage pas trop d'musique avec moi. C'est ce qu'elle allait dire.

Rébecca : - Non, c'est pas ça. Elle veut pas noter tout c'que j'lui fais découvrir parce que c'est pas un concours. [...] Franchement, tous les trucs que j't'ai fait découvrir, t'as aimé Woodkid, d'ailleurs, par exemple !

Éléonore : - Woodkid, par exemple ! Merci qui ? Ouais, c'est ça, fais pas genre tu sais pas, hein ! »

Si les uns et les autres peuvent partager les mêmes goûts concernant certains artistes ou certains genres musicaux, les deux générations peuvent aussi se retrouver sur les modes d'écoute, même si Éléonore et Rébecca favorisent l'écoute « à la piste » et que Nicolas semble faire de l'écoute « à l'album » comme un principe, ces deux modes semblent s'entrelacer entre les auditeurs :

« *Moi : - Et quand tu téléchargeais c'était plutôt à l'album ou à la piste ?*

Nicolas : - Systématiquement à l'album. Jamais une seule piste seule...

Moi : - C'est intéressant... On a de ce côté de la table des gens qui écoutent à l'album, et de ce que côté de la table des gens écoutent à la piste...

Caroline : - Moi je fais partie des deux.

Nicolas : - Je sais ouais... C'est pour ça qu'elles ont des playlists que moi j'ai pas...

Moi : - Vous arriveriez à l'expliquer ?

Nicolas : - Pour moi c'est culturel...

Caroline : - Quand j'avais leur âge, j'écoutais des 45 tours, donc on peut dire à la piste, ou plus jeune. J'ai commencé d'écouter des albums à leur âge.

Nicolas : - J'ai toujours écouté des albums.

Caroline : - Éléonore par exemple, elle écoute aussi des albums, genre Woodkid etc.

Éléonore : - Mais je les pique à Nico...

Nicolas : - Pas seulement... Mackelmore...

Caroline : - C'est en ça que je dis que je l'explique par rapport à l'album. Rébecca, je sais pas si elle écoute des albums.

Éléonore : - Rébecca, elle sait même pas se servir de son poste ! [Rires]

Nicolas : - Je suis pas sûr, on avait pas mal de 45 tours, moi j'en ai eu mais j'ai vite eu les albums aussi.

Moi : - Qu'est-ce qui fait qu'aujourd'hui tu écoutes encore un album ?

Nicolas : - Je suis pas sûr finalement que ce soit très culturel et une question d'âge...

Éléonore : - Ben si parce que, nous, on n'a pas beaucoup d'argent, on va pas s'acheter des albums...

Nicolas : - Non mais une question de génération je veux dire, pas une question d'âge.

Éléonore : - Vous, avant, vous aviez pas les moyens de mettre plein de trucs différents.

Nicolas : - Si, tu achetais plusieurs 45 tours, et tu mettais plusieurs 45 tours sur une K7 et ça faisait ta compil.

Éléonore : - Après, toi, tu dois tout acheter...

Nicolas : - Mais acheter ou pas acheter le problème n'est pas là. Le problème est de savoir si t'écoutes un morceau ou plein de morceaux d'un même artiste.

Rébecca : - Ça dépend...

Moi : - De quoi ?

Rébecca : - Ben...

Caroline : - C'est peut-être aussi quand on te fait une culture. Moi les K7 que j'écoutais, y avait des albums entiers que des adultes m'avaient faites. Y avait les Beatles, donc peut-être une transmission

Rébecca : - Ça dépend, si y en une que j'aime bien, j'en écoute une, et si y'en a plusieurs j'en écoute plusieurs...

Éléonore : - Pour comprendre ça... bon courage... »

La question de l'écoute à l'album ou à la piste semble complexe : elle est à la fois une question d'âge – en grandissant Nicolas et Éléonore ont « appris » à écouter des albums entiers –, de génération – celle des filles étant plus enclue à constituer des *playlists* – et de culture, familiale notamment – comme le démontre Caroline.

Malgré le souci que me témoigne Éléonore, il reste une pratique que l'ensemble de la famille partage, celle du concert.

DES CONCERTS QUI COMMENCENT A L'HEURE !

La sortie en concert participe de l'identité de cette famille. En effet, cette pratique, peu répandue chez les adolescents, notamment les moins de dix-huit ans, est, ici, régulière, tant chez les parents que chez les enfants.

« Éléonore : - Je crois que mon premier concert c'était en 5^e. Je suis allée voir *Pony Pony Run Run*. Ça, c'était avec mes copines de l'époque. Ensuite, on est allés...

Moi : - Vous y étiez allés sans vos parents ?

Éléonore - Non, maman nous avait accompagnées. Ensuite, on est allés voir *Arctic Monkeys* quand j'étais en 3^{ème}, donc y a deux ans. Y avait Rebecca, y avait Lucie, y avait aussi maman et Nico. Ensuite, l'année dernière on est allés voir *Naive New Beater* avec maman et Nico aussi. En fait, c'est des trucs qu'ils écoutent aussi, donc... *Woodkid*.

[...]

Éléonore : - Ensuite on est allés voir *Woodkid* à Ramonville, au truc en plein air, avec maman et Nico aussi et Rebecca. Cet été, je suis allée aux Arènes de Bayonne pour voir *Ryan Morena*, mais y avait pas Rebecca et y avait pas maman et Nico non plus.

Moi : - Et toi, Rebecca, tu as fait d'autres concerts à part ceux-là ?

Rébecca : - J'ai fait *BB Brunes* y a un mois.

Moi : - Au Bikini ?

Rébecca : - Oui. Y avait pas maman et Nico. C'était qu'entre copains et copines.

[...]

Moi : - Comment se fait le choix d'aller à tel ou tel concert ? Est-ce que c'est vous qui demandez à Nico et Caro d'aller à ces concerts-là ? Est-ce que c'est eux qui vous proposent ? Est-ce que vous choisissez ensemble ?

Éléonore : - Moi, pour Arctic Monkeys et Pony Pony Run Run j'avais demandé. Après Pony Pony Run Run c'est pas du tout leur truc donc... je voulais y aller avec mes copines mais maman nous a accompagnées parce qu'on était un peu jeunes. Arctic Monkeys j'avais demandé aussi, enfin, j'venais d'découvrir et eux ça leur plaisait un peu. Comme ils ne voulaient pas trop nous laisser donc ils nous ont aussi accompagnées. Ensuite, Naive New Beater, je voulais aller le voir depuis longtemps, j'en ai parlé avec maman et elle est allée le voir. En fait, le concert était gratuit, du coup elle a pris les places. Mais ils étaient déjà allés le voir. Et Woodkid, on en rêvait avec Rebecca et Magdalena qui était là. Et du coup, parce qu'elle allait bientôt partir, ils nous ont offert les places. Après pour Macklemore, c'était à Bayonne donc il a fallu négocier un peu. Enfin, c'est moi qui propose mais vu qu'y a pas énormément d'artistes quand même qu'on aime bien qui passent à Toulouse, dès qu'y en a un on essaie...

Rébecca : - Moi, j'regarde régulièrement la programmation du Bikini pour voir qui c'est qui y a, qui c'est qu'j'pourrais aller voir, en fait. »

En lien avec l'écoute de musique classique que Rébecca privilégie lors de ses révisions ou lorsqu'elle fait ses devoirs, elle avoue aussi qu'elle apprécierait voir cette musique jouée en *live*. Mais cela semble poser un problème puisqu'il ne s'agirait alors plus d'une musique partagée communément avec Nicolas et Caroline :

« Rébecca : - Moi, j'aimerais bien aller à l'opéra.

Moi : - Pourquoi est-ce que tu aimerais aller à l'opéra ?

Rébecca : - Parce que j'aimerais bien voir.

Éléonore : - Moi, je voudrais voir un ballet.

Rébecca : - Oui.

Éléonore : - Alors plutôt un ballet ou plutôt un opéra ?

Rébecca : - Moi, plutôt un ballet.

Éléonore : - Moi, plutôt un opéra.

Moi : - Pourquoi n'y êtes-vous pas encore allées ?

Éléonore : - Je crois que l'opéra c'est pas trop leur truc. Aller voir un opéra, ça a l'air un peu cher. Rébecca, désolée ! Et, je pense qu'un ballet, Nico, c'est pas trop son truc et maman non plus. Si on leur demande, peut-être on finira par y aller. »

Les deux adolescentes ne sont pas les seules à avoir assisté à des concerts ; leur petite sœur Garance y a déjà été autorisée, elle aussi. Quelques mois auparavant, alors que la famille était à Vienne en Autriche, un concert de *Pierre et Le Loup* était donné, ils en ont profité pour initier Garance.

On pourrait expliquer cette « assiduité » de la jeune génération par le fait que Nicolas et Caroline ont eux-mêmes été de fervents spectateurs, dès qu'ils ont quitté le foyer parental :

« *Caroline : - Et après, jeune adulte... beaucoup de musique aussi, beaucoup de concerts surtout. J'ai beaucoup été sur Toulouse. Fête de la musique par exemple.*

Nicolas : - Quand c'était bien...

Caroline : - Aller voir des concerts dans des bars. Avec des copains... »

Nicolas et Caroline ont, dans un premier temps, accompagné Éléonore et Rébecca aux concerts auxquels elles souhaitaient assister. Ce fut plus ou moins un moment agréable pour eux, compte tenu de leurs goûts personnels :

« *Caroline : - On a fait quelques concerts ensemble.*

Moi : - Ça aussi c'est pas une pratique très partagée dans les familles. Comment... ?

Éléonore : En même temps, on était trop petites pour aller à des concerts toute seules.

Nicolas : On est allés voir Arctic Monkeys...

Éléonore : Parce que vous vouliez pas qu'on y aille toute seules...

Nicolas : Oui mais c'est pas les premiers que t'es allée voir là... Pony Pony Run Run.. Où là c'était une torture !

Éléonore : C'est bon ! Non...

Caroline : Y avait d'autres parents et gamins. Il m'est arrivé plusieurs fois d'aller en concert et de voir ce type de configuration. Alors que j'ai l'impression que notre génération à nous... Je pense que c'est quand même assez nouveau, que la musique soit partagée, qu'il y ait pas une musique trop marquée par génération, la musique de papa maman, la musique des enfants, peut-être que maintenant, ça s'est un peu lissée...

Nicolas : L'offre des concerts est certainement aussi plus large.

Caroline : Oh oui c'est vrai ! Ça n'a rien à voir.

Nicolas : J'ai l'impression que les artistes tournent beaucoup plus. T'as une telle offre que t'arrives à facilement... »

Outre l'offre pléthorique qui semble être un argument facilitant la découverte des différents types de concerts, Nicolas et Caroline évoquent d'autres paramètres favorables à cette sortie, même si cela est à défaut d'une certaine idée du concert « rock » :

« *Caroline : Y a le tabac aussi, c'est tout con. C'est beaucoup plus aseptisé un concert aujourd'hui.*

Nicolas : Ah oui !

Caroline : Tu peux amener tes enfants dans un concert. Quand j'ai fait des concerts quand j'avais leur âge ou 20 ans, pas question d'amener un gamin à un concert ! C'est vrai.

Nicolas : Y a des mecs y a autant de monde dans la salle que sur scène. Et le mec sur scène il allume une barrette de shit qu'il allume dans une petite coupelle, qu'il fait passer dans le public... Ça, c'est plus possible.

Éléonore : On n'a pas le droit de fumer dans le Bikini ?

Nicolas : Non.

Caroline : Dans aucune salle a priori.

Nicolas : Même à l'extérieur t'as pas le droit...

Éléonore : C'est pas vrai. À Bayonne...

Caroline : On peut encore faire pipi par terre, mais on fume plus.

[...]

Moi : Si aujourd'hui vous deviez aller à un concert, il faudrait qu'elles soient accompagnées ? Ou c'est bon : elles ont l'âge ?

Caroline : Vous avez fait un concert y a pas longtemps. Faut qu'elles soient accompagnées à la salle.

Nicolas : Faut pas qu'elles soient toutes seules.

Caroline : Éléonore maintenant... Rébecca, oui...

Éléonore : Elle est allée voir BB Brunes.

Caroline : Le problème d'aller à un concert c'est plutôt l'environnement, c'est plutôt des problèmes... C'est pas un problème d'aller à un concert, c'est vraiment aseptisé aujourd'hui un concert. T'as des vigiles partout, y a pas de drogue, presque pas de clopes ou que à l'extérieur. Ça commence à l'heure en plus, je trouve ça absolument affligeant, un concert commence à l'heure !

Nicolas : Oui, incroyable !

Caroline : À 22h30-23 h, c'est fini. Donc, oui, évidemment elles vont à des concerts, parce que dans ces conditions-là qu'est-ce que tu veux qui leur arrive ? [...] Donc la notion de concert, c'est tellement plus rock'n'roll... C'est vrai. »

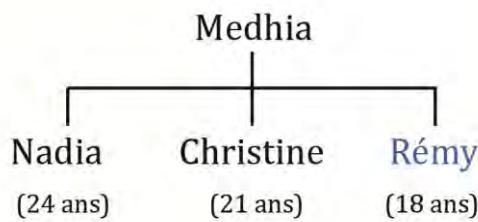
Si la notion de risque qui semblait constituer une part du plaisir d'aller à un concert, les filles peuvent désormais aller voir des artistes *live* seules, dès lors qu'elles sont accompagnées dans leurs allées et venues en jusqu'à la salle de spectacle.

Dans cette famille, la musique semble être tout à la fois une sensibilité personnelle, et un enjeu social et familial particulier. À travers elle, s'est joué la place et rôle de Nicolas en tant que

beau-père d'Éléonore et Rébecca. Elle se fait le support de médiations, de terrains d'ententes et de partage, au point que ces deux générations parviennent à aller à des concerts ensemble d'artistes qu'ils apprécient collectivement. Si les goûts personnels et singuliers persistent, le modèle d'une rupture forte entre parents et enfants, ou d'une rébellion de l'adolescence à travers la musique semble assez loin. Si les uns ne sont pas « contre » les autres en matière d'attachement musical, un véritable enjeu « pour » la place de leader d'opinion s'est institué.

Pour les avoir recroisées, les deux sœurs se chamaillent toujours autant lorsqu'il s'agit de savoir qui a découvert un artiste la première.

Rémy



Je rencontre Rémy au cours de danse d'une amie où il vient régulièrement aider sa mère, Medhia, qui est assistante du professeur de danse. Voir ce jeune de 18 ans faire danser quelques quinquagénaires à quelque chose de curieusement drôle. D'autant qu'il doit essuyer régulièrement quelques avances de femmes mûres qui lui « *demandent de faire des "collés-serrés" !... Laisse tomber !* » Par ailleurs, Rémy fait aussi de la boxe. Il est en terminale STMG¹³² à Saint-Romain-en-Gal, filière qu'il a choisie par défaut :

« Rémy : - *Ouais... j'veoulais aller en S, t'sais quand j'étais gosse... J'avais des rêves : aller dans l'espace, fin des conn'ries comme ça. Et dès qu' j'ai vu mes bulletins... comment c'était dur : 12 ans d'études... laisse tomber ! Après à ma mère, j' lui dis : "J' veux faire pilote, dans l'armée." Bon, moi, j' m'attendais... à 18 ans, j' pars à l'armée... faut juste faire les trucs physiques. Moi, les trucs physiques, j'lui fais ça... c'est pas un problème. Maint'nant, faut avoir la tête ! Faut être, j'sais pas quoi, super fort en chimie pour aller dans les airs avec un avion. Du coup, moi, j'ai lâché cette idée et... on m'a envoyé en STMG pa'c' que j'avais pas les bulletins. Et du coup, il s' trouvait qu' j'étais le 3ème de ma classe... le meilleur. J' cartonne de partout. C'est super.*

Moi : - Et ça te plaît quand même un peu ?

Rémy : - Ouais, ouais, j'adore. C'est super bien. Pa'c' que y a pas à réfléchir. »

Il aime le foot, et le rap, « *américain*, précise-t-il, *c'est pas les mêmes moyens* ». Alors le voir sur le parquet à changer de partenaire aussi facilement que de style musique, de la salsa à la

132 Sciences et Technologies du Management et de la Gestion.

batchata en passant par le rock, fait immédiatement sortir Rémy de la case « jeune des banlieues ». Pourtant, la banlieue, il connaît. Après avoir habité aux Minguettes, quartier difficile de Lyon, il a déménagé avec sa mère, ses deux sœurs à quelques dizaines de kilomètres plus au sud, dans une cité plus tranquille, à Vienne. Là où « *ça tire pas* ». « *C'est pour ça qu'on est venu là, ouais, c'était trop chaud. C'est un quartier pourri.* » Timidement, Rémy accepte de me recevoir pour un premier entretien. Nos entretiens se déroulent dans sa chambre, souvent en bazar. Un lit une place, un bureau sommaire, une chaîne Hi-Fi, une bibliothèque et un écran TV peuplent la pièce. Nous nous reverrons plusieurs fois, notamment en compagnie de Medhia, sa mère, et Nadia, sa grande sœur.

L'appartement est exigu, mais vivant, un peu vieillissant, mais accueillant. Il se situe dans une cité où la convivialité semble être un dogme. Entre voisins, le prêt est une loi, l'invitation une obligation, ce que je vérifierai à de nombreuses reprises. Peu de moyens, beaucoup d'envies. Dans cet appartement, le père est aussi absent physiquement que dans les discours. Je ne poserai pas de questions à son sujet, par pudeur et politesse. Parmi ses deux grandes sœurs, l'aînée vit encore dans l'appartement familial, l'autre vit non loin avec son tout jeune fils, qui fait la fierté de Rémy : « *Je suis tonton.* »

LA MUSIQUE POUR ÉCHAPPER AU SILENCE

La journée type de Rémy se déroule ainsi. Le matin Rémy est seul. Sa sœur termine de donner ses cours de danse très tard le soir – tout comme sa mère, elle donne des cours de danse. Medhia commence à travailler très tôt le matin. Alors, dès qu'il se lève, Rémy met ses écouteurs, machinalement, « *J'calcul' pas* ». Il part au lycée à pied, dont le trajet de trente minutes est rythmé par la musique. « *Ouais l'matin, pour aller en cours, c'est dur sans la musique : entendre les voitures... marcher... c'est dur !* »

La journée durant, il suit des cours de gestion et de comptabilité. Entre ses cours, Rémy remet son casque avec un écouteur sur une oreille et l'autre relevé, « *comme ça j'entends c'qui disent mais j'entends la musique aussi [...] si ils disent un truc nul, on écoute la musique. Si la musique, elle est nulle, on écoute les potes* ». En réalité, la musique s'installe aussi pendant les cours pour de nombreux élèves, mais Rémy n'est pas de ceux-là, valorisant plutôt sa mémoire auditive. « *On est treize mais c'est pas des fouteurs d'merde. On est bien. Y en a... y en a, ils écoutent pas l' cours... Y en a ils ont les écouteurs. On fait c'qu'on veut, en fait. On fait vraiment c'qu'on veut. C'est clair que... sauf en finance, euh... notre spécialité où là, tu parles t'es mort. Parce que c'est normal, d'un côté, c'est coeff 12... Tous les autres, ils sont coeff 4-3. Là, c'est coeff 12, donc t'as pas ton bac. Et euh...* »

mais sinon, dans l'reste, y en a ils s'ramènent avec les écouteurs. Ils écoutent la musique, ils écoutent pas l'prof. Tant qu'ils ont l'cours... parce que, eux, ils on juste besoin d'rire le cours pour comprendre. Moi, j'sais qu'j'ai pas besoin de cours : ni prendre d'cours ni faire d'exercices. Faut juste que j'écoute le cours du prof, c'qui m'dit. Si j'l'écoute, ben, j'aurai pas besoin d'apprendre le cours. »

Lors de la pause déjeuner, la musique est aussi souvent là, mais de manière collective. Une enceinte est branchée sur un téléphone portable pour faire partager « *des sons* » à tout le monde. Comme son ancien téléphone portable qu'il considérait pourtant comme un « *ordinateur* » ne fonctionne plus, il a depuis récupéré un vieux téléphone, qui ne trie pas sa musique.

« Rémy : - Du coup, je fais une recherche. Je tape le nom direct.

Moi : - Comment est-ce que tu écoutes ta musique ? Est-ce que tu fais ta recherche d'artiste et tu écoutes... ?

Rémy : - Non, non. Je tape directement le nom de la musique et ça m'la met.

Moi : - Est-ce que tu refais une recherche à la fin de chaque musique ou après, tu laisses défiler ?

Rémy : - Non, non. Je fais une recherche à chaque fin d'musique.

Moi : - Est-ce qu'il t'arrive d'écouter en boucle, certaines musiques ?

Rémy : - Oui. Ben oui parce que, des fois, j'ai la rame.

Moi : - T'as la quoi ?

Rémy : - La rame de... 'fin la... j'ai pas envie d'changer d'musique à chaque fois, donc, euh... Souvent, j'laisse beaucoup la même musique. J'la laiss' deux- trois fois après je change. Quand j'ves l' matin, par exemple, au lycée, il fait froid... j'ai pas envie d' sortir mes mains. »

À travers cet exemple, Rémy me rappelle que le choix des modes d'écoute ou des artistes sont aussi conditionnés par des réflexes aussi anodins que la fainéantise.

Au total, Rémy écoute en moyenne deux heures de musique par jour. Il fait attention aux risques auditifs, du moins d'après ses dires. « *... y a des musiques, elles sont d' moins bonne qualité donc, j' vais les mettre plus fort. Et d'autres, elles sont tellement d'bonne qualité qu' tu mets à peine fort... t'entends. Faut pas trop, trop fort sinon ça va m' faire mal aux oreilles. Et j'y tiens à mes oreilles. Mais sinon, euh... si c'est pas assez fort, euh... comme j' traverse la route, à Vienne, là-bas... j' traverse le Rhône... le pont... les machins... j'suis au bord d'la route... faut pas qu' j'entende les voitures.* » En réalité, en testant ses écouteurs à leur niveau habituel, je trouve le niveau sonore très élevé. À ces niveaux d'écoute et à raison de deux heures par jour avec un casque qui imperméabilise à l'environnement extérieur, il s'expose à de grands risques de perte auditive prématuée.

Sur le chemin du retour, il écoute encore sa musique. Mais il précise qu'il vit la musique pour lui, à sa discrétion, contrairement à d'autres :

« Rémy : - *J'ai mon casque. Donc j' m'affiche jamais avec la musique sur l'portable, à fond... comme les gens ils font, en général. J'aime pas m'afficher avec la musique.*

Moi : - Pourquoi ?

Rémy : - C'est trop s' faire remarquer. J' mets trop... ils m' regardent. J' déteste les gens, ils m'regardent ! J' passe discret, personne me voit... personne me calcule. J' fais ma vie... voilà... j' déteste me faire remarquer. C'est pour ça que j' traîne pas... quand y a des gens qui s' font remarquer ou quoi.... avec leur musique à fond... ou alors les racailles qui cherchent la merde. J'peux pas m'les voir. Pourtant on habite à côté du quartier, là. J'peux t' dire que tous les soirs, quand j' rentre du sport, j'les vois... j'déteste. »

Le soir, une fois rentré, lorsqu'il fait ses devoirs, Rémy a besoin de musique ou de la télévision. Il ne s'agit alors plus de la même écoute matinale, ou plutôt de la même atmosphère visée. Il n'a plus besoin de musique, mais de bruit : « *Comme en cours, on bosse, y a beaucoup d'bruit, c'est l'bordel. Ben, au moins ça fait un' atmosphère, pareil.* » En parvenant à retrouver les conditions bruyantes de la salle de classe, Rémy étire le temps scolaire quelques instants chez lui et trouver assez de motivation pour faire ses devoirs. Dès lors, le média convoqué va dépendre du temps contraint par les devoirs, où la musique s'apparente plus à un « conditionneur d'atmosphère » et la télévision à une échappatoire :

« Rémy : - *Ouais, j'mets la musique et... Après, ça dépend, si j'ai beaucoup d'devoirs, euh... Si j'ai trop d'devoirs, j'me cale sur mon lit, j'regarde la télé, sans la musique, comme ça, ça m' fait un bruit d'fond. Si j'ai pas beaucoup d'devoirs, juste un TP ou un truc sur une entreprise ou quoi à faire, ben, j'mets la musique et j'le fais en deux secondes.*

Moi : - Mais, alors, pourquoi est-ce que tu choisis la télé quand tu as beaucoup de devoirs et juste la musique quand tu n'en as pas beaucoup ?

Rémy : - Parc' que j' suis allongé. J'me mets sur mon lit. Et comme ça j'ai juste... quand ça m'soule, j'regarde la télé cinq minutes et après j'retourne sur mes cours. »

Ce besoin de bruit est partagé par les autres membres de la famille qui ne supportent pas le silence. À propos de ce dernier, Medhia précise en agitant une main au ciel, « *on aura le temps quand on sera de vieux retraités. Et encore... Avant le matin, je me levais, je mettais le poste, c'était automatique. Tac la musique. Ma mère c'était pareil, elle se levait, Tac la musique* ». En passant ne serait-ce que quelques heures dans l'appartement de cette famille, je peux m'apercevoir que le « son », quelle que soit sa forme – au travers de la musique, de la télévision, d'un bruit ambiant, d'une conversation téléphonique – est omniprésent. Lorsque, plus tard, j'interrogerai la famille sur d'éventuels temps calmes, ma question semble les interroquer :

« *Moi : - Est-ce que vous avez des temps où vous êtes au calme ?*

Nadia : - Non ! D'ailleurs je me fais engueuler parce que le PC tourne même quand je dors. J'ai besoin de bruit pour m'endormir.

Rémy : - C'est stressant le silence.

Nadia : - Des fois, ils sont pas là les deux, il est 23 h, pourtant c'est tôt.

Rémy : - Ça fait un vide en fait.

Nadia : - Y a tellement de silence, que j'ai peur. Il faut que je trouve quelque chose, que je parle à quelqu'un, sinon je flippe ! [Rires]

Medhia : - On est toujours en mouvements, on est toujours entourés. On est jamais seuls. Jamais. Ça nous intéresse pas d'ailleurs. C'est dans la famille. On est tous comme ça. Maman, elle a toujours cherché à nous entourer. On est ce qu'elle est elle, en fait.

Nadia : - On est tous comme ça, sur les 30, on est tous... ma tante, elle c'est limite elle nous inviterait chez elle à manger parce qu'elle n'a pas ses enfants. Elle inviterait même les amis de ses enfants, histoire de pas être toute seule. »

La musique est donc un support à la concentration pour Rémy lorsqu'il fait ses devoirs, et une présence pour Nadia, peu rassurée d'être seule dans l'appartement. Le monde, le bruit qui les entoure font place à la peur du silence, comme au besoin de se retrouver en soi, à certains moments particuliers.

LE RAP FRANÇAIS « ÇA FAIT PAS ASSEZ BANLIEUE »

Malgré les deux heures d'écoute quotidienne de Rémy, il « consomme » finalement assez peu de musique. En effet, son dernier téléchargement via le convertisseur de YouTube remonte à plus de deux ans - « *J'sais même plus comment j'téléchargeais avant. Je crois qu' j'utilisais euh... eMule, un truc comme ça. Y a plus eu.* » S'il n'échange pas « physiquement » de musiques, il privilégie l'échange verbal avec ses amis :

« *Rémy : - Si on connaît une nouvelle musique bien, on fait écouter, mais... on s'échange pas d'musique.*

Moi : - Mais vous pouvez en parler de temps en temps ?

Rémy : - Ouais, ouais, ouais ! Oui, ben, on en parle. Quand, par exemple, ils connaissent une nouvelle musique que j'connais pas, ils m'la disent : "Écoute celle-là." Et quand j' connais une nouvelle musique, j' eur dis : "Écoute celle-là."

Moi : - Et donc, si elle t'a plu, cette musique, tu vas...

Rémy : - Pas obligatoirement la télécharger, non. 'fin moi les musiques... vraiment, moi... vraiment... j'aime bien... sinon, si t'as une musique qu'est bien, comme ça, j'écoute mais j' téléchargerai pas. »

Rémy distingue deux types d'accès et, par là-même, deux types de musiques. Il profite des nouveautés sur *YouTube*, donc en ligne, lorsqu'il est sur son ordinateur. Pour ce qui est d'une écoute mobile, donc hors ligne, la musique qu'il a compilée il y a plusieurs années semble lui suffire.

Sur son téléphone, comme dans son ordinateur, on trouve très majoritairement du rap. D'ailleurs, aussi loin que sa mémoire remonte, il a toujours écouté ce type de musique. « *C'est ma sœur qui écoutait ça quand on était gosses.* » Mais il n'écoute pas les mêmes rappeurs que lorsqu'il était plus jeune, « *ils sont pourris maintenant les rappeurs. C'est moins bien qu'avant* ». Ce discours passéiste, il le justifie par le fait qu'au fil de leur notoriété, les rappeurs changent de milieu et de statut, et s'éloignent ainsi des préoccupations quotidiennes de leurs fans, alors que cette proximité participe manifestement d'un phénomène d'identification :

« *Rémy : - Ben, ça dépendait des rappeurs : Rohff, euh... ben, Booba, avant, mais plus maintenant. La Fouine, pareil : au début, premier album mais plus maintenant. Et d'autres rappeurs... en fait, que quand ils commencent parce quand ils commencent, ils sont bien mais après, ils partent trop dans l'commercial. Donc, j'écoute plus du tout, après. Ça m'saoule.*

Moi : - À quoi tu vois qu'ils partent dans le commercial ?

Rémy : - La musique : elle change et les paroles, pareil. D'un côté, c'est normal, hein.

Moi : - Pourquoi ?

Rémy : - Ben, parce que au début, ils sont pauvres, ils sont dans l'ghetto donc ils parlent de ça. Mais au bout d'un moment, ils ont d'l'argent donc ils vont pas dire qu'ils vivent encore dans l'ghetto.

Moi : - Et du coup ils parlent d'autre chose ?

Rémy : - Ouais, voilà. Donc, c'est pas intéressant. 'fin, ils s'la jouent. Non, sinon, j'écoute du rap américain. »

D'après lui, le rap français « *ça fait pas assez banlieue... ça fait trop tapette. T'écoutes les mecs... ben, au niveau rap français franch'ment, j'le dis... c'est pourri ! J'écoute plus l'rap français !* » En exposant les stigmates du genre, masculin en l'occurrence, associés à la vie de banlieue, Rémy montre sa déception face au rap français qui semble s'être dénué de ses atours comme de ce qui « fait banlieue ». Il observe la même distance et la même ironie face aux clips de la chaîne musicale D17, qu'il met lorsqu'il fait la vaisselle chez sa petite amie.

« ***Moi : - Est-ce que tu fais attention aux clips qui passent là ?***

Rémy : - Non. C'est pas les clips qui m'intéressent.

Moi : - Pourquoi ?

Rémy : - Parce que c'est du faux.

Moi : - C'est-à-dire ?

Rémy : - Ben, par exemple, si on voit un truc bling-bling, c'est pourri. J'connais aucun mec qui va vraiment s'balader en Porsche avec quinze femmes dedans... qui va s'afficher comme ça. Comme on voit des kalachnikovs, des armes, d'la grosse cocaïne. Tu fais d'la musique, pourquoi tu dis que t'es dedans. C'est con ! Un vrai dealer, il va pas dire qu'il fait ça ! »

Il gage que le « *bon* » rap, fait de sons « *à l'ancienne* », repose en partie sur les paroles en anglais, qu'il parvient à apprendre par cœur, à force d'écoute :

« Rémy : - Quand tu traduis les paroles, ça veut dire quelque chose.

Moi : - Et ça t'arrive de faire de la traduction... ?

Rémy : - Ben non mais... euh... C'est bizarre parc'que tu m'demandes de parler anglais, là, j'veais rien comprendre. Mais, sur des musiques, j'comprends pratiquement tout, ouais. J'arrive à refaire les paroles... 'fin, à les re-répéter au bout d'une première écoute donc au bout d'un moment tu traduis.

Moi : - Est-ce que tu apprends des paroles par cœur ?

Rémy : - Oui mais c'est à force d'les écouter. C'est pas moi même qui va apprendre.

Moi : - Et est-ce que tu les lis ou est-ce que tu arrives à les apprendre juste à l'écoute ?

Rémy : - Non, non, à l'écoute, j'arrive à... à l'écoute j'les reproduis et j'sais exactement c'qu'ils disent [...] j'y fais pas attention... les paroles. J'fais pas exprès d'apprendre les paroles. C'est à force d'écouter la musique... euh... voilà... j'les répète. »

Depuis qu'il écoute du rap américain, Wu-Tang-Clan, Method Man, Redman accompagnent son quotidien : des artistes qu'il a connu grâce à son oncle. Ce dernier écoutait 2pac, ou Dr Dre, et a transmis implicitement sa passion à Rémy – « *il l'a écoutée une fois. J'étais à côté. J'ai bien aimé. Et puis j'ai écouté* » – qui a d'abord écouté ces mêmes artistes par mimétisme, puis a peu à peu autonomisé ses goûts, en faisant des recherches et des découvertes par lui-même, grâce aux recommandations digitales de YouTube : « *J'suis allé r'garder c'qui y avait d'autre comme musiques. Et après, y a plein de... y a plein d'liens avec d'autres rappeurs. Voilà. Après on fait connaissance avec les rappeurs. On écoute [...] Mais par exemple quand j'tape un nouvel album, euh... ils affichent toutes les différentes musiques, donc j'en écoute une, après, à côté, j'écoute l'autre. Si ça m'plaît, j'télécharge. Si ça m'plaît pas... J'écoute pas. »*

LA RECUP' D'ÉQUIPEMENTS

En termes d'équipement, Rémy n'a que des « secondes mains ». Son téléphone s'étant cassé, il en a récupéré un autrefois utilisé par sa mère. Pour le reste, c'est sa sœur qui l'a approvisionné. « *J'ai tout pris à ma sœur, ouais. Ben, parce que, comme... elle vit ici, mais elle est indépendante parce qu'elle travaille et tout ça. Donc, elle s'était acheté un ordinateur portable, un casque. Elle s'était acheté les disques... parce que elle change... ça change la technologie. Comme elle est à fond d'dans, moi, j'ai récupéré l'ordinateur, le casque, le disque dur, tout c'qui marche bien.* » Pour cette raison, il centralise tout sur son disque dur externe, ses musiques, ses films, ainsi que ses cours, car son ordinateur n'est pas assez fiable et ne possède pas assez de capacités de stockage, « *il a pas d' mémoire. 'fin, il a d'la mémoire pour mettre... si, si, il a d'la mémoire, mais euh... j'mets 100 musiques, il a plus d'mémoire. Mon disque dur : 250 gigas, euh... tu peux en mettre des musiques.* » Il le transporte toujours avec lui, avec le risque de tout perdre, ce qui lui ne lui est jamais arrivé, mais qu'il envisage de manière très pragmatique : « *Si j'aurais un deuxième disque j'aurais une deuxième sauvegarde. Par exemple, mes cours, ils sont là-dessus, euh... si j'les perds, ça m'fait chier, quoi ! Ça veut dire que j'dois r'tourner auprès d'la prof. "Est-ce que vous pouvez tout m'remettre." Ça va mettre un quart d'heure. J' loupe, euh... la pause.* »

Alors qu'il n'a jamais eu ni acheté de CD – sauf un ou deux albums de Mickael Jackson qui appartiennent à sa sœur –, il possède une chaîne Hi-Fi dans sa chambre, comme le reliquat de l'âge d'or de la musique enregistrée où les « postes » étaient le signe d'un marqueur identitaire fort quant à l'appropriation de l'espace de la chambre chez les jeunes. Désormais, « *J'l'ai comme ça... ça, c'est d'la déco, quoi. Il a du son, hein... il pousse mais.... quand on met un CD. On peut brancher l'téléphone dessus mais il a un mauvais son. Et du coup, comme j'ai eu les CD de Mickael Jackson, là... j'avais essayé dessus mais sinon, non, j'écoute pas. C'est pour la déco.* »

Il n'utilise pas son argent de poche pour la musique. Il dépense d'ailleurs très peu pour des « contenus culturels », puisqu'il préfère « compter en aller-retour de train » pour aller voir sa petite amie : « *Le CD à 17 €, non, non ! 17 €, moi, ça m'fait 3 allers-retours, donc... la moitié du mois... non, non... en train... laisse tomber !* » Il préfère se financer les « contenants », ses équipements numériques – téléphone portable, télévision, console. Pour cela, il travaille dans l'entreprise de son oncle, où sa mère est secrétaire de direction. Il fait le ménage quelques soirs et week-ends ainsi que toutes les vacances scolaires. Ce qui lui importe, c'est de trouver son indépendance financière le plus rapidement possible. Cet argent lui sert aussi pour ses sorties ou pour rejoindre son amie: « *Mon train, j'me l'paye moi-même. Mes déplacements, j'me les paye moi-même. Quand je sors, mes boissons, mes trucs, euh... quand j'veux sortir en boîte, là, j'me les paye moi-même.* »

Rémy tient à son indépendance financière, non seulement parce que le reste de la famille n'aurait pas les moyens de lui financer toutes ses envies matérielles, mais aussi parce qu'elle est le signe d'une indépendance symbolique, à l'âge où celui-ci va quitter l'adolescence et bientôt, l'appartement familial.

LE CONCERT, UN DISPOSITIF MOINS QUALITATIF QUE LA MUSIQUE ENREGISTRÉE

Ce peu d'intérêt pour le financement des contenus musicaux explique bien sa position par rapport à la musique enregistrée et à la musique *live*.

Par rapport au téléchargement, il ne se considère pas suffisamment pirate pour être inquiété par Hadopi. Et puis, son cousin est là pour le protéger virtuellement : « *C'est un hacker, un vrai hacker. Il veut travailler dans l'informatique, plus tard. C'est un vrai pirate. Il pirate des comptes, des trucs... Moi, il m'a installé tout c'qu'il fallait. C'est super ! Il m'a dit : "Tu fais c'que tu veux, ils t'retrouveront jamais." Non, mais moi, j'télécharge 2-3 musiques par-ci, c'est pas ça qui va faire le déficit de la France, hein ! C'est pas ça qui fait l'trou d' la Sécu.* »

Pour ce qui est de la musique *live*, Rémy, comme les autres membres de la famille, va très peu à des concerts. Ce dispositif n'est à leurs yeux pas assez qualitatif par rapport à la musique enregistrée, et généralement trop cher : « *Puis même si j'veais à un concert, j'sais qu'la musique, ça donnera pas comme si j'avais un casque. On entendra, en fond, à peine la voix... la musique à fond et... pas beaucoup sa voix. C'est pourri ! En plus payer 40 balles pour ça !... Laisse tomber ! En plus, les autres ils crient autour... ça pousse... y en a... ça peut partir en cacahuète, laisse tomber !* »

Plus tard, sa mère aura un discours assez similaire :

« Moi : - Est-ce qu'il vous arrive de faire des concerts ?

Medhia : - Moi je l'ai fait une fois, je ne le referai plus. Parce que le monde ça bouscule. Tu entends mal. Moi la foule ne m'intéresse pas. Je préfère avoir ma musique. Je n'achèterai jamais un CD en live. Je préfère avoir mon disque. Mon CD. Mais je l'ai fait. J'étais à celui de Jimmy Cliff à l'époque. J'ai rien apprécié en fait. Ça hurlait dans tous les sens. Ça bouscule.

Nadia : - C'est le but !

Medhia : - Tu entends pas le chanteur. Tu n'as pas envie d'entendre hurler dans tes oreilles. Moi je dis aucun intérêt. »

Pour autant, après plusieurs discussions, Medhia avoue aller régulièrement à des concerts, plus précisément un festival, celui de « Jazz à Vienne ». Elle ne le définit manifestement pas comme un « concert » parce que le dispositif lui semble différent. D'autre part, le genre musical

semble imposer un autre code que celui des « chanteurs », sous-entendu commerciaux ou surmédiatisés.

« *Medhia : - À Vienne oui j'ai fait le festival de jazz. Pour aller voir justement du jazz. J'ai vu Marcus Miller, un bassiste de renom là j'ai apprécié par contre. Quand on va voir des concerts de jazz, c'est différent. Ça n'a rien à voir avec les chanteurs.*

Nadia : - Marcus Miller excuse-moi, tu ne vas pas le voir en concert tu n'as rien compris.

Medhia : - Ça n'a rien à voir avec un groupe qui va chanter. Ceux qui vont voir du jazz, il y a un comportement. Il y a une autre attitude. Je crois que le festival de jazz c'est ce que je ferai tout le temps.

Moi : - Donc tu y vas régulièrement ?

Medhia : - Oui quand même. Pratiquement tous les ans. Je regarde le programme et... de toute façon on ne sait pas vivre sans musique. Nous dans la famille, voilà. Même du côté de mes frères. Même quand on est en famille. Sa sœur chante, ma nièce chante, on a eu un groupe de gospels à une époque.

Moi : - Concrètement, ça veut dire quoi ?

Nadia : - Ça nous arrive pendant des grandes fêtes d'amener des instruments, de faire des karaokés. En fait, il faut juste qu'il y en ait un quand on se retrouve tous qui lance le truc et après ça s'arrête plus. Des fois, personne va rien lancer donc on va se calmer on parle entre nous. Mais si on a un qui lance qui chante ou qui met de la musique après c'est fini. Après c'est sauve-qui-peut. »

Dans cette famille, plus que d'assister à des concerts, ce qui les intéresse, c'est d'en faire.

LE PLAISIR DE FAIRE, D'ÉCOUTER ET DE PARTAGER LA MUSIQUE EN « FAMILLE »

En effet, pour comprendre le goût pour la musique de Rémy, comme de sa mère et de sa sœur, il faut s'intéresser à leur famille, au sens large, et à leur histoire. Lors de soirées en famille, la musique est systématiquement présente et sous différentes formes.

« *Rémy - on met l'PC. On dit : "Et ben, tiens, mets celle-là. J'l'aime bien." C'est pas une prise de tête.*

Moi : - Est-ce que vous écoutez les musiques en entier ou ça va très vite ?

Rémy : - Non, non, on écoute les musiques en entier. Des fois, on oublie, ça s'répète, on change. Enfin, ça dépend... dépend du degré d'alcool. Enfin, moi, j'bois pas beaucoup. »

Comme ces occasions sont très régulières, les sociabilités autour de la musique n'en sont que plus privilégiées ; les médias se font alors le support de ces médiations musicales.

« Moi : - Tu disais que vous vous faisiez découvrir de la musique, ça se passe comment concrètement ?

Nadia : - Je sais pas. Quand on se retrouve à un repas de famille ou entre nous. Il y en a un qui a découvert une musique, il l'amène, il dit : "J'en ai trouvé une trop bien, je vais vous la faire écouter." Il la lance sur son téléphone ou sur la télé. Et puis on se fait découvrir de la musique comme ça entre nous. Du coup, des fois on se retrouve avec des musiques qu'on ne pensait pas se retrouver à avoir.

Moi : - Genre quoi ?

Nadia : - Genre... récemment j'ai découvert une chanson de Will.I.am que je trouvais excellente. Je savais qu'un de mes cousins ne l'avait pas entendue et qu'il allait l'apprécier. Je lui ai envoyé. Du coup, quand on se retrouve on la met tout le temps. »

La famille est à ce point présente dans leurs discours lorsque nous évoquons la musique que je me demande si c'est également le cas avec d'autres personnes :

« Moi : - Est-ce que la musique sort aussi un peu de la famille ? Est-ce que vous avez des amis avec qui vous partagez de la musique plus spécifiquement ?

Nadia : - Oui, que ce soit avec mon frère et ma sœur ou avec mes cousins, on connaît les amis de tout le monde. On se connaît pratiquement tous. Donc on leur fait découvrir des sons à eux et ils nous font découvrir des sons à nous. J'ai mon meilleur pote et il n'écoute que du rap français. Chose que je ne supporte pas écouter. Mais j'avoue que quand il me le fait écouter... Je n'irai pas jusqu'à le télécharger, ou les acheter ou quoi... Mais je les écoute, je suis contente de les connaître.

Rémy : - Moi c'est mon meilleur pote, il est gros fan de rap américain mais ne va pas les chercher. Il va toujours chercher les mêmes. Du coup, quand j'ai un nouveau morceau, je l'envoie. Je lui dis "écoute". »

Alors que nous étions ensemble à la veille du Nouvel An, Nadia m'explique le dispositif de la soirée. « *Tout le monde amène sa playlist. En plus on le fait chez ma grand-mère. On amène notre ampli. Tout le monde amène la musique qu'il a envie d'écouter. Et puis après on fait tourner. Chacun passe au niveau de l'ampli. Et chacun branche. On a toujours fait comme ça en plus. »*

La musique comme affaire de famille, cela remonte au moins à la génération des grands-parents, comme en témoigne Medhia. « *Y a toujours eu de la musique. Mon père était musicien, et ma mère chantait constamment.* » Elle a ensuite été influencée par son frère aîné, qui fut lui-même plus tard un prescripteur décisif pour Rémy.

« Medhia : - Il a amené beaucoup de musiques qui venaient des États-Unis. Il m'a fait découvrir Elton John, Carlos Santa. Et comme on partait en Tunisie pendant

trois mois, là-bas c'est beaucoup de tubes qui passaient comme ça. Souvent à la radio. Mes cousins musiciens pareils. On est un peu dans ce milieu-là dans la famille. On avait que ça. Mes cousins jouaient beaucoup, on faisait des mariages. Et je suis beaucoup restée dans ces musiques-là qui m'ont plu. Après la variété française... je suis devenue très sélective...

Moi : - C'est-à-dire ?

Medhia : - J'écoutais les variétés françaises parce qu'elles étaient là par moment, mais j'ai beaucoup été passionnée plus par ce que mon frère avait amené, donc les Beatles à l'époque, Pink Floyd... que je t'ai fait connaître (à son fils). J'ai trouvé que c'était des musiques beaucoup plus travaillées, plus intéressantes, avec différents thèmes dessus sur lesquels j'ai dansé. »

LA MUSIQUE INDISSOCIABLE DE LA DANSE

Tout comme sa fille, elle conçoit peu la musique en dehors de son caractère dansant. Nadia justement est « *prof' de danse et danseuse pro* » de dance-soul, « *Bob Marley et tous ses descendants* », précise-t-elle. Rémy, depuis qu'il est enfant, allie la boxe française qu'il pratique depuis neuf ans, ainsi que la danse, à laquelle il n'a pas pu « *échapper* », avec une mère et une sœur qui sont professeures de danse. Comme il le dit, « *moi, j'suis né d'dans, la danse... C'est pas un problème* ». Lorsque j'interroge Nadia sur sa vocation professionnelle, la mère et la fille échangent un regard complice avant d'éclater de rire. Ce n'est pas Nadia, mais sa mère qui répondra à sa place, comme si ce discours était partagé et commun à toutes deux :

« Medhia : - En fait j'ai toujours fait de la danse. Je faisais du classique et du modern jazz. Et tout petits, je l'ai mis au jazz ou classique, toute petite.

Nadia : - Et moi c'est resté. Ma soeur a arrêté mais moi c'est resté. Un jour en rentrant du lycée, j'ai dit "maman je veux être prof de danse". Elle m'a dit passe ton bac. De toute façon j'arrivais pas à être sans musique, des fois en cours j'oublie à moins que... fallait forcément que ce soit un métier en rapport avec de la musique. Merci maman. »

Tous trois étaient très renseignés sur un grand nombre d'artistes et de genres musicaux très variés, provenant d'époques et d'origine diverses. J'ai ainsi tenté de les interroger sur l'éventail de goûts musicaux qu'ils s'étaient forgés. Si l'idée première de Medhia fut une interprétation en fonction de la formation musicale, Nadia lui oppose ses arguments sur le rapport particulier qu'elle entretient avec la musique :

« Medhia : - Elle a fait de la trompette. Du solfège et tout.

Nadia : - Je pense qu'il y a pas besoin de formation musicale ou autre...

Medhia : - Ça aide...

Nadia : - Tu regardes Christine, notre soeur, qui n'a pas de formation musicale et qui écoute moins de musique que nous deux, des fois elle te fait écouter des

choses. Elle te dit « écoute ce passage », et toi tu l'aurais pas forcément entendu. Mais y a pas besoin forcément de formation musicale. On a grandi avec ça. Et on aime ça. Ça s'est formé depuis qu'on est jeune.

Medhia : - Après quand tu fais de la danse...

Nadia : - Rémy, il faisait rien de tout ça...

Medhia : - Rémy, il faisait de la danse.

Nadia : - Il a commencé tard.

Medhia : - T'as commencé à quel âge ?

Nadia : - Par rapport à toi et moi c'était tard. Et pourtant, il a commencé et au bout d'une semaine les profs nous disaient qu'il apprenait super vite et qu'il avait le rythme dans la peau. Sauf qu'il a commencé plus tard que nous, il avait aucune formation, il avait juste l'habitude d'écouter les musiques.

Medhia : - On évolue dedans quoi qu'il en soit, on grandit... il suffit que la tata mette la guitare. Mine de rien, ça joue. Y a les chants, la guitare. Ma mère jouait de Tamboka.

[...]

Medhia : - On aime on écoute. C'est de la trompette que t'as fait ?

Nadia : - Piano, guitare aussi.

Medhia : - Moi c'est du piano. On a beaucoup développé le solfège. Je pense qu'à partir de là, je suis devenue assez exigeante. Tu réalises en fait qu'il y en a beaucoup qui chantent comme les pieds. Quand on a pas l'oreille musicale, ça passe, mais après... »

La formation du goût semble presque irréversible, selon Medhia.

Rémy n'a jamais pratiqué d'instrument. « Oh ! La, la, non ! Les instruments, tout c'qui... Moi, j'sais pas utiliser mes doigts. J'suis pas manuel. Non, non. Tu m'demandes de monter un meuble, j'suis incapable. »

SOUDES L'UN À L'AUTRE, MAIS PAS PAR LA MUSIQUE

La personne avec laquelle il partage le moins de musique, c'est sa petite amie, expliquant selon lui en partie la distance voire l'opposition des milieux sociaux dans lesquels lui et Magalie ont été élevés. Dans la représentation de Rémy, la variable sociale est fortement explicative quant au fait qu'ils n'ont pas les mêmes goûts culturels et musicaux :

« Moi : - Et, avec ta copine, vous échangez... enfin... vous vous retrouvez sur de la musique ?

Rémy : - Non, pas du tout. On n'a pas l'même style. On n'a rien en commun avec ma copine. On n'a aucun point en commun. Aucun... ! On est différents à 100 %. On n'écoute pas les mêmes musiques, pas les mêmes films, pas les mes goûts

culinaires... parc' qu'elle, elle est, genre... elle a toujours été bercée, t'sais... jamais d'problèmes... jamais de... ses parents... son père, il est banquier, sa mère, elle est secrétaire de direction... tout va bien... grande maison... Moi, j'ai mangé des pâtes pendant 8 ans... euh... J'me suis démerdé tout seul à 10 ans... voilà... on a eu des problèmes et tout ça... Elle, jamais rien. On n'a rien en commun, ni la musique ni rien. »

Rémy et Magalie ont bien essayé de sortir ensemble, « *mais à chaque fois ça s'pass' mal, donc, euh... on sort pas beaucoup ensemble. [...] Quand elle veut aller avec ses potes, j'la laisse aller avec ses potes. Quand moi, j' vais avec mes cousins, des fois, j' la fait v'nir ou quoi* ». Magalie préfère les boîtes de nuit avec ses copines, mais Rémy a du mal à supporter la musique. « *Les boîtes, moi, faut oublier. Boum boum boum... j'aime pas.* » D'autant que, comme il me le raconte, son entrée dans les boîtes dépend de sa longueur de cheveux...

« Rémy : - Si j'veux écouter d'la musique j'veais en boîte... pas avec les ch'veux courts, hein... sinon, j'passe pas.

Moi : - Parce que... ?

Rémy : - Ben... ma tête ! Y a une semaine, j'avais les ch'veux longs, mais vraiment long, ça f'sait Italien. J' faisais ni Italien ni Tunisien. Ben, là, euh... j' suis allé en boîte... euh... en pub, avec mes cousins et trucs... j' passe nickel ! À chaque fois qu'j' suis coupé, euh... "Votre carte d'identité, s'il vous plaît."

Moi : - C'est vrai ?

Rémy : - Ah ! À chaque fois ! Ça loupe jamais ! C'est... ! J'ai fait l'expérience... ça loupe jamais ! À chaque fois qu'j'me coupe les ch'veux...

Moi : - C'est fou, ça !

Rémy : - Non, c'est ça. Il voit un gars... pa'ce que moi, j'ai d'jà la tête, euh... du terroriste, en plus !

Moi : - C'est quoi la tête du terroriste ?

Rémy : - J'ai plus une tête Moyen-Orient que une tête méditerranéenne.

Moi : - Et toi, tu le vis comment ?

Rémy : - Moi, j'm'en fous. Ça plaît à ma copine, alors... Ell' dit rien. »

Il semble que ce qui « les a soudés semble-t-il l'un à l'autre »¹³³, c'est la seule force du sentiment amoureux, loin de la différence des milieux sociaux dont ils sont obligés de s'arracher pour vivre un quotidien fait de compromis et de négociations lorsqu'il s'agit d'objets culturels tels que la musique.

133 Extrait d'*Orly*, de Jacques Brel.

Vivant pourtant sous le même toit, les trois membres de la famille ne font souvent que se croiser. Ils ne se rassemblent que rarement devant la télévision, sauf pour quelques émissions de type télé-crochet, comme *Danse avec les stars*, qu'ils regardent en même temps, mais pas dans la même pièce :

« *Moi : - Qu'est-ce qui vous plaît dans ce programme ? Est-ce que vous le regardez en famille ?* »

Medhia : - Non.

Nadia : - En fait je suis la seule à le regarder. Et des fois avec maman quand elle s'est pas endormie avant que ça commence. [Rires] Mais des fois, quand je loupe je vais même jusqu'à regarder le replay.

Medhia : - Des fois on regarde ensemble la même émission, que chacun dans son coin. Elle, elle est dans sa chambre. Lui, il est dans sa chambre. Moi je suis là. On est très fusionnels. Mais en même temps on aime bien notre tranquillité. Mais moi je sors du travail et j'ai les cours de danse avec Claude. Je termine assez tard. Et souvent je me lève à 4 h. Même si je me regardais un truc je m'endors. J'ai regardé Danse avec les stars. Sympa. Mais c'est dommage que ces émissions-là ne soient pas faites avec le public. Pourquoi on prend pas les gens Monsieur et Madame tout le monde ? Pourquoi toujours des artistes ? »

LA MUSIQUE AU CŒUR DES PRÉSENTATIONS MÉDIATIQUES

Malgré la volonté de déstarification de Medhia, le plaisir qu'elle et sa fille ont à regarder ces émissions, tient encore à leur passion :

« *Moi : - Qu'est-ce qui te plaît dans cette émission-là ?* »

Nadia : - J'aime bien voir les gens apprendre une discipline qui ne connaissent pas. Et évoluer. Des fois on a des bonnes surprises. Cette année on avait l'acteur de Camping. Quand on m'a dit qu'il y aurait Laurent Ournac au casting cette année j'ai dit c'est pas possible. La première fois que je l'ai vu danser j'avais limite envie de pleurer. Du coup je regardais extract parce que c'est magnifique. C'est comme si tu prenais quelqu'un qui n'est vraiment pas fait pour ça et tu arrives à le faire danser. Et en plus ce qu'il faisait super beau. C'est ce que tout prof de danse aimerait réussir à faire.

Moi : - Et dans les émissions comme La nouvelle star ou The Voice, qu'est-ce qui ne vous attire pas ?

Medhia : - Trop de paillettes. C'est superficiel.

Nadia : - Et puis c'est toujours la même chose.

Rémy : - Il y a pas de casseroles. »

La musique et sa médiatisation, dans ses aspects plus industriels, deviennent un combat politique pour les deux femmes. Medhia s'est révélée moins « conservatrice » et plus confiante sur l'avenir que la fille :

« Moi : - Les clips vidéo, vous regardez ?

Nadia : - Non, j'en ai marre de voir des rappeurs...

Medhia : - Avec des gros manteaux de fourrure et la grande blonde au bord de la piscine !

Nadia : - Non c'est plus ça. C'est plus la blonde. Le chanteur il est assis, t'as des filles à moitié à poil pour danser. Tous les clips c'est pareil. Ou maintenant c'est Rihanna. Quand elle a commencé elle était habillée, maintenant tu la vois danser sur son dernier clip, avec un string, et elle a rien d'autre.

Moi : - Comment on gère ça, quand on est une femme dans notre société actuelle ?

Nadia : - Très mal. Surtout pour ma discipline.

Moi : - Comment tu le défends au quotidien ?

Nadia : - Je le défends avec mon pull, mes jeans et mes baskets. Après je m'en sers au niveau de mes cours. Le dance soul en dehors du hip-hop n'attire pas beaucoup les garçons. Ils se disent, Dance soul je tourne les fesses, je checke et tout ça. Alors que y a deux catégories, cette catégorie-là dance-soul-queen, ce que je ne fais pas et la catégorie homme. Moi je danse comme un homme et dans mes cours je l'explique à mes élèves, vu que c'est majoritairement des filles qu'elles n'ont pas besoin d'être en string en short, les seins à l'air, maquillées comme des camions volés pour savoir danser et bien danser. Ou même dans la vie de tous les jours. Ça marche. Y a quelques-unes de nos élèves qui ont changé leur point de vue sur plein de choses. En dehors du boulot c'est compliqué...

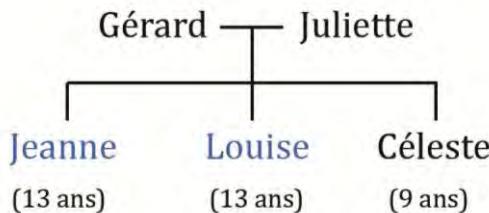
[...]

Medhia : - Moi ça me perturbe pas. La façon de se comporter et d'agir, avec le temps, en rencontrant des gens, on arrive à faire changer les opinions aussi. Ma génération, c'était plus le racisme, TPMP¹³⁴. Comme j'étais une arabe, je voulais le montrer de par mon langage, mon attitude, mes activités, et j'ai réussi à faire changer beaucoup de... les plus récalcitrants sont devenus des amis. Même si c'est pas énorme, c'est déjà une victoire. »

Dans cette famille, l'acculturation musicale semble être le fruit d'un environnement, d'un « bain » musical, dont chacun des éléments – pratique instrumentale, danse, concert en famille, médiations autour de l'écoute musicale, émissions de télé-musicales, etc. – n'est pas déterminant, mais participe de cet attachement fort et singulier à la musique en général. La plupart de ces éléments se matérialisent par des équipements médiatiques dont les usages construisent la culture musicale de ces individus.

134 Touche Pas à Mon Pote.

Jeanne et Louise



Jeanne et Louise sont jumelles. Je les connais depuis qu'elles sont toutes petites, ce sont les filles d'amis de mes parents. Notre différence d'âge faisait que je ne leur portais que peu d'attention lors de nos rencontres régulières. Mais en septembre 2012, alors qu'elles ont 13 ans et sont en 3^e, nous venons à parler de musique, et plus particulièrement de K-pop¹³⁵, qu'elles ont découvert quelques mois auparavant. Elles en parlent avec érudition, finesse et maturité. Il n'en faut alors pas plus pour piquer ma curiosité de jeune chercheur à la recherche d'adolescents écoutant de la musique. Rendez-vous est pris pour des entretiens, puis quelques rencontres régulières. Nos entretiens se dérouleront toujours dans leurs chambres respectives, des pièces à leur image : un peu dépouillées, peu d'équipements technologiques ou numériques, beaucoup de livres et de posters.

Je pensais commencer par un entretien avec les deux sœurs. Notre première rencontre, et peut-être le fait qu'elles soient jumelles me poussait à leur proposer un entretien non pas individuel, mais avec elles deux en même temps. Pourtant, Juliette, leur mère, m'avait glissé en aparté : « *Tu sais, tu devrais les prendre à part l'une de l'autre. Elles n'en parleront pas de la même manière.* » Le conseil fut judicieux car, outre le fait d'évoquer leurs pratiques d'écoute de manières différentes, j'ai pu saisir l'enjeu identitaire qui se cachait derrière la musique pour se distinguer l'une de l'autre. Comme l'évoque Louise qui, après avoir fait du piano comme sa sœur, a souhaité changer d'instrument pour apprendre la harpe : « *Faire de la musique ensemble, oui parce qu'on a fait des quatre mains au piano, on ne pouvait pas trop y échapper. [Rires] [...] En fait le piano, ce que j'aimais pas, c'est qu'en plus d'être jumelles, y a tout le monde qui te compare avec ta jumelle donc de changer d'instrument, c'était aussi une manière de se démarquer. Et je voulais*

135 Pop coréenne.

aussi trouver un instrument pas commun, genre... quand tu dis que tu fais de la harpe ou l'orgue, whaou, enfin, j'sais pas, tu sais t'as une autre dimension, quoi. »

La famille vit dans une maison de ville, à Brignais, à quelques kilomètres de Lyon. Gérard, le père, est ingénieur spatial au CNRS, Juliette est sophrologue. Jeanne et Louise ont une petite sœur, Céleste, qui a quatre ans de moins.

Les différents membres de la famille portent un intérêt commun à la musique, même si l'attachement diffère, notamment entre les deux parents qui n'ont pas eu le même éveil à la musique dans leur enfance. Pour Gérard, « *c'est très simple, y en avait pas. Y avait pas... pas de tourne-disque. La seule musique qu'on écoutait Gilbert et Maritie Carpentier à la télé, puis c'est tout. On n'a jamais écouté de disque. C'est quelque chose qui existait pas du tout chez nous. [...] Non... pas d'instruments de musique, c'est de famille aussi. Les grands-parents du côté de mon père et de ma mère, y avait pas ça* ». Si la famille n'échangeait pas autour de la musique, Gérard s'est mis à en écouter à partir du moment où il est entré en études supérieures.

« *Gérard : - Quand je suis arrivé à Paris. J'ai acheté une chaîne. Je suis allé voir la... c'était K7 à l'époque, y avait une K7othèque de l'école, et c'est comme ça que j'ai découvert la musique.*

Moi : - Et quel type de musique ?

Gérard : Style... CharlieElie Couture, dans ce style-là. Après, très éclectique, mais assez rock noir... Entre autres j'ai pas fait les grands classiques, Brassens, Brel, j'ai fait tout ça plus tard. »

Pour Juliette, « *C'est un peu le contraire... C'est ma maman qui a amené ça à la maison. Elle a beaucoup écouté de musique d'opéra et tout ça. C'est marrant, c'est pas ça qu'elle nous a fait beaucoup écouter, elle nous a beaucoup fait écouter Ferrat, Brel, Brassens, Barbara, même des révolutionnaires... Vraiment des chansonniers un peu révolutionnaires, engagés. Et on écoutait beaucoup la radio, mais on regardait aussi les émissions... Chancel, et tout. Après c'est selon... Barbara c'est vraiment parce qu'on a des amis qui nous l'ont fait partager. Après c'est par les amis que j'ai découvert un peu... On a eu une période Bob Dylan. On a eu une période chanson québécoise très forte parce qu'on avait des voisins aussi qui écoutaient ça. Gilles Vigneault, Félix Leclerc, Charlebois... »* Ce goût pour la chanson à texte, Juliette le perpétue en écoutant régulièrement l'émission de Pierre Bouteiller, *Si bémol et fadaises* sur TSF Jazz, depuis la cuisine. « *Tous ces textes-là, je trouve ça passionnant de comment il peut faire une émission combinée autour d'un thème, différentes... Je passe toujours un très bon moment. »*

Nos premières rencontres ont lieu lorsque Jeanne et Louise sont à la fin du collège, et je ferai le dernier entretien au milieu de leur année de Seconde. À l'époque, leur collège est à dix minutes à pied de chez elles. Chaque matin, elles y vont ensemble et avec quelques amies.

« Moi : - Et tu écoutes de la musique à ce moment-là ?

Jeanne : - Non... je voulais mais mes parents pensent que c'est dangereux. Et puis j'ai pas forcément envie. C'est un moment pour moi... Je pense... »

L'année suivante, leur lycée est un peu plus loin. Aussi, pendant les mois qui ont séparé les entretiens, leur consommation musicale a quelque peu changé. Louise s'est fait offrir un téléphone portable. Jeanne avait déjà un lecteur MP3. Elles peuvent écouter de la musique dans le bus, et se partagent alors un écouteur chacune lorsqu'elles font un trajet à deux, « *mais bon comme on est avec des amis c'est pas forcément... En fait, ça dépend des journées. Le lundi, j'ai beaucoup de trajets en temps parce qu'après je pars à Lyon. Le mardi, j'ai mon après de libre alors j'ai tendance à mettre de la musique, à faire des trucs avec. Et puis, j'ai aussi beaucoup d'heures de trous. Donc ça m'arrive de passer une heure de perm où j'ai rien à faire et j'écoute de la musique, quoi.* » La musique s'invite dans l'enceinte du lycée, dans laquelle elle semble tolérée, du moins quand elle est dissimulée.

« Moi : - Donc en permanence, tu peux aussi écouter de la musique. Alors j'imagine que ce n'est pas possible dans l'enceinte de la salle ?

Louise : - Si, un peu. Non, mais t'as pas le droit mais bon. Non, mais t'as des salles de travail et t'as personne qui vient te voir. Puis tu passes les écouteurs dans ta manche, comme ça. [Rires] Sinon, t'écoutes dehors mais il va bientôt geler dehors alors tu vas pas sortir, quoi.

Mais tous ces temps d'écoute ne sont pas systématiques, car comme le rappelle Louise, la musique est aussi une question de réflexe et de relativité :

« Moi : - Alors tu peux écouter jusqu'à combien d'heures de musique, les jours où tu en écoutes beaucoup ?

Louise : - Quand j'en écoute vraiment beaucoup ? Ça peut aller jusqu'à 3 heures. Mais c'est rare que j'écoute autant parce que j'ai pas souvent le temps et pas trop le réflexe non plus.

Moi : - Pourquoi ?

Louise : - Parce qu'il faut trimbaler le portable et tout. Et c'est que de cette année que j'ai le portable. C'est pas un truc indispensable encore. J'aime bien le silence aussi.

Moi : - Et pourquoi tu aimes bien le silence ?

Louise : - Si y avait pas de silence, y aurait pas d'musique. Tu ferais pas la différence et puis le silence ça te calme. La musique j'ai tout de suite tendance à l'analyser, à faire un travail dessus et ça me prend un peu l'esprit alors que le silence je suis tranquille. »

Jeanne fonctionne de façon différente. Lorsqu'elle était collégienne, elle lisait plus que depuis qu'elle est lycéenne. « *Je me couche plus tôt, et je vais de moins en moins à la bibliothèque. [...] J'écoute un peu plus de musique avant de m'endormir. Je suis pas capable de m'endormir avec un livre, mais avec de la musique oui.* » Elle écoute alors des chansons « *tristes ou douces* ».

LE RITUEL DE DANSE ET AUTRES PRATIQUES D'EXPRESSION

Il faut dire que dans cette famille, la musique se partage explicitement, au moyen d'un rituel de danse qui a lieu certains soirs après le repas. « *On a fait ça quand les enfants étaient toutes petites, y avait ce moment un peu d'excitation avant d'aller se coucher où ça passait par la musique et la danse. Et après, on se lavait les dents et après au dodo.* [Rires] *Est-ce qu'on en avait besoin nous, je sais pas ?* » Alors que les parents finissent de faire la vaisselle et que les filles terminent de débarrasser la table, l'une des trois se dirige vers la chaîne Hi-Fi et insère un CD afin que tous les membres de la famille se rejoignent dans le salon pour danser.

« *Juliette : - Je pense qu'il y a eu des trips un peu de musique.*

Jeanne et Louise : - Oui !

Gérard : - Les mouches volées.

Louise : - Dino Merlin.

Juliette : - Les mouches volées c'est un petit groupe d'ici, des amis d'amis...

Céleste : - Olivia Ruiz.

Juliette : - Mais quand elles étaient petites, c'était des CD d'enfants et de la musique avec de la bonne instrumentation, pour moi qui étaient de qualité...

Moi : - Et c'était l'occasion de découvrir des artistes à ce moment-là ?

Jeanne : - C'était souvent des CD qu'on venait d'acheter.

[...]

Moi : - Et vous les filles, comment est venu ce "désir d'expression corporelle quotidien" ?

Louise : - Je pense que surtout ils avaient besoin de nous calmer avant de dormir.

Jeanne : - Non arrête, on mettait la musique, parce qu'on avait besoin de la musique, et puis on se mettait à danser, et puis t'avais les parents qui nous rejoignaient. Moi je chantais plus, parce que j'ai toujours été plus dans la voix, vu qu'on avait souvent des CD avec des textes, moi je chantais, et vous êtes plus dans la danse aussi. »

C'est alors pour eux l'occasion d'écouter des artistes tels qu'Aaron, Emily Loizeau, Yaël Naïm. En aparté, Jeanne reviendra sur ce moment particulier : « *On a un CD qu'on écoute en boucle pendant une semaine. Ma mère danse... elle est très expressive. Mon père moins, mais il le fait sur le*

ton de la rigolade. » Et d'ajouter : « *On danse un peu moins maintenant qu'on est plus grandes. On est plus réservées. »*

Ce rituel fait écho à d'autres formes d'expression que les filles cultivent. Jeanne écrit des chansons : « *Je mets de la musique triste, et ça me permet d'être inspirée. J'écris d'abord en prose. [...] On a adapté deux textes en chanson avec Louise. Et y en a un, on a fait un clip. Mais sinon c'est des textes comme ça.* » Les deux filles semblent avoir des compétences complémentaires : « *Louise est plus arrangement, accords, elle prendra le temps de chercher. Moi je suis plus dans l'instant.* » Le clip en question a été tourné avec la caméra de Juliette. Elles l'ont ensuite monté sur *iMovie*, un logiciel de montage sur le *Mac* de leur père, avant d'y ajouter quelques effets.

De son côté, Louise semble être plus encline à composer, même si cela reste une activité plus éphémère que pour Jeanne :

« *Louise : - En fait, moi je préfère le côté composition parce que la recherche des mélodies, c'est plus quelque chose qui me plaît que faire un morceau tel quel. Enfin, je comprends qu'il faut s'entraîner, mais...*

Moi : - Tu composes ?

Louise : - Oui, je compose mais je n'aime pas au niveau de l'écriture sur papier, je suis pas très forte en rythme donc au final, ça reste plutôt dans ma tête. Et puis ça se perd au fur et à mesure. Et quand je compose, je compose plus de choses tristes que de choses joyeuses. J'ai du mal pour les choses joyeuses.

Moi : - Comment tu l'expliques ?

Louise : - Parce que j'ai un côté dépressif, j'en sais rien. Non, mais si, c'est très facile de me plomber l'atmosphère, en fait. Je suis très sensible à ce niveau-là.

Moi : - Est-ce qu'alors c'est un moyen d'expression que tu ne trouves pas ailleurs ?

Louise : - Pas vraiment parce que j'écris aussi à côté donc ça passe plus par l'écriture que par la musique. Et puis la musique faut du temps pour mettre ce que tu veux.

Moi : - Si tu n'écris pas tout ce que tu composes et que tu le gardes en tête, est-ce que ces compositions sont éphémères et que finalement tu les oublies ?

Louise : - Oui, c'est ça justement qui est beau.

Moi : - Pourquoi ?

Louise : - Parce que je les joue une fois à une personne et puis après je l'ai en tête et puis c'est tout. Bon, c'est vrai qu'il y a des trucs que j'aimerais garder mais je ne m'oblige pas non plus parce que ça peut changer. J'ai peur que... j'écris et dans quelques années je me dis : "C'est d'la merde ! C'est quoi, c'truc !"

Moi : - Mais tu n'as pas ce désir de garder des traces ?

Louise : - Non, parce que... l'écriture, ça j'ai le désir de le garder parce que j'ai l'impression que j'pourrai faire quelque chose avec plus tard. Mais la musique je

sais de toute façon que j'travaillerai pas dedans. Ça sera pas... Non, j'ai pas le besoin. »

Le caractère éphémère de ses compositions convient particulièrement à Louise, précisément parce qu'elles lui semblent datées. Elle n'éprouve pas le besoin de conserver une trace de ses compositions musicales, n'éprouvant pas le besoin hypothétique de les travailler ou de s'y reconfronter plus tard.

Finalement, le plus étonnant n'est pas la fibre créatrice que possèdent les filles, laquelle est cultivée par leurs parents, mais peut-être le naturel avec laquelle elles en parlent, notamment en famille :

« Moi : - Le fait qu'elles écrivent, qu'elles composent, qu'elles aient fait pas mal de productions à elles, c'est pas quelque chose qu'on voit chez tous les ados... »

Gérard : - Non, mais la production, aussi bien Juliette que moi, on en fait par ailleurs !

Juliette : - C'est aussi une manière de vivre.

Gérard : - Dans le bricolage ou dans l'invention, dans la manière de transformer les choses, on bricole, on aime bien...

[...]

Juliette : - Oui moi j'aime bien.

Jeanne : - Mais quand tu peignais des trucs etc., quand on était petites, tu nous donnais des pinceaux et on pouvait faire aussi...

Juliette : - Oui c'est vrai. Ma soeur fait de la peinture aussi...

Louise : - On est une famille d'artistes !

Juliette : - On a une espèce de fibre... puis de ton côté, ton père il faisait de la sculpture, je pense que c'est...

[...]

Jeanne : - Enfin on vous fait pas tout voir. Je sais que ce que j'ai écrit, je vous l'ai pas montré.

Juliette : - Non non.

Gérard : - Pas tout.

Juliette : - Mais ça c'est très bien...

Louise : - Papa il a écrit un moment, hein ?

Gérard : - Oui...

[...]

Jeanne : - On était incapables de faire autre chose.

Juliette : - Elles jouaient tout en créant, fallait vraiment qu'elles fassent une petite production... c'est marrant.

Jeanne : - Y a eu une période aussi avec une amie de primaire, où on a fait des films...

Gérard : - Ah oui les films aussi.

Juliette : - Oui les films. »

Il n'est donc peut-être pas anodin que Louise se soit inscrite cette année à un atelier cinéma : « *On va voir des films, et puis normalement on est censés monter, écrire un scénario, le tourner, le monter avec mon premier lecteur MP3.* »

RECULER L'ENTRÉE EN TECHNOLOGIE ET AU MONDE CONNECTÉ

D'une manière générale, la famille, et plus particulièrement les parents tentent de retarder ou de s'éloigner le plus possible et le plus longtemps possible de tout ce qui a trait à la technologie ou au numérique. Ils ont par exemple encore une antenne de télévision, au-dessus du poste, qu'il faut régler manuellement pour améliorer le signal. Cela leur vaut régulièrement des remarques comme « *'tain, mais on est où ici, chez toi, au XIV^e siècle ?* », de la part de l'un des amis des jumelles. On le mesure aussi aux détours de conversations, au cours desquelles les filles tiennent un discours très ironique sur leur déconnexion forcée par « *l'autorité parentale* » :

« Juliette : - Je me souviens on a mis du temps par rapport aux autres, à avoir un truc...

Louise : - Oui on met toujours du temps par rapport aux autres... »

Ou encore :

« Moi : - Est-ce que vous avez une console de jeux ?

Jeanne - Non, tu trouveras rien ici de très évolué ici ! Déjà on a réussi à avoir un portable, donc... ! »

Les outils numériques sont d'autant plus attendus, qu'ils font l'objet d'une pression sociale de leurs pairs :

« Moi : - Et tu disais que ton portable, vous l'avez eu en même temps avec ta soeur ?

Louise : - Oui.

Moi : - À quelle occasion ?

Louise : - Le marché c'était : t'as douze félicitations, t'as un portable. J'ai eu douze félicitations, j'ai eu un portable. Jeanne aussi. C'était plutôt un cadeau

parce qu'on n'a jamais été félicitées de nos félicitations ni de nos passages. Donc pour marquer la fin du collège. On l'attendait depuis tellement longtemps qu'au final... Comme on en avait besoin. Enfin, pas un besoin pressant non plus parce qu'on peut encore s'en passer mais au niveau des amis, y en a qui vont pas dans le même lycée, donc...

Moi : - À ton âge, est-ce qu'il y a des jeunes qui n'ont pas de portable ou est-ce que vous étiez les dernières ou est-ce qu'en général la 3^e, la Seconde, c'est peut-être le moment où les jeunes s'équipent ?

Louise : - Ceux qui n'ont pas de portable, les pauvres ! Parce que maintenant si t'es un jeune qui a pas de portable, t'es pas mal vu, mais tu vis sur une autre planète !

Moi : - C'est-à-dire ?

Louise - Ben, pas de portable, c'est la grosse loose ! Laisse tomber ! T'as pas de portable, la plupart du temps c'est pas à cause de toi. C'est souvent tes parents. Mais c'est vrai qu'en Seconde, dans ma classe, ils ont tous un portable. Je pense qu'y a tout le monde qui en a. Tu commences à être VIP.

Moi : - Et en 3^e, certains n'en avaient pas encore ?

Louise : - Il restait moi, dans ma classe, et c'est tout. Je me sentais seule ! Quand les profs ils disaient : "Y a bien quelqu'un qu'y a pas d'portable, ici ?" Ben voilà, tu te sentais bien seule ! »

Dans cette famille, la plupart des équipements sont financés par les parents, mais ils ne sont pas « gratuits », dans le sens où ils sont « payés » par l'obtention de bonnes notes par les filles. Ils ont un double objectif : pour les parents, de pouvoir faciliter leur quotidien – pour des questions de transports –, pour les jumelles, de garder contact avec des amies qu'elles ne voient plus dans leur nouveau lycée.

Les parents expliquent ce choix à la fois comme une valeur de l'éducation qu'ils souhaitent inculquer à leurs filles, mais aussi comme le résultat d'une crainte :

« Gérard : - Peut-être de ce côté-là on est un peu, pas vieux jeu mais, on sait trop les dangers que ça peut...les addictions... que cela peut créer. On préfère la créativité au bout des doigts, que rester... »

Céleste : - C'est quoi ce que tu viens de dire ?

Gérard : - Ben le fait de rester planté devant un écran et d'absorber, absorber...

Juliette : - Avec la bouche ouverte, comme tu sais si bien le faire, alors c'est peut-être très intéressant parce que Gérard te dit ça, mais finalement pour Céleste, on frôle par moment à ne pas savoir ce qu'elle regarde, ça c'est vrai.

[...]

Céleste : - L'ordinateur maintenant il est quand même dans une salle commune.

Juliette : - Oui alors ça c'est vrai que cela nous a permis de contrôler un peu plus... n'est-ce pas... par hasard... c'est pas un hasard total, bon. »

Au final, si les filles font régulièrement pression auprès de leurs parents pour obtenir un équipement, elles admettent facilement que cette éducation leur a permis d'éviter une certaine « aliénation », osant aller jusqu'à trouver la démarche de leurs parents salutaire, *a posteriori* :

« Louise : - Moi, mine de rien, j'en suis au point où je vous remercie de ne pas nous avoir mis toute cette technologie trop tôt.

Gérard : - Voilà !

Moi : - Pourquoi ?

Louise : - Parce que genre le téléphone portable, la plupart du temps des fois, j'aime bien envoyer des SMS, parler avec des gens, mais ça finit très vite par me saouler ! [Rires] Parce que après entre temps...

Jeanne : - C'est ton côté associable.

Louise : - Non mais entre temps, je trouve quelque chose à faire...

Juliette : - Y aurait des chats à qui parler ça marcherait !

Louise : - Quand on va chez mamie, genre on n'est pas là à râler... »

Cela explique en partie que le premier lecteur MP3 de la famille a appartenu à Juliette, et non à une de ses filles: « *J'avais vraiment ce souvenir d'écouter de la musique très proche, c'est vraiment quelque chose, je pense que c'est ça qu'on aimait, cette sensation quand on danse c'est de mettre la musique forte [...] et donc après oui, j'ai eu ça pour mon anniversaire, et je m'en suis servi pour ma formation, j'avais des moments aussi où j'aimais vraiment écouter de la musique seule.* »

MODES DE CONSOMMATION MUSICALE

Pour acquérir leur musique, Jeanne et Louise ont fait évoluer leurs pratiques entre le début de notre rencontre et la fin. *YouTube* est resté un média de référence pour découvrir de la musique :

« Jeanne : - Je regarde les clips et puis sur les liens à droite, j'en regarde d'autres.

Moi : - Tu les choisis comment ?

Jeanne : - ... En fonction de la photo, de la qualité. J'aime pas les vidéos prises par des téléphones portables. Mais sinon au pif.

Moi : - Et tu découvres souvent de la musique "au pif" ?

Jeanne : Oui, souvent.

Moi : - Et après ?

Jeanne : Je vais sur Dilandau et je télécharge. [...] Y a des fichiers pas géniaux. Mais y a un système d'écoute d'abord. Des fois c'est des remix. J'écoute jusqu'au bout et si c'est bon je télécharge.

Moi : - Donc tu fais attention à la qualité du fichier ?

Jeanne : - Oui oui.

[...]

Moi : - Tu as un compte Deezer ou Spotify ?

Jeanne : - J'en avais un, mais maintenant, à partir d'une heure d'écoute, il faut payer. Donc j'ai arrêté. J'ai entendu parler de Spotify, mais je n'y vais pas.

Moi : - Et pourquoi tu préfères YouTube ?

Jeanne : - Deezer c'était pour écouter de la musique, par rapport à YouTube c'est plus sécurisé.

Moi : - Pourquoi ?

Jeanne : - À cause des contenus... Mais ils sont payants maintenant, alors j'ai laissé tomber. »

Parce que *Deezer* est une plateforme uniquement audio qui échappe aux contenus amateurs, Jeanne a la représentation d'un site plus sécurisé que *YouTube*.

Délaissant le *streaming* à cause d'une politique de « produit d'appel », Jeanne téléchargeait d'abord à partir du site P2P, *Dilandau*. La mode a rapidement évolué vers le « convertisseur » de vidéo *YouTube* en fichier MP3, ce que nous explique Louise : « *C'est une amie qui m'a fait remarquer que tu pouvais convertir les fichiers YouTube en MP3. Et puis après tu mets "Convertisseur". Puis là, t'as plusieurs sites. Au début, t'essayes le premier. Et puis au bout d'un mois, ça bugue. T'essayes le deuxième. Et puis... (Je crois que c'est le 3^e celui-là). Moi, c'qui m'plaît c'est le fait qu'on puisse couper la vidéo parce que y a vraiment des trucs... J'avais téléchargé une musique, je pouvais pas l'écouter parce que y avait trop de monde autour de moi. Donc, je l'ai téléchargée mais genre, sept minutes mais la musique, elle était... deux minutes à la fin ! Pendant cinq minutes, t'as qu'des bruitages et tout. Tu vois, pour éviter genre des trucs comme ça.* » Ainsi, outre la facilité et la rapidité de ces nouveaux modes d'acquisition de musiques, *YouTube* met en place, au moyen de *plugins*, un certain nombre d'outils d'édition qui intéressent Louise.

Trois ans auparavant, à l'occasion d'un Noël, Jeanne a eu un *iPod*, tandis que Louise a demandé un aquarium. Au début, Jeanne ne se servait pas beaucoup de son lecteur MP3, elle ne faisait que numériser les CD de ses parents. « *Maintenant y a les sites de téléchargement.* » À

l'entrée au lycée, elles ont toutes deux reçu un téléphone portable, principalement pour des raisons logistiques. Mais Louise venant d'acquérir son lecteur MP3, le téléphone portable s'est rapidement avéré faire double emploi :

« Moi : - Et tu écoutes sur ton téléphone ?

Louise : - Oui.

Moi : - Est-ce que tu as un lecteur MP3 ?

Louise : - Oui. En fait Jeanne elle en a eu un. Elle l'avait demandé en 5^e : un iPod. Et moi, je l'ai eu à notre voyage au Québec. On se dit : "Voilà, c'est moins cher, là-bas." Mais, tu parles ! [Rires] Tu sais y a pas la TVA par dessus. Donc forcément... Oui, j'ai un... [Elle cherche dans un tiroir]. Tu sais maintenant que j'ai mon... (Ah ! il est là !) portable, au final, j'écoute plus celui-là. Parce que je vois pas l'utilité de prendre ça plus ça. Et pourtant je trouve ça dommage parce qu'il m'a servi qu'un an. C'est complètement con. Je me dis "Pourquoi je l'ai acheté ?" Mais j'aurais bien voulu avoir, tu sais le modèle de ma soeur, il est long comme ça, il prend des photos, des vidéos, il enregistre ta voix. Moi, je voulais celui-là parce que tu prends des photos et tout ! Mais non, y avait pas. Donc j'ai pris du tactile pour me consoler. [Rires] Je suis terrible !

Moi : - Pourquoi ?

Louise : - Ben, parce que j'leur fait acheter des trucs... J'te jure ! »

Les modes d'écoute sont multiples et ont évolué sur le seul temps de mon observation. Au début, Jeanne et Louise n'utilisaient pas beaucoup les *playlists*. « *Je les mets pas souvent à jour* », disait Jeanne ; « *C'était trop long à faire ! Et puis elle me durait quelques mois. Et puis j'en faisais une autre sans enlever celle d'avant comme ça après tu roules* », évoquait Louise. Jeanne écoutait alors en mode aléatoire : « *Quand je sais pas quoi écouter, je mets "la roulette" et j'écoute au pif. Mais la plupart du temps je sais quoi écouter. J'ai une musique qui me trotte dans la tête et je l'écoute.* » Et elle changeait de chanson lorsque chaque morceau était terminé. Louise ajoute que c'est « *plus les chansons que j'aimais bien écouter à ce moment-là. C'était tout mélangé.* »

Puis elles ont progressivement constitué davantage de *playlists* par artiste. La sélection se fait en fonction de la notoriété du titre, c'est-à-dire principalement en fonction des titres qui font office d'une sortie *single* et donc d'un clip :

« Louise : - Mais tu vois y a un groupe il a sorti dix chansons honorables. Allez quatre qui vont vraiment accrocher et puis les autres ça sera juste du business, juste pour gagner du fric encore et encore.

Moi : - Alors tu pouvais télécharger tout l'album et tu ne sélectionnais que les chansons que tu aimais ? Ou tu attends de savoir celles que tu aimes pour les télécharger ?

Louise : - Ils font un album et après ils représentent une chanson en particulier. Donc, ils font un clip. Après, ils représentent dans des émissions, plusieurs fois par

semaine. Et donc moi je connais les musiques des clips. J'allais pas voir plus loin. Parce que la plupart du temps comme je prends en illégal entre guillemets... Enfin tout le monde fait ça tu vois. Donc, au final, tu peux pas avoir tout l'album non plus. Et puis souvent celles qu'ils prennent c'est les meilleures. Enfin, la plupart du temps c'est celles qui feront que le public accrochera mieux.

Moi : - Donc, plutôt la musique des clips.

Louise : - Oui, je vais pas chercher plus loin. Et puis après au niveau musique, c'est surtout si Jeanne, elle écoute ça. C'est rare que j'aille chercher... »

En plus de leurs téléphones portables et lecteurs MP3, les filles utilisent un ordinateur pour écouter de la musique. En 3^e, elles allaient régulièrement sur l'ordinateur fixe qui se trouve dans une pièce à côté de l'entrée, notamment à la sortie des cours, avec leurs amies avec qui elles passaient un peu de temps au moment du goûter. Puis, petit à petit, le *Mac* portable de leur père s'est substitué dans leurs pratiques, privilégiant ainsi la portabilité et l'intimité :

« Jeanne : - Le Mac portable se balade [...]. On peut s'isoler.

Moi : - À quel moment tu préfères utiliser le fixe, et à quel moment tu préfères le portable ?

Jeanne : - Quand je reviens de cours, je vais directement sur le fixe. Et quand je veux être tranquille, je prends le portable, parce qu'il faut frapper avant d'entrer. [...] En fait, le Mac sert à écouter de la musique... la même chose que sur le fixe, mais il permet de s'isoler plus facilement. »

La portabilité du *Mac* de Gérard offre la possibilité de créer une fenêtre sur le monde connecté dans un espace d'intimité des deux filles. C'est précisément cette dualité – ouverture sur un espace public au sein d'un espace privé hors d'atteinte du regard parental – que craignent Gérard et Juliette.

Le *Mac* « *se balade de chambre en chambre* », et finit parfois dans le salon, lorsqu'elles font leurs devoirs, ce qui pose des problèmes de concentration à Louise :

« Louise : - Le problème c'est que quand je fais mes devoirs, je suis incapable d'écouter de la musique. Alors que Jeanne elle fait ça, elle. Elle met de la musique à fond et elle fait ses devoirs. Moi, je comprends pas comment tu peux faire ça, tu vois. Je suis obligée d'être dans un silence complet sinon, j'y arrive pas.

Moi : - Tu n'y arrives pas, pourquoi ?

Louise - Parce que je me concentre trop sur la musique en fait.

Moi - Quand tu écoutes de la musique et que tu es toute seule ou avec ta sœur, c'est forcément des temps où tu ne fais pas tes devoirs, alors ?

Louise : - Oui, voilà. Bon des fois j'écoute de la musique en faisant mes devoirs mais c'est parce que j'ai envie de le faire à l'arrache et je m'applique pas trop. Mais quand j'écoute de la musique c'est vraiment parce que j'ai envie d'écouter de la musique. Par contre ce que j'arrive à faire aussi, c'est écouter de

la musique en lisant. Ça par contre j'y arrive. Enfin, ça dépend quel genre de musique. Genre douce, tu vois et aussi pas des paroles que j'peux pas comprendre parce que comme ça j'me fixe pas dessus, tu vois. C'est pour ça, ça va j'y arrive. Et j'aime bien même. »

Louise possède donc plusieurs supports différents. Or, elle explique que non seulement ces supports ne contiennent pas les mêmes musiques – l'ordinateur servant de centralisateur – mais que, de surcroît, ses modes d'écoute varient selon le support qu'elle utilise.

« Moi : - Est-ce que tu as le même mode de tri, enfin... d'écoute sur ton téléphone ?

Louise : - J'en ai fait une avec des chansons que j'avais piquées à des amis. Et d'autres avec de la pop coréenne, à fond !

Moi : - Est-ce que tu as basculé les musiques de ton MP3 sur ton téléphone ?

Louise - Non.

Moi : - Pourquoi ?

Louise : - Parce que j'avais trop la flemme et que ça prendrait trop de temps. Et qu'à cette occasion je ferais plus un tri, je ne mettrais pas tout dessus. Et j'en vois pas l'intérêt quoique ça me servirait bien de le faire mais... ça prendrait trop de temps.

Moi : - Est-ce que tu écoutes aussi de la musique sur un ordinateur ?

Louise : - Oui. Notre père a ramené un ordi portable. On le balade entre les deux chambres. La plupart du temps c'est là que j'ai toutes mes musiques.

Moi : - C'est lui qui centralise toutes tes musiques ?

Louise - Oui, la plupart. Mais je n'écoute pas trop de musique dessus. Sur l'ordinateur, on met plutôt un clip en route. Pas iTunes... et tout.

Moi : - Ensuite tu bascules tes musiques sur ton... ?

Louise - Oui, d'ailleurs hier j'ai découvert que Bluetooth ça existait entre l'ordi et le portable alors, c'est magnifique ! Parce que sortir le câble, trouver le câble... ! »

L'immédiateté et la rapidité des actions sont des critères décisifs dans les choix qui sont pris, concernant l'accès, l'organisation ou le transfert de fichiers d'un équipement à l'autre. Tout cela est polarisé sur un genre musical bien particulier.

DÉCOUVERTE DE LA K-POP

Dans l'iPod de Jeanne, l'on trouve beaucoup d'artistes de différents genres et de toutes les époques : des artistes actuels de la scène anglo-saxonne comme Angus et Julia Stone, Aaron et

Laroux, de l'électro avec Bjork, Chinese man et Florence and the machine (« *Je l'ai fait découvrir à ma mère* »), du jazz porté par Lhasa De Sala, quelques artistes français comme Indochine ou Zazie, un peu de hard-rock avec Evanescence, de la musique pop américaine via Jessie J, Sya, Taylor Swift Ne-yo, et Lady Gaga, des groupes plus anciens comme Téléphone et les Red hot, et plusieurs bandes originales de films comme *Lol*, mais aussi de dessins animés comme *Raiponce* ou de « *dramas* ». Curieusement, une autre liste d'artistes succède à la première mais celle-ci sous forme d'idéogrammes coréens. Elle a gardé les idéogrammes « *parce que j'aime bien les signes coréens* ». En face, entre parenthèses, on peut lire la traduction française : Nexs, My name, Beast, Sisters, Tarashi... Les trois artistes qu'elle écoute le plus, au moment où je l'interroge, sont Aaron qu'elle a découvert grâce aux victoires de la musique, Adèle – « *on a tous entendu parlé* », mais elle l'a connu « *en cours d'anglais avec un logiciel où il faut compléter les paroles. Sinon je l'avais entendu en me promenant... dans des magasins je crois. Elle a une super voix.* NRJ y a pas que des trucs nuls » – et Shinee grâce aux vidéos de préconisation de YouTube.

Même si on peut trouver des artistes aussi bien internationaux que français, dans les lecteurs de musique des deux filles, Jeanne a découvert la K-pop, qu'elle s'est empressée de partager avec sa sœur :

« Moi : - Tu as connu ça comment ?

Jeanne : - Sur un site... un forum. Y avait le groupe Shinee avec des liens YouTube. J'y suis allée, j'ai regardé, et j'ai cliqué sur les liens à droite.

Moi : - C'était y a combien de temps ?

Jeanne : - Y a un an. Maintenant, j'en écoute beaucoup. »

Les « liens à droite », ce sont les vidéos proposées à la suite du contenu visualisé par les internautes. Celles-ci ont été des prescripteurs décisifs qui ont favorisé la découverte de nouveautés pour Jeanne, laquelle avoue aussi qu'un autre terreau a fait germer cette nouvelle passion :

« Jeanne : - Je lisais des Manga avant d'écouter de la K-pop.

Moi : - Lesquels ?

Jeanne : - Avata, Free Basket, Twinkel Star, Cat street, Academy Alice, Je ne suis pas un ange, Echo Bateau...

Moi : Et tu les as connus comment ?

Jeanne : - La bibliothèque. On y allait souvent, je lisais des romans de mon âge, et puis quand on a tout lu, on s'est mis aux BD, et quand on a tout lu, il restait plus que les mangas. Et... je sais pas, j'ai bien aimé la culture japonaise. J'ai commencé d'en acheter et de regarder des mangas.

Moi : - Tu les choisis comment ?

Jeanne : - Je regarde les avis sur Manganew.

Moi : - Et tu vas à la bibliothèque depuis quand ?

Jeanne : - On y va depuis qu'on est petites avec maman. Et puis j'y suis allée toute seule. Elle est à dix minutes à pied. Donc, on y va à pied. On a une carte chacune. »

Chacune des sœurs effectue une veille sur un média qu'elle considère comme une référence, avant de faire partager les actualités à l'autre. *Manganew* pour Jeanne, *Soompi* pour Louise : « *Là c'est la référence : en plus d'avoir tous les MV [Music Vidéos] : tous les clips, t'as des articles sur des artistes, des interviews, des émissions..., des dramas. Quand on l'a découvert, c'était le Saint-Graal parce qu'avant tu cherchais chaque artiste. Tu regardais s'il y avait des nouvelles vidéos, mais la plupart du temps tu passais.* »

Si les deux sœurs sont tant au fait de l'actualité musicale, cela est dû en partie à des dispositifs d'alertes aussi simples que leur page d'accueil Internet : « *Quand j'ouvre Internet, c'est la première page qui arrive. Donc quand tu vas sur Internet pour chercher un mot parce que tu fais tes devoirs, ben, tu y restes une heure parce que tu regardes toutes les news et puis après tu vas chercher ton mot* », explique Jeanne.

Louise est capable d'expliquer très précisément ce qu'elle apprécie sur telle chanson ou tel clip : « *Le fait, je pense, qu'il y ait du rap et de la mélodie. C'est vraiment ça tu vois. Elle, elle est courte. Attends, j'te fais écouter celle-là [écoute d'un morceau]. C'est... Jeanne, elle l'a, en sonnerie. Puis y a des voix aussi très caractéristiques. Genre, dans celui-là, t'as une grosse voix, la petite voix, aussi : rap. Et après t'en as deux qui chantent, mais celles qui font ça en vocalises et tout. Et après, y a les autres qui font la liaison. La plupart du temps t'as, genre, sur six personnes t'en as mais deux bien connues, quatre qui sont connues aussi et deux autres puis voilà, après ils font ... y a ça, ça c'est du I.P donc c'est pas du boum, boum, boum mais genre... Celle-là, c'est du Exo [écoute d'un morceau]. La danse qu'ils font sur celle-là, elle est juste magnifique ! En fait, ils sont douze. Ils ont des sous-parties, en fait : ils en ont une chinoise... du coup pas chinois parce que j'trouve que ça fait pas beau dans la chanson. En fait, ils mettent beaucoup les vents en avant. T'as l'Instrumental derrière et là y a vraiment plus les voix. Après y a des trucs bien. Ah ! Genre, tu vois Zo ? Genre celle-là : ça c'est une chanson douce. Et ils font, putain, des vocalises. Mais c'est là, en fait, la plupart du temps, t'as les groupes qui sont connus et t'en as d'autres, c'est des groupes mais c'est pas... C'est un peu d'la merde. Ils ont pas des vraies voix. C'est fait plus à l'ordinateur. Et eux, là, c'est vraiment des voix. [écoute d'un morceau]. Ça, tu vois, j'écoute ça dans mon lit parce que c'est vraiment quelque chose qui... Après, y a Shinee aussi. »*

Jeanne, de son côté, semble aimer la possibilité de construction d'un imaginaire autour d'une langue qu'elle ne comprend pas :

« *Moi : - Est-ce que par rapport aux paroles, tu arrives à comprendre certaines paroles de K-pop ?*

Jeanne : - Je sais dire juste "Bonjour" sauf que tu trouveras pas ces mots dans les chansons. Donc, non, je comprends pas. Mais j'aime bien quand même parce que toi, tu les interprètes aussi à ta manière : y a des mots qui peuvent se rapprocher d'un autre mot en français. Après, c'est à toi de faire ton dialogue décousu qui ressemble à rien mais... T'as déjà essayé de faire un karaoké ? T'as trop de syllabes, t'as trop de lettres et... c'est trop dur !

Moi : - Est-ce qu'il t'arrive quand même de traduire des chansons ?

Jeanne : - C'est rare. Y en a des fois, oui. Mais pas tant que ça. La plupart du temps, c'est des paroles qui n'ont rien à voir... Enfin, c'est pas des paroles qu'en français tu mettrais dans une chanson.

Moi : - Et pourquoi ils le font ?

Jeanne : - Bonne question ! Faudrait leur demander. »

Louise, elle, évoque la transgression du genre comme un paramètre important dans l'appréciation de ce courant musical :

« *Louise : - On voit une personne qui arrive je serais capable de te dire si c'est un mec ou une fille alors que d'autres... Chez les Asiatiques c'est pas très... un garçon qui fait un peu féminin, c'est pas très choquant. Ça sera pas tout de suite : "Ouais, il est gay !" Et moi, c'est ce que j'aime bien le côté un peu féminin chez des mecs. Pas tout de suite le gros qui se ramène. Mais après, c'est des images. J'aimerais pas être à leur place non plus.*

Moi : - Pourquoi ?

Louise : - Parce que t'es tout le temps obligé de dire que t'aimes tes fans. Et au bout d'un moment tu dois en avoir marre. Et ils sont presque comédiens parce qu'ils vivent quand même une autre vie.

Moi : - Tu dis qu'en Occident on est un peu stupide de penser qu'un homme doit être d'une telle manière et une femme d'une autre. Et pourquoi à ton avis, ça c'est un type de pensée qui ne te convient pas ? Et pourquoi le fait de ne pas attribuer une image aux gens, c'est mieux ?

Louise : - Nous, dans la famille, on est très très ouverts. Genre si y a quelqu'un qui dit : "Je suis gay, je suis bi, je suis hétéro, bref." Ça va pas changer la personne. Et en France, c'est trop figé ; c'est l'homme qui va au travail et la femme à la maison. On est encore un peu dans cet esprit-là : que les filles si elles ont des mini-jupes, c'est des... [Rires] C'est vraiment des stéréotypes. Je déteste les stéréotypes. Et le fait qu'en Corée et même dans les pays asiatiques... ça marche pas du tout de la même manière. Au Vietnam il y a beaucoup de mecs qui se transforment en filles et ça a pas l'air de choquer les gens autour. Moi, je crois que c'est quelque chose qui me plairait d'avoir un copain qui se transforme en fille. C'est parce qu'on est vraiment ouverts. »

Loin de correspondre à la définition de « fan » dans ce que la démesure et la déraison peuvent parfois induire, Jeanne et Louise parlent de cet univers avec beaucoup de distance, de second degré, et parfois d'autodérision, comme le montre Louise : « *Mais c'est surtout les Boys Band que je préfère c'est aussi parce qu'ils ont des images : moi, je les trouve beaux gosses mais en même temps ils sont refaits. Je pense qu'ils ont des musiques mais ils ont besoin d'une image qui va avec la musique. Forcément quand ils sont beaux gosses, tu peux pas faire grand-chose contre. Mais t'en as beaucoup, si on n'avait pas notre regard à nous... on a l'habitude.* » C'est cette même distance qui rassure leurs parents :

« *Moi : - Et sur la K-pop que vos filles écoutent ?*

Céleste : - C'est de la musique marrante.

Jeanne : - Ouais on leur fait découvrir.

Gérard : - Moi j'aime bien. Mais comme elles disaient, elles ont le recul aussi. Elles seraient rentrées tout de suite, à 11 ans, "c'est super, on va s'habiller comme ceci comme cela", ça m'aurait gavé un peu. Là c'est plus de l'amusement.

Jeanne : - C'est pas pour dire mais y en a on se fout de leur gueule tellement c'est ridicule. Ça craint comme vision, mais...

Gérard : - Puis c'est pas forcément mauvais, moi j'accroche pas mais...

[...]

Juliette : - Je trouve pas spécialement ça terrible comme musique.

Jeanne : - Mais en même temps on t'a jamais fait écouter. On sait que pour ça papa est un peu plus ouvert. Honnêtement, j'irais plus vers lui pour lui faire écouter plutôt qu'à toi.

Louise : - Après, parce que c'est du grand boum boum.

Jeanne : - Ouais faut pas le prendre au sérieux. T'façon tu comprends rien aux paroles alors... !

Louise : - C'est pas ta musique. C'est sûr qu'y a mieux.

Jeanne : - On écoute de la k-pop, mais ça nous empêche pas d'écouter d'autres choses.

Juliette : - Oui mais c'est pour ça que je trouve ça très intéressant justement. Mais je pense que vous avez eu quand même suffisamment d'écoutes à différents lieux, avec différentes personnes c'est ça qui est très intéressant, avec un apport quand même riche.

Louise : - Ce qui est bien c'est qu'on a toujours écouté des musiques, pas forcément françaises.

Juliette : - Oui aussi.

Gérard : - Pas forcément anglo-saxonne non plus... »

Les jumelles jugent ce genre moins qualitatif – ce qui dénote sûrement de l'intégration inconsciente d'une hiérarchisation culturelle entre leur K-pop et la musique qu'écoutent leurs parents. Pour autant, elles avouent ne pas vouloir s'enfermer dans un seul genre musical, qu'elles considèrent comme divertissant.

Pour pouvoir écouter de la K-pop hors ligne, Jeanne évoque le téléchargement illégal comme le seul moyen d'acquérir cette musique, peu ou pas commercialisée en France : « *nous pour la K-pop on n'a pas le choix, donc on télécharge... illégalement.* » La pratique semble tolérée, voire partagée en famille.

PRATIQUES ILLÉGALES, DE LA MUSIQUE À LA REDEVANCE TELE

Sans doute, Louise affirme appartenir à cette génération ayant perdu le consentement à payer : « *Moi, je sais que je prends une musique tant qu'elle est gratuite. Je vois plus trop l'intérêt de payer pour une musique vu qu'elle est sur YouTube et que tu peux l'avoir. En même temps, il faut bien qu'ils en vivent les artistes mais ils ont qu'à pas mettre ça sur YouTube. Ils ont qu'à dire que c'est une inédit et puis voilà.* »

Le sens de sa moralité repose alors sur la représentation qu'elle se fait du métier d'artiste et de la culture des pratiques illégales qu'elle reconnaît s'être forgée :

« *Louise : - Écoute, ils gagnent déjà tellement d'argent, les pauvres ! Non, mais c'est qu'une chanson que je prends. Encore si c'était tout l'album, là je me dirais...*

Moi : - T'aurais un doute ?

Louise : - Après, ils font beaucoup d'albums dédicacés donc ça j'aimerais bien en avoir un parce que tu le sors triomphalement. Tu dis "Ouais, j'ai mon truc dédicacé. J'suis une vraie fan !" En fait, si tu peux les avoir gratuitement, je sais pas trop. Encore si c'était un artiste qui aurait du mal, enfin qui aurait besoin d'argent... Mais la plupart du temps, on ressent pas le besoin d'argent. Donc, on fait ça et puis ça devient une habitude aussi. Au final, tu te demandes plus trop... »

Jeanne abonde en ce sens en affirmant « *je sais qu'ils sont bien payés dans leur pays. Le seul moyen de leur donner de l'argent c'est le concert, mais y en a pas beaucoup ici.* »

Ce rapport au téléchargement illégal dépasse largement la question de la musique, puisque le discours tenu par Louise se retrouve chez son père concernant la redevance télévisuelle :

« *Moi : - Et par rapport à des lois comme Hadopi, est-ce que vous en tant que parents ça a été une crainte... ?*

Jeanne : - Quelle loi ?

Gérard : - Non...

Moi : - C'est la loi qui est contre le téléchargement illégal.

Jeanne : - Je savais même pas...

Gérard : - C'est pas quelques mégaoctets, c'est très innocent, c'est presque rien...

Jeanne : - Oui mais les artistes du coup, ils ont rien !

Gérard : - Avec la vieille box qu'on a, avant que tu télécharges un film...

Jeanne : - C'est toi qui n'as pas déclaré ta télé, là ! [Rires]

Juliette : - Ça va pas non Jeanne, arrêtez ce machin ! [Désignant l'enregistreur]. [Rires]

Gérard : - Tu vois, tu parles de pratiques, la télé on l'ouvre le vendredi soir pour regarder NCIS. Sinon, on la regarde une fois dans le mois... une fois de temps en temps. »

Gérard a même été tenté lui-même de se confronter au téléchargement illégal, dont le seul frein fut celui de laisser une trace en créant un compte sur un site de téléchargement :

« Moi : - Et par rapport au téléchargement illégal ?

Juliette : - Ça j'y connais rien du tout.

Gérard : - J'aimerais bien apprendre ! [Rires]

Louise : - Une fois mon père me demande : vous connaissez un site de streaming pour regarder des films? J'étais frustrée parce que la dernière fois je voulais regarder un film et je ne savais pas comment faire.

Moi : - Et vous leur avez montré ?

Jeanne : - Bah oui, on lui a dit.

Gérard : - Mais bon il faut que tu déclares un compte.

Jeanne : - Ça dépend où tu vas.

Louise : - Mais non c'est toi qui sait pas faire.

Gérard : - Parce que là où j'étais... là... il fallait déclarer un compte. »

Pour comprendre l'intérêt que Jeanne et Louise ont pour cette musique, il faut prendre un peu de distance par rapport à l'objet « musique ». En effet, il existe tout un réseau d'objets culturels dans lequel la musique s'insère et se fait l'écho du reste, donnant ainsi du sens à cet univers. Sans qu'il soit déterminant, elles interprètent un grand nombre de leurs goûts ou de leurs choix de vie sous le prisme de cet univers.

TOUT UN UNIVERS CULTUREL LIÉ A LA K-POP

Avant de connaître la K-pop, Jeanne est passée par plusieurs étapes. Elle s'est d'abord intéressée aux mangas disponibles à la bibliothèque municipale :

« Jeanne : - *Oui, oui... ben, c'est quand même comme ça qu'on est arrivé aux bouquins ! Euh... donc, on a lu tous les romans, toutes les bandes dessinées. Il restait plus que les mangas... euh... on connaît toujours pas les mangas. Et, euh... et moi, j'ai... ben, j'ai vraiment aimé ça. Et puis, ben... faut dire qu'ma prof de piano, elle est Japonaise, donc on a partagé là-dessus, aussi. Et puis, j'avais des amis qui étaient dans l'monde du Japon... pas mal... fin, j'connaissais une fille qui, justement, avait comme autre amie... qui, elle, avait appris en autodidacte, le japonais. Et ça m'avait fasciné. Et j'ai commencé à apprendre... fin... à essayer d'apprendre toute seule. Et puis, ben... non. J'ai pas la force de caractère, donc...*

Juliette : - Et tu es passée par Miyazaki aussi...

Jeanne : - Miyazaki !

Gérard : - Oui, y a Miyazaki.

[...]

Jeanne : - Ah, j'ai vu... des dramas, aussi.

Juliette : - Oui, à un moment, tu regardais toute une série aussi. »

À la suite de quoi, Jeanne s'est mise à consommer beaucoup de *dramas* qu'elle définit comme suit :

« Jeanne : - *C'est un genre de séries addictives, et comme ils sont de quarante cinq minutes, je peux en regarder plus de trois d'affilée. Y a des dramas coréens, japonais et thaïlandais. Ils font rarement plus de deux saisons, avec une saison de onze épisodes ou vingt-et-un.*

Moi : - Et t'en as vu combien à peu près ?

Jeanne : - Je sais pas... peut-être une vingtaine...

Moi : - De séries ou d'épisodes ?

Jeanne : - De séries différentes. Mais en France, c'est pas très connu, donc y a pas beaucoup de supports. »

À partir de là, Jeanne a « *découvert une chanteuse japonaise grâce à un drama, j'ai commencé d'écouter sa musique comme ça.* »

Cette culture la passionne tellement qu'elle trépigne d'impatience à l'idée de se rendre à la *Japan Touch* de Lyon, évènement célébrant la culture nipponne : « *Mon père m'a promis d'y aller, parce qu'on n'a pas pu y aller l'année dernière. Et là je veux aller voir l'espace jeux vidéo. Mais j'ai peur de passer encore plus de temps sur l'ordinateur. Je sens que j'y passerais des heures.* » De même, lorsque j'évoque le sport, sa réponse se tourne plutôt vers une pratique liée à cet univers :

« *Je fais pas de sport... Je voudrais commencer un art martial, mais je me sens trop vieille. [...] J'ai peur de me retrouver avec des petits. Et puis, je me porte très bien sans sport !* »

En plus de leurs pratiques culturelles personnelles ou collectives, les deux sœurs jumelles ont ajouté à leurs apprentissages une troisième langue vivante, qu'elles pratiquent depuis la seconde. En 3^e, l'une et l'autre avaient tenté de l'apprendre en autodidacte, comme Louise l'évoque : « *Mais en fait se mettre tous les jours devant son bureau et se dire "Je bosse pendant une heure sur ça et sur ça"; Et tu sais pas c'que ça va donner après... Non ; Et aussi, Jeanne, elle allait commencer le japonais. J'avais envie de commencer une autre langue et je sais que dans un parcours professionnel, ça compte.* » Puis Jeanne précise : « *J'ai une amie qui a appris le japonais toute seule et qui est allée au Japon. Ça me donne trop envie. Je voudrais me mettre au japonais, mais ça se trouve pas partout. Le chinois c'est plus demandé en ce moment... Donc ce serait des cours particuliers.* »

Et en effet, quelques mois plus tard, en Seconde, elles ont toutes les deux décliné la possibilité d'entrer dans un lycée européen à Lyon pour rester dans un lycée à proximité de chez elles. Cela leur permet d'aller une fois par semaine dans le centre-ville de Lyon prendre des cours, de chinois pour Louise, de japonais pour Jeanne.

Cet engagement se traduit par ailleurs dans leur pratique instrumentale. Jeanne et Louise l'ont initiée alors qu'elles avaient près de sept ans. Par un heureux hasard, leur professeure de piano est Japonaise, ce qui permet notamment à Jeanne d'avoir avec elle des échanges autour de cette culture, ainsi que de lui proposer des partitions tirées de ses séries favorites : « *Elle m'a déjà fait travailler une musique japonaise que j'aime bien, tirée d'un drama... Elle va régulièrement au Japon et elle achète les partitions qui sont moins chères. [...] Je lui propose des bandes originales de dramas que je voulais jouer au piano. Ma prof s'est rendu compte que le drama était tiré d'un manga qu'elle lisait quand elle était petite !* » Cette stratégie qui consiste à utiliser les musiques favorites lors de la pratique instrumentale semble favoriser l'apprentissage :

« *Louise : - Moi je crois que j'ai commencé à aimer jouer du piano quand la prof a compris qu'elle pourrait me faire jouer des morceaux que j'aurais choisis moi.*

Jeanne : - Moi, elle me fait toujours jouer des morceaux qui me plaisent et puis maintenant elle connaît mon style. Elle m'en propose trois et les trois me plaisent. »

Louise a ensuite souhaité se différencier de sa sœur en apprenant la harpe.

Jeanne a par ailleurs poursuivi en prenant des cours de chant, ce qui lui permet de raccrocher avec les chansons à texte, que sa mère aime tant : « *Faut dire que les filles elles ont la chance d'avoir toujours un intervenant en musique à l'école. Du coup, elles ont toujours appris plein de*

textes, avec une cohérence, c'était intéressant. Finalement, elles avaient pas le niveau en solfège ! Mais elles s'en sortent très très bien. » Elle y chante du Barbara et du Brassens, comme du Téléphone, du Bob Dylan ou du Green Day.

Si cette pratique musicale semble aujourd’hui donner de la cohérence à l’univers culturel cherri par les jumelles, c’est au départ selon la volonté des parents qui adjoignent à cette pratique certaines valeurs spécifiques :

« Moi : - Est-ce que c'était un désir que vos enfants fassent de la musique, ou est-ce que c'était une demande de leur part ?

Gérard : - Les deux je crois.

Céleste : - Bah ouais.

Juliette : - C'est toujours les parents qui disent ça...

Gérard : - Non puis le fait de n'avoir jamais pu en faire aussi... de jamais avoir eu cet accès... d'avoir été à des centaines de kilomètres de ça. Là, l'école de musique est à cent mètres...

[...]

Moi : - Ça implique que vous mettez derrière la pratique musicale certaines valeurs ?

Gérard : - Oui le plaisir, un peu de discipline aussi...

Juliette : - Je pense, à se structurer aussi.

Gérard : - Quand y a de belles choses qui sortent, moi ça me transperce, c'est vrai, c'est fantastique ! »

En confrontant la distance symbolique à la distance physique, Gérard tend à montrer que l’attachement à la musique – ici la pratique instrumentale – peut naître de la transmission d’une frustration des parents.

ÉVITER CERTAINES MÉDIATIONS, EN PROMOUVOIR D'AUTRES

Jeanne fut la première à s’intéresser à la K-pop et, plus généralement, à la culture asiatique. Elle s'est empressée de faire découvrir sa nouvelle passion à Louise. Depuis, elles multiplient leurs stratégies de recherche d'informations concernant cette nouvelle culture. J'évoque avec Jeanne mon étonnement de voir que Louise aussi est devenue amatrice de cette musique, alors que cela aurait pu ne pas être le cas. « *Je sais pas... peut-être qu'on avait besoin de changement.* » La scission entre les goûts parentaux et leurs propres goûts semblait, à leurs dires, inévitable. Des deux sœurs, Jeanne semble être davantage à l’initiative des recherches et des découvertes.

Derrière cela, on devine encore un enjeu de distinction entre les jumelles, dont Louise évoque toute la difficulté :

« *Louise : - En fait, la plupart du temps c'est elle qui me fait découvrir les trucs. Après j'adhère parce que voilà, j'ai que ça. Bon, bref. Mais ça c'est les problèmes des jumelles. Après des chansons que, moi, j'ai découvert, euh... Tu sais des fois je me mets devant mon ordi et je me dis "tu vas chercher parmi les trucs qui te plaisent pour trouver des trucs un peu nouveaux." C'est comme ça que j'ai trouvé PSY, tu sais le Mongole ? Mais après c'est des musiques que j'me sens obligée de partager avec ma sœur. C'est très dur de garder pour moi des choses. C'est compliqué. [...] Après on a à peu près les mêmes goûts, au niveau musique. Y a quand même des différences.*

Moi : - À quel niveau, les différences ?

Louise : - Moi, des fois y a des chansons, j'les prends juste parce que y a trois secondes que j'aime bien. Juste parce que l'autre il fait des vocalises. Moi, j'adore les voix avec les vocalises. Et juste une vocalise, je l'entends et même si c'est de la grosse merde. Alors que Jeanne, il faut vraiment que ce soit quelque chose qui lui plaît. Après sur les musiques comme ça je pense pas que je les écouterais si j'avais pas vu la performance dedans, par dessus. Parce que quand t'écoutes, tu te remémores la performance et tu te dis : "Faire ça quand même !"

Ce genre musical semble trop marqué pour pouvoir le partager avec tout leur entourage.

Pourtant, il a permis à Jeanne de se faire des amies :

« *Jeanne : - N'empêche, ça a permis de se faire des potes, c'est pas pour dire. Enfin moi, deux. Vincianne et Delphine, je parle beaucoup de K-pop avec elles. C'est de ça qu'on parle tout le temps.*

Moi : - Vous vous êtes retrouvées là-dessus ?

Jeanne : - Ouais, une particulièrement. Elles étaient toutes les deux Asiatiques. Tu parles à une Asiate, tu parles de K-pop, généralement ça colle. Non, mais c'est vrai, c'est pas pour dire. »

Cependant, les deux filles évoquent leur difficulté à afficher leur goût pour cette musique envers d'autres amies :

« *Jeanne : - Je partage pas forcément de musique parce qu'elles écoutent NRJ... Ça me plaît pas. On dirait qu'elles ont pas d'âme leurs musiques.*

Jeanne : - Non. Mais Rihanna, oui.

Moi : - T'as essayé de leur faire découvrir la K-pop ?

Jeanne : - Oui. Lou, une amie à moi, elle comprend pas que j'aime ce style de musique !

Louise évoque la même difficulté en affirmant que « *Tout ce qui est K-pop, je le partage surtout avec Jeanne, puis avec des amis qui en écoutent mais pas tant que ça non plus. Après, j'écoute ce genre de musique mais j'aime pas trop en faire écouter aux autres. J'aurais l'impression d'imposer mon style et puis je suis fière d'écouter ça. Ça me pose pas de problème de le dire mais quand il*

s'agit de leur faire écouter un truc, j'ai trop peur que ça leur déplaise. À ce moment-là, je veux pas parce que je préfère que ça reste pour eux quelque chose d'inconnu. »

Cet univers musical joue un rôle non négligeable dans la reconnaissance de soi en tant que jumelles, dans la construction de leur identité en ce sens qu'elles partagent la musique K-pop entre elles et ne souhaitent pas la partager avec Céleste, leur petite sœur, évoquant l'âge de cette dernière :

« Louise : - Au tout début elle me demandait mon iPod, moi je disais non, parce que j'avais un peu un univers musical, j'avais pas forcément envie de le partager avec ma petite sœur, et donc que je voulais pas. Et donc elle vous a saoulé et finalement vous avez cédé, elle a eu un MP3 et maintenant elle veut qu'on lui mette nos musiques sur son MP3.

Moi : - Et pourquoi vous ne le faites pas ?

Jeanne : - Je sais pas, la K-pop, je trouve que à son âge c'est encore un peu... c'est quand même vachement un monde d'apparence. Et je trouve que, pour elle, elle n'a pas encore l'âge pour comprendre ce que c'est, parce que c'est vachement basé là-dessus. Et nous, on a conscience que c'est un truc assez faux en soi, tu vois. Elle, tu vois, elle... je ne pense pas... pas encore... Enfin... des fois on tombe sur des clips, ils sont un peu craignos quand même et elle y va toute seule maintenant, parce qu'elle, elle contrôle YouTube comme sa poche. Des fois, elle regardait des vidéos et des fois elle tombait sur des trucs bizarres quand même.

Moi : - Et des clips craignos c'est quoi ?

Juliette : - Oui ?

Jeanne : - C'est des filles qui bougent du popotin, avec un truc raz la...

Louise : - C'est vrai.

Jeanne : - Écoute, c'est vrai, hein, c'est parce que les vidéos elles passent à portée, et puis enfin, quand tu t'ennuies devant ton ordi.

Céleste : - Ben oui, on sait pas quoi faire... »

La K-pop, ainsi que tout l'univers culturel qui en découle, lie les deux sœurs dans des jeux complexes de partage et de distinction. Cette « bulle » qu'elles ne réservent qu'à quelques amies de confiance ne profite pas à leur petite sœur Céleste, jugée encore trop jeune pour ces contenus. Ce qui faisait figure de découverte anecdotique, à travers les *dramas* et la K-pop, a poussé les filles à prendre des décisions fortes quant à leur établissement scolaire, ainsi qu'à apprendre une troisième langue vivante. Consommant massivement cette culture populaire étrangère, Jeanne et Louise ont pourtant réussi à faire relativiser leurs parents quant à l'éventuelle figure fanatique que cela aurait pu engendrer. En abordant ces objets médiatiques avec distance et second degré, elles s'en sont servis comme leviers de créativité dans des choix pouvant enrichir leur culture personnelle, voire même polariser leur avenir professionnel.

CONCLUSION PARTIE II

Un premier chapitre (Chapitre 4) avait pour vocation d'exposer notre méthodologie, en rendant compte de son caractère constructiviste. Nous avons justifié le choix de la population adolescente, à la fois pour sa dextérité des usages liés au numérique, mais aussi parce que la musique pouvait se faire le support d'identités individuelles et sociales dans ce moment de vie particulier. En multipliant les dispositifs d'entretiens et les temps d'observation autour d'un adolescent dans sa famille, nous avions l'ambition de comprendre comment la musique *fait sens* pour un individu – dans la pratique numérique qu'il en a – et entre les individus – dans les médiations, et ses circulations médiatiques plus précisément.

Par ailleurs, nous avons insisté sur le travail d'objectivation, en nous imposant de ne pas seulement utiliser la réflexivité comme simple « étandard », mais en tentant de démontrer, par des outils concrets, sa réalisation. Nous avons, pour cela, explicité notre « point de vue situé » ou notre « biographie réflexive » ; nous avons discuté des terminologies pour en faire le choix de certaines, en justifiant ce choix ; nous avons explicité notre méthodologie en en dénonçant ses limites. Le but était alors d'avertir notre lecteur afin que chaque point de notre travail puisse être ouvert à la discussion.

Un second chapitre (Chapitre 5) fait le portrait de cinq adolescents et de leur famille au prisme des pratiques d'écoute musicale de chacun des membres. Contrairement aux générations précédentes, la musique ne semble plus un enjeu clivant à travers laquelle la nouvelle génération affirme son identité « contre » celle de ses parents. Elle reste un enjeu identitaire, mais constitue dans le même temps le socle d'une culture familiale fondée sur de multiples médiations. Et si ces terrains d'entente ne s'aménagent pas concernant les goûts musicaux, il semble qu'une transmission s'opère sur l'attachement à la musique et les valeurs investies en cette dernière.

Ce premier travail de mise en exposition de nos résultats témoigne de l'immersion pratiquée lors d'un terrain de recherche. Ces portraits présentent l'avantage de rendre compte de cette immersion ; mais ils nous ont montré dans le même temps la difficulté à prendre du recul lors de leur écriture, afin de passer à un niveau d'analyse, attendu dans un tel écrit scientifique. Si ces portraits nous semblent intéressants dans la liberté d'interprétation qu'ils laissent au lecteur, il

nous semblait important de penser un entrecroisement des moyens d'observations de ces expériences. Cette prise de recul nécessaire s'est concrétisée à travers la partie suivante, dont le mode d'exposition oblige à se défaire de l'immersion dans son terrain, en faveur d'une analyse globale des discours et observations recueillies.

L'analyse transversale que nous allons exposer à présent a pour but de confronter la diversité des points de vue et des singularités pour faire émerger une complexité jouant moins sur la compréhension de la filiation de certains phénomènes de causalités, mais davantage sur la pluralité des situations et des logiques individuelles.

PARTIE III : MUSICALISATION DU QUOTIDIEN EN RÉGIME NUMÉRIQUE - ANALYSE TRANSVERSALE

« *Oublier la vie que tu mènes,
Loin de la violence et de la haine.
Tu crèves le silence, tu t'entraînes
Dans la cave de ton HLM.* »

*T'as pas l'coeur à la fête mais tu décolles.
La musique sera ta boussole.
Pour chanter à tue-tête tes ras-le-bol,
Mélodie en sous-sol »*

« Mélodies en sous-sol », Calogéro, *Pomme C*, Mercury, 2007, 49'35

Nous mettons à la disposition du lecteur, dès à présent, un tableau récapitulatif de l'ensemble des adolescents suivis lors de notre enquête de terrain, afin de gagner en compréhension lorsque les différents individus seront mentionnés dans le texte à venir. Les prénoms apparaissant surbrillés en bleu sont ceux ayant fait l'objet de portraits dans la partie précédente. Nous expliquerons plus en détail à la fois pourquoi nous avons retenu ces adolescents, mais aussi le choix des variables qui ont constitué notre sélection. Un tableau avec l'ensemble des variables est disponible en annexe¹³⁶.

Nom	Sexe	Âge lors du premier entretien	Ville et distance avec un centre urbain	Date du premier entretien	Quelques raisons de ce choix
Martin	M	16 ans	Préchacq (70 km de Mont-de-Marsan)	août 2012	Les deux frères n'abordent pas la musique de la même manière : le grand frère écoute beaucoup <i>Fun Radio</i> , le petit frère écoute beaucoup de musique classique et de la chanson française. Il pratique un instrument et la MAO. Ils habitent dans une région des Landes où le haut débit n'est pas encore installé.
Basile	M	13 ans	Prechacq (70 km de Mont-de-Marsan)	août 2012	Marie est 1ère violon de l'Orchestre National de Bordeaux et écoute principalement du métal.
Marie	F	16 ans	Prechacq (70 km de Mont-de-Marsan)	août 2012	
Hugo	M	13 ans	Éguilles (10 km d'Aix en Provence)	sept-12	Les trois enfants ont un rapport à la musique et aux médias en général très développé. Ils sont à la pointe des technologies de téléchargement et le partagent entre eux.
Astrid	F	16 ans		sept-12	
Margritt	F	18 ans		sept-12	
Pierre	M	17 ans	Muret (20 km de Toulouse)	nov-12	Pierre achète et consomme beaucoup de vinyles. Il est guitariste, il s'enregistre dans un <i>home studio</i> qu'il s'est aménagé. Il a déjà œuvré dans plusieurs concerts, notamment en tant que DJ.
Clément	M	16 ans	Castanet-Tolosan (15 km de Toulouse)	janv-13	Clément est un grand connaisseur de la culture rap (ce qui pose problème dans sa famille) et est à la pointe des technologies en matière d'équipements son (casque, enceintes).
Jeanne	F	14 ans	Brignais	août	Les jumelles sont fans de K-pop. Leur rapport à

¹³⁶ Annexe 10 : Tableau détaillé des informateurs et de l'ensemble des variables, p. 476.

Louise	F	14 ans	(15 km de Lyon)	2012	l'expression (corporelle, écrite) est fortement développé dans la famille.
Arthur	M	14 ans	Barby (5 km de Chambéry)	juin-12	Il est saxophoniste, grand consommateur de séries et de littérature. La musique tient une place particulière dans sa famille depuis que son grand frère a fait partie d'un groupe qui a connu une certaine notoriété.
Rémy	M	18 ans	Vienne (30 km de Lyon)	août 2013	Rémy vient des quartiers sud de Lyon, il pratique la danse et la boxe, écoute exclusivement du rap américain.
Hamza	M	16 ans	Tournefeuille (10 km de Toulouse)	juin-13	Sa situation familiale est compliquée (vit chez sa sœur, n'est plus en contact avec ses parents qui vivent toujours en Algérie). Malgré ça, il étudie dans le lycée le plus réputé de Toulouse après avoir été sélectionné par un programme de type « Egalité des chances ». Il évolue en permanence dans deux univers parallèles, le quartier dans lequel il vit et le lycée dans lequel il est scolarisé. Ses pratiques d'écoute musicale sont influencées par ces deux milieux.
Audrey	F	16 ans	Teulat (30 km de Toulouse)	sept-13	Audrey ne possède pas de goût particulier pour la musique : ni pour l'écoute ni pour la pratique. Pour autant, la musique fait partie de son quotidien.
Carla	F	13 ans	Chambéry	août 2013	Carla dit ne pas posséder de lien particulier à la musique bien qu'elle en écoute. Elle a une grande capacité d'analyse et de réflexivité pour son âge, notamment en ce qui concerne ses propres pratiques d'écoute.
Antoine	M	14 ans	Paris	juil-12	Antoine possède un lien faible et distant avec la musique qu'il écoute. Mais il en connaît suffisamment pour être au centre de l'attention de ses camarades dans son club de sport (rugby).
Alexandre	M	17 ans	St-Jean (10 km de Toulouse)	sept-13	Alexandre combine avec dextérité plusieurs applications ou plusieurs sites pour découvrir-rechercher-télécharger-écouter une musique en quelques secondes. Il découvre la musique principalement par <i>SoundCloud</i> ce qui est rare à son âge et s'est forgé une culture electro très pointue.
Éléonore	F	16 ans	Toulouse	sept-13	Dans cette famille recomposée, le beau-père s'est fait « adopter » par les filles en partie parce qu'il écoutait et leur faisait découvrir la musique (rock/punk) qu'elles aiment elles aussi.
Rébecca	F	15 ans			

INTRODUCTION PARTIE III

Cette dernière partie a pour objectif de proposer quelques leviers de compréhension quant à la musicalisation numérique du quotidien des adolescents. Optant pour une analyse transversale des entretiens et des observations que nous avons menés, la difficulté méthodologique d'un tel exercice fut de trouver la « bonne distance ».

« On sait l'obstacle à la connaissance scientifique que représentent tant l'excès de proximité que l'excès de distance et la difficulté d'instaurer cette relation de proximité rompue et restaurée qui, au prix d'un long travail sur l'objet mais aussi sur le sujet de la recherche, permet d'intégrer tout ce qu'on ne peut savoir que si l'on en est et tout ce qu'on ne peut ou ne veut pas savoir parce qu'on en est » (Bourdieu, 1984, p. 11).

Dans un tout autre registre, les écrits de Donna Haraway (2007 ; 2010) nous ont permis de saisir l'intérêt de traiter plusieurs échelles simultanément, entre les sphères théoriques, épistémologiques, et celles plus pragmatiques, au travers d'exemples et d'anecdotes « triviales ». Parvenant à passer d'une échelle à l'autre de manière transparente, l'auteure nous a appris l'intérêt de cette dextérité intellectuelle mais aussi la difficulté à la maîtriser dans un parcours doctoral. C'est au moins avec cet idéal en tête que nous avons tenté de rendre compte de notre recherche.

Dit autrement, s'est imposée à nous, lors de l'écriture de cette partie, la nécessité d'opérer un « *aller-retour dialectique* » permanent entre notre terrain et les écrits théoriques qui pouvaient s'y référer, comme le complète Jean-Claude Kaufmann :

« Dans la théorie fondée sur les faits toutefois, une structure particulière de confrontation permanente entre savoir local (catégories indigènes) et savoir global (concepts abstraits). La clé de la productivité de l'analyse est l'activité incessante de “go-between” (Schawartz, 1993, p. 302) entre observations concrètes et modèles généraux d'interprétation, l'“aller-retour dialectique continu entre le plus local des détails locaux et la plus globale des structures globales” (Geertz, 1986, p. 88) » (Kaufmann, 2011, p. 84).

Cette troisième partie se compose de trois chapitres.

Le premier (Chapitre 6) revient sur le rapport individuel que les adolescents entretiennent avec la musique en régime numérique. En partant des usages des équipements liés à l'écoute

musicale, nous tenterons de saisir la complexité des contextes d'écoute qui conditionnent à la fois les modes d'écoute, ainsi que les genres musicaux écoutés. Nous verrons alors de quelle manière la musique est considérée comme une caisse de résonnance des humeurs et des émotions des adolescents, favorisant ainsi les conditions de l'expérience musicale.

Le deuxième chapitre (Chapitre 7) s'intéressera à la dimension sociale et « médiée » de la musique. Les moyens de découverte de nouvelles musiques, de nouveaux genres ou de nouveaux artistes semblent s'être complexifiés au moyen de différents prescripteurs – allant des leaders d'opinion aux algorithmes de recommandation digitale. Nous verrons comment le numérique se fait le support des médiations, notamment familiales, autour des contenus, des équipements, mais aussi des valeurs.

Notons que la distinction formelle de ces deux chapitres – individu d'un côté, social de l'autre – ne nous fait pas perdre de vue qu'ils sont les deux faces d'une seule et même pièce. Néanmoins, les discours et les pratiques de nos informateurs nous ont montré combien écouter de la musique seul ou en groupe ne relevait pas des mêmes finalités, à l'instar de Margritt : « *J'écoute toujours de la musique en fond pour les devoirs, le bus et tout ça. Mais après, si je suis avec des amis, on dit "Ah ! J'ai découvert quelque chose de nouveau..." Et là, c'est plus pour écouter vraiment que pour mettre une ambiance derrière.* »

Le dernier chapitre (Chapitre 8) reviendra sur la réification du numérique autour de l'écoute musicale – ce que *fait* le numérique à l'écoute musicale. Impactant les portefeuilles de goûts, et mettant en tension discours passéistes et pratiques technophiles, nous tenterons de saisir la circulation intermédiaire à laquelle est soumise la musique en régime numérique. Enfin, nous analyserons les enjeux économiques posés par le téléchargement illégal. En mettant à jour les discours des téléchargeurs illégaux, nous tenterons de donner quelques clés de compréhension quant au consentement à payer : a-t-il disparu ? Pour quelles raisons ? Est-il possible de convaincre à nouveau cette génération en faveur d'une financiarisation de l'économie musicale ? En effet, nous montrerons de quelle manière le numérique semble avoir décloisonné la valeur économique de la valeur symbolique de la musique.

CHAPITRE 6 : MUSIQUES EN INDIVIDUATION

14. INTRODUCTION : TEMPS D'ÉCOUTE, RÉFLEXE ET ADDICTION

14.1. ÉCOUTER DE LA MUSIQUE : UNE PRATIQUE QUI PREND DU TEMPS

La musicalisation du quotidien des jeunes que nous avons suivis est tangible. En choisissant de nous focaliser sur cette pratique, nous risquons toujours une surinterprétation. Mais, en admettant que ce soit le cas, il y a en outre, dans les discours de la plupart de ces jeunes, la représentation que la musique pour cette génération est une nécessité, comme l'exprime Claire, la grande sœur de Pierre :

« Claire : - Nous avec Pierre on a tout le temps besoin de musique, notre génération.

Pierre : - Tout le temps. »

La plupart d'entre eux évaluent leur temps d'écoute journalier à plusieurs heures. Mais force est de constater que ce n'est d'ailleurs pas toujours un critère pour différencier les musicophiles les plus impliqués dans la pratique d'écoute musicale de ceux qui ont un rapport plus distant. Parmi ces derniers, nous dénombrons Carla, Martin, Hamza et Antoine. Carla et Antoine écoutent effectivement peu de musique par jour ou par semaine, comparativement au reste de notre ensemble. Mais bien que la musique ne soit pas au centre de leurs intérêts – nous verrons plus tard à travers quelles manifestations nous pouvons l'affirmer –, Martin et Hamza écoutent plusieurs heures par jour leur musique.

Pour les adolescents que nous avons interrogés, il n'existe pas de journée type, mais nos temps d'observation ont révélé à quel point la musique peut infiltrer leur quotidien, et ce, souvent de manière inconsciente.

Marie met parfois de la musique dès son réveil. Antoine et Rémy écoutent de la musique quand ils font leur sac le matin. Carla, quand elle s'habille. Hamza allume son lecteur MP3 quand il entre dans le métro. Rémy et Louise ont confessé que la musique s'installait aussi parfois

pendant les heures de cours ou de permanence. Hugo s'en accompagne quand il effectue les tâches ménagères requises par ses parents. Audrey l'écoute quand elle se fait à manger. Éléonore, Rébecca, Astrid, Arthur et Alexandre mettent presque systématiquement de la musique avant de s'endormir.

Pour quantifier leur temps d'écoute musicale journalier, beaucoup disent avoir un temps de pratique bien supérieur à celui de la télévision. En réalité, leur étalon ne se fait pas par rapport à la télévision, comme cela aurait pu être le cas pour d'autres générations, mais par rapport au temps passé sur les réseaux sociaux, et parfois par rapport aux jeux vidéo. Le curseur du temps passé à écouter de la musique se situe souvent entre la durée de ces deux pratiques, sachant que la musique présente l'avantage de pouvoir se combiner à l'un ou à l'autre.

Les temps d'écoute sont très variables d'un individu à l'autre, mais sont aussi fonction de leurs agendas d'adolescents. La période des vacances scolaires est souvent moins propice à l'écoute musicale, préférant d'autres activités qui ne nécessitent alors pas forcément de musique, se suffisant à elles-mêmes. *A contrario*, la période scolaire est favorable à des plages d'écoute prolongée, couplées à diverses autres activités, comme nous allons le voir. Les situations de mobilité ou de devoirs à la maison sont des moments privilégiés au cours desquels la musique s'invite, pour la plupart d'entre eux, plusieurs heures par jour.

Écouter de la musique prend du temps. Un temps que les adolescents ont ou prennent. Si cette remarque paraît évidente, elle ne s'est pourtant révélée à nous que par contraste avec le discours de certains parents, nostalgiques d'une époque où ils avaient le temps de découvrir et d'écouter de la musique ; temps qu'ils ne semblent plus avoir, ou pouvoir prendre.

Caroline, la mère d'Éléonore et Rébecca, évoque ce regret, en parlant de sa curiosité à découvrir de la musique quand elle était plus jeune : « *C'est vachement difficile de pas le perdre dans le quotidien. Le quotidien est très pesant... [...] Et y a elle aussi* [en désignant sa fille Garance de cinq ans]. *Non mais... Ça fait un quotidien dense, tu vois ? Quand on rentre le soir, on se fout pas dans le canapé à écouter de la musique. Il faut aussi faire à manger et tout ça... Elles* [désignant Éléonore et Rébecca] *sont plus indépendantes, autonomes, mais Garance ...* »

Françoise, la mère de Pierre, regrette de ne plus avoir le temps de découvrir de nouvelles musiques ou de nouveaux artistes : « *Notre temps est rétréci aussi. On n'a pas le temps d'écouter tout ce qui sort... Au bout d'un moment, on peut pas toujours... [...] Y a une période de notre vie où t'as pas le temps. Quand t'as des enfants, une maison à rafistoler...* » Elle conclura par cette remarque sur la disponibilité de l'esprit face à une telle pratique : « *Il faut s'ennuyer pour développer une passion.* »

Pour bien mesurer l'intensité de la pratique d'écoute musicale, nous avons pu relever deux champs lexicaux qui ont jalonné nos entretiens : celui du réflexe et celui de l'addiction.

14.2. LA MUSIQUE : UNE ADDICTION, UN RÉFLEXE

Une fois encore, il n'est pas question de naturaliser l'écoute musicale. Les réflexions qui font l'objet de cette partie sont extraites ponctuellement de notre corpus, et parmi les adolescents, ou les parents, les plus « musicophiles » d'entre eux.

Pour nous décrire leur rapport à la musique, Medhia et sa fille Nadia, évoquent explicitement cette addiction :

« Medhia : - C'est notre drogue. Notre équilibre. La musique, la danse, le sport c'est notre équilibre.

Nadia : - J'ai trouvé une chanson qui le dit bien, Stromae : Rail de musique. »

Nicolas fait aussi référence à la drogue quand il parle d'une musique qu'Eléonore et Rébecca lui ont fait découvrir : « *La dernière fois, on a découvert le CD de Mackelmore en voiture, c'est pas mal, mais j'écouterais pas... Mais l'écouter de temps en temps... c'est de la bonne came.* »

En parlant de son cousin qui le « *fournit* » en musique, Rémy le désigne ainsi : « *C'est lui le dealer.* »

De même, Romain, le grand frère de Carla, est celui qui télécharge pour le reste de la famille. « *C'est Romain, le trafic se fait grâce ou à cause de Romain* » s'exprime Gilles, son père. Christine, la mère, dit qu'elle est un peu « *dingue avec la musique* » et qu'elle a tendance à développer quelques comportements compulsifs quand un de ses morceaux préférés de Phil Collins passe en radio. « *À tel point que je reste parfois dans la voiture, moteur éteint jusqu'à la fin de la chanson. "Maman va pas rentrer tout de suite." Et ça peut me le faire encore pour la musique classique. Des fois, y a des longs morceaux et je peux pas m'arrêter.* »

Le caractère addictif de l'écoute musicale se conjugue par ailleurs à la systématisation de sa pratique, au moins en terme de discours. Questionnant Martin sur son rapport à la musique :

« Moi : - C'est une envie, un besoin ?

Martin : - Un réflexe je dirais. »

En effet, l'une des particularités de la musique est de devenir un automatisme, voire d'être utilisée de façon inconsciente, comme le précise Rémy : « *J'prépar' mes affaires en musique. J'calcul' pas.* » Pour Margritt, « *c'est presque devenu un rituel* ». Claire, en parlant de son frère qui prend la voiture, remarque qu'« *il se pose même pas la question de savoir s'il va mettre la radio ou quoi, il allume le poste. Moi c'est pareil* ». Nous questionnons Pierre sur la systématisation de son écoute musicale quotidienne. Il répond en mentionnant son téléphone portable : « *Je sais pas. C'est pas tous les jours. Mais, je le sens dans ma poche, je le sors.* » Pour Arthur, s'en est au point que « *des fois je le cherche alors qu'il est sur mes oreilles !* ». La musique et ses équipements se sont invisibilisés, ou naturalisés, au moins en terme de représentations, si ce n'est de pratiques, pour certains.

Pour Christophe, ce réflexe est très symptomatique de la génération de sa fille Audrey : « *J'ai pas du tout ce fonctionnement systématique à mettre de la musique quand j'arrive. J'ai pas du tout ça.* »

Le caractère « évident » d'une musique routinisée place son absence hors du champ des possibles pour Romain, le frère de Carla : « *Moi, la musique est essentielle, je peux pas concevoir ma vie sans musique. Quand je me lève, j'écoute de la musique, et y a de la musique jusqu'à ce que je me couche. Dès que j'ai un moment de libre, hop, je me mets de la musique. Je vais faire du sport, c'est avec ma musique. Dans ma voiture, clac, c'est la musique. Tout le temps...* »

Pour tenter de comprendre le phénomène de musicalisation dans toute sa singularité, nous proposons d'analyser la complexité de cette pratique à travers trois niveaux. Le premier consistera à focaliser notre attention sur les équipements et les usages. Le second s'intéressera aux questions de modes d'écoute et de la classification en genres musicaux. Enfin, un troisième évoquera quelques leviers de compréhensions pragmatiques de l'écoute musicale en régime numérique. Nous conclurons par l'imbrication de ces trois niveaux de complexité afin d'esquisser les premiers contours d'une pratique d'écoute musicale individualisée.

15. USAGES ET ÉQUIPEMENTS

Une des ambitions de notre travail de terrain était de prendre comme point de départ des éléments ou des faits concrets tels que les usages, les équipements et les ergonomies, pour

ensuite, dans une perspective pragmatique, comprendre plus largement la complexité d'une pratique telle que l'écoute musicale. Nous proposons donc, ici, de dénombrer un certain nombre d'usages et de fonctions des équipements, avant de nous intéresser aux critères portant sur les choix d'acquisition de ces équipements.

15.1. LES ÉQUIPEMENTS SERVENT À FIXER DES SOUVENIRS

Robert, le père d'Alexandre, constate que « *t'associes souvent aussi une musique à un moment donné de ta vie...* ». De la même façon, Denis, le père de Pierre, utilise sensiblement les mêmes mots : « *Ça te renvoie à une période de ta vie. [...] C'est une musique qui, a un moment donné, a compté.* » Il est vrai qu'en nous appuyant sur les récits d'expérience, et plus particulièrement ceux des parents des adolescents que nous avons suivis, nous aurions pu retracer leurs parcours à travers une « bande originale de leur vie » (Rumeau, 2010, p. 58). En constatant que sa fille s'intéresse à des artistes que lui-même écoutait dans son enfance, Martin témoigne de ce sentiment : « *J'vois, là, Margritt, on ressort du Léonard Cohen, j'lui disais, là, quand on l'écoute, ça va... j'veais avoir des souvenirs de... comme la Madeleine de Proust : je m'rappelle exactement dans quel état d'esprit j'étais.* »

La survivance, c'est un sentiment que connaît aussi la jeune Éléonore. Elle décrit alors : « *Si c'est des chansons que j'connais déjà, pratiquement toutes les chansons elles sont associées à un souvenir ou des trucs comme ça. [...] Y a un vieux CD de Coldplay que j'écoutais quand j'étais petite avec maman, j'sais pas pourquoi. Et du coup ça me rappelle un peu cette période quand on vivait pas ici.* » Pour Hamza, cela renvoie à un souvenir plus proche. Il a téléchargé la bande originale de *Fast and Furious*, un film qu'il apprécie particulièrement : « *Quand on écoute la musique, on pense au film directement. Comme Intouchable, quand on écoute la musique, on pense au film.* »

Pour certains, comme Caroline, en revanche, son éveil musical ne la renvoie pas à un moment joyeux : « *Moi j'associe justement à une rupture... Quand mes parents se sont séparés, ma mère s'est mise à écouter des trucs qu'elle écoutait pas avant.* »

Parce que certaines musiques sont associées à des moments de joie ou de peine en particulier, elles se font l'écho de la mémoire de l'individu qui l'écoute. Mais ce n'est pas uniquement la musique, en tant que contenu, qui participe à ce phénomène. En effet, les équipements servent tout autant à fixer ces souvenirs.

Dans les réponses aux questions que nous posons sur les équipements et leurs usages, dans l'enfance des parents des jeunes de notre ensemble, c'est souvent au travers des supports ou des équipements que les souvenirs ressurgissaient alors.

« *Brigitte* [mère d'Alexandre] : - *On avait des petits disques qui tournaient. C'était drôlement chouette, on le fait plus pour les enfants, avec un petit miroir au milieu du disque, et tu avais une petite animation en même temps que tu écoutais la chanson qui était reflétée dans le miroir qui illustrait la chanson et qui bougeait. À l'époque c'était assez avant-gardiste !* [Rires]. »

Hélène a ressenti une émotion similaire à celle de Martin évoquant sa madeleine de Proust, mais avec la première chaîne Hi-Fi de son enfance : « *Je me souviens du jour, où on est allé acheter la première chaîne Hi-Fi. On écoutait des vinyles et K7. Oh lala, j'ai encore la sensation olfactive de la chose qui est arrivée, c'était... cérémonial.* »

À cet égard, quand Hélène remarque qu'elle n'a pas le temps d'écouter tous les CD qu'ils ont accumulés : « *Y en a que je virerais bien* », c'est son fils Jules de sept ans qui proteste : « *Ça fait souvenir !* »

Le décentrement de la focale, dû à la superposition des supports et des équipements ainsi que l'attachement qui dépend moins du support que du service à travers un équipement (lecteur MP3, téléphone portable, ordinateur) questionne la persistance de la fonction mémorielle avec l'avènement du numérique. Aura-t-on, dans vingt ou trente ans, des discours similaires, sur le « premier téléphone portable » ou le « premier lecteur MP3 » empreint du souvenir nostalgique des adolescents d'aujourd'hui ?

Il est impossible de répondre à cette question avec certitude, mais les réponses des adolescents interrogés pour notre étude, aux questions concernant leur premier souvenir musical, font apparaître que les mêmes mécanismes de souvenirs. Pour Basile, par exemple, il s'agit d'une « *K7 audio dans une vieille voiture. Les quatre saisons de Vivaldi, et une autre qui était des comptines* ».

Enfin, un peu à la manière de la photographie dans *La Chambre claire* de Roland Barthes (1980), la musique permet de faire vivre à nouveau la présence d'un être cher, absent. Gudrun, au départ de sa grande fille Margritt en Angleterre demandait à sa seconde, Astrid, de ne pas mettre la musique de sa grande sœur dans la maison : « *La musique elle rentre, on peut pas s'défendre. Et elle est tellement forte pour évoquer des mémoires et tout ça... et ça, ça faisait revenir Margritt mais elle était partie et c'était trop fort ! Je pouvais pas le gérer, ça !* »

C'est ainsi que notre entretien sur la musique a ravivé pour Caroline le souvenir d'un ami disparu récemment : « *Ça me fait penser, c'est con, à l'enterrement d'Arnaud. On écoute de la*

musique... Pour certaines personnes, la musique elle est présente... », a-t-elle exprimé, un sanglot dans la voix.

Les neurosciences se sont intéressées à ce phénomène en démontrant que si la musique se faisait le support de notre mémoire, ce n'était pas que pour des raisons culturelles. En effet, la musique renvoyant souvent à la nostalgie d'un moment heureux, une commande neuronale du cerveau libère plusieurs hormones – notamment la dopamine – à l'écoute d'un morceau de notre passé, permettant ainsi de sentir « physiquement » bien (Salimpoor et al., 2011). D'autre part, d'autres travaux ont démontré un « *pic de réminiscence* » des souvenirs à l'âge adolescent, précisément parce que les souvenirs nous renvoient à une image de nous-mêmes (Rathbone, Moulin et Conway, 2008). Or, parce que la musique est constitutive d'une partie de notre identité, ces souvenirs musicaux deviennent une composante de l'image que l'on se fait de soi et font partie intégrante du sentiment d'identité.

D'après nos observations, les équipements se font aussi les médiateurs de ces souvenirs.

15.2. UNE PLURALITÉ D'ÉQUIPEMENTS, UTILISÉS EN FONCTION DES CONTEXTES

Il nous a été difficile de monter en généralité quant aux usages et aux ergonomies. En effet, nous avions l'idée de constituer une topologie analytique pour chaque équipement utilisé pour l'écoute musicale : le téléphone portable, le lecteur MP3, l'ordinateur. Cette perspective s'est avérée vaine. Aucune « règle », aucun trait commun saillant nous est apparu avec cette méthodologie qualitative. Les usages et les distinctions sont propres à chaque individu.

Nous avons fait alors le choix de prendre davantage de hauteur, en traitant la question des équipements dans leur globalité, pour montrer le degré de complexité et d'imbrication de leurs usages en fonction des contextes.

15.2.1. DES JEUNES MULTI-ÉQUIPÉS

La très grande majorité des jeunes que nous avons rencontrés durant notre thèse ne se sert pas d'un terminal unique pour écouter de la musique. Ils sont tous multi-équipés. D'après ce que nous avons pu observer, la variable sociale entre assez peu en jeu à ce stade. Nous avons ainsi

croisé des jeunes issus de milieux défavorisés plus dotés en équipements que la moyenne de notre ensemble¹³⁷.

La diversité des usages fut difficile à saisir. Nous retenons les éléments suivants.

Tout d'abord, la convergence des écrans, selon la théorie de Jenkins, n'a pas forcément lieu de manière homogène. Certains jeunes, comme Arthur, distinguent formellement les usages relatifs à leur téléphone, de ceux de leur lecteur MP3, en fonction des lieux et des moments, alors qu'ils ne différencient pas le contenu de ces deux équipements. Arthur a sensiblement les mêmes musiques sur ces deux terminaux : « *Le téléphone plutôt quand je vais en cours, mais le téléphone c'est essentiellement pour téléphoner parce que c'est pas un smartphone, c'est un Blackberry, donc c'est essentiellement un téléphone pour écrire des textos, appeler, tout ça... [...] Du coup le soir quand je suis tout seul, je mets d'un côté mon portable, d'un côté mon iPod. Mon téléphone je m'en sers juste essentiellement quand je reçois des messages parce que... même la qualité de la musique, je pense... ça a peut-être rien à voir, je la préfère sur mon iPod, c'est peut-être la première chose que j'ai eue. »*

Certains équipements viennent en remplacer un autre. Sans généraliser, le lecteur MP3 est souvent un équipement acheté avant le téléphone portable, et ne nécessite pas de négociation particulière avec les parents. En grandissant, la question du téléphone portable se pose. L'achat d'un téléphone portable fait alors double usage avec le lecteur MP3, le remplaçant parfois, comme l'indique Astrid : « *J'ai eu un portable entre temps et je trouvais ça plus pratique.* » Louise se sent même coupable de posséder autant d'équipements¹³⁸.

Martin apprécie le côté pratique de son téléphone portable par rapport à son lecteur MP3, parce qu'il l'a toujours sur lui : « *J'ai plus qu'à brancher mes écouteurs, ça va plus vite.* » Antoine, lui, possède toute sa musique dans son lecteur MP3, et son téléphone portable ne contient que la musique qu'il préfère « *c'est un best of de mon iPod.* »

Au commencement de notre terrain, nous faisions l'hypothèse qu'un des équipements faisait figure de centralisateur, et que cet équipement était probablement l'ordinateur, « épicentre » de l'activité médiatique musicale (Granjon et Combes, 2007, p. 294 ; Octobre et Berthomier, 2011, p. 3 ; Le Guern, 2012, p. 34). En réalité, non seulement la centralisation des bibliothèques numériques musicales des adolescents n'est pas systématique, mais en plus, quand c'est le cas, elle ne se fait pas toujours à travers l'ordinateur.

¹³⁷ Nous faisons référence à notre *focus group* avec une classe de CM2, dans une école de Vienne, en banlieue lyonnaise.

¹³⁸ « *Tu sais maintenant que j'ai mon portable, au final, j'écoute plus celui-là [parlant de son lecteur MP3], parce que je vois pas l'utilité de prendre ça plus ça. Et pourtant je trouve ça dommage parce qu'il m'a servi qu'un an. C'est complètement con. Je me dis "Pourquoi je l'ai acheté ?" [...] Je suis terrible !* », p. 261.

15.2.2. PAS DE SYNCHRONISATION SYSTÉMATIQUE ENTRE LES ÉQUIPEMENTS

Les adolescents les plus musicophiles tentent néanmoins de centraliser leur musique et de l'archiver de manière ordonnée, alors que pour les moins musicophiles d'entre eux, l'accumulation de musique, dans des dossiers pleins de fichiers « *en vrac* », comme dit Basile, n'a que peu d'importance.

Là encore, il n'y a pas de règle qui fasse consensus. Nadia, la sœur de Rémy, utilise son ordinateur pour centraliser toute sa musique. Hamza la centralise à la fois sur son ordinateur et sur son téléphone portable. À l'inverse, comme Astrid, beaucoup n'ont pas la volonté de rassembler toute leur musique : « *Je n'ai pas d'objet qui centralise toute ma musique.* » Toute synchronisation ou communication régulière ou systématique entre les différents équipements numériques est donc obsolète.

Comprendons que derrière cette non-pratique, chaque équipement est en réalité utilisé en fonction du contexte d'écoute et de la finalité de l'écoute musicale. En outre, ce multi-équipement offre la possibilité aux jeunes de combiner ces différents équipements et ces différents médias, de manière assez complexe, en fonction des lieux.

15.2.3. UNE COMBINAISON D'ÉQUIPEMENTS ET DE MÉDIAS EN FONCTION DES CONTEXTES D'ÉCOUTE

Arthur utilise différemment ses équipements – chaîne Hi-Fi, poste radio, ordinateur ou lecteur MP3 – selon l'étage de sa maison, qui en compte trois, où il se trouve et en fonction de la qualité de son qu'il recherche : « *Il m'arrive d'écouter ici [bureau/ chambre des parents]. Tu vois y a les baffles, une là et une là. Après la qualité je la trouve pas top parce que je la branche avec un jack de mon casque parce qu'ici y a pas de lecteurs CD. Tandis qu'au milieu [le salon], il m'arrive d'écouter plusieurs CD quand je vais manger ou quoi. Et tout en haut [parlant de sa chambre], des fois je descends la chaîne Hi-Fi de mon frère parce qu'elle a des basses pas mal tu vois, elle est franchement pas mal. Moi je la trouve bien. Je la descends dans ma chambre, ou je l'écoute en haut. Après quand je fais des soirées avec mes potes à trois, on met la chaîne Hi-Fi en haut et mes parents l'entendent pas.* »

Carla, Jeanne ou Éléonore font attention de convoquer différents modes de diffusion de la musique en fonction du lieu dans laquelle elles se trouvent, afin de ne pas déranger le reste des personnes présentes autour, et de profiter au mieux de leur musique :

« *Carla : - Quand je veux écouter de la musique et que mes parents ne veulent pas, ou quand je ne veux pas faire de bruit ou quand je ne veux pas que mes*

parents ils entendent, ou quand je regarde les vidéos, et que j'ai pas envie qu'ils entendent, du coup je mets les écouteurs. »

« Jeanne : - Sur le Mac portable j'écoute avec des écouteurs si ça va pas plaire à tout le monde. Sinon, je mets fort avec les enceintes. »

« Éléonore : - Le casque, je le mets plutôt à la maison ou quand j'ai vraiment des longs trajets par exemple dans la voiture ou dans le métro quand je vais vraiment très loin [...] Sinon, j'utilise les écouteurs. »

Posséder différents équipements a pour autre avantage de pouvoir les faire se relayer, notamment pour des questions de batterie, comme le rappelle Marie qui a alterné son lecteur MP3 et son téléphone portable lors d'un long voyage scolaire : *« Là, j'l'avais réutilisé pour le voyage en Grèce parce que on avait vingt quatre heures de bus et ensuite vingt quatre heures de bateau. On n'était pas sûrs d'avoir de prises dans le bateau. Et j'ai bien fait ! Parce que y en avait mais elles étaient légèrement prises. Donc, c'était pour pouvoir faire un relai, économiser la batterie. »*

Cette notion de combinaison a cours non seulement selon les équipements mais aussi selon les médias comme le démontre Alexandre. Ce dernier développe une stratégie impressionnante qui passe par l'usage de nombreuses applications installées sur son téléphone pour pouvoir 1/reconnaître une chanson qui lui plaît – dans la rue, à la télévision ou ailleurs ; 2/ télécharger le fichier ; 3/ utiliser une application pour renommer et archiver correctement le fichier ; 4/ écouter sa musique. Il nous en fait une démonstration. Depuis notre téléphone portable, nous mettons une chanson de Stromae. Il ouvre l'application *Shazam* qui reconnaît le morceau en quelques secondes, il copie et colle le nom de la chanson dans l'application *TubeMate* pour la télécharger, en quelques secondes encore. Le fichier étant piraté, il ne contient pas le bon nom de titre de chanson. Il ouvre une troisième application pour renommer le fichier et le classer selon l'artiste et l'album en question. Puis, il écoute enfin Stromae sur son téléphone portable à l'aide de l'application *Google Play*.

15.2.4. DES ÉQUIPEMENTS ANALOGIQUES AUX ÉQUIPEMENTS NUMÉRIQUES

Bien que le numérique ait largement pris le pas sur les autres modes de pratiques d'écoute musicale des jeunes d'aujourd'hui, quelques traces d'équipements « pré-numériques » subsistent néanmoins. Nous faisons ici une distinction entre l'écoute musicale numérique, pour laquelle les fichiers dématérialisés se sont substitués aux supports physiques, et l'écoute musicale pré-numérique, où l'usage se concentrerait effectivement autour d'équipements

numériques – comme la chaîne Hi-Fi et le CD – les supports pouvaient encore être manipulés « physiquement ».

À l'heure actuelle, nous pouvons rendre compte de l'existence d'une véritable négociation entre ces équipements et supports pré-numériques et les équipements que nous qualifions de « numériques ».

15.2.5. USAGES AUTOUR DE LA CHAÎNE HI-FI ET DES CD

La chaîne Hi-Fi fut la concrétisation de bien des représentations pour les parents de la jeune génération. Beaucoup ont conservé la chaîne Hi-Fi de leur jeunesse, à l'instar de Fred, le père d'Arthur : « *Je me la suis achetée en Première ou en Terminale, c'était ma chaîne, c'est ma grande fierté. Je m'étais acheté ma chaîne stéréo, avec les deux enceintes carrées.* » Quant à savoir si elle fonctionne encore, il n'en a pas la réponse « *car elle est dans le garage depuis un petit moment* ».

D'une manière générale, l'utilisation de la chaîne Hi-Fi ou des postes-CD est assez marginale. Carla en a une pratique mutualisée avec ses grands frères : « *Il y en avait deux dans la maison et on se les passait entre nous [...] quand quelqu'un avait envie d'écouter de la musique, si la chaîne était dans la salle de bains, on la mettait dans la chambre, quand on avait envie, on la prenait chacun notre tour* ». Cette pratique mobile du poste, sa mère l'avait déjà avec son mange-disque : « *On avait un... tourne-disque. Je me souvenais même plus du nom que ça porte. Après avec ma soeur on a eu un mange-disque. Ça, c'était génial parce qu'on le trimbalait* ». Astrid, elle, écoute encore des CD avec la chaîne qui se trouve dans sa chambre.

Mais la plupart des jeunes ne se servent plus de tels supports, et cela, encore moins quotidiennement. Il est intéressant de noter que pour autant, certains d'entre eux conservent un poste dans leur chambre, qu'il leur ait appartenu ou non. Rémy en a un dans sa chambre, mais « *ça, c'est d'la déco, quoi. Il a du son, hein... il pousse mais.... quand on met un CD. On peut brancher l' téléphone dessus mais il a un mauvais son. C'est pour la déco* ». Ces éléments relégués au rang de « décoration » sont parfois la trace d'un cadeau émanant de leurs parents durant leur enfance, dans le but d'un éveil musical, à l'image de Garance, la petite sœur d'Éléonore et Rébecca, qui, à l'âge de cinq ans, vient de recevoir en cadeau de Noël, « *un petit poste Barbie* ». Astrid exprime cette forme de tradition : « *Je pense qu'on a un rituel : "Si t'as 7 ans, t'as ta chaîne Hi-Fi".* »

D'autres enfin, comme Alexandre, n'ont « *plus de chaîne Hi-Fi depuis longtemps* ». Hugo « *avait une chaîne Hi-Fi, mais elle est partie dans le garage qui sert de studio parce que je l'écoutais pas* ».

Quelques adolescents de notre ensemble possèdent encore des CD, comme Pierre ou Éléonore. Pierre dit avoir « *une grosse CDthèque* ». Il a une trentaine de CD qu'il a achetés depuis qu'il a de l'argent de poche. Nous avons pu remarquer que la possession de CD est un critère qui détermine souvent l'importance du rapport affectif à la musique. Les jeunes qui possèdent des CD après avoir investi eux-mêmes de l'argent pour les acheter sont aussi, la plupart du temps, ceux qui ont un goût plus développé pour la découverte musicale.

D'autres comme Hamza, ayant un rapport plus distant à la musique, n'ont pas de CD. À tel point que lorsque nous cherchions à savoir s'il en avait, sa réponse n'était autre qu'un sourire, signe, pour lui, de la non-pertinence de cette question.

Nous pouvons, dès lors, mettre en exergue la migration, pour certains musicophiles, des supports pré-numériques vers les équipements numériques *via* la numérisation des CD. Margritt ou Astrid encodent des CD de leurs parents, tout comme Arthur : « *Je peux le faire sur iTunes, comme ça c'est plus pratique, ça le met directement sur ta bibliothèque.* »

15.3. CHOIX DES ÉQUIPEMENTS

Si les jeunes sont rarement les acheteurs directs de leurs équipements, ils restent cependant maîtres des critères qui vont guider leur acquisition.

15.3.1. DES CRITÈRES TECHNIQUES OBJECTIFS, SANS LIEN DIRECT AVEC LA MUSIQUE

Les deux principales caractéristiques techniques qui intéressent les adolescents sont la capacité de stockage, et la rapidité des processeurs. Arthur doit changer la carte SD de son téléphone portable, car elle arrive désormais à saturation : « *Le truc c'est que là j'ai une carte [parlant de son téléphone] qui n'est pas assez grosse, elle est déjà pleine là, alors que j'ai mis que deux albums d'Avenged Sevenfold¹³⁹, et sinon il est déjà plein. Donc je vais aller m'acheter une autre carte. Là c'est que deux gigas.* » Contrairement à ce nous pourrions croire, la capacité de stockage n'a pas forcément vocation à être un élément déterminant pour l'archivage ou la pérennité. Mais que ce soit pour la musique ou les films et les séries, les jeunes semblent avoir besoin de grandes capacités pour stocker leur bibliothèque de médias afin d'y avoir accès dans l'instant, sans avoir à les re-télécharger. Il semble donc qu'une négociation intervient entre la notion de possession et celle d'accès. En possédant de telles bibliothèques médiatiques, ce qui intéresse nos informateurs, ce n'est pas tant de posséder tous ces contenus – acquis illégalement et gratuitement dans leur grande majorité, pouvant donc les télécharger à nouveau – que la facilité

¹³⁹ Son groupe de rock favori.

d'accès s'ils devaient à nouveau les reconsulter. Ce n'est donc pas « garder pour garder », mais « garder pour accéder » qui les motive.

D'autres critères interviennent, comme l'explique Margritt lors du choix de son ordinateur portable : « *Je l'ai choisi, d'abord, pour son autonomie, pour les cours, et le prix.* »

Ces critères semblent souvent suffire à être garants d'une certaine qualité des équipements. Or l'exigence, en matière de qualité, s'avère souvent sans fondement, surtout en ce qui concerne les équipements utilisés pour l'écoute musicale :

- d'une part parce que tous les équipements en termes de diffusion de qualité de son sont très similaires – autrement appelés en marketing « *me too product* » ;
- d'autre part, parce que les critères de dynamique et d'impédances¹⁴⁰ que sont les critères physiques pour mesurer la capacité d'un équipement à restituer une qualité sonore proche de celle de *mastering*, n'ont jamais été évoqués.

D'autres critères, qui ne sont pas d'ordre technique, entrent en jeu lors de l'achat d'un équipement.

15.3.2. LE DESIGN

Pierre a choisi son casque « *pour le design* ». Rébecca a choisi son petit ordinateur portable, un EeePC, parce qu'elle le trouvait « *trop mignon* ». En effet, nombre de ces équipements sont choisis pour leurs qualités esthétiques.

Cette observation confirme l'hypothèse d'un déplacement de l'intérêt de la musique, du support vers l'équipement. Le discours de nombreux parents fait apparaître leur regret du fait que leurs enfants ne soient pas attirés, comme eux l'étaient, par les pochettes de vinyles ou de CD, ayant la nostalgie d'une musique fétichisée au travers des objets « concrets ». Christine, la mère de Carla, l'exprime lorsqu'elle compare le support à « *un objet, comme un livre, je compare ça à un beau livre* ».

La musique, devenue numérique, aurait fait disparaître ce rapport fétichisé à l'objet, parce qu'il n'y a plus d'objet, sous-entendu, plus de support. Or, nous nous inscrivons en faux par rapport à cette idée, privilégiant la piste de mécanismes tout à fait similaires qui se sont transférés sur les équipements.

¹⁴⁰ Grandeurs relatives aux courants électriques et à la capacité d'un équipement à restituer un certain niveau technique de qualité sonore.

La fétichisation d'un ordinateur, d'un lecteur MP3 ou d'un téléphone portable est, selon nous, en partie comparable à celle des vinyles ou des CD opérée par les parents des adolescents observés.

Mais à cela s'ajoute, pour confirmer notre hypothèse, un autre critère : celui de la marque.

15.3.3. LA MARQUE

Nous avons pu mesurer à plusieurs reprises combien les marques ou la publicité pouvaient être des éléments déterminants quant au choix d'un équipement. Par exemple, Clément possède



deux casques. Mais il en utilise un plutôt qu'un autre : « *Celui-ci, il est mieux, quand même parce que c'est d la marque.* » Jeanne, elle, n'a pas de casque. Elle aimerait bien en avoir un, mais elle ne sait pas « *quelle marque est bien* ». La relation de cause à effet entre marque et qualité, Margritt l'évoque aussi avec son ordinateur qu'elle a choisi pour écouter de la musique, notamment : « *Y a tout le temps de la musique sur mon ordi parce que c'est un Beats, du coup ça a un bon son [...] Mais j'avais le choix entre celui-là et un Asus, je crois. Mais j'avais pris celui-là parce que j'avais vu des pubs comme quoi le son était mieux et c'est vrai.* » La campagne de publicité des ordinateurs de la marque *Beats* dont l'ambassadeur est un célèbre rappeur américain, Dr Dre, ont explicitement guidé le choix de

Margritt, tout comme Arthur qui véhicule pleinement le discours marketing professionnel lié à cette marque, en parlant de son casque : « *Si tu veux les références c'est un Beats by Dre. T'as déjà dû en utilisé ? En studio, ils en utilisent pas mal.* »

Dans un même ordre d'idée, lorsque nous demandons à Hamza quel était son téléphone portable, il répond avec précision : « *C'est le Nokia Lumnia 820* ». Appuyé par « le », comme un allant-de-soi, ce téléphone n'est pas « un » portable quelconque.

Aux critères de choix d'acquisition et à l'utilisation des équipements en fonction des contextes, nous pouvons, pour traiter du sujet de la complexité de la pratique d'écoute musicale, en ajouter un supplémentaire : les modes d'écoute.

Nous avons pu mesurer à plusieurs reprises combien les marques ou la publicité pouvaient être des éléments déterminants quant au choix d'un équipement. Par exemple, Clément possède deux casques. Mais il en utilise un plutôt qu'un autre : « *celui-ci, il est mieux, quand même parce que c'est d'la marque* ». Jeanne, elle, n'a pas de casque. Elle aimeraient bien en avoir un, mais elle ne sait pas « *quelle marque est bien* ». La relation de cause à effet entre marque et qualité, Margritt l'évoque aussi avec son ordinateur qu'elle a choisi pour écouter de la musique, notamment : « *y'a tout le temps de la musique sur mon ordi parce que c'est un Beats, du coup ça a un bon son [...] Mais j'avais le choix entre celui-là et un Asus, je crois. Mais j'avais pris celui-là parce que j'avais vu des pubs comme quoi le son était mieux et c'est vrai* ». La campagne de publicité des ordinateurs de la marque *Beats* dont l'ambassadeur est un célèbre rappeur américain, Dr Dre, ont explicitement guidé le choix de Margritt, tout comme Arthur qui véhicule pleinement le discours marketing professionnel lié à cette marque, en parlant de son casque : « *Si tu veux les références c'est un Beats by Dre. T'as déjà du en utilisé ? En studio, ils en utilisent pas mal* ».

Dans un même ordre d'idée, lorsque nous demandons à Hamza quel était son téléphone portable, il répond avec précision : « *c'est le Nokia Lumnia 820* ». Appuyé par « le », comme un allant-de-soi, ce téléphone n'est pas « un » portable quelconque.

Aux critères de choix d'acquisition et à l'utilisation des équipements en fonction des contextes, nous pouvons, pour traiter du sujet de la complexité de la pratique d'écoute musicale, en ajouter un supplémentaire : les modes d'écoute.

16. MODES D'ÉCOUTES ET CLASSIFICATION

16.1. MODES D'ÉCOUTE

16.1.1. UNE DIVERSITÉ DES MODES D'ÉCOUTES...

16.1.1.1. *Playlist VS Album*

Nous pensions à l'origine de cette recherche que le mode d'écoute en *playlist* était largement admis auprès de la jeune génération de musicophiles. Bien qu'il soit en effet très répandu, nous avons pu remarquer que l'écoute d'albums entiers persistait, et cela en fonction des individus et des contextes d'écoutes. Ainsi les deux modes d'écoute peuvent co-exister, comme le montre par exemple Clément qui écoute « *plutôt par genre, ouais... et, euh... ça m'arrive d'écouter un album, quoi... voilà, ça m'arrive. [...] Mais majoritairement par genre...* ».

Certains jeunes comme Margritt écoutent des albums entiers : « *Tout le temps. Tout le temps. C'est pour ça que je télécharge les musiques une à une du même album et tout ça. Oui j'adore... je trouve que ça donne plus un truc que séparément et ... oui, j'aime trop, vraiment.* »

Nous avons pu noter cependant qu'en ce qui concerne les adolescents ayant un rapport plus distant avec la musique comme c'est le cas d'Hamza, Antoine, Hugo, Martin et Audrey, la consommation à l'album est quasi inexistante. Cela s'explique manifestement par le fait que l'écoute d'un album « entier » traduit un rapport affectif plus fort avec la musique, dans le sens où la volonté de comprendre et apprécier le travail d'un artiste dans sa globalité est sous-jacente, comme l'affirme Margritt : « *Je pense que quand les artistes ils créent leur musique, ils pensent vraiment à l'ensemble que ça va faire. Ce sera soi dans la même langue, soit le même thème. Par exemple, Camille, elle en avait fait un album, c'était tout sur le Si bémol¹⁴¹, je crois. Enfin, j'aime trop.* »

Si plusieurs d'entre eux n'écoutent pas à l'album, tous écoutent des *playlists* qu'ils se sont constituées.

Comme beaucoup, Arthur a plusieurs *playlists*, mais il n'en écoute qu'une de manière très régulière. « *C'est la playlist que j'écoute vraiment tout le temps. Elle est vraiment longue. Mais c'est restreint, il doit y avoir quatre groupes, c'est ce que j'écoute vraiment.* » Ces « *musiques du moment* », comme le qualifie Antoine, font l'objet d'une re-modélisation incessante, de manière

¹⁴¹ Camille, *Le fil*, Virgin Records, 2005, 71'27.

plus ou moins régulière, en fonction de la lassitude à laquelle les adolescents sont sujets avec le temps.

La *playlist* se distingue de l'album parce qu'elle permet de ne sélectionner que quelques pistes d'un album choisi. Nadia nous fait remarquer qu'il est rare sur tout un album, d'aimer toutes les chansons : « *Moi je vais découvrir un nouvel artiste, il a trois chansons qui vont me plaire, les quinze autres ne vont pas me plaire. Ça dépend vraiment du morceau.* » Hugo avoue aussi apprécier certains chanteurs qui ne produisent qu'un seul tube, qu'il apprécie, « *du coup, je les trouve pas forcément bons* ». Pour Louise, c'est une histoire commerciale : « *Tu vois y a un groupe il a sorti dix chansons honorables. Allez quatre qui vont vraiment m'accrocher et puis les autres ça sera juste du business, juste pour gagner du fric encore et encore.* »

Comme nous le reverrons *infra*, les *playlists* permettent de mettre une musique au diapason de son humeur ou d'un certain contexte d'écoute. C'est ce qu'évoquent les catégories de *playlists* de Margritt : « *J'ai une "Travail", une qui s'appelle "Cosy pluie", c'est surtout du jazz et des trucs comme ça. Une "Énergique" et une, où c'était juste en mai, quand je révisais, mais c'était pas "Travail", c'était juste après quand je me détendais j'ai mis toutes les musiques que j'aimais sur le moment et maintenant j'en rajoute de temps en temps.* »

Cette consommation à la piste est souvent prise pour de « *l'obsolescence programmée* », comparaison faite par Christine, la mère de Carla : « *On est quand même dans l'air du zapping depuis longtemps, dans tout. Donc pourquoi pas dans la musique. C'est normal que ça évolue. On prend, on jette, on veut toujours aller vers autre chose, tout le temps* ». Denis, le père de Pierre, a le même sentiment : « *On zappe sans arrêt* ». À croire qu'il s'agit d'une question générationnelle, puisque son fils Pierre renverse le discours de son père en banalisant la pratique : « *Oui ! Au final c'est tout le monde. Tu vas écouter une chanson un mois et elle va te gaver au bout d'un moment, et tu vas passer à autre chose.* »

Même si le discours de certains parents sur l'écoute à la piste et les *playlists* est teinté de passésisme, et que nous défendons l'idée d'une écoute plus complexe qu'un simple zapping, nous devons admettre :

- le fait que les jeunes ont besoin de très peu de temps, quelques secondes tout au plus, pour se faire leur opinion sur une chanson, comme l'exprime Hamza : « *J'écoute des passages, si ça me plaît, je les prends.* » Margritt a la même pratique : « *Généralement j'écoute toute la chanson. Mais après si j'aime pas, j'essaye d'avancer dans la chanson pour voir si ça devient bien* » ; Éléonore aussi : « *Non, mais quand t'aimes bien le début, après t'aimes bien le milieu et t'aimes bien la fin. [...] Après des fois j'attends genre le pont, mais pas tout le temps.* » En quelques clics à différents endroits d'une même

chanson, la piste est passée au crible du goût du musicophile. Cette observation rejoint des travaux menés sur la rapidité de la réponse neuronale chez les amateurs de musique pour classer une musique inconnue sous l'étiquette d'un genre (Gjerdingen et Perrott, 2008). Dans cette étude, Robert O. Gjerdingen et David Perrott s'étonnent de la vitesse (quelques millisecondes) avec laquelle les musicophiles parviennent à répondre justement à cette demande. En comparant une classification faite par des algorithmes et une par des humains, Klaus Seyerlehner *et al.* viennent à conclure que l'humain reste plus rapide et performant en la matière, malgré des améliorations du système automatisé (Seyerlehner, Widmer et Knees, 2012).

« Le coup d'oreille représente à la fois la saisie tipifiante dans la situation et de sa normalité, et une sollicitation d'interaction adressée à autrui. Ainsi, je suis en train d'ouïr une chanson : quelque chose comme une action vocale me fait actionner un coup d'oreille. Dès lors, j'entre dans un processus de typification de cette réalité auditive : un rap, un rap français avec un *sample* de guitare ; ou : un rap français au sujet du conflit israélo-palestinien, etc. Cette typification peut se prolonger jusqu'à l'écoute focalisée et la recherche du sens, voire jusqu'à remettre la chanson à son début afin d'entendre toutes les paroles. Se trouverait alors engagée une relation forte entre la chanson et son auditeur – soit le deuxième versant du coup d'oreille. La typification de la réalité auditive peut également s'arrêter » (Pecqueux, 2009a, p. 159).

- qu'une autre pratique va en ce sens, celle de l'écoute collective. Pierre assure que « moi ma génération, y a tout le temps des gens, tu passes ta musique, tu branches ton câble et ton téléphone et c'est horrible ! Les musiques, on les laisse pas jusqu'au bout ! ». En effet, dans les moments d'écoute collective, nous avons pu remarquer qu'une chanson ne s'écoute que très rarement dans son entièreté. Souvent, alors qu'une musique se déroule depuis une ou deux minutes seulement, l'un des membres du groupe prend l'initiative de lui substituer une autre musique.

Bien que cette écoute fragmentée existait déjà au temps des K7 audio puisqu'il était possible de compiler plusieurs chansons provenant d'albums et d'artistes différents, la représentation selon laquelle le numérique est venu bouleverser ces modes d'écoute à l'album, lesquels semblaient normés, a notoirement banalisé l'écoute à la piste. Martin, le père de Margritt, Astrid et Hugo, rappelle qu'« *on écoutait la musique différemment... soit sur les disques parce qu'on était obligés d'acheter un disque entier, donc, on s'tapait toutes les... les deux faces et puis tous les morceaux dans l'ordre. Et soit avec la K7, aussi : les K7 où tu pouvais pas zapper d'un morceau à l'autre. Tu mettais ta cassette au début et t'étais obligé de tout écouter sinon fallait aller faire*

rewind mais ça prenait trois plombes. On écoutait la musique très différemment ! ». Sa fille Margritt qui écoute encore beaucoup de CD arrive au même constat : « *Je trouve que ça, on le perd un peu à cause d'Internet et tout ça parce qu'avant on avait vraiment les CD, les vinyles et on pouvait écouter tous les albums et maintenant, c'est complètement perdu, j'ai l'impression.* »

Deux autres modes d'écoute récents dans leur systématisation nous ont intéressé.

16.1.1.2. Écoute aléatoire et recherche systématisée

L'écoute d'albums ou de *playlists* que les jeunes laissent « défiler » n'est pas le seul mode d'écoute dont ils font usage. Il en existe bien d'autres, dont deux ont piqué notre curiosité.

Le premier mode, « aléatoire » ou « *shuffle* » en anglais, a été introduit avec les platines CD. Il consiste, à partir d'une banque de fichiers musicaux – une *playlist* particulière, un album, la discographie d'un artiste, une époque donnée, ou toute la MP3thèque de l'usager – de lancer l'équipement pour une écoute aléatoire. C'est une pratique que l'on a pu retrouver chez plusieurs jeunes, en fonction des contextes d'écoute, comme l'exemplifie Margritt : « *Peut-être j'écoute plutôt en... Peut-être plus en aléatoire sur mon portable, quand même vu que y a de moments c'est le rush, dans un bus ou quoi. Du coup c'est pas pour écouter de la musique, c'est plutôt pour passer un moment qu'autre chose.* » Pour Nadia aussi « *ça dépend. J'ai un peu tout dans mon ordinateur. Je lance et je laisse tourner. [...] Je prends la première sur laquelle je tombe et après je mets aléatoire et puis je laisse tourner* ». Et tout comme Margritt, Nadia insiste sur le fait que ce mode d'écoute lui permet de rester dans une forme de bain musical en permanence.

Cette forme d'écoute donne lieu à une écoute répétée des titres préférés, dans un ordre mathématiquement différent, comme si le fait que l'enchaînement des chansons pourtant écoutées des centaines de fois permettait une redécouverte. L'effet ainsi produit par les algorithmes, en modifiant l'enchaînement des chansons dénote la plasticité de ces *playlists*.

À l'extrême inverse, certains adolescents, ou les mêmes mais à d'autres moments, choisissent chanson après chanson, parmi leur bibliothèque musicale. Que ce soit sur *YouTube*, sur un téléphone portable ou sur un lecteur MP3, nous avons été étonné de voir cette pratique qui consiste à choisir sa chanson suivante à la fin de chacune d'elles. Louise précise qu'« *à chaque musique je change* », tout comme Rémy fait « *une recherche à chaque fin de musique* ». Ainsi, toutes les quatre minutes environ, ces musicophiles font une recherche rapide, sélectionnent une nouvelle piste pour l'écouter et reproduisent la même action pour chaque chanson.

Ces deux extrêmes – avoir la mainmise sur l'enchaînement des chansons et cela pour chaque morceau, ou laisser un programme déterminer quelle sera la prochaine chanson – montrent toute la palette des stratégies qui peuvent être développées en termes de diversité des modes d'écoute, et qui peuvent être régies par des sentiments aussi anodins que la flemmardise, comme en témoignent plusieurs d'entre eux. Si Rémy écoute parfois en boucle une chanson quand il marche avec son lecteur MP3, c'est parce qu'il a « *la rame* » de changer – expression témoignant de sa paresse –, avant d'ajouter, « *il fait froid... j'ai pas envie d'sortir mes mains* ». L'écoute en boucle, Éléonore aussi la pratique : « *J'en mets une, hop, je remets, je remets, je remets... pendant que je bosse parce que j'ai un peu la flemme de rechercher tout le temps.* » Pour Marie, c'est l'écoute à l'album qu'elle privilégie, dans ces cas-là : « *En général, j'écoute les albums en entier parce que je suis une flemmarde donc j'ai pas envie d'changer. Ou sinon, j'mets en lecture aléatoire. Dans ce cas, c'est automatique aussi. Dans tous les cas j'ai rien à faire !* [Rires]. »

Depuis le début de cette recherche, et précisément en terme d'usages, nous avons la conviction que le discours révolutionnaire sur l'environnement digital n'est pas applicable à la plupart des situations, dans la mesure où les usages contemporains ayant trait au numérique préexistaient à leur généralisation. Cela étant, l'accélération qu'implique le numérique s'agissant de la confrontation des goûts à propos d'une œuvre musicale, un rapport nouveau à ce que l'on appelle les « *grow up songs* » s'est établi.

16.1.1.3. *Grow up songs et écœurement*

Les *grow up songs* sont ces chansons que l'on finit par apprécier, à force d'écoutes répétées.

Clément s'est pris à apprécier un groupe de rap, suite à une attention particulière et une écoute répétée : « *Avant, j'les aimais pas trop. Je sais pas pourquoi. Ensuite, là, j'me suis vraiment mis à les écouter, à lire leurs paroles. J'trouve ça vraiment bien, c'qu'ils font.* » Louise, elle, n'aimait qu'une chanson de l'album du groupe Aaron, « *mais à force d'écouter, j'ai aimé tout l'album* ».

Or cette pratique n'est possible que si l'on se confronte à plusieurs reprises à une œuvre que l'on n'apprécie pas ou guère *a priori*. Cette pratique était régulière lorsque l'écoute de CD et d'albums était normalisée : les musicophiles se trouvaient à écouter ou, pour le moins, à entendre toutes les chansons, y compris celles qu'ils appréciaient le moins. À présent que les adolescents, dans leur processus de découverte, ne prennent que quelques secondes pour se forger une opinion, cette possibilité d'une seconde chance est limitée, comme le dit très bien

Margritt : « *Les albums, à chaque fois ça me fait ça quand j'achète un album : j'l'écoute et j'veis trouver que toutes les chansons se ressemblent alors je suis un peu déçue. Et après l'avoir écouté trois fois, après, j'aime trop. Mais ... Alors que sur YouTube c'est un peu plus : ça passe ou ça casse [...] Déjà quand on l'a acheté on s'acharne plus. C'est un truc qu'on a sur soi. C'est pas virtuel. Donc je m'acharne plus. Et parce que... oui, c'est quand même un ensemble et du coup quand ça fait plein, plein, plein de nouvelles chansons d'un seul coup et je vais les écouter, en faisant autre chose. Je vais pas juste être là à écouter et du coup ça fait un peu... brouillé.* »

Nous pourrions déplorer cette pratique, parce qu'à l'analyser avec distance sans la comprendre, nous pourrions penser, comme Christine, qu'elle est symptomatique d'une consommation éphémère et rapide, contrairement à la pratique de sa génération à elle : « *On rentrait dedans les choses... Enfin, je parle comme une vieille con, comme une ringarde... savourer, je sais pas. Moi ça m'arrivait de pas aimer à la première écoute, et justement j'écoutais plus, et je finissais par adorer ! Mais aujourd'hui c'est ce que disent Romain et Carla, on peut pas rentrer dans les choses, on peut pas les apprécier, découvrir exactement ce qu'elles sont. Parce que déjà ils savent qu'il y aura autre chose, donc on s'attarde pas ! Du coup ça n'a pas tellement de valeur... enfin je sais pas.* » Martin, le père de Margritt, partage ce sentiment : « *C'est qu'à l'époque, on achetait un disque et on l'écoutait cent fois, deux cents fois. On connaissait tout par cœur. Maintenant, on zappe plus.* »

Toutefois, Christine et Martin nous ont fait prendre conscience que la diversité des modes d'écoute, facilitée par le numérique – notamment celui de l'écoute « en boucle » –, perpétue la possibilité de découvrir « en profondeur » une chanson, d'en redécouvrir l'orchestration, de retenir les paroles, etc., à force d'écoute. Ainsi, le numérique n'a donc pas, selon nous, impacté la découverte d'une chanson, mais plutôt sa redécouverte. Si les musiques, qui ne sont pas appréciées sur le moment, sont immédiatement laissées pour compte, elles n'auront aucune chance de se voir un jour considérées davantage dans la mesure où elles ne seront pas, à nouveau, mise à l'épreuve du goût du musicophile.

Mais cela ne signifie pas pour autant que les jeunes ont un rapport plus hédoniste à la musique que la génération de leurs parents. Et même si c'était le cas, nous ne saurions prouver qu'il s'agit d'une dégradation de la formation du goût et de l'attachement, ou de la « valeur » qu'attribue cette génération à la musique par rapport à leurs parents. Le rapport est plus immédiat lors de la phase de découverte, pour une écoute ensuite prolongée et répétée. Loin de nous l'idée de vouloir hiérarchiser cette différence.

Cette pratique est d'ailleurs, selon nous, caractéristique de la musique. En effet, écouter une chanson que l'on n'apprécie guère ne prend pas beaucoup de temps. Relire un livre, revoir un film, ou parcourir à nouveau un musée que l'on n'a pas aimé sont, par exemple, des pratiques moins courantes voire inexistantes. Le cas échéant, le temps en serait, sans nul doute, la cause, ou tout du moins l'une des causes.

La rapidité avec laquelle cette génération modifie son goût tend donc à atténuer la catégorie des *grow-ups songs*.

Un autre élément tend à prouver cette affirmation : le sentiment d'écoeurement que l'on peut éprouver à écouter une musique de façon excessive persiste chez les adolescents que nous avons suivis. Les révélations de Rémi, le beau-frère d'Arthur, corroborent notre propos : « *J'ai des moments d'obsession [...] Non mais obsession vraiment réelle, comme pendant deux semaines j'avais écouté que ça.* » Hugo relève d'ailleurs ce paradoxe avec les chansons qu'il n'aime pas : « *Les musiques que j'aime beaucoup, à force de les écouter, je les aime plus. Et celle qu'on veut pas aimer, elles restent dans la tête.* » Un jeune étudiant du BTS audiovisuel son de Toulouse que nous interrogions en *focus group* proposait une stratégie contre ce phénomène : « *Quand y a une musique que je sens que je vais vraiment aimer, je me retiens de l'écouter trop souvent pour pas m'écoeurer trop vite.* » Les chansons auraient donc, par rapport au degré d'attachement que l'on leur porte, un cycle de vie : tantôt s'arrêtant dès les premières écoutes, restant à l'état d'une appréciation modérée voire d'un dégoût ; tantôt s'épanouissant à notre goût à force de les écouter ; d'autres encore correspondent pulsionnellement au goût de l'auditeur, tant et si bien qu'il lui faut réfréner son envie à trop les écouter pour ne pas qu'elles tombent en désuétude. À ce titre, nous parlerions volontiers d'une dextérité ou d'une plasticité du goût qui se meut au gré de la multiplication de certaines musiques.

Cette remarque corrobore l'épuisement de la forme que le numérique ne semble pas altérer, bien au contraire, décrit par Umberto Eco :

« Théoriquement, cette réaction est illimitée ; en fait, elle ne s'interrompt que lorsque la forme cesse d'être pour nous stimulante ; et ce recul a évidemment parmi ses causes un relâchement de l'attention, une sorte d'accoutumance aux stimuli : d'une part, les signes qui les composent, à force d'être mis au point – comme un objet trop regardé ou un mot dont on s'est représenté le signifié jusqu'à l'obsession – engendrent une sorte de satiété et semblent émoussés (mais au vrai, c'est la sensibilité seule qui est momentanément émoussée) ; d'autre part, les souvenirs qui viennent s'intégrer à la perception, au lieu de rester les produits spontanés d'une excitation de la mémoire, se présentent, avec l'habitude, comme des schémas tout faits, des résumés depuis longtemps élaborés. Le processus de la jouissance esthétique se trouve ainsi bloqué, et la

forme contemplée se réduit à un schéma conventionnel, où notre sensibilité trop longtemps excitée se repose » (Eco, 1979, p. 34).

La diversité des modes d'écoute dont nous avons tenté de dépeindre les traits est liée à divers critères dont les principaux sont les médias, les équipements et les contextes d'écoute. À chaque situation, que nous envisageons comme une situation de communication, le mode d'écoute est adapté.

16.1.2. ... EN FONCTION DES MÉDIAS, DES ÉQUIPEMENTS ET DES CONTEXTES

16.1.2.1. *En fonction des médias : l'exemple de l'ordinateur*

Beaucoup de représentations d'adolescents témoignent de cette association entre la musique et un équipement numérique. Pour exemple, Marie évoque le fait qu'avant sa 4^e, elle n'écoutait pas encore beaucoup de musique, en le justifiant ainsi : « *J'avais pas le réflexe "musique-ordi".* »

Sur Internet, pléthore de sites proposent d'écouter de la musique. De manière tout à fait marginale, Alexandre préfère écouter sa musique sur un site, *Souncloud*, initialement destiné aux professionnels de la musique, voyant en *YouTube* un inconvénient majeur : « *YouTube il y a un temps de téléchargement tout ça c'est chiant.* » Si Alexandre fait cette comparaison avec *YouTube*, c'est parce que ce dernier est véritablement le « lieu » de l'écoute musicale en ligne pour la jeune génération.

YouTube est massivement utilisé par les adolescents lorsqu'ils sont sur leur ordinateur et qu'ils souhaitent écouter de la musique. Cette plateforme remporte leur faveur pour au moins quatre raisons :

- d'une part, elle diffuse des clips et pas seulement de la musique, quoique cette pratique de visionnage des clips est fortement à nuancer, car *YouTube* est souvent utilisé dans les situations de multi-activités. La page *YouTube* est alors chargée régulièrement d'un clip, pour être rapidement réduite dans la barre des programmes afin de continuer une activité parallèle, comme consulter des pages des réseaux sociaux.
- ensuite, parce que *YouTube*, dans la représentation de la plupart d'entre eux, participe fortement du mythe de l'exhaustivité. Pierre l'utilise, parce que selon lui, il a ainsi accès à « *toutes les musiques du monde* ».

- de plus, grâce à ses vignettes de préconisations digitales – à droite des vidéos en cours –, *YouTube* permet de découvrir rapidement et facilement une autre musique. Clément aime cette manière de passer d'une musique à l'autre, « *un peu au hasard* »¹⁴².
- enfin, et c'est certainement un des arguments principaux, le discours actuel des jeunes, fait apparaître que les vidéos *YouTube* sont convertissables en fichiers MP3, grâce au site de téléchargement illégal *mp3-converter.com*, en quelques clics. *YouTube* étant l'une des plus grandes banques de données de vidéos – musicales entre autres –, il est possible de trouver « tout » ce que l'on recherche, pour le convertir en un fichier MP3 qui sera chargé ensuite sur un lecteur MP3 ou un téléphone portable, lors d'une phase d'écoute hors ligne et mobile.

iTunes est également un logiciel souvent utilisé par les jeunes qui possèdent un équipement *Apple*, que le support soit un ordinateur *Mac* – la plupart du temps appartenant aux parents, comme dans le cas de Jeanne et Louise – ou un *iPhone*, comme pour Alexandre, ou encore un *iPod*.

iTunes offre deux possibilités qui intéressent les usagers, selon leurs dires :

Tout d'abord, *iTunes* est un média apprécié pour ses fonctions de classement automatique. Comparé à d'autres logiciels, *iTunes* réussit à restituer la plupart des métadonnées attenantes aux fichiers numériques. La recherche d'une musique par artiste, par date, par nombre d'écoute, par ordre alphabétique, etc. est alors plus aisée dans le sens où elle est plus rapide. Or, comme démontré *supra* avec les modes d'écoute, le temps de recherche d'une musique est un critère commun à bon nombre d'adolescents.

Ensuite, *iTunes* offre l'opportunité de charger des fichiers MP3 « personnels » – *i.e.*, qu'ils n'ont pas été achetés sur *iTunes* –, qu'ils aient été acquis légalement ou illégalement. L'intérêt d'*Apple*, en offrant cette possibilité, relève du fait que les fichiers téléchargés illégalement sont de qualités très disparates. Par des reconnaissances algorithmiques, *iTunes* retrouve les musiques téléchargées illégalement dans sa propre banque de données, pour les réencoder dans une qualité supérieure. C'est ce que valorise Alexandre : « *iTunes récupère les musiques converties par YouTube. Il les convertit dans la bonne qualité d'iTunes.* » Cette possibilité est symptomatique de « l'esprit » d'*Apple* qui est un diffuseur et non un producteur de musique. Son intérêt est donc

¹⁴² Nous reviendrons sur cette forme de sérendipité dans le chapitre suivant, lors de la question de la découverte musicale.

d'offrir la possibilité à son usager une expérience d'écoute la plus qualitative possible, sans se soucier de savoir d'où proviennent les fichiers. Comme cette conversion intéresse particulièrement les téléchargeurs illégaux, *iTunes*, en proposant ce service, réussit à rendre des fichiers légaux sans rétribuer les ayants droit.

Un autre paramètre entre en compte dans le choix des modes d'écoute : celui des équipements.

16.1.2.2. En fonction des équipements

Les musiques qu'écoutent les musicophiles, et la manière dont ils les écoutent, dépendent de leurs équipements.

Pour illustrer ce propos, donnons l'exemple d'Arthur qui développe une forme de « chronologie des médiums » en distinguant deux types d'écoute, qui font varier ses supports d'accès : une écoute de musiques « préférées » pour laquelle il développe une méthode très rigoureuse, du *sampling* jusqu'à l'achat – voir le double achat –, et une écoute plus oisive, de musiques qu'il apprécie plus modérément, et qu'il écoute exclusivement de manière gratuite sur *YouTube* : « *J'avoue que j'ai commencé de les écouter en écoutant sur YouTube et s'il elles me plaisaient... ou en les téléchargeant aussi... mais si elles me plaisaient vraiment pour avoir une meilleure qualité pour les écouter avec mon casque après je les achetais sur iTunes, et si elles me plaisaient vraiment vraiment, je les achetais en CD.* »

Clément confirme qu'il pratique une écoute différenciée suivant l'équipement (numérique ou support CD) : « *Ça dépend entre piste et album. Sur YouTube et Spotify, j'écoute plutôt à la piste. Sinon à l'album.* » Une pratique qu'Astrid partage : « *C'est bizarre. J'ai les CD pour les albums, le portable pour les chansons que j'aime bien et qui reviennent tout l'temps, et l'ordi pour les chansons que je veux connaître.* »

Cela tendrait à montrer que certains musicophiles distinguent deux environnements ou deux moments selon lesquels l'écoute musicale ne relève pas des mêmes leviers d'appréciations : une écoute connectée faite d'échanges, de sociabilités et de découvertes ; et une écoute hors ligne plus individuelle et reposant sur un capital musical « fini ».

Jeanne insiste sur le fait qu'elle ne « *jongle pas* » entre ces différents équipements : « *Je me pose pas la question de savoir si je lis à partir du portable ou de la chaîne Hi-Fi. Ça se fait tout seul.* »

Ces stratégies, pourtant complexes, semblent fortement inconscientisées. Les équipements ne sont pas les seuls critères de choix quant aux modes d'écoute. Le contexte est aussi un élément déterminant.

16.1.2.3. *En fonction du contexte*

Suivant le lieu et le contexte, les modes d'écoute musicale des jeunes diffèrent.

Hugo écoute parfois son lecteur MP3 sur son canapé, avec son casque. Quand il est avec des amis, il allume son *iPod* sans casque pour faire partager la musique à tous, et quand ils sont deux, « *chacun prend une oreillette* ». Mais la plupart du temps, il l'écoute sans casque, « *en le mettant dans sa poche et en se baladant dans la maison avec* ».

Pour Louise, l'écoute du CD est contrainte par le fait que son radio-réveil lisant les CD est à côté de son lit, qui est en hauteur : « *Le problème c'est que des fois tu montes, tu mets des CD, tu descends, dès que tu veux plus tu remontes. Au final, c'est pas pratique. Donc, non, j'utilise vraiment pas de CD.* »

Margritt explique bien cette différence de situation : « *Quand j'écoute des albums, c'est surtout toute seule. Mais sinon, dès que je suis avec des amis c'est sur aléatoire et ça va tout seul. [...] Après ça dépend. Quand je suis avec ma meilleure amie c'est vraiment comme si j'étais toute seule, j'écoute des albums mais... Sinon, je sais pas, c'est pas forcément très varié... parce que quand je suis avec des amis c'est avant de sortir ou quelque chose comme ça quand on écoute de la musique et écouter qu'un seul artiste ce serait un peu : "Bon, bon, on change de musique !".*

Le contexte ainsi que la socialisation de l'écoute influencent donc le mode d'écoute mais aussi le genre musical.

Plusieurs adolescents ont témoigné du fait qu'ils adaptaient les musiques diffusées sous le toit familial ou en voiture selon les goûts de leurs parents. Hugo écoute du métal, mais il fait attention de ne le mettre sur ses enceintes que lorsque ses parents sont absents du domicile¹⁴³. Pierre est en conduite accompagnée. En préconisateur musical reconnu dans la famille, c'est lui qui se charge de la musique lors des voyages familiaux. Mais il s'adapte au style de ses parents : « *Si je mets les Beatles ou du Bob Dylan, je sais que ça va leur aller. Si c'est System of a down¹⁴⁴, c'est moins bien.* »

¹⁴³ « *C'est juste que la musique que on écoute et qu'vous aimez pas, on l'écoute pas avec vous. [...] Justement la musique du genre, euh... en fait, on l'écoute mais pas avec vous parce qu'on sait qu'vous aimez pas* », p. 181.

¹⁴⁴ Groupe de métal américain.

16.2. TRIER, CLASSER, ARCHIVER SA MUSIQUE

À présent que nous avons vu que les modes d'écoute et les usages des équipements étaient conditionnés les uns par rapport aux autres, en fonction du contexte d'écoute, un quatrième élément entre en jeu : celui de la catégorisation de la musique. La complexité de cette classification se concrétise à deux niveaux : celui des modes de tri selon les différents équipements des jeunes, et celui des genres musicaux déconstruits et reconstruits dans leurs discours.

16.2.1. TRIER ET ARCHIVER SA MUSIQUE

Dans la mesure où chaque équipement peut faire intervenir un mode d'écoute et un genre musical spécifique à ce médium, les modes de tri et d'archivage sont, eux aussi, dépendants des équipements et des situations. Autrement dit, il n'existe pas *de facto* de mode de tri et d'archivage commun ou récurrent. Là encore, il n'est pas de règles qui soient.

Cette question nous a semblé particulièrement intéressante car révélatrice des rapports qu'ont les adolescents aux objets culturels et, par extension, de leur façon d'être à la – ou à leur – culture.

Certains d'entre eux archivent leur musique. Margritt a fait l'acquisition d'un disque dur externe « *pour tout sauvegarder dessus. [...] Parce que je me suis vite rendu compte que je pouvais tout perdre* ». Or, adopter un tel comportement au point de vouloir « *tout sauvegarder* » implique que l'on est habité par une peur : celle de tout perdre.

Il nous semble que la notion d'archivage vient avec l'âge. Au début de leur adolescence, les jeunes ne disposent pas forcément des équipements destinés à cet effet. Acquérir une clé USB, une carte SD ou un disque dur externe ne fait d'ailleurs pas partie de leurs préoccupations. Mais cela en deviendra une par la suite puisque, quelle que soit son importance, le capital culturel s'accroît « médiatiquement » avec l'âge. Est-ce en outre une question de génération ? Nous pouvons nous laisser à penser que c'est le cas. L'autre hypothèse que l'on peut émettre est que, dans un premier temps, les jeunes se focalisent sur l'acquisition d'un équipement uniquement dans le but d'écouter de la musique, ce qui, pour des questions d'âge et de coût, nécessite des négociations souvent longues pour la plupart d'entre eux. Avec l'âge et conséutivement à l'acquisition de multi-équipements, l'équipement dédié à l'archivage se concrétise.

Mais pour d'autres adolescents, archiver de la musique n'a pas de raison d'être. Rémy ne sauvegarde pas sa musique. Alexandre non plus : « *Je me suis jamais posé ces questions-là.* » Audrey, si elle devait perdre sa musique, serait contrariée « *Ça m'embêterait quand même parce que j'aime bien quand je suis toute seule écouter la musique tranquille. Ça me manque après quand j'en ai pas.* » Pour autant, elle ne l'a jamais sauvegardée sur un disque dur externe ou tout autre support. Dans ce cas, ce n'est pas une question d'âge mais plutôt de rapport à la musique. En effet, Audrey fait partie de ces profils pour lesquels la musique est devenue un besoin dans sa vie, sans pour autant la fétichiser comme le font certains de ses pairs.

Nous avons régulièrement questionné les adolescents et leurs parents sur les pannes éventuelles, les vols d'équipement, ou encore les déménagements : à savoir, les moments où la perte de la bibliothèque musicale est la plus probable. Christine, par exemple, parlant de ses 33 tours, fait remarquer qu'« *on s'en est pas séparé pendant les déménagements* », alors même qu'ils n'ont « *plus de quoi les écouter* ». Au contraire, pour Medhia, les déménagements ont été fatidiques pour les CD : « *Il doit rester quelques CD qui ont été sauvés de tous nos déménagements, mais je peux pas te dire où ils sont. Mais maintenant c'est tout sur disque dur, ordinateur, téléphone... c'est vrai les autres CD, je ne sais pas où ils sont.* »

Le numérique semble panser cette perte éventuelle de supports physiques. Ces doubles numériques de sauvegarde dédiés à cet effet sont récents dans le sens où les supports physiques existants jusqu'ici pour « tout » sauvegarder étaient peu maniables. Le numérique le permet plus facilement.

Cette question fait émerger des ontologies différentes face à la musique. Pierre ne sauvegarde pas sa musique alors qu'il la fétichise particulièrement : « *Si je perds mon ordinateur, je perds ma vie ! J'aurais vraiment du mal.* » Au contraire, Hamza, en changeant d'ordinateur a « *perdu toute la musique de l'ancien PC. [...] C'est pas grave on peut le re-télécharger.* »

En se rendant accessible par différents canaux, le numérique a modifié ou complexifié le rapport à la possession des objets, qu'ils soient physiques ou numériques. Clément n'a aucun bien musical, physique ou numérique, puisqu'il se sert du *Cloud* en permanence : « *Moi, j'veux toujours sur YouTube ou Deezer, donc, c'est pas des choses que j'ai téléchargées.* » La notion de possession, sans dire qu'elle n'existe plus pour cette génération, est certainement en mutation. On peut même affirmer qu'elle s'est reportée en partie sur les équipements. Le comportement de Clément est paradoxal, car il « *aime bien l'idée d'avoir le CD, des choses comme ça. C'est sympa* ». La notion de possession semble l'attirer, même si c'est ensuite pour une numérisation de sa musique, autant dire la dématérialisation des supports physiques, « *parce que les CD, j'compte mettre les musiques sur l'ordi. Et après, les mettre, donc, sur mon MP3.* »

En fait, les musicophiles en tant que tels tentent régulièrement de stabiliser leurs bibliothèques musicales. Mais elles ne le sont jamais vraiment. D'une part parce qu'en fonction des individus et de leur capital culturel, leur volume augmente de manière plus ou moins conséquente, d'autre part parce qu'elles peuvent subir des pertes. Ainsi, la perte de CD, le vol d'un téléphone portable, la casse d'un lecteur MP3 ou un déménagement peuvent sans cesse remettre en question la stabilité de ces bibliothèques, dans le cas où aucune sauvegarde actualisée n'aurait été effectuée.

Il existe enfin un archivage que l'on pourrait qualifier de temporaire. Éléonore archive quelques pages *YouTube* pour s'y reporter plus tard et forger son goût aux œuvres musicales à force d'écoutes répétées. Il s'agit donc là d'une forme de *grow up songs* numériques. « *En fait c'est sur la barre du haut, là où tu laisses tes favoris [...] mais après quand je les télécharge je les supprime. Quand je les ai pas téléchargés encore des fois ça m'arrive de les écouter avant de les télécharger.* » Pierre aussi, sur *YouTube*, a une *playlist* « *à regarder plus tard* » de tous les morceaux qu'il souhaite parcourir de façon différée.

Martin et Basile ont une attitude similaire quant à la gestion des dossiers de leur bibliothèque musicale. Celle-ci compte plusieurs dossiers de sauvegarde lesquels leur permettent de retrouver une chanson qu'ils auraient supprimée de leur téléphone ou de leur lecteur MP3. Toutes les musiques de Basile se trouvent « *en vrac* » dans un dossier. En outre, il conserve un dossier, nommé « *Mouais* » et un dossier « *Non* ». « *Mouais, c'est celles que j'aime pas trop* ». Le dossier « *Non* » est attribué à celles qu'il n'aime plus du tout. Il garde tous ses fichiers, mais en fonction de l'évolution de ses goûts, ceux-ci vont et viennent entre les différents dossiers qu'il a constitués. « *Des fois, je redécouvre, du coup elles reviennent dans le dossier* [comprendre, le dossier « *en vrac* »]. *Mais je les supprime pas, même si je déteste.* » Et de temps à autre, Basile consulte ce dossier de musiques dépréciées, pour mesurer si son goût a évolué et s'il peut à nouveau l'inclure parmi la *playlist* de fichiers qu'il écoute fréquemment.

Ces modes de tri et d'archivage sont directement liés à la classification qu'en font leurs usagers. Or, les musicophiles ne cessent de déconstruire et reconstruire les catégories de genres « historiques », ou communément admises.

16.2.2. QUALIFIER UN GENRE MUSICAL

Nous posions souvent au début d'un entretien la question qui consistait à savoir ce que nos informateurs écoutaient. La réponse était presque systématique : « *j'aime de tout* », exemplifie Hamza. Comme il nous semblait que cette réponse était soit très intéressante, soit partiellement juste, nous demandions alors si des genres considérés comme marginaux comme la musique classique, l'opéra ou le rap étaient des genres autant écoutés que les genres musicaux de leurs artistes favoris. Les jeunes étaient alors toujours obligés d'admettre qu'en effet, ils n'écoutaient pas « de tout ».

En revanche, cette réponse récurrente fait apparaître deux points intéressants :

Tout d'abord, par rapport à d'autres groupes sociaux ou d'autres générations, les adolescents d'aujourd'hui ont une représentation d'eux-mêmes comme étant plus enclins à écouter une musique diversifiée, c'est-à-dire plusieurs genres de musique, significativement – pour eux – éclectiques. Notre chapitre suivant traitant de l'éventail des goûts des adolescents le confirmera.

Ensuite, ce « tout » fait manifestement référence à des horizons de connaissances de genres musicaux parmi lesquels les adolescents opèrent leurs choix. Cela signifie en creux qu'ils ont tendance à occulter ou à oublier ce qu'ils ne connaissent pas ou n'aiment pas. Ce « *j'écoute de tout* » révèle simplement une apparente ouverture d'esprit qui s'accompagne d'un butinage à consommer des musiques à la piste. Ce « tout » est symptomatique des dossiers ou *playlists* de musiques accumulées « *en vrac* », c'est-à-dire sans autre cohérence que le moment où la chanson leur a plu et où ils ont décidé de la conserver dans un espace particulier – en ligne ou hors ligne.

Mais dans ce « tout », comment les adolescents qualifient-ils ce qu'ils écoutent ?

Les modes d'accès et d'écoute des jeunes ont évolué dans le sens où la notion de genre musical ne se pose plus en terme de catégorisation : la seule catégorie qui semble persister est celle du plaisir.

« *Margritt : - Je sais pas trop comment l'expliquer mais c'est plus des artistes qui vont me toucher que des styles en général. [...] C'est selon les textes, les émotions qu'ils font passer.* »

« *Hamza : - Si la musique va me plaire, je vais la prendre.* »

« *Éléonore : - J'sais pas comment dire. Quand j'aime bien et ben je la garde.* »

« *Rébecca : - Je sais pas, moi, en fait. Je sais pas vraiment le genre que c'est. Quand j'aime bien, j'aime bien et puis c'est tout.* »

Nous pourrions dire qu'un genre sert à situer « spatialement » une musique, par rapport à un autre genre – tout comme le suggèrent les archipels de genres proposés par Hervé Glevarec et Michel Pinet (2009, p. 628). Or, cette déclassification intervient aussi sur le facteur temps : Antoine n'est, par exemple, pas capable de dire si les chansons des Red Hot Chili Peppers qu'il écoute sont plutôt récentes ou plutôt anciennes, alors que ce groupe a plus de quarante ans de carrière. Certains fans sauraient décrire les différentes étapes de l'évolution musicale de ce groupe, mais Antoine, comme plusieurs autres, n'est pas intéressé par ce paramètre.

Selon les musicophiles, il devient de plus en plus difficile de qualifier la musique d'après les catégories existantes, à l'image de Romain, le frère de Carla : « *C'est un peu de la musique lounge par moment, des fois rock aussi, peut-être pop alors... Moi les nuances je suis pas hyper fort pour ça.* » Pour montrer le niveau de complexité des artistes que Clément écoute, ce dernier parle de « *genres de genres* ».

Les frontières entre les genres musicaux ne semblent plus effectives parce qu'elles n'ont plus de valeur heuristique : renvoyant à la fois à des esthétiques et des représentations sociales, elles ne correspondent pas aux catégories des musicophiles qui préfèrent classer en terme de goûts, voire de communauté de goûts¹⁴⁵.

Nous l'expliquons par la congruence de deux phénomènes :

Les genres musicaux se sont complexifiés avec la professionnalisation des MAP, laissant la possibilité à nombreux d'artistes et de producteurs de musique de créer leurs propres sous-genres, plus hybrides les uns que les autres, au vocabulaire vernaculaire. *MySpace*¹⁴⁶ ou *Facebook* sont de bons indicateurs pour exemplifier de quelle manière les artistes ou groupes – qu'ils soient amateurs ou professionnels – qualifient leur genre de musique (Prior, 2012, p. 84-86).

Le fait que les musicophiles ne fassent pas référence à cette toile incompréhensible de sous-genres, n'est pas, en soi, un problème pour eux puisqu'ils défont et refont ces catégories à leur guise. Ils ne les refont pas systématiquement d'ailleurs : ils peuvent simplement en rester au stade du « j'aime/j'aime pas », sans avoir besoin de les catégoriser.

Lorsque le genre est reconstitué par un musicophile, il renvoie à plusieurs procédés :

¹⁴⁵ Comme nous le verrons dans le chapitre suivant sur les sociabilités.

¹⁴⁶ « Ainsi donc, « ce que nous considérons auparavant comme des catégories stables et distinctes de la culture populaire, se sont transformées en répertoires fluctuants, subordonnés aux nouvelles transformations et interprétations numériques » (Sandywell et Beer, 2005, p. 113). [...] Dans ce bric-à-brac numérique, aucun style musical n'est à l'abri d'emprunts et d'hybridations, aucun genre n'est complètement indépendant des autres. Les genres musicaux sont au contraire systématiquement hybrides. [...] À cet égard, la numérisation a certainement contribué à la confusion des genres et à la suppression des frontières entre les styles musicaux. Même une analyse superficielle des réseaux en ligne tels que *MySpace* révèle la formidable diversité de ce bric-à-brac de genres qui va de l'anti-folk jusqu'au zouglo » (Pecqueux (dir.), 2012, p. 84-85).

Une représentation projetée du monde. Pour Arthur, « *la musique d'Into the Wild, c'est de la musique de baroudeur ce que j'appelle, Eddie Vedder il s'appelle. Y a que l'album d'Into the Wild que j'écoute de lui, mais par exemple de Sons of Anarchy, y a pas musique de... enfin j'appelle ça de la musique de baroudeur. [...] C'est motards, c'est du rock, c'est ça que j'aime bien* ». Pour Clément qui joue à un jeu vidéo de basket, dont l'univers pourrait être qualifié de culture urbaine, la musique est en rapport avec ce jeu : « *C'est un peu la rue, donc là, c'est du rap.* » À propos du rap, Audrey remarque : « *Je préfère le rap US plutôt que le rap français. [...] Parce qu'ils ont plus la classe. [Rires] [...] Ça sonne mieux en anglais qu'en français, je trouve.* » Pour Audrey, la représentation d'un genre musical qui appartient à la culture américaine se livre en langue anglaise, or, selon elle, la langue française ne transcrit pas aussi bien cette culture. Par extension, ces genres reconstruits peuvent ainsi renvoyer à une représentation sociale, imaginée ou réelle, faisant correspondre cette représentation à la musique la plus appropriée.

Un imaginaire collectif. Par exemple, Alexandre aime particulièrement un artiste d'électro qui emploie des répliques cultes de cinéma dans ses textes : « *Ce qui me plaît chez lui c'est son originalité. Il met les trucs cultes dans ses musiques. Il met des phrases genre le truc de Jacquouille. Les Visiteurs* ». En insérant ces répliques, ce DJ permet de se référer à une communauté de goûts particulière à laquelle Alexandre se revendique d'appartenir.

Une finalité de la musique écoutée. Pour certains, les catégories musicales renvoient au but attendu de la musique. Pour Alexandre, l'électro qu'il écoute « *c'est de la musique qui fait danser* » ou encore « *ça me met dans une ambiance* ». De même pour Martin, sa *playlist* du « *matin c'est des musiques pour se réveiller* ».

Une époque contemporaine. Nombre de *playlists* ou de dossiers sont nommés, comme celle d'Hugo « *musiques du moment* ». Antoine dit aimer « *les musiques "d'aujourd'hui"* ».

Des valeurs. Clément dit écouter « *du rap conscient, j'aime bien. [...] C'est des raps qui défendent des idées... qui dénoncent un peu des trucs* ».

Des marginalités, éclairant de fait les musiques normées. Pour Hugo, qui écoute de la musique classique, il la cite parmi les « *styles bizarres* » qu'il écoute. Basile « *écoute de la musique classique "pas comme on l'entend", pas qui endort* ».

La multiplicité de ces catégorisations démontre que le genre musical vu par les musicophiles est d'une part complexe et, ensuite, qu'il ne renvoie pas aux catégories proposées par les industries musicales ou les distributeurs.

Ce re-classement pose une question à laquelle nous n'avons pas su trouver de réponse. Selon nous, un genre participe d'une construction sociale, communautaire ou générationnelle, afin qu'ensemble – et quels que soient les membres qui forment cet « ensemble » – nous puissions construire une culture commune. Alors qu'à présent le genre musical ne semble plus faire communauté qu'à des micros échelles, voire à l'échelle individuelle seulement, il serait intéressant de comprendre comment ces phénomènes médiatiques communautaires ou générationnels persistent.

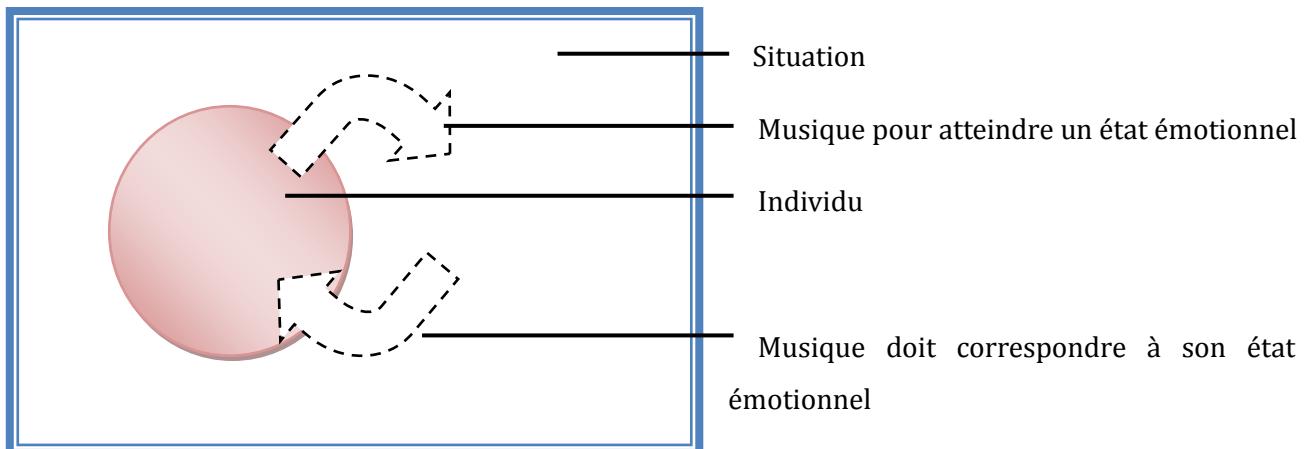
Après avoir traité des sujets sur les équipements et les usages, puis sur les modes de tri, d'archivage et de catégorisation de la musique, nous proposons désormais de nous focaliser sur la dimension expérientielle de la musique, dans la relation individuelle que les musicophiles établissent avec la musique.

17. QUELQUES LEVIERS DE COMPRÉHENSION DE L'EXPÉRIENCE D'ÉCOUTE MUSICALE EN RÉGIME NUMÉRIQUE

En fonction des contextes et de la finalité donnée à certains moments d'écoute, la musique peut se faire le médiateur entre une situation et le for intérieur d'un individu.

17.1. LA MUSIQUE COMME CAISSE DE RÉSONNANCE DES HUMEURS ET DES ÉMOTIONS

Lorsque cette fonction de la musique est activée, elle peut se manifester de deux façons différentes, dont le but est soit de faire correspondre la musique à l'état émotionnel de l'individu, soit de choisir une musique pour amener l'individu à un certain état émotionnel.



Nous pouvons en effet affirmer, d'après les propos de Margritt, qu'il existe une forme de dialogie entre musique et humeurs : « *Soit c'est pour que ça ait un effet sur moi. Par exemple, pour me réveiller le matin. Soit, c'est l'inverse, parce que j'ai envie d'accompagner ce que je ressens.* »

17.1.1. FAIRE CORRESPONDRE UNE MUSIQUE À SON FOR INTÉRIEUR

Dans certaines situations, la musique est conditionnée par l'humeur de l'individu. Elle doit correspondre à des états émotionnels stabilisés, comme c'est le cas pendant un temps calme, avant le coucher du soir, pour Louise, qui met de la musique « *soit triste, soit douce* ». Aurélie, une étudiante interrogée en *focus group*, l'explique en évoquant une rupture amoureuse : « *La première chose que j'ai faite en rentrant, c'est de prendre toutes les photos où on était dessus et de les brûler et de mettre en fond All by myself de Céline Dion. Je sais ça fait très ridicule, mais sur le moment... ça collait avec ce que je ressentais.* »

La musique est alors vécue comme un exutoire, une manière de libérer ses énergies.

« *Rémy : - Quand j'suis énervé, faut du rap. Quand j'suis pas énervé, ben, m'faut un truc cool. Quand j'me lève, le matin, pour aller au lycée, faut pas une musique énervée sinon j'ves passer ma journée énervé.* »

« *Marie : - Quand j'ai trop d'énergie à dépenser, je saute partout, c'est bien. [...] De temps en temps, quand je suis énervée à cause du lycée ou n'importe, j'ai un grand terrain, chez moi, j'ai des grandes prairies à souhait, donc je vais courir comme une tarée avec de la musique jusqu'à plus pouvoir respirer.* »

Arthur distingue à ce titre plusieurs types de métal, en fonction de ses humeurs : « *Quand je suis vraiment énervé j'écoute du métal qui gueule et du métal plus tranquille quand je suis calme.* »

La relation qui existe entre un état émotionnel et la musique, Pierre la connaît jusque dans sa pratique musicale : il jette son dévolu sur les instruments qu'il joue en fonction de son humeur.

« *Si je suis énervé je vais brancher l'électrique, faire du métal ou du gros rock. Si je suis tranquille, je vais plutôt prendre le ukulélé pour jouer du folk ou du blues.* »

17.1.2. ATTEINDRE UN ÉTAT ÉMOTIONNEL OU UNE HUMEUR

À l'inverse, le genre et/ou le rythme de la musique peuvent aussi être un moteur pour « entrer » dans une humeur ou une émotion recherchée – pour « *se motiver à faire le ménage ou la vaisselle, enfin un truc que j'aime pas* » comme le confie Bruno, un étudiant de BTS, ou « *pour courir* » comme l'évoque Hamza. Carla met de la musique « *parce que cela me donne une bonne humeur d'écouter de la musique lorsque je fais quelque chose qui ne plaît pas trop, comme la vaisselle* ». Afin d'arriver sur son lieu de travail de manière détendue, Denis apprécie écouter de la musique plutôt que les actualités : « *À l'inverse de Françoise, je suis pas concentré sur la musique. J'arrive au boulot, tu me demanderais ce que j'ai écouté, je suis incapable de te dire. Mais par contre ça me détend, je suis plus détendu que quand j'écoute les informations.* »

Des réflexes comme ceux de Margritt peuvent aller jusqu'à s'apparenter à des réflexes pavloviens¹⁴⁷. Le stimulus extérieur matérialisé par la musique déclenche, à force d'accoutumance, des réflexes conditionnés par celle-ci, au point que Margritt va jusqu'à appartenir de manière involontaire cette musique à un travail précis.

L'usage de la musique se retrouve fréquemment dans le cadre sportif, et fait tout à fait référence à cet usage. Clément s'entraîne à la course à pied muni d'un lecteur MP3, son casque sur les oreilles. Hamza met de la musique quand il fait un footing pour s'échauffer avant son entraînement de foot. Alexandre et Mathieu se retrouvent dans une salle de sport dans laquelle retentissent des musiques très rythmées. Tous ces adolescents témoignent de la capacité que possède la musique à leur faire atteindre un réel état de concentration ou de surpassement.

« Prétexte à la danse, la chanson se présente comme l'expression d'un anarchisme juvénile effronté, comme un programme déclaré contre quelque chose. L'important n'est pas la chose contre laquelle on se révolte mais l'énergie que l'on emploie à cette protestation » (Eco, 1965, p. 33).

Ainsi ces réflexions renvoient-elles à la fonction dialectique de la musique à savoir qu'elle peut être aussi bien un capteur qu'un révélateur du sensible (Hallam, 2012 ; Thoma et al., 2013).

¹⁴⁷ « *La musique, ça me détend. Ça me met dans un mode bien, et tout ça. Et y a quelques albums, quelques chansons que j'assimile vraiment au travail. Par exemple, Neil Young, pendant toutes mes révisions du bac je le mettais et là, j'l'ai retrouvé, j'l'ai mis et j'ai commencé à travailler efficacement* », p. 180.

17.1.3. LA FINALITÉ DE L'ÉCOUTE

Confirmant la thèse d'une écoute finalisée, la musique est souvent utilisée afin de faire ressentir une émotion. Pour Brigitte, la musique électro de son fils Alexandre « *c'est pas de la musique, c'est des sons...* ». Elle marque ainsi une différence faite par les musicologues entre signe et signal. Pour Brigitte, la minimale qu'écoute son fils est une suite de signaux, qui ne lui procurent aucune émotion, « *à part un mal de tête* ». Alexandre, lui, interprète cette musique comme un signe lui procurant différentes émotions. Inversement, certains genres musicaux qu'écoute Brigitte, comme la chanson française, ne sont pas du goût d'Alexandre ou son grand frère Mathieu parce que « *ça nous semble mélancolique et la mélancolie c'est pas un sentiment qu'on a envie de retrouver, c'est pas un sentiment agréable, donc d'écouter des chansons qui te rappellent un sentiment pas agréable...* ».

À propos de l'émotion recherchée face à l'œuvre, deux discours se distinguent. Alexandre et Mathieu cherchent à se procurer des émotions positives leur permettant d'échapper aux difficultés du quotidien. La musique ferait office de filtre contre l'hostilité projetée ou réelle environnante du monde extérieur. Pour Nadia, « *tu sors t'as froid, t'entends la musique, t'es bien* ». La musique rassure, détourne la conscience d'un monde perçu comme nuisible. Hugo met de la musique « *quand je suis malade et que j'ai froid. J'écoute de la musique ça me réchauffe* ».

Au contraire, pour d'autres comme Louise et Jeanne, la musique va servir de levier cathartique. Jeanne s'étonne d'aimer écouter des « *musiques tristes... c'est bizarre. Normalement on devrait écouter des musiques gaies [...] pour nous revigorier* ». Comme nous l'avons déjà vu, certains utilisent la musique pour se défouler dans des moments de colères ou d'émotions fortes.

Dans une situation comme dans l'autre, le point commun est la recherche d'une musique comme catalyseur d'émotions. Ce qui plaît à Brigitte, dans le fait d'écouter de la musique, c'est que « *la musique ça te pénètre. [...] Oui comme tu dis des fois t'as des frissons. T'as la chair de poule, des fois t'as les larmes aux yeux, ça peut t'émoi^uvoir énormément une voix ou une musique* ». Gérard, le père de Jeanne et Louise, aime « *quand y a de belles choses qui sortent, moi ça me transperce, c'est vrai, c'est fantastique !* ». Hélène était « *pénétrée par quelque chose* », en écoutant son père jouer de l'orgue. Il y a la recherche esthésique d'une émotion musicale – au sens sensible et perceptible du terme. Pour Christine : « *ça nous faisait vraiment... vibrer dans tous les sens du terme...* ». Pour Mathieu, « *ça nous fout les poils* ». Caroline fait une distinction : « *Y a le truc que t'as dans l'oreille parce que tu l'as entendu et entendu, et y a aussi la musique qui a un peu le sentiment de te révéler quelque chose...* »

Pour atteindre ses émotions, chaque individu met en place ses propres stratégies pour que les conditions de son expérience d'écoute soient optimales.

17.2. FAVORISER LES CONDITIONS DE L'EXPÉRIENCE

La finalité de l'écoute ne se limite pas à la question des humeurs et des émotions. Pour comprendre comment ces mécanismes fonctionnent, nous avons dû nous intéresser aux situations favorisant l'expérience d'écoute musicale.

17.2.1. MULTI-ACTIVITÉS ET FOCALISATION

17.2.1.1. *Musique et multi-activités*

Que ce soit en mobilité ou non, la multi-activité est une caractéristique de la jeune génération. Parce qu'elle est une activité qui se supplée à une, voire à plusieurs autres, la musique se fait souvent le pendant d'une activité parallèle.

La situation la plus fréquente à ce sujet est celle de l'usage de l'ordinateur. En effet, écouter de la musique sur son ordinateur est presque devenu un lieu commun. La plupart des adolescents observés prennent le réflexe de mettre de la musique – quelque soit le média utilisé, *iTunes*, *Youtube*, *Deezer*, *Spotify*, *Window media player*, etc. –, avant de se lancer dans une autre activité. Astrid explique cette manipulation avec *YouTube* : « *En fait, la plupart du temps, ce sur quoi j'appuie, bon, c'est soit les clips mais c'est pas très souvent. Mais tu sais les diaporamas qu'ils font en mode "photos" euh... "photos de l'artiste" petits trucs qui défilent et tout ça, c'est pas trop intéressant à regarder... Donc, ouais j'fais ça : j'appuie et je fais autre chose. Ben, souvent, je fais mes fiches, justement, quand j'suis sur l'ordi. [...] ou j'suis sur Facebook, oui.* »

Nombreux sont les adolescents qui travaillent en musique. Alors que Nadia, la sœur aînée de Rémy, affirme qu'elle se faisait « *taper sur les doigts quand je faisais mes devoirs parce que j'avais la musique tout le temps* », cette pratique semble admise voire indispensable pour plusieurs adolescents. Nous avons observé que Jeanne et Louise, Éleonore et Rébecca, ainsi que Rémy travaillaient en musique. Dans ce même contexte, Marie se découvre même des capacités insoupçonnées : « *Bizarrement, j'arrive à faire des maths quand j'ai du métal dans les oreilles. Sinon, non. Bon, j'dis pas qu'j'deviens Einstein, hein. J'suis quand même un plomb en maths, mais... bon, c'est mieux. J'arrive à faire des additions sans m'tromper* [Rires] ». Plus gravement,

Alexandre, lui, nous avoue que la musique est un moyen de se concentrer et de se détacher des éclats de voix de ses parents quand un conflit survient. La musique détourne ainsi son attention.

Toutefois, l'inverse est aussi vrai en terme de concentration. Carla dit être déconcentrée « *lorsque j'entends une musique que j'aime bien. Du coup j'écoute plus au lieu de faire mes devoirs donc c'est pas super* ». Il en est de même pour Audrey : « *Ça me dérange.* » Le cas échéant, elle s'accompagne de musique « *plutôt calme* ».

La musique est convoquée en fonction du niveau de concentration requis pour un devoir. Si un devoir ne nécessite pas trop de concentration, la musique peut être allumée, comme nous l'évoquions dans le portrait de Jeanne et Louise.

NOMBREUSES SONT LES ACTIVITÉS POUR LESQUELLES IL EST POSSIBLE D'ASSOCIER DE LA MUSIQUE MAIS DES OCCUPATIONS COMME LA LECTURE, PAR EXEMPLE, NE SE PRÉTENT PAS À CE GENRE DE PRATIQUE. LES CAPACITÉS DE CONCENTRATION DE MARIE SEMBLENT ALTÉRÉES LORSQU'ELLE LIT ET QU'UN FOND MUSICAL SE FAIT ENTENDRE : « *J'me souviens plus de c'que j'ai lu.* » IL EN EST DE MÊME POUR ARTHUR QUI DIT : « *Il faut que je me concentre un minimum, même quand il y a d'autres gens autour, j'arrive pas à lire.* » EN EFFET, CERTAINES ACTIVITÉS SEMBLENT S'AUTONOMISER, COMME L'ÉVOQUE MARGRITT, « *c'est juste parce que ça se suffit en soi de lire* ». POUR SA SŒUR ASTRID, IL S'AGIT PLUS DES TEMPS DE MARCHE : « *Quand je marche, j'ai l'impression de faire une activité déjà et j'arrive pas à... C'est bizarre.* »

La notion de « multi-activité musicale » nous a conduit à nous questionner sur la concentration : dans quelles situations ou à quelles conditions la musique est-elle un vecteur de concentration ou de déconcentration ?

17.2.1.2. *Facteurs de concentration-déconcentration*

La déconcentration dépend de plusieurs facteurs que nous nous proposons d'énumérer ici en fonction de nos observations et des réflexions relevées par nos informateurs :

– la capacité à focaliser son attention sur l'activité « principale » ou le degré de concentration que nécessite une situation (Pecqueux, 2009b). Astrid évoque la musique comme un catalyseur de situations opposées : « *Quand je suis très concentrée, ça me concentre encore plus et quand je suis pas très concentrée, ça me déconcentre totalement.* » Elle expose le cas où « *si je suis en train de faire quelque chose qui me saoule un peu et qu'y a d'la musique, je sais que je fais semblant de le lire mais dans ma tête, je chanterai un peu, je danserai un peu. Donc du coup, ça sera pas très efficace.* » Dans un autre registre, lorsqu'il fait du vélo, Arthur fait attention à ne pas mettre son casque mais ses écouteurs qui l'isolent moins du bruit alentour et lui permettent donc de rester

en alerte en cas d'éventuels dangers : « *Là j'utilise pas ce casque-là sinon, les voitures... là j'entends rien du tout ! Je traverse... le risque, mais laisse tomber.* » ;

– la distance par rapport à la source de diffusion et le volume sonore. Arthur avoue sans détour : « *J'ai remarqué quand j'utilise mon casque et que je bosse, j'arrive vraiment pas par contre. Parce que comme mon casque il isole du reste, ça aide vraiment pas.* » Les enceintes d'un ordinateur ou d'une chaîne Hi-Fi sont alors souvent préférées. Antoine, lui, fait attention au volume sonore de la musique qu'il écoute quand il fait du vélo « *pour entendre les voitures* ». Hélène autorise ses enfants à travailler en musique à cette condition : « *Y a la musique dans la pièce et la musique avec le casque. Je fais une nuance, je sais pas exactement pourquoi. J'ai l'impression... je sais pas l'expliquer... que j'intègre complètement l'idée de la musique qui va remplir la pièce, plutôt que uniquement sur les oreilles. Là je serais tenté de dire que c'est pas la même chose, sans plus l'expliquer. [...] Je crois que c'est plus en termes d'abstraction de l'espace dans lequel on est.* »

Le genre musical et la compréhension des paroles. Nous avons pu observer que les genres musicaux n'ont pas tous le même effet sur les adolescents observés : certains genres sont sources de déconcentration pour certains d'entre eux alors qu'ils renforceront la concentration des autres, et inversement. Pour Astrid, « *si c'est de la musique super calme, par exemple, de la musique où il y a pas de parole, et que... si c'est de la musique classique ou de la musique euh... je sais pas comment on appelle ça ... euh... oui enfin, de la musique sans parole juste derrière, ben du coup, ça fait plus musique d'ambiance et t'as pas envie de chanter parce que y a pas de chanson. Du coup c'est plus... ça aide plus à se concentrer, j'ai l'impression.* » Astrid préfère alors les chansons instrumentales car elle a tendance à focaliser son attention sur les paroles, lesquelles ont tendance à la déconcentrer. Margritt nous expliquait qu'avant de vivre à Londres, elle pouvait écouter de la musique anglophone pendant qu'elle travaillait. « *Maintenant c'est plus dur parce que je commence... je comprends les paroles* ». Ainsi, Astrid et Margritt sont, elles, distraites par les paroles d'une chanson, alors que dans ce même contexte de travail, elles tirent un certain bénéfice des musiques instrumentales.

En fonction des situations, un certain nombre de facteurs peuvent donc confondre l'attention des musicophiles. À l'inverse, d'autres situations requièrent une attention particulière et entière envers la musique qu'ils écoutent.

17.2.2. LA MUSIQUE « SANS RIEN FAIRE À COTÉ » : LIRE DES PAROLES ET VOIR DES CLIPS

Contrairement aux propos de certains parents, les jeunes conservent des espaces d'écoute musicale sans pratiquer aucune autre activité en parallèle.

Ils attachent, en effet, une attention particulière à écouter les paroles d'une chanson, les traduire si elles sont écrites dans une langue étrangère, et prendre le temps de les lire pour les apprendre par cœur. Clément écoute souvent « *sans rien faire à côté* » : « *C'est quand j'veux voir les paroles, en fait. Y a des musiques, j'me concentre sur les paroles. [...] pour les comprendre, quoi, voilà parce que ça m'intéresse.* » Hamza, lui, aime se concentrer sur les paroles. Ce qu'il en retient ? « *Le sens quoi. Le thème : la vie, la banlieue. Les rimes, etc. Ils décrivent bien la banlieue. C'est des situations que j'aurais pu vivre, ouais je me dis ça.* » Rémy et Hamza traduisent les paroles de leurs rappeurs américains favoris. « *Quand tu traduis les paroles, ça veut dire quelque chose* », dit Rémy ; « *c'est des textes que je comprends* », explique Hamza.

Les paroles sont donc souvent apprises par cœur, la plupart du temps à force d'écoute, avec le mode d'écoute « en boucle ». Audrey apprend les paroles « *au bout d'un moment* » ; Hamza les apprend « *si j'écoute plusieurs fois* ». « *Si j'les apprends par coeur, j'fais pas exprès* », explique Astrid. Avant d'ajouter « *j'trouve qu'c'est mieux de prendre le temps d'les lire et essayer d'voir c'qu'il veut vraiment dire...* ». Quand elle vient d'acheter un CD, elle lit directement sur le livret, sinon elle consulte Internet. On perçoit là un réel attachement au sens qu'Antoine Hennion (2006) en donne dans la valeur que les jeunes donnent à la musique qu'ils écoutent.

Les paroles ne sont pas le seul dispositif qui focalise leur attention : les clips en sont un autre. Margritt est capable de passer des heures entières à regarder plusieurs clips consécutifs sur *YouTube* : « *En ce moment, le problème c'est qu'y a souvent pas les clips. Y a souvent juste une image et c'est bête parce qu'y a des... vraiment... par exemple, Woodkid, il fait des super clips, ça dépend. Mais, euh... le truc c'est que quand je découvre des chansons, je fais souvent rien à côté. C'est vraiment je fais ça parce que quand je travaille je mets juste des playlists ou quoi parce que sinon ça me prend trop de temps de cliquer et tout ça.* »

À noter que les clips doivent être captivants s'ils veulent faire l'objet d'une attention linéaire et continue jusqu'à la fin de leur diffusion. La plupart du temps, quand le clip ne leur plaît pas, les adolescents ne s'y attardent pas, voire même ils tentent rapidement de trouver un nouveau clip qu'ils jugeront satisfaisant à regarder, comme le prouve Carla : « *Quand je veux voir le clip alors je reste, sinon je vais à un nouvel onglet et je vais sur autre chose.* »

Ces exemples mettent à mal l'idée d'une génération « zapping » qui consomme sans s'attacher. Dès lors qu'ils éprouvent l'envie et le plaisir d'écouter une chanson ou une musique ou bien de regarder un clip, les adolescents prennent le temps nécessaire. De même, le mode d'écoute « en boucle », facilitée par les technologies numériques, permet un apprentissage des paroles. La pratique n'a donc pas disparu.

Afin de favoriser les conditions de l'expérience d'écoute musicale, l'idée de rendre poreuses les frontières temporelles et spatiales de cette expérience, et ainsi pouvoir en tirer profit en dehors de son cadre « légitime » ou attendu, est une autre possibilité.

17.2.3. ÉTIRER LE TEMPS ET L'ESPACE DE L'EXPÉRIENCE

Le numérique a, semble-t-il, largement permis d'étirer le temps de l'expérience hors de son cadre originel. Pour preuve, aux abords de certains concerts ou festivals, les musicophiles aiment se plonger dans l'univers musical de l'événement, que ce soit avant ou après cette expérience.

Avant de se rendre à un festival, Astrid préfère regarder les vidéos des différents artistes, forme d'effet de *sampling*, pour se mettre en condition : « *Avant d'aller voir les concerts, souvent, je regarde un peu. Notamment, pour Rock en Seine quand on regardait la programmation, on écoutait la musique, mais on allait aussi voir si ils mettaient la bonne ambiance, sur YouTube.* »

Pierre agit de la sorte mais *a posteriori*. Le lendemain ou quelques jours après un concert, il tape le nom de l'artiste, la salle et la date du concert sur *Google* et visionne alors toutes les vidéos que des amateurs ont réalisées pendant le concert : « *Parce que j'ai envie de le revivre.* » Ce prolongement du plaisir ou de l'état émotionnel est une composante fréquente de l'activité de réception, et est caractéristique des possibilités offertes par les technologies numériques actuelles. Pour Astrid, « *c'est comme les photos. C'est pour se souvenir, j'imagine* ».

De telles vidéos se sont même professionnalisées : la plupart des festivals les plus importants diffusent quelque temps après l'événement en question ce qu'ils appellent leur « *aftermovie* ». Il s'agit d'un mix de vidéos d'amateurs ou professionnelles, tournées pendant le festival, afin de rendre compte en image et en musique de la qualité de la programmation. Margritt les consulte de temps à autre : « *Après les aftermovies des festivals, pour me donner envie, oui. Mais c'est jamais des concerts en entier. Enfin... quand je les regarde c'est pour re-regarder un truc où on était avec des amis mais pas... ou pour donner... pour voir c'que ça donne en live mais je regarderai jamais en entier. [...] c'est souvent plusieurs mois après. Par exemple, là, le Sziget ils viennent de*

sortir l'aftermoovie et avec des amis : "Oh ! Ils l'ont ressorti !" On l'a regardé ensemble. [...] C'est rigolo. J'aime bien parce que, déjà, on se rend pas du tout compte de la foule qu'y a. Du coup ça... et on se rend vraiment compte... on s' rappelle : "Oh ! C'était vraiment bien !" et "Faut qu'on en refasse !". »

Les technologies liées au numérique ont pour autre caractéristique d'élargir les frontières. Ainsi l'événement dont sont issues les vidéos, par exemple, n'est pas limité, en terme d'espace, au lieu sur lequel il se déroule. En effet, nombreux sont les partages et les interactions entre les jeunes *via* les réseaux sociaux simultanément à un événement. Astrid, en festival, réalise souvent des vidéos du concert : « *Papaoutai, c'est parce que j'avais une amie qui voulait le montrer à un ami à elle parce que c'était leur grand truc du moment. Parce qu'à ce moment-là, il était pas hyper connu ! Donc, elle disait : "Oh, mon Dieu ! C'est vrai qu'il est passé à Rock en Seine ! Donc, elle voulait un peu lui montrer.* » Astrid a donc utilisé son téléphone portable pour filmer Stromae, afin de transmettre instantanément cette vidéo à la connaissance de son amie, *via Facebook*. L'événement n'est donc plus réduit à un seul espace, il ne se déroule plus uniquement *in situ*, mais prend des formes médiatiques qui s'inscrivent parfois au-delà de son cadre géographique.

Par extension et par abstraction, nous avons pu noter, au cours des entretiens que nous avons menés, toute une rhétorique de l'espace autour de la musique. Brigitte, la maman d'Alexandre a besoin d'une musique « *qui te fasse voyager* ». Caroline a eu un choc esthétique en entendant la *Moldau* de Smetana : « *Cette musique ça m'a emporté...* ». Pour Hélène, la musique de sa jeunesse, « *Ça, ça m'a emmené très très loin* ». Nous percevons à travers ces propos le désir, l'ambition, ou la recherche d'un ailleurs métaphysique, imaginaire dont la musique se fait le médiateur.

17.3. BAIN SONORE ET BULLED'ISOLEMENT

17.3.1. UN FOND SONORE CONTRE LE SILENCE

Régulièrement, nos informateurs nous ont alerté sur une propriété bien précise de la musique, mettant à l'écart ses atouts esthétiques : parlant plutôt de « fond sonore » ou de « bain musical ».

La pratique qui consiste à n'écouter la musique qu'avec un seul écouteur, et que l'on peut observer régulièrement dans la rue ou dans les transports publics, explique en partie cette acception de la musique. Hugo n'« *aime pas avoir les deux oreilles avec les écouteurs. J'ai besoin d'avoir une oreille pour savoir tout ce qui se passe autour de moi. Je me sens plus rassuré. Je*

contrôle un peu ce qui se passe dehors. Je suis pas que dans la musique ». Marie « *aime bien avoir un fond musical, même si j'l'écoute que d'une oreille ou d'une demi-oreille* ».

Pour certains, la musique agit comme un remède au silence, comme c'est le cas dans la famille de Rémy¹⁴⁸. Margritt met de la musique quand elle travaille dans une bibliothèque « *sinon c'est trop silencieux* ». Audrey, elle non plus, n'« *aime pas trop ça le silence. Je préfère quand il y a un petit fond* ». Il semble que ces adolescents trouvent, en la musique, une forme de présence fantomatique, dans le but de ne pas être seuls et se retrouver « *en soi* ». Claire « *n'arrive plus même aujourd'hui à travailler dans le silence. Quand j'étais à la fac, à la bibliothèque, j'avais mon baladeur dans les oreilles, parce que le calme m'oppressait. Ça me perturbait. Et ça m'a posé de gros problèmes pour passer mes partiels, sans son, sans musique, sans rien, c'était hyper difficile de me concentrer* ».

Ce n'est évidemment pas la seule fonction de la musique, mais il semble que cet usage d'une musique qui agit pour combler un vide, qu'il soit spatial, émotionnel ou pour améliorer la concentration, soit un des usages automatisés que l'on peut dénombrer parmi les attentes de la pratique d'écoute musicale contemporaine.

Pour d'autres au contraire, le silence est un besoin. Louise rappelle justement que « *si y avait pas de silence, y aurait pas d'musique. Tu ferais pas la différence et puis le silence ça te calme. La musique j'ai tout de suite tendance à l'analyser, à faire un travail dessus et ça me prends un peu l'esprit alors que le silence je suis tranquille* ». Elle ne connaît pas cet usage du « *bain sonore* » que décrivent les autres adolescents. Focalisant trop vite ou trop systématiquement son attention sur la musique, elle préfère le silence qui lui permet de ne pas réfléchir à un élément supplémentaire, extérieur à ses pensées. Pour Françoise, la mère de Pierre, qui est institutrice, le silence lui permet de récupérer de sa fatigue auditive. En ce sens, il n'est pas question pour elle de mettre de la musique à son retour du travail, le soir, dans sa voiture. « *T'as très peu d'endroits dans notre vie, où y a pas de musique. Parfois même, je manque de silence. Je suis envahie de bruit de par mon métier et de bruitage. Moi j'apprécie vraiment le silence. Parfois ici, je suis seule pendant une journée, je ne vais pas mettre du tout de musique. Ça m'arrivait quand je travaillais loin, je ne mettais pas de musique sur le trajet du retour. C'était un sas, comme une boîte.* »

Ces différents usages, et ces différentes attentes de la musique confirment l'idée d'une finalité de l'écoute musicale et annihilent celle d'une binarité de l'attention entre une écoute active et une écoute passive.

¹⁴⁸ Vu dans son portrait, p 236.

Du silence au « bain sonore », se prolonge l'usage d'une musique qui isole totalement du monde environnant.

17.3.2. UNE BULLE POUR S'ISOLER

Un autre usage de la musique, facilité par les technologies numériques et mobiles, est celui de la création d'une bulle d'isolement dans des lieux qui, *a priori*, ne le permettent pas.

À l'époque du Walkman, cette attente était déjà forte, comme en témoigne Juliette, la mère de Jeanne et Louise : « *Je voulais vraiment avoir un Walkman. C'est vraiment quelque chose, quand je suis partie faire de l'humanitaire, c'était vraiment ma ressource de pouvoir écouter ma musique là. Comme on partageait des lieux communs, moi j'étais dans la salle à manger, donc on fermait la pièce quand j'allais dormir, donc c'est que comme ça que j'avais mon univers.* » Pour retrouver son « univers » et s'isoler volontairement, Arthur utilise son casque : « *Quand t'as des personnes qui parlent autour ou quelqu'un qui passe une tondeuse, ça peut être galère donc voilà. C'est un peu le truc pour s'isoler, enfin pour écouter de la musique pas mal. Pour pas perdre de la qualité à cause des sons autour [...] Par exemple, quand je suis dans le bus. Ça va m'arriver quand je vais aller en Angleterre ou quand je vais au Rugby, quand je suis dans le bus et qu'il y a tout le monde qui chante et que je suis crevé, ben je me mets le casque et j'écoute de la musique calme.* »

Cette pratique se retrouve jusque dans les lieux de travail, où les *open space* ne sont pas propices à la concentration. Le casque audio et la musique permettent à Claire, la sœur de Pierre, de s'isoler phoniquement et cognitivement de son environnement de travail : « *Je mets la musique au bureau. Je les préviens, je leur dis pendant une heure je fais mon fichier. Pendant une heure, vous me tapez sur l'épaule si vous voulez me parler ou si le téléphone sonne, mais je suis obligée, parce que les open space en entreprise c'est une horreur. On est huit dans un bureau qui doit faire douze mètres carrés... Du coup, chacune a les ordis qui tournent, les questions, une actu... Moi depuis deux semaines j'arrive pas à travailler. Avant je mettais juste une oreillette et je travaillais, mais là je vais m'acheter le truc ! Je le fais sans aucun scrupule parce que y a que comme ça que j'arrive à travailler.* » Pauline, la grande sœur de Pierre, travaille aussi en *open space* dans une rédaction d'un titre de presse régional : « *On entend sans arrêt le téléphone sonner, un qui fait une interview. Donc pour se concentrer... Mettre la musique, avec un casque, au moins t'entends pas.* »

Cette « bulle » n'est pas toujours utilisée à des fins d'isolement contre l'environnement, mais peut simplement participer d'une cohérence globale, que la musique vient en partie structurer.

Par exemple, lorsque Clément joue à jeu vidéo sur sa console et que la musique du jeu vidéo ne lui plaît pas, il allume sa chaîne Hi-Fi et choisit une musique qui, d'après lui, correspond mieux à l'univers du jeu vidéo : « *C'est pour être plus dedans.* » Astrid lit aussi en musique : « *Si je lis un livre super triste, je vais pas mettre une chanson pop, machin.* » Mais elle précise : « *Je fais pas ça consciemment, en tout cas.* » Éléonore partage cette pratique : « *Quand c'est un livre que j'aime je mets de la musique derrière pratiquement tout le temps. [...] Parfois, ça me met un peu dans l'ambiance du livre. [...] En fait, c'est comme si mon cerveau, il la faisait correspondre. Je sais pas trop comment dire...* »

La musique participe donc d'une ambiance cohérente pour former cette bulle d'isolement et faciliter une résonance plus profonde avec l'œuvre ou l'objet médiatique nécessitant une attention prioritaire.

Attendant à ces questions, nous avons alors questionné nos informateurs sur leurs préoccupations concernant le volume sonore avec lequel ils pratiquaient leur écoute et les risques auditifs qu'ils encourraient.

17.3.3. RISQUES AUDITIFS

Le volume sonore participe de ce phénomène de bulle. Basile monte le volume « *soit parce qu'il veut mieux entendre, soit pour profiter de la musique. C'est pas du tout pareil fort. On entend mieux les instruments.* »

Certains disent avoir déjà eu quelques acouphènes. Dans la nouvelle vie étudiante de Margritt, une sortie en discothèque est organisée quasiment toutes les semaines : « *J'ai déjà eu plein de fois des acouphènes depuis le début de l'année. [...] Parce qu'au concert, ça passe mais le truc c'est que quand on va en boîte on n'a pas envie forcément d'avoir des bouchons qui sortent des oreilles mais... Mais, en fait, ça dépend. Y a quelques boîtes où c'est vraiment normal mais y en a où c'est vraiment mais super, super fort. Je comprends pas pourquoi. C'est presque... Oui, ça détruit les oreilles. Et aussi, dans les bars, les gens ils parlent tellement fort ! La musique est mise fort et du coup c'est horrible, oui.* »

Globalement, nous pouvons affirmer que ces jeunes sont relativement bien informés sur les risques auditifs encourus lorsqu'ils s'exposent à des volumes sonores importants. Plusieurs campagnes d'affichages et audiovisuelles sont diffusées depuis plusieurs années. Audrey a vu l'une de ces campagnes à la télévision : « *À un moment donné ils ont fait beaucoup de reportages à la télé en parlant des tympans ou je ne sais pas quoi. Et même sur l'iPhone ça clignote quand tu*

mets le son trop fort comme quoi il faut que tu le baisses. » En effet, comme le rappelle Audrey, sur les lecteurs MP3 ou sur les téléphones portables, la mention « *à pleine puissance, l'écoute prolongée du baladeur peut endommager l'oreille de l'utilisateur* », est apposée au dos de l'équipement, ou lorsque l'usager monte le volume à plus des deux tiers prévus de son potentiel. Hamza aussi l'a noté concernant son téléphone : « *C'est marqué des fois sur les portables. Je fais attention. Sur la batterie c'est marqué.* »

Enfin, sur les lieux de concerts, des bouchons d'oreilles doivent être proposés gratuitement. Ces campagnes semblent plus ou moins déterminantes selon les individus. Astrid s'étonne de ce dispositif en festival : « *Ils avaient plein de pancartes, genre... avec des slogans, genre, y avait des... tu prenais des bouchons ou genre, y avait des gens qui passaient avec des bouchons et tout. C'est vachement bien fait. Oui, ben, mes parents ils me demandent pas trop ça parce qu'ils savent que je fais attention.* »

D'autres comme Louise semblent moins concernés par ce sujet : « *Si on doit s'inquiéter dès qu'y a pas le centimètre entre la peau et le téléphone...* », tout comme Pierre qui le tourne comme un effort à faire : « *Je devrais.* »

Les conseils ou les demandes de l'entourage font partie des sources d'information des adolescents. Pour Arthur, « *j'ai plein de potes qui me parlent de ça ou des fois ma sœur qui me dit "Ah t'écoutes trop fort la musique", ou des trucs comme ça.* » Antoine dit que ses parents lui « *demandent de faire attention* ».

S'ils sont donc informés, il est cependant difficile de savoir dans quelle mesure ces campagnes sont efficaces. Sylvain, le grand frère d'Arthur n'en est pas convaincu : « *Moi je suis pas si sûr quand même, parce qu'il y a eu une espèce de campagne avant par rapport au MP3 mais ça n'a pas très bien marché, les gens ils écoutent encore énormément de musique fort.* » Quant à la génération des parents, l'information ne semble pas leur être parvenue puisqu'à la question de savoir s'ils ont été sensibilisés à ces questions, la mère de Rémy, par exemple, répond sans détour : « *Non absolument pas.* »

La plupart des jeunes que nous avons interrogés disent faire attention à ce que le volume sonore ne soit pas trop élevé. La peur d'une surdité précoce est souvent la première raison invoquée, comme l'explique Alexandre : « *J'ai pas envie d'être sourd à 50 ans. Il faut apprendre à se contrôler. Je sais que les iPhone aux États-Unis c'est dix fois pire [...] Toujours quand je vais en boîte, je vais dans les soirées où y a du gros son. Je sors j'entends plus rien. À force je me dis autant faire attention.* » De même pour Carla : « *Quand je mets à fond, ça me fait un petit effet dans les oreilles. Du coup, j'y fais plus attention parce que j'ai pas envie d'avoir 80 ans ou à 50 ans et être*

sourd. » Margritt a « *un ami qui a des acouphènes à vie, maintenant. Donc ça, c'est pas cool. Et oui, j'ai récupéré plein de bouchons et... après je les utilise en boules Quies ou en concert, des trucs comme ça* ».

Nous avons demandé à nos interlocuteurs de faire nous-même l'expérience d'écouter une musique avec leurs propres écouteurs et cela, au niveau sonore auquel ils effectuent leur écoute. Les conclusions, selon les sujets sont variables, et il était, de plus, difficile de déterminer si, du fait que la demande émanait de nous – opérant par la même occasion un changement de statut du chercheur –, les adolescents ne diminuaient pas les volumes d'écoute.

Les volumes sonores élevés sont incontournables pour certains, et cela, lorsque l'environnement sonore est bruyant. Malgré l'évolution technologique des casques et des écouteurs dits « intra-auriculaires », de plus en plus isolants du bruit ambiant, il est vraiment tentant d'augmenter le volume afin que la musique soit plus audible. Rémy l'explique : « *Comme j'traverse la route, à Vienne, là-bas... j'traverse le Rhône... le pont... les machins... j'suis au bord d la route... faut pas qu' j'entende les voitures.* » Audrey le fait « *dans le métro j'écoute fort parce qu'il y a beaucoup de bruit autour.* »

Et l'échantillonnage du format MP3 n'aide pas forcément. Comme le rappelle Rémy, « *y a des musiques, elles sont d'moins bonne qualité donc, j'veis les mettre plus fort. Et d'autres, elles sont tellement d'bonne qualité qu'tu mets à peine fort...* ». Le volume sonore dépend donc également de la qualité du fichier écouté. Ceci étant, les termes régissant la compression du son, y compris sur les plateformes illégales, tendent vers une nette amélioration. Depuis l'histoire du téléchargement illégal, les taux d'échantillonnage sont de plus en plus performants, laissant place à plus de qualité pour les fichiers musicaux.

En outre, le fait d'écouter « fort » la musique participe parfois de cette volonté de se réfugier dans une bulle qui isole du reste du monde. Carla pousse le volume exclusivement pour les chansons qu'elle apprécie parce que « *comme je l'aime bien, j'aime bien la vivre plus intensément.* ». Cela permet de profiter de toute l'instrumentation, comme l'évoque la sœur de Rémy : « *T'es obligé d'avoir la musique fort pour aller chercher le petit bruit au fond de la musique, donc c'est tout le temps à fond.* ». Pour Hamza, « *moi j'aime comme ça. C'est un peu fort. C'est pour être dans l'ambiance.* ». De même pour Martin : « *C'est pas du tout pareil fort. On entend mieux les instruments* » ; ou Margritt : « *Même Pink Floyd mais que j'adore, à chaque fois que je veux écouter la chanson forte dans mon casque, je découvre un nouveau son.* »

D'après les dernières études de l'INPES, la question des jeunes écoutant de la musique à un fort volume sonore est très préoccupante. D'après leurs chiffres, « *près de 10 % des jeunes de moins de 25 ans présentent déjà une perte auditive pathologique. L'exposition aux risques auditifs augmente potentiellement avec les nouveaux usages des nouvelles technologies* » (INPES, 2008, p. 3).

Notre méthodologie qualitative met en exergue une pluralité de situations qui ne permet pas de définir un axe capable de contrer ce risque de manière univoque. Il faut certainement développer une panoplie d'arguments pour convaincre un maximum de jeunes – et de moins jeunes – concernés par ce problème de santé publique.

Nous pouvons simplement remarquer que l'argument retenu par les adolescents est celui du volume sonore et non celui de l'écoute prolongée. Or, nous savons aujourd'hui que le problème est dû au temps d'exposition plus qu'au volume sonore (Lund, 2006). En cela, l'écoute au casque ou avec des écouteurs sur des temps prolongés, comme en mobilité ou avant de se coucher, est un risque important pour cette jeune génération. Or, on peut émettre l'hypothèse que c'est lors des temps d'inactivité que le niveau sonore pourrait être davantage en baisse. Si on ajoute de la musique à un temps calme, comme avant de s'endormir ou que l'on surajoute du bruit à un temps déjà bruyant, comme en mobilité, la fatigue auditive interviendra plus vite et plus vivement.

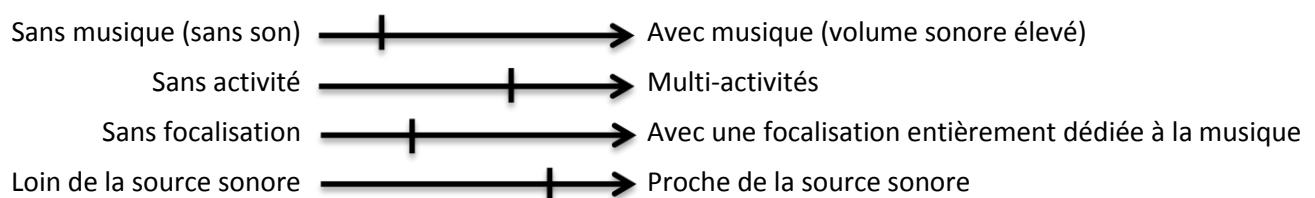
CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

Ce chapitre met en lumière les paramètres pragmatiques complexes de l'écoute musicale. Pour résumer, plusieurs critères conditionnent un certain nombre de paramètres, que nous pourrions synthétiser en un schéma d'écoute musicale individuel :

Choix	Sont fonction
De l'équipement .	
Du média .	. Du lieu
Du mode d'écoute .	. Du contexte d'écoute
Du genre musical .	. De l'humeur / de l'émotion
Du volume sonore .	

Aussi, la diversité de chacun de ces critères multipliés par la pluralité des paramètres met en exergue la multitude de situations.

Ces paramètres de l'écoute tendent aussi à prouver que, pour chaque situation, la finalité de l'écoute se fait en fonction de plusieurs « niveaux » de possibilités, sur lesquels les individus vont opérer des choix, en apposant eux-mêmes leur curseur entre deux situations « extrêmes » :



Le concept de « bain sonore » ou de « fond musical » décrit par beaucoup des adolescents que nous avons suivis, se situe quelque part entre chaque extrémité de ces niveaux, en fonction des individus. La bulle d'isolement, elle, semble plus propice à déplacer ces « curseurs » vers une proximité de la source sonore et des niveaux sonores relativement élevés.

La combinaison de ces paramètres, conjuguée à la finalité donnée aux situations d'écoute, donnent des premières réponses quant à « ce qui fait sens », ou plus exactement quant à « la manière dont les musicophiles donnent du sens » à leur pratique d'écoute musicale.

CHAPITRE 7 : MUSIQUES EN MÉDIATIONS

À présent que nous avons développé le thème de l'écoute musicale dans son acception individuelle, nous souhaitons nous enquérir de la dimension sociale de cette pratique. Gardons toutefois à l'esprit que, si nous avons séparé la compréhension des situations individuelles et collectives, les deux sont cependant interdépendantes.

Pour ce faire, nous nous sommes focalisé sur deux aspects particuliers qui mobilisent la musique en médiations. Le premier s'est présenté à nous sous forme de question : comment découvre-t-on de la musique en régime numérique ? Nous verrons alors comment trois types de recommandations – humaines, médiatisées et digitales – s'imbriquent entre elles pour que la musique parvienne jusqu'aux musicophiles. Le deuxième s'intéresse au décryptage des deux grands types de médiations – entre pairs et intra-familiales – qui nous ont intéressé dans ce travail, en montrant les spécificités de chacune.

Nous signalons que dans ce chapitre devaient figurer deux pratiques que nous n'avons finalement pas pu traiter : la pratique du concert et la réception des télé-crochets. Ces deux pratiques se sont imposées à nous lors de notre ethnographie sur l'écoute musicale comme étant des sujets connexes. Ils auraient pu donner un éclairage à la manière dont la musique circule entre des agents humains au travers de deux médias différents : la scène et la télévision. Pour des raisons d'ordre temporel, nous ne les évoquerons pas, préférant garder ces aspects comme prolongements de nos travaux de recherche futurs.

18. DÉCOUVRIR LA MUSIQUE

Tous les adolescents, même les moins musicophiles d'entre eux, découvrent de la musique. Parfois, malgré eux. Les médiations, les échanges, qu'ils soient verbaux ou physiques, sont récurrents, car à la fois cause et conséquence de la musicalisation de notre société contemporaine.

Ce n'est pas ou plus le cas des parents d'adolescents de notre ensemble qui étaient pourtant, pour certains, en recherche active de musique durant leur jeunesse. En comparaison à ses enfants qui, selon elle, découvrent beaucoup de musique, Medhia, elle, « *reste sur tout ça. Je reste*

avec tous les anciens ». Cyril témoigne aussi de cette perte de dextérité qu'il aurait pu avoir plus jeune : « *Sur France Inter, ils ont une plage entre 7 h 15 et 7 h 30... [...] Et des fois ils passent des extraits, je me dis c'est sympa, je le noterais bien, je l'achèterais bien, mais je suis en train de conduire... je me dis je le retiens, mais je passe à autre chose. Mais je sens qu'à 20-25 ans, je l'entendais, je me disais "ah putain", c'est sûr que j'allais l'acheter. Maintenant je suis moins... je me dis peut-être que je la retrouverais bien, si je veux je pourrais peut-être l'écouter sur Internet sur Deezer.* »

Ces témoignages posent la question de savoir s'il y a un âge ou une période de la vie où la musique est reléguée au second plan, ou relativisée par rapport à d'autres pratiques culturelles.

Nos recherches nous ont mené à exprimer deux hypothèses à ce sujet: d'une part, l'adolescence et l'état de jeune adulte sont des âges où les changements de goûts en matière de genres musicaux peuvent encore être extrêmes. Il semble que pour beaucoup, il arrive un âge où les goûts se stabilisent, même si certaines évolutions persistent. Cependant, le capital culturel musical se suffit alors à lui-même. Ensuite, et il s'agit peut-être d'un effet d'âge doublé d'un effet générationnel, la musique est un marqueur identitaire important à l'âge adolescent et de jeune adulte, ce qui est moins le cas pour les adultes et parents que nous avons interrogé, comme l'exemplifie Marie : « *C'est vraiment avec mes potes du lycée... quand on voit des rockeurs, cheveux longs, allure nonchalante, tee-shirt de concert et qui disent : "Oui, on est un groupe ! Ah, Cool". Donc, forcément, ça donne envie d'écouter des choses.* » Les adultes semblent moins avoir besoin d'être au fait de l'actualité pour se positionner dans leurs groupes de pairs.

Nous en sommes arrivé à segmenter les facteurs de découverte de la musique en trois grandes catégories : les recommandations humaines, les recommandations médiatisées et les recommandations digitales.

18.1. LES RECOMMANDATIONS HUMAINES OU LES RÉLAIS D'OPINION

18.1.1. LA FIGURE IDÉAL-TYPIQUE DU « GRAND-FRÈRE »

Dans la construction du goût musical, les principes de relais d'opinions tels que décrits par Katz et Lazarsfeld fonctionnent tout à fait. Dans tous les récits que nous avons collectés, émerge la présence d'une ou plusieurs figures qui initie l'autre à un genre musical ou lui fait découvrir un artiste ou un groupe. Non pas que cet individu soit toujours un grand frère, mais nous l'avons

retrouvé dans plusieurs témoignages. Il peut s'agir d'un cousin ou d'une grande sœur, d'un oncle ou d'un ami. Présentement, la figure du grand-frère nous paraît intéressante à typifier, d'une part, parce qu'il s'agit souvent d'une personne de la même génération bien qu'un peu plus âgée, et posant les codes de la légitimité culturelle de son âge, et d'autre part, parce que l'adolescent révèle souvent un rapport plutôt admiratif et affectif avec cette personne.

Margot, la grande sœur d'Arthur, l'évoque en parlant de son grand frère Sylvain : « *Moi c'est toujours mon juge Sylvain qui me disait.* » Son père, Fred, en évoquant la mort de Lou Reed survenue quelques jours auparavant notre entretien, croit que ce qui l'a « *le plus influencé, c'est le coup des frères aînés. Je l'ai encore dit il y a pas longtemps à mon frère Nicolas. Je lui ai envoyé un texto par rapport à Lou Reed, c'est vraiment des mecs qu'on a connus par lui. [...] Je l'ai appris, du coup, je les remercie de m'avoir fait découvrir Lou Reed.*

Dans sa famille, Pierre, qui est pourtant le plus jeune, représente cette figure du musicophile reconnu de tous. Claire explique alors que Lucie, l'aînée de la famille, « *maintenant qu'elle a son enfant, elle veut que Pierre lui transmette cette passion qu'il a de la musique.* » Pierre se présente lui-même comme « *le directeur musical de mon neveu Niels pour les dix prochaines années.* »

Pour Nicolas, cette figure était incarnée par des oncles qui l'ont « extirpé » de sa culture populaire : « *Ce qui m'a sauvé, c'est mes deux oncles qui eux écoutaient de la musique, de la pop anglaise des années 30, Beatles, Stones, tous les trucs.... Et là y avait des disques et eux ils les écoutaient... Heureusement ! Moi ado c'était top 50... Puis pas plus loin. Et j'ai essayé de m'affranchir de tout ça vers 13-14 ans. [...] Ils étaient beaucoup plus jeunes que ma mère, donc ils avaient des goûts musicaux beaucoup plus actuels.* »

Pour cette génération d'ailleurs, la figure du grand frère est souvent associée à la découverte des musiques américaines, véritable rupture avec la musique parentale francophone. Medhia a « *beaucoup été influencée par un frère aîné. Il a amené beaucoup de musiques qui venaient des États-Unis. Il m'a fait découvrir Elton John, Carlos Santa.* » Le frère de Fred « *était parti dans une famille après son bac et en fait quand il est revenu des États-Unis, c'était vraiment la grosse révolution parce qu'il avait découvert toutes ces musiques psychédéliques, notamment Bob Dylan qui était quand même à l'époque c'était aussi la référence. C'est vraiment grâce à eux que j'ai découvert la musique des Beatles.* » Didier, le père de Clément, a découvert par son oncle « *dans les années 80, la musique venant des États-Unis, Springsteen. [...] C'était assez révolutionnaire.* »

Cette transmission se perpétue aujourd'hui, notamment à travers les prêts ou les dons d'équipements entre membres d'une même fratrie. « *À l'époque, quand Margritt habitait encore à la maison* », Astrid et Hugo mutualisaient leur bibliothèque musicale avec leur grande sœur, sur

l'ordinateur familial. De même, Clément, en récupérant l'ordinateur de sa sœur, a aussi hérité de toutes ses musiques : « *Oui, c'est pas moi qui les ai mis.* » Basile était dans le même cas avec la musique de son grand frère : « *C'est son ancien MP3.* »

Dans un second temps, la figure du grand frère parvient parfois même à s'inverser. Pauline, en parlant de son petit frère Clément, explique : « *Ça s'est inversé. Quand Clément était plus jeune, c'est moi qui lui faisais découvrir de la musique, qui lui gravais des CD, et maintenant c'est lui qui me fait découvrir de la musique.* »

Pierre a déclenché sa passion pour la musique, suite à un concert que Claire, sa grande sœur, l'avait emmené voir, à 11 ans. Aujourd'hui, c'est lui qui se fait le relais de nouveautés auprès de Claire : « *Quand je découvre un groupe qu'elle peut aimer, je grave sur un CD.* »

L'inversion des rôles est donc une possibilité, ce à quoi s'ajoute l'autonomisation des goûts. Claire dit avoir donné à son frère « *une ligne... un élan* », « *et après il l'a exploité tout seul, il se l'est approprié tout seul.* »

18.1.2. DÉCOUVERTE PAR LES GROUPES DE PAIRS

Ce phénomène de relais d'opinion familiaux se retrouve également dans les groupes de pairs¹⁴⁹.

Hamza ne récupère ou ne donne aucune musique à ses frères et sœurs. « *Je partage qu'avec mes copains.* » La découverte s'instaure alors dialectiquement, comme l'évoque Jeanne en parlant de la K-pop : « *Je l'ai fait découvrir à une copine, qui m'a fait découvrir un groupe y a pas longtemps.* »

Dialogiquement, la musique semble être l'équivalent d'un laissez-passer, ou d'un mot de passe (Rentfrow et Gosling, 2003, p. 1237) qui permet à la fois d'entrer dans un groupe de pairs, mais aussi de constituer et de renforcer l'identité de ce groupe. Pour Margritt, la musique « *c'est vite un facteur social de si on est à une soirée et que quelqu'un va mettre la musique, on va dire : "Ah, tu connais... ?" et on va raconter sa vie. Mais aussi, y a des personnes avec qui j'ai commencé à être amie et qui me font écouter des nouvelles choses.* » Pour Jeanne, « *ça a permis de se faire des*

¹⁴⁹ Comme c'était le cas pour Margritt : « *Y a quelqu'un qui est un peu le leader dans le groupe, c'est ma meilleure amie qui s'appelle Dalva qui habite à Londres avec moi. Et, c'est un peu une fouine sur Internet et son frère il est très fan de musique, il a un groupe et tout ça. Donc, elle sait toujours les bons plans. C'est toujours elle qui nous dit* », p. 186.

potes, c'est pas pour dire. Enfin moi, deux. Vincianne et Delphine je parle beaucoup de K-pop avec elles. C'est de ça qu'on parle tout le temps ».

Se constituent alors des groupes entiers de préconisateurs, au sein desquels les échanges en matière de musique sont nombreux, comme nous l'avons observé avec Clément : « *C'est un groupe d'amis, on est très très proches. On est 5-6 et Youssoupha, j'en parle avec 2-3 personnes vraiment... avec qui j'en parle beaucoup, vraiment beaucoup.* »

Ces temps d'écoute collective ou d'échanges verbaux autour de la musique font l'objet, implicitement ou explicitement, des recommandations humaines.

Ils s'effectuent dans des lieux relativement identifiables. L'enceinte ou la sortie du collège ou du lycée sont, en effet, des endroits propices aux échanges sur la musique, comme l'exemplifie Martin : « *Quand un prof était absent, on allait dans un parc. On mettait de la musique sur mon portable. On faisait des groupes, des qui allaient acheter des gâteaux, et d'autres pour des boissons.* » Les temps de pause au lycée sont souvent synonymes d'écoute collective, dans des lieux tels que les bars ou les cafés : « *Quand j'étais encore à Aix, on allait super souvent dans des cafés et tout ça. Et on travaillait et on parlait et du coup, on avait toujours un ordi avec notre propre musique dessus. Et, oui, à chaque fois c'était "Ah ! C'est bien, ça". Et du coup on échangeait des clés USB. C'était pas prévu mais au final, oui* », nous explique Margritt. Elle poursuit en évoquant les retrouvailles « *chez les uns ou chez les autres* », qui ne semblent pouvoir se faire sans musique : « *Dès qu'y a du monde à la maison ou qu'on est chez quelqu'un, y a d'a musique. [...] Je pense que c'est un peu toute notre époque qui est comme ça.* » Enfin, les soirées entre jeunes sont des moments particuliers où l'on peut observer une démocratisation du rôle du DJ, lequel est assuré par plusieurs préconisateurs, comme l'évoque Rémy : « *On branche le portable sur l'PC ou on met YouTube. [...] On dit : "Et ben, tiens, on met celle-là. J'l'aime bien." C'est pas une prise de tête.* »

Dans ces lieux, et bien d'autres encore, les médiations verbales autour de la musique sont fréquentes : nous n'avons d'ailleurs pas rencontré d'adolescent, même parmi ceux qui ont un rapport plus distant à la musique, qui ne participe pas, à un moment donné, à des échanges sur le thème de la musique. Ces temps d'échanges ne donnent, cependant, pas systématiquement lieu à des échanges physiques de fichiers numériques ou de supports. La plupart du temps, ils se suffisent à eux-mêmes, du fait que la musique, lors de ces temps d'échanges, n'est pas une donnée mais une valeur à partager au sein d'un groupe, une information à laquelle les interlocuteurs sont plus ou moins tenus d'être au courant :

« Rémy : - Si on connaît une nouvelle musique bien, on fait écouter, mais... on s'échange pas d'musique. [...] Oui, ben, on en parle. Quand, par exemple, ils connaissent une nouvelle musique que j'connais pas, ils m'la dise : "Écoute celle-là". Et quand j'connais une nouvelle musique, j'leur dis : "Écoute celle-là.". »

« Hamza : - On se fait jamais écouter, mais on en parle, et après je vais voir. »

« Audrey : - On en parle. »

En réalité, il y a même souvent l'idée que ces échanges verbaux ne sont, pour les adolescents, pas des « échanges » au sens où ils l'entendent, dénotant l'implicite de ces médiations pourtant constitutives d'identités collectives :

« Rébecca : - On partage pas ! [Rires] Non, c'est vrai, ça m'arrive jamais ! [...] Genre, je peux dire : "Ah ouais ! Ça, c'est bien !" Mais c'est plus par rapport à une personne, pas une chanson. Je dis le nom de l'artiste. Pas : "Tu devrais écouter ça.". »

Les multiples socialisations émanant de ces situations de communication témoignent des capacités qu'a la musique à affirmer une identité personnelle auprès des autres, à travers un genre musical ou des artistes écoutés. Que cette identité se conforme à un groupe ou s'y oppose, elle permet à l'individu de négocier en permanence sa place au sein du groupe. Dialogiquement, le groupe fait pression sur l'individu pour qu'il se conforme aux goûts attendus de ce groupe ; tout comme – c'est le cas pour les leaders d'opinion – certains individus font pression sur le groupe pour renégocier la légitimité d'un artiste ou d'une chanson, quitte à être en opposition avec les attentes de ce groupe. Ici, la musique n'est plus à considérer comme un bien ou comme une donnée, mais comme le support d'enjeux identitaires, individuels et sociaux.

De manière non systématique, les recommandations humaines se complémentent à des recommandations médiatisées de deux ordres : institutionnelles et non-institutionnelles – ou humaines médiatisées – que nous allons désormais développer.

18.2. LES RECOMMANDATIONS MÉDIATISÉES

18.2.1. LES RECOMMANDATIONS « HUMAINES MÉDIATISÉES »

Le dispositif de découverte de musique largement plébiscité par les jeunes aujourd'hui sont les liens *YouTube* – ou plus rarement *Soundcloud* – postés et partagés sur *Facebook*. « *Par exemple, hier j'ai un pote, il m'a envoyé un lien sur une musique d'Aerosmith et je suis allé le voir et je l'ai trouvé pas mal* », nous dit Arthur. Ce moyen de diffusion permet de voir émerger

concrètement des recommandations humaines, par le biais d'un média, ici *Facebook*, comme l'évoque Éléonore : « *Par Facebook on s'échange des trucs de musique en fait. On dit "Oh, regarde ça ! J'aime bien. Je viens de découvrir ça !".* »

Ayant détourné l'usage de ces groupes, au départ pensé pour reconstituer les réseaux de connaissance, certains groupes *Facebook* sont désormais entièrement dédiés à la découverte musicale, à l'intérieur desquels chaque membre se retrouve potentiellement préconisateur pour l'ensemble de la communauté. Margritt raconte l'évolution d'un tel processus. « *On a même un groupe sur Facebook où on partage des musiques juste pour ça donc c'est vraiment.... [...] On avait créé un autre groupe de musique qui s'est étendu, étendu, étendu... du lycée et des amis et tout ça... des gens qu'on connaît pas forcément. [...] Ça s'appelle le "e-Musique pour Tous". [...] C'est des liens YouTube et de plus en plus des liens en Soundcloud que je connaissais pas du tout. Et maintenant, c'est souvent des gens qui font des remix de musique qu'on aime déjà bien, que quelqu'un a posté. Ils vont mettre "Ah, quelqu'un l'a remixée, c'est joli !" ou des trucs comme ça. [...] Au début, il y en avait vraiment vingt par jour. [...] Encore une fois c'est ce garçon qui a un groupe de musique qui voulait nous faire écouter et nous mettre des liens. Et au final, il était pas encore inscrit sur Spotify, du coup, c'était sa seule façon de nous faire envoyer de la musique. Et maintenant, c'est parti... !* » Dit autrement, ces groupes rassemblent une communauté de goûts, alors même que les membres d'« étrangers familiers » (Leong et Wright, 2013, p. 959) la constituant ne se connaissent pas.

Si ces recommandations sont le plus souvent conscientisées, elles échappent parfois aux musicophiles et sont prises en charge directement par la connexion de réseaux sencionumériques liés entre eux. Lorsque Margritt se rend sur la page d'accueil *Spotify* « *je sais qu'y a deux ou trois amis avec qui j'écoute le même style de musique, machin a écouté ça, je vais cliquer ou des choses comme ça* ». Pour Romain, « *maintenant, l'information se transmet comme ça. Tu vois ton pote qui a liké, qui voit la page de Spotify, tu vas cliquer dessus et tu vois si ça t'intéresse...* ». Ces types de recommandations sont donc bien effectifs pour ce qui concerne le récepteur, mais elles sont complètement inconscientisées par l'émetteur puisqu'il ne sait pas, ou ne se rappelle plus, la plupart du temps, que toutes les chansons qu'il écoute sont affichées sur son profil et sont donc communiquées auprès des membres de son réseau.

Ces pratiques sont symptomatiques des réseaux sencionumériques et de leur politique de gestion de vie privée de leurs usagers. Leurs créateurs laissent légalement toujours la possibilité aux internautes de gérer leur profil comme bon leur semble, mais il n'est pas rare de voir que les internautes eux-mêmes ne sont pas toujours en mesure d'identifier quelles informations parviennent à leur réseau de connaissance.

Ces recommandations médiatisées entre « humains » se juxtaposent à d'autres recommandations médiatisées, cette fois-ci portées par des « institutions ».

18.2.2. LES RECOMMANDATIONS MÉDIATISÉES INSTITUTIONNELLES

Dans certains cas, les recommandations médiatisées sont prises en charge par des médias institutionnels, que nous distinguons des recommandations humaines médiatisées.

C'est par ce moyen que plusieurs musicophiles se tiennent au courant de l'actualité – sorties d'albums, concerts – de leurs artistes favoris. « *Quand ça passe dans la file "Actualités", jregarde. Des fois, je clique sur la page. Voilà. Par exemple, Youssoupha, l'année dernière, il a sorti un album qui s'appelle Noir Désir, et, euh... lui, j'l'attendais, tu vois... cet album... c'était quelque chose que j'attendais* », raconte Clément. Carla utilise *Facebook* pour se tenir au courant des « *nouveautés* », tandis que Pierre préfère *Twitter*. Un autre moyen, moins fréquent, sont les blogs ou les sites spécialisés, comme Jeanne et Louise les utilisent pour obtenir des informations actualisées sur la K-pop.

D'autres médias comme la télévision avec des émissions musicales – *Taratata, One shot note*, ainsi que les télé-crochets musicaux – participent de cette culture recommandée en construction. Pour Monique, la mère d'Audrey, « *la pub, par exemple, c'est une inspiration. T'entends une musique dans une pub et tu te dis : "Mais c'est quoi, ce truc ?" Je trouve qu'y a souvent des musiques de pub qui sont... qui te marquent bien.* » Jeanne pense enfin que si ses parents sont autant au fait de l'actualité musicale « *c'est parce qu'ils regardent les Victoires de la musique. Ils ont découvert Yaël Naim, Aaron et Émilie Loizeau* ».

Le rôle de la radio, pour la génération des parents notamment, contribuait largement à la découverte de la musique. Martin, le père de Margritt, confirme en se rappelant qu'il était « *un pilier des radios* » : « *J'écoutais tout. J'écoutais Jean-Louis Foulquier qui est mort l'autre jour. J'écoutais... avant Pollen ça avait un autre nom son émission, j'me rappelle plus comment c'était. Et j'écoutais, euh... tous les soirs, on écoutait ça. C'est lui qui a lancé la chanson française. C'était deux heures... deux heures, tous les soirs* ». Pour la génération d'adolescents actuels, ce média est à relativiser, même s'il joue un rôle certain.

Dans une acception plus large et nous saisissant du terme de « média » au sens où Jean Davallon l'entend (1992), nous retrouvons plusieurs lieux institutionnels qui deviennent à leur tour prescripteurs.

Le dispositif des casques à la Fnac en est un exemple, comme l'évoque Medhia : « *Nous on allait dans les magasins. Il y avait un système de casques pour écouter. On découvrait comme ça.* » Pratique, qui comme le rappelle Martin, existe depuis plusieurs décennies : « *J'me rappelle, autrefois, à la Fnac, tu pouvais écouter tes vinyles. T'achetais un vinyle... à Paris, j'me rappelle... et t'avais un mec qu'était là, qui t'mettait l'morceau. Tu écoutais l'premier, l'deuxième... avant d'acheter un disque en vinyle, tu pouvais déjà... mais tu l'faisais pas toi-même, c'était un gars qui l'faisait pour pas abîmer...* » Juliette aussi a témoigné de son plaisir à « *traîner à la Fnac* ».

Gérard a entamé sa culture musicale grâce à la K7othèque de son école d'ingénieur, lorsqu'il était jeune étudiant. Pierre, lui, s'enrichit sur le plan musical en se rendant régulièrement à la médiathèque de sa ville : « *J'emprunte un peu de tout. J'ai pu faire une carte au nom de mes sœurs, pour pouvoir emprunter trois fois plus : neuf CD au lieu de trois par semaine !* »

Enfin, les lieux où se déroulent les concerts et les festivals sont des lieux importants quant à la découverte de musique à travers leur programmation. Par exemple, Clément a découvert le groupe C2C « *parce qu'ils sont passés au Festival des Curiosités à Ramonville, l'été dernier* ».

Ces médias, au sens large du terme, participent pleinement de la construction d'une culture commune, à travers une forme de préconisation, en diffusant « ce qu'il faut écouter ». Ces formes de recommandations sont, là encore, tout à fait implicites, pour la plupart des musicophiles. Mais elles sont comme la réminiscence de légitimités culturelles érigées en chapelles disparates, mais visibles dans les paysages de l'écoute musicales quotidiennes des musicophiles.

Enfin, un troisième type de recommandations s'ajoute aux deux précédentes : les recommandations digitales.

18.3. LES RECOMMANDATIONS DIGITALES OU LA NORMALISATION NUMÉRIQUE DES IDENTITÉS

La compréhension de ces recommandations digitales a fait l'objet de récents travaux¹⁵⁰. Ces recherches nécessitent souvent des moyens informatisés que nous n'avons pu développer pour des raisons de temps et de compétences. Cela dit, il nous semble qu'analyser ces recommandations sans les recontextualiser à l'échelle des deux autres types de recommandations – humaines et médiatisées – est, sans aucun doute, lacunaire.

¹⁵⁰ Par exemple, le numéro de *Réseaux* consacré à la « Politique des algorithmes. La métrique du web » (Cardon (dir.), 2013).

Notre méthodologie ethnographique a consisté en une observation de ces usages numériques, ce qui ne nous a pas permis de faire émerger beaucoup de données chiffrées. Elle nous a néanmoins permis de comprendre les mécanismes qui initiaient de telles pratiques, et qui, de surcroît, sont des facteurs de découverte importants pour les adolescents que nous avons suivis.

À cet égard, les « tops » sont régulièrement mobilisés. Antoine découvre des musiques par les « tops » de *Deezer*, tandis que Clément préfère ceux de *YouTube* : « *Depuis près d'un mois, je fais beaucoup... Y a la vidéo et puis en haut, y a écrit "Top track de l'artiste". Du genre, j'écoute le "top track" d'I Am. Et souvent, je clique dessus. Et donc, voilà, ça m'rend de nombreuses chansons de leur groupe. [...] C'est les plus connues, les plus vues. C'est sympa.* » Nadia s'étonne de ses propres découvertes : « *C'est vrai que tu tombes sur des bonnes surprises. Juste en choisissant un style de musique, tu peux tomber sur des bons trucs.* »

Carla utilise les vidéos de recommandation digitale uniquement en cliquant sur les noms d'artistes qu'elle connaît déjà. Audrey fait de même : « *Je regarde le titre puis souvent c'est d'autres chansons qu'a fait l'artiste que j'étais en train d'écouter.* » Pour Margritt, « *c'est une horrible façon de procrastiner, d'ailleurs ! [...] Souvent quand c'est le même artiste, je clique. Et sinon c'est soit parce que je le connais et j'ai envie d'écouter ça ou soit parce que je le connais pas du tout et que j'ai envie de savoir. Mais... d'ailleurs je sais pas comment ça fonctionne mais... Ils arrivent, des artistes qui sont similaires alors que c'est... la musique elle est similaire mais à mon avis ça doit être parce que les personnes elles cliquent sur le même genre de lien. Oui, c'est super bien fait.* »

La boîte noire que représentent ces algorithmes pour leurs usagers semble à la fois les intriguer et les satisfaire. Ces recommandations posent de véritables questions paradoxales sur la constitution d'une culture de masse.

L'utilisation des « tops », comme les utilisent Antoine et Clément, ainsi que les vidéos de recommandation digitale, participent fortement d'un effet de réseau et de concentration qui ne laisse que peu de chance à la diversification des contenus.

Pour Claire Lobet-Maris, ces algorithmes sont la cause d'une normalisation sociale forte :

« Se pose alors la question de l'impact de tels systèmes sur les processus de construction identitaire et de socialisation, dans la mesure où ils privent les individus à la fois du régime de signification qu'ils pourraient attribuer à leurs données et de toute possibilité de contester ces régimes. Enfin, on peut aussi interroger les effets de ce profilage sur la fragmentation sociale comme sur la fragmentation générationnelle : en effet, "l'autre à qui je ressemble" n'est pas choisi, mais calculé, n'est pas autre, mais moi-même factorisé. Ainsi convient-il de se demander dans quelle mesure le déplacement des signes de partage lié à ces

systèmes entraîne une redéfinition dans la manière de construire et d'interpréter la relation ou de désigner des liens forts/faibles » (Lobet-Maris, 2011, p. 25).

Nous ne pouvons que souscrire à une telle réflexion. Rappelons cependant que ces contenus sont reliés les uns aux autres à partir de la multiplicité des vues émanant des internautes – il est donc peu question de lobbyings –, ceci participant d'ailleurs de la construction de phénomène communautaire comme la génération. Ainsi, le *Cloud*, malgré son immatérialité, se fait le support d'une mémoire collective, comme le démontre Christine qui a voulu se constituer une *playlist* pour son anniversaire : « *On réécoutait et puis on allait voir sur YouTube. Sinon y avait des groupes auxquels je pensais, en allant voir un groupe, ça te donne plein d'autres groupes de la même époque, ou tel chanteur que tu dois écouter, il a fait tel concert avec tel autre. Ah ouais, y avait aussi lui ! Du coup je cliquais sur lui, puis encore avec un autre... C'est infini ! Tu peux y passer ta vie là-dessus. C'est ça que j'ai adoré ! Parce que j'ai retrouvé des choses dont je me souvenais plus, des concerts mythiques !* »

Nous ajoutons à cela que certaines chansons que nous qualifierons d'« officielles » sont liées à d'autres vidéos de reprises réalisées par des amateurs, phénomène appelé « *cover* », qui plaisent par exemple à Marie : « *Je pars d'un truc et puis j'arrive à tout et n'importe quoi. Je cherche violon électrique, je finis sur un axe de Guns N' Roses. Ça a rien à voir mais c'est cool, quand même. Je vais pas trouver les gens, les musiciens qui mettent des vidéos sur YouTube. Y a des trucs bons et y a des trucs pas bons. Quand on trouve, y a toujours un Japonais qui s'ra mieux qu'nous. C'est horrible ! J'ai trouvé un gars, un Français qui faisait pas mal le "Canon de Pachelbel" en version rock, parce que ça existe, euh... deux minutes après, j'ai trouvé un Japonais qui la jouait cent fois mieux et cent fois plus vite. Donc, dégoûtée.* »

Ces algorithmes, qui ont un fort pouvoir de recommandations sur les contenus musicaux auprès de la jeune génération, ne sont donc pas réductibles à une question mathématique réifiant une culture de masse. Ils sont d'une part à relativiser, car enserrés entre les recommandations humaines et les recommandations médiatisées : ils ne sont donc pas en situation de suprématie dans le champ de la recommandation en régime numérique. D'autre part, la visibilité des contenus amateurs – certes des contenus amateurs *les plus vus* – tend à relativiser toute forme d'hégémonie culturelle qui serait seulement détenue par des instances de production.

18.4. LA DÉCOUVERTE PAR SÉRENDEPITÉ

Plusieurs adolescents ont témoigné de cette part d'errance et de hasard qui intervient lors de la découverte de musique.

À la médiathèque, Pierre va régulièrement fouiller « *dans les caisses de jazz et je choisis au pif* », notamment en fonction des pochettes. Il aurait été attendu que la dématérialisation des supports fasse tomber cette pratique dans l'oubli. Au contraire, elle persiste, et se renforce même par des mécanismes algorithmiques.

Les recommandations digitales permettent justement cette forme de sérendipité. Sur *YouTube*, Jeanne se sert des vidéos de recommandations à droite de l'interface, qu'elle choisit « *en fonction de la photo, de la qualité. J'aime pas les vidéos faites par des téléphones portables. Mais sinon au pif* ». Comme nous l'avons vu dans le portrait de Rémy, l'autonomisation de son goût est passée par une forme d'errance sur *YouTube*, en fonction des vidéos proposées à la suite des vidéos consultées. Hugo, lui aussi, lorsqu'il inscrit un nom d'artiste et qu'un autre apparaît, dit qu'il « *essaye* ».

On pourrait envisager cette sérendipité numérique comme biaisée dans la mesure où elle se produit en fonction de contenus présélectionnés par des algorithmes. Mais dans les bacs de jazz que Pierre consulte dans sa médiathèque, un choix a été opéré préalablement par un documentaliste. Le choix de Pierre s'effectue donc dans un fond « fini » de documents proposés. La palette de choix est peut-être plus orientée dans le cas d'une médiathèque qui a une politique d'ouverture et d'éveil culturel, par rapport à *YouTube* qui cherche à faire consensus auprès des masses. Néanmoins, il nous semble que les deux mécanismes possèdent de fortes similitudes dans la mesure où ils sont « contraints » par des médias, lesquels sont régis chacun par des codes et des cadres spécifiques.

En définitive, la recommandation musicale dépend à la fois de facteurs individuels, sociaux, médiatiques et, désormais, algorithmiques et s'insère dans un réseau de types de préconisation complexe. Ainsi, la mutation de la socialisation « *comme le déploiement des moyens disponibles à l'individu de se réaliser lui-même* », décrite par Sylvie Octobre et Nicole Berthomier, conduit à « *reconsidérer les influences, nombreuses, pesant sur les enfants : influences des parents, de la fratrie, de l'école, des copains* » (Octobre et Berthomier, 2011, p. 7) auxquelles nous ajouterions les influences « digitales » ou algorithmiques. Pour cette raison, la musique ne peut être pensée hors de ses réseaux d'intermédias.

19. LA MUSIQUE EN MÉDIATIONS

Notre méthodologie nous a imposé un focus sur les médiations intrafamiliales, espace induisant des implicites particuliers – sociaux, éducatifs, etc. – que nous avons gardé à l'esprit. Il nous était difficile d'aller plus loin que l'observation de quelques temps de partage et d'écoute collective entre pairs. Cela explique la raison pour laquelle, dans cette sous-partie, nous aborderons plus spécifiquement les transmissions qui s'opèrent au sein de ce groupe social, si particulier, qu'est la famille. Cela étant, pour la plupart de nos réflexions, nous avons pu observer des phénomènes similaires au sein des groupes de pairs. Nous le signalerons lorsque ce sera le cas afin d'effectuer des comparaisons entre ces deux ensembles.

En nous focalisant sur cette pratique médiatique, notre recherche tentera de discuter de l'observation de Sylvie Octobre et Nathalie Berthomier voulant « que les modes d'écoute familiaux, aussi bien parentaux que dans la fratrie se raréfient » (*Ibid.*, p. 4). Notre objectif sera de démontrer que, par des voies plus ou moins implicites, l'écoute musicale circule entre les membres d'une même famille.

Au commencement de notre période de terrain, bon nombre d'adolescents et de parents nous ont confié qu'ils ne voyaient pas en quoi ils pourraient nous aider dans notre recherche, dans la mesure où ils n'avaient pas l'impression de partager de la musique entre eux. Nous faisions alors l'hypothèse, d'une part, que différents types de transmissions pouvaient advenir et, d'autres parts, que ces dernières étaient invisibilisées.

19.1. TRANSMISSIONS D'OBJETS

Avant même de penser à une transmission de contenus, nous avons pu observer que ce concept de transmission concernait en premier lieu les objets.

Cette transmission n'a pas attendu l'avènement du numérique. Comme le rappelle Gilles, le père de Carla, déjà, lorsqu'il était adolescent, « *on se prêtait surtout les supports. Après effectivement, il a existé des appareils qui permettaient d'enregistrer une K7 sur une K7 vierge, donc on a commencé à faire de la copie comme ça* ». Dans cette même famille, Romain, le grand frère, a bénéficié du Walkman jaune de son père, « *le fameux Sony à K7, qui était un grand succès commercial* ». Alors qu'il n'avait pas dix ans, Romain a fait sien ce Walkman, « *et ils l'ont plus jamais retrouvé !* ».

Rémy, quant à lui, a récupéré le casque audio de sa sœur et l'ordinateur portable de sa mère. Jeanne s'est fait « *piquer* » ses écouteurs par sa sœur : « *À la base, c'était les miens.* » La place

dans la fratrie n'est alors pas anodine. Comme nous l'avons vu dans les portraits de Rémy et de Margritt, Astrid et Hugo, souvent les deuxième ou troisième de la fratrie bénéficient des équipements de leurs aînés. Casque, ordinateur, lecteur MP3, téléphone portable ou poste CD s'acquièrent tel un capital d'équipements que l'on se transmet, de manière descendante la plupart du temps, soit des plus âgés aux plus jeunes au sein de la fratrie, ou bien des parents aux enfants, et ce, en fonction de l'obsolescence de ces équipements et de leurs rachats successifs.

Ces phénomènes peuvent se présenter également au sein d'un groupe de pairs, comme c'est le cas d'Alexandre qui possède le téléphone portable de l'un de ses amis, depuis que le sien s'est cassé : « *Il me l'a pas réclamé alors je lui ai pas rendu.* » Mais ces transmissions d'équipements entre pairs sont globalement très marginales.

Par ailleurs, le prêt de CD d'un grand frère ou d'une grande sœur à un cadet semble s'être étiolé. Souvent, suite au départ des aînés du domicile, les CD de ces derniers étaient hérités des plus jeunes, comme ce fut le cas pour Hugo, Alexandre ou Arthur. Mais depuis l'apparition des fichiers numériques, la transmission en matière d'objet physique se perd, et ne se retrouve pas *de facto* en ce qui concerne les fichiers numériques.

Quand elle a lieu, cette transmission d'objets représente bien plus qu'elle-même. Par extension, il s'agirait selon nous d'une transmission de médiums. Elle porte non seulement toute la charge symbolique autour de l'importance accordée à l'écoute musicale, mais, en outre, comme nous l'avons vu, elle détermine parfois une transmission de contenus. Par exemple, la bibliothèque musicale de Clément, qui n'écoute que sa musique sur le *Cloud*, se limite en hors-ligne à celle de sa sœur. En effet, en héritant de son ordinateur portable, il a hérité de toute la musique de Pauline dans laquelle il va piocher de temps à autres. Se joue alors une familiarisation progressive avec le numérique au travers d'objets transmis.

En effet, certains concepts comme la culture de la chambre semblent sous-entendre une forme d'autonomie quant à l'appropriation de la culture du numérique. Si nous sommes en partie conscient que les affordances maîtrisées par la jeune génération favorisent cette autonomie, notre enquête a mis au jour qu'une partie de cette culture se transmet « physiquement » et verbalement, et n'est donc ni innée ni tout à fait autonome.

Outre cette transmission d'objets, qui est la plupart du temps une transmission descendante, nous avons souvent relevé une transmission de « contenus musicaux ».

19.2. TRANSMISSIONS DE CONTENUS

Faire partager sa musique à autrui impose en soi une médiation unidirectionnelle, dans un premier temps, au moins. Nous avons donc, de manière caricaturale, scindé ce type de transmission en deux, et avons appelé « *top-down* » les transmissions descendantes des parents, voire des grands-parents, vers les enfants et petits-enfants, et « *bottom-up* » les transmissions relatives à tous les mouvements ascendants de partages musicaux des jeunes vers leurs parents. Si, par souci de clarté, nous avons différencié ces types de médiations, il est évident qu'ils sont à penser dans une relation dialectique.

19.2.1. TRANSMISSIONS TOP-DOWN

La figure de la mère s'est imposée à nous dans beaucoup de témoignages. Celle qui, en effet, transmettait la musique d'après les souvenirs d'enfance ou d'adolescence de nombreux parents que nous avons rencontrés était leur mère. La mère de Medhia « *écoutait beaucoup Louis Mariano, Enrico Macias* ». Pour Juliette, « *c'est ma maman qui a amené ça à la maison. Elle a beaucoup écouté de musique. [...] Elle nous a beaucoup fait écouter Ferra, Brel, Brassens, Barbara, même des révolutionnaires... Kassovia* ». Hélène dit avoir « *baigné dedans depuis toute petite avec maman qui chantait* ».

Or le rôle de ce personnage particulier semble se perpétuer telle qu'Hélène le prouve car elle a souhaité faire, elle-même, l'éducation musicale à ses enfants à partir d'un disque qu'elle avait écouté dans son enfance : « *C'est Piccolo et saxo, le disque 33 tours. Ça ça m'emménait très très loin. [...] Y'a un aspect tout à fait éducatif. Si bien que, quand j'ai été maman, j'ai cherché partout ce CD. [...] On l'a, ils l'ont beaucoup écouté les enfants.* »

Nous n'avons pas eu l'occasion d'interroger la génération des grands-parents des adolescents de notre ensemble. Mais il subsiste, dans bon nombre de familles de notre ensemble, l'idée qu'entre cette génération et celle des parents d'aujourd'hui, la transmission en matière de musique était moins présente, voire même que la musique était, à l'époque, source de conflits.

Tout d'abord, la musique, en soi, représentait une rupture, puisque l'écoute musicale était souvent une pratique inexistante dans les pratiques culturelles des grands-parents actuels. Denis explique que « *dans mon milieu familial direct, mes parents, mes grands-parents, c'était inexistant* ». Monique, la mère d'Audrey, fait directement un lien avec le milieu social dans lequel ses parents ont évolué : « *la musique, dans le milieu ouvrier, c'était pas du tout leur truc. On avait un tourne-disque ou un mange-disque, si tu veux. Le premier truc que j'ai dû entendre, c'était Pierre et le loup. Et après, on écoutait, genre, des comptines, des trucs comme ça, etc., mais c'était*

vraiment que pour les enfants. Mes parents, ils ont jamais écouté de musique, jamais ». Pour les parents de Monique, la musique avait manifestement une vertu éducative, même si pour eux elle n'était pas indispensable.

Cette rupture d'une pratique culturelle concernant la jeunesse de l'époque était même, parfois, doublée d'une certaine incompréhension. En effet, les idées et les valeurs promues par la musique de leurs enfants pouvaient être en contradiction avec les leurs. Les parents de Fred, le père d'Arthur, n'écoutaient pas de musique populaire chez eux : « *Ils n'avaient même pas de disque de jazz, ils étaient très classiques. C'était aussi un milieu. Mes parents, c'était un milieu très classique. Par contre ils écoutaient... ils connaissaient bien la musique classique. [...] Ce qu'il faut comprendre c'est qu'à l'époque, il y avait beaucoup de distanciation entre les parents et les enfants, mes parents, rien que d'écouter Brassens, ça ne se faisait pas, c'était des paroles très anticléricales, très... On n'écoutait pas Brassens, moi j'ai pu écouter Maxime Le Forestier, mais quand il a commencé à chanter Parachutiste et tout ça... [...] Ce qui m'amuse c'est que, là, je trouve qu'il y a vraiment une question, c'est qu'on voit que Arthur écoute encore beaucoup de choses que nous on écoutait quand nous avions son âge, quasiment, alors que nous... »*

Hélène remarque justement, qu'en la matière, le gap, que ce soit en termes d'esthétiques musicales, de pratique culturelle, ou d'idées émancipatrices véhiculées par la musique, était bien plus important entre les grands-parents et les parents qu'entre les parents et les enfants d'aujourd'hui : « *Après, post 68, ils sont restés ailleurs. Nous on a eu les mouvements libertaires, un monde qui étaient pour eux totalement... Ils ont fait un bien plus grand saut que nous. Et puis y a eu une mondialisation aussi. Nous on est passés directement à l'anglais. Eux, ils ne connaissaient pas. C'est une génération qui a arrêté très tôt l'école. »*

La musique des parents actuels s'est non seulement massivement transmise auprès de la nouvelle génération, mais elle s'est, en outre, réifiée autour de discours mythifiés. Sylvain explique que « *les Beatles je les écouterai encore toute ma vie je pense* ». Pour Clément « *Police, c'est une valeur sûre* ». Comme nous l'avons vu dans son portrait, Éléonore emprunte des CD à son beau-père : « *Oui parce qu'ils écoutent de la bonne musique, de la musique que j'aime et puis ils achètent un peu des trucs un peu aussi pour nous faire plaisir des fois, donc du coup j'lui emprunte.* » Caroline sa mère pense « *que c'est quand même assez nouveau, que la musique soit partagée, qu'il y ait pas une musique trop marquée par génération, la musique de papa maman, la musique des enfants, peut-être que maintenant, ça s'est un peu lissée... »* ».

Cette transmission se produit, là encore, souvent de manière implicite. Fred met régulièrement en route sa chaîne Hi-Fi pour en faire profiter toute la famille, notamment lors des

repas. Rémy explique cette posture quasi mimétique qu'il a eu en écoutant la musique de son oncle : « *J'étais à côté. J'ai bien aimé. Et puis j'ai écouté. [...] Chez lui. Dans son salon. Une p'tite soirée... tranquille.* »

De toute évidence, il existe toujours des phénomènes d'opposition de la part des adolescents face à la culture parentale. Claire, la sœur de Pierre, s'est forgée une partie de son goût musical par opposition à celui de son père : « *Tu nous a apporté le côté transgression dans nos choix de musique. Moi j'adorais les Spice Girls, quand on le mettait pendant cent bornes dans la voiture ça te saoulait. Moi j'adorais ça, et je pense aussi parce que ça vous embêtait.* »

En réalité, plus que d'une opposition, telle qu'elle pouvait exister entre grands-parents et parents actuels, il serait plus juste de parler d'une autonomisation du goût, c'est-à-dire d'une construction du goûts qui ne renie pas la culture parentale, mais se construit à partir d'elle. Paul, le frère d'Alexandre, avoue « *Goldman j'écoute un peu du coup. Au début j'aimais pas parce que c'était en opposition avec ce qu'écoutait les parents, forcément t'écoutes pas la même chose. [...] Maintenant j'aime bien...* ». Éléonore porte davantage d'intérêt à la musique que ses musicophiles de parents écoutent : « *Avant, je leur piquais des trucs genre les Beatles ou des trucs comme ça, mais maintenant je fais plus attention à ce qu'ils écoutent pour écouter.* »

Ce phénomène d'opposition, ou plutôt d'autonomisation autour de la musique, traduit une manière d'exprimer son identité à travers la musique. Pauline explique, en effet, qu' « *à 17 ans, j'étais trop une rebelle, donc il fallait que j'écoute une musique de rebelle. C'était super important, ça véhiculait une partie de toi la musique !* ». Pour Christine, « *la musique c'était aussi un signe d'appartenance* ». Sylvain refusait d'admettre qu'il aimait bien un artiste que son meilleur ami écoutait en boucle : « *Moby j'ai toujours dit que je détestais, parce que c'était son truc à lui et que c'était mon pote, et que je ne pouvais pas aimer comme lui, alors qu'en réalité Moby c'est vraiment génial.* »

Ces témoignages confirment l'enjeu de l'adolescence comme l'âge où l'appropriation et l'affichage de son identité (Glevarec, 2010, p. 27) s'appuient en partie sur la musique qui devient une « technique collective de fabrication de soi » (Hennion, 2007a, p. 293).

L'autonomisation du goût des enfants au sein de la famille conduit également à ce que la musique se transmette de façon ascendante, les enfants la faisant alors partager, voire découvrir, à leurs parents.

19.2.2. TRANSMISSIONS BOTTOM-UP

Alors que leurs parents ne sont généralement plus en recherche de nouveaux goûts musicaux, ceux-ci s'étant stabilisés et leurs priorités étant tournées vers d'autres domaines, la découverte musicale s'établit, pour certains, au travers des enfants. Medhia, grâce à son fils Rémy, s'est ainsi ouverte au rap en écoutant MC Solaar, ou encore Diam's, qu'elle apprécie. Didier écoute souvent « *Pharell Williams, j'aime bien ce qu'il fait* », ou encore « *le dernier album des Daft Punk* » que Clément apprécie particulièrement. Hélène, sa mère, a découvert Bénabar par l'intermédiaire de Pauline parce qu'elle l'écoutait en boucle quand elle avait 14 ans. Pour Gilles et Christine aussi, leur fils Romain est à l'origine de cette découverte : « *Il nous a fait écouter, quand on est partis en vacances, cet été. On avait un très long trajet à faire, on est parti en Croatie. Donc on a eu des Daft Punk dans la voiture, avec la clé USB de Romain.* » Caroline aime bien le tube de Macklemore parce que « *quand il est passé, tu m'as dit "j'aime bien ce morceau". Je l'ai déjà entendu à la radio, et je l'aime bien aussi...* ».

Les enfants deviennent alors des prescripteurs importants pour beaucoup de parents. Christine n'a plus le temps de découvrir de nouvelles musiques : « *Aujourd'hui, c'est une frustration pour moi. Du coup, j'ai Carla qui me dit "écoute ça". D'ailleurs je retiens pas. [Rires]. [...] Moi j'avoue c'est eux qui me font découvrir, si des fois j'entends un truc et je leur demande...* » Pour Monique, c'est sa fille « *Audrey qui est la référence* » en matière de découverte de musique contemporaine. Pierre, en fin musicophile, parvient même à faire découvrir à ses parents des artistes ou des chansons de leur époque : « *Je leur refais écouter des trucs, je leur dis "ça tu dois connaître c'est ton époque". Ils sont toujours étonnés de voir qu'on écoute Bob Dylan ou les Beatles.* »

Soulignons cependant que les enfants ne sont pas seulement prescripteurs sur les contenus. Ils le sont aussi sur les modes d'accès. Fred a ainsi découvert le *streaming* grâce à ses enfants : « *C'est vrai que c'est par les enfants qu'on a découvert qu'il y avait d'autres moyens. Moi je n'aurais pas eu les enfants, j'aurais jamais su qu'il y avait Spotify.* » De son côté, Audrey s'occupe de gérer la *playlist* de ses parents sur leurs iPhones, n'étant pas autonomes pour cela, ce qu'explique son père Christophe : « *Avant, tu voulais écouter une musique chez toi, t'achetais le CD. Aujourd'hui, quand j'veux avoir une musique chez moi et qu'je veux pas le CD, j'demande à Audrey de me le télécharger, par exemple. Parce que je m'en occupe pas du tout, je sais même pas comment il faut faire. À la limite, je cherche, je le fais, mais je laisse faire Audrey. Et avant, j'avais plus de facilités, a priori, j'veoulais une musique, j'l'achetais et puis voilà, terminé. Aujourd'hui, c'est Audrey qui gère ma playlist.* »

Comme évoqué en introduction, ces mouvements de transmission *top-down* et *bottom-up* se lisent dans le temps de manière dialectique. Pour preuve, Martin a appris à jouer à la guitare *Moi... Lolita*, d'Alizée pour faire plaisir à ses filles, Astrid et Margritt. Astrid avoue devant son père honteux : « *Si, si, si, si, si. Il a appris les paroles et il les joue à la guitare. Je te promets. Papa... papa, c'est dans ton classeur de chansons.* »

Françoise résume cette transmission dialectique avec humour : « *Au début, on imposait notre musique, et après ils nous ont imposé la leur. C'était une petite vengeance.* »

Nous faisions une dernière hypothèse quant à ces transmissions. Suite aux échanges d'objets et de contenus musicaux, il nous semblait intéressant de questionner aussi le rapport affectif attribué à la musique. Sous-tendue par des phénomènes d'acculturation familiaux, illustrés notamment dans les travaux de la théorie critique bourdieusienne, cette hypothèse fut néanmoins plus difficile à saisir, dans la mesure où elle était encore plus implicite et symbolique qu'une transmission d'objets ou de contenus.

19.3. TRANSMISSION DE VALEURS

Par un phénomène d'acculturation, les parents qui attachent un intérêt particulier à la musique, tant sur le plan de l'écoute que de la pratique, parviennent souvent à transmettre ce goût à leurs enfants. S'ils ne partagent pas les mêmes goûts musicaux, il y a au moins transmission – pour les musicophiles – ou non-transmission de cette valeur – pour les non-musicophiles.

Nombre de témoignages attestent de cette disposition, de cette ouverture d'esprit et de cette curiosité qui souhaite être transmise, plus encore que des contenus :

« *Gilles [père de Carla] : - Et peut-être qu'en leur en parlant on leur a transmis le plaisir qu'on avait à écouter ces groupes, d'aller les voir en concert. Peut-être qu'on leur a fait passer déjà une envie de découvrir le groupe et après vous avez peut-être accroché du coup.* »

« *Christophe [père d'Audrey] : - Jamais j'lui ai dit : "Ça c'est nul, faut pas l'écouter." Parce que je suis assez ouvert au niveau de la musique. Et elle, inversement, elle a écouté tout ce que, moi, j'écoutais quand j'étais plus jeune. Et puis elle s'est faite sa petite idée à elle.* »

« *Nicolas [beau-père d'Éléonore et de Rébecca] : C'est peut-être le fait qu'on soit, que moi ou Caro aussi, moi je suis en recherche active, Caro est un vecteur passif qui va discuter ou voir ou reconnaître qu'un nouveau truc est bien. Le fait qu'on soit en recherche comme ça...* »

« *Hélène : - Je dirais une volonté dans l'ouverture et la curiosité, pour permettre à l'oreille de pouvoir entendre différentes musiques, c'est ma condition, des choses quand on est éveillé à ça petit, on est apte... »*

De même, si Magritt ne supporte pas la musique de la génération de ses parents – donnant l'exemple de la chanson *Les Démons de minuit* –, elle avoue sans mal qu'elle en a retenu « *un esprit "musique" égal "fête"* ».

Une autre anecdote vient corroborer cette idée. Hélène, qui est professeure de français, et sa fille Pauline, qui est journaliste, ont toutes deux un véritable goût pour la lecture. Elles lisent plusieurs titres de presse quotidienne par jour, et dévorent quantité de romans. Les médiations à ce sujet entre les deux femmes sont récurrentes. Clément n'a pas du tout développé ce goût pour ce type de littérature. Lui écoute du rap. Du rap « *conscient* », avec des paroles « *qui veulent dire quelque chose* ». Pendant longtemps, lors de notre ethnographie, Hélène et Pauline témoignaient de cette incompréhension face au rap. À mesure que nous avons interrogé Clément en famille sur son goût pour le rap, Hélène s'est étonnée : « *C'est marrant, il a gardé que les chanteurs engagés.* » En effet, Clément a finalement réinvesti ce goût familial pour les mots dans une autre forme culturelle, ce qui n'avait jusque là pas appréhendé tel quel dans la famille.

Notre hypothèse s'est aussi confirmée en matière de non-transmission. Audrey, Antoine et Alexandre ne sont pas de grands musicophiles, tout comme leurs parents. Pour autant, ce schéma ne fonctionne pas toujours : Martin et Rémy en sont de bons contre-exemples. Ils n'entretiennent pas avec la musique un rapport affectif très fort, alors que leurs parents respectifs ont beaucoup écouté et écoutent toujours beaucoup de musique.

Cette observation corrobore les travaux précédemment menés par Sylvie Octobre et Nathalie Berthomier sur les pratiques culturelles juvéniles, notant le caractère implicite d'une transmission des valeurs culturelles :

« La transmission, en matière de culture, n'est donc pas réductible à un travail éducatif des parents sur les enfants : c'est beaucoup plus une affaire de "climat familial" que de projet éducatif explicite, car les transmissions culturelles, comme d'autres types de transmissions, fonctionnent bien plus par imprégnation, de manière implicite, que par imposition explicite [...] À chaque âge, les adolescents les plus investis dans les loisirs culturels sont ceux dont les parents affectent le plus au loisir des objectifs d'épanouissement personnel » (Octobre et Berthomier, 2011, p. 7).

Or pour la génération des grands-parents actuels, la transmission était bien plus rare. Plusieurs parents ont témoigné de l'absence de musique chez leurs propres parents, ce qui est

une valeur, ou plutôt une non-valeur, en soi. C'est pourquoi, lorsque la musique, en tant que phénomène générationnel pour les parents d'aujourd'hui, est entrée dans leur vie, elle marquait une véritable rupture avec leurs parents, comme en témoigne Fred : « *Je pense que la grosse évolution c'est que nous, par rapport à nos parents, il ne fallait pas que la musique sorte de notre milieu culturel. Il y avait des choses qui étaient tabou et on ne pouvait pas se permettre d'acheter des choses qui parlaient de cul ou qui parlaient d'antoclérical ou qui parlaient de tout ça, c'était vraiment un péché quoi, on était dans le péché.* »

Pour d'autres parents, qui avaient des parents plus musicophiles, une première rencontre avec la musique s'est effectuée par transmission et ce, de manière implicite. Hélène explique par exemple comment elle reproduit avec ses propres enfants le schéma de ses parents en termes de lien affectif : « *À la maison, on écoutait beaucoup de musique classique. Ma première rencontre avec le classique, je crois que ça a été la Moldao de Smetana. Mes parents avaient une approche, le message de la musique métaphorique... Quand les enfants après étaient petits, quand on écoutait cette musique, on était sur le petit bateau ou sur la rivière, on imaginait la Volga, la petite feuille, en imaginant ces passages... Un décodage de la sensation et des émotions.* »

La transmission du rapport affectif ou du lien à la musique peut donc se produire entre parents et enfants, mais il peut aussi avoir lieu au sein d'un groupe de pairs.

Cette constatation s'est révélée à nous par l'intermédiaire de Sylvain qui nous a longuement entretenu sur le fait d'avoir eu la sensation d'avoir « raté » le rap, qu'il n'a jamais écouté. Cela, comme si le rap était un marqueur générationnel dont il a la sensation d'être dépourvu, constituant alors un vide dans sa vie. Françoise aussi s'étonnait que la première conversation entre son fils et un cousin s'oriente en premier lieu vers la musique, comme si la musique était devenue la nouvelle « météo » de cette génération : « *À Noël, Étienne tu l'avais pas vu depuis longtemps, et vous avez tout de suite partagé vos trucs de musique. Il t'a demandé ce que t'écoutes... [...] Pour vous les jeunes, c'est quelque chose de plus marquant. Moi quand j'ai pas vu quelqu'un depuis longtemps je vais pas lui dire "Qu'est-ce que t'écoutes en ce moment ?" Je vais plutôt lui demander "Qu'est-ce que t'as vu au cinéma ou qu'est-ce que t'as lu récemment ?".* »

La musique, en tant que vecteur de communication interpersonnelle, semble être une thématique privilégiée pour cette génération. Sa fonction phatique permet de créer un contact ou favoriser un échange, une discussion, même avec ses parents,

« La transformation du rapport à la culture chez les jeunes est étroitement liée à cette évolution des modes de régulation familiaux. On est dans un schéma de cohabitation culturelle dans le foyer [...] Les produits culturels ciblés sur les

jeunes existent depuis longtemps, mais ils ne se définissent plus comme des produits porteurs d'une revendication intergénérationnelle. Dans les années 1960, les jeunes s'opposaient à la culture des adultes. C'étaient les mouvements de la contre-culture. Ou ils « bricolaient » des sous-cultures qui étaient rebelles à la fois à la culture dominante et à la culture parentale, comme l'ont bien étudié les chercheurs anglais des *cultural studies*. Mais dans la plupart des cas, ces jeunes récupéraient plus tard une partie de l'héritage culturel familial. Ce n'est pas du tout le même schéma aujourd'hui : on n'est pas dans le conflit de générations, on est plutôt dans un schéma de juxtaposition, les jeunes ont une culture, les adultes une autre. Et ce qui caractérise effectivement la première, c'est qu'elle ne puise pas du tout ses références culturelles dans les héritages du passé et qu'elle ne se situe pas dans l'opposition aux cultures parentales » (Pasquier, 2007, p. 143).

Toutes ces transmissions et ces médiations de la musique ne doivent pas occulter certains phénomènes coprésents, mais inverses, comme la volonté de ne pas dévoiler, ou de ne pas partager sur de la musique que l'on écoute.

19.4. LES NON-MÉDIATIONS

En tant que musicophile, nous avons souvent été confronté à cette situation. En achetant un album dès sa sortie et du fait d'une écoute répétée durant plusieurs jours ou plusieurs semaines, nous en avions très rapidement une connaissance approfondie. Ainsi, quand une chanson de l'album qui, jusqu'ici, s'était fait la propriété des seuls « vrais » fans ayant acheté l'album, sortait en *single* et se révélait à un public plus large, nous avions ce sentiment que la chanson ne nous appartenait plus vraiment, qu'elle nous échappait.

Pour Louise qui écoute de la K-pop, ce signe distinctif musical constitue presque une gêne : « *J'écoute ce genre de musique mais j'aime pas trop en faire écouter aux autres. J'aurais l'impression d'imposer mon style et puis je suis fière d'écouter ça. Ça me pose pas de problème de le dire mais quand il s'agit de leur faire écouter un truc, j'ai trop peur que ça leur déplaise. À ce moment-là, je veux pas parce que je préfère que ça reste pour eux quelque chose d'inconnu.* » Les sœurs jumelles ont beaucoup de points communs et notamment la K-pop. Mais pour Louise, ce partage tacitement instauré avec sa sœur devient pesant : « *C'est des musiques, aussi, que j'me sens obligée de partager avec ma sœur. C'est très dur de garder pour moi des choses. C'est compliqué.* » Louise a le même dilemme avec sa petite sœur Céleste : « *Au tout début, elle me demandait mon iPod, moi je disais non, parce que j'avais un peu un univers musical, j'avais pas forcément envie de le partager avec ma petite sœur, et donc que je voulais pas. Et donc elle vous a saoulé et finalement vous avez cédé, elle a eu un MP3 et maintenant elle veut qu'on lui mette nos musiques sur son MP3...* »

De même, sous couvert d'être une adolescente plus réservée que sa sœur aînée, Rébecca avoue finalement cette forme d'égoïsme :

« *Caroline* : - *Éleonore* pourrait nous faire découvrir de la musique.

Rébecca : - Ça veut dire quoi ça ?

Nicolas : Parce que *Rébecca* tu mets pas ta musique en avant.

Caroline : - T'es plus secrète.

Rébecca : - Parce que je veux pas... Je veux pas qu'ils me piquent mes musiques... »

Nombre de frères ou sœurs cadets ont subi la rétention d'informations ou de contenus musicaux de la part de leurs aînés : Basile demande régulièrement la clé USB de son grand frère Martin, qui n'accepte que très rarement. Romain aussi l'exprime : « *Y avait mon frère et je lui lâchais des infos... Je lâchais... petit à petit...* »

Il y a, face à ces non-médiations volontaires, l'expression d'un désir d'une musique à soi, comme une part de son identité que l'on ne souhaite pas dévoiler ou voir devenir sociale. Ces non-médiations sont le fruit d'une écoute musicale singularisée, individualisée qui tente d'échapper à toute forme de médiation, ceci ayant pour conséquence quelque incompréhension de la part de l'entourage. Comme si, intrinsèquement, la musique se devait d'être absolument partagée.

Le fait que la musique doive se partager est certainement à mettre en rapport avec le numérique. En effet, ce dernier, a, comme nous l'avons déjà exprimé dans notre étude, augmenté la visibilité de la musique dans notre quotidien, sa fréquence et son temps d'écoute, mais il a, en outre, facilité les échanges autour de la musique.

19.5. LE NUMÉRIQUE COMME « INTERMÉDIATEUR »

Au milieu de tous ces échanges, le numérique se fait le support de ces médiations, le médiateur des médiations. Cet « intermédiaire » est avant tout, dans les discours communs, un facilitateur. Il permet d'échanger plus rapidement et plus facilement.

Dans une immense majorité, quand une technologie est abordée dans une conversation, c'est pour en vanter les mérites sous une forme méliorative.

Les enceintes portatives *Bluetooth* sont très prisées par les adolescents pour leur qualité structurelle : elles sont « portatives » et facilitent donc l'écoute musicale en mobilité ou dans des lieux qui ne le permettent pas *a priori*, et « *Bluetooth* », donc facilement connectable par

n'importe quel lecteur MP3 ou téléphone portable. Margrit affirme que « *une enceinte, c'est vrai que quand on est dans un parc ou dehors ou quoi, c'est vraiment sympa* ». Astrid y voit le côté convivial : « *Si toi, tu as envie de mettre un truc, ça les dérange pas du tout. Tu peux le faire, mais... Vu que c'est un groupe d'amis, tout le monde choisit un peu.* »

La technologie *Bluetooth* rentre aussi précisément dans ce cadre, pour faciliter les échanges directs de fichiers numériques entre terminaux mobiles connectés. Hamza utilise cette technologie « *si j'arrive pas à la télécharger* ».

Pierre combine les deux technologies, enceintes et échanges *Bluetooth* : « *Ils me font écouter avec les haut-parleurs et si ça me plaît, ils me l'envoient par Bluetooth.* »



Une autre technologie est tout à fait représentative de cette observation en tant qu'elle est le support du partage en groupe : le « Y ». Il existe des « Y » qui permettent de brancher plusieurs paires d'écouteurs sur un même équipement tels que le téléphone portable et le lecteur MP3. « *Par exemple, ça m'arrive quand je vais au Rugby dans des cars, j'ai un Rockstar¹⁵¹. Tu peux en brancher cinq... je me suis acheté ça et du coup, quand je vais partir en Angleterre, j'ai vingt-cinq heures de trajet et pendant les vingt-cinq heures, je pense que je pourrai l'écouter avec pas mal de gens. C'est pas mal...* », raconte Arthur.

La technophilie se retrouve aussi concernant le web, avec *Facebook*, comme le prouvent le groupe créé par les amis de Margritt, ou les blogs, à l'exemple de celui de Marie, qui est destiné à « *essayer de faire tomber les préjugés sur le rock. Parce que vu que tous les gens, quand on leur dit : "rock", ils pensent Hard Métal, forcément ça va pas l'faire ! [...] Pour les groupes que j'aime, j'écris les biographies résumées des membres. Je mets des morceaux de ces groupes. J'essaye de documenter un maximum les gens, même si personne ne lit, évidemment. À notre époque, on r'garde les photos. C'est l'esthétique qui prône. L'écriture, on s'en fout*

Internet favorise la découverte pour bon nombre de nos informateurs. Pour Nadia, Internet est une chance en matière de découverte musicale : « *Si on n'avait pas eu Internet, on en découvrirait moins. À l'époque, quand on n'avait pas d'ordinateur, je pouvais moins parler de musique.* » Nicolas renchérit en rappelant que « *c'était dur de découvrir naguère. [...] y avait pas Internet* ».

Ce témoignage d'Arthur illustre bien le réseau d'interconnexions que peut représenter l'échange de musiques portées par le numérique : « *J'ai un pote, il a pris les CD d'un autre pote*

¹⁵¹ Marque du « Y » en question.

pour les amener chez lui et les extraire. Comme ça, il va m'envoyer les musiques qu'il a. Il va me les envoyer par MSN, trois musiques par trois musiques. Bon c'est un peu long mais bon, c'est pas grave. Sinon il me les donne en clé USB aussi. Je prends pas les CD à extraire, je prends les clés USB avec les extractions... Ça m'évite aussi de les extraire moi. »

Depuis qu'il en a découvert la possibilité grâce à Arthur, Fred, son père, traduit les paroles des chansons de sa jeunesse : « *Je crois aussi qu'une des grandes évolutions c'est que, on a découvert avec Arthur l'autre jour, que tu peux traduire des paroles maintenant quasiment en simultané sur Internet. [...] Tu comprends le monde. Avant, il y avait les paroles sur les pochettes vinyles, et si tu parlais pas anglais couramment, tu comprenais pas, tu comprenais rien. Là, tu fais la traduction machin, et tu as un texte en français aussi. [...] The Wall que j'écoutais depuis des années, j'ai compris un tas de trucs en faisant un clic alors qu'avant j'avais la flemme d'aller tout traduire, donc c'est vrai qu'il y a maintenant une facilité à plein de niveaux. »*

Le numérique se fait donc bien le support des médiations dans la mesure où il est un facilitateur de ces intermédiaires socio-techniques.

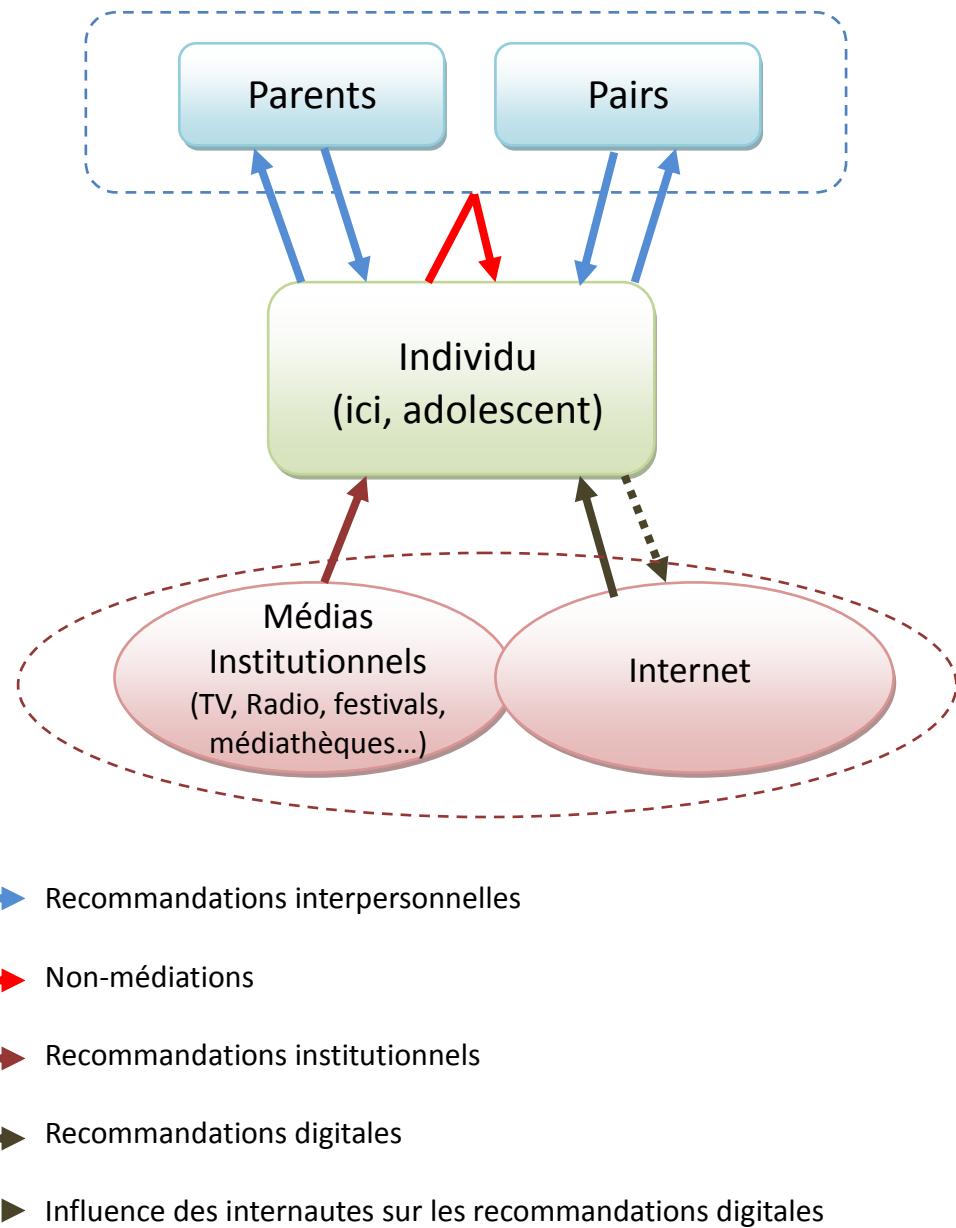
CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

La découverte musicale se concrétise par un jeu d'intrication de préconisateurs complexe. Tour à tour relais d'opinion, recommandation médiatisée – humaine ou institutionnelle –, ou digitale, forment une chaîne d'éléments par lesquels peut survenir la découverte d'un nouveau titre, ou d'un nouvel artiste, et viennent s'ajouter au capital culturel pré-existant.

« Le goût s'organise le plus souvent selon une articulation, d'équilibres variables, entre confirmation et découverte. Le nouveau s'agrège au déjà-la, se trouve intégré le plus souvent par comparaison, appartient une base de référence relative : les goûts préexistants ont souvent une certaine prépondérance, mais celle-ci peut être mise en question, réévaluée en fonction d'expériences esthétiques nouvelles. »

Ainsi la découverte musicale semble être un dispositif révélateur du goût personnel en tant qu'identité individuelle, ainsi que de la place de l'individu dans un groupe social. « Ainsi, les préférences musicales peuvent fonctionner à différents niveaux, à la fois renforcer la façon dont on se voit et envoyer des messages à d'autres » (Rentfrow et Gosling, 2003, p. 1251).

Nous modéliserions cette multiplicité des interactions et des médiations de la manière suivante :



Par ailleurs, notre recherche nous a amené à sérieusement relativiser les études donnant la radio comme « premier prescripteur » en matière de découverte musicale (Curien et Moreau, 2006, p. 18 ; Bordes, 2014, p. 17). D'une part, la jeune génération tend à se défaire d'une écoute radiophonique quotidienne et assidue (Granjon et Combes, 2007, p. 308 ; Donnat, 2009c, p. 117 119). D'autre part, les études qui cherchent à connaître les prescripteurs en matière d'écoute musicale ne se focalisent, non seulement que sur les médias – évacuant les groupes de pair, les leaders d'opinion, ou les médiations intrafamiliales à ce sujet –, mais en plus sur les médias « historiques » – omettant d'intégrer les recommandations digitales qui jouent un rôle dans la complexité de ce phénomène. En outre, nous avons pu noter la quasi-absence de citations concernant ce rôle de la radio. Pour ces raisons, notre panel nous permet de relativiser fortement l'idée que la radio est un « premier prescripteur » auprès de la jeune génération actuelle.

Nous avons en outre repéré que ces phénomènes de découverte étaient aussi le fruit d'une errance, notamment sur le média Internet, où la part de hasard prend une place non négligeable dans la possibilité de remarquer une nouvelle musique.

Dans un second temps, nous nous sommes attaché à décrypter les spécificités des différentes médiations sociales autour de l'écoute musicale en décloisonnant les types de transmissions – d'objets, de contenus et de valeurs ; entre pairs et intrafamiliales ; *top-down* et *bottom-up* – qui interviennent dans cette pratique. À travers l'exemple des non-médiations, la musique, pour l'inconscient collectif, se pense principalement dans sa forme sociale : il est difficile de garder une musique pour soi.

Cette première approche du numérique par rapport à l'écoute musicale collective, nous permet de faire la transition avec le chapitre suivant, en nous interrogeant plus largement sur les effets du numérique sur la musique et son économie.

CHAPITRE 8 : MUSIQUE NUMÉRIQUE ET CONSENTEMENT À PAYER

Ce dernier chapitre a pour but d'émettre un certain nombre d'hypothèses fortes quant aux effets du numérique sur les pratiques d'écoute musicale des adolescents, à la fois dans une perspective économique, mais aussi affective et symbolique.

Si, comme plusieurs parents d'adolescents nous l'ont démontré, les pratiques illégales précédèrent largement l'avènement du numérique – que nous datons au début des années 2000 –, la massification des pratiques illégales de téléchargement semble avoir modifié sensiblement le paradigme qu'entretiennent les jeunes avec la musique.

Nous verrons dans un premier temps de quelle manière ce changement de paradigme se réifie. En effet, pour mémoire, nous émettions en introduction l'hypothèse que le portefeuille des goûts des adolescents s'était élargi grâce à la complexification des modes de recommandation que nous avons évoquée dans le chapitre précédent¹⁵². En outre, les entretiens que nous avons menés ont fait ressurgir deux grands types de discours, au demeurant opposés. Nous verrons comment ces discours s'articulent : pour les uns technophiles – dont la thèse principale admet que le numérique facilite les usages quotidiens –, pour les autres « rétromaniaques »¹⁵³ – posant le numérique comme responsable d'une perte de la valeur de la musique. Grâce au numérique, donc, la musique circule plus facilement, plus rapidement. À ce titre, nous avons pu vérifier l'hypothèse d'une double circulation de la musique : à la fois intermédiaire – la musique circulant d'une industrie à l'autre, telle que le cinéma, la publicité, le jeu vidéo etc. – et « intermédiaire » – pouvant être transférée d'un ordinateur, à un lecteur MP3, à un téléphone portable en *Bluetooth*. Cette circulation nous permettra de démontrer la cohérence des univers culturels médiatiques des adolescents que nous avons suivis.

Dans un second temps, nous avons souhaité nous intéresser plus particulièrement au téléchargement illégal, selon une approche info-communicationnelle. Partant des dissonances cognitives de la plupart des adolescents et de leurs parents téléchargeurs qui opposent leurs discours moralisateurs aux pratiques frauduleuses de leurs enfants, nous avons interrogé cet espace de « frottements » comme la possibilité de comprendre les motivations de cette jeune

¹⁵² Voir chapitre 7, p. 337.

¹⁵³ Que nous définirons alors.

génération face à cette pratique. Plus précisément, nous souhaitions savoir s'il s'agissait d'une méconnaissance de la légalité de certaines pratiques, ou si le téléchargement était consciemment pratiqué illégalement. Dans ce deuxième cas, les téléchargeurs développent une palette argumentative pour se justifier que nous tenterons de catégoriser. En nous intéressant aux pratiques illégales, nous nous devions aussi de comprendre, par opposition, les discours portant sur les pratiques légales, pour le peu qu'elles existent. L'idée était, pour cette population, d'appréhender et d'expliciter les arguments avancés en faveur du consentement à payer. En outre, il sera question d'interroger le modèle du *streaming* légal auprès de cette génération, sachant que cette pratique ne connaît pas – encore ? – le développement qu'il connaît dans les pays scandinaves.

20. CE QUE LE NUMERIQUE FAIT A L'ÉCOUTE MUSICALE

Cette sous-partie a pour ambition de faire émerger les effets que le numérique induit sur l'écoute musicale. Parmi ces effets, une de nos volontés, dès le début de notre travail de recherche, était de nous intéresser à la question du portefeuille de goûts des adolescents, privilégiant l'hypothèse que le numérique avait ouvert l'accès à une, voire plusieurs cultures musicales, élargissant les possibles et la diversification des genres de leur écoute musicale.

20.1. ÉLARGISSEMENT DU SPECTRE D'ATTACHEMENT

Intuitivement, comme l'exprime Pierre, le numérique faciliterait non seulement l'accès, mais aussi la découverte de nouveaux genres : « *T'as Internet qui t'offre une circulation des styles musicaux.* »

Il est évident qu'une telle hypothèse suppose une comparaison rigoureuse avec la ou les générations précédentes, or notre cœur de cible se trouve être les adolescents. D'autre part, comme le rappellent Michel Pinet et Hervé Glevarec, « c'est le genre, c'est-à-dire une différence jugée significative, qui introduit l'éclectisme » (Glevarec et Pinet, 2009, p. 609). Pouvoir mesurer un élargissement du portefeuille de goûts impose d'être capable de définir des genres musicaux, puis d'en mesurer une forme d'éloignement – en termes d'esthétiques ou de représentations sociales. Or, précisément, nous avons démontré auparavant que les catégories de genres étaient sans cesse remises en question par les adolescents.

Pour cette première raison, la notion même de « portefeuille de goûts » nous semble problématique. D'autre part, comme proposé par Antoine Hennion, le terme

« d'attachement » (2007b) semble plus propice à décrire le caractère évolutif et réversible du lien entre un individu ou un groupe social et une œuvre ou un artiste, afin d'appréhender le goût comme une performance¹⁵⁴. Pour ces raisons, il nous semblait intéressant de proposer la notion de « spectre d'attachement » qui se veut une notion alliant l'accroissement de la culture musicale décrite par Hervé Glévarec et Michel Pinet et le sentiment d'attachement préféré par Antoine Hennion.

En outre, cette notion permet, comme nous allons le voir, de rappeler que la diversité des œuvres écoutées par un individu ne se résume pas aux genres esthétiques.

Aussi,

« Le goût gagne à être mis en relation avec l'idée de réflexivité, non seulement au sens moderne et politique de celle-ci, mais aussi et surtout – c'était le but des deux scènes qui ont servi d'entrée en matière – en un sens premier, original, insistant sur le moment indéterminé de l'avènement. Il s'agit bien de plaider pour une autre conception du goût, comme modalité problématique d'attachement au monde. Ou encore, dit autrement, comme activité pragmatique d'amateurs critiques tournés vers leur objet sur un mode perplexe, guettant ce qu'il leur fait, attentifs aux traces de ce qu'il fait aux autres, partagés entre les sensations directes à éprouver (ou essayer d'éprouver), et les relais indirects qui permettent de différer un peu son jugement et de s'en remettre en partie à l'avis des autres » (Hennion, 2009, p. 65).

Pour abonder en ce sens et exemplifier notre hypothèse, nous proposons comme point de départ la bibliothèque musicale de l'un de nos informateurs : Antoine. Pour mémoire, Antoine n'est pas l'adolescent le plus musicophile de notre ensemble. Pour autant, alors qu'il n'entretient avec la musique qu'un rapport affectif relativement faible, comparativement à certains de ses pairs, il présente tout ou partie des caractéristiques nous permettant d'affirmer que cette génération a grandement tiré profit des outils numériques.

Voici la liste non exhaustive des artistes que l'on peut trouver dans l'*iPod* d'Antoine, à partir de laquelle nous allons faire émerger des éléments d'analyse :

¹⁵⁴ « Goûter, ce n'est pas signer son identité sociale, se coller une étiquette de conformité à tel ou tel rôle, obéir à un rite, ou lire passivement selon ses compétences des propriétés « contenues » dans un produit. C'est une "performance" : cela agit, cela engage, cela transforme, cela fait sentir » (Hennion, 2007b, p. 297).

Beethoven, Jessie J, Joe Dassin, Katy Pery, Pub, Keane, Lady Gaga, Linkin Park, Louise Attaque, OST Madagascar, Manau, Mano Negra, Maroon 5, Michel Fugain, Mickey 3D, Nicki Minaj, Noir Désir, One Direction, Maxime Leforestier, Phil Collins, Phoenix, OST Project X, Queen, Rihanna, Shaka Ponk, Shakira, Sniper, Taiwo Cruz, Téléphone, U2, Tryo, Walk off the earth, Walt Disney, 1995.

20.1.1. UNE DIVERSIFICATION INTERVENANT À PLUSIEURS NIVEAUX

20.1.1.1. Diversité des genres musicaux

Même si nous avons déconstruit les catégories de genres musicaux dans le premier chapitre de cette partie¹⁵⁵, nous allons un instant garder une classification communément admise.

Dans la *playlist* d'Antoine, nous pouvons aussi bien trouver des musiques classiques – Beethoven – que des genres musicaux plus populaires et contemporains comme de la pop – One Direction –, de la chanson française – Michel Fugain, Maxime Leforestier –, du hard-rock – Linking Park – ou du rap – Sniper, 1995.

Outre la diversité de genres musicaux – précisons, là encore, dans le cas où l'on raisonne en terme de production esthétique –, les adolescents panachent les époques des musiques qu'ils écoutent.

20.1.1.2. Diversité des époques

Toujours dans la *playlist* d'Antoine, on peut noter que plusieurs époques cohabitent, des années 1980 – Téléphone, Joe Dassin – aux années 2010 – Lady Gaga, Taïwo Cruz – en passant par les années 1990 – Louise Attaque, Noir Désir – et 2000 – Maroon 5, Keane.

Cette constatation s'applique à de nombreux jeunes, lesquels ne font pas forcément de distinction entre les époques au cours desquelles les musiques ont été produites. Carla approuve « *aussi des artistes qui sont de la génération de mes parents, ils sont pas trop à la mode. Mais j'aime bien aussi les artistes maintenant* ». Il en est de même quant au choix des stations radios qu'elle écoute : *Fun Radio* et *RFM* qui, *a priori*, ne ciblent pas les mêmes publics : « *J'écoute NRJ, Fun Radio... mais comme j'aime bien les groupes comme Queen... alors que mes copines, quand je leur parle de Queen ou de Téléphone, elles ne connaissent rien. Donc j'ai un peu des goûts différents, que moi j'aime beaucoup. Donc je peux écouter par exemple RFM. [...] Voilà, NRJ, Fun Radio et RFM : toutes les radios qui passent des chansons de maintenant et des chansons d'un petit peu avant.* »

¹⁵⁵ Pour rappel, p. 314.

De plus, certaines musiques font l'objet d'une représentation patrimoniale. Basile écoute les Beatles parce que « *tout le monde en parle* », Carla apprécie Police parce que « *tout le monde connaît* ».

Le fait est que la plupart des jeunes croisent les genres musicaux et les époques dans leurs *playlists*, précisément parce que les genres n'ont, pour eux, pas de signification comme l'évoque Rébecca : « *Je sais pas vraiment le genre que c'est. Quand j'aime bien, j'aime bien et puis c'est tout.* »

20.1.1.3. Diversité des légitimités

De même que pour les genres, les frontières entre les musiques, considérées comme légitimes ou illégitimes par les adolescents eux-mêmes, sont devenues poreuses. Ainsi, un artiste ou un groupe peut être considéré socialement comme illégitime ou jugé trop commercial, ne l'est plus tout à fait à une échelle individuelle, dès lors qu'il n'est plus question du personnage, mais du titre uniquement, comme le précise Rémy : « *Y a des fois du rap US, ça peut être nul. Comme des fois, il fait des bonnes musiques, donc, euh... Pareil, Nicki Minaj [artiste au fort succès commercial], y a certaines musiques, elles sont nulles comme d'autres, elles sont bien. Donc, j'prends c'que j'aime. J'fais pas de différence.* »

Louise est tiraillée entre ce paradoxe d'aimer et valoriser un genre qui n'est pas populaire, donc légitime pour elle, mais elle admet ne pas être au courant de l'actualité musicale qui fait sens pour sa génération, ce qui la met socialement en difficulté : « *Je suis aussi anti "faire-comme-tout-le-monde", parce que écouter des artistes à la mode, OK, mais bon. Toujours l'envie de me démarquer. Après, c'est ça justement ce qui est chiant, c'est que tu te démarques en écoutant des musiques pas commun. Encore qu'il y a beaucoup de gens qui commencent à s'y mettre à la K-pop. Mais après je connais pas non plus l'univers à la mode et ça m'fait souvent défaut d'ailleurs parce que tu vois [se désignant elle-même], "grosse gourde". Enfin, les gens comprennent très vite que, moi, faut pas m'parler de ça.* »

20.1.1.4. Diversité des médias de provenances

La *playlist* d'Antoine nous renseigne enfin sur la diversité des médias à partir desquels il a découvert les musiques qu'il a téléchargées. Y figurent à la fois les bandes originales de films – OST (pour *Original Sound Track*) *Projet X* –, des dessins animés – OST *Madagascar*, *Walt Disney* –, des musiques de publicité – Pub – et, enfin, des *covers* faites par des amateurs de *YouTube* – *Walk off the earth*.

Nous reviendrons, dans une prochaine section sur les enjeux de cette circulation intermédiaire.

Nous expliquons la diversification des genres, des époques et des médias par un effet générationnel doublé d'un effet d'âge.

20.1.2. UN EFFET D'ÂGE ET DE GÉNÉRATION

20.1.2.1. *Un effet de génération*

Monique, la mère d'Audrey, pose la question de savoir si la génération précédente bénéficiait déjà d'une telle diversité sur le plan de l'offre : « *Moi, ce que je trouve bien, aujourd'hui... mais peut-être que c'était pareil, aussi, quand on était jeunes mais je m'en rendais pas compte... c'est que tu as à la fois des gens genre Darft Punk et en même temps tu vas entendre des chanteurs, on va dire, français, avec du texte et qui font... et qui ont aussi vachement de succès, genre Benabar. Je trouve ça génial. Tu passes des extrêmes... d'univers complètement différents. Ça, j'aime bien, je trouve ça assez sympa.* » S'il est difficile de savoir si l'éclectisme d'une génération à l'autre est effectif, il est au moins présent dans les discours et les représentations des adolescents de nos jours et de leurs parents.

D'après les propos de plusieurs de nos interlocuteurs, cette question est en effet générationnelle, comme l'évoque Gilles, le père de Carla, s'agissant des radios de son époque : « *À la limite ça nous suffisait, parce qu'on connaissait rien d'autre ! Ça nous allait très bien.* » Denis est toujours très surpris lorsqu'il entend son fils Pierre parler de musique : « *C'est effarant ! Moi je suis effaré de voir tout ce qu'il connaît !* »

En outre, cet effet générationnel semble doublé d'un effet d'âge, à savoir que les genres écoutés évoluent au cours d'une vie.

20.1.2.2. *Un effet d'âge : « mes oreilles n'étaient pas prêtes »*

Gilles a découvert la musique classique récemment : « *Avant j'aimais pas du tout, et ça vraiment ça me plaît. [...] C'est l'écoute de certains morceaux qui ont fait que je m'y suis mis, qui m'ont provoqué de l'émotion, parce que je connaissais pas du tout, y a certains morceaux un peu culte que j'ai pu écouter, et je trouve qu'ils ont vraiment provoqué une émotion importante. Alors que quand t'es ados, à vingt ans, souvent la musique classique, bon...* » Son fils dément tout de suite : « *Ben moi, j'ai de la musique classique dans mon iPod !* »

Françoise évoque aussi cette ouverture tardive vers la musique classique : « *Avant j'étais branchée pop rock. Pour moi, c'était une musique trop sérieuse, trop classique, d'un autre temps, et en fait j'en apprécie seulement maintenant la beauté. Mes oreilles n'étaient pas prêtes pour apprécier... Avec la maturité, avec l'âge... »*

À l'inverse, après avoir écouté beaucoup de musique classique, les parents d'Audrey ont découvert le jazz.

« *Monique : - Nous, c'est jazz, en ce moment.*

Christophe : - Oui, le jazz. À un moment donné, on écoutait de la musique classique. Moi, j'me souviens y a vingt ans quand on était à Ramonville, tu te rappelles, on avait beaucoup de musique classique. Et puis c'est passé. »

« *Avec l'âge* », comme le dit Françoise, les goûts évoluent. Mais il n'est pas nécessaire d'atteindre l'âge adulte pour connaître cette évolution. Les adolescents aussi témoignent de cette dynamique de l'attachement, justifiant ainsi la notion de « carrière d'amateur » (Ibid., p. 75). Astrid écoutait des artistes très populaires dans son enfance : elle cite Diam's et Kamini qui ont connu de grands succès commerciaux. Puis elle a commencé à écouter des artistes que sa sœur aînée aimait bien, avant de se spécialiser elle-même dans ce courant musical¹⁵⁶. Pierre évoque ces changements brutaux à l'âge adolescent où l'évolution d'un genre musical à l'autre est parfois corrélée à un changement d'apparence, voire d'attitude : « *C'est vrai, du coup quand t'as pas vu des gens depuis longtemps, y a peut-être quelqu'un qui adorait le métal où il était gothique et tu vas le revoir, il sera plus du tout pareil. Il se mettra à écouter du reggae. Ça arrive ! Moi j'ai connu Pierre-Jean qui écoutait du Métal au collège et il est passé au lycée, il s'est mis à porter du coton bio et à écouter du reggae. »*

À partir de ces observations, nous avons pu établir une liste d'éléments, lesquels nous semblent avoir rendu possible le spectre d'attachement perçu par nos informateurs.

¹⁵⁶ « *Et, je sais pas, à une époque, je pense que c'est quand on a déménagé ici, on a ressorti tous les CD. Je sais pas, j'ai commencé à les r'garder Margritt, elle commençait à écouter des trucs un peu différents parce qu'elle est arrivée au lycée. Donc, du coup, là-bas, elle avait pas les mêmes personnes avec qui elle restait. Donc, du coup, elle écoutait des choses différentes dans sa chambre », p. 184.*

20.1.3. QUELQUES ÉLÉMENTS PERMETTANT L'ÉLARGISSEMENT DU SPECTRE D'ATTACHEMENT

20.1.3.1. La musicalisation de la société et des médias

Par un effet d'acculturation, la musique étant plus présente dans notre société et dans les médias, elle se retrouve dans des objets qui, par leur biais, permettent une ouverture culturelle vers de nouveaux horizons culturels. Pour Gilles, sa nouvelle accointance avec la musique classique s'est en partie construite avec « *des films comme Le Concert, c'est super ce morceau, il est magnifique. Ça a permis de vulgariser, pas en nivellant vers le bas, mais vers le haut, et de faire voir que y a un scénario qui te donnait de l'émotion...* ».

La publicité, les films, les séries, les jeux vidéo ou les dessins animés entrent fortement en dialogie avec leurs musiques et redoublent les moyens de faire découvrir au public de nouveaux artistes, voire de nouveaux genres musicaux.

Il en est de même en ce qui concerne les lieux culturels : la multiplication des médiathèques – Pierre y découvre beaucoup de musiques et de nouveaux genres musicaux –, l'augmentation de la fréquentation des lieux musicaux comme les écoles de musique, ainsi que les festivals de musique ou les discothèques – Pierre et Alexandre disent avoir acquis une partie de leur culture musicale « *en sortant dans des clubs, en boîte* » – participent fortement d'un phénomène d'accroissement de la culture musicale des individus.

D'autre part, la mondialisation de l'offre apparaît pour certains comme une opportunité de découvrir de nouvelles musiques. Cette opportunité n'est manifestement pas toujours heureuse, comme l'évoque Claire : « *Et puis t'as plus que les chanteurs français maintenant, t'as les chanteurs d'Amérique latine, d'Asie... Toute la pop asiatique qui débarque en ce moment, dégueulasse, tu l'as aujourd'hui pourquoi, parce que c'est plus facile d'exporter toutes ces musiques* ». Cette offre pléthorique a engendré une augmentation considérable des librairies musicales numériques personnelles (Kamalzadeh, Baur et Möller, 2012, p. 373) – qualifiées par Tuck Leong et Peter Wright de « *jukebox mondial en direct* » (Leong et Wright, 2013, p. 958) –, que seule la digitalisation des contenus pouvait amener, à cette échelle de la population.

Le phénomène que nous venons d'évoquer n'est pas le seul à entrer en ligne de compte dans cet élargissement probable du spectre d'attachement des adolescents.

20.1.3.2. *La pratique instrumentale, de la danse ou du chant*

La pratique d'un instrument, de la danse ou du chant, comme un éveil, une éducation, ou une formation de l'oreille explique, selon beaucoup de nos informateurs cette ouverture d'esprit à l'écoute musicale.

Pour Medhia, si sa fille écoute autant de musiques diversifiées, c'est parce qu'elle a « *fait de la trompette. Du solfège et tout [...] Mine de rien ça joue. Y a les chants, la guitare. Ma mère jouait du Tambora* ». Pour les membres de la famille de Rémy, qui sont tous des adeptes de la danse, ce biais leur permet de découvrir régulièrement de nouvelles musiques et potentiellement d'élargir leur spectre d'attachement. Carla l'explique aussi : « *Il y a des jazz que j'aime bien car la copine de mon frère Léo, elle fait de la danse de Modern jazz et donc elle danse sur des musiques de jazz qui sont pas mal et qui sont modernes. J'écoute aussi celles-là.* »

Hugo, de son côté, écoute, au moyen de son *iPod*, un peu de musique classique. Il a découvert ce genre « *parce qu'il fait du piano* ». Enfin, Françoise s'est ouverte à la musique classique dès lors qu'elle s'est « *essayée à la chorale* ».

À notre échelle de recherche, nous pouvons dire que l'hypothèse selon laquelle il existe un élargissement du spectre d'attachement de cette nouvelle génération est vérifiée. Mais une question persiste.

20.1.3.3. *Hyperspecialisation ou standardisation du goût ?*

Lors de l'une de nos communications, notre discutant, Olivier Roueff, s'interrogeait sur le paradoxe qui oppose les travaux démontrant la diversification des goûts – dont nous faisions partie – et ceux qui s'intéressent aux audiences, par exemple de *YouTube*, de plus en plus concentrées sur un petit nombre de contenus (Bastard et al., 2012).

Dans un premier temps, ces deux résultats nous semblaient en effet contradictoires. Il nous est apparu dans un second temps que, pour deux raisons, ces phénomènes pouvaient être interprétés de manière complémentaire.

Tout d'abord, se pose la question de la méthodologie. La méthodologie micro-communicationnelle vise précisément à comprendre la complexité d'une pratique, en fouillant au plus petit dénominateur commun ce qui fait la singularité d'un individu, à l'heure d'une musicalisation quotidienne accrue. Il n'est pas surprenant que cette singularité se retrouve dans les musiques écoutées. *A contrario*, les études quantitatives qui confrontent la répartition du

nombre de vues sur un nombre restreint de vidéos diffusées sur *YouTube* s'intéressent intrinsèquement à des corpus de grande ampleur. Nous introduirions ici la différence que Josiane Jouët établit entre audience et public (2011, p. 77), y ajoutant l'échelon auquel nous nous situons, celui de l'individu.

À ce titre, nous souscrivons pleinement à la remarque de Bernard Lahire :

« Taille des entités étudiées, nombre d'acteurs concernés, longueur des séquences temporelles prises en compte, tout cela pèse sur la nature des contextes et du passé incorporé qu'il est nécessaire, souhaitable, ou parfois tout simplement possible de reconstruire. Les résultats scientifiques ne peuvent sérieusement se discuter et se contester sans prendre en compte cette variation des niveaux de réalité sociale, des échelles d'observation et des intérêts de connaissance » (Lahire, 2012, p. 288).

Dans un second temps, nous pensons que ces deux phénomènes ne sont pas contradictoires scientifiquement. À l'image des phénomènes de controverse où plus un discours s'extrémise, plus son opposé fait le contrepoids (Rennes, 2011 ; Christophe et Carbou, 2015), nous avons tendance à penser que « l'hyper-concentration » des consultations des contenus sur le net appelle de fait à une mise en tension avec son expression inverse : « l'hyper-spécialisation » pour une « hyper-distinction ».

Les jeunes que nous avons suivis concilient les deux approches : ils connaissent des artistes très populaires par effet de réseau – comme Rihanna ou Nicki Minaj, qu'ils *connaissent* plus qu'ils *n'écoulent* – parce que ces artistes font l'actualité médiatique et définissent en partie l'identité de leur génération ; ce qui ne les empêche pas de « faire feu de tout bois » en matière d'écoute musicale en cumulant des artistes, des genres et des époques au sein de *playlists* très éclectiques.

Pour ces raisons, nous pensons que ces deux phénomènes ne sont pas incompatibles.

Le numérique donne lieu à de multiples discours portant l'idée d'un changement de rapport à la musique, depuis sa digitalisation. Si nous sommes prudent quant à la réalité de ces bouleversements, les discours et les représentations de nos informateurs sont très explicites à ce sujet. Ainsi, plusieurs discours s'opposent : les principaux mettent en avant l'idée du numérique vu à travers des technologies qui « facilitent » l'accès, l'écoute, le partage de musique ; et les autres qui affirment que le numérique modifierait, souvent dans le sens d'une dégradation, les médiations autour de la musique ainsi que la qualité des contenus proposés.

20.2. UNE TENSION ENTRE DES PRATIQUES TECHNOPHILES ET DES DISCOURS PASSÉISTES

20.2.1. UNE TECHNOPHILIE RECONNUE

Régulièrement, dans les discours que nous avons relevés, le numérique était désigné dans une acception méliorative démontrant son pouvoir facilitateur du quotidien de la pratique d'écoute musicale.

Ainsi, les enceintes *Bluetooth* précédemment décrites, de même que la technologie *Bluetooth*, qui permet l'échange de fichiers numériques sans fil entre deux terminaux, sont vécues comme une opportunité.

Didier, le père de Clément, en parle en ces termes : « *J'ai vu que j'avais un lecteur mini SD dans ma voiture. Mais le plus facile, c'est en Bluetooth avec le portable.* » Les connecteurs « Y », qui permettent de brancher plusieurs paires d'écouteurs ou de casque sur un même équipement, participent aussi de ce phénomène.

Les applications smartphones remplissent aussi pleinement ce rôle d'accompagnateurs. Lorsque Martin recherche une musique, « *tu vas sur Shazam, tu sais tout de suite tout. Même à la radio, tu vas sur le site de la radio, tu sais à quelle heure ce qui a été diffusé* ».

Par ailleurs, Internet est approuvé pour ses moteurs de recherche. Monique, la mère d'Audrey avoue que « *pour ça Internet, c'est bien, parce que tu sais rien, tu dis : "Musique, pub, voiture" (tu sais même pas la marque). Et tu te rappelles deux mots. Je me rappelle un truc : c'était "Arkansas - Alabama", tu tapes les deux mots (c'est même pas le titre de la chanson, hein ! C'est deux mots qu'on a captés). Je trouve ça génial !* ». Cette accessibilité accrue lui permet de retrouver une radio en ligne qu'elle ne pourrait pas capter dans sa région : « *Audrey m'a fait télécharger l'application sur mon Smartphone, voire, sur ma tablette, et du coup, maintenant, je peux l'avoir. Parce qu'à Toulouse, cette radio, tu peux pas l'écouter. Et tu peux l'écouter que par le biais d'Internet. D'où, Internet : bravo !* ».

D'une manière plus générale, Internet est vécu comme la raison même de l'ouverture culturelle musicale de nombre d'adolescents, voyant en lui l'opportunité de découvrir et d'élargir leur spectre d'attachement, comme l'exprime Astrid : « *À part Internet, j'ai pas d'autres moyens de découvrir des trucs.* »

Ce discours techniciste est parfois ponctué d'un rappel à l'ordre quant à l'obligation de réunir un certain nombre de conditions technologiques pour pouvoir bénéficier pleinement des usages numériques. Jeanne a un *iPod nano* depuis deux ans. Elle l'utilisait peu à ses débuts, mais, depuis

qu'elle a appris comment télécharger – illégalement – la musique qu'elle aime, elle l'utilise plus fréquemment. Marie, en habitant au cœur des Landes, rappelle combien elle est tributaire du débit Internet lorsqu'elle regarde une vidéo sur *YouTube* : « *Avec le réseau qu'on a, ça met trois plombes à charger. Ça met pire que trois plombes ! Mais moi, j'suis obligée d'mettre sur "pause" et d'attendre au moins une minute trente qu'il charge. C'est un truc de fou ! Pfff ! J'laisse tomber. Au bout d'un moment... C'est vraiment pour les urgences.* »

Si elles sont vécues comme une chance, les pratiques numériques sont déterminées par un capital technique minimum requis, ainsi que des conditions d'accessibilité qui permettent d'en tirer le meilleur parti possible.

Le numérique fascine en raison des possibilités qu'il offre : accélérer, massifier, informatiser la pratique d'écoute. Les discours – souvent accompagnés d'usages – technophiles qui illustrent ces propos sont tenus conjointement avec d'autres discours appartenant, ceux-là, à la génération des parents, lesquels décrivent certaines technologies comme ayant modifié les médiations au sein de la famille.

20.2.2. DES TECHNOLOGIES QUI MODIFIENT LES MÉDIATIONS : L'EXEMPLE DU CASQUE AUDIO

Au commencement de notre terrain, les casques audio étaient nouvellement à la mode. Nous avons recueilli de nombreux témoignages d'adolescents, pour certains très fiers de leur dernier casque audio, pour d'autres frustrés d'en être dépourvus.

Si cette technologie – aux avantages d'ordre marketing plus que techniques – a fait irruption dans la vie de la plupart des jeunes que nous avons interrogés, l'entourage s'est aussi rapidement confronté au fait qu'elle engendrait quelque rupture des échanges interpersonnels, au sein de la famille.

Par exemple, Caroline admet qu'elle connaît peu les goûts musicaux de ses filles, « *surtout Rébecca qui est beaucoup plus secrète* ». Au fil de la discussion, il s'avère que le problème vient moins de la personnalité introvertie de Rébecca que de la technologie qu'elle utilise :

« *Rébecca : - Des fois j'écoute de la musique dans ma chambre, tu rentres dans ma chambre, tu prêtes pas attention...*

Caroline : - T'écoutes beaucoup de musique dans ton casque, donc je ne sais pas ce que tu écoutes. »

Cette rupture s'est produite ces dernières années, ainsi les aînés regrettent-ils de ne plus pouvoir entendre la musique de leur cadet. Astrid parlant de Hugo : « *Moi, j'entends pas trop c'qu'il écoute parce qu'il est toujours avec son casque. Du coup, ça m'intéresse moins. Et pourtant, je suis sûre qu'il a écouté des trucs pas mal.* » Pauline fait le même constat avec Clément, son frère cadet : « *La différence, c'est que moi j'avais une chaîne et pas d'ordi. Clément il écoute beaucoup au casque. Moi, il entrait dans ma chambre, il me demandait qu'est-ce que c'est, je lui disais. Ça se faisait beaucoup comme ça. Là, je sais jamais ce qu'il écoute. Les fois où il m'a conseillé des groupes, c'est parce qu'il écoutait sans casque.* »

Enfin, Hélène demande à ses fils de ne pas travailler avec un casque sur les oreilles, invoquant une « *abstractisation de l'espace dans lequel on est. [...] Pas par rapport au fait que je les appelle ou pas. Mais ils sont plus dans un espace de fermeture, entre eux et eux, plutôt que eux et un espace. C'est d'ailleurs ce que je peux regretter parfois, moi qui aime bien entendre aussi ce qu'ils aiment, même maintenant Basile, il écoute avec le casque*

 ».

Dans d'autres situations, le casque est utilisé pour éviter certaines médiations. Thibaud, étudiant en Licence, trouve le casque très pratique lorsqu'il s'agit d'esquiver certaines sollicitations de la rue : « *C'est con, mais quand tu fais cent mètres, que t'as les types de Médecins Sans Frontières qui viennent te parler, puis un groupe de SDF... là au moins tu traces. Ça fait une excuse.* » Julie, étudiante à l'INSA, utilise aussi le casque pour son potentiel « protecteur » comme une masque sonore (Pecqueux, 2009b, p. 3), lorsqu'elle passe notamment devant un groupe de garçons trop avenants : « *Je baisse le son mais je garde mon casque, comme ça je peux entendre si jamais ça vire mal. Mais je suis pas obligée de les regarder. Ça évite de les vexer. Et je peux tracer.* » La possibilité offerte par les casques audio de moduler une bulle d'isolement tout en feignant de garder un contact avec le monde environnant démontre la capacité des équipements numériques à donner à leurs usagers l'opportunité de rester maîtres d'une situation qui pourrait leur être imposée.

Ces exemples démontrent combien un équipement ou une technologie modifient la nature des sociabilités. Si certaines technologies cherchent à enrichir les interactions sociales comme l'ont démontré Tuck Leong et Peter Wright (2013), d'autres peuvent aussi introduire des ruptures. Par extension, ces technologies sont constitutives d'un discours « *méta* » sur le numérique, généralement négatif. Il est intéressant de noter qu'à l'échelle individuelle et de manière concrète – mis à part quelques contre-exemples comme le casque audio –, l'impact du numérique est incontestable. Mais à une échelle supérieure, plus abstraite, englobante et

générale, les effets du numérique dans le temps et sur notre société, sont vécus de manière diamétralement opposée, générant des discours passéistes forts, participants du phénomène de rétromania.

« Au lieu de nous déposer sur le seuil du futur, les dix premières années du XXI^e siècle ont été la décennie du "Re-". Ce préfixe a régné sur la décennie : *revivals*, *rééditions*, *remakes*, *réinterprétation*. Une *rétrisque* perpétuelle. [...] Les années deux mille ont été aussi la décennie du *recyclage* tous azimuts : *réanimation* et *rénovation* de genres musicaux révolus, *réutilisation* et *réassemblages* de sonorités *vintage* » (Reynolds, 2012, p. 9).

20.2.3. UNE RÉTROMANIA PORTEE PAR DES DISCOURS PASSÉISTES ET LÉGITIMANTS

Nous définissons la rétromania comme la possibilité de légitimer une époque passée à travers sa nostalgie, voire son culte, d'équipements, de supports ou de contenus. « Le terme a pris désormais une signification bien plus vague, et on l'utilise pour décrire pratiquement tout ce qui à trait de près ou de loin au passé relativement récent de la culture pop. Cela comprend les phénomènes tels que la place de plus en plus importante que prend la culture pop d'autrefois dans nos vies » (*Ibid.*, p. 11). L'industrie musicale contemporaine est, comme beaucoup d'autres industries culturelles, fortement marquée par ce phénomène de rétromania. Pour exemple, les *back-catalogue*¹⁵⁷, sont depuis une dizaine d'années, une manne économique pour l'industrie du disque, d'autant plus quand celle-ci se trouve être en crise.

Pour les musicophiles, deux phénomènes définissent cette rétromania :

Le premier phénomène est celui des reprises ou de *covers*. Nous distinguons volontairement la reprise de la *cover*. Nous attribuons le terme de reprise aux artistes médiatisés dont les albums de reprises peuvent être catégorisés en plusieurs sous-genres¹⁵⁸ : les reprises par genre musical (Brassens en version punk, par les Brassens's not Dead, par exemple), l'album hommage (*Génération Goldman*, par exemple), en passant par l'album de réorchestration d'anciennes chansons (comme l'album *Acoustique* de Bernard Lavilliers), et, enfin, les albums que nous qualifions de « duo de mes chansons », dans lequel l'artiste reprend ses titres les plus connus en duo avec quelques chanteurs populaires du moment (comme l'album & de Michel Delpech par exemple). Certains chanteurs n'hésitent pas à bâtir tout ou partie de leur carrière musicale sur cette mode¹⁵⁹. La *cover*, elle, est tout d'abord un terme anglo-saxon apparu sur *YouTube*. Il s'agit

¹⁵⁷ Ils consistent à ressortir un album déjà édité plusieurs années auparavant. C'est souvent le cas lors de la sortie d'un nouvel album d'un artiste, sur lequel sont réédités ses anciens albums.

¹⁵⁸ Nous proposons une cartographie non exhaustive d'albums de reprises, et de « reprises de soi » entre 2000 et 2013, apparus dans le top 50 des ventes d'albums, en Annexe 11, p. 478.

¹⁵⁹ C'est le cas par exemple d'Arielle Dombasle ou de Michael Bublé.

de vidéos amateurs de reprises, relativement proches du karaoké filmé, ou d'une réinterprétation en piano-voix ou guitare-voix, de chansons plus ou moins connues.

Qu'il s'agisse de la reprise ou de la *cover*, ces deux phénomènes participent pleinement, selon nos informateurs, d'une culture postmoderne fondée, en partie, sur l'idéalisation d'une époque révolue, et oscillant entre la nostalgie pour certains, et l'agacement pour d'autres :

« *Romain [frère de Carla] : - Y a les reprises de Goldman, les reprises de Cabrel... Shakira elle a repris Cabrel ! C'est pour dire !* »

« *Christine [mère de Carla] : - Comme les Enfoirés, c'est que des chansons de vieux, les jeunes chantent du Aznavour, Emmenez-moi... Alors ça fait aimer... Ou même Adamo.* »

« *Martin [père de Margritt] : - Y a un truc qui a changé aussi, c'est la découverte des covers. Avant, ça existait pas les covers. Maintenant, tu vas sur Internet, y a plein d'covers. Ça permet d'voir des autres interprétations, des autres arrangements.* »

Le deuxième phénomène, comme nous l'avons vu dans la sous-partie précédente, est la forte légitimité contemporaine des artistes ou des genres des années 1960 à 1980. Ce mouvement revivaliste est porté par des discours passéistes qui accusent le numérique d'avoir fait perdre toute qualité aux équipements, aux supports ou aux artistes actuels.

Nous nous sommes confronté aux discours légitimant de la génération des parents actuels. Gilles et Christine, les parents de Carla et Romain, ont un avis tranché à ce sujet :

« *Christine : - Et je trouve qu'on avait une vraie qualité de musique, une vraie qualité de compositeurs, de musiciens, on a eu les plus grands ! Peut-être aussi que maintenant je m'y intéresse moins... [...] Y en a maintenant, mais peu par rapport à la quantité ! On a avait un choix de musiciens, de groupes de qualité, je trouve qu'on a été très gâtés à notre époque.* »

« *Gilles : - Le CD a dévalorisé en terme d'objet le moyen avec lequel on écoutait. [...] Moi j'ai souvenir dans des 33 tours, t'avais un poster en 4 ou 5, t'arrivais, tu le dépliais, TAC ! T'avais ton groupe. Ça t'as plus... »*

Selon eux, le rapport affectif lié à la musique serait déterminé par la valeur économique qu'ils attribuaient, à leur époque, au support CD :

« *Gilles : - Peut-être que pour beaucoup d'artistes ou d'interprètes qu'on entend actuellement, qui sont plus des interprètes entre guillemets Kleenex.*

Christine : - Un produit, une marque !

Gilles : - Qui sont mis en avant par des majors, ils font deux titres ça marche bien et après terminé, on passe à un autre. Du coup t'as moins, je trouve, tu connais moins la personne, t'as moins de respect...

Christine : C'est un produit, presque comme une lessive.

Gilles : C'est pas quelque chose qui nous dérange du coup, parce que y a pas le même rapport qu'il y avait à l'époque. »

Romain et Carla, leurs enfants se sont appropriés ce discours passéiste, affirmant que la seule musique pour eux qui soit légitime, est celle de l'époque de leurs parents : Romain trouve « *que les grands groupes de maintenant, Coldplay, U2, y a rien à faire, tu peux pas les comparer à du ACDC, des Police, Queen... [...]* », avant d'admettre, *in fine*, qu'il ne s'agit pas d'une question de qualité mais de goût : « *Ouais U2... C'est pas mon style de musique... J'accroche pas autant que je peux accrocher du Pink Floyd* ». Il compare ainsi l'impact d'un groupe du temps passé à la notoriété d'un groupe actuel : « *Moi je peux dire que je ne connais pas actuellement d'artistes ou de groupes qui sont du niveau de ce que représentaient ACDC, Téléphone, Police...* » Or, il nous semble que la comparaison évoquée dans ce propos, et reposant sur des temporalités différentes, est difficilement mesurable, précisément parce que la mythologie autour d'un artiste ou d'un groupe se construit avec le temps.

Ce discours légitimant n'est pas propre à cette famille. Les musicophiles les plus identifiés comme tels ou auto-identifiés valorisent « la » qualité et « l' » authenticité musicale d'une époque qu'ils n'ont pourtant pas connu. Marie écoute « *beaucoup les trucs des années... ben, ACDC, ça a commencé en 75. Ça continue. Iron Maiden, ça a commencé en 80. Ça continue, comme toujours. Aerosmith, je crois aussi... ben, oui, il tourne toujours. Donc, bon, c'est les groupes, les vrais, qui durent et pas les trucs éphémères qu'on a aujourd'hui* ». Pour Pierre, cela se justifie par le fait que la musique n'était encore pas trop industrialisée : « *Ils faisaient la musique qu'ils aiment, et tu l'entends. Y avait pas encore tout le côté commercial. C'est un style.* »

D'autres adolescents, en revanche, sont plus en ruptures avec la représentation nostalgique de leurs parents.

Hélène, la mère de Clément, considère qu'ils étaient « *à une époque de forte création musicale. [...] Nous on a connu plus de légèreté, se marrer, rire, danser, y avait quelque chose de totalement léger, sans doute en réaction. Ça faisait du bien d'écouter un Johnny qui gueule Ma jolie Sarah*

. Or pour Clément, le caractère rebelle de la musique, une valeur qui, selon lui, perdure : « *Ça revient aujourd'hui, la musique de provocation. C'est la société qui fait ça.* »

Fred, le père d'Arthur, développe aussi l'idée d'une période « *dans les années 75-80, qui a vachement bougé au niveau musical* ». Mais sa fille s'interroge : « *Pourquoi plus que maintenant ? [...] Moi je pense que ça bouge toujours, mais c'est pas le même accès aux médias aussi, je ne sais pas. C'est plus diversifié en soit, il y a quand même des nouvelles choses, l'électro par exemple.* »

La même opposition a émergé entre Denis et sa fille Claire :

« *Denis : - Aujourd'hui, on consomme de la musique, comme on consomme un bien. Du coup, c'est très éphémère. Autant y a des musiques y a vingt ou trente ans, elles duraient dans le temps, autant aujourd'hui, un chanteur ou une chanson ça peut durer une semaine.*

Claire : - Parce qu'il y a plus de concurrence aussi. »

Le gage que la qualité musicale est liée à sa longévité, et aux marques qu'elle laisse dans le temps et sur les différentes générations à venir, apparaît dans ces discours passéistes. Paradoxalement, la professionnalisation du secteur a fait augmenter de manière significative le nombre d'artistes, élargissant, dans le même temps, la palette de la notoriété depuis les artistes amateurs – jouant pour leur compte, chez eux – jusqu'aux artistes les plus connus, en passant par toute une échelle d'amateurs à plus ou moins forte notoriété – les « youtubers », les musiciens se produisant localement dans leur région, les candidats des télé-crochets, les chanteurs de comédies musicales, etc. En ce sens, le discours légitimant une musique « de l'époque » est principalement fondé sur cette question médiatique.

Gilles s'interroge : « *Est-ce qu'il y a pas une offre qui est tellement énorme, que du coup, ils ont du mal à ressortir malgré leur qualité. Ils finissent à l'insu de leur plein gré, dans une offre qui est tellement pléthorique, que même des groupes qui sortent bien... Avant l'offre était plus restreinte, et donc ces groupes... [...] À vouloir ramener au produit pour immédiatement faire de l'argent, pour moi, ils ont baissé le niveau qualitatif de l'offre. Du coup, moins de considération, tu te poses moins de questions en téléchargement illégal. Tout a été plutôt nivéé par le bas.* »

Si l'analyse de Gilles nous agrée, il n'en demeure pas moins que notre conclusion diffère de la sienne. Nous pouvons faire plusieurs lectures de ce phénomène.

D'après une partie de la nouvelle génération, la durée ou la longévité d'une carrière n'est en rien un gage de qualité. Elle préfère la capacité des artistes à fédérer une communauté, étant de plus en plus à la recherche d'une expérience globale, et, en particulier, médiatique. L'offre pléthorique proposée aujourd'hui est ainsi à la fois une chance, pour celles et ceux qui sont en recherche de musique qui n'ont que l'embarras du choix, mais aussi un inconvénient, pour les musicophiles qui n'éprouvent pas ce besoin de recherche, et se perdent dans ce paysage de propositions nouvelles.

Pour d'autres encore, la rétromania musicale semble porter les stigmates d'une musique qualifiée d'intemporelle, comme l'évoque Nicolas : « *Dire Strait j'ai écouté, Supertramp j'ai écouté, t'as écouté... que des trucs qui ne sont pas de notre génération, tout comme les filles écoutent des trucs qui ne sont pas de leur génération et qui sont intemporels, comme du Police.* »

En réalité nous pouvons affirmer que ces deux points de vue sur la musique ne sont pas antagonistes. Bon nombre d'entre eux, alternent, en permanence, entre la musique des générations précédentes encore fortement médiatisée, populaire, et légitimée, et des musiques plus actuelles, contemporaines, propres à leur génération, et qu'ils découvrent par l'intermédiaire des outils numériques.

Une autre lecture serait de faire l'hypothèse que les discours passéistes reposent sur une mémoire sélective conservant exclusivement les « bonnes » musiques et les « bons » musiciens – entendons par-là les musiques ou les artistes les plus appréciés. Ainsi, les groupes moins légitimes de cette époque auraient disparu *a posteriori*.

Enfin, une dernière hypothèse a émergé grâce à Carla qui affirme, convaincue : « *J'écoute tout ce qui est en relation avec tout ce que je connais.* » Le phénomène rétromaniaque remet en question la notion de découverte, qui ne sonne plus comme un passage obligé pour tous les musicophiles. Pour ceux-là, leur capital musical stabilisé leur suffit à vivre ou revivre leurs musiques favorites. Ce qui pourrait être pris comme une stagnation du goût ne peut être attribuable à une absence de choix (MacCallum et al., 2012, p. 3).

« Entendre répéter la fameuse phrase de l'inspecteur Rock, siffloter le même air tous les matins, ou lire tous les jours l'histoire d'Illico et de Bébelle (dont le prétexte extérieur change, mais qui reste rigoureusement la même et que nous aimons pour cela) ne signifie pas une dégénérescence de la sensibilité ou un engourdissement de l'intelligence. Il y a là un sain exercice de la normalité. Pour autant qu'il représente un moment de pause ». (Eco, 1965, p. 25).

Afin de poursuivre notre recherche sur les effets du numérique sur la pratique d'écoute musicale, tentons à présent de comprendre de quelle manière la musique circule d'un média à l'autre, ainsi que d'un équipement à l'autre.

20.3. CIRCULATION DE LA MUSIQUE ENTRE MÉDIAS ET ENTRE MÉDIUMS

20.3.1. CIRCULATION INTERMÉDIATIQUE

La musique s'insère dans un réseau d'objets médiatiques complexe. Si ce fait n'est pas nouveau, la force des liens qui s'opèrent avec ces différents objets semble s'être accrue grâce au numérique. Il est devenu possible de découvrir la musique par le biais d'univers extérieurs à la filière musicale, tout comme de transférer certaines musiques produites dans le cadre d'écosystème musical vers d'autres objets médiatiques.

20.3.1.1. Des films et des séries

Certaines Bandes Originales (BO) ont un tel succès que leur nature devient un argument dans l'acte d'achat, comme le décrit Nadia, la grande sœur de Rémy : « *Moi, je les ai achetées. Obligé ! y a quelques films comme ça.* » Hélène, la mère de Martin et de Basile, n'a plus beaucoup l'occasion d'acheter de CD parce qu'ils ne découvrent plus de musique contemporaine, à l'exception des musiques de films : « *C'est comme ça qu'on acheté Billy Elliott.* »

Ces objets médiatiques sont un vecteur de découvertes musicales. Nadia explique le choc esthétique musical dont elle a été sujette suite au film *Twilight* : « *Bon, après le film, c'est pas le film du siècle. J'ai découvert une chanson de Muse dans Twilight, mais j'avoue dès que je l'entends j'ai la patate. [...] Là, je suis rentrée chez moi, je l'ai téléchargée. J'ai même pas cherché à comprendre.* »

Ces BO, une fois téléchargées, donnent lieu à des émotions qui permettent de faire des ponts entre les différents objets médiatiques. Pour Hamza, « *quand on écoute la musique on pense au film directement. Comme Intouchable, quand on écoute la musique, on pense au film* ». Carla fait la même observation : « *J'aime bien, je revois les images du film à ce moment-là, mais aussi car j'aime bien cette musique et j'aime bien la réécouter.* »

C'est un système gagnant-gagnant. Aujourd'hui, les BO composées de têtes d'affiche sont récurrentes pour les films à gros budget. Éléonore donne un exemple : « *Y a plein de gens connus qui ont fait la BO de Gatsby, mais vraiment plein...* » Si, par le passé, le cinéma pouvait être une source de découverte musicale, nombre de réalisateurs se servent aujourd'hui de tubes déjà existants pour constituer leur BO. À tel point que pour Rébecca : « *On découvre rien dans la BO aujourd'hui, ils prennent que des trucs connus. Regarde la BO de Twilight par exemple, elle est très bien !* » Le film devient facilement identifiable par sa BO qui le précède et de ce fait « pré-cible »

un public déjà connaisseur des musiques ou des groupes qui ont composé la BO ; d'un autre côté, l'exposition médiatique d'une musique considérée comme « révolue », mais intégrée dans un film à succès récent, donne à celle-ci la possibilité de vivre une deuxième vie, ce qu'illustre Gilles en disant : « *Quand le film a eu du succès... je prends le film Intouchables, y a deux trois morceaux quand même, des morceaux qui ont fait remonter la cote de ce morceau, je pense certainement vendre ce morceau grâce à ce film.* »

Certains compositeurs parviennent même, par ce procédé, à médiatiser leur nom. Des adolescents comme Éléonore sont alors capables de nommer plusieurs d'entre eux, mais surtout de télécharger spécifiquement les BO qu'ils ont composées : « *Hans Zimmer, il en fait des biens. Et Danny Elfman aussi. [...] Les deux, c'est les plus connus.* »

Un autre phénomène témoigne de cette hybridation des objets médiatiques, il s'agit des « séries B musicales », c'est ainsi que nous les appellerons. Depuis quelques années, nous voyons apparaître des phénomènes sériels autour de la vie adolescente narrée sous forme de comédies musicales. C'est le cas des séries telles que *Glee*, *Violetta* ou encore la trilogie *High School Musical*. Il est alors question de savoir comment devenir une star de la pop, dans un idéal de vie adolescente portant un intérêt particulier pour le chant, la danse et les relations amicales et conjugales. Carla résume *Violetta* ainsi : « *Ce qui se passe entre les jeunes, les relations de la fille avec son père, mais aussi les problèmes qu'elle peut avoir et comment elle fait pour les résoudre et aussi les moments où ils chantent. J'aime beaucoup.* » À noter que ces séries reposent, pour la plupart d'entre elles, sur des reprises de tubes contemporains réorchestrés pour l'occasion. Lorsque les séries sont suivies par les adolescents, les BO se retrouvent généralement sur leur lecteur MP3, comme c'est le cas pour Rébecca : « *Après, y a cette série, c'est une série musicale donc la musique qui me plaît, je vais la prendre.* »

D'autres objets cinématographiques similaires illustrent très bien cette circulation intermédiaire. Rébecca est allée voir le film *Never Say Never*, un film biographique sur Justin Bieber. Ainsi, les sociétés de production ont trouvé un nouveau moyen de promouvoir leurs artistes-phares, et ce, par le biais des salles de cinéma. De même, suite au succès planétaire du boys-band, One Direction, un film, là encore biographique, a fait l'objet d'une sortie internationale en salle. Ce procédé, participant du succès, notamment, des Spice Girls, tend à se systématiser. Nous comprenons alors tout l'intérêt commercial d'investir plusieurs marchés dans une logique cross-médiatique.

20.3.1.2. La publicité et les jeux vidéo

La publicité et les jeux vidéo fonctionnent sur les mêmes ressorts de circulation de la musique.

Nous avons fréquemment retrouvé, dans les bibliothèques musicales des adolescents, des musiques de publicité téléchargées. Rébecca explique le processus ainsi : « *Y a la pub à la télé, donc je regarde la marque du produit, après je vais chercher "musique de ça, ça, ça". Ensuite je l'écoute. Si elle est bien je la garde.* »

Plusieurs jeux vidéo utilisent aussi la notoriété de certaines musiques ou de certains groupes, les incluant ainsi dans la narration du jeu vidéo, dans le but qu'une partie du public de l'artiste ou du groupe s'intéresse au jeu vidéo en question. C'est le cas des jeux vidéo de voiture ou de football, comme l'explique Alexandre : « *Sur les jeux de foot c'est de la musique connue. J'aime bien. Même sur GTA [jeu de voiture] il y a de la musique aussi... Kanye West, ou des trucs comme ça. [...] Dans ce genre de jeu, ça peut être sympa.* »

Deux cas se présentent : soit les jeunes ont déjà connaissance des musiques accompagnant les jeux vidéo, ce qui augmente leur capital de sympathie *a priori*, comme c'est le cas pour Hamza : « *Quand c'est des nouveaux jeux, ils mettent des nouvelles chansons. Genre des musiques américaines, genre Keisha. [...] Si la musique elle est bien tant mieux...* » ; soit les jeunes découvrent une musique par l'intermédiaire d'un jeu vidéo et la téléchargent pour autonomiser la musique par rapport au jeu vidéo, comme l'explique Basile : « *Y a des musiques que je vais chercher sur YouTube. Sinon, je vais les chercher directement dans le jeu vidéo.* » En effet, fort de cette pratique, certains jeux vidéo intègrent la possibilité de télécharger directement leur BO.

Des jeux vidéo ont même été conçus spécifiquement dans le domaine de la musique. C'est le cas du jeu à succès *Just Dance*, qui invite ses utilisateurs à reproduire des chorégraphies, ou encore du jeu *Guitare Hero*, qui propose de suivre une partition de guitare avec une manette simulant un manche de guitare. Arthur a précisément acheté une extension de ce dernier jeu, lequel comporte les musiques de son groupe favori : « *Y a des jeux vidéos qui réunissent les deux comme Guitare Hero par exemple. [...] En fait, récemment je me suis acheté un pack Avenged sevenfold [son groupe préféré] pour pouvoir jouer ma musique favorite et sinon y a des vieilles musiques que je découvre. Y a du rock mais c'est pas mal. [...] Mais bon généralement c'est pas dans des jeux pourris qu'ils jouent, c'est dans des jeux à gros budget. Genre ils ont joué dans Call of Duty, [...] C'est vraiment le jeu de guerre à gros budget par excellence. T'as du zombie dedans, et ben dans le menu du zombie, t'as une musique de ce groupe. Et puis même pendant le jeu tu peux activer la musique en ramassant trois pierres, en plein milieu du jeu, activer Avenged Sevenfold.* » Force est

de constater que la musique est, à l'heure actuelle, un élément important dans la constitution des intrigues et des narrations de certains jeux vidéo.

20.3.2. *CIRCULATION « INTERMÉDIUMIQUE »*

La circulation de la musique entre médias se conjugue à la circulation entre « médiums », c'est-à-dire entre les équipements qui induisent une manière d'écouter la musique, parfois même, certains genres musicaux plutôt que d'autres. Il serait intéressant de pouvoir tracer informatiquement des fichiers musicaux sur une durée de plusieurs mois et sur différents équipements d'un même individu pour comprendre plus finement cette forme de circulation, que nous nommons « intermédiaire ». Si nous ne pouvons réaliser une observation très fine de la durée de vie et de mort d'un fichier musical, nous avons pu constater la facilité avec laquelle, grâce au numérique, des fichiers musicaux en provenance d'un serveur sur le web, parviennent jusqu'à un ordinateur, puis sont dédoublés ou transférés sur un téléphone portable ou un lecteur MP3. Mais cette question, dans le cadre de notre travail de recherche, constitue réellement une limite, principalement, pour une raison d'ordre technique.

L'ensemble des éléments qui viennent de faire l'objet de notre étude nous permet d'appuyer une thèse en particulier : celle des univers culturels décrits par Olivier Donnat (2004).

20.4. DES UNIVERS CULTURELS COHÉRENTS

L'une des ambitions de notre étude sur les pratiques d'écoute musicale était de comprendre comment la musique pouvait s'insérer dans un réseau de pratiques culturelles plus large.

Sans en faire une généralité, nous pouvons affirmer que les univers culturels des adolescents que nous avons rencontrés sont cohérents. Chacun évolue, en effet, dans un univers qui lui est propre, relativement clos, tournant autour de centres d'intérêt précis, et dont les objets médiatiques qui les composent font sens entre eux. Les exemples de Jeanne et Louise, ainsi que celui de Clément, le démontrent.

Les portraits de Jeanne et de Louise¹⁶⁰, deux amatrices de K-pop, montrent la cohérence de leur univers culturel construit autour de la culture asiatique. Elles ne regardent pas n'importe quelle série, mais des *dramas*, séries asiatiques. La professeure de piano de Jeanne – avec laquelle Louise a aussi débuté – est Coréenne. Elle leur a fait travailler des musiques japonaises

¹⁶⁰ Portrait de Jeanne et Louise à partir de la p. 251.

qui correspondent à leurs goûts, et tirées de *dramas*. Jeanne proposait parfois à sa professeure des BO de *dramas* dans le but d'apprendre à les jouer au piano. « *C'est comme ça qu'un jour, elle s'est rendu compte que le drama que je voulais jouer, c'était tiré d'un manga qu'elle lisait quand elle était petite.* » Les deux filles veulent aller à la *Japan Touch* – événement lyonnais célébrant la culture nippone –, et par cette acculturation les deux sœurs ont fait la connaissance de jeunes Chinoises avec lesquelles elles ont noué des relations d'amitié. Louise a choisi une troisième langue vivante en seconde : le chinois. Jeanne a commencé d'étudier le japonais. Jeanne lit des mangas sur Internet. Enfin, si Jeanne devait pratiquer un sport, ce serait « *un art martial* ». Pour Louise, cette culture lui semble dissonante : « *Une amie me disait : "Tu écoutes de la musique coréenne, tu regardes des dramas en japonais et t'apprends le chinois !... Je cherche à comprendre le lien !"* ». L'univers culturel de Jeanne est, selon nous, au contraire, très structuré puisque ses centres d'intérêt ont tous un point commun : la culture asiatique en général.

Clément, lui, joue au basket dans un club. Parce qu'il aime particulièrement ce sport, il s'informe, quotidiennement, par la presse sportive, des résultats de ce sport. Les moments pendant lesquels il retrouve ses amis sont propices à prolonger ce plaisir. Les achats de jeux vidéo qu'il effectue sont exclusivement des jeux vidéo de *NBA*. Enfin, Clément fait partie des rares adolescents à ne pas utiliser le téléchargement pour la musique, les films ou les séries, mais pour accéder à des matchs de basket récents ou qui ont fait l'histoire de sport : « *J'ai r'gardé des matchs de basket sur uTorrent. Y a des matchs de baskets, ouais, à télécharger donc j'les ai téléchargés.* » Une grande partie de son quotidien est régulé par cette activité.

Nous pourrions faire le portrait de nombreux adolescents que nous avons observés au prisme de cette cohérence d'univers culturels – qui est certainement à différencier de la cohérence des pratiques et des discours qu'ils ont eux-mêmes sur leurs propres pratiques culturelles.

À cet égard, le détachement qu'opère Olivier Donnat quand il nomme les trois cultures – culture populaire, culture moyenne et culture cultivée –, nous semble propice à appréhender la question des univers culturels (*Ibid.*). Olivier Donnat repère sept univers culturels qu'il profile en fonction de certaines catégories de population. Notre méthodologie ne pouvant ambitionner une telle comparaison, nous pouvons simplement affirmer qu'une telle thèse entre en résonance à l'échelle individuelle. Comme il l'indique :

« chaque individu, en réalité, intègre des éléments appartenant aux différents contextes vécus au cours de son parcours biographique et réalise un agencement plus ou moins original en conservant la marque des univers antérieurs qu'il a fréquentés, ou même simplement côtoyés. Aussi faudrait-il, pour traduire la richesse des univers culturels, être en mesure d'identifier la multiplicité des influences qui ont contribué à leur élaboration » (*Ibid.*, p. 89).

À travers la variété de leurs compétences, tous ces adolescents nous ont permis « [d'observer] le monde social à l'échelle individuelle, [prendre] en compte les singularités individuelles et la construction sociologique de l' "individu" » (Lahire, 2006, p. 10).

Le numérique a introduit la possibilité d'un accès particulier à la musique au travers du téléchargement illégal, qui est une voie d'accès très largement majoritaire, auprès de la jeune génération. La deuxième partie de ce chapitre va tenter de comprendre les enjeux liés à ce phénomène et au consentement à payer.

21. TÉLÉCHARGEMENT ILLÉGAL ET CONSENTEMENT À PAYER

21.1. DANS LA PRATIQUE

Avant de comprendre les enjeux du téléchargement, nous proposons, en premier lieu, de pointer les éléments saillants de cette pratique.

21.1.1. *DU TÉLÉCHARGEMENT ILLÉGAL AUX DIFFÉRENTS MOYENS DE TÉLÉCHARGER ILLÉGALEMENT*

Notre terrain d'observation a porté à notre connaissance la multiplicité des pistes d'accès au téléchargement illégal, reflétant souvent la multiplicité des objets culturels, et des manières de les consommer. Dit autrement, les sites de téléchargement illégal de films ne sont pas les sites de téléchargement illégal de jeux vidéo, qui sont eux-mêmes différents des sites de téléchargement illégal de musique. Pour ce qui est uniquement de la musique, les sites web permettant de télécharger une seule piste sont différents des sites web sur lesquels figurent des albums entiers, comme le confirme Marie : « *Ça dépend. Si j'veux une musique isolée, je vais sur Dilando, en général. [...] Et sinon, en général, je vais sur Liberty Land. [...] C'est un site qui avait été pris par la justice une première fois et qui s'est ré-ouvert. [...] On trouve tout. On trouve autant des albums, que des live.* »

Lorsque nous parlons de sites de téléchargement illégal, comprenons qu'il s'agit des sites proposant un catalogue de fichiers illégaux. Outre le « lieu » du téléchargement, le type de téléchargement peut différer en fonction du type d'objets téléchargés. Par exemple, une piste seule sera préférentiellement téléchargée *via* le convertisseur *YouTube*, jugé plus rapide et pratique. Pour ce qui concerne les albums, le téléchargement direct (DDL) est souvent plus riche en catalogue. Et pour les films, ce sont souvent les *torrents* (*P2P*) qui ont la faveur des adolescents.

Reste un dernier moyen de télécharger de la musique : le *stream ripping*, qui consiste à enregistrer le son de l'ordinateur grâce à un logiciel. Martin utilise cette technique : « *C'est pas mal lourd, après je les transformais avec Audacity en MP3. [...] Je l'utilise parfois pour convertir des fichiers en MP3. Des fois sur YouTube y a des fichiers avec du bruit et ça avec Audacity je le coupe.* »

En matière de téléchargement, que ce soit en terme de pratique ou de discours, les adolescents, tout comme les parents n'ont pas tous le même rapport – affectif, économique, juridique – avec les différents objets culturels. Ils ne parlent pas, ni ne manipulent de la même manière, la musique, les films, les séries, les BD, etc.

Comme nous l'avons vu dans le portrait de ses fils, Hélène ne donne pas les mêmes consignes en matière de téléchargement, tant pour la musique que pour les films : elle tolère qu'ils téléchargent de la musique, jugeant qu'une piste audio téléchargée illégalement a peu de conséquences sur l'économie globale de l'industrie musicale, mais elle n'accepte pas que ses enfants téléchargent illégalement des films, dont le manque à gagner est jugé alors trop important pour l'industrie du cinéma. De nombreux adolescents et parents font cette distinction, privilégiant le téléchargement illégal de musique, par rapport au film. L'ironie de la situation veut que l'industrie du disque est en crise depuis 2002, alors même que l'industrie du cinéma ne cesse d'être une activité bénéficiaire.

À ce titre, et au regard de nos conclusions, la réponse apportée par Hadopi n'est, selon nous, pas adaptée. Nous pensons qu'un même dispositif répondant à plusieurs industries ne relevant pas des mêmes problématiques – économiques ou d'usage – est équivoque.

21.1.2. LA « LISTE DE COURSES »

Si le téléchargement illégal offre un accès théorique « à tout », les adolescents mettent en place des stratégies afin de ne pas être contraints de télécharger une piste dès qu'ils la découvrent. En effet, la plupart d'entre eux font le choix d'accumuler des titres qu'ils gardent en mémoire – sur un support papier, ou sur une note de leur téléphone portable ou de leur ordinateur – attendant de provoquer ainsi une session de téléchargement.

Antoine télécharge « *par à-coup* » ; pour Margritt, « *vu que c'est titre par titre, je me fais des séquences où je télécharge intensivement pendant une journée où je découvre plein de musiques* » ; Astrid fait des « *listes* » de ce qu'il faut qu'elle télécharge ; Éléonore télécharge « *plusieurs trucs groupés au moins une fois par semaine* ».

D'autres travaux avaient déjà identifié cette pratique : « Il est désormais possible de consommer sans limites avec une recherche d'informations très faible, si ce n'est comme le confirment Garcia-Bardidia et Rémy (2006), l'établissement d'une "liste de courses" dans laquelle on note toutes les références qui feront l'objet d'un futur téléchargement (pour ne pas les oublier). » (Chaney, 2008, p. 38). En effet, « les peeristes procèdent en général par sessions de téléchargement plus ou moins espacées. Le temps d'écouter les dernières acquisitions et de reconstituer une nouvelle liste d'artistes ou morceaux à télécharger » (Granjon et Combes, 2007, p. 320).

Cette pratique symbolise, selon nous, le rapport que les adolescents ont aujourd'hui avec la musique : elle n'est plus considérée comme un bien dont l'acquisition est liée à une attente, à un déplacement, à un acte d'achat. Elle est désormais un service dont l'accès n'a d'autre barrière que la compétence technique qui consiste à maîtriser le téléchargement illégal.

Or, ces compétences techniques, tout le monde ne les possède pas. Dans un esprit collaboratif, plusieurs d'entre eux ont témoigné de la mise à disposition de leurs connaissances dans ce domaine.

21.1.3. FAIRE PROFITER DE SES COMPÉTENCES TECHNIQUES

Pour beaucoup de parents, le téléchargement illégal est une pratique à proscrire... pour le moins, dans les discours qu'ils tiennent. Car quand il s'agit d'en bénéficier, une exception est faite. Alexandre par exemple, malgré les recommandations de ses parents visant à lui interdire de télécharger illégalement, avoue, non sans un sourire, que ces derniers lui commandent par ailleurs régulièrement des films à télécharger.

D'autres parents comme ceux d'Audrey tolèrent le téléchargement. Aussi, ils attendent d'elle qu'elle gère leurs *playlists* numériques pour les alimenter régulièrement en matière de nouveautés. Cette dépendance des uns envers les autres ne s'établit cependant pas exclusivement dans le sens parents-enfants : Carla ne sachant comment faire, a trouvé une tierce personne pour transférer de la musique sur son lecteur MP3 : « *C'était papa qui le faisait, je crois sur un site Internet.* »

D'autres adolescents encore font partager leurs compétences à leurs amis. Martin, parlant de ses copains, remarque qu'« *ils n'arrivent plus à télécharger depuis la fermeture de MegaUpload. Du coup c'est moi qui fais office de téléchargeur.* »

Si, pour certains, la frontière entre légal et illégal est évidente, nous avons été surpris du grand nombre d'adolescents qui n'étaient pas en mesure de savoir si les techniques de téléchargement qu'ils pratiquent pourtant régulièrement étaient légales ou non.

21.2. INCERTITUDES AUTOUR DU TÉLÉCHARGEMENT ILLÉGAL

21.2.1. LA BOITE NOIRE DU TÉLÉCHARGEMENT ILLÉGAL

Pour la plupart des adolescents, l'usage du téléchargement illégal a peu de secrets pour eux, alors que son fonctionnement, ses modes de financement, les technologies informatiques auxquelles il renvoie sont très méconnus. Arthur, évoquant le *P2P*, avoue non sans hésitation : « *C'est les personnes qui les donnent ? Je sais pas trop comment ça marche.* » Nous avons souvent posé la question aux adolescents s'ils savaient comment les sites de téléchargement illégaux étaient financés. La réponse que nous obtenions était toujours la même, illustrée par Clément : « *Je n'en ai vraiment aucune idée.* »

Il se trouve que la plupart des sites de téléchargement illégaux sont financés par les recettes publicitaires soit de la pornographie, soit des jeux en ligne. Mais manifestement, bien que nous n'ayons pas approfondi ce sujet, ces publicités, pourtant flagrantes sur les sites de téléchargement illégal, ne semblent ni perturber ni attirer les adolescents.

21.2.2. FLOU DE LA LÉGALITÉ

Dans de nombreux cas, certaines pratiques de téléchargement, considérées par les adolescents comme légales, sont, au regard de la loi DAVDSI, répréhensibles. Le convertisseur de vidéo *YouTube* en fichier MP3 est précisément source de confusion. Hugo fait partie de ceux qui nous ont demandé si cette conversion était légale. Lors d'un autre échange, son père s'étonne quant à l'illégalité de cette pratique :

« *Martin : - Ça c'est illégal, ça ?*

- Moi : - Euh... oui.

- Martin : - C'est illégal ?

[...]

Martin : - Personne n'a téléchargé d'film, chez nous. C'est illégal de regarder en streaming ?

Astrid : - Non.

Moi : - Si.

Martin : - C'est illégal ?! J'crois qu'c'était illégal de l'enregistrer, moi... euh... mais non, c'est illégal de l'regarder en streaming ? »

Beaucoup d'adolescents ne font pas la différence entre la diffusion et l'acquisition, ce qui justifie selon eux, qu'une partie des sites, parce qu'ils sont accessibles, sont légaux. Hamza télécharge sur un site qu'il pense légal : « *Si c'est un site dangereux, je vais pas l'utiliser.* » Il renverse même les codes en affirmant qu'il ne télécharge pas illégalement de musique : « *Je saurais pas m'y prendre. Alors que prendre des musiques sur YouTube, c'est bon. Si c'est sur YouTube, c'est légal. Sinon ils suppriment à chaque fois la vidéo.* » Le schéma de pensée de Basile par rapport à *YouTube* démontre la confusion qu'il fait entre les vidéos présentes sur la plateforme et le fait de les télécharger¹⁶¹.

Dans d'autres cas, force est de constater qu'un flou juridique persiste autour de certaines pratiques, comme ce peut être le cas du *streaming* illégal. Par exemple, Clément se demande, dans le cas du *streaming* illégal, « *si on peut s'faire choper* ». Sa question est tout à fait pertinente : le *streaming* illégal est répréhensible dans la mesure où cette pratique ne rétribue pas les ayants droit. Pour autant, comme le pressent Clément, aucune loi, pas même Hadopi, ne prévoit de pénaliser les usagers du *streaming* illégal, à l'heure actuelle. Un *no man's land* pénal dans lequel il est difficile de classer cette pratique comme étant tout à fait illégale, supposant que si elle l'était, une loi l'interdirait formellement.

21.2.3. HADOPI, UNE INSTANCE PEU IDENTIFIÉE ET FACILEMENT CONTOURNABLE

Ces incertitudes récurrentes quant à la légalité des sites utilisés pour le téléchargement sont doublées d'une méconnaissance de l'instance de régulation, Hadopi. C'est ce qu'exprime d'Astrid : « *Ça me fait pas vraiment peur. Surtout qu'j'ai des amis qui téléchargent mais, en permanence... fin, j'trouve qu'c'est un peu mal fait leur truc. Il leur est jamais rien arrivé.* » Pour Hélène, la mère de Martin et de Basile, cette institution est même incompréhensible : « *La loi est tellement ambiguë. Quand tu veux faire un concert ou une sortie à quatre, c'est hyper cher. Donc on sait pas quoi en penser.* »

Pour Arthur, le caractère préventif de cette mesure fait que le téléchargement illégal n'est pas à craindre : « *Toute façon ils envoient un mail de prévention avant.* » Clément confirme : « *Non, non, j'ai jamais eu peur... ou peut-être si je téléchargeais beaucoup, oui. Mais, euh... mais*

¹⁶¹ « *C'est légal parce que t'as une charte de YouTube et là-dedans t'as une clause qui dit que toutes les musiques de la Fox ou je sais plus quelle entreprise, on peut les télécharger, les utiliser et les modifier et même poster les modifications sur YouTube gratuitement, sans poursuites pénales ou judiciaires... je sais plus si c'est la Fox. Et vu que 95 % des bonnes musiques sont de cette entreprise-là... », p. 204.*

franchement je télécharge jamais, donc, euh... » Le terme « *jamais* » employé par Clément est erroné ; c'est le terme « *rarement* » qui correspond à la réalité de sa pratique. Lorsque nous l'interrogeons sur Hadopi, Louise dit ne pas être « *au courant des lois* ». Lorsqu'elle se souvient vaguement qu'une institution existe contre le téléchargement illégal, sa crainte est moindre : « *Après, tout le monde dit que quand on reçoit un courrier pour la première fois, c'est plus un avertissement. Donc, un avertissement, ça va pas me tuer, non plus. Et donc, à ce moment-là on arrête et dans quelques mois, on recommence ! [Rires].* »

Plusieurs adolescents de notre ensemble ont pourtant déjà reçu un mail de prévention d'Hadopi.

C'est le cas d'Alexandre : « *Je téléchargeais et j'ai reçu le mail un jour. [...] Il disait que j'étais pris en train de télécharger et que la prochaine fois ce serait une amende.* » Ses parents étaient au courant qu'il téléchargeait illégalement. Cela n'a donc pas été source de conflit entre eux. D'autant que, comme précédemment décrit, Robert et Brigitte font partie des parents qui bénéficiaient des compétences de leur fils pour voir des films qu'il téléchargeait illégalement. À réception du courrier d'Hadopi, ces derniers ont demandé à Alexandre de ne pas poursuivre ces téléchargements. Pour autant, celui-ci a adopté une autre stratégie : il continue d'effectuer des téléchargements de façon illégale en utilisant le site *YouTube*. Ainsi contourne-t-il le problème puisque cette pratique *via* ce site n'est pas prise en compte par la juridiction d'Hadopi.

Les conséquences du téléchargement illégal n'ont pas été les mêmes pour Pierre. Alors qu'il avait fait la promesse à son père de ne pas télécharger, Denis a, un jour, reçu une lettre d'Hadopi.

« Pierre : - Après j'ai téléchargé quelques films... »

Denis : - Ce qui m'a valu un mail... Comment ça s'appelle déjà ?

Claire : - Hadopi.

Pierre : - À hauteur de quatre ou cinq films. Ce qui lui a valu un mail d'Hadopi. Je crois que je ne me suis jamais autant fait engueuler de ma vie. J'avais l'impression d'être Mesrine.

Denis : - Je reçois ça, je me dis, "putain qui a fait ça ?"

Pierre : - J'avais téléchargé Iron Man 3, Mon Dieu !

Denis : - J'avais pas apprécié parce qu'il m'avait promis juré que jamais il avait téléchargé et il ne téléchargerait pas. Ça j'ai pas apprécié !

Pierre : - Parce que ici on retient, on signe des contrats.

Denis : - J'ai pas apprécié. »

La colère de Denis semble avoir marqué Pierre puisque depuis, il ne fait plus qu'acheter de la musique. Il fait d'ailleurs partie des adolescents qui fétichise le plus les supports physiques – notamment le vinyle.

Si les adolescents n'éprouvent pas de crainte quant aux conséquences des injonctions d'Hadopi, c'est parce qu'ils usent constamment de stratégies de compensation.

Depuis qu'Alexandre a reçu la lettre d'Hadopi lui interdisant le téléchargement illégal, il est passé au *streaming* illégal, une pratique qui n'est pas – encore – punie par la loi : « *Mes parents sont au courant. Ils sont OK. [...] Avant je téléchargeais plutôt que le streaming parce qu'il y avait une meilleure qualité, et après je pouvais le partager avec des amis. Mais bon...* »

Certains adolescents n'hésitent pas à pousser leur stratégie jusqu'à cacher leur adresse IP via ce qui s'appelle des serveurs VPN. Le principe est explicité par Marie en ces termes : « *J'ai oublié c'que ça voulait dire exactement. C'est un truc qui permet de changer l'IP. On prend l'IP de n'importe qui, n'importe où dans l'monde donc, si on s'fait choper, c'est l'autre personne qui prend. C'est méchant, mais j'me dis qu'c'est pour la bonne cause. [...] On active le VPN. On le télécharge, on l'active. Normalement, y a une clé pour l'ouvrir mais y a un de mes amis qui a une clé... normalement, c'est payant... qui a craqué une clé d'un truc payant et qui le r'file à plein d'monde. Donc, du coup, nous on est sous un truc "gratuit-payant". C'est bien pratique.* »

Rémy a bénéficié, pour cela, de l'aide de son cousin, ce qui explique qu'il n'a pas peur de télécharger illégalement¹⁶².

Ces stratégies de contournement sont également utilisées pour d'autres pratiques que les pratiques illégales. Par exemple, Éléonore écoute de la musique sur *Deezer*, et son compte gratuit est limité à dix heures d'écoute par mois, à la suite desquelles son compte est bloqué. Pour pallier cette difficulté, elle possède « *deux comptes. Et j'ai la playlist en favoris sur l'autre compte. En fait j'ai mon vieux compte et du coup je crois que c'est le 7 du mois qu'il se remet à dix heures et du coup l'autre c'est le 22 donc en général j'ai fini le 1^{er} mes dix heures. Du coup j'attends l'autre et en attendant j'écoute sur YouTube* ». Marie use de la même stratégie : « *J'ai plusieurs comptes parce que sinon j'suis vite bloquée.* »

¹⁶² « *J'ai pas d'problème pour ça. J'suis protégé. Mon cousin, c'est un pirate... c'est un hacker, un vrai hacker. [...] Moi, il m'a installé tout c'qu'il fallait. C'est super ! Il m'a dit : "Tu fais c'que tu veux, ils t'retrouveront jamais"* », p. 243.

Comment justifier donc une pratique, lorsqu'elle est illégale ? Pour ceux dont c'est le cas, le téléchargement illégal fait l'objet d'un discours qui tente de légitimer une telle pratique, bien qu'elle ne soit pas toujours en phase avec leurs propres valeurs.

21.3. LES TECHNIQUES DE NEUTRALISATION

À plusieurs reprises, nous avons fait face à quelques dissonances cognitives, tant au niveau des adolescents que de leurs parents qui pouvaient, à propos du téléchargement illégal, tenir un double discours à cet égard.

Pour illustrer cela, le père d'Audrey se dit très respectueux des lois. Pour autant, cette morale ne semble pas altérer le discours qu'il tient à sa fille à ce sujet :

« Christophe : - Ben, par rapport à la loi... Voilà... j'ai pas de... Moi, si c'est interdit... J'suis très...

Monique (sa femme) : - Toi, t'es réglo, toi.

Christophe : - Moi, je joue pas, moi. C'est interdit, c'est interdit, point. Mais bon... après, j'ai pas été contrôlant, tu vois...

Moi : - Mais à ton avis, est-ce qu'elle télécharge illégalement aujourd'hui ou pas ?

Christophe : - Sans blague ! Ben, oui, j'suis sûr que oui. Mais bon... je ne lui donne pas l'argent pour télécharger illégalement a priori. »

Autre exemple, celui d'Hélène qui, au début de son discours, semble intraitable sur les pratiques illégales, mais qui, en l'espace de quelques phrases indique tolérer un téléchargement ponctuel de fichiers musicaux¹⁶³. Autant que faire se peut, les parents tentent d'être dans ce qu'Elisabeth Fichez et Michèle Gellereau appellent une « prescription éducative » (2001, p. 105).

Selon nous, ces doubles discours ne sont en rien hypocrites ou immoraux. Ils démontrent, au contraire, toute la complexité du phénomène face auquel une génération de parents a plus ou moins intégré les codes du droit d'auteur, face à une jeune génération à qui est offerte la possibilité d'accéder, autant qu'ils le souhaitent, à des contenus culturels.

¹⁶³ « *C'est vrai que je suis très accrochée au côté légal. Pas pour le côté bête et méchant du légal, c'est sur le caractère artistique, y a des chanteurs derrière qui bossent et l'art c'est pas un produit comme un autre. C'est le respect du travail. On a eu des discussions longues et à répétition ! [...] Après pour la musique peut-être que je me positionne autrement moi. Télécharger un album non. Une chanson, ça peut passer. Ça peut... », p. 203.*

Pour pouvoir analyser finement les discours face au téléchargement illégal, nous nous sommes appuyé sur les travaux de Ronan Divard qui s'est intéressé aux comportements déviants (Divard et Gabriel, 2013), notamment en ce qui concerne le téléchargement illégal de musique (Divard, 2013), au prisme des techniques de neutralisation.

Nous avons repris la nomenclature d'arguments (tableau ci-après, Divard et Gabriel, 2013, p. 65), et avons étayé cette palette argumentative.

Tableau 4 - Exemples illustrant le recours aux différentes techniques de neutralisation en matière de téléchargement illégal (d'après Ulsperger et coll., 2010, p. 136-143)

Technique de neutralisation	Exemple d'argument
Déni de responsabilité	Je suis étudiant et je n'ai pas les moyens d'acheter des disques.
Déni de dommage	Mon téléchargement illégal bénéficie aux artistes parce que c'est un moyen facile pour être exposé.
Déni de victime	L'industrie musicale se fait déjà assez d'argent avec la radio, la publicité et les concerts.
Condamnation des accusateurs	Le gouvernement devrait s'intéresser aux vrais criminels. Et, les lois contre le partage de fichiers sont si floues que je doute que les personnes les comprennent.
Invocation de loyautés supérieures	Je pense qu'Internet a été conçu pour être une base de données permettant le libre échange des informations. Les interdictions de télécharger sont néfastes. Elles portent atteinte à la vraie finalité d'Internet.

Nous avons en effet retrouvé, dans notre corpus, un certain nombre d'arguments que Ronan Divard avait déjà adapté de Ulsperger *et al.* (2010, p.136-143).

21.3.1. DÉNI DE RESPONSABILITÉ

Le déni de responsabilité est un argument que nous avons en effet retrouvé de façon récurrente. La question économique semble, en effet, problématique pour bon nombre d'adolescents.

Marie interpelle l'industrie musicale : « *Voilà, hein, quand on n'a pas les moyens, hein ! Faudra dire aux industries du disque de baisser les prix parce que ceux qui arrivent pas à joindre les deux bouts à la fin du mois, ben voilà ! Si y a une pointe de téléchargement illégal de nos jours, c'est parce que les prix sont trop élevés !* » Pour Rémy, comme nous l'avons vu en dressant son portrait, investir dans la musique représente une somme trop importante, qu'il préfère attribuer aux voyages destinés à se rendre chez sa petite amie. Romain, le frère de Carla, est jeune travailleur,

il se dit « *ric-rac en terme d'argent. 10 € par mois, j'avoue que je préfère encore télécharger illégalement. [...] Par contre c'est quelque chose que je sais, dès que je vais avoir un salaire, je vais aller sur Spotify, je vais télécharger légalement* ».

Tout comme Romain, beaucoup se dédouanent derrière l'idée qu'une fois intégré leur vie professionnelle, ils investiront dans la musique. Astrid est dans ce cas : « *Je pense que quand j'aurai de l'argent pour le faire, je le ferai vraiment parce que je trouve ça... j'adore écouter d la musique comme ça, mais... pour l'instant, je peux pas trop. [...] Mais honnêtement, quand j'aurai d l'argent, quand j'aurai un salaire et tout, j'pense qu'j'le ferai vraiment parce que ça leur pose vraiment des problèmes.* »

Pour Martin, le père de Margritt, Astrid et Hugo, la question économique est relative à son niveau de revenus : « *Oui, on achète. Je crois que maintenant, pour nous qui travaillons, j'trouve qu'un CD, maintenant, ça coûte quand même pas trop cher. T'en as plein à 7 €, 10 €.* »

La manière dont Rémi, le beau-frère d'Arthur qui a reçu une lettre d'Hadopi, résume la situation est assez symptomatique de cette génération : « *Je suis responsable, mais pas coupable.* »

Dans le même temps, lorsque cet argument économique est invoqué, il montre que la valeur affective et la valeur économique sont deux éléments qui ne sont pas corrélés pour cette génération. Ce qui est loin d'être évident pour nombre des détracteurs du téléchargement illégal lesquels, pointant du doigt cette pratique, sous-entendent que la musique n'aurait plus de valeur symbolique pour cette génération. Nous pensons, au contraire, que le téléchargement est un moyen « comme un autre », entendons un moyen de plus, de se confronter à un objet culturel, et donc d'y confronter son attachement, de le partager, d'opérer des médiations autour de cet objet. À ce titre, il représente un élément important dans la vie et la construction identitaire des adolescents.

Une autre expression de cet argument s'illustre en la personne de Gudrun, la mère de Margritt, Astrid et Hugo qui manifeste son incompétence en la matière : « *On leur fait toute confiance ! Ils font ce qu'ils veulent. On ne contrôle rien. On ne sait pas ce qu'ils font. Moi, je sais pas ce qu'on a le droit de faire et de pas faire. [...] C'est vrai qu'on n'a pas ce problème de conscience parce qu'on achète pas mal de CD.* »

Pour Louise, les responsables ne sont pas les internautes, mais ceux qui postent tous ces contenus sur Internet, donc potentiellement les artistes : « *Mais... ils ont qu'à pas le mettre dessus, c'est tout !* »

21.3.2. DÉNI DE VICTIME

Marie croise le déni de responsabilité avec le déni de victime, en mentionnant assez précisément la rémunération des ayants droit : « *C'est souvent du téléchargement parce que j'ai pas les moyens. Si j'les avais, évidemment, j'achèterais les albums, rien que par respect pour les artistes. Mais en même temps, les artistes, ils touchent pas beaucoup sur les CD. Et ça j'en suis très consciente parce que... parce que la musique, c'est un univers... j'suis plongée dedans. Quand on voit pour les livres que l'auteur touche 18 % du livre. Pour la musique, c'est encore pire : j'crois qu'c'est 10 % ou 8 %, à peine, ce que l'artiste touche ; j'trouve ça un p'tit peu abusé. Donc, j'me dis : "Non, les maisons de disque, elles vont s'faire foutre !" Tout simplement ! Elles s'font des couilles en or, donc... on télécharge !* »

En effet, le déni de victime est là aussi un argument que nous avons souvent rencontré. À notre grand étonnement, plusieurs personnes de notre terrain, rarement les adolescents nous en convenons, étaient particulièrement au courant des pourcentages de rémunération des artistes sur la vente d'un CD ou d'une piste digitale. Rémi, le beau-frère remarque qu'un artiste « *ne touche rien sur un CD. [...] C'est les producteurs qui gagnent tout. Il gagne rien, il gagne 10 cts par album. [...] Mais non c'est vrai mais c'est gênant, on veut nous faire culpabiliser, en fait, on veut nous faire croire que c'est normal de payer 10 € les places au concert, que c'est normal de faire payer 20 € un CD alors que cinq centimes est touché par l'artiste, on va faire croire que c'est nous les délinquants, alors que les délinquants et les voleurs c'est les mecs qui tiennent les boîtes de production* ».

L'industrie musicale, et plus particulièrement les producteurs, pâtissent en effet d'une image qu'on leur attribue comme étant une profession qui gagne beaucoup d'argent, si bien que télécharger n'altérerait pas vraiment leur économie globale. C'est l'avis de Louise : « *Écoute, ils gagnent déjà tellement d'argent, les pauvres !* »

Les téléchargeurs illégaux se saisissent en grand nombre de cet argument pour légitimer leur pratique.

21.3.3. DÉNI DE DOMMAGE

Le déni de dommage est un autre argument que nous avons pu repérer dans les discours que nous avons recueillis. Pour Robert, « *ce qui est intéressant avec Internet, moi j'ai pas trop suivi, y a des artistes qui se font connaître comme ça. C'est bien parce qu'il y en a qui sont vraiment valables, qui n'auraient jamais percé* ». Le téléchargement illégal est alors pensé comme une chance pour l'artiste d'augmenter sa visibilité, si ce n'est sa notoriété, comme l'exprime Pierre : « *Des fois je vais voir sur Internet des artistes qui veulent se faire connaître, en coup marketing, en téléchargement, ça me gêne pas...* »

Nous avons rencontré peu d'interlocuteurs qui avançaient des arguments de condamnation des accusateurs et d'invocation des loyautés supérieures (*Ibid.*). En revanche, nous pouvons faire état d'un certain nombre d'autres arguments qui viennent enrichir les techniques de neutralisation des téléchargeurs.

21.3.4. L'OPPORTUNITÉ

L'argument le plus récurrent est celui de l'opportunité. Pour la compréhension d'un phénomène aussi important que le téléchargement illégal, opéré par toute une génération qu'est celle des adolescents de nos jours, cet argument est primordial. La gratuité est, pour cette population, une alternative dont elle peut se saisir à volonté.

Ainsi, Clément tente de normaliser cette pratique illégale et amorphe : « *On peut dire que c'est mal. Moi, je sais très bien que... voilà... Y a des artistes qui... voilà... ils aimeraient gagner d'l'argent. C'est normal. Et, en même temps, quand t'as la possibilité d'l'avoir gratuitement... euh... ben... c'est... c'est presque normal de le faire* ».

Depuis qu'elles ont le haut débit (Marie) et les connaissances techniques (Audrey), ces deux adolescentes avouent ne plus acheter de musique. Le téléchargement illégal a été une véritable aubaine dont elles se sont saisies. Martin, lui aussi, voit le téléchargement illégal comme l'occasion de se confronter à des œuvres culturelles de façon opportune, alors que s'en saisir dans les circonstances traditionnelles serait source de dépenses : « *Je vois pas pourquoi j'irai au ciné quand c'est en téléchargement illégal. Il faudrait fermer tous les sites, mais ça se fera jamais.* »

Or, face à cette opportunité, subsiste toujours une dualité quant à la rémunération des artistes, comme l'exemplifie Louise : « *Je vois plus trop l'intérêt de payer pour une musique vu qu'elle est sur YouTube et que tu peux l'avoir. En même temps, il faut bien qu'ils en vivent les*

artistes mais ils ont qu'à pas mettre ça sur YouTube. » Astrid évoque aussi son malaise à ce sujet : « Oui, je me sens hyper mal, justement, de faire ça. C'est pour ça que... je me sens mal de prendre des chansons sans les payer parce que je me dis que c'est hyper difficile pour eux. Mais je sais pas si... en fait, je sais juste pas comment... enfin, je pourrais pas... sinon, j'écouterais pas de musique, tu vois... donc... Donc, je sais pas... ça me fait mal mais, bon... »

Comme l'exprime Louise, cette opportunité s'est même routinisée : « *Donc, on fait ça et puis ça devient une habitude aussi. Au final, tu te demandes plus trop... »*

L'argument de l'opportunité est lié à la facilité de la pratique du téléchargement illégal.

21.3.5. FACILITÉ ET SIMPLICITÉ DU TÉLÉCHARGEMENT ILLÉGAL

Pauline, la sœur de Clément, utilise le convertisseur *YouTube* pour télécharger ses musiques : « *C'est tellement simple ! C'est dramatique tellement c'est simple !* » Christophe, le père d'Audrey, établit le même diagnostic : « *Ça me paraît tellement simple de télécharger illégalement ! [...] C'est tellement facile !* » Denis, le père de Pierre, qui plaide contre le téléchargement illégal, avoue sans peine que cet argument en ferait flancher plus d'un : « *En même temps, c'est tellement facile. C'est difficile de dire à un jeune de pas télécharger, alors que ça se fait en un clic.* »

Cette simplicité est synonyme de rapidité pour Hamza : « *Le téléchargement, ça prend pas de temps en plus.* »

Pour Arthur, le fait de télécharger ne nécessite aucun déplacement contrairement à l'acte d'achat, d'où une économie non seulement financière mais de temps : « *Après c'est peut-être pour ça que je les télécharge plus, parce qu'après faut aller les acheter à la Fnac ou sur Amazon, ce qui est un peu plus... un tout petit peu plus chiant.* » Astrid pose le même constat : « *Pour avoir un CD faut aller en ville et tout ça. Et cette année, j'ai pas trop le temps.* »

Les arguments légalistes, quels qu'ils soient, en faveur de l'achat de musiques ne rivalisent pas avec l'opportunité, la simplicité et la rapidité du téléchargement illégal, lesquels prévalent amplement.

Un autre type d'arguments, plus abstraits, nous est apparu : celui d'une hiérarchie des pratiques illégales.

21.3.6. HIERARCHIE DES PRATIQUES ILLÉGALES

Pour celles et ceux, comme Denis, le père de Pierre, qui (s')interdisent le téléchargement illégal, sans concession, la moralité et la légalité sont étroitement liées. Il y a d'un côté ce qui est légal, donc moral, et d'un autre côté ce qui est illégal, donc immoral.

Pour bien d'autres, ces deux éléments sont disjoints : l'un n'entraînant pas l'autre *de facto*. Pour beaucoup, ce qui est illégal n'est pas tout à fait immoral : ce n'est sans doute qu'amoral à leurs yeux. Les téléchargeurs illégaux procèdent alors à une sorte de hiérarchisation des pratiques pour lesquelles, la leur, est toujours moins immorale que d'autres, et donc moins illégale que d'autres.

Respectivement, Arthur et Audrey se protègent derrière l'idée selon laquelle ils ne téléchargent pas de contenus en grand nombre : « *toute façon si tu télécharges trop tu dois recevoir un mail de l'État ou un truc comme ça. Mais toute façon je télécharge pas à ce point-là* » ; « *Je ne télécharge pas beaucoup donc...* ».

Pour Rémy, le convertisseur *YouTube*, parce qu'il est plus accessible et plus rapide, et qu'il semble légal dans sa présentation formelle, est moins illégal que le téléchargement en *P2P, via le torrent*. Margritt a la même opinion : « *Je sais que mes amis ils font en torrent et tout ça. Ça, je sais pas... fin... mais j'ai l'impression de moins voler quand c'est sur YouTube. [...] Parce que sur YouTube, c'est déjà, en quelque sorte... le mal il est déjà fait. On peut déjà l'écouter tellement de fois et c'est... Je pourrai juste me connecter à Internet et l'écouter sur le portable, ça ferait la même chose. Mais bon, je sais que c'est pas vrai mais voilà.* »

C'est une opinion que nous avons rencontrée chez un grand nombre d'adolescents, comme Margritt le confirme : « *Les musiques, au final, j'ai l'impression que c'est pas du téléchargement. Mais au final, quand je le fais sur YouTube c'est quand même du téléchargement. Mais, j'ai l'impression que ça ne me fait pas peur alors que tous ceux qui étaient sur eMule [P2P], ou quoi, ça c'est sûr que j'aurais jamais fait ça mais... Je sais pas. Je me sens peut-être un peu sécurisée alors qu'en fait c'est aussi du téléchargement... [...] Je sais pas. Parce que, pour moi, dans ma tête, ça fait pas téléchargement avec la tête de mort, là, des télés et tout. Mais je sais que ça l'est, au final. Mais je sais pas. J'ai plus l'impression que je prends un truc, euh... vu qu'c'est déjà sur YouTube, à la base.* »

Nous avons une de fois de plus la preuve que la servicialisation de la musique au détriment de son acquisition – physique ou numérique – dérègle le rapport à son économie. Cette nouvelle génération s'est vu, pendant quelque temps, proposer une musique en service, sans qu'aucune

plateforme d'accès légal ne voit le jour avant 2007, avec *Deezer* en France. Il paraît donc peu évident, pour les jeunes de cette génération, que cet accès qui, pendant un temps, fut gratuit et illégal, devienne un jour payant et légal.

Afin de comprendre les comportements des adolescents en matière de téléchargement illégal, nous avons relevé d'autres arguments sur lesquels s'appuient ces derniers pour tenter de justifier leurs raisons d'agir.

21.3.7. *LA FATALITÉ*

Plusieurs discours légitiment le téléchargement illégal arguant qu'il serait vain de faire obstacle à une telle pratique. Margritt critique le dispositif Hadopi en ce sens : « *Je trouve que y a d'autres façons de faire pour que les artistes ils continuent à bien vivre.* » Comme le souligne Medhia, les stratégies de contournement étant multiples et variées, la transgression s'impose d'elle-même : « *Même si c'est interdit, il y a toujours un moyen de passer outre. Il y a toujours des nouveaux systèmes et logiciels informatiques qui te permet d'enregistrer.* »

Pour Jeanne, « *le téléchargement illégal, c'est mal mais c'est comme ça* ».

21.3.8. « *TOUT LE MONDE LE FAIT* »

Un argument prévaut à tous les autres, celui du « tout le monde le fait ». Medhia justifie la pratique de ses enfants ainsi : « *À partir du moment où tu l'as, et que t'n'es pas le seul à le faire, après...* » Jeanne prend le risque de télécharger illégalement : « *Il y a des millions de gens qui font comme moi !* » Sa sœur Louise abonde en ce sens : « *Après, si y a quelqu'un qui vient et qui me demande si je le fais, "Oui, je le fais" mais tout le monde fait ça aussi. Je ne suis pas seule sur Terre à le faire !* » Pour Marie, si « *ça existe, c'est fait pour ça. [...] Puis, c'est devenu populaire, maintenant, donc... tout l'monde le fait* ».

Toutes ces techniques de neutralisation ont donné lieu, non seulement, à une banalisation des pratiques illégales mais, plus encore, à leur normalisation.

21.3.9. INCONGRUITÉ DU MODÈLE PAYANT ET BANALISATION DES PRATIQUES ILLÉGALES

À plusieurs reprises, lors de nos entretiens, lorsque nous proposions aux adolescents comme alternatives l'achat de musique ou le téléchargement légal, nous avions, en réponse, quelques réactions relevant de la surprise, voire de l'incompréhension :

« *Astrid : - Télécharger légalement, c'est-à-dire... ? Ça veut dire quoi ? [...] Non, je fais jamais ça [Rires].* »

« *Hamza (surpris) : - Acheter ? Non ! [Rires].* »

« *Basile : - Acheter de la musique ? [...] J'ai jamais acheté de musique. T'as interrogé combien de personnes jusque-là ? Je crois pas qu'il y en ait beaucoup qui ont acheté la musique. Internet, ça change tout.* »

Les pratiques de téléchargement illégal se sont ainsi massifiées, qu'en tombant dans le sens commun, elles semblent s'être naturalisées dans le temps.

Cette conclusion pose de fait la question du rapport au consentement à payer de la part de cette génération, ainsi que de leurs parents qui tolèrent, malgré leurs valeurs morales, ces pratiques.

21.4. CONSENTEMENT À PAYER

21.4.1. DIFFICULTÉ DU STREAMING LÉGAL À S'IMPOSER

Historiquement, à leur création, *Deezer* et *Spotify* ont d'abord proposé une offre légale gratuite, financée par des spots publicitaires qui s'intercalait toutes les vingt minutes d'écoute de musiques. Ce modèle économique n'étant pas pérenne, ces deux plateformes ont ensuite bloqué les comptes utilisateurs à dix heures d'écoute gratuite mensuelle, dans le but qu'un tel produit d'appel incite l'usager à payer son abonnement. Or, ce basculement de l'offre a produit l'effet inverse, à savoir que les adolescents ont préféré se tourner vers *YouTube* qui reste une plateforme entièrement gratuite, sans limites de durée. Par exemple, Louise avait un compte *Deezer* à ses débuts. « *Mais maintenant à partir d'une heure d'écoute il faut payer* ». Elle a donc cessé ses activités sur *Deezer* : « *Je vais sur YouTube.* » Tout modèle économique gratuit à sa genèse et évoluant vers un modèle payant ou financé par la publicité est rapidement déserté par les adolescents qui jettent leur dévolu sur des plateformes entièrement gratuites.

Hugo connaît *Deezer* et *Spotify*, « *mais je ne le fais pas vraiment parce que ça devient payant au bout d'un moment. Je crois que j'ai un compte sur Deezer, mais je m'en sers pas. Je préfère*

YouTube ». Le modèle économique de ces plateformes de *streaming* légal, Arthur ne les « *trouve pas terrible : je pense que ça peut t'aider pour ta thèse, c'est que Spotify, même Deezer, il faut payer pour pouvoir écouter des musiques en entière sur Deezer. [...] Et ça je trouvais ça vraiment pas bien* ».

Si Arthur n'accepte pas de financer d'abonnement, c'est parce qu'il estime ne pas écouter suffisamment d'artistes différents pour valoir le prix de l'abonnement : « *Je pense que j'écoute pas assez de musiques différentes pour payer un truc de l'ordre de 6 €, je pense que c'est de l'ordre de 7 €, j'en ai aucune idée. Je payerai pas 7 € alors que j'écoute toujours les mêmes musiques à peu près.* » Il expose ouvertement un problème que les plateformes de *streaming* ont pris en compte depuis notre entretien avec lui : jusqu'ici *Deezer* et *Spotify* proposaient un abonnement de 10 € par mois pour avoir accès à des millions de titres. Or, ce qui intéressent les usagers, c'est d'avoir accès non pas à l'intégralité des catalogues de ces plateformes, mais seulement à une partie des artistes ou des genres musicaux correspondant à leurs goûts. Les abonnements sont donc en passe de se diversifier en proposant différents bouquets.

Ainsi sommes-nous en désaccord avec l'équipe de recherche bretonne, Marsouin, connue pour ses travaux sur les usages numériques qui propose d'améliorer la visibilité des plateformes de *streaming* de la façon suivante : « Nos estimations économétriques montrent qu'une offre payante pérenne peut s'appuyer sur les deux caractéristiques suivantes : une meilleure accessibilité aux nouveautés (par une remise en cause de la chronologie des médias) et une plus grande profondeur de catalogue (par une plus grande diversité d'oeuvres) » (Dejean, Pénard et Suire, 2011, p. 18). Selon nos observations, ces solutions seraient probablement viables et intéressantes s'agissant d'une population plus âgée et, plus spécifiquement, de travailleurs, mais pas pour ce qui concerne les adolescents et les étudiants que nous avons rencontrés.

Pour le peu qu'elles sont utilisées, ces plateformes remplissent leur fonction de *sampler*, c'est-à-dire permettant de découvrir de la musique avant de passer à son acquisition. Louise s'en sert « *pour découvrir de la musique dont mes potes m'ont parlé. Mais par exemple y a certaines musiques qui n'y sont pas* ». C'est en effet un autre reproche qui est fait aux plateformes de *streaming* légal. Des artistes, dont certains à forte notoriété, estiment, en effet, que le modèle économique du *streaming* légal est à l'heure actuelle à leur désavantage, au point que « *Metallica, ils sortent des albums mais ils n'y sont pas sur Deezer ou Spotify* », remarque Arthur.

Des plateformes telles que *Deezer* et *Spotify* émettent l'hypothèse selon laquelle les usagers vont être suffisamment « séduits » lorsqu'ils écouteront de la musique sur leur plateforme dans

leur version gratuite pour accepter de payer un abonnement mensuel. Or, nous avons rencontré de nombreux adolescents pour lesquels le *streaming* légal est en réalité un *sampler* qui précède une acquisition illégale. L'ambition des plateformes de *streaming* légal est alors annihilée.

Antoine, par exemple, va « *d'abord sur Deezer, puis sur YouTube* ». La démarche d'Arthur est plus complexe : « *Des fois avant que je la télécharge sur Dilando¹⁶⁴, je l'écoute pas mal sur Deezer ou sur Spotify. [...] Ouais, avant de l'acheter et pour voir si elle me plaît vraiment, vu que j'ai pas trop d'argent.* » D'après ce dernier, le *streaming* légal est le *sampler* du téléchargement illégal qui est lui-même *sampler* de l'achat légal. Tout comme Arthur, nombreux sont ceux qui panachent leurs pratiques d'écoute et de *sampling* sur différents sites, comme pour garder contact avec les quelques plateformes les plus connues, même s'ils en préfèrent une. Et le jour où une plateforme est estimée plus performante – en termes d'accès, de qualité, de catalogue, d'image de marque –, cette dernière est adoptée. Nous avons le sentiment que les migrations massives et rapides d'appropriation d'une plateforme à l'autre se déroulent plus ou moins selon ces caractéristiques.

Hélène, la mère de Martin et Basile, a pourtant proposé régulièrement à ceux-ci de financer un abonnement *Deezer* :

« *Hélène : - Ça peut être un cadeau, mais ils veulent pas.*

Basile : - Deezer je vois plus ça comme une arnaque qu'autre chose. À partir du moment où y a un abonnement, moi j'aime pas.

Hélène : - Tu sais qu'il y a une sacrée évolution par rapport à ce qu'on remarque. L'achat de type forfait pour le streaming, c'est assez intéressant quand même.

Cyril (le père) : Pour la musique t'as toutes les musiques que tu veux avec Deezer, pas besoin de pirater...

Basile et Martin : YouTube ! »

Leur réponse est sans appel.

Cet exemple nous montre combien, à l'heure actuelle, il est impossible de rivaliser avec *YouTube*, quels que soient les arguments avancés en faveur d'une autre plateforme.

Intéressons-nous cependant aux arguments qui permettraient à certains d'opter pour l'acte d'achat.

¹⁶⁴ Site de téléchargement illégal.

21.4.2. POUR QUELLES RAISONS ACHÈTE-T-ON DE LA MUSIQUE ?

Comparativement aux arguments portant sur les discours sur le téléchargement illégal, la liste des types d'arguments que nous allons exposer ici paraît plus étendue. Mais nous devons signaler qu'ils se sont fait rares sur notre période de terrain de dix-huit mois. Pourquoi acheter de la musique ?

- Par obligation professionnelle : la sœur de Rémy qui est professeure de danse achète toutes les musiques qu'elle écoute parce son travail l'y oblige : « *Moi par contre par rapport à mon métier je suis obligée d'acheter. Si je la diffuse en cours et que j'ai un contrôle, si c'est du téléchargement je me prends une amende. Quand j'achète la musique, il suffit que j'ouvre mon iTunes pour qu'il voie que cette musique est achetée.* »
- Par chance ou opportunisme : Pierre achète de la musique *via iTunes* qui est lié au compte bancaire de ses parents. Ses parents savent qu'il télécharge modérément. « *Il n'y a pas de règles. Je me contrôle, je vais pas acheter dix chansons. [...] Chaque fois c'est 2-3 chansons.* »
- Par commodité : Arthur paye aussi sa musique *via iTunes*. Il aurait la possibilité de la payer moins cher en CD, mais il paye aussi le service qui lui permet d'obtenir une musique déjà digitalisée. Dans le cas contraire, il devrait la numériser lui-même : « *Du coup j'achète pas mal sur mon compte iTunes. J'achète sur iTunes. C'est un peu bête, je devrais d'abord acheter les CD et les extraire sur iTunes. Vu que même à la Fnac le CD est à 7 € alors que je le paye 14 € sur iTunes.* »
- Pour les offres commerciales : Arthur profite des offres commerciales de la Fnac telles que quatre CD vendus pour le prix d'un : « *La Fnac, je l'utilise pas mal, parce que c'est intéressant. Surtout en ce moment tu dois avoir des soldes ou je sais pas quoi. T'as des prix pas mal. Le prix vert, ils appellent ça comme ça.* » Margritt aussi avait remarqué ces ventes liées : « *à la Fnac, y a souvent des albums à 10 €, 7 € : là, c'était la razzia.* » Pour Didier, l'offre numérique est intéressante : « *J'aime la démarche d'acheter de la musique digitale moins chère. C'est un bon compromis.* »
- Par « fandonisme » : si, comme nous l'avons vu pour certains, se déplacer pour acheter encore un support physique est une perte de temps, pour d'autres, comme Arthur, c'est un moment privilégié, fait notamment de sociabilités : « *Ouais on y va souvent à plusieurs. J'y vais pas souvent tout seul. Juste, quand j'ai des trucs importants à acheter que d'autres potes ont déjà. Sinon on y va vraiment à plusieurs. J'aime pas trop y aller tout seul.* » Pour Louise, la dimension expérientielle se situe plutôt au niveau de

la relation privilégiée qu'elle pourrait avoir avec son groupe favori : « *Ils font beaucoup d'albums dédicacés donc ça j'aimerais bien en avoir un parce que tu le sors triomphalement. Tu dis "Ouais, j'ai mon truc dédicacé. J'suis une vraie fan !".* »

- Par fétichisation. Pierre a « *beaucoup acheté depuis que j'ai de l'argent de poche. [...] Je le fais pour les CD vraiment que j'aime beaucoup* », et il achète aussi beaucoup de vinyles : « *Le vinyle c'est un plus bel objet que le CD. [...] Tu l'as dans tes mains, c'est un truc qui perdure plus dans le temps. [...] C'est un truc, c'est de la physique, c'est de l'analogie, tu le vois, c'est des creux dans... Quand tu penses au truc c'est juste une plaque avec des creux, avec un sillon qui tourne dedans.* » Les propos de Claire, sa sœur aînée, corroborent ceux de Pierre allant jusqu'à évoquer une relation charnelle avec le CD : « *On l'a tous les trois, c'est le côté matériel, le côté palpable, le plaisir de sortir ton CD de la boîte, d'avoir soit des paroles, soit le mot de l'artiste dans le dépliant, de pouvoir se dire, je te prête mon CD, tu me le rends, ce côté matériel, j'en ai besoin encore aujourd'hui, et pourtant j'ai toute ma musique sur mon ordinateur. Mais de temps en temps, je mets un CD dans la PlayStation qui me sert de chaîne Hi-Fi, et j'écoute encore la musique comme ça à l'appartement, alors que j'ai la radio par la Freebox, je pourrais m'en passer... Mais j'aime trop le côté, je prends mon CD je le mets.* »
- Pour la qualité du son. Pierre apprécie la qualité wave du CD, c'est-à-dire, une qualité sans compression. Arthur invoque aussi cet argument : « *l'avoir en vraiment bonne qualité* ».
- Pour faire un cadeau. Hélène, la mère de Clément, achète des CD « *trois fois par an* », pour Noël et les anniversaires. Pauline n'achète pas de CD pour elle, « *mais j'en offre beaucoup* ». Beaucoup d'acheteurs témoignent de cet objet en tant que cadeau alors qu'eux-mêmes ne l'utilisent plus, comme Rémi, le beau-frère d'Arthur : « *J'en achète pour faire des cadeaux, mais pour moi j'en achète pas.* » Fred avoue aussi : « *c'est vrai que des fois, on offre un CD* ». Cet argument sera-t-il un jour en faveur du numérique ? Autrement dit : offrira-t-on un jour des playlists numériques ?

Nous avons alors émis l'hypothèse que le manque d'intérêt pour un consentement à payer évoqué précédemment est la conséquence d'une dérive – que nous ne connons pas négativement, mais que nous constatons comme un état de fait – vers l'acceptation de financer les « tuyaux », pour un accès gratuit, et ce, au détriment des contenus sur le plan économique. Le consentement à payer n'a pas disparu : il s'est déplacé vers les équipements. Pour la plupart des adolescents, ainsi que pour leurs parents, une tension se crée entre la diffusion de la valeur et sa

création. Cette thèse, alors hypothèse, était déjà prospectivement posée par Dominique Wolton à l'aube de l'avènement d'Internet (Wolton, 1999).

21.5. ÉCONOMIE DES ÉQUIPEMENTS

Didier, le père de Clément, reconnaît que « *pour les jeunes, s'acheter de la musique ça représente une somme* ». Se révélant, pour beaucoup, au détour d'un argument qu'est le déni de victime comme nous l'avons vu, la musique représente un investissement, un coût. Or, nous n'avons jamais entendu un tel discours lorsqu'il s'agissait des équipements.

Notre travail de recherche nous a mené à la conviction d'un détournement de l'économie des contenus au profit des « tuyaux », des terminaux numériques. Pour exemple, Antoine, n'achète jamais de musique en argumentant qu'il a déjà « *payé un iPod et un casque* ».

21.5.1. UN MULTI-ÉQUIPEMENT ONEREUX

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 4¹⁶⁵, les adolescents sont multi-équipés pour la grande majorité d'entre eux. Or si l'on établit le coût de l'ensemble de ces équipements, cela représente une somme importante, supérieure à ce que pourrait représenter l'abonnement mensuel à une plateforme de *streaming* légal, compris entre 60 et 120 € par an.

Il faut garder présent à l'esprit que pour certains, comme Rémy, nombre d'équipements sont transmis et récupérés d'un membre de la famille à l'autre. Cette sous-partie ne tiendra pas compte de cette précision ne traitant que de la financiarisation des équipements, quelle qu'elle soit.

Arthur s'est payé un casque de 250 €. Il a un téléphone portable *BlackBerry* qui a coûté 100 €, et un *iPod touch* d'une valeur de 200 €, ainsi qu'un lecteur MP3. Il possède également une console de jeux et plusieurs jeux vidéo, le tout valant plusieurs centaines d'euros.

Pierre a un *Mac*, plusieurs guitares, une platine vinyle, un ampli à lampe, des vinyles, des CD, un orgue qu'il a acheté à Emmaüs, et plusieurs paires de baskets de marque. Il n'a pas d'argent de poche, tout ce qu'il demande, ses parents le lui financent : « *Je sais que je suis gâté. Je m'en rends compte.* »

On pourrait croire que les équipements durent dans le temps. Notre étude nous a montré qu'ils sont, au contraire, régulièrement renouvelés, soit par obsolescence, soit par effet de mode, soit pour cause de perte. Un équipement est rarement utilisé jusqu'à sa fin technologique.

¹⁶⁵ Revoir en p. 291.

Hamza, âgé de 14 ans seulement, a déjà fait l'acquisition de cinq téléphones portables : « *le premier je l'avais cassé. Le deuxième je sais plus. Le troisième, volé au vestiaire. Quatrième vestiaire aussi. Et cinquième cassé.* »

Nous prendrons la même précaution qu'Olivier Martin sur la multiplication des équipements : « Il est possible que le processus de duplication soit partiellement masqué par deux mécanismes conjoints : le premier fait que le nombre d'enfants augmente naturellement avec l'âge de l'aîné, qui est lui-même lié au taux d'équipement ; un second mécanisme faisant que les ménages s'équipent pour la première fois lorsque leurs enfants grandissent » (Olivier Martin, 2008, p. 352).

21.5.2. TROUVER DES OCCASIONS SPÉCIALES

Les sommes que représentent l'acquisition de ces équipements sont élevées et les adolescents trouvent alors des occasions particulières pour se les faire offrir par leurs parents. Rébecca a eu son téléphone portable « *à mon anniversaire, l'année dernière* ». Pour Arthur, son *iPod* « *c'était un cadeau d'il y a deux ans* ». Il a également accepté la proposition de ses parents de lui offrir un téléphone portable dont il n'avait pourtant pas forcément besoin : « *J'en avais jamais eu avant. C'est mon premier. Mais bon j'ai pas mal de potes qui en avaient déjà avant. Mais franchement, je voulais pas essentiellement en avoir un maintenant, ça me donnait moins envie que mes potes, mais quand mes parents m'ont proposé j'allais pas leur dire non, ça c'est sûr.* » Antoine a eu son *iPod nano* à son anniversaire et son téléphone portable pour Noël. Clément a préféré commander un casque au dernier Noël. Carla aussi a eu son portable pour son anniversaire : « *C'était une demande de ma part.* » Audrey a acquis son *iPod* « *à un Noël, je crois. J'étais en 6^e* » et son PC « *à Noël l'an dernier* ».

C'est d'ailleurs à ces occasions que des transmissions d'équipements d'un membre à l'autre de la famille peuvent être opérées. Éléonore héritera du téléphone portable de sa sœur, si cette dernière en obtient un pour Noël : « *En fait, si elle a un nouveau portable à Noël, ça me dérange pas de récupérer son portable, histoire d'avoir autre chose qu'un portable à Noël.* »

Pour certains équipements, comme le premier téléphone portable ou le premier ordinateur, l'âge est un paramètre considéré par certains parents comme une condition en matière d'acquisition. Nous l'avions vu dans le portrait de Éléonore et Rébecca concernant leur chaîne

Hi-Fi, en l'occurrence¹⁶⁶. Martin ne pourra avoir son téléphone portable qu'à la date d'anniversaire de son année de Terminale, « *c'est la règle* ».

Outre le financement issu des parents, sinon les occasions particulières, une possibilité supplémentaire d'acquérir les équipements numériques : l'autofinancement.

21.5.3. L'AUTOFINANCEMENT, UNE PRATIQUE DIFFICILE ET RARE

Lorsque les adolescents souhaitent devenir les propriétaires d'un équipement, un de leurs premiers réflexes est, en majorité, de demander à leurs parents de le financer. Ces derniers, estimant qu'il s'agit d'un poste de dépense important, préfèrent, pour la plupart d'entre eux, associer ce geste à une occasion particulière, la valeur économique de l'équipement étant doublée d'une valeur symbolique. Le témoignage d'Alexandre illustre cette observation : « *À chaque fois que je veux quelque chose, je demande à mes parents. Et s'ils veulent pas, c'est moi qui achète [...] en faisant quelques travaux ménagers, en les aidant.* »

L'autofinancement est rare, mais il existe, et ce, principalement dans deux cas.

Dans le premier cas, les parents contraignent leurs enfants à financer eux-mêmes l'achat d'un nouvel équipement lorsque ces derniers ont cassé ou perdu le précédent, et en particulier lorsqu'ils leur ont offert peu de temps auparavant. Margritt a perdu son téléphone portable : « *J'ai dû en racheter un pas cher.* » Antoine s'était fait offrir un *iPod nano*, « *mais je l'ai perdu quelques mois après, donc je m'en suis racheté un.* »

Le deuxième cas, plus rare, mais existant, est celui d'adolescents qui attendent une occasion spéciale pour s'offrir à eux-mêmes un équipement. Hugo s'est offert un *iPod* à Noël dernier : « *J'ai aussi un casque que je me suis offert à Noël.* » Rébecca s'est acheté un ordinateur : « *J've le suis payé à Noël, l'année dernière.* » Si, dans ces cas précis, les deux jeunes ont les moyens financiers d'acheter ces équipements, ils préfèrent néanmoins attendre ces occasions particulières, attachant alors une valeur symbolique à leurs propres équipements.

La valeur monétaire des équipements numériques n'autorise pas tous les adolescents à en être équipés avec facilité. En cela, les occasions spéciales comme Noël ou un anniversaire représentent un bon compromis, tant pour les adolescents que pour leurs parents. Cette valeur

¹⁶⁶ « *Si t'as sept ans, t'as une chaîne Hi-Fi* », p. 295.

monétaire engendre d'ailleurs de la part de leurs possesseurs une attention et un soin particuliers.

21.5.4. DES ÉQUIPEMENTS A FORTE VALEUR ECONOMIQUE... ET SYMBOLIQUE

Hugo évite d'amener son *iPod* au collège, « *parce que c'est pas hyper sécurisé. Maintenant je le fais plus, parce qu'avant j'étais le plus petit*¹⁶⁷, maintenant c'est l'inverse ». Il ajoute : « *Quand je fais du vélo ou même quand je vais voir des amis, je prends l'iPod. Par contre quand je vais en cours, dans des endroits qui craignent, je prends mon portable. [...] Après, j'ai un casque je l'emmène jamais hors de chez moi, sauf chez des amis, mais qui habitent vraiment pas loin et par exemple après sur mon iPod j'écoute essentiellement avec mon casque parce que je l'écoute essentiellement ici, tandis que sur mon BlackBerry j'écoute qu'avec des écouteurs, même quand je vais en cours je mets les écouteurs.* » Exposant potentiellement leur équipement à un danger – de vol, de détérioration, ou de perte –, selon le lieu dans lequel ils l'utiliseront, les adolescents se contraignent parfois eux-mêmes à effectuer un choix quant à celui-ci. Antoine choisit d'écouter sa musique avec son téléphone portable plutôt que son *iPod*, « *pour pas le perdre, quand je connais pas l'endroit.* »

Outre la valeur économique de l'objet, il ne s'agit pas moins de la valeur symbolique qu'ils accordent à leurs équipements, lesquels leur sont personnels et les accompagnent quotidiennement.

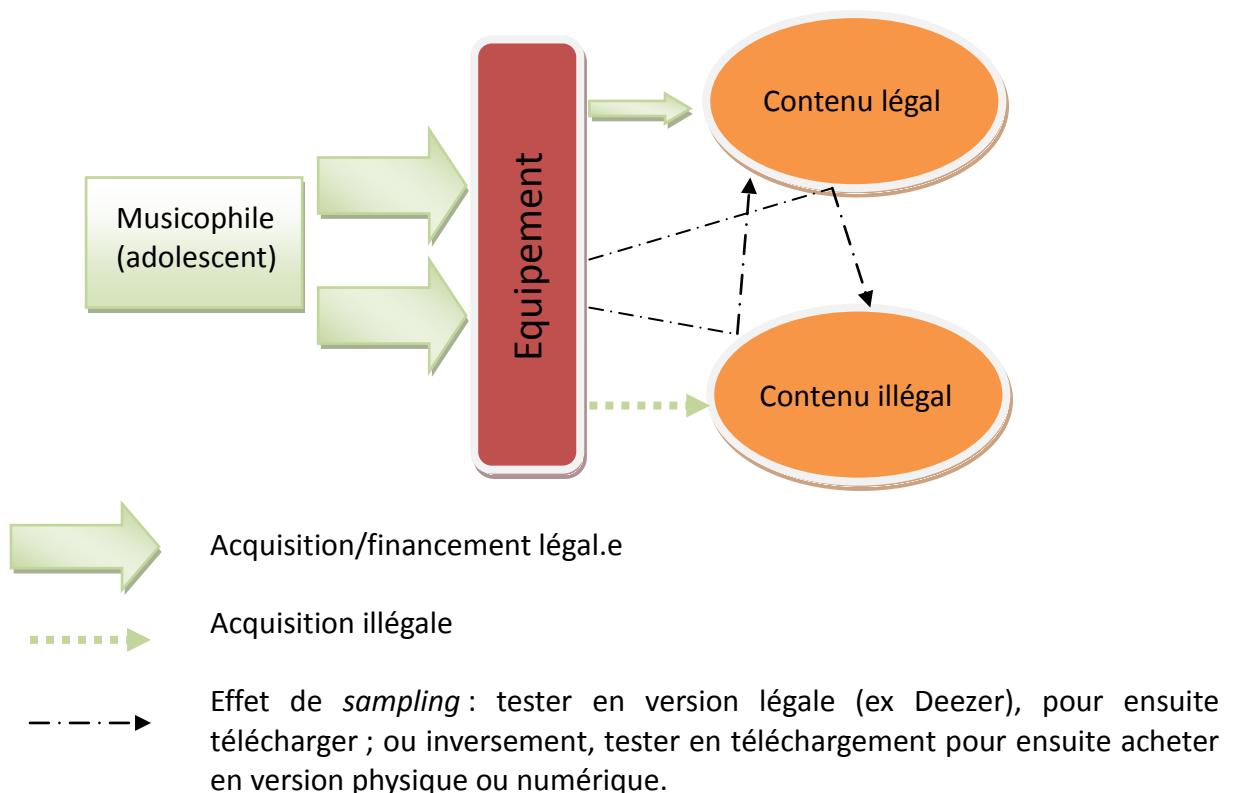
¹⁶⁷ Parlant du fait qu'il est maintenant en 3^e.

CONCLUSION CHAPITRE 8

Ces observations faites sur les équipements et la valeur qui leur est attribuée relativisent fortement les discours portés sur les contenus musicaux dont la représentation est une denrée coûteuse. Pour le dire autrement, si les abonnements *streaming* ont autant de succès dans les pays scandinaves, nous émettons l'hypothèse que c'est par effet d'acculturation : la société scandinave s'est accoutumée au fait de payer un abonnement pour la musique, tout comme, manifestement, les adolescents de notre ensemble se sont accoutumés à passer leur économies dans les équipements pour l'écoute musicale, plutôt que leurs contenus.

De même, lorsque les parents offrent un téléphone portable à une occasion spéciale, ce sont aussi ces derniers qui financent le forfait mobile qui va avec. Ce n'est donc pas en soi le modèle de l'abonnement mensuel qui rebute, mais bien l'idée qu'il vise un contenu culturel musical qui est, à l'heure actuelle, disponible, par ailleurs gratuitement.

Il semble que l'équipement absorbe à l'heure actuelle l'économie liée à l'écoute musicale.



Notons que cette représentation de la valeur des contenus culturels diffère d'un objet culturel à l'autre. Pour exemple, le marché du jeu vidéo piraté est quasi-inexistant, les fabricants ayant parfaitement verrouillés les opportunités de détourner les contenus des jeux vidéo. Aussi, cela ne semble à aucun moment, pour les jeunes que nous avons rencontré, un problème d'acheter régulièrement un jeu vidéo (contenu) après avoir acheté plusieurs centaines d'euros, une console (équipement).

Le secteur de la musique semble victime de son histoire, par concordance de plusieurs phénomènes :

- l'apparition du téléchargement illégal, couplé à l'évolution des débits et des capacités de stockage ;
- la réaction très tardive des industriels pour contrer le téléchargement illégal : la réponse graduée apparaissant dix ans après la création de *Napster* ;
- la proposition tardive des premiers portails légaux de *streaming* et d'achat de musique ;
- le changement de paradigme concernant la consommation à la piste. Alors qu'au début des années 2000, les connexions internet étaient portées par des débits très faibles, les seuls fichiers possiblement téléchargeables étaient des fichiers légers. Or, comparé à un jeu vidéo, une série ou un film, un fichier numérique musical est très léger. Les transferts et téléchargements ont intrinsèquement pu commencer par la musique. C'est donc la musique qui a été le premier objet de convoitise à être pris dans les mailles de ces logiques digitales « déviantes ».

Tous ces éléments combinés, les musicophiles, et particulièrement ceux de la jeune génération, se sont vu offrir la possibilité d'acquérir de la musique gratuitement et illégalement. Cette opportunité, historiquement parlant, ne leur incombe pas.

Pour autant, ne pas financer un artiste en le téléchargeant illégalement est un problème, à la fois moral pour les téléchargeurs – prouvant ainsi qu'il n'y a pas de discours remettant en cause le droit d'auteur –, mais surtout économique pour les artistes et producteurs, dans le système de rémunération, tel qu'il existe à l'heure actuelle.

Prospectivement, nous pouvons formuler deux hypothèses.

Soit, avec le temps, la population française va s'accoutumer à l'abonnement mensuel de *streaming* légal et va à nouveau financer les contenus musicaux par ce biais. Il est peu probable qu'une économie autour du CD et du vinyle devienne à nouveau florissante.

Soit, il faut repenser quasi politiquement et intellectuellement la notion de droit d'auteur à l'heure du numérique, dans une perspective plus libriste, favorisant notamment les modèles d'autoproduction et d'une économie en circuit court.

Reste que la rapidité des évolutions – à la fois des technologies, mais aussi des modèles de consommation et des modèles économiques – semble, pour l'instant, laisser entendre que la digitalisation du secteur musical a introduit une instabilité chronique.

CONCLUSION GENERALE

Notre questionnement partait du désir d'analyser la musicalisation accrue de notre société, qualifiée de « *boom musical* » par Olivier Donnat (2009c, p. 118). Que ce soit par le temps consacré à l'écoute musicale quotidienne, les taux d'équipements, les volumes de bibliothèques musicales, le nombre d'entrées aux concerts, tous ces éléments convergent vers l'idée d'une infiltration de la musique dans notre société contemporaine. Qualitativement, cette musicalisation s'est manifestée dans les discours de nos informateurs par le caractère systématique et chronophage d'une musique qui s'invite dans une pluralité de situations. Le numérique semble avoir accéléré la boucle dialogique entre société et musique. Grâce à lui, la musique a pu s'insérer plus facilement et plus rapidement, médiatiquement et socialement, dans la société. De même, et rétroactivement, le numérique s'est fait le support d'une écoute musicale comme phénomène social aux enjeux identitaires – individuels, sociaux et générationnels – forts.

Notre volonté était de comprendre comment la musique *fait sens* dans le quotidien des adolescents. Sous ce « *faire sens* » se cachait le double-objectif de comprendre :

- la contribution de la musique dans la structuration des mondes sociaux des adolescents. Comme nous l'avons vu, la musique s'insère dans un réseau intermédiaire d'objets médiaculturels qu'il était important de contextualiser (Chapitre 8) ;
- le rôle que joue le numérique dans la cohérence de ces univers culturels. Pour mesurer l'impact du numérique dans cette pratique, tout en évitant l'écueil du déterminisme technologique, notre recherche a pu révéler que, dans bien des cas, le numérique est un « amplificateur » des dispositifs et des situations : il accélère les transactions, multiplie les médiations, complexifie les situations, etc.

En introduction de ce travail, nous avions décomposé notre problématique générale en trois sous-problématiques, auxquelles nous ambitionnions de répondre :

- Par quels intermédiaires – humains et non humains – la musique s'insère-t-elle dans le quotidien des adolescents, à l'heure du numérique ?
- Quelles continuités ou quelles ruptures le numérique a-t-il induit dans les pratiques d'écoute musicale des adolescents ?
- Comment appréhender le phénomène du téléchargement illégal de musique ?

LES USAGES DE L'ECOUTE MUSICALE DIGITALISEE

Le dispositif méthodologique que nous avons mis en place nous permet de rendre compte des différentes fonctions que nos informateurs attribuent à cette pratique culturelle numérique spécifique.

Notre étude nous amène à repérer qu'un des usages fonctionnels contemporains de la musique réside dans la dialectique permanente entre la dimension individuelle – devrait-on dire intime – et sociale d'un musicophile. Nous avons pu mesurer que, dans son acception personnelle, la musique pouvait être à la fois déclencheur et catalyseur d'une émotion ou d'une humeur (Chapitre 6).

Un autre usage identifié dans notre corpus réside dans la capacité à percevoir en la musique sa fonction phatique et son potentiel de connexions interpersonnelles. Les outils numériques, qu'ils soient dédiés à l'écoute musicale – *Deezer*, *Spotify*, *YouTube* – ou aux médiations médiatisées – *Facebook* –, favorisent particulièrement ces potentialités (Chapitre 7). Si un certain nombre d'études pense la musique comme un « badge » (Rentfrow et Gosling, 2003, p. 1237), tel un masque social, servant à mieux affirmer et préserver son identité individuelle, nous ne souscrivons pas à cette seule dimension sociale de la musique. Il est évident qu'un jeu de négociation s'installe en matière d'attachements entre un individu et les différents groupes sociaux qu'il traverse dans son quotidien. Pour autant, la musique ne fait pas qu'afficher les attentes sociales de groupes par rapport à un musicophile. D'autant plus que cette génération est peu enclue à cacher ses goûts, mais bien plus à les partager par divers *process* de médiatisation.

Tous ces intermédiaires nous ont permis de repérer comme une double culture chez ces jeunes : une culture « médiatique » construisant une partie de leur identité générationnelle ; et une culture plus « esthétique », basée sur l'attachement à des musiques ou des artistes moins connus, voire très peu connus. Nous analysons ces deux cultures comme étant en interaction et en évolution permanente.

Ces usages, qui plus est maintenant que la musique est numérique, conduisent à penser cette dernière dans une écologie de pratiques médiatiques. Notre enquête ethnographique nous a plongé au cœur d'un réseau d'éléments pragmatiques privilégiant une finalité de l'écoute adaptée à chaque situation, qui nous amène à délaisser une acception binaire de l'écoute, « active/passive ». La multiplicité des paramètres (modes d'écoute, équipements convoqués,

esthétiques musicales, proximité de la source sonore) définissant une situation d'écoute témoigne de la dextérité des adolescents.

Pour comprendre les pratiques et les médiations liées à l'écoute musicale, l'approche médiaculturelle nous a permis de redéfinir les instances stéréotypiques de la production et de la réception.

METTRE EN TENSION LE POLE DE PRODUCTION ET LE POLE DE RECEPTION

« Les objets médiaculturels, en tant que représentations culturelles collectives et publiques, sont d'un côté (en production) le produit d'un conflit de définitions, et d'un autre côté (en réception) l'objet d'une querelle d'interprétations, dont l'enjeu est bien la définition de la « réalité » du monde et l'orientation culturelle (par légitimation *vs* disqualification ou par invisibilisation *vs* problématisation) des actions publiques et individuelles » (Macé, 2006, p. 110).

Le paradigme des médiacultures, dans lequel nous avons ancré notre réflexion nous a permis de repenser la dichotomie entre les pôles de production et de réception.

Deux aspects de notre recherche vont en ce sens.

Tout d'abord, la notion de genre en termes d'esthétique ne semble plus trouver écho chez les musicophiles puisque l'hédonisme est devenu leur critère majeur en matière de choix et de sélection (Chapitre 6). Les cadres définitionnels des genres ayant éclaté, une tension est née entre le pôle de production qui a besoin d'étiquettes stabilisées et conserve ces critères plus ou moins esthétiques, et le pôle de réception qui se joue en permanence de ces étiquettes, non seulement parce que les esthétiques sont de plus en plus hybrides, mais aussi parce que les musicophiles réintroduisent dans ces catégories de genres des éléments symboliques, psychologiques et les représentations sociales qu'ils attribuent eux-mêmes aux musiques qu'ils écoutent. Il y a là une individualisation forte de ces catégories, qui ne peut pas, par nature faire sens à une grande échelle. Cette dynamique pragmatique et personnelle est accompagnée de la rapidité du choix avec laquelle les adolescents mesurent leur attachement à une chanson, excluant *de facto* des processus de *grow up songs*. Mais cette capacité à décider rapidement si une musique leur plaît ou non n'a pour autant pas altéré la valeur symbolique et affective qu'ils attribuent à la musique. Parce que les catégories sont plus hybrides, le spectre d'attachement des adolescents s'est élargi.

D'autre part, dans d'autres circonstances, les instances de prescription et de réception tendent à se rapprocher, sinon à se confondre. L'enchevêtrement des types de recommandation –

humaines, médiatisées et digitales – ainsi que le besoin pour nombre de musicophiles d'être reconnus comme experts sur ce sujet aux enjeux identitaires particuliers mènent ces derniers à être en permanence à la fois en réception d'une musique nouvellement appréciée et en production d'une information à partager. Cet aller-retour permanent est facilité par les outils de socialisation numériques et l'accès gratuit et illégal à la musique dont profite la jeune génération.

Les enjeux liés aux « médiations musicales » qui définissent en partie la musicalisation du quotidien des adolescents questionnent plus particulièrement l'influence du numérique sur cette pratique culturelle.

CONTINUITE ET RUPTURES DU NUMERIQUE DANS L'ECOUTE MUSICALE

Nous avons tenté de ne tomber ni dans le déterminisme technologique ni dans le déterminisme social. Contextualisés dans une perspective historique, certains phénomènes « dus » à l'avènement du numérique sont alors fortement relativisés (Chapitre 3). Pour autant, il n'est pas question d'ignorer l'impact du numérique dans notre société à des échelles sociétales ou ontologiques.

DIALECTIQUE ENTRE POSSEDER ET ACCÉDER

Nous avons infirmé l'hypothèse selon laquelle l'accès à une offre pléthorique induit une forme de consommation « zapping ». En effet, pour ces adolescents, la musique se consomme désormais, et majoritairement, à la piste, non plus à l'album. Pour autant, cela n'induit pas une quelconque dévaluation de la musique. Des modes d'écoute comme l'écoute en boucle d'une même piste audio en sont la preuve.

Du fait que les conditions d'accès à la musique se trouvent bouleversées, certains musicophiles distinguent deux environnements ou deux moments selon lesquels l'écoute musicale ne relève pas des mêmes leviers d'appréciations : une écoute connectée faite d'échanges, de sociabilités et de découvertes ; et une écoute hors ligne, plus individuelle, reposant sur un capital musical « fini », générant un rapport affectif et symbolique privilégié à la musique.

Cette stratification des situations d'écoute, rendue possible par le numérique, semble remettre en question, pour cette génération, l'intérêt de « posséder » quand l'accès aux réseaux

numériques est en pleine expansion¹⁶⁸. Si le désir de « posséder » n'a pas disparu¹⁶⁹, les représentations liées à la dématérialisation des contenus, au *cloud*, à la servicialisation des contenus musicaux – comme le propose *Deezer*, à titre d'exemple –, questionnent fortement, pour les adolescents de notre ensemble, l'intérêt « d'avoir » de la musique. Se dirige-t-on vers une « *cloudification* » intégrale de nos bibliothèques médiaculturelles ? Quels enjeux sont liés au fantasme de cette « hyper-mémoire collective » ? Dans quelle mesure cela redéfinit-il notre rapport esthétique ou esthésique à l'œuvre ?

Cette remarque est certainement à pondérer dans la mesure où nous avons interrogé des adolescents « ordinaires », et non des fans, qui, malgré le numérique, conservent certainement une âme de collectionneur.

Cette représentation de l'immatérialité du numérique nous engage à être attentif sur ces discours qui fondent une partie du sens commun.

POUR UNE MATERIALITE DIGITALE

L'inconscient collectif – dont nous avons trouvé trace souvent dans le discours des parents – rend responsable le numérique d'une dématérialisation des contenus audiovisuels. Si cette acception du numérique est technologiquement vérifiable, elle nous paraît biaisée en termes de représentations cognitives : après notre étude, il ne nous paraît pas juste de penser la musique sur un lecteur MP3 comme immatérielle. Si le CD représentait la quintessence de la matérialité au paroxysme de sa commercialisation, ne peut-on pas considérer le lecteur MP3 comme un objet re-matérialisant ? En d'autres termes, nous pensons qu'une matérialité digitale reposera sur des leviers similaires à la matérialité « analogique ». Le retour du vinyle comme marché de niche est à analyser en ce sens, par effet d'opposition à celui des « nouveaux » lecteurs de musique numérique à la mode. Le vinyle s'est dernièrement placé en archétype élitiste de la musique matérialisée parce qu'il représentait tout à la fois un grain sonore particulier, mais aussi les composantes d'une matérialité qui participe à une pragmatique de l'écoute, propre à une époque idéalisée où l'objet était quintessencé. *A contrario*, le MP3, utilisé sur lecteur ou téléphone portable, se voit souvent reproché d'être la cause d'une abstraction et d'une dévaluation de la musique. Ne peut-on pas avancer l'idée que le visuel de la pochette du vinyle ait pu être remplacé par le *design* et l'ergonomie d'un lecteur MP3 ou d'un téléphone portable ? Que la jeune génération réinvestit cognitivement et économiquement en ces équipements ce que la génération précédemment investissait de la même manière dans les supports vinyles et CD ?

168 Le développement des réseaux télécoms 4G depuis quelques mois ne fait qu'accélérer cette représentation.

169 Des systèmes de fétichisation des supports CD ou vinyle persistent, en fonction des musicophiles.

Dit autrement, avec un regard médiologique, tout comme le phonographe a orienté l'attention des musicophiles vers un équipement, tout comme le CD et le vinyle ont participé à orienter ensuite l'attention vers des supports, nous faisons l'hypothèse que le numérique oriente à nouveau l'attention vers des équipements.

La problématique ne viendrait pas tant de la digitalisation des contenus que de la désynchronisation support-contenu et de la convergence des écrans, ce que Sylvie Octobre et Nathalie Berthomier démontrent en insistant sur le décloisonnement des pratiques dues à l'hybridation des usages¹⁷⁰. Comme nous l'avons vu, le support ne fixe effectivement pas seulement des contenus, mais aussi des représentations (Chapitres 1 et 6) : comment manipuler ce support, comment se l'approprier ou le « braconner », comment accéder au contenu. En régime numérique, une matérialité persiste. Avoir conscience de cette matérialité digitale, ou d'une matérialité des pratiques numériques porte un double objectif.

Tout d'abord, le risque de l'immatérialité et ses représentations, c'est l'implicite qu'il véhicule et son idéalisat, en tant que mémoire collective du monde. Pourtant, cette immatérialité supposée reste bien matérialisée dans des serveurs informatiques, souvent aux mains de sociétés qui font usage, souvent commercialement, des données qu'elles collectent. Penser une matérialité digitale rappelle les enjeux qui se cachent derrière l'absence de possession et la banalisation de l'accès.

D'autre part, cette matérialité digitale évite de procéder à une stigmatisation récurrente positionnant le numérique comme dépouilleur de sens. Si le numérique a détaché le contenu de son support « originel » – de quelle origine parle-t-on ? –, il n'a pas dépossédé le sens d'une œuvre. Comme nous l'avons vu, les adolescents manipulent des fichiers immatériels ; pour autant, ils en saisissent le sens. Le but serait donc de repenser une pragmatique de l'œuvre, au travers des médias numériques qui participent de cette matérialité digitale de l'œuvre.

RESTER VIGILANT QUANT A L'OBSERVATION DES PRATIQUES NUMERIQUES

Interroger qualitativement une pratique numérique semble presque paradoxal.

« Dans le cadre d'une recherche qualitative, la preuve de la validité des résultats est difficile à fournir de façon immédiate : ce n'est pas le test de validation qui est jugé, mais la fiabilité des

170 « Cette hybridation des usages brouille les frontières habituelles : frontières entre des pratiques cloisonnées (écrire pour alimenter un blog, etc.), frontières entre les interdictions éventuelles (regarder sur l'ordinateur ou un MP4 une émission de télévision interdite par les parents...), frontières entre les espaces (privé et public), frontières entre les pratiques classiquement distinctives des garçons et des filles » (Octobre et Berthomier, 2011, p. 4).

modèles tirés de l'observation. Les modèles sociétaux demandent de nombreuses confrontations avec des instances très diverses » (Kaufmann, 2011, p. 28).

Les outils méthodologiques pour interroger qualitativement les pratiques numériques nécessitent du temps – de recueil, de transcription, d'analyse et d'interprétation – et doivent se confronter à des pratiques qui se renouvellement incessamment et très rapidement. Nous retenons de cette recherche la faculté que le numérique a à rendre invisible un certain nombre de pratiques ou de situations. Par sa capacité à nous connecter au monde « rapidement et facilement », ou tout de moins par la représentation que le sens commun s'en fait, il fait passer en circuit court les relations entre un individu et un contenu médiaculturel, opacifiant notre capacité à interroger quotidiennement nos usages et nos pratiques. D'autre part, le numérique semble avoir installé une instabilité chronique sur les modèles de production et de réception de la musique. Après plus d'une décennie, les industriels attendent, jusqu'ici en vain, de retrouver une stabilité des modèles économiques et de consommation. Parce qu'elles sont rapides et instables, ces pratiques numériques nécessitent d'être interrogées dans une perspective qualitative pour relativiser le temps de leurs usages et leur obsolescence. Il semble primordial de rester vigilant quant à ces usages et à l'observation que l'on en fait, pour ne pas les naturaliser de trop. Si le numérique a démocratisé certaines pratiques, réservées jusqu'ici à une communauté technicienne, il ne faudrait pas que cette démocratisation se fasse au prix d'un aveuglement. En cela, la science, et les sciences sociales plus précisément, semblent avoir un rôle particulier à jouer pour la société civile quant à sa capacité à rester alerte sur l'observation des pratiques numériques.

TELECHARGEMENT ILLEGAL OU LE DILEMME CORNELIEN

La digitalisation de la musique a manifestement bouleversé non seulement l'accès aux contenus musicaux, mais également les représentations liées à son mode de financement. La musique a été un des premiers objets médiaculturels à se télécharger, grâce ou à cause de sa nature numériquement légère. Du fait de cette mutation, les codes attenants aux conditions d'accès (modèles payants, rétribution des ayants droit, chronologie des médias) s'en sont trouvés remplacés par une pratique plébiscitée par la génération adolescente : le téléchargement illégal. Sur ce point, il nous paraissait intéressant de :

– remettre en perspective l'histoire du piratage, démontrant que plusieurs controverses avaient déjà eu lieu, et que la figure du pirate s'est déplacée, des imprimeurs clandestins de partitions de piano à l'internaute actuel ;

– pouvoir confronter les travaux de recherches liés à cette problématique. Nous avons pu mesurer non seulement que l'impact économique du téléchargement illégal sur les ventes était à relativiser, mais aussi que le téléchargement illégal pouvait avoir des potentialités externes favorables à l'ensemble de l'écosystème musical ;

– questionner les discours et pratiques à ce sujet. Du côté des pratiques, un réseau complexe des possibilités d'accès s'avère être mobilisé. En cela *le téléchargement illégal n'existe pas*, mais il existe *des manières de télécharger*. Juridiquement, à l'heure actuelle, seul le *P2P* est préjudiciable, mais bien d'autres moyens illégaux, et pourtant non pénalisés, sont préférés par les téléchargeurs. Concernant les discours, une palette argumentative très vaste est convoquée pour justifier, parfois même légitimer, une pratique socialement admise, mais juridiquement sanctionnée et axiologiquement déviante. Cette tension entre ce qui est moral et ce qui est légal est double. D'une part, elle réifie une rupture entre la génération des parents – pour laquelle le modèle payant était communément admis – et celle des enfants – pour qui le convertisseur de vidéo *YouTube* en fichier MP3 est entré dans les mœurs quotidiennes ; d'autre part, au sein même de la génération des enfants, elle fait émerger des discours dissonants, pris entre la volonté de participer à l'économie de création et de la culture – en rémunérant des artistes – et l'opportunité d'accéder à la musique par des voies détournées.

Le point nodal de la confrontation entre les institutions publiques et les usagers provient, semble-t-il, de cette différence d'acceptation, ou de cette différence de langage. Les discours relevant d'une démocratisation de l'accès aux supports artistiques, d'une construction identitaire générationnelle, de la possibilité d'avoir accès à la culture – même si c'est au « prix » de voies détournées – s'opposent à ceux des industries culturelles reposant sur une réponse juridique, légale et économique de la culture.

Si les moyens illégaux d'accéder à la musique existaient déjà pour la génération précédente, l'avènement du numérique les a banalisés. La complexification de ce phénomène se retrouve dans la complexification de la palette argumentative des téléchargeurs, construite sur un système de justification.

Le consentement à payer n'a pas disparu mais s'est transformé. Bien que les adolescents n'attribuent que peu de valeur économique à la musique en tant que bien – préférant utiliser cette économie pour leurs équipements – la valeur symbolique de la musique persiste. La valeur économique s'est déplacée vers les équipements, ainsi que sur la primordialité de l'accès – abonnement Internet, abonnement téléphonique. Enfin, le consentement à payer semble s'être aussi déporté vers l'expérience : la jeune génération est prête à payer pour une « expérience » soumise aux conditions de rareté, ce que les supports à l'heure de l'hyper-reproductibilité

numérique ne sont plus intrinsèquement capables d'offrir aux publics. Cela expliquerait le renouvellement de l'engouement pour des performances ou *story-telling* tels que des artistes comme Stromae ou Christine and the Queens construisent médiatiquement.

Ceci étant, notre recherche, commencée en 2011, trouve déjà une limite quant à son actualité. Les derniers chiffres du SNEP concernant l'abonnement mensuel de *streaming* en France révèlent une progression depuis le deuxième trimestre 2015 (Snep, 2015) qu'il convient d'analyser à la lumière de nos travaux. Cet accès gratuit, s'il fut un temps à la fois un effet d'âge et de génération – porté par la notion d'opportunité fortement présente dans les discours des téléchargeurs –, ne tendrait à ne devenir plus qu'un effet d'âge.

D'autre part, interroger une pratique illégale a largement questionné notre statut de chercheur sur le terrain. Cette expérience nous a amené à envisager le scientifique comme un chercheur-mosaïque, ne faisant pas appel aux mêmes savoirs, savoir-faire et surtout savoir-être, à la fois lors des différentes étapes de sa recherche, mais aussi en fonction des différentes situations sur le terrain. Nous incarnions une place particulière au sein des familles. Reconnu pour notre supposée expertise technique et, en matière d'application des lois, nous étions aussi un chercheur s'intéressant à la parole portée sur les pratiques d'écoute musicale de nos informateurs. Cette double posture a permis à la fois de recueillir le matériau qu'est le nôtre pour cette recherche, mais aussi de pousser nos informateurs à argumenter leurs positions, leurs choix, quitte à faire émerger des dissonances.

« *REWIND* »

Rétrospectivement, nous analysons certaines limites dans notre travail, dans lesquelles nous voyons la possibilité de prolonger notre recherche.

Tout d'abord sur la méthodologie. Nous avons explicité lors du chapitre 4 le cheminement qui fut le nôtre dans notre volonté de concilier la méthode de l'entretien et celle de l'observation participante, dans une approche ethnographique. Si cette construction méthodologique ainsi que les réflexions théoriques sur lesquelles elle s'appuie ne sont en rien novatrices, il nous semble que son exposition a pour double but de porter à la connaissance du lecteur cette construction « chemin faisant » et de montrer que, si ces questionnements ne renouvellent pas le débat épistémologique, nous les avons apprivoisés et nous nous les sommes réappropriés.

Un regret subsiste à la fin de cette thèse. L'ambition de départ était de pouvoir interroger les pratiques d'écoute musicale des adolescents à la fois dans leurs groupes de pairs et dans leurs familles. Alors que les temps passés en famille se sont montrés très chronophages, nous avons dû rapidement abandonner l'idée de systématiser les entretiens et les temps d'observation avec les amis des adolescents de notre ensemble. Il est certain que les enjeux liés à ce groupe de socialisation diffèrent de ceux au sein de la famille. Aussi, nous nous attacherons à l'avenir à interroger plus spécifiquement les médiations entre pairs pour prolonger ce travail de thèse.

En outre, nous aurions aimé avoir l'opportunité de pouvoir interroger plus finement la question des recommandations digitales pour tenter de mieux comprendre leurs influences sur la formation du goût des musicophiles. À la fois par manque de temps, et parce que nos outils méthodologiques ne s'y prêtaient pas entièrement, nous n'avons pu que contextualiser à distance ces mécanismes de recommandations numériques dans un réseau de recommandations – humaines et médiatisées. Nous aimerais pouvoir, à l'avenir, informatiser certains usages liés aux systèmes de recommandations digitales afin de dégager quelques données chiffrées sur leurs usages en réception. Dans un second temps, nous pourrions contextualiser ces données lors d'entretiens de « resitu subjectif » avec les informateurs ayant produit ces données.

Cette étude a par ailleurs décuplé notre goût pour la recherche dans la co-construction de sens qu'elle a impliqué avec notre terrain. Cet intérêt fort que nous avons eu à rencontrer des adolescents et de leur famille, à travers près de cinquante entretiens et dix-huit mois d'observation, nous a permis de saisir avec bonheur la réflexion dynamique qui se crée au contact humain.

En s'intéressant aux logiques individuelles, la démarche qualitative nous a permis de lever le voile sur la complexité des univers culturels adolescents, et sur ce que représente, pour eux, l'écoute musicale. Au-delà des considérations que le numérique implique, nous retenons aussi l'intemporalité du rapport esthétique à la musique qui semble dépasser toutes questions de support.

Finalement, nous n'avons fait qu'appliquer à la lettre le précepte de Platon : « Si tu veux connaître un peuple, il faut écouter sa musique. »

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

ANDERSON Chris, 2006, *The Long Tail : Why the Future of Business is Selling Less of More*, New-York, Hyperion, 256 p.

ANGENOT Marc, 2008, *Dialogues de sourds : Traité de rhétorique antilogique*, Paris, Mille et une nuits, 450 p.

AUDBERT Philippe, 2012, *Enseigner les musiques actuelles ?*, Mantes-la-Jolie, RPM Editions, 122 p.

BACACHE Maya, BOURREAU Marc et MOREAU François, 2012, *Piracy and Creation: The Case of the Music Industry*, Rochester, New-York, Social Science Research Network, 19 p.

BACACHE-BEAUVALLET Maya, MOREAU ran ois et BOURREAU Marc, 2011, *Portrait des musiciens à l'heure du numérique*, Paris, Rue d'Ulm, 92p.

BARTHES Roland, 1980, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 200 p.

BEAUD Stéphane et WEBER Florence, 2010, *Guide de l'enquête de terrain : Produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte, 331 p.

BECKER Howard, 2002, *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 352 p.

BELISLE Claire, BIANCHI Jean et JOURDAN Robert, 1999, *Pratiques médiatiques : 50 mots-clés*, Paris, CNRS Editions, 428 p.

BENHAMOU Françoise, 2002, *L'Economie du star-system*, Paris, Odile Jacob, 367 p.

BENJAMIN Walter, 2011, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 96 p.

BERNARD Anna Gansemer, Mathilde PETROU essica arch , o lle et M écile, 2013, *Télécharge-moi si tu peux musique, film, livre*, Paris, Presses des Mines-Transvalor, 112 p.

BOORSTIN Eric, 2004, *Music Sales in the Age of File Sharing*, Princeton, Princeton Edition, 69 p.

BOUQUILLION Philippe, 2008, *Les industries de la culture et de la communication: les stratégies du capitalisme*, Grenoble, PUG, 316 p.

BOUQUILLION Philippe et COMBES Yolande, 2007, *Les industries de la culture et de la communication en mutation*, Paris, 'Harmattan, 270 p.

BOUQUILLION Philippe et MATTHEWS Jacob-Thomas, 2010, *Le Web collaboratif: Mutations des industries de la culture et de la communication*, Grenoble, PUG, 150 p.

BOURCIER Marie-Hélène, 2011, *Queer Zones : Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Amsterdam, Editions Amsterdam, 263 p.

BOURCIER Marie-Hélène, 2005, *Ssexpolitisques : Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique éditions, 301 p.

BOURDIEU Pierre, 1998, *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1470 p.

BOURDIEU Pierre, 1984, *Homo academicus*, Paris, Les éditions de Minuit, 304 p.

BRANDL Emmanuel, PRÉ-THOMAS Écile et RAVET Hyacinthe (dirs.), 2012, *25 ans de sociologie de la musique en France (T1) : réflexivités, écoutes et goûts*, Paris, 'Harmattan, 188 p.

BRETT Philip, WOOD Elizabeth et THOMAS Gary C, 2006, *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, New York, Routledge, 424 p.

BULL Michael, 2000, *Sounding out the city personal stereos and the management of everyday life*, New York, Berg, 218 p.

BUSCATTO Marie, 2007, *Femmes du jazz : musicalités, féminités, marginalités*, Paris, CNRS Editions, 222 p.

CALLON Michel, LASCOUMES Pierre et BARTHE Yannick, 2001, *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Paris, Seuil, 358 p.

CAMPOS Rémy, DONIN Nicolas et KECK Frédéric, 2006b, *Musique et sciences humaines. Rendez-vous manqués ?*, Paris, Edition Sciences Humaines, 236 p.

CASIER Isabelle, FRANCES Benoît et LOUVEAU Ada, 2003, *Musique : Le Marketing m'a tuée ?*, Paris, Editions Mango, 93 p.

CERTEAU Michel DE, 1990, *L'invention du quotidien t.1*, Paris, Gallimard, 349 p.

CHATEAURAYNAUD Francis, 2011, *Argumenter dans un champ de force. Essai de balistique sociologique*, Paris, Editions Pétra, 484 p.

COLIN Bruno, GAUTIER Arthur, HARVEY Shirley, HENRY Philippe et COLLECTIF, 2008, *Pour une autre économie de l'art et de la culture*, Paris, Erès, 170 p.

CURIEN Nicolas et MOREAU François, 2006, *L'industrie du disque*, Paris, La Découverte, 121 p.

DAUNCEY Hugh et GUERN Philippe LE, 2008, *Stéréo : sociologie comparée des musiques populaires France-GB*, Paris, IRMA M. Séteun, 272 p.

DENORA Tia, 2000, *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press, 191 p.

DEWEY John, 2010, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 608 p.

DIBERDER Alain LE et CHANTEPIE Philippe, 2010, *Révolution numérique et industries culturelles*, Paris, La Découverte, 126 p.

DONNAT Olivier, 2009a, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique : Enquête 2008*, Paris, Editions La Découverte, 282 p.

DONNAT Olivier, 2009c, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : enquête 2008*, Paris, La Découverte, 282 p.

DURET Pascal, 1999, *Les jeunes et l'identité masculine*, Paris, PUF, 176 p.

ECO Umberto, 1994, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Poche, 411 p.

ECO Umberto, 1979, *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 314 p.

FLICHY Patrice, 2010, *Le sacre de l'amateur : Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 96 p.

FRANÇOIS Pierre, 2008, *La Musique : une industrie, des pratiques*, Paris, La Documentation française, 152 p.

FRITH Simon, 1996, *Performing rites : on the value of popular music*, Harvard, Harvard University Press, 360 p.

FRITH Simon, 1988, *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, New York, Routledge, 208 p.

HALLAM Susan, 2012, « The Effects of Background Music on Health and Wellbeing » dans *Music, Health, and Wellbeing*, Oxford, OUP Oxford, p. 550.

HARAWAY Donna, 2010, *Manifeste des espèces de compagnie chiens, humains et autres partenaires*, Paris, dit ion de l' c lat, 110 p.

HARAWAY Donna, 2007, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 333 p.

HARDING Sandra G, 1991, *Whose science? Whose knowledge? : thinking from women's lives*, New-York, Cornell University Press, 336 p.

HARTSOCK Nancy, 1999, *The feminist standpoint revisited and other essays*, New-York, Westview Press Inc, 272 p.

HAWKINS Stan et MAASO Arnt, 2011, *Pop Music and easy listening*, Oslo, Ashgate, 554 p.

HENNION Antoine, 2007a, *La passion musicale : Une sociologie de la médiation*, Paris, Editions Métailié, 397 p.

HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie et GOMART Emilie, 2000, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 281 p.

HESMONDHALGH David, 2013, *Why Music Matters*, Malden, Wiley-Blackwell, 204 p.

HILLS Matt, 2002, *Fan cultures*, New York, Routledge, 256 p.

HONNETH Axel, 2008, *La société du mépris vers une nouvelle théorie critique*, Paris, La Découverte, 349 p.

JENKINS Henry, 2006, *Fans, bloggers, and gamers: exploring participatory culture*, New

York, New York University Press, 304 p.

JOHNS Adrian, 2010, *Piracy. The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Gates*, Chicago, University of Chicago Press, 640 p.

KAUFMANN Jean-Claude, 2011, *L'entretien compréhensif: L'enquête et ses méthodes*, Paris, Armand Colin, 128 p.

LAHIRE Bernard, 2012, *Monde pluriel : Penser l'unité des sciences sociales*, Paris, Seuil, 393 p.

LAHIRE Bernard, 2006, *La culture des individus*, Paris, La Découverte, 778 p.

LAHIRE Bernard, 2005, *Portraits Sociologiques : Dispositions et variations individuelles*, Paris, Armand Colin, 431 p.

LATOUR Bruno, 2005, *La science en action : Introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 664 p.

LEPOUTRE David, 2001, *Coeur de banlieue : codes, rites et langages*, Paris, Odile Jacob, 460 p.

LUCAS Jean-Michel et BISOU Doc Kasimir, 2012, *Culture et développement durable : il est temps d'organiser la palabre*, Paris, IRMA, 123 p.

MACE Eric, 2006, *Les Imaginaires médiatiques : Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Editions Amsterdam, 167 p.

MAIGRET Eric et MACE Eric, 2005, *Penser les médiacultures : Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 186 p.

MAILLET Thierry, 2007, *Génération participation : de la société de consommation à la société de participation*, Paris, Pearson, 236 p.

MARTIN Alban, 2010, *Et toi, tu télécharges ? : Industries du divertissement et des médias à l'ère du numérique*, Paris, Village Mondial, 224 p.

MARTIN Peter J., 1995, *Sounds and Society : Themes in the Sociology of Music*, Manchester, Manchester University Press, 316 p.

MATTHEWS Jacob Thomas et PERTICOZ Lucien, 2012, *L'industrie musicale à l'aube du XXI^e siècle : approches critiques*, Paris, l'Harmattan, 210 p.

MCLUHAN Marshall et FIORE Quentin, 2001, *The medium is the message*, Corte Madera, Gingko Press, 160 p.

MENN Joseph, 2003, *All the Rave: The Rise and Fall of Shawn Fanning's Napster*, New-York, Crown Business, 384 p.

MICHELET Virginie, 2002, *La web-TV et moi : Canalweb, pseudo et les autres*, Paris, 'Harmattan, 207 p.

MORIN Edgar, 1990, *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, 262 p.

MOULIER BOUTANG Yann, 2007, *Le capitalisme cognitif: la nouvelle grande transformation*, Paris, Édition Amsterdam, 245 p.

MOULINIER Pierre, 2001, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, 127 p.

MUCCHIELLI Alex et NOY Claire, 2005, *Approches constructivistes : Etude des communications*, Paris, Armand Colin, 238 p.

N R I R Emmanuel, GU RI Michel et BONET Lluis, 2013, *Festivals de musiques, un monde en mutation : une comparaison internationale*, Paris, Michel de Maule, 330 p.

OOIJEN Robbert VAN, 2010, *Home Streaming Is Killing Piracy. How Streaming Music Affects The Notion Of Music Piracy*, Utrecht, Danemark, 63 p.

PECQUEUX Anthony et ROUEFF Olivier, 2009, *Ecologie sociale de l'oreille : Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, dit ions de l' H , 284 p.

RABELAIS Francois, 1997, *Le tiers livre*, Paris, Seuil, 469 p.

REYNOLDS Simon, 2012, *Rétromania : comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille, le Mot et le reste, 480 p.

R U Vincent, 2010, *Mythologie de l'iPod*, Paris, le Cavalier bleu, 96 p.

SEGRE Gabriel, 2014a, *Fans de... : Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Paris, Armand Colin, 312 p.

STEBBINS Robert A, 2007, *Serious leisure : a perspective for our time*, New Brunswick, Transaction Publishers, 176 p.

STEBBINS Robert A, 1992, *Amateurs, professionals and serious leisure*, Montreal, McGill-Queen's Universit Press, 172 p.

SZENDY Peter, 2000, *L'écoute*, Paris, 'Harmattan., 320 p.

TAYLOR Jodie, 2012, *Playing it Queer : Popular Music, Identity and Queer World-making*, Bern, Peter Lang, 243 p.

TUR Ludovic, 2011, *Musique ! Du phonographe au MP3 (1877-2001)*, Paris, Autrement, 188 p.

VANDIEDONCK David et LAGE-PY Emilie DA, 2002, *Musique : interpréter l'écoute*, Paris, Harmattan, 138 p.

WEBER Max, 1992, *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Presses Pocket, 476 p.

WILLIS Paul, 2011, *L'école des ouvriers : Comment les enfants d'ouvriers obtiennent des boulot d'ouvriers*, Paris, Agone, 438 p.

WOLTON Dominique, 1999, *Internet, et après ? Une théorie critique des nouveaux médias*, Paris, Flammarion, 240 p.

COORDINATION DE NUMERO DE REVUE

CARDON Dominique (dir.), 2013, « Politique des algorithmes. Les métriques du web », *Réseaux*, Paris, La Découverte, n°177, 284 p.

DONNAT Olivier, 2009b (dir.), « Passionnés, fans et amateurs », *Réseaux*, Paris, La découverte, n°153, 215 p.

FRITH Simon et GUERN Philippe LE (dirs.), 2007, « Sociologies des musiques populaires », *Réseaux*, Paris, La Découverte, n° 141-142, 398 p.

GUERN Philippe LE (dir.), 2005, « Musiciens-sociologues. Usages de la réflexivité en sociologie de la culture », *Volume !*, Paris, Editions Mélanie Seteun, vol.4 : 1, 172 p.

GUERN Philippe LE (dir.), 2012a, « Musique et technologies numériques », *Réseaux*, Paris, La Découverte, n° 172, 267 p.

GUERN Philippe LE (dir.), 2012b, « Patrimonialiser les musiques populaires et actuelles », *Question de communication*, Metz, PUN, 402 p.

GUIBERT Gérôme et HEIN Fabien, 2006, « Les Scènes métal », *Volume !*, Paris, Edition Mélanie Seteun, n° 2, 226 p.

JACQUINOT-DELAUNAY Geneviève et MONNOYER Laurence (dirs.), 1999, « e ispositif : entre usage et concept », Hermès, Paris, CNRS Edition, n° 25, 312 p.

MOLINIER Pierre, MAREC Joëlle LE et LEFORESTIER Mélanie (dirs.), 2014, « 'entretien, l'expérience et la pratique. La créativité méthodologique en communication », *Sciences de la société*, Toulouse, PUM, n°92, 230 p.

OLIVESI Stéphane (dir.), 2007, « Introduction à la recherche en SIC », *Communication*, Grenoble, PUG, vol 8 : 2, 246 p.

PARENT Emmanuel (dir.), 2011, « Peut-on parler de musique noire ? », *Volume !*, Paris, Edition Mélanie Seteun, vol. 8:1, n° 1, 280 p.

PECQUEUX Anthony (dir.), 2012, « Le son des choses, les bruits de la ville », *Communications*, Grenoble, PUG, n° 90, 232 p.

SKLOWER Jedediah (dir.), 2013, « Écoutes, Discours, pratiques, médiations », *Volume !*, Paris, Éditions Mélanie Seteun, n° 10-1, 330 p.

STENGER Thomas, COUTANT Alexandre et COLLECTIF (dirs.), 2011, « Ces réseaux numériques dits sociaux », Hermès, Paris, CNRS Edition, n° 59, 253 p.

STIEGLER Bernard et DONIN Nicolas (dirs.), 2004, « Révolutions industrielles de la musique », *Cahiers de la médiologie*, Paris, Fayard, n°18, 240 p.

CHAPITRE D'OUVRAGE

BECKER Howard S., 2012, « Une carrière comme sociologue de la musique », dans BRANDL Emmanuel, PR -THOMAS écile et RAVET Hyacinthe (dirs.), *25 ans de sociologie de la musique en France (T1) : réflexivités, écoutes et goûts*, Paris, Harmattan, p. 23-32.

BOHEC Jacques LE, 2007, « e travail d'objectivation » dans Stéphane OLIVESI (dir.), *Introduction à la recherche en SIC*, Grenoble, PUG, p. 259-278.

CHRISTOPHE Thibault et CARBOU Guillaume, 2015, « Infusion du queer dans le champ social via la polémique sur Youtube » dans Frédérique SOUNAC et Muriel PLANET (dirs.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, p. 309-322.

FINNEGAN Ruth, 2003, « Music, experience and the anthropology of emotion » dans Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dirs.), *The cultural study of music : a critical introduction*, New York, Routledge, p. 181-192.

GUERN Philippe LE, 2007a, « 'observation : méthodes et enjeux » dans Stéphane OLIVESI (dir.), *Introduction à la recherche en SIC*, Grenoble, PUG, p. 13-33.

JOUËT Josiane, 2011, « Des usages de la télématique aux internet studies » dans Fabien GRANJON ET Julie DENOUEL *Communiquer à l'ère numérique. Regards croisés sur la sociologie des usages*, Paris, Presse des Mines, p. 45-83.

LEGARVE Jean-Baptiste, 2007, « 'entretien. Une technique et quelques unes de ses "ficelles" », dans Stéphane OLIVESI (dir.), *Introduction à la recherche en SIC*, Grenoble, PUG, p. 35-55.

MAISONNEUVE Sophie, 2009, « 'expérience festivalière. ipsosifiés esthétiques et arts de faire advenir le goût », dans PECQUEUX Anthony et ROUEFF Olivier (dirs.), *Ecologie sociale de l'oreille : Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Editions EHESS, p. 85-116.

PECQUEUX Anthony, 2009a, « 'écoute-en-action », dans Anthony PECQUEUX et Olivier ROUEFF (dirs.), *Ecologie sociale de l'oreille : Enquêtes sur l'expérience musicale*, Editions EHESS, Paris, p. 149-186.

PISTONE Danièle, 2012, « Musicologie et sociologie en France. Espoirs, étapes et implantation », dans BRANDL Emmanuel, PR -THOMAS écile et RAVET Hyacinthe (dirs.), *25 ans de sociologie de la musique en France (T1) : réflexivités, écoutes et goûts*, Paris, 'Harmattan, p. 15-22.

RU Vincent, 2012, « Stratégies de contrôle et valorisation de l'expérience. tude des technologies mobiles d' pple », dans Michel Lavigne (dir.), *Mobilité numérique : nouvelles interfaces, nouvelles applications ?*, *Interfaces numériques*, Paris, Hermès-Lavoisier, p. 333-356.

SEYERLEHNER Klaus, WIDMER Gerhard et KNEES Peter, 2012, « A Comparison of Human, Automatic and Collaborative Music Genre Classification and User Centric Evaluation of Genre Classification Systems », dans Marcin Detyniecki, Peter Knees, Andreas Nürnberger,

Markus Schedl et Sebastian Stober (dirs.), *Adaptive Multimedia Retrieval. Context, Exploration, and Fusion*, Berlin, Springer Berlin Heidelberg, p. 118-131.

ARTICLES DE REVUES

ADORNO Theodor W., 1964, « 'industrie culturelle », *Communications*, vol. 3, n° 1, p. 12-18.

AMOSSY Ruth, 2011, « La coexistence dans le dissensus », *Semen*, n° 31, p. 25-42.

BASTARD Irène, BOURREAU Marc, MAILLARD Sisley et MOREAU François, 2012, « De la visibilité à l'attention : les musiciens sur Internet », *Réseaux*, n° 175, n° 5, p. 19-42.

BEAUD Stéphane, 1996, « 'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'«entretien ethnographique» », *Politix*, vol. 9, n° 35, p. 226-257.

BEKIR Insaf, GROLLEAU Gilles et HARBI Sana El, 2010, « Le piratage peut-il être profitable à la firme piratée ? », *Revue économique*, Vol. 61, n° 4, p. 793-805.

BENNETT Andy, 2002, « Researching youth culture and popular music : a methodological critique », *The British Journal of Sociology*, vol. 53, n° 3, p. 451-466.

BERGE Armelle et GRANJON Fabien, 2007, « Éclectisme culturel et sociabilités », *Terrains & travaux*, n° 12, n° 1, p. 195-215.

BEUSCART Jean-Samuel, 2007, « Les transformations de l'intermédiation musicale », *Réseaux*, 31 mai 2007, n° 141-142, n° 2, p. 143-176.

BEUSCART Jean-Samuel et COURONNE Thomas, 2009, « La distribution de la notoriété artistique en ligne », *Terrains & travaux*, n° 15, n° 1, p. 147-170.

BIZEUL Daniel, 2007, « Que faire des expériences d'enquête ? », *Revue française de science politique*, vol. 57, n° 1, p. 69-89.

BOUNIES David, BOURREAU Marc et WAELBROECK Patrick, 2005, « Pirates or x plorers ? na 1 sis of Music onsumption in rench r aduate choools », *Brussels Economic Review*, vol. 50, n° 2, p. 167-192.

BOURREAU Marc et LABARTE-PIOL Benjamin, 2004, « Le peer to peer et la crise de l'industrie du disque », *Réseaux*, vol. n°125, n° 3, p. 17-54.

BROOK Barry S., 1975, « Piracy and Panacea in the Dissemination of Music in the Late Eighteenth Century », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 102, n° 1, p. 13-36.

BROWN Jane D, ENGLE Kelly Ladin , PARDUN Carol J, GUO Guang, KENNEAVY Kristin et JACKSON Christine, 2006, « Sexy Media Matter: Exposure to Sexual Content in Music, Movies, Television, and Magazines Predicts Black and White Adolescents' Sexual Behavior », *Pediatrics*, vol. 117, n° 4, p. 1018-1027.

CAMPOS Rémy, DONIN Nicolas et KECK Frédéric, 2006a, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. n°14, n° 1, p. 3-17.

CHANAY Damien, 2008, « Pourquoi acheter un quand on peut le télécharger ? », *Management & Avenir*, vol. 20, n° 6, p. 30-48.

CHAULET Johann, 2010, « Les usages adolescents des tic, entre autonomie et dépendance », *Empan*, n° 76, n° 4, p. 57-65.

CHRISTOPHE Thibault, 2014, « Plasticité de l'entretien : multiplier les situations de communication autour de l'écoute musicale », *Sciences de la société*, n° 92, p. 129-141.

COULOMB-GULLY Marlène, 2014, « Inoculer le Genre », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 4. [En ligne]. URL : <http://rfsic.revues.org/837>, consulté le 2 novembre 2014.

DALBAVIE Juliette, 2003, « x poser des objets sonores : le cas des chansons de Brassens », *Volume !*, vol. 2 : 2, p. 145-161.

DARLINGTON Bruce, 2013, « rain istening : Music in the paces of the 21st entur », *Volume !*, vol. 10 : 1, p. 249-263.

DAVALLON Jean, 1992, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, vol. 2, n° 1, p. 99-123.

DEBRUYNE François, 2012, « Le disquaire et ses usagers. Du magasin au site Web », *Communication & langages*, vol. 2012, n° 173, p. 49-65.

DEJEAN Sylvain, PENARD Thierry et SUIRE Raphaël, 2011, « La gratuité est-elle une fatalité sur les marchés numériques ? Une étude sur le consentement à payer pour des offres de contenus audiovisuels sur internet », *Economie & prévision*, vol. 194, n° 3, p. 15-32.

DENORA Tia, 2001, « Quand la musique de fond entre en action », *Terrain*, n° 37, p. 75-88.

DIVARD Ronan, 2013, « Comprendre les comportements non éthiques du consommateur : les apports de la théorie de la neutralisation », *Management & Avenir*, vol. 60, n° 2, p. 53-73.

DIVARD Ronan et GABRIEL Patrick, 2013, « Les comportements volontairement déviants en termes de paiement », *Revue française de gestion*, vol. 230, n° 1, p. 101-117.

DJAKOUANE Aurélien, JOURDA Marie, NEGRIER Emmanuel et VIDAL Marion, 2011, « Les seniors au festival », *Gérontologie et société*, n° 138, n° 3, p. 195-216.

DONNAT Olivier, 2004, « Les univers culturels des Français », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, p. 87-103.

ECO Umberto, 1965, « La chanson de consommation », *Communications*, vol. 6, n° 1, p. 20-33.

EIJK Nico Van, POORT Joost et RUTTEN Paul, 2010, « Legal, Economic and Cultural Aspects of File Sharing », *Communications & Stratégies*, vol. 77, p. 35-55.

ESQUENAZI Jean-Pierre, 2009, « Du star system au people : l'extension d'une logique économique », *Communication*, Vol. 27/1, p. 37-53.

FICHEZ Élisabeth et GELLEREAU Michèle, 2001, « Les jeux vidéo en famille », *Le Divan familial*, n° 7, n° 2, p. 101-110.

FRITH Simon, 2007, « Une histoire des recherches sur les musiques populaires au Royaume-Uni », *Réseaux*, n° 141-142, n° 2, p. 47-63.

GALLAND Olivier, 2010, « Introduction. Une nouvelle classe d'âge ? », *Ethnologie française*, Vol. 40, n° 1, p. 5-10.

GIBLIN Rebecca, 2014, « Evaluating Graduated Response », *Journal of Law & Art*, n° 37, p. 147-209.

GJERDINGEN Robert O. et PEROTT David, 2008, « Scanning the Dial: The Rapid Recognition of Music Genres », *Journal of New Music Research*, vol. 37, n° 2, p. 93-100.

GLEVAREC Hervé, 2010, « Les trois âges de la « culture de la chambre » », *Ethnologie française*, vol. 40, n° 1, p. 19-30.

GLEVAREC Hervé, 2007, « Moraliser le fantasme : sexualité adolescente et libres antennes radiophoniques », *Hermès*, vol. 47, n° 1, p. 123-134.

GLEVAREC Hervé, 2003, « Le moment radiophonique des adolescents », *Réseaux*, n° 119, n° 3, p. 27-61.

GLEVAREC Hervé et PINET Michel, 2009, « La « tablature » des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, Vol. 50, n° 3, p. 599-640.

GLEVAREC Hervé et PINET Michel, 2007, « L'écoute de la radio en France. Hétérogénéité des pratiques et spécialisation des auditoires », *Questions de communication*, n° 12, p. 279-310.

GRANJON Fabien et COMBES Clément, 2007, « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux*, vol. 25, n° 145, p. 291-334.

GREEN Anne-Marie, 2004, « Les usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain », *Sociétés*, n° 85, n° 3, p. 101-111.

GUERN Philippe LE, 2012, « Irréversible ? », *Réseaux*, n° 172, n° 2, p. 29-64.

GUERN Philippe LE, 2009, « “o matter what the do, the can never let ou down...” », *Réseaux*, n° 153, n° 1, p. 19-54.

GUERN Philippe LE, 2007b, « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France », *Réseaux*, n° 141-142, n° 2, p. 15-45.

GUERN Philippe LE, 2007c, «imer l'eurovision, une faute de goût ? », *Réseaux*, n° 141-142, n° 2, p. 231-265.

GUERN Philippe LE, A paraître, « Mettre en scène le patrimoine : exercice autoritaire ou

pratique démocratique ? », A paraître.

GUERN Philippe LE et BASTIT Patricia, 2011, « rise de l'industrie musicale et politique anti-piraterie en France. Hadopi : internet civilisé ou politique répressive ? », *Contemporary French civilization*, vol. 36, n° 1-2, p. 141-160.

HAVARD-DUCLOS Bénédicte, 2007, « es coûts subjectifs de l'enquête ethnographique », *SociologieS*. [En ligne]. URL : <https://sociologies.revues.org/182>, consulté le 23 août 2015.

HENNION Antoine, 2009, « Réflexivités. 'activité de l'amateur », *Réseaux*, n° 153, n° 1, p. 55-78.

HESMONDHALGH David, 2007, « Musique, émotion et individualisation », *Réseaux*, n° 141-142, n° 2, p. 203-230.

KECK Frédéric, 2010, « Musique et sciences humaines : nouvelles rencontres », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 22, n° 1, p. 221-227.

LEGAVRE Jean Baptiste, 1996, « a «neutralité» dans l'entretien de recherche. Retour personnel sur une évidence », *Politix*, vol. 9, n° 35, p. 207-225.

LEGON Thomas, 2013, « es 1 céens et les supports d'écoute de musique enregistrée », *Diversité Ville-Ecole-Intégration*, n° 173, p. 1-9.

LIEBOWITZ Stan J., 2006, « File- haring : reative e struction or just Plain Destruction? », *Center for the Analysis of Property Rights*, n° 04-03, p. 28.

LIEBOWITZ Stan J., 2003, « Will Mp3 Downloads Annihilate the Record Industry? The Evidence so Far », *Finance & Managerial Economics*, n° 24, p. 31-47.

LIEBOWITZ Stan J. et WATT Richard, 2006, « How to Best Ensure Remuneration for Creators in the Market for Music ? op right and its lter natives », *Journal of Economic Surveys*, vol. 20, n° 4, p. 513-545.

LILLIESTAM Lars, 2014, « Research on music listening : rom apologies to Interviews with Real People », *Volume !*, 2 vol. 10:1, n° 1, p. 109-133.

LIVINGSTONE Sonia, 2008, « Taking risky opportunities in youthful content creation: teenagers' use of social networking sites for intimacy , privac and self-expression », *New Media & Society*, vol. 10, n° 3, p. 393-411.

LOBET-MARIS Claire, 2011, « Âge et usages informatiques », *Communications*, n° 88, n° 1, p. 19-28.

MACCALLUM Robert M., MAUCH Matthias, BURT Austin et LEROI Armand M., 2012, « Evolution of music by public choice », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 109, n° 30, p. 12081-12086.

MAISONNEUVE Sophie, 2012, « Techno-logies musicales », *Communications*, n° 91, n° 2, p. 77-92.

MAISONNEUVE Sophie, 2001, « e la « machine parlante » à l'auditeur », *Terrain*, n° 37, n° 2,

p. 11-28.

MARDON Aurélia, 2011, « La génération Lolita », *Réseaux*, n° 168-169, n° 4, p. 111-132.

MAREC Joëlle LE, 2002, « Situations de communication dans la pratique de recherche : du terrain aux composites », *Études de communication. langages, information, médiations*, n° 25, p. 15-40.

MAREC Joëlle LE, 2001, « L'usage et ses modèles : quelques réflexions méthodologiques », *SPIRALE*, n° 28, p. 105-122.

MARTIN Olivier, 2008, « La conquête des outils électroniques de l'individualisation chez les 12-22 ans », *Réseaux*, n° 145-146, n° 6, p. 335-366.

MARTINO Steven C, COLLINS Rebecca L, ELLIOTT Marc N, STRACHMAN Amy, KANOUE David E et BERRY Sandra H, 2006, « Exposure to Degrading Versus Nondegrading Music Lyrics and Sexual Behavior Among Youth », *Pediatrics*, vol. 118, n° 2, p. 430-441.

MENNESSON Christine, 2011, « Socialisation familiale et investissement des filles et des garçons dans les pratiques culturelles et sportives associatives », *Réseaux*, n° 168-169, n° 4, p. 87-110.

MERCKLE Pierre et OCTOBRE Sylvie, 2012, « La stratification sociale des pratiques numériques des adolescents », *RESET*, vol. 1, n° 1, p. 25-52.

METTON Céline, 2004, « Les usages de l'Internet par les collégiens », *Réseaux*, n° 123, n° 1, p. 59-84.

MIYAKE Esperanza, « Understanding Music and Sexuality through the graph : links between Queer Studies and Music », *Transposition*. [En ligne]. URL : <http://transposition-revue.org/Understanding-Music-and-Sexuality>.

MORIN Edgar, 1961, « L'industrie culturelle », *Communications*, vol. 1, n° 1, p. 38-59.

NORTH Adrian C., HARGREAVES David J. et JON J. HARGREAVES, 2004, « Uses of Music in Everyday Life », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 22, n° 1, p. 41-77.

NOWAK Raphaël, 2013, « Consommer la musique à l'ère du numérique : vers une analyse des environnements sonores », *Volume !*, vol. 10 : 1, p. 227-228.

OLIVENNES Denis, 2009, « Hadopi et Burqa sont dans un bateau », *Cités*, n° 39, n° 3, p. 53-58.

PASQUIER Dominique, 2010, « Culture sentimentale et jeux vidéo : le renforcement des identités de sexe », *Ethnologie française*, vol. 40, n° 1, p. 93-100.

PASQUIER Dominique, 2007, « Les lycéens et la culture. Entretien », *Le Débat*, n° 145, n° 3, p. 142-151.

PASQUIER Dominique et JOUËT Josiane, 1999, « Les jeunes et la culture de l'écran. enquête nationale auprès des 6-17 ans », *Réseaux*, vol. 17, n° 92, p. 25-102.

PECQUEUX Anthony, 2009b, « Les ajustements auditifs des auditeurs-baladeurs. Instabilités

sensorielles entre écoute de la musique et de l'espace sonore urbain », *ethnographiques.org*, n°19. [En ligne]. URL : <http://www.ethnographiques.org/2009/Pecqueux>.

PEITZ Martin et WAELBROECK Patrick, 2004, « The effect of Internet Piracy on sales: Cross-Section Evidence », *Review of Economic Research on Copyright Issue*, vol. 1(2), p. 71-79.

PETERSON Richard A., 2004, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, p. 145-164.

PETERSON Richard A., 1992, « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, n° 4, p. 243-258.

PRIOR Nick, 2012, « Musiques populaires en régime numérique », *Réseaux*, n° 172, n° 2, p. 66-90.

RATHBONE Clare J., MOULIN Chris J. A. et CONWAY Martin A., 2008, « Self-centered memories: The reminiscence bump and the self », *Memory & Cognition*, vol. 36, n° 8, p. 1403-1414.

RAVET Hyacinthe, 2004, « Gender Studies and Music. Quelques repères bibliographiques et perspectives de recherche », *Musicologies*, n° n°1, p. 35-52.

RENNES Juliette, 2011, « Les formes de la contestation. Sociologie des mobilisations et théories de l'argumentation », *A contrario*, vol.16, 151-173 p.

RENTFROW Peter J. et GOSLING Samuel D., 2003, « The do re mi's of ever day life : the structure and personality correlates of music preferences », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 84, n° 6, p. 1236-1256.

ROUZE Vincent, 2005, « Musicaliser le quotidien : analyse et enjeux de mises en scène particulières », *Volume !*, vol. 4:2, n° 2, p. 41-50.

RUEDA Amanda, 2010, « Les médias aux médiations : quelles médiations, quels objets, quels enjeux ? », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, Dossier 2010, p. 88-103.

RUMEAU David, 2010, « Pour une in-tuition musicale », *Sociétés*, n° 104, n° 2, p. 55-63.

SALIMPOOR Valorie N., BENOVOY Mitchel, LARCHER Kevin, DAGHER Alain et ZATORRE Robert J., 2011, « Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music », *Nature Neuroscience*, vol. 14, n° 2, p. 257-262.

SECA Jean-Marie, 2008, « Eléments pour une psychologie sociale des musiques populaires et électro-amplifiées », *Musicologies (Observatoire Musical Français)*, n° 5, p. 62-74.

SEGRET Gabriel, 2014b, « Écouter les fans écouter », *Volume !*, vol. 10:1, n° 1, p. 111-126.

SEGRET Gabriel, 2001, « La communauté des fans d'Ivi Presle... et la fraternité élective au "groupe religieux" », *Socio-anthropologie. Religiosités contemporaines*, n° 10. [En ligne]. URL : <https://socio-anthropologie.revues.org/159>, consulté le 27 juillet 2012.

SKLOWER Jedediah, 2014, « Audiologies », *Volume !*, vol. 10:1, n° 1, p. 7-20.

SMITH Michael et TELANG Rahul, 2009, « Competing with Free. The Impact of Movie Broadcasts on DVD Sales and Internet Piracy », *Management Information Systems Quarterly*, vol. 33, n° 2, p. 321-338.

SMOREDA Zbigniew, BEAUVISAGE Thomas, BAILLIENCOURT Thomas DE et ASSADI Houssem, 2007, « Saisir les pratiques numériques dans leur globalité », *Réseaux*, vol. 25, n° 145-146, p. 19-43.

TAVAN Chloé, 2013, « Les pratiques culturelles : le rôle des habitudes prises dans l'enfance », *Insee Première*, n° 883, p. 4.

TEILLET Philippe, 2007, « Le « secteur » des musiques actuelles », *Réseaux*, 2007, n° 141-142, n° 2, p. 269-296.

THOMA Myriam V., MARCA Roberto LA, BRÖNNIMANN Rebecca, FINKEL Linda, EHLERT Ulrike et NATER Urs M., 2013, « The Effect of Music on the Human Stress Response », *PLoS ONE*, vol. 8, n° 8, p. 520-532.

TOUCHE Marc, 2007, « Muséographier les « musiques électro-amplifiées » », *Réseaux*, n° 141-142, n° 2, p. 97-141.

VALENTIN Franck et TERRIER Marielle, 2004, « Peer-to-peer : panorama des moyens d'action contre le partage illicite des œuvres sur Internet », *LEGICOM*, n° 32, n° 3, p. 17-29.

VAN Charlotte LE et GALL Didier LE, 2010, « La « première fois » : l'influence des parents », *Ethnologie française*, Vol. 40, n° 1, p. 85-92.

WAELBROECK Patrick, 2007, « L'volution du marché de la musique préenregistrée à l'ère numérique », *Reflets et perspectives de la vie économique*, Tome XLV, n° 4, p. 83-92.

WILE Raymond, 1985, « Record Piracy: The Attempts of the Sound Recording Industry to Protect Itself against Unauthorized Copying, 1890-1978. », *Association for Recorded Sound Collections Journal*, vol. 17, n° 1-3, p. 18-40.

ZENTNER Alejandro, 2006, « Measuring the Effect of File Sharing on Music Purchases », *Journal of Law and Economics*, 2006, vol. 49, n° 1, p. 63-90.

ACTES DE COLLOQUES SCIENTIFIQUES

AZAM Martine, CHAULET Johann et ROUCH Jean-Pierre, 2010, « Vers une nouvelle culture préadolescente ? La connexion comme reconfiguration des pratiques et de leurs légitimités », dans *Enfances et cultures. Actes du colloque international, Ministère de la Culture et de la Communication – Association internationale des sociologues de langue française – Université Paris Descartes, 9es Journées de sociologie de l'enfance*, Paris. [En ligne]. URL : http://www.enfanceetcultures.culture.gouv.fr/actes/azam_chaulet_rouch.pdf, consulté le 18 novembre 2014.

BAINBRIDGE David, CUNNINGHAM Sally Jo et DOWNIE J. Stephen, 2003, « How People Search for Music Information : A Grounded Theory Analysis of Music Queries »

dans *Proc. 4th ISMIR*, New-York, p. 221-222.

BAINBRIDGE David, CUNNINGHAM Sally Jo et MCKAY Dana, 2007, « Finding New Music : Diary Study of Everyday Encounters with Novel Songs » dans *Proc. 8th ISMIR*, New-York, p. 83-88.

BLACKBURN David, 2004, « Online Piracy and Recorded Music Sales », dans *Job Market*, Harvard. [En ligne]. URL : http://off-road.student.utwente.nl/filesharing/papers/blackburn_fs%20-%20Online%20Piracy%20and%20Recorded%20Music%20Sales.pdf, consulté le 2 avril 2013.

HENNION Antoine, 2007b, « a musique s'écoute-t-elle ? », dans *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives. Tome 1. Actes du colloque international « Marseille 1985 - Grenoble 2005 »*, 2007, Marseille, Grenoble, p. 291-301.

KAMALZADEH Mohsen, BAUR Dominikus et MÖLLER Torsten, 2012, « A Survey on Music Listening and Management Behaviours » dans *ISMIR*, p. 373-378.

LEE Jin Ha et DOWNIE J. Stephen, 2004, « Survey of Music Information Needs, Uses, and Seeking Behaviours : Preliminary Findings » dans *Proc. 5th ISMIR*, p. 441-446.

LEONG Tuck W. et WRIGHT Peter C., 2013, « Revisiting Social Practices Surrounding Music » dans *Proceedings of the SIGCHI*, p. 951-960.

LUND Thomas, 2006, « Stop Counting Samples », dans *AES 121st Convention*, p. 2-11.

OLIVIER Julien, 2008, « 'naïse des musiques populaires enregistrées », dans *Le commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions, Observatoire Musical Français*, série « Conférences et séminaires », n° 37, p. 141-166.

RU Vincent, 2006, « La pragmatique critique ou l'intérêt d'analyser les pratiques musicales quotidiennes en SIC », dans *Les recherches en Information et Communication et leurs perspectives, Actes du XVe Congrès National des Sciences de l'Information et de la Communication, S.F.S.I.C*, pp.587-593.

VALE James, 2009, « Piracy, pianolas and the internet », dans *ANZCA09 Communication, Creativity and Global Citizenship*. [En ligne]. URL <http://anzca.net/documents/2009-conf-papers/74-piracy-pianolas-and-the-internet-1/file.html>, consulté le 4 mai 2014.

THESES – HDR

ARDITI-SIRY Rebecca, 2012, *Pourquoi lisent-ils ? Portraits de jeunes lecteurs de presse quotidienne nationale*, Thèse de doctorat en sciences de l'Information et de la Communication, Université Toulouse II - Le Mirail, Toulouse, 413 p.

AUPEIX Anais, 2013, *Expositions de soi : Journal intime et reconfiguration de l'intimité à l'heure d'Internet*, Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Toulouse II - Le Mirail, Toulouse, 681 p.

BENHAÏM Sarah, en cours, *La scène noise, sa musique, ses pratiques et ses discours*, Thèse de doctorat, EHESS, Paris.

CARBOU Guillaume, en cours, *Propositions théoriques et méthodologiques pour l'analyse du discours social*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse, Toulouse.

DEBRUYNE François, 2001, *Réseaux, espaces communs et espaces publics des musiques électroniques. La production de quelques sociabilités musicales d'aujourd'hui*, Thèse de doctorat, Université Lille III - Charles De Gaulle, Lille, 504 p.

DETTRY Lionel, en cours, *Musique et technologie : l'appropriation de l'auditeur-baladeur*, Thèse de doctorat, Université Catholique de Louvain, Louvain.

DUPUY-SALLE Manuel, 2012, *La médiatisation des pratiques cinéphiles ordinaires : enjeux sociaux, économiques et organisationnels*, Thèse de doctorat, Université Stendal - Grenoble III, Grenoble, 412 p.

GIL Muriel, 2011, *Séries télé : pour une approche communicationnelle d'un objet culturel médiatique*, Thèse de doctorat en sciences de l'Information et de la communication, Université Toulouse II - Le Mirail, Toulouse, 569 p.

HERAULT Adeline, 2008, *Les enjeux relationnels de la communication médiatisée par Internet : étude compréhensive d'usages singuliers*, Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la communication, Université Toulouse II - Le Mirail, Toulouse, 517 p.

LAFFONT Laurent, en cours, *Construction et trajectoire des goûts musicaux*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse, Toulouse.

MOLINIER Pierre, 2003, *Pour une microsociologie de la réception du DVD, Usages et herméneutique cinématographiques*, 2003, Habilitation à Diriger des Recherches, Université Toulouse II - Le Mirail, Toulouse, 428 p.

RENARD Julie, 2011, *La médiation du manga en France : un lent processus de légitimation*, Thèse de doctorat en sciences de l'Information et de la communication, Université Toulouse II - Le Mirail, Toulouse, 434 p.

SOLER-BENONIE Jessica, en cours, *Dynamiques d'insertion d'une minorité de femmes dans une pratique ludique dominée par les hommes : l'exemple des gameuses de jeux vidéo*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse, Toulouse.

RAPPORTS

ASSOULINE David, 2008, *L'impact des nouveaux médias sur la jeunesse*, Paris, Commission des Affaires culturelles, 138 p.

BORDES Jean-Marc, 2014, *L'exposition de la musique dans les médias*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 89 p.

DANTEC Alexis et LEVY Florence, 2005, *Stars et box office : en état des approches théoriques*

et empiriques, Paris, Observatoire Français des Conjonctures Economique, 35 p.

DONNAT Olivier, 2011, « Pratiques culturelles, 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », Paris, *DEPS*, 36 p.

DONNAT Olivier et LEVY Florence, 2007, « Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques », Paris, *DEPS*, 32 p.

DUPUIS Xavier et LABARRE Bertrand, 2013, « Le renouveau du spectacle musical en France. », Paris, *DEPS*, 12 p.

INPES, 2008, *A force d'écouter la musique trop fort, on finit par l'entendre à moitié*, Paris, Ministère de la santé, de la jeunesse, des sports et de la vie associative, 10 p.

LABORATOIRE DE L'EGALITE, 2013, *La place des femmes dans la musique et le cinéma en Europe*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 22 p.

LESCURE Pierre, 2013, *Culture-acte2. Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 719 p.

LOCKWOOK Didier, 2012, *Quelles méthodes d'apprentissage et de transmission de la musique aujourd'hui*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 23 p.

OCTOBRE Sylvie et BERTHOMIER Nathalie, 2011, « 'enfance des loisirs », Paris, *Culture études - DEPS*, vol. n°6, n° 6, 12 p.

PHELINE Christian, 2013, *Musique en ligne et partage de la valeur*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 140 p.

RENARD Jacques, 2011, *Billetterie du spectacle vivant*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 38 p.

RIESTER Franck, SELLES Didier, CHAMFORT Alain, COLLING Daniel et THONON Marc, 2011, *Création musicale et diversité à l'ère numérique*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 137 p.

RYDZYNSKI Konrad et JUNG Thomas, 2008, *Potential health risks of exposure to noise from personal music players and mobile phones including a music playing function*, Bruxelles, Comission Européenne, 80 p.

ZELNIK Patrick, TOUBON Jacques et CERUTTI Guillaume, 2010, *Création et Internet*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 147 p.

PAGES WEB

CHARTRON Ghislaine et MOREAU François, 2011, « Culture-Médias & Numérique » dans *ARP-ANR*, « *Quelles innovations, quelles ruptures dans la société et l'économie numériques ?* », HAL, [En ligne]. URL : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00734577 , consulté le 12 mai 2013.

CNV, 2014, *Les festivals de musiques actuelles en France. Evolutions 2008-2012 d'une constellation de la diversité*, CNV Info n°34, [En ligne]. URL : https://www.cnv.fr/sites/cnv.fr/files/documents/PDF/Ressource/lettres_info/dossiers/Synthese_indics_festivals.pdf, consulté le 6 décembre 2013.

COULANGEON Philippe, 2009, « les jeunes, la culture, l'école et les médias », *Pratiques culturelles des adolescents*, [En ligne]. URL : http://www.bibliotheques93.fr/wp-content/uploads/PH_Coulangeon-les_jeunes_la_culture_lecole_-et_les_medias.pdf, consulté le 3 janvier 2013.

DEJEAN Sylvain, PENARD Thierry, DARMON Eric et ARNOLD Michael A., 2014, *Comportements des internautes en matière de piratage face à la loi Hadopi et la riposte graduée*, M@rsouin. [En ligne]. URL : <http://crem.univ-rennes1.fr/wp/2014/201401.pdf>, consulté le 21 février 2014.

DEJEAN Sylvain, PENARD Thierry et SUIRE Raphaël, 2010, *Une première évaluation des effets de la loi Hadopi sur les pratiques des Internautes français*, M@rsouin. [En ligne]. URL : <http://www.marsouin.org/IMG/pdf/NoteHadopix.pdf>, consulté le 7 décembre 2013.

GROS Hélène et COLL Jonathan, 2009, *10 ans du haut débit. Free, l'inventeur du triple play*, Zdnet. [En ligne]. URL : <http://www.zdnet.fr/actualites/10-ans-du-haut-debit-free-l-inventeur-du-triple-play-39710072.htm>, consulté le 11 septembre 2013.

GUILLAUD Hubert, 2005, *Jean-Samuel Beuscart : Généalogies de l'écoute musicale*. Internetactu. [En ligne]. URL : <http://www.internetactu.net/2005/01/05/jean-samuel-beuscart-gnalogies-de-lcoutre-musicale/>, consulté le 18 septembre 2013.

HADOPI, 2013a, *3e vague du Baromètre usage IFOP-Hadopi*, Hadopi. [En ligne]. URL : <http://www.hadopi.fr/sites/default/files/page/pdf/IFOP-HADOPI-RapportBarometreUsages.pdf>, consulté le 6 décembre 2013.

HADOPI, 2013b, *Etude sur l'évolution des pratiques de partage et le panier moyen de consommation de biens culturels (1980 – 2011)*, Hadopi. [En ligne]. URL : <http://www.hadopi.fr/sites/default/files/page/pdf/HADOPI-Rapport-08-mars-2013.pdf>, consulté le 6 décembre 2013.

HADOPI, 2012, *Hadopi, 1 an ½ après son lancement*, Hadopi. [En ligne]. URL : <http://www.hadopi.fr/sites/default/files/page/pdf/note17.pdf>, consulté le 6 décembre 2013.

HADOPI, 2011, *Étude sur la consommation de musique en ligne*, Hadopi. [En ligne]. URL : <http://www.hadopi.fr/sites/default/files/page/pdf/HADOPI-Rapport-08-mars-2013.pdf>, consulté le 28 mars 2013.

HADOPI, 2008, *Impact économique de la copie illégale des biens numérisés en France*, Hadopi. [En ligne]. URL : http://www.hadopi.fr/sites/default/files/page/pdf/Ni-Rencontre-livre_Hadopi.pdf, consulté le 24 janvier 2015.

IFOP, 2012, *L'impact de la fermeture de MegaUpload sur les pratiques de téléchargement*, Ifop. [En ligne]. URL : <http://fr.slideshare.net/onesque/fin-de-megaupload-ifop-pour-clubic>, consulté le 7 décembre 2013.

IFPI, 2014, *Digital Music Report 2014. Lighting up new markets.*, Ifpi. [En ligne]. URL :

<http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2014.pdf>, consulté le 25 janvier 2015.

LAUNGER Tobias, SZYDLOWSKI Martin, ONARLIOGLU Kaan, WONDRACEK Gilbert, KIRDA Engin et KRUEGEL Christopher, 2013, *Clickonomics: Determining the Effect of Anti-Piracy Measures for One-Click Hosting*, Scoopit. [En ligne]. URL : <http://www.scoop.it/t/veille-hadopi/p/3994765742/clickonomics-determining-the-effect-of-anti-piracy-measures-for-one-click-hosting>, consulté le 25 août 2013.

SNEP, 2015, *Le streaming décolle en France avec 7,5 milliards d'écoute en ligne au premier semestre 2015*, Snep. [En ligne]. URL : <http://www.snepmusique.com/actualites-du-snep/le-streaming-decolle-en-france-avec-75-milliards-decoute-en-ligne-au-premier-semestre-2015>, consulté le 14 septembre 2015.

SNEP, 2014b, *L'économie de la production musicale. Edition 2014*, Snep. [En ligne]. URL : <http://proxy.siteo.com.s3.amazonaws.com/www.snepmusique.com/file/presentationpp30012012.pdf>. consulté le 27 janvier 2015.

SNEP, 2014c, *Le marché de la musique enregistrée : bilan 2013*, Snep. [En ligne]. URL : <http://www.snepdigital.com/wp-content/uploads/2014/02/Dossier-presse-MIDEM-20141.pdf>, consulté le 31 janvier 2015.

SNEP, 2013a, *Le marché de la musique enregistrée : les résultats du 1er semestre 2013*, Snep. [En ligne]. URL : <http://proxy.siteo.com.s3.amazonaws.com/www.snepmusique.com/file/dossierdepressesemestre2013.pdf>, consulté le 6 décembre 2013.

SNEP, 2013b, *L'économie de la production musicale. Edition 2013*, Snep. [En ligne]. URL : <http://proxy.siteo.com.s3.amazonaws.com/www.snepmusique.com/file/presentationpp30012012.pdf>, consulté le 27 janvier 2015.

SNEP, 2009, *Les priorités des producteurs français en 2009*, Snep. [En ligne]. URL : <http://www.snepmusique.com/fr/cpg1-262507-513603-Les-priorites-des-producteurs-francais-en-2009.html>, consulté le 15 mai 2014.

SNEP, 2005, *La lutte contre les échanges illicites de fichiers musicaux sur l'Internet*, Snep. [En ligne]. URL : <http://proxy.siteo.com.s3.amazonaws.com/www.snepmusique.com/file/lutteechanges05.pdf>, consulté le 6 décembre 2013.

STARRETT Bob, 2000, *Copying Music to CD: The Right, the Wrong, and the Law*, Digital producer. [En ligne]. URL : http://www.digitalproducer.com/2001/09_sep/features/09_24/cdlaw7.htm, consulté le 11 novembre 2014.

ARTICLES JOURNALISTIQUES

CALIXTE Laurent, 2013, *Le marché des casques audio va dépasser celui des chaînes hifi*, Challenges. [En ligne]. URL : <http://www.challenges.fr/entreprise/20130207.CHA6078/le-marche-des-casques-audio-va-depasser-celui-des-chaines-hifi.html>, consulté le 10 février

2015.

CARTIER Antonie, 2013, « Est-il vrai que les ventes de disques vin les explosent ? », France Info. [En ligne]. URL : <http://www.franceinfo.fr/emission/le-vrai-du-faux/2012-2013/est-il-vrai-que-les-ventes-de-disques-vinyles-explosent-06-21-2013-07-50>, consulté le 31 janvier 2015.

CHICHEPORTICHE Olivier, 2009, *10 ans du haut débit. Petite histoire du déploiement de l'ADSL en images*, Zdnet. [En ligne]. URL : <http://www.zdnet.fr/actualites/10-ans-du-haut-debit-petite-histoire-du-deploiement-de-l-adsl-en-images-39709230.htm>, consulté le 11 septembre 2013.

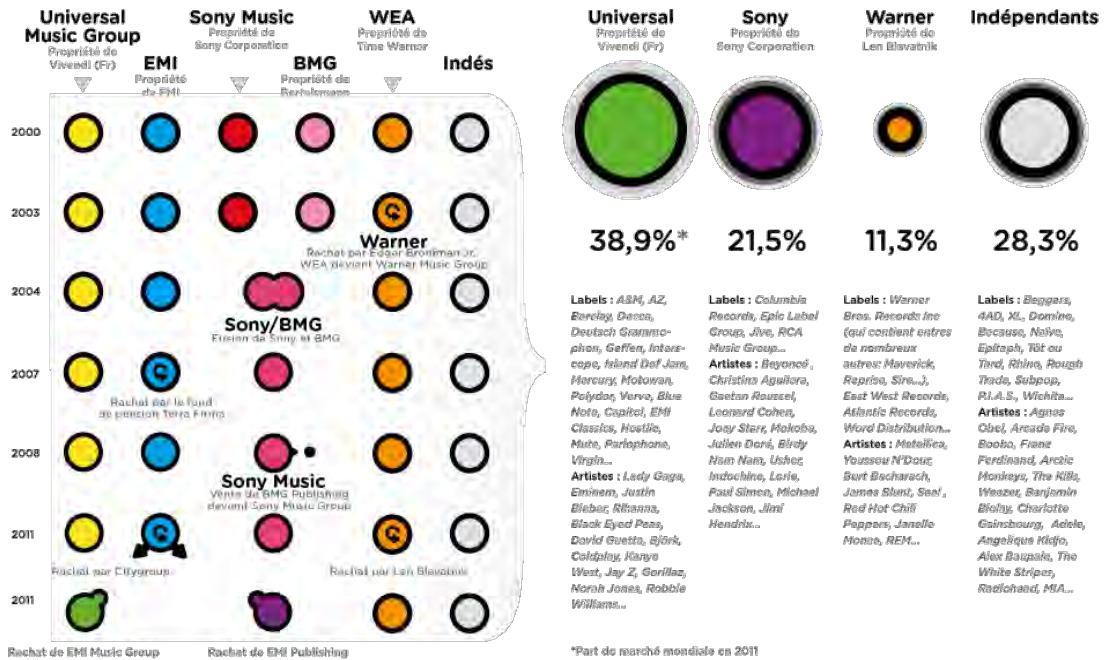
ENTRETIEN VIDEO

HENNION Antoine, 2006, *Sociologie de la musique et des amateurs*, CanalU. [En ligne]. URL : http://www.canal-u.tv/video/canal_socio_universite_paul_verlaine_metz/sociologie_de_la_musique_et_des_amateurs.757, consulté le 18 juin 2012.

TABLE DES ANNEXES

<i>Annexe 1 : Répartition du marché du disque entre 2000 et 2011</i>	456
<i>Annexe 2 : Cartographie des Salles de Musiques Actuelles labellisées au 31/01/2015</i>	457
<i>Annexe 3 : Récapitulatif des mémoires suivis en Master Art&Com entre 2011 et 2014.</i>	458
<i>Annexe 4 : Le P2P explose après la fermeture de MegaUpload</i>	462
<i>Annexe 5 : L'audience des concurrents de MegaUpload bondit</i>	465
<i>Annexe 6 : Publications menées pour le compte d'Hadopi de janvier 2011 à décembre 2013.....</i>	467
<i>Annexe 7 : Grille d'entretien 1</i>	469
<i>Annexe 8 : Grille d'entretien 2</i>	474
<i>Annexe 9 : Retranscription des entretiens et des observations.....</i>	477
<i>Annexe 10 : Tableau détaillé des informateurs et de l'ensemble des variables</i>	478
<i>Annexe 11 : Cartographie non exhaustive d'albums de reprises, et de « reprises de soi » entre 2000 et 2013, apparus dans le top 50 des ventes d'albums</i>	480

Annexe 1 : Répartition du marché du disque entre 2000 et 2011



Source : Télérama, *Infographie : comment se répartit le marché du disque ?* [En ligne], Télérama.fr, mis en ligne le 29/03/2012, consulté le 03/11/2014. URL : <http://www.telerama.fr/musique/infographie-comment-se-repartit-le-marche-du-disque,75161.php>

**Annexe 2 : Cartographie des Salles de Musiques Actuelles labellisées
au 31/01/2015**



Carte reconstituée à partir du tableau *SMAC (liste janvier 2015)* – *Ministère de la Culture et de la Communication*, [En ligne], ministère de la Culture et de la Communication, URL : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/86166/647596/version/4/file/Lista+SMAC+au+31-01-2015.pdf>, consulté le 12/09/2015.

L'intégralité des coordonnées de chaque lieu est visible à cette adresse.

Annexe 3 : Récapitulatif des mémoires suivis en Master Art&Com
entre 2011 et 2014.

2011-2012						
Nom	Prénom	Année	Parcours	Sujet	Problématique	Orientation
Ducassé	Anaïs	M1	Communication audiovisuelle	Les visuels dans les concerts électroniques	En quoi le visuel vient-il renforcer l'expérience sensorielle du spectateur ou l'anihiler	Pro
Martinez	Alexia	M2	Communication audiovisuelle	Promotion d'artistes	Comment la prescription sur internet intégrée à une stratégie de communication est-elle une chance pour les groupes locaux ?	Pro
Dérioz	Thibault	M1	Communication audiovisuelle	Festivals de musiques actuelles et patrimoines	Les démarches de communication comme vecteur d'une intégration commune dans les identités territoriales	Pro
Madaule	Florina	M1	Communication audiovisuelle	Electrique VS acoustique	Alors que les musiques amplifiées telles que le rock, le métal ou encore le punk sont en partie caractérisées par des sons électriques et un mode de jeu puissant, comment justifier d'un dispositif de musique acoustique pour des groupes de ces styles, à un certain moment de leur carrière ?	Pro
Laborde	Jessica	M2	Communication audiovisuelle	Musique métal	Comment médiatiser une culture de l'ombre	Recherche
Cantalupo	Adélaïde	M2	Communication audiovisuelle	Le rap italien	Pratiques et expériences d'un groupe d'amateurs	Recherche

2012-2013						
Nom	Prénom	Année	Parcours	Sujet	Problématique	Orientation
Dérioz	Thibault	M2	Communication audiovisuelle	Le ménécat culturel en musiques actuelles	Les enjeux communicationnels liés au mécénat culturel pour les entreprises et les structures culturelles, dans le cadre d'un festival de musiques actuelles	Pro
Ducassé	Anaïs	M2	Communication audiovisuelle	Le métier de Vjay	Comment l'évolution discrète du métier de Vjay s'est-elle insérée dans le paysage des musiques électro ?	Pro
Chirouze	Robin	M2	Communication audiovisuelle	Festival de musiques actuelles	Festivals de musiques actuelles, un secteur en pleine expansion. Focus sur le week-end des Curiosités	Pro
Lathiére	Julie	M1	Communication audiovisuelle	Communication autour de jeunes talents	Les dispositifs de repérage et d'accompagnement des jeunes gourpes de musiques actuelles en région Toulousain sont-ils efficaces	Pro

					?	
Goujout	Amélie	M2	Communication audiovisuelle	Cinéma numérique, contenus hors-film et art lyrique	Comment comprendre le rapprochement entre opéra et cinéma dans un contexte de virage numérique et de mutation des industries culturelles et médiatiques	Pro
Madaule	Florina	M2	Communication audiovisuelle	Label Innacor Recrods	Comment définir le genre de "musiques du monde" ? Comment optimiser une communication adaptée à ce secteur	Pro
Dagostino	Fulvia	M2	Communication audiovisuelle	Stratégie de promotion sur les réseaux sociaux	Quelles sont les stratégies susceptibles de créer un communauté et d'alimenter le rapport entre l'artiste et le fan ?	Pro
Garses	Fanny	M1	Communication audiovisuelle	SMAc, enjeu culturel et national	La collaboration entre structures facilite la structuration du label SMAc	Pro
Chavanne	Marie	M2	Communication audiovisuelle	Les cafés-cultures	Les cafés-concerts toulousains : acteurs du développement culturel et maillons essentiels à l'émergence artistique locale ?	Pro
Pieprzownik	Marie	M1	Etudes Cinématographiques	Une seconde vie pour le disque vinyle	Quelles représentations sociales se cachent derrière la seconde vie du vinyle ?	Pro
Gourneuf	Mathilde	M1	Communication audiovisuelle	Professionnalisation de la Bass music	Le choix du modèle associatif : une alternative possible au secteur émergent de la Bass Music à Toulouse ?	Pro
De Filipo	Thomas	M2	Communication audiovisuelle	Les sound systems reggae dans leurs médiations	Définition des "langages" <i>sound systems</i> reggae et dub dans leurs dimensions historiques, culturelles et sociales	Pro

2013-2014

Nom	Prénom	Année	Parcours	Sujet	Problématique	Orientation
Gourneuf	Mathilde	M2	Communication audiovisuelle	La bass musique	Les représentations des musiques électroniques dans les médias ont-elles participé à l'évolution du mouvement	Pro
Garses	Fanny	M2	Communication audiovisuelle	Le cluster	L'émergence des dispositifs structurants de type collaboratif comme signe de mutation du secteur des musiques actuelles	Pro
Bathier	Fanny	M2	Communication audiovisuelle	La médiation théâtrale, les bords de scène	Quels rôles peuvent jouer les rencontres autour des spectacles dans les relations artistes-publics au sein des théâtres	Pro
Clarenc	Laure	M2	Communication audiovisuelle	Le Webzine musical	Comment prétendre à une professionnalisation de l'activité de créateur de webzine ?	Pro

Touset	Emmanuel	M1	Communication audiovisuelle	Mainstream en radio de masse	De quel manière la radio, premier média prescripteur en matière de musique, agit-elle sur les comportements d'écoute et d'acquisition de la musique des individus et sous quelles conditions	Pro
Canac	Morgane	M1	Communication audiovisuelle	Esthésie et mise en danger physique autour de la musique électro	Comment l'expérience musicale, alliée à différents inducteurs, provoque l'attachement de l'amateur tout en générant des horizons d'attente socio-musicaux ?	Recherche
Blakriaa	Zineb	M1	Communication audiovisuelle	Les pratiques d'écoutes musicales au cinéma	La représentation des pratiques d'écoute musicale au cinéma	Recherche
Lathièvre	Julie	M2	Communication audiovisuelle	Les dispositifs jeunes talents : stratégie d'insertion	L'entrée des artistes dans la sphère professionnelle : du développement artistique à la tournée, entre enjeux économiques et mutations structurelles	Pro
Sanchez	Sarah	M1	Communication audiovisuelle	Musique et publicité	La musique des publicités télévisuelles actuelles en France cherche-t-elle plutôt à séduire le consommateur ou à promouvoir le produit ?	Pro
Selva	Aurelien	M1	Communication audiovisuelle	Culture et territoire	L'attachement des habitants à un projet culturel de territoire	Pro
Mouches	Clara	M2	Communication audiovisuelle	L'action culturelle musicale	La place de l'action culturelle dans l'activité professionnelle d'un musicien des musiques actuelles	Pro

2014-2015

Nom	Prénom	Année	Parcours	Sujet	Problématique	Orientation
Pieprzownik	Marie	M2	Communication audiovisuelle	Les femmes ingénieries du son	Pourquoi les femmes ingénieries sont-elles si rares dans le secteur musical	Pro
Sanchez	Sarah	M2	Communication audiovisuelle	Les nouvelles pratiques d'écoute de la radio	De quelles manières les contenus enrichis digitalisés proposés par les radios 2.0 remodèlent les pratiques d'écoute de la radio à l'heure du numérique	Pro
Defin	Chloé	M1	Communication audiovisuelle	Réappropriation du reagge	Comment le réappropriation de la musique jamaïcaine peut-elle se faire l'expression de certaines dynamiques sociales, culturelles et artistiques de la société	Pro
Marcon	Fanny	M2	Communication audiovisuelle	Enquête sur une situation de programmation	Etre programmatrice de concerts pour Elle'estival, un défi à la fois esthétique, humain, économique et administratif	Pro
Souza de Oliveira	Gabriela	M2	Communication audiovisuelle	Comparaison des réseaux sociaux de festivals	Comment créer une communauté virtuelle autour d'un festival de musique	Pro

Magne	Kevin	M1	Communication audiovisuelle	Crowdfunding	Le financement participatif au service des groupes de musique émergents : impacts, enjeux échecs du crowdfunding musical	Pro
Rupert	Mélanie	M1	Communication audiovisuelle	Les plateformes de streaming musical	Comment les plateformes de streaming musical peuvent-elle devenir une force pour l'ensemble de l'industrie de la musique	Pro
Marchal	Claire	M1	Communication audiovisuelle	Empowerment numérique et musique électro	De l'indépendance à la popularisation d'un mouvement culturel : perception de la scène techno par ses acteurs	Pro
Canac	Morgane	M1	Communication audiovisuelle	La communication numérique pour les événements électro	Pour une association de spectacle vivant musical à l'ère numérique, comment la communication s'est transformée et sous quelles formes la communication web se révèle aujourd'hui indispensable	Pro
Touset	Emmanuel	M1	Communication audiovisuelle	Etude de réception des clips de métal	En quoi le clip de métal est-il constitutif de l'identité du métal par ses amateurs	Pro
Gaches	Margaux	M2	Communication audiovisuelle	La production dans un club de membres	Quelles répercussions le modèle économique de membership du Silencio a sur son activité de production	Pro
Soleilhavoup	Céline	M2	Communication audiovisuelle	Story telling et musique	L'adaptation d'un contenu fictionnel dans la démarche artistique des musiciens masqués	Pro

Annexe 4 : Le P2P explose après la fermeture de *MegaUpload*

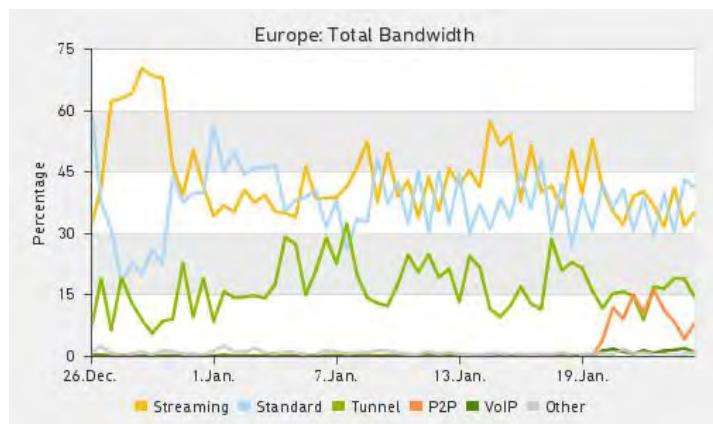
Publié par Guillaume Champeau, le mercredi 25 janvier 2012, URL : <http://www.numerama.com/magazine/21393-le-p2p-explose-apres-la-fermeture-de-megaupload.html>

Le P2P explose après la fermeture de MegaUpload

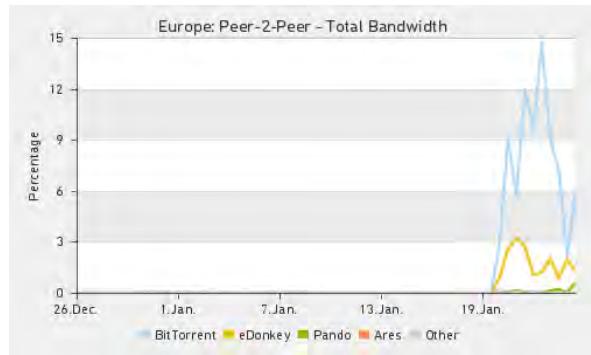
La fermeture de MegaUpload et de MegaVideo a eu pour effet d'augmenter sensiblement le nombre d'utilisations des réseaux Peer-to-Peer, en particulier sur BitTorrent. La tendance se confirme également en France, malgré la présence de l'Hadopi en gendarme des réseaux P2P.

Les internautes qui avaient pris pour habitude de télécharger des films sur MegaUpload ou de regarder des séries TV en streaming sur MegaVideo vont-ils tous se jeter sur l'offre légale pour assouvir leur soif de contenus ? Si c'est le rêve des ayants droit, rien aujourd'hui ne permet de constater le moindre effet positif de la fermeture de MegaUpload sur la rémunération des ayants droit. C'est trop tôt. En revanche, on constate déjà un effet au moins temporaire sur la fréquentation des réseaux P2P, qui augmente.

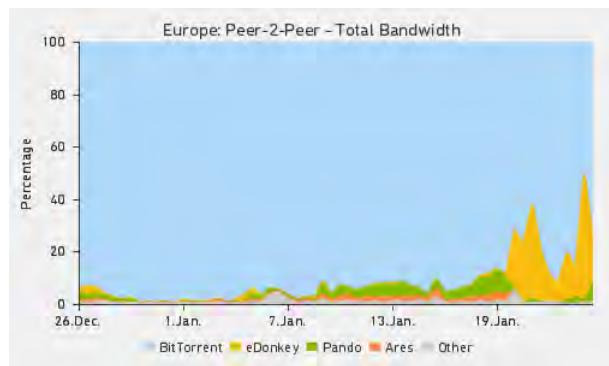
Le constructeur de routeurs Ipoque, qui analyse la nature des paquets transmis sur Internet, publie [un observatoire](#) de l'usage de la bande passante à travers le monde, qui montre une explosion du trafic P2P en Europe dès le jour de la [fermeture de MegaUpload](#), le 19 janvier dernier :



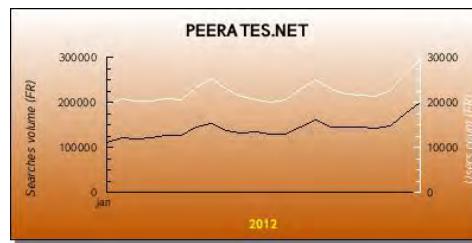
Dans le détail, on remarque que c'est surtout [BitTorrent](#) qui a bénéficié d'un intérêt renouvelé après la fermeture du site, qui hébergeait de nombreux contenus proposés par les sites de liens illégaux. Le protocole eDonkey utilisé par [eMule](#) en a aussi profité, mais dans une moindre mesure :



Les partages de fichiers sur eMule, qui étaient devenu presque totalement noyés sous les téléchargements par BitTorrent, sont brutalement réapparus le 19 janvier (le logiciel [Pando](#), qui apparaît sur ce graphique avant la fermeture de MegaUpload, est principalement destiné aux échanges de fichiers entre amis, et peut difficilement se classer dans la même catégorie) :



Le site [Peerates.net](#), qui publie des statistiques détaillées sur l'usage des serveurs eMule, note aussi une progression sur le mois de janvier, mais elle apparaît beaucoup moins nettement. Le nombre de recherches effectuées sur le protocole eDonkey depuis le début de l'année en France serait ainsi passé de 110 000 au début du mois à 200 000 aujourd'hui. Mais on ne distingue pas un véritable effet MegaUpload :



"Globalement, on ne voit pas une tendance à l'augmentation très nette. Mais lorsque l'on observe les données par pays, on constate que pour la plupart des pays européens le nombre d'utilisateurs augmente régulièrement depuis le 1er janvier, avec une petite accélération sur les derniers jours qui pourrait effectivement être liée à la disparition des liens MegaUpload et consorts. Mais il faut voir sur une durée plus longue pour s'assurer de la tendance", nous confirme Superadmin, l'administrateur de Peerates.net.

Le calcul des chiffres sur eMule est aussi rendu plus compliqué par le fait que désormais, une grande majorité d'utilisateurs (plus de 75 % selon les estimations) utilisent principalement le réseau décentralisé Kad implémenté dans eMule, et non plus le réseau eDonkey originel qui repose sur les serveurs observés par Peerates.net. "Concernant uniquement les requêtes entendues par les serveurs eDonkey de Peerates.net, et donc pas l'ensemble des serveurs eDonkey ni le réseau Kad, depuis la fermeture de MegaUpload on est passé d'une moyenne assez stable d'environ 20 000 IP françaises différentes chaque jour à plus de 30 000".

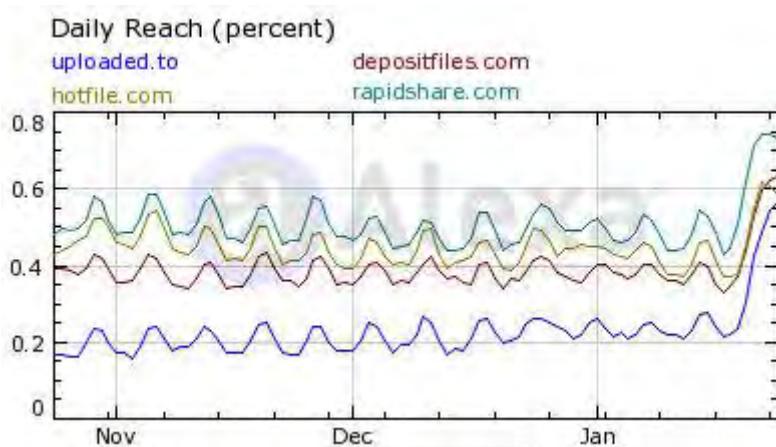
La tendance serait bien là également en France, et ce malgré l'Hadopi qui envoie ses avertissements exclusivement sur la base d'adresses IP collectées sur les réseaux Peer-to-Peer. La Haute Autorité est censée agir en France comme une digue qui empêchera le reflux des internautes vers les bonnes vieilles méthodes de téléchargement et de partage des contenus. Ce qui - au passage - accroît les tensions autour des [promesses d'abrogation de l'Hadopi](#) par François Hollande.

Annexe 5 : L'audience des concurrents de *MegaUpload* bondit

Publié par Julien L., le samedi 28 janvier 2012, URL :
<http://www.numerama.com/magazine/21437-l-audience-des-concurrents-de-megaupload-bondit.html>

L'audience des concurrents de *MegaUpload* bondit

La fermeture de *MegaUpload* a poussé les internautes à trouver de nouveaux espaces pour échanger des contenus. Si les réseaux P2P ont récupéré une partie de l'audience de l'ancien hébergeur, les concurrents ont aussi tiré leur épingle du jeu. Depuis le 19 janvier, le trafic des principaux concurrents de *MegaUpload* a fortement progressé.



En [fermant *MegaUpload*](#), les autorités américaines ont mis un terme aux échanges illicites d'œuvres contrefaites qui se déroulaient sur la plate-forme. Dans le feu de l'action, elles ont également rendu de nombreux [fichiers légaux indisponibles](#), au grand désespoir de leurs propriétaires. Mais elles ne sont en tout cas pas parvenues à modifier les habitudes des internautes.

Loin de se ruer vers les offres légales disponibles sur Internet, l'audience de *MegaUpload* [s'est très rapidement adaptée](#) à la disparition du principal acteur des services d'hébergement en un clic. Les principaux concurrents (RapidShare, Hotfile, Depositfiles, Uploaded.to, Filepost, Hulkshare, Netload.in, Uploading, zShare.net...) connaissent en effet une très forte progression de leur trafic depuis le 19 janvier.

Ces évolutions, [constatées](#) par Google et Alexa, un site spécialisé dans le trafic web, vont-elles s'inscrire dans la durée ? Il est sans doute un peu tôt pour le dire, d'autant que les autres hébergeurs de fichiers peuvent légitimement craindre d'être dans le collimateur du FBI. Nombre d'entre eux ont d'ailleurs [donné un tour de vis supplémentaire](#) pour ne pas trop attirer l'attention.

C'est ainsi que des sites comme VideoBB, VideoZer, FileServe, FileSonic ou encore UploadStation ont supprimé tous les contenus qu'ils hébergeaient ou qui ont modifié leurs fonctionnalités pour ne plus autoriser le partage. Le sort que connaît Kim Schmitz - le fondateur de MegaUpload - et ses compères n'est en effet guère enviable, au regard des sanctions judiciaires qui pèsent sur eux.

Les hébergeurs spécialisés ne sont pas les seuls à profiter de la fermeture de MegaUpload. Certains internautes sont revenus au source du parage, c'est-à-dire au P2P. L'utilisation des réseaux [a sensiblement progressé](#), notamment eMule et BitTorrent. tel est le constat que l'on peut faire même en France, alors que l'Hadopi et TMG chassent justement les internautes violant la propriété intellectuelle sur ces espaces.

Les efforts des ayants droit pour ramener les internautes vers les offres légales vont donc devoir se poursuivre. Vu la manière dont les internautes migrent d'une plate-forme à l'autre, il est certain que la seule menace du bâton ne suffira pas. Comme toujours, l'attrait de la carotte, c'est-à-dire la qualité de l'offre légale, est essentiel pour persuader les internautes de délaisser les échanges illicites.

Annexe 6 : Publications menées pour le compte d'Hadopi de janvier 2011 à décembre 2013

	Titre de la publication	Date	Étude réalisée par (ou, à défaut, les sources convoquées)	Méthodologie explicitée (quantitatif, qualitatif ou mixte)	Des universitaires ont participé à l'étude	La musique est évoquée explicitement et traitée spécifiquement
1	Biens culturels et usages d'internet : pratiques et perceptions des internautes français.	23/01/2011	Toluna, Socio logiciels, Guillaume Main (consultant en statistique)	Quantitatif	Laurent Flores, docteur en Sciences de Gestion (marketing)	
2	Étude sur la consommation en ligne	05/09/2011	GfK	Quantitatif		
3	L'offre et la consommation de fictions sur Internet	08/09/2011	Source : Médiamétrie, CSA, GfK			
4	L'offre et la consommation de cinéma sur les réseaux : état des lieux, freins et perspectives de développement	18/10/2011	Source : GfK			
5	L'offre, la consommation et les usages du jeu vidéo sur les réseaux : état des lieux et perspectives de développement	15/11/2011	Source : Idate, GfK			
6	Tendances de consommation pour les fêtes de fin d'année	14/12/2011	Source : Fevad, INSEE, Médiamétrie, Eurostat			
7	Musique à l'ère numérique : quels modèles économiques et quelles perspectives pour la filière ?	20/01/2012	Source : aucune.			oui
8	Regard des internautes sur des plateformes licites de consommation de biens culturels en ligne	01/03/2012	OpinionWay	Quantitatif		
9	Bilan fermeture de MegaUpload : 25,7 % de progression d'audience pour la Catch-Up TV et la VOD	07/03/2012	Source : Médiamétrie//NetRatings	Quantitatif		
11	Offres, terminaux, chaîne de valeur : quelles perspectives pour le livre numérique ?	09/03/2012	Source : L'American Association of Publishers, Pew Internet Research Center, GfK, Ipsos Media CT			
12	Hadopi, 1 an ½ après son lancement	27/03/2012	Source : Ifpi / Nielsen, Hadopi, Médiamétrie, Peer Media technologie, ALTA / TMG, Ipsos			
13	L'Hadopi publie une étude économique dans le cadre de la mission « streaming et téléchargement direct de contenus illicites »	16/04/2012	Idate			

14	Dispositifs de protection des droits d'auteur sur Internet : éclairages internationaux	21/06/2012	Hadopi			
15	Publication d'une 2e vague barométrique sur les usages	18/01/2013	IFOP	Quantitatif		
16	Sélection de chiffres sur la musique issus de la 2e vague du Baromètre Usages	28/01/2013	IFOP	Quantitatif		oui
17	L'Hadopi publie une étude qualitative sur les "Digital Natives" (15/24 ans) : perceptions et pratiques de consommation de biens culturels dématérialisés	12/02/2013	CSA	Qualitatif (6 focus groups par tranche d'âge)		
18	Linkstorm	13/03/2013	Source : Ifop, Hadopi, CSA			
19	Qualification et quantification des contenus sur YouTube	20/03/2013	Hadopi - Telecom ParisTech	Quantitatif	Réalisé à partir des travaux de thèse de Nan Zhao – TELECOM PARISTECH, encadré par Patrick Bellot – TELECOM PARISTECH	
20	Étude sur l'évolution des pratiques de partage et le panier moyen de consommation de biens culturels (1980 — 2011)	28/03/2013	Ernst & Young			
21	Première vague du Baromètre de l'Offre légale	18/04/2013	Harris Interactive	Quantitatif		
22	Qualification et quantification des contenus sur Dailymotion	02/05/2013	Hadopi - Telecom ParisTech	Quantitatif	Réalisé à partir des travaux de thèse de Nan Zhao – TELECOM PARISTECH, encadré par Patrick Bellot – TELECOM PARISTECH	
23	Carnets de consommation	26/06/2013	OpinionWay	Quantitatif		
24	3e vague du Baromètre usage IFOP-Hadopi	10/07/2013	IFOP	Quantitatif		
25	Accès aux œuvres sur Internet : inventaire et analyse des usages	24/07/2013	CSA	Quantitatif		
26	Taxonomie des contenus présents sur les plateformes de téléchargement direct	19/09/2013	Hadopi - Telecom ParisTech	Quantitatif	Réalisé à partir des travaux de thèse de Nan Zhao – TELECOM PARISTECH, encadré par Patrick Bellot – TELECOM PARISTECH	
27	Le jeu vidéo protégé	30/10/2013	GfK	Mixte		
28	Stratégies d'accès aux œuvres dématérialisées	29/11/2013	CSA	Mixte		

Annexe 7 : Grille d'entretien 1

Nom ?	En quelle classe es-tu ?
Prénom ?	Redoublement ?
Âge ?	Quelle ville vis-tu ?
Parents ?	Où se trouve ton Collège/Lycée ? Combien de temps mets-tu pour y aller ?
Profession des parents ?	Comment y vas-tu ?
Frères / Sœurs ?	
Profession des Frères / Sœurs	

Quel est ton premier souvenir musical ?

Est-ce que tu écoutes beaucoup de musique ? Combien de temps par jour / semaine ?
Par rapport à la télévision ou à l'ordinateur ?

Décrire une journée type où tu écoutes de la musique

Lecteur mp3 ?	À quelle occasion l'as-tu eu ? Qui l'a acheté ?
Quelle marque ?	Écouteurs ? Casques ?
Comment tu t'en sers ?	Quelle marque ?
Quels lieux ?	À quelle occasion l'as-tu eu ? Qui l'a acheté ?
Quels moments ?	Est-ce qu'il t'arrive de numériser des CD ?
Qu'est-ce qu'il y a dessus ?	Lesquels ?
Comment es-tu venu à écouter ces musiques ? Comment les as-tu découverts ?	Sous quel format ?
Tri ?	Connais-tu d'autres formats de compression ? Quelles différences ?
Tu l'as depuis quand ?	

Téléphone portable ?	Qu'est-ce qu'il y a dessus ?
Quelle marque ? Smartphone ou non ?	Tri ?
Quel forfait dessus ? SMS, Appel, MMS ?	Tu l'as depuis quand ?
Comment tu t'en sers ? Téléphonie ? Jeux vidéos ? Musiques ? Films ? Radios ?	À quelle occasion l'as-tu eu ? Qui l'a acheté ?
Applications ? Facebook ?	Écouteurs ? Casques ?
Est-ce que tu écoutes de la musique avec ?	Quelle différence d'utilisation fais-tu entre ton téléphone portable et ton lecteur mp3 ?
Comment tu t'en sers ?	
Quels lieux ?	
Quels moments ?	

Ordinateur ?	Si familial, est-ce que sessions sont différencierées ?
Combien dans la maison ? Dans quelles salles ?	Qu'est-ce que tu y fais ?
Fixe ou portable ?	Est-ce que tu as de la musique dessus ?
En as-tu un personnel ?	Tri ?

Comment tu écoutes de la musique ? À quelles occasions ?	Écoutes-tu de la musique en même temps que travailler ? Jeux ?
Quels logiciels d'écoute ? Comment te sers-tu de ces logiciels ?	Musique du jeu vidéo ou autre musique ?
Est-ce que tu travailles avec ?	Pourquoi ?
Est-ce que tu joues avec ?	Est-ce que tu regardes en streaming ?
Quels jeux ?	Quoi ? Sur quels sites ?
Console ?	Est-ce que tu écoutes en streaming ?
Quelle marque ?	Quoi ? Sur quels sites ?
Quels jeux ?	
Poste radio ?	Combien de temps par jour ?
Dans quelles salles ?	Est-ce qu'il y a un lien avec la musique que tu écoutes ?
Quelles stations écoutées ?	
Qui les choisit ?	Quelles stations écoutées ?
Radio en voiture ?	Qui les choisit ?
Webradio ?	
Lesquelles ?	
Sur quel terminal sont-elles écoutées ?	
Chaîne hifi ?	Est-ce qu'il t'arrive de l'utiliser ?
Dans quelle salle ?	
CD ?	Si cadeau, à quelles occasions ?
À quelle occasion tu les écoutes ?	Est-ce que tu numérises ceux de tes parents/frères/sœurs ?
Est-ce que tu en achètes ?	
Est-ce que tu as une clé USB ?	Transportes-tu de la musique avec ?
À quoi sert-elle ?	
Est-ce que tu as une carte SD ?	Transportes-tu de la musique avec ?
À quoi sert-elle ?	
Est-ce que tu as un disque dur externe ?	Tri ?
À quoi sert-il ?	Archivage ?
Qu'est-ce qu'il y a dessus ?	
Quel est l'équipement qui te permet de tout stocker/centraliser ?	
Est-ce que tu achètes de la musique ?	
Est-ce que tu télécharges illégalement ?	Comment fais-tu ton choix ?
Quoi ? Musique ? Films ?	Est-ce qu'il t'arrive de télécharger de la musique d'un film ? D'un dessin animé ?
Pourquoi ?	D'un jeu vidéo ?
Sur quels sites vas-tu ? Films ? Musique ?	Est-ce que le poids et l'encodage sont des critères ?
À quelle fréquence ?	Est-ce que la qualité est un critère ?
Combien de temps tu mets pour télécharger un film ? Une musique ?	

Est-ce que avoir accès à tout gratuitement n'est pas « grisant » ?	Est-ce que tu sais comment sont rémunérés les sites de téléchargement illégaux ?
Qu'est-ce que tu risques si tu te fais prendre ?	Est-ce que tu sais comment sont rémunérés les artistes que tu télécharges ?
Est-ce que tu en as peur ? Ou pourquoi n'en as-tu pas peur ?	
Est-ce que tu télécharges légalement ?	Sur quels sites vas-tu ? Films ? Musique ?
Quoi ? Musique ? Films ?	À quelle fréquence ?
Pourquoi ?	À qui appartient le compte ?
Qu'est-ce que tu penses du téléchargement illégal ?	
Est-ce que tu connais les licences creative commons ?	
Est-ce que tu écoutes des podcasts ?	À quelles occasions ?
Si oui, quoi ? Pourquoi ?	
Est-ce que tu écoutes ou regarde en streaming ? Est-ce que tu connais Deezer ? Spotify ? YouTube ?	À quelles occasions ?
Si oui, quoi ? Pourquoi ?	Est-ce que tu as des comptes sur les sites de streaming ?
	À quoi te servent-ils ?
Est-ce que tu regardes des lives sur internet ?	Si oui, quoi ? Pourquoi ?
	À quelles occasions ?
Est-ce que tu regardes des concerts ? TV ? DVD ? Autres ?	Sur quel support ?
	Comment les as-tu obtenus ?
Est-ce que tu vas à des concerts ?	Quelle fréquence ?
Lesquels ?	Quel prix ?
Comment fais-tu ton choix ?	Qui paye la place ?
Avec qui y vas-tu ?	
Est-ce que tu écoutes de la musique en groupe ?	À quelles occasions ?
	Décris-moi une situation ?
Est-ce que tu écoutes de la musique seul ?	Décris-moi une situation ?
À quelles occasions ?	
Qu'est-ce que tu penses du mp3 ?	Est-ce que tu fais attention à ne pas écouter trop fort ?
Qualité par rapport à un CD ?	
Est-ce que tu écoutes fort ta musique ? À quelles occasions ?	
Si tu devais retenir 5 artistes en ce moment ce serait lesquels ?	
Pourquoi eux ? Qu'est-ce qui te plaît chez eux ?	
Est-ce qu'il t'arrive de suivre l'actualité de certains artistes/chanteurs ?	

Si oui, comment ? Site officiel ? Blogs ? Médias sociaux ?

Est-ce que tu écoutes de la musique en faisant autre chose ?

Travaillant ? Lisant ? En marchant ? En cuisinant ?

Est-ce que tu écoutes de la musique sans rien faire à côté ?

Où est-ce que tu écoutes le plus de musique ?

Quels lieux ?

Est-ce que tu vas à la
bibliothèque/médiathèque ?

Quelle fréquence ?

Qu'est-ce que tu emprunes ?

Comment fais-tu ces choix ?

Avec qui y vas-tu ?

Est-ce que tu lis ?

Quelle fréquence ?

Qu'est-ce que tu lis ? Quels genres ?

Les derniers livres qui t'ont marqué/plu ?

Comment as-tu connu ces livres ?

Comment les as-tu obtenus ?

Est-ce que tu vas au cinéma ?

Quelle fréquence ?

Qu'est-ce que tu aimes y voir ?

Les derniers films qui t'ont marqué/plu ?

Avec qui y es-tu allé ?

Quel est le prix d'une place de cinéma ?

Qui paye ?

Est-ce que tu vas au théâtre ?

Quelle fréquence ?

Qu'est-ce que tu aimes y voir ?

Avec qui y es-tu allé ?

Est-ce que tu joues à des jeux vidéo ?

Quelle fréquence ?

Quels types de jeux ?

Les derniers jeux qui t'ont marqué/plu ?

Est-ce que tu joues à plusieurs ? Avec
quoi ? Pourquoi ?

Comment les as-tu connus ?

Comment les as-tu obtenus ?

Qui paye ?

Est-ce que tu regardes des séries TV ?

Sur quel équipement ? Sur quels sites ?

Quelle fréquence ?

Quels genres de séries ?

Les dernières séries qui t'ont marqué/plu ?

Comment les as-tu connus ?

Comment les as-tu obtenus ?

Est-ce que tu lis des mangas ? Des BD ?

Quelle fréquence ?

Quels genres ?

Les derniers qui t'ont marqué/plu ?

Comment les as-tu connus ?

Comment les as-tu obtenus ?

Qui paye ?

Est-ce que tu regardes des dessins

animés ?

Sur quel équipement ? Sur quels sites ?

Quels genres ?

Les derniers qui t'ont marqué/plu ?

Comment les as-tu connus ?

Comment les as-tu obtenus ?

Est-ce que tu lis la presse ?

À quelle fréquence ?

Sur quels supports ?	Est-ce que tu regardes les infos ?
Quels titres ?	Sur quelles chaînes ?
Pourquoi ?	Quels moments ?
Quels sont les articles qui t'intéressent ?	Quelle fréquence ?
<hr/>	
Est-ce que tu joues d'un instrument ?	
Où ? École de musique, conservatoire ou indiv ?	
Combien de temps de prennent tes cours ? Solfège et instrument ?	
Depuis combien de temps ?	
Choix de l'instrument ?	
Qu'est-ce que tu joues à l'instrument ?	
Pourquoi ce choix ?	
Mêmes questions pour pratique d'instrument en groupe (orchestre, chorale, groupe de musique perso) ?	
<hr/>	
Est-ce que tu fais du sport ? Dans un club ?	Quelle fréquence ?
Lesquels ?	Est-ce que tu parles/échanges de la
Pourquoi ce sport ?	musique avec tes copains ?
Depuis quand ?	
<hr/>	
Réseaux sociaux ?	De quoi parlez-vous ?
Lesquels ?	Est-ce que vous parlez/échangez de la
Quelle fréquence ?	musique ?
Combien d'amis ?	Sous quelle forme ?
<hr/>	
Est-ce que tu as un moyen de locomotion propre ? Scooter / Vélo / Pieds ?	Quels Lieux ?
Est-ce que tu vas voir des amis en dehors du temps scolaire ?	Quels Moments ?
À quelle fréquence/occasion ?	Qu'est-ce que vous êtes faites ?
	Vous parlez de quoi ?
	Est-ce que vous parlez de musique ?
<hr/>	
Au lycée est-ce que vous parlez de musique ?	Est-ce que vous échangez de la musique ?
	Comment ?
<hr/>	
Est-ce que t'as un copain/copine ?	Est-ce qu'il/elle t'as fait découvrir une
Est-ce que vous échangez de la musique ?	musique ?
Est-ce que vous écoutez une musique que vous n'écoutez pas avec d'autres ?	Lesquelles ?
<hr/>	
Qu'est-ce que tu veux faire plus tard ?	
<hr/>	

Écouter une musique

Regarder un clip ensemble : question sur l'esthétique et le genre

Annexe 8 : Grille d'entretien 2

Nom ?	En quelle classe es-tu ?
Prénom ?	Redoublement ?
Âge ?	Quelle ville vis-tu ?
Parents ?	Où se trouve ton Collège/Lycée ?
Profession des parents ?	Combien de temps mets-tu pour y aller ?
Frères / Sœurs ?	Comment y vas-tu ?
Profession des Frères / Sœurs	

Quel est ton premier souvenir musical ?

Est-ce que tu écoutes beaucoup de musique ? Combien de temps par jour / semaine ?
Par rapport à la télévision ou à l'ordinateur ?

Décrire une journée type où tu écoutes de la musique

Équipements :

- | | |
|----------------------|--------------------------------------------------|
| - Lecteur mp3 | - Marque |
| - Téléphone portable | - Lieu et moment de l'usage |
| - Ordinateur | - Contenu |
| - Poste radio | - Date (occasion) et financement lors de l'achat |
| - Chaîne hifi | |
| - Console de jeu | ⇒ Lien avec la musique ? |

Support

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------------|
| - CD : Numérisation ; Achat | - Disque dur externe |
| - Clé USB | ⇒ Transport et partage de musique |
| - Carte SD | |

Tri et archivage selon les équipements

Quel est l'équipement qui te permet de tout stocker/centraliser ?

Téléchargement légal / Achat de musique

- Qui finance ?
-

Téléchargement illégal

- Usages
- Fréquence
- Quels déterminants (poids, encodage, qualité)

- Hadopi (risque, rémunération des sites illégaux, droit d'auteur)
 - Représentation / Accessibilité
-

Types de flux

- Podcasts
 - Streaming
-

Concerts

- Via média
 - En sortie
-

Niveau

- Écoute en collectif
 - Écoute seul
 - Décrire situation
-

Risques auditifs

- Mp3
- Écoute forte

5 artistes ou groupes du moment ?

- Explication du goût
 - Découverte
-

Écoute en action ou attentive

Phénoménologie de l'écoute :

- Esthétique des playlists
- Que retient-on des paroles ou des musiques
- Qu'est-ce qui accroche l'oreille ?

Écouter une musique

Regarder un clip ensemble la question sur l'esthétique et le genre

Pratiques culturelles et sportives

- Médiathèque / bibliothèque
 - Littérature
 - Cinéma (lien musique)
 - Théâtre
 - Jeux vidéo (lien musique)
 - Dessins animés
 - Presse
 - Pratique instrumentale
 - Pratique sportive
-

Moyen de locomotion / Sorties extra-scolaire

Relation amoureuse

Qu'est-ce que tu veux faire plus tard ?

Annexe 9 : Retranscription des entretiens et des observations

Voir document sur CD joint au document.

Annexe 10 : Tableau détaillé des informateurs et de l'ensemble des variables

Nom	Sexe	Âge lors du premier entretien	Classe lors du premier entretien	Ville et distance à un centre urbain	Indicateurs de niveau de vie	Situation familiale	Nombre d'enfants dans la fratrie	Position dans la fratrie	Date du premier entretien	Quelques raisons de ce choix
Martin	M	16 ans	1ère	Prechacq (70 km de Mont-de-Marsan)	Plutôt défavorisée		3	1	Aout 2012	Les deux frères n'abordent pas la musique de la même manière : le grand frère écoute beaucoup Fun Radio, le petit frère écoute beaucoup de musique classique et de la chanson française et il pratique d'un instrument et la MAO. Ils habitent dans une région des Landes où le haut débit n'est pas encore installé.
Basile	M	13 ans	4ème							
Marie	F	16 ans	1ère	Prechacq (70 km de Mont-de-Marsan)	Plutôt défavorisée	Vit seule avec sa mère	1	1	Aout 2012	Marie est 1ère violon de l'Orchestre National de Bordeaux (à son âge) et écoute principalement du métal.
Hugo	M	13 ans	4ème	Eguilles (10 km d'Aix en Provence)	Plutôt favorisée		3	3	sept-12	Les trois enfants ont un rapport à la musique et aux médias en général très développé. Ils sont à la pointe des technologies de téléchargement et le partagent entre eux.
Astrid	F	16 ans	1ère					2	sept-12	
Margritt	F	18 ans	Terminale					1	sept-12	
Pierre	M	17 ans	Terminale	Muret (20 km de Toulouse)	Plutôt favorisée		3	3	nov-12	Pierre achète et consomme beaucoup de vinyles. Il est Guitariste, il s'enregistre dans un <i>home studio</i> qu'il s'est aménagé. Il a déjà œuvré dans plusieurs concerts, notamment en tant que DJ.
Clément	M	16 ans	1ère	Castanet-Tolosan (15 km de Toulouse)	Plutôt favorisée		2	2	janv-13	Clément est un grand connaisseur de la culture rap (ce qui pose problème dans sa famille) et est à la pointe des technologies en matière d'équipements son (casque, enceintes).
Jeanne (jumelle de Louise)	F	14 ans	3ème	Brignais (15 km de Lyon)	Plutôt favorisée		3	1	Aout 2012	Les deux jumelles sont fans de K-pop. Leur rapport à l'expression (corporelle, écrite) est fortement développé dans la famille.
Louise (jumelle de Jeanne)	F	14 ans	3ème					1		
Arthur	M	14 ans	3ème	Barby (5 km de Chambéry)	Plutôt favorisée		4	4	juin-12	Il est saxophoniste, grand consommateur de séries et de littérature. La musique tient une place particulière dans sa famille depuis que son grand frère a fait partie d'un groupe qui a connu une certaine notoriété.

Rémy	M	18 ans	Terminale (a redoublé une classe)	Vienne (30 km de Lyon)	Plutôt défavorisée	Vit avec sa mère et sœur	3	3	Aout 2013	Rémy vient des quartiers sud de Lyon, il pratique la danse et la boxe, écoute exclusivement du rap américain.
Hamza	M	16 ans	2nde (figure parmi le programme égalité des chances)	Tournefeuille (10 km de Toulouse)	Plutôt défavorisée	Vit chez sa sœur, n'est plus en contact avec ses parents	3 ?	3	juin-13	Sa situation familiale est compliquée (vit chez sa sœur, n'est plus en contact avec ses parents). Malgré ça, il étudie dans le lycée le plus réputé de Toulouse après avoir été repéré dans un programme de type « Egalité des chances ». Il évolue en permanence dans deux univers parallèles, le quartier dans lequel il vit et le lycée dans lequel il est scolarisé. Ses pratiques d'écoute musicale sont influencées par ces deux milieux.
Audrey	F	16 ans	1ère	Teulat (30 km de Toulouse)	Plutôt favorisée		2	1	sept-13	Audrey ne possède pas de goût particulier pour la musique : ni pour l'écoute, ni pour la pratique. Pour autant la musique fait partie de son quotidien.
Carla	F	13 ans	4ème	Chambréy	Plutôt favorisée		3	3	Aout 2013	Carla dit ne pas posséder de lien particulier à la musique bien qu'elle en écoute. Elle a une grande capacité d'analyse et de réflexivité pour son âge, notamment en ce qui concerne ses propres pratiques d'écoute.
Antoine	M	14 ans	3ème	Paris	Plutôt favorisée		3	3	juil-12	Antoine possède un lien faible et distant à avec la musique qu'il écoute. Mais il en connaît suffisamment pour être au centre de l'attention de ses camarades dans son club de sport (rugby).
Alexandre	M	17 ans	1ère	St-jean (10 km de Toulouse)	Plutôt favorisée		3	3	sept-13	Alexandre combine avec dextérité plusieurs applications ou plusieurs sites pour découvrir-rechercher-télécharger-écouter une musique en quelques secondes. Il découvre la musique principalement par SoundCloud ce qui est rare à son âge et s'est forgé une culture électro très pointue.
Éléonore	F	16 ans	1ère	Toulouse	Plutôt favorisée	Famille recomposée	2 + 1	1	sept-13	Dans cette famille recomposée, le beau-père s'est fait « adopter » par les filles en partie parce qu'il écoutait et leur faisait découvrir la musique (rock/punk) qu'elles aiment elles aussi.
Rébecca	F	15 ans	2nde					2		

**Annexe 11 : Cartographie non exhaustive d'albums de reprises, et de
« reprises de soi » entre 2000 et 2013, apparus dans le top 50 des
ventes d'albums**

diffusion non autorisée

TABLE DES MATIERES

Sommaire.....	9
Introduction	15
<i>Cheminement et construction de la recherche.....</i>	17
<i>Une problématique décomposée en « série de Fourier ».....</i>	19
<i>Présentation du cadre théorique et des notions principales.....</i>	20
<i>Penser la musique comme un média, l'écoute musicale comme une situation de communication.....</i>	22
<i>Dispositif méthodologique</i>	23
<i>Structure de la thèse.....</i>	25
Partie I : Du numérique dans la musique. De la musique dans la société. Une société en numérique.	29
 Introduction partie I.....	31
 Chapitre 1 – État de la littérature autour de l'écoute musicale	35
1. <i>Transformations au sein des industries culturelles à l'heure du numérique : le cas de l'industrie musicale.....</i>	35
1.1. Rapprochement des instances médiatiques et culturelles : le paradigme de la tension préféré à celui de l'opposition	35
1.2. Montée des intermédiaires et concentration	37
1.3. Diversification des modèles économiques et juridiques	40
1.4. Dématérialisation des supports, servicialisation des contenus et fragmentation des consommations.....	43
1.5. Vers une crise des identités et des représentations sociales de l'accès à la musique et de la création ?	45
2. <i>Panorama des recherches sur la musicalisation du quotidien</i>	46
2.1. Reconnaissance et légitimation des MAP	46
2.1.1. Par les institutions gouvernementales	46
2.1.2. Par les instances médiatiques : l'exemple de la télévision	48
2.1.3. Dans les recherches universitaires	50
2.1.3.1. Rapprochements disciplinaires musicologie et SHS	50
2.1.3.2. Points de vue situés de chercheurs musiciens	52
2.1.3.3. Sociologie et patrimonialisation des MAP.....	53

2.2. Joue-t-on plus de musique ?	55
2.2.1. Musiciens « savants ».....	55
2.2.2. Musiciens « populaires » et amateurs.....	56
2.3. Écoute-t-on plus de musique ?.....	59
2.3.1. Proposition dÉfinitionnelle : le musicophile	59
2.3.2. Sociologie de la rÉception : du fan, de l'amateur, du goûts et de l'attachement	
61	
2.3.3. Musicalisation du quotidien	63
2.3.3.1. Travaux fondateurs sur la musique au quotidien	64
2.3.3.2. Approche écologique et médiologique des dispositifs sociotechniques de	
l'écoute musicale	64
2.3.3.3. Musique, émotions et identités	66
2.3.3.4. Approche critique de la musicalisation	69
2.4. Quelques angles morts.....	70
3. <i>Peut-on dater la musicalisation de notre société ?</i>	71
3.1. 1982-1983 : éveil des intérêts autour des MAP	71
3.2. 2002 : digitalisation de la pratique d'écoute musicale.....	72
3.2.1. Accessibilité du numérique accrue grâce aux avancées technologiques	72
3.2.2. Dématérialisation des supports et miniaturisation des équipements	74
3.2.3. Création et démocratisation des réseaux socionumériques de communication	
et d'échange	76
3.2.4. Ventes	77
Chapitre 2 – Mesurer la consommation musicale	81
4. <i>La musique au prisme des variables sociologiques</i>	82
5. <i>Musique enregistrée</i>	85
5.1. Accroissement du temps d'écoute, des équipements et des contenus.....	85
5.2. La crise du disque...	87
5.3. Le renouveau du vinyle	90
5.4. Deux modèles économiques entre lesquels les musicophiles français sont	
tiraillés	91
6. <i>La radio</i>	95
7. <i>Des lieux pour écouter la musique : le cas du concert et du festival</i>	96
Chapitre 3 : La controverse « moderne » autour du téléchargement illégal	
.....	101
8. <i>Perspective historique des technologies et réseaux de téléchargement illégal de</i>	
<i>musique</i>	102

8.1. Un réseau en chasse un autre...	102
8.2. ... et les technologies se multiplient.....	103
9. <i>Hadopi en réponse au téléchargement illégal</i>	106
9.1. Création de la Hadopi.....	106
9.2. Les dispositifs de réponse graduée sont-ils efficents ?	106
10. <i>La controverse « moderne » autour de la figure du pirate</i>	109
10.1. Quelques controverses historiques dans l'industrie de la musique.....	109
10.1.1. Première phase : le piratage « industriel ».....	110
10.1.2. Deuxième phase : le piratage « domestique »	110
10.2. Troisième phase : le piratage « numérique » et la stabilisation de la figure du pirate	112
11. <i>Analyse théorique du téléchargement illégal et de ses effets</i>	115
11.1. Sur les ventes (en fonction de l'âge et des genres musicaux)	117
11.2. Sur la notoriété	119
11.3. Sur le spectacle vivant	120
11.4. Sur la diversification des goûts : effet <i>sampling</i> et consentement À payer	121
Conclusion partie I	123
Partie II : Portraits d'adolescents en famille et de leurs pratiques d'écoute musicale.....	127
Introduction partie II.....	129
Chapitre 4 : Une ethnographie « chemin faisant ».....	133
12. <i>Penser une méthodologie combinatoire</i>	133
12.1. De l'entretien « photographique »...	135
12.2. ... aux « images animées » de l'observation	138
12.3. Considérer l'ethnographie comme une méthodologie combinatoire.....	140
12.4. Appréhender son terrain	142
13. <i>Interroger et observer des adolescents</i>	144
13.1. Composition de l'ensemble	144
13.2. Les adolescents : « se démarquer des autres tout en restant dans le lot ».....	148
13.2.1. Justifications de la tranche d'âge.....	148
13.2.2. L'adolescence au prisme de l'information-communication	150
13.2.2.1. Avec le temps.....	151
13.2.2.2. Libération de la parole VS éclatement de la sphère de l'intime	152
13.2.2.3. Être soi VS être entre soi	153
13.2.2.4. Risques VS Éducation et Institution.....	154

13.2.3. La parole de l'adolescent.....	156
13.3. La (pl)(tr)ace du chercheur et le travail d'objectivation	157
13.4. Limites méthodologiques	161
Chapitre 5 : Monographie d'adolescents et de leur famille à l'étude de leurs pratiques d'écoute musicale.....	165
<i>Margritt, Astrid et Hugo</i>	169
(Se) (se faire) (ne pas) financer les équipements et les contenus	172
Pluralité des modes d'écoute : « <i>connecting people</i> ».....	176
Écoute musicale et multi-activités	179
Génération « second-hand ».....	181
Le grand écart.....	183
Des recommandations interpersonnelles, médiatisées et digitales entremêlées .	185
<i>Martin et Basile</i>	189
Le goût des autres	191
Le cartable numérique	193
La radio, média prescripteur de la famille.....	195
« Posséder » la musique.....	197
« Les tenants et les aboutissants ».....	199
Un rapport aux pratiques illégales différent entre musique et film.....	203
<i>Éléonore et Rébecca</i>	207
De la musique partout, tout le temps	208
Des pratiques d'écoute complémentaires en fonction des équipements	211
Découverte : du <i>streaming</i> au téléchargement, « <i>quand y a le truc</i> »	216
D'une génération à l'autre	223
Reconnaissance de l'expertise.....	226
Des concerts qui commencent à l'heure !	229
<i>Rémy</i>	235
La musique pour échapper au silence.....	236
Le rap français « ça fait pas assez banlieue »	239
La récup' d'équipements	242
Le concert, un dispositif moins qualitatif que la musique enregistrée	243
Le plaisir de faire, d'écouter et de partager la musique en « famille ».....	244
La musique indissociable de la danse	246
Soudés l'un à l'autre, mais pas par la musique	247
La musique au cœur des représentations médiatiques	249

<i>Jeanne et Louise</i>	251
Le rituel de danse et autres pratiques d'expression	254
Reculer l'entrée en technologie et au monde connecté	257
Modes de consommation musicale	259
Découverte de la K-pop	263
Pratiques illégales, de la musique à la redevance télé	268
Tout un univers culturel lié à la K-pop	270
Éviter certaines médiations, en promouvoir d'autres	272
Conclusion Partie II	275
Partie III : Musicalisation du quotidien en régime numérique - Analyse transversale	279
Introduction partie III.....	283
Chapitre 6 : Musiques en individuation	285
14. <i>Introduction : temps d'écoute, réflexe et addiction</i>	285
14.1. Écouter de la musique : une pratique qui prend du temps.....	285
14.2. La musique : une addiction, un réflexe.....	287
15. <i>Usages et équipements</i>	288
15.1. Les équipements servent à fixer des souvenirs.....	289
15.2. Une pluralité d'équipements, utilisés en fonction des contextes d'écoute	291
15.2.1. Des jeunes multi-équipés	291
15.2.2. Pas de synchronisation systématique entre les équipements..	293
15.2.3. Une combinaison d'équipements et de médias en fonction des contextes d'écoute	293
15.2.4. Des équipements analogiques aux équipements numériques	294
15.2.5. Usages autour de la chaîne hi-fi et des CD	295
15.3. Choix des équipements	296
15.3.1. Des critères techniques objectifs, sans lien direct avec la musique	296
15.3.2. Le design.....	297
15.3.3. La marque.....	298
16. <i>Modes d'écoutes et classification</i>	300
16.1. Modes d'écoute	300
16.1.1. Une diversité des modes d'écoutes	300
16.1.1.1. Playlist VS Album	300
16.1.1.2. Écoute aléatoire et recherche systématisée.....	303
16.1.1.3. Grow up songs et écceurement.....	304

16.1.2. ... En fonction des médias, des équipements et des contextes	307
16.1.2.1. En fonction des médias : l'exemple de l'ordinateur.....	307
16.1.2.2. En fonction des équipements.....	309
16.1.2.3. En fonction du contexte	310
16.2. Trier, classer, archiver sa musique	311
16.2.1. Trier et archiver sa musique	311
16.2.2. Qualifier un genre musical.....	314
17. <i>Quelques leviers de compréhension de l'expérience d'écoute musicale en régime numérique</i>	317
17.1. La musique comme caisse de résonnance des humeurs et des émotions	317
17.1.1. Faire correspondre une musique à son for intérieur.....	318
17.1.2. Atteindre un état émotionnel ou une humeur.....	319
17.1.3. La finalité de l'écoute.....	320
17.2. Favoriser les conditions de l'expérience	321
17.2.1. Multi-activités et focalisation	321
17.2.1.1. Musique et multi-activités.....	321
17.2.1.2. Facteurs de concentration-déconcentration	322
17.2.2. La musique « sans rien faire à côté » : lire des paroles et voir des clips	324
17.2.3. Étirer le temps et l'espace de l'expérience	325
17.3. Bain sonore et bulle d'isolement.....	326
17.3.1. Un fond sonore contre le silence.....	326
17.3.2. Une bulle pour s'isoler	328
17.3.3. risques auditifs	329
Conclusion intermédiaire	335
Chapitre 7 : Musiques en médiations	337
18. <i>Découvrir la musique</i>	337
18.1. Les recommandations humaines ou les relais d'opinion.....	338
18.1.1. La figure idéal-typique du « grand-frère »	338
18.1.2. Découverte par les groupes de pairs	340
18.2. Les recommandations médiatisées	342
18.2.1. Les recommandations « humaines médiatisées »	342
18.2.2. Les recommandations médiatisées institutionnelles	344
18.3. Les recommandations digitales ou la normalisation numérique des identités	345
18.4. La découverte par sérendipité.....	348

19. <i>La musique en médiations</i>	349
19.1. Transmissions d'objets	349
19.2. Transmissions de contenus	351
19.2.1. Transmissions top-down	351
19.2.2. Transmissions bottom-up	354
19.3. Transmission de valeurs.....	355
19.4. Les non-médiations	358
19.5. Le numérique comme « intermédiaire »	359
Conclusion intermédiaire	363
Chapitre 8 : Musique numérique et consentement à payer	367
20. <i>Ce que le numérique fait à l'écoute musicale</i>	368
20.1. Élargissement du spectre d'attachement	368
20.1.1. Une diversification intervenant à plusieurs niveaux	370
20.1.1.1. Diversité des genres musicaux	370
20.1.1.2. Diversité des époques	370
20.1.1.3. Diversité des légitimités	371
20.1.1.4. Diversité des médias de provenances	371
20.1.2. Un effet d'âge et de gÉnÉration.....	372
20.1.2.1. Un effet de génération	372
20.1.2.2. Un effet d'âge : « mes oreilles n'étaient pas prêtes »...372	
20.1.3. Quelques éléments permettant L'élargissement du spectre d'attachement	
374	
20.1.3.1. La musicalisation de la société et des médias	374
20.1.3.2. La pratique instrumentale, de la danse ou du chant....375	
20.1.3.3. Hyperspécialisation ou standardisation du goût ?	375
20.2. Une tension entre des pratiques technophiles et des discours passéistes	377
20.2.1. Une technophilie reconnue	377
20.2.2. Des technologies qui modifient les médiations : l'exemple du casque audio	
378	
20.2.3. Une rétromania portée par des discours passéistes et légitimants	380
20.3. Circulation de la musique entre médias et entre médiums	385
20.3.1. Circulation intermédiaire.....	385
20.3.1.1. Des films et des séries	385
20.3.1.2. La publicité et les jeux vidéo	387
20.3.2. Circulation « intermédiaire ».....	388

20.4. Des univers culturels cohérents.....	388
21. Téléchargement illégal et consentement à payer	390
21.1. Dans la pratique.....	390
21.1.1. Du téléchargement illégal aux différents moyens de télécharger illégalement	
390	
21.1.2. La « liste de courses ».....	391
21.1.3. Faire profiter de ses compétences techniques.....	392
21.2. Incertitudes autour du téléchargement illégal.....	393
21.2.1. La boite noire du téléchargement illégal.....	393
21.2.2. Flou de la légalité.....	393
21.2.3. Hadopi, une instance peu identifiée et facilement contournable	394
21.3. Les techniques de neutralisation.....	397
21.3.1. Déni de responsabilité.....	398
21.3.2. Déni de victime.....	400
21.3.3. Déni de dommage	401
21.3.4. L'opportunité	401
21.3.5. Facilité et simplicité du téléchargement illégal	402
21.3.6. Hiérarchie des pratiques illégales.....	403
21.3.7. La fatalité	404
21.3.8. « Tout le monde le fait ».....	404
21.3.9. Incongruité du modèle payant et banalisation des pratiques illégales	405
21.4. Consentement à payer.....	405
21.4.1. Difficulté du streaming légal à s'imposer	405
21.4.2. Pour quelles raisons achète-t-on de la musique ?	408
21.5. Économie des équipements	410
21.5.1. Un multi-équipement onéreux.....	410
21.5.2. Trouver des occasions spéciales	411
21.5.3. L'autofinancement, une pratique difficile et rare	412
21.5.4. Des équipements à forte valeur économique... et symbolique	413
Conclusion chapitre 8.....	415
Conclusion générale	419
<i>Infiltration de la musique dans le quotidien des adolescents</i>	<i>422</i>
Les usages de l'écoute musicale digitalisée.....	422
Mettre en tension le pôle de production et le pôle de réception	423
<i>Continuité et ruptures du numérique dans l'écoute musicale</i>	<i>424</i>

Dialectique entre posséder et accéder ?.....	424
Pour une matérialité digitale.....	425
Rester vigilant quant à l'observation des pratiques numériques.....	426
<i>Téléchargement illégal ou le dilemme cornélien</i>	427
« Rewind »	429
Bibliographie.....	433
Table des annexes	455
Annexe 1 : Répartition du marché du disque entre 2000 et 2011	456
Annexe 2 : Cartographie des Salles de Musiques Actuelles labellisées au 31/01/2015.....	457
Annexe 3 : Récapitulatif des mémoires suivis en Master Art&Com entre 2011 et 2014.....	458
Annexe 4 : Le P2P explose après la fermeture de <i>MegaUpload</i>	462
Annexe 5 : L'audience des concurrents de <i>MegaUpload</i> bondit.....	465
Annexe 6 : Publications menées pour le compte d'Hadopi de janvier 2011 à décembre 2013.....	467
Annexe 7 : Grille d'entretien 1.....	469
Annexe 8 : Grille d'entretien 2.....	474
Annexe 9 : Retranscription des entretiens et des observations.....	477
Annexe 10 : Tableau détaillé des informateurs et de l'ensemble des variables	478
Annexe 11 : Cartographie non exhaustive d'albums de reprises, et de « reprises de soi » entre 2000 et 2013, apparus dans le top 50 des ventes d'albums	480
Table des matières	481

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES