AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE - METZ
N° inv. 2004 013L
Loc
L/M/304/03

UNIVERSITE DE METZ

U.F.R. Sciences Humaines et Arts

Ecole doctorale « P.I.E.M.E.S. »

DOCTORAT DE SOCIOLOGIE

LE MONDE DU ROCK EN LORRAINE

Fabien HEIN

Sous la direction de

M. Jean-Marc LEVERATTO

10 Décembre 2004

Jury :

Mme Catherine DUTHEIL-PESSIN

M. Antoine HENNION

M. Serge LACASSE

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ
031 536022 2

UNIVERSITE DE METZ

UFR Sciences Humaines et Arts

Ecole doctorale « P.I.E.M.E.S. »

DOCTORAT DE SOCIOLOGIE

LE MONDE DU ROCK EN LORRAINE

Fabien HEIN

Sous la direction de

M. Jean-Marc LEVERATTO

10 Décembre 2004

Jury :

Mme Catherine DUTHEIL-PESSIN

M. Antoine HENNION

M. Serge LACASSE

REMERCIEMENTS

Mon travail de recherche aurait été impossible sans la bienveillance des acteurs du monde du rock en Lorraine. Me parler de leurs activités lors d'entretiens, tenter d'en évaluer le coût à travers le questionnaire, n'a pas toujours été un exercice facile. J'en suis conscient. Le temps et les efforts qu'ils ont consentis à m'accorder dans le cadre de cette recherche témoignent de leur attachement au rock. Ils indiquent également à quel point je leur suis redevable. A ce titre, j'espère qu'ils pourront se reconnaître dans ce travail. En tout cas, il leur est dédié.

L'équipe Arteca, Didier Salzgeber, Frédéric Lapique et surtout Delphine Cholewa m'ont généreusement aidé à produire une cartographie du monde du rock en Lorraine. Je leur adresse toute ma gratitude.

Je voudrais également remercier ici tous ceux, qui, de diverses manières, m'ont aidé à mener cette thèse à son terme. Par ordre alphabétique, merci donc à Joëlle Ben, Marie-Pierre Bonniol, Xavier Bonnot, Isabelle Chaigne, Nicolas Clauss, Vincent le Copiste, Yannick Demmerlé, Samuel Etienne, Dan Gérardin, Gérôme Guibert, Bertrand et France Hozé, Annie et Marc Kremer, Serge Lacasse, Jean-Marc Leveratto, Christian Mailliot, Arnaud Oudet (special thanks), Yann Perrin, Cyril Rivière, Mélanie Séteun, Françoise et Daniel Triffaux, sans oublier ma sœur Kristin ainsi que Mariette et Charles, mes parents.

Cette liste de remerciements serait incomplète si j'omettais de faire mention d'un certain nombre de choses particulièrement importantes à mes yeux. Je pense notamment aux livres et aux articles que l'on trouvera en bibliographie. Ils ont participé de la rédaction de cette thèse autant que de ma formation intellectuelle. Certains d'entre eux m'ont donné le goût pour la recherche. Je leur dois beaucoup, ainsi qu'à leurs auteurs. Mais je pense également aux disques qui m'ont soutenu pendant la rédaction de cette thèse : Neurosis [The Eye Of Every Storm], Roswell [Void], The Mars Volta [De-loused in the comatorium], Genocide Superstar [Superstar destroyer] et Blood & Time [At the foot of the garden]. Je leur dois énormément, tout comme au rock en général. Son énergie me donne de l'énergie ! Dont l'eleuthérocoque a été le fidèle assistant.

SOMMAIRE

Introduction générale 13

1. Cadres théoriques 14

2. Littérature d'appui 20

3. Plan de la thèse 25

Chapitre 1 — L'enquête de terrain 27

1. Eléments de méthode 27

Mon positionnement au sein du monde du rock lorrain 28

Mon positionnement pour la rédaction de cette thèse 29

1.1. L'observation 30

1.1.1. Observation participante 30

1.1.2. Observations directes 33

1.1.3. Observations flottantes 34

1.1.4. Une démarche d'observation comparative 34

1.1.5. Difficultés rencontrées 35

1.2. L'écoute 35

1.2.1. Thématiques abordées 36

1.2.2. Contextes des entretiens 36

1.2.3. Difficultés rencontrées 37

1.3. Le dénombrement 38

1.3.1. Recensement 38

1.3.2. Questionnaires 39

1.3.3. Cartographie 40

1.3.4. Difficultés rencontrées 40

2. La région Lorraine 42

2.1. Quelques caractéristiques 42

2.2. La région est-elle un espace pertinent d'analyse ? 45

2.3. Un régionalisme rock ? 47

2.3.1. Langue régionale 50

2.3.2. Discours identitaires 51
2.3.3. Auto-labellisation 52
2.3.4. L'introuvable régionalisme rock 53

Chapitre 2 — Choses Produites 55

Introduction 55

1. La musique rock comme performance 56

1.1. Réunir des musiciens 57
1.2. Acquérir un parc instrumental 63
1.3. Répéter 66
1.4. Une typologie des lieux de répétition 68
1.4.1. L'espace domestique : le local à domicile 68
1.4.2. L'espace locatif : les bailleurs privés 70
1.4.3. L'espace professionnel 74
1.4.4. L'espace de l'intérêt général : secteur public et secteur parapublic 76
1.4.5. Localisation des lieux de répétition 79
1.5. Performer la musique rock en Lorraine 82

2. La musique rock comme événement : le concert 83

2.1. Programmer des concerts 85
2.2. Organiser des concerts 87
2.3. Les structures de diffusion 88
2.4. Les lieux de diffusion 95
2.4.1. Les lieux spécialisés 97
2.4.2. Les lieux non spécialisés 103
2.4.3. Les lieux polyvalents 110
2.5. Les cadres de l'activité de diffusion 115
2.5.1. Cadre utilitaire 116
2.5.2. Cadre rituel et festif 119
2.5.3. Cadre d'évaluation 121
2.5.4. Cadre socioculturel 125
2.6. Le concert rock en Lorraine 128

3. La musique rock comme objet : le disque 129

3.1. Capturer la musique 129

3.1.1. Trois configurations de studios d'enregistrement 129
3.1.2. Trois catégories de studios d'enregistrement 130
3.2. Editer la musique 139
3.2.1. La production phonographique 139
3.2.2. La fabrication d'un disque 143
3.2.3. La distribution d'un disque 144
3.3. Le disque rock en Lorraine 155
4. Les choses produites par le monde du rock en Lorraine 156

Chapitre 3 — Les acteurs du monde du rock en Lorraine 161

Introduction 161

1. Morphologie sociale et culturelle de l'échantillon 162
1.1. Classes d'âge 162
1.2. Genres 164
1.3. Nationalités 165
1.4. Départements et communes de résidence 166
1.5. Niveaux d'études 168
1.6. Professions et catégories socioprofessionnelles 169
1.7. Formes d'emploi 172
1.8. Régime de l'intermittence du spectacle 173
1.9. Situation matrimoniale 174
1.10. Conjoints 175
1.11. Origines sociales 176
1.12. Rencontre avec le rock 178
1.13. Pratiques rock 180
2. Un échantillon d'acteurs du monde du rock en Lorraine 182

Chapitre 4 – Ce que peuvent les choses 185

Introduction 185

1. Processus de l'attachement 186
1.1. Objets de l'attachement 187
1.1.1. Le disque 187

1.1.2. Les médias 188
1.1.3. Le « look » 189
1.1.4. Les instruments de musique 189
1.1.5. Une succession d'événements 190
1.2. Effets de l'attachement 192
1.2.1. La sensation séminale 193
1.2.2. Les émotions 195
1.3. Une carrière d'amateur de rock 197
2. Modalités de l'attachement 200
2.1. La consommation culturelle 201
2.1.1. Accumuler les objets rock 202
2.1.2. Utiliser les objets rock 212
2.1.3. Valoriser les objets rock 222
2.2. La pratique culturelle 227
2.2.1. Produire de la musique 228
2.2.2. Produire un fanzine 231
3. Rythme de l'attachement 245

Chapitre 5 – Le coût des choses 251
Introduction 251
1. Produire de la musique rock 253
1.1. Morphologie sociale des musiciens 253
1.2. Le parc instrumental 255
1.3. Caractéristiques de la pratique de groupe 258
1.3.1. Les groupes de rock 258
1.3.2. La répétition 260
1.3.3. Les concerts 263
1.3.4. La production phonographique 272
1.3.5. Dépenses et recettes d'un groupe de rock 283
1.4. Récapitulatif 284
2. Organiser des concerts rock 287
2.1. Morphologie sociale des diffuseurs 287
2.2. Caractéristiques des structures de diffusion 288

2.3. Récapitulatif 291
3. Publier des disques rock 292
3.1. Morphologie sociale des acteurs de labels 292
3.2. Caractéristiques des labels 293
3.3. Récapitulatif 299
4. Ecrire sur le rock 300
4.1. Morphologie sociale des rédacteurs 301
4.2. Caractéristiques des fanzines 301
4.3. Récapitulatif 305

Chapitre 6 – Socioéconomie du monde du rock en Lorraine 307
Introduction 307
1. Poids économique du monde du rock en Lorraine 308
1.1. Budgets de la consommation culturelle 308
1.2. Budgets du parc instrumental 309
1.3. Budgets de la production rock 310
2. Cadres juridiques de la production rock 312
3. Monde du rock et carrières professionnelles 315
4. Fonctionnement socioéconomique du monde du rock en Lorraine 320

Chapitre 7 – Faire ensemble 325
Introduction 325
1. Faire avec le corps 327
1.1 Modalités de l'apprentissage de la pratique instrumentale 328
1.2. Formation instrumentale 330
1.2.1. Les chemins de l'autodidaxie 330
1.2.2. Les cursus de formation traditionnels 332
1.3. Modalités de l'apprentissage des activités non instrumentales 336
1.3.1. Apprendre par l'expérience 337
1.3.2. Une intelligence du corps 338
2. Faire avec les choses 341
2.1. L'exemple de l'Austrasique 342

2.2. L'exemple du dispositif de sensibilisation aux risques auditifs 347
2.3. L'exemple Metal en Lorraine 351
3. Faire avec les instruments de mesure 355
3.1. Le dispositif de production et ses figures 357
3.1.1. Objets techniques 358
3.1.2. Supports techniques 365
3.1.3. Critères de faisabilité 366
3.2. La musique rock et sa figure 367
3.2.1. Le groupe de rock et la diffusion 368
3.2.2. Le groupe de rock et la presse papier 373
3.2.3. Le groupe de rock et la production phonographique 378
3.3. La figure de l'amateur 386
3.3.1. Des instruments de mesure mixtes 387
3.3.2 Corps de l'amateur et critères festifs 391
3.3.3. Corps de l'amateur et corps de l'artiste 392
3.3.4. Corps de l'amateur et critères éthiques 394
3.3.5. Corps de l'amateur et critères techniques 396
3.3.6. Corps de l'amateur et critères esthétiques 397
3.3.7. Corps de l'amateur et critères historiques 399
3.3.8. Corps de l'amateur et conditions du jugement 400
4. Un monde du « faire ensemble » 402

Conclusion générale 403

Annexes/Documents 411

Annexes/Méthode 441

Bibliographie 449

Listes des illustrations 461

INTRODUCTION GENERALE

« Dans un livre qui traite de mouvements culturels qui n'ont pas élevé de monuments, de mouvements qui ont à peine laissé une trace [...] rendre la vie plus intéressante est le seul critère de jugement qui peut justifier les pages qu'ils remplissent »

Greil MARCUS, *Lipstick Traces* [1989]

Cette thèse vise à comprendre le fonctionnement du monde du rock en Lorraine. A cette fin, j'entends examiner méthodiquement un certain nombre de médiateurs contribuant à le faire exister. Soit un ensemble d'acteurs et de choses propres à ce monde du rock. De manière à mettre en évidence la coconstruction réciproque des réalités matérielles et des actions humaines. Cette démarche se fonde sur une sociologie performative dont l'ambition « est de restituer et d'analyser la capacité des acteurs à construire les collectifs dans lesquels ils vivent. [A savoir] des acteurs faisant flèches de tout bois pour constituer de nouveaux collectifs, pour se donner de façon réflexive et volontaire des environnements à leur action et pour les mettre en forme[1] ». J'émets l'hypothèse que le monde du rock lorrain est le fruit d'une construction collective, qu'il est hétéroclite et que ses frontières sont en redéfinition constante. A ce titre, il

[1] CALLON, M. 1999. Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégagé : la double stratégie de l'attachement et du détachement. *Sociologie du Travail*, n° 1, vol. 41, p. 71.

me semble être traversé par un « flux d'action[2] » conduisant les acteurs de ce monde à faire une profusion d'expériences. Des expériences appelant à la créativité et à l'ingéniosité. Pour mobiliser et produire une diversité d'objets et de dispositifs. Et pour les relier, de manière à faire tenir le monde du rock en Lorraine

1. CADRES THEORIQUES

Ma conception du monde est d'ordre pragmatiste. A l'instar des théoriciens du pragmatisme – Charles Sanders Peirce (1839-1914), William James (1842-1910), John Dewey (1859-1952) et George Herbert Mead (1863-1931) – je tiens que, nous, êtres humains, agissons de manière expérimentale. Ce qui interdit, par exemple, d'opposer le processus réflexif du savant à celui de l'homme ordinaire. Le pragmatisme associe le pratique et le cognitif, le somatique et le social[3]. Il articule donc la pensée et l'action. Il se fonde sur l'expérience au cours de laquelle il s'agit de vérifier les idées et les hypothèses en les soumettant constamment à l'épreuve. Par conséquent, les idées ne sont jamais définitivement acquises. Certaines sont plus stables que d'autres, mais jamais immuables ou éternelles[4].

Cette vision du monde débouche sur une théorie de l'action. On sait qu'il existe deux modèles dominants de l'action. D'une part, l'action rationnelle. D'autre part, l'action à visée normative. Le sociologue allemand Hans Joas a démontré qu'il était possible d'ajouter un troisième modèle d'action insistant sur le caractère créatif de l'agir humain[5]. Bien que cette thématique occupe une position marginale dans la sociologie, il me semble que l'action créative n'est pas dissociable de l'ensemble des activités humaines. En effet, je pense que chacun d'entre nous est créatif à sa manière. Faire l'expérience de la vie requiert de la créativité. Et la créativité conduit à explorer de nouvelles possibilités d'expérience[6]. Elle

---

[2] HENNION, A., LATOUR, B. 1996. L'art, l'aura et la distance selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois… *Les Cahiers de Médiologie*, n° 1, « La querelle du spectacle », p. 239.

[3] SHUSTERMAN, R. 2001. *Vivre la philosophie. Pragmatisme et art de vivre.* Paris : Klincksieck, coll. d'Esthétique, p. 27.

[4] On a souvent accusé le pragmatisme de réduire toute forme d'action à de simples opérations d'adaptation au milieu. Or, Hans Joas rappelle que pour Dewey, « la question déterminante, à ses yeux, n'était pas l'adaptation, mais bien la croissance, l'autodépassement, la créativité ». *In* JOAS, H. 1999. *La créativité de l'agir.* Paris : Les Editions du Cerf, coll. Passages, p. 148.

[5] JOAS, H. 1999, *ibid.*

[6] On ne peut mésestimer l'importance de l'habitude et de la routine dans l'agir humain, c'est pourquoi il est nécessaire d'envisager la créativité en terme de degrés. « Les solutions créatives apportées aux problèmes pratiques se sédimentent au fur et à mesure dans de nouvelles "croyances", plus exactement dans des routines d'action modifiées. Même des actes hautement créatifs s'appuient sur un socle de gestes routiniers et sur un état

produit des attachements[7], à des acteurs, des objets ou à des idées. Mais dans le même temps, elle produit également la possibilité de s'en détacher[8]. Cet agir créatif constitue le cadre théorique général de ma thèse.

Un autre cadre théorique est celui de « monde » du rock. L'expression monde du rock découle bien entendu de l'expression monde de l'art telle qu'elle a été formulée par Howard Becker[9] à la suite du philosophe Arthur Danto qui proposait fort justement la chose suivante : « Il n'y a pas d'art sans monde de l'art[10] ». On peut poursuivre ce raisonnement en affirmant qu'il n'y pas de rock sans monde du rock. Comme le soutient Howard Becker, « l'art est le produit d'une action collective, de la coopération de nombreux agents dans le cadre d'activités variées sans lesquelles des œuvres particulières ne pourraient voir le jour ou continuer d'exister[11] ». Par conséquent, il est permis de penser avec Howard Becker qu'un monde se compose de « l'ensemble des individus et des organisations dont l'activité est nécessaire pour produire les événements et les objets qui sont caractéristiques de ce monde[12] ». C'est en proximité avec ce cadre théorique que Patrick Mignon a élaboré sa propre définition d'un monde du rock, qui selon lui, « peut se définir comme le réseau de tous ceux qui sont nécessaires à la production de ce qu'on appelle rock : le musicien, le fan, le consommateur, le critique rock, l'organisateur de concert, le réparateur et le vendeur d'instrument, le producteur de disque, l'ingénieur du son, l'intellectuel qui observe les mouvements de la société et le chargé de mission rock au ministère de la Culture[13] ». En d'autres termes, le monde du rock est un espace social, une composante particulière de la société, au sein de laquelle ont lieu un ensemble de rapports sociaux et de pratiques collectives.

---

du monde dont le sujet admet qu'il est purement donné ». JOAS, H. 1999. *La créativité de l'agir*. Paris : Les Editions du Cerf, coll. Passages, p. 208.

[7] Par attachement, j'entends l'idée d'un lien fort entre un acteur et une chose. Il procède de « ce qui émeut, ce qui met en mouvement ». *In* LATOUR, B. 2000. Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement. *In* MICOUD, A., PERONI, M. *Ce qui nous relie*. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, p. 204.

[8] Je rejoins sur ce point Michel Callon lorsqu'il écrit « se détacher pour s'attacher autrement : telle me semble être la seule définition acceptable de l'action, qui, sans cesser d'être dépendante des actions passées, devient moins déterminée par ces dernières ». *In* CALLON, M. 1999, *op. cit.*, p. 76.

[9] BECKER, H. S. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, éd. orig., 1982.

[10] DANTO, A. 1989. *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Paris : Seuil, p. 204.

[11] BECKER, H. S. 1999. *Propos sur l'art*. Paris : L'Harmattan, coll. Logiques sociales, p. 99.

[12] BECKER, H. S. 1983. Mondes de l'art et types sociaux. *Sociologie du Travail*, n° 4, p. 404.

[13] MIGNON, P. 1991. Paris/Givors : le rock local. *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. *Rock. De l'histoire au mythe*. Paris : Anthropos, coll. Vibrations, p. 197.

Toutefois, les définitions d'un monde telles qu'elles sont proposées par Becker et par Mignon ne vont pas sans soulever quelques problèmes, théoriques eux aussi. Elles restent par trop centrées sur les interactions humaines et semblent minorer les choses et leurs pouvoirs[14]. Patrick Mignon par exemple, oublie que les disques, les instruments, les locaux de répétition, etc., sont eux aussi constitutifs de ce qu'il appelle un réseau rock. De la même manière, Howard Becker tient l'humain pour central dans ce qui relève des pratiques collectives. Ce faisant, il mésestime le pouvoir des objets. Or, ceux-ci participent aussi puissamment que les humains à élaborer un monde du rock. Les contributions de ces deux auteurs, pour stimulantes qu'elles aient pu être, doivent donc être sérieusement rééquilibrées à la faveur d'une mixité irréversible entre humains et objets[15]. C'est la grande leçon que l'on retire des travaux d'Antoine Hennion. La spécificité d'un monde est d'être produit et de produire symétriquement les acteurs et les objets en tant qu'ils sont à la fois constitutifs et participants de ce monde. En effet, pour Antoine Hennion « il n'est pas une relation inter-humains qui ne passe par des objets, ni une relation à un objet qui ne passe par ses médiateurs humains[16] ». Ces réflexions soulignent également qu'un monde musical n'est jamais un ensemble stable et net. Comme le suggère Pierre-Michel Menger, il « caractérise, en des termes relativistes et non déterministes, les formes d'action collective par leur plasticité et leur perméabilité au changement[17] ». Un monde n'est donc pas une substance concrète, mais résulte d'un processus de médiations entre des humains et des choses assurant le fonctionnement de ce monde.

Mais qu'est exactement le rock ?[18] Il a été analysé sous des angles multiples. Deux ouvrages généralistes majeurs – de langue française – en rendent compte. On peut citer *Rock :*

---

[14] Pour l'interactionnisme, « les choses ne sont pas acceptées autrement que comme prétextes, supports, marqueurs de l'action humaine : le fameux "doing things together" [...] pense bien à faire ensemble, guère aux choses faites, moins encore à ce que peuvent les choses... ». *In* HENNION, A. 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation.* Paris : Métailié, p. 371, note de bas de page, n° 4. Il me faut reconnaître que cette note a été fondamentale pour ma réflexion.

[15] HENNION, A. 1993, *ibid.*, p. 371-373.

[16] HENNION, A. 1993, *ibid.*, p. 368.

[17] Pierre-Michel Menger, dans sa préface à BECKER, H. S. 1988, *op. cit.*, p. 8.

[18] On agite assez fréquemment le spectre de la mort du rock, ou de sa renaissance. Patrick Mignon relève ce phénomène dès 1988 lorsqu'il écrit « la critique "rock" produit la dramatisation permanente, le doute qui fait vivre, les mises à mort qui produisent aussitôt les protestations d'existence ». *In* MIGNON, P. 1988. La production sociale du rock. *Cahiers Jeunesses et Sociétés*, n° 10, p. 22. Ces assertions contradictoires, généralement émises par les médias spécialisés se heurtent à plusieurs limites. La première limite est qu'elle nie l'existence d'une pluralité de genres rock. Comme si l'ensemble des filiations (genres et sous-genres) du rock s'annulait pour ne plus désigner qu'un seul genre. Pas nécessairement le genre originel et historique. Mais le genre de rock défendu par les médias en question. Qui annoncent la mort du rock dès lors qu'ils perdent des parts de marché et donc leur part d'influence sur les amateurs. En orchestrant des discours catastrophistes, les laudateurs de certaines formes rock produisent un rabattement sémantique. Ce faisant, ils mésestiment (ou préfèrent ignorer) que l'histoire du rock repose sur une fragmentation infinie en genres et en sous-genres. Le rock psychédélique de la

de l'histoire au mythe dirigé par Patrick Mignon et Antoine Hennion[19] ainsi que *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux* dirigé par Anne-Marie Gourdon[20]. La somme de ces travaux confirme, si besoin était, que le rock est bien davantage qu'une musique née aux Etats-Unis en 1955 et surtout que ses amateurs en font des usages multiples[21]. L'illustration en est donnée par les conditions même de sa naissance. Son émergence n'a été rendue possible qu'à la faveur d'un certain nombre de conditions sociales, culturelles, politiques, économiques, démographiques, commerciales, médiatiques, techniques, musicales et bien sûr esthétiques, cristallisées par la figure emblématique d'Elvis Presley[22]. Le rock est donc irréductible à toute tentative de définition. Il est polysémique et dynamique. Comment, dans ce cas, étudier un objet aussi insaisissable ? En prenant tout d'abord acte de cette plasticité et de cette épaisseur. En adoptant ensuite une posture ethnométhodologique à la manière d'Eliot Freidson[23], reposant sur le critère de l'autodéfinition. Car il n'appartient pas au sociologue de définir le rock. Sa tâche consiste avant toute chose à relever les différentes manières dont les acteurs le définissent. Et pour finir, en considérant que le rock n'existe qu'à travers une combinaison complexe d'acteurs, d'objets et de dispositifs – une somme de médiateurs – constitutifs d'un monde du rock.

Cette combinaison complexe articule une multiplicité de pratiques et d'activités, deux autres termes polysémiques. Je propose d'envisager la pratique[24] comme une « manière de

---

fin des années 60 s'est par exemple progressivement éclipsé au profit du punk rock dès la seconde moitié des années 70 qui lui-même s'est progressivement évanoui avant de s'épanouir à nouveau dans la seconde moitié des années 90 en même temps que s'amorçait un renouveau psychédélique. Les médias spécialisés accompagnent évidemment ces soubresauts comme ils le peuvent. La seconde limite est d'ordre intime. Le rock meurt évidemment en même temps que l'on s'en détache pour explorer d'autres rivages, ce qui n'exclut jamais que l'on puisse y revenir. C'est ce que le parcours d'Antoine Hennion illustre parfaitement lorsqu'il reconnaît avec une belle honnêteté, comment il s'est détaché du rock (HENNION, A. 1993, *op. cit.*, p. 320). Rock et monde du rock sont perpétuellement traversés par une gamme de logiques contradictoires. Toutefois, l'histoire du rock nous apprend qu'aucun genre rock n'est jamais totalement abandonné. En sommeil ou pratiqué par une poignée de fidèles, chacun d'entre eux reste vivant, sous une forme recyclée ou au plus près de sa forme originelle. En ce sens, il est donc plus prudent de parler de « l'inertie du mot », en ce qu'il garantit la permanence du phénomène comme le souligne MIGNON, P. 1988, *op. cit.*, p. 19.

[19] MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. 1991, *op. cit.*

[20] GOURDON, A.-M. Sous la dir. 1994. *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux.* Paris : CNRS Editions, coll. Arts du spectacle.

[21] Sur ce sujet, voir MIGNON, P. 1988, *op. cit.*, p. 14-18.

[22] La synthèse la plus récente de ces multiples conditions est formulée par SEGRE, G. 2003. *Le culte Presley.* Paris : PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, p. 11-27.

[23] FREIDSON, E. 1986. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, n° XXVII, p. 439-439.

[24] Le Crisco (Centre de Recherches Inter-langues sur la Signification en Contexte) à Caen identifie 89 synonymes du mot pratique, ce qui ajoute au trouble. Disponible sur : http://elsap1.unicaen.fr/ [consulté le 12.07.2003]

faire » au sens d'un engagement simultané du somatique et du cognitif. Ce qui, par conséquent, renvoie à une manière de faire « avec » une large gamme de médiateurs tels que les acteurs, les objets et les dispositifs[25]. A ce titre, la pratique, telle que je l'entends, est donc également une « pratique sociale » au sens durkheimien d'une activité collective. Mais au cours de laquelle le collectif ne se réduit pas uniquement à des relations entre humains. Dans cette thèse, il sera question de pratiques rock. Soit de manières de faire du rock, entendues au sens de pratiques artistiques et culturelles. Par ailleurs, le caractère englobant de la pratique recouvre une action en train de se faire, ou que l'on envisage de réaliser, habituellement désignée sous le terme d'activité. On dit par exemple que l'on pratique une activité, que son apprentissage exige de la pratique, ou que l'on met son savoir en pratique dans le cadre d'une activité, etc. Bien qu'une recherche en synonymie démontre que les termes pratique et activité ont en commun les idées d'action, d'exercice et d'usage, l'utilisation du terme pratique en tant qu'équivalent d'activité procède d'un usage abusif. C'est pourquoi il est nécessaire d'expliciter à son tour comment j'envisage de l'utiliser.

Howard Becker situe clairement l'activité dans le registre de l'action. Pour lui, c'est un ensemble d'activités « qu'il faut mener à bien avant qu'une œuvre d'art prenne son aspect définitif[26] » et dont il est éventuellement possible de dresser la liste. Ces activités sont « des choses à faire » nécessitant un « savoir-faire » variable. Le terme d'activité est donc à entendre au sens de « faire ». Il y a dans le mot « activité » l'idée de travail, de vie, de mouvement, de vitalité, d'action, de dynamisme, d'énergie[27]. Bien qu'étant clairement distinctes d'un point de vue sémantique, pratiques et activités n'en sont donc pas moins indissociablement liées. Pour Catherine Teiger, « la notion d'activité envisagée comme l'expression du rapport au travail implique au moins trois termes : le rapport au réel matériel (y compris les aspects immatériels), aux autres, à soi-même[28] ». Cette définition présente l'immense avantage d'accorder une place aux objets. Ce qui me parait être une raison suffisante pour la retenir afin de participer à l'ossature théorique de mon travail.

---

[25] « L'intrication de personnes et de choses que le sociologue appréhende au moyen de la notion de "pratique" ». *In* THEVENOT, L. 1994. Le régime de familiarité. Des choses en personne. *Genèses*, n° 17, « Les objets et les choses », p. 74.

[26] BECKER, H. S. 1988, *op. cit.*, p. 28.

[27] Le Crisco (Centre de Recherches Inter-langues sur la Signification en Contexte) à Caen identifie 54 synonymes du mot activité. Disponible sur : http://elsap1.unicaen.fr/ [consulté le 12.04.2003]

[28] TEIGER, C. 1993. L'approche ergonomique : du travail humain à l'activité des hommes et des femmes au travail. *Education Permanente*, n° 116, p. 86.

Activité fonctionne de pair avec action et acteur. Du fait de cette cohérence, j'emploierai habituellement le mot « acteur », sauf dans certains cas ou je lui préférerai une terminologie moins généraliste et plus spécifique tel que amateur, médiateur, consommateur ou encore producteur.

Toutefois, les acteurs ne sont pas les seuls producteurs de la réalité sociale comme on l'a déjà vu. Les objets et les dispositifs occupent un rôle fondamental dans la production de nos existences. « Ils forment le cadre actif et rapproché qui porte notre action[29] ». En tenir compte est un moyen de favoriser la compréhension d'un monde du rock local[30]. Or, il s'agit là précisément du programme de la sociologie de la médiation qui constitue le dernier cadre théorique de cette thèse. La notion de médiation a été théorisée par Antoine Hennion pour qui faire de la sociologie de la médiation, « c'est prendre au sérieux l'inscription de nos rapports dans des choses [...]. C'est montrer les irréversibilités que partout les mixtes ont interposées, entre les humains, entre les choses, entre les humains et les choses[31] ».

La théorie de la médiation fournit des outils. Elle permet de considérer le monde du rock selon deux points de vue renvoyant constamment de l'un à l'autre. Elle convoque pour cela deux modèles d'observation complémentaires. Le premier modèle est externe. Il vise à produire une présentation linéaire des intermédiaires (objets produits, lieux, équipement, etc.). Le second modèle est interne. Il vise à montrer la circularité des relations entre ces médiateurs (efficacité des objets sur les acteurs). On a donc d'une part « un modèle où les éléments, les points à relier sont premiers, et leurs relations secondes, et un modèle où au contraire les relations font les éléments qu'elles relient. [...] Le *même* espace est tantôt vu comme un ensemble de points, tantôt comme un ensemble de relations[32] ». Cette perspective a pour mérite de ne pas dissocier les humains des objets, mais bien à leur conférer des capacités de médiation équivalentes[33], ce qui en fait une manière originale d'appréhender le monde du rock. Ce n'est pas la seule manière de faire. Loin de là. Elle me semble simplement être aujourd'hui la plus convaincante et la plus pertinente pour mener à bien le projet que je me

---

[29] KAUFMANN, J.-C. 1997. Le monde social des objets. *Sociétés Contemporaines*, n° 27, p. 111.

[30] « Les objets produits, dans le cas de l'art, comptent au plus haut point ; au centre de l'interrogation, ils ne peuvent se contenter d'être présents dans l'analyse comme témoins passifs de leur propre vérité ou supports de la représentation sociale ». *In* HENNION, A. 1993, *op. cit.*, p. 265. A la même page, l'auteur invite même à « travailler sous la *contrainte maximale* des objets ».

[31] HENNION, A. 1993, *op.cit.*, p. 373.

[32] HENNION, A. 1993, *op. cit.*, p. 370.

[33] « On ne peut qu'associer des médiateurs dont aucun, jamais, n'est exactement cause ni conséquence de ses associés ». *In* LATOUR, B. 1994. Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité. *Sociologie du Travail*, n° 4, p. 601.

suis fixé. Quantité d'auteurs ont privilégié d'autres approches. Leurs écrits ont largement nourris ma réflexion. Ils m'ont permis de clarifier mes options théoriques comme on va le voir.

2. LITTERATURE D'APPUI

Il est incontestable que la plus grande partie de la littérature académique et sérieuse traitant du rock soit d'origine anglo-saxonne ou allemande. Pour autant, il est faux de prétendre que la recherche française sur le rock est quasi inexistante comme on l'entend dire assez fréquemment. Patrick Mignon rappelle dès 1991 que « l'intérêt des chercheurs pour le rock est nouveau en France, mais il ne faudrait pas que le caractère pionnier des recherches hexagonales sur ce sujet fasse croire qu'on est en train de découvrir l'Amérique, quand celle-ci est déjà largement explorée[34] ». Ce qu'il prouve aussitôt en nous livrant une courte histoire de la recherche sur le rock, qu'il complète d'une copieuse bibliographie[35]. Rappelons par ailleurs deux éléments importants. En 1986, les défricheurs en matière de recherche sur le rock se réunissent pour une université d'été intitulée *Les musiques des jeunes*[36]. D'autre part, la même année, Jean-François Hersent soutient la première thèse française abordant le sujet[37].

En règle générale, les recherches portant sur le rock proposent des approches multiples[38]. Ces approches sont principalement sociologiques, historiques, culturelles, économiques, ethnologiques, politiques, musicologiques, ou encore féministes. A la lecture, il apparaît fréquemment qu'une grande partie de ces recherches opère un rabattement sur la figure du

[34] MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. 1991, *op. cit.*, p. 6.

[35] MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. 1991, *op. cit.*, p. 263-283.

[36] *Les Musiques des Jeunes*. Actes de l'Université d'été, Rennes, 7-11 juillet 1986. Paris : Centre national d'action musicale, 1987.

[37] HERSENT, J.-F. 1986. *Musique rock, pratiques et représentations culturelles de jeunes scolaires de la région parisienne*. Paris 8 : Thèse de doctorat. En procédant au croisement des recensements fournis par le fichier central des thèses de l'université Paris 10 à Nanterre (disponible sur : http://www.fct.u-paris10.fr/consultation.html [consulté le 02.03.2003]) et de l'Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur (disponible sur : http://www.sudoc.abes.fr [consulté le 02.03.2003]), on dénombre 27 thèses intégrant le rock comme thématique. Dix d'entre elles ont été soutenues, tandis que les dix-sept autres sont en cours de rédaction. La discipline la plus investie est la sociologie avec quatre thèses soutenues et huit thèses en cours. Viennent ensuite la science politique, l'histoire, la littérature et civilisation anglaises, l'ethnologie et les études nord-américaines avec deux thèses soutenues ou en cours. Puis, les études slaves, la musicologie, la philosophie, la psychologie et les sciences de l'information et de la communication avec respectivement une thèse soutenue ou en cours.

[38] De manière à éviter l'effet « thèse 14 juillet » (HERZLICH, C. 2002. *Réussir sa thèse en sciences sociales*. Paris : Nathan, coll. 128, p. 95), je ne déclinerai pas ici un interminable et monotone défilé d'auteurs. Cette thèse mobilise sensiblement l'ensemble de ces approches. Notes de bas de pages et bibliographie devraient en rendre compte de manière suffisamment roborative. Du moins, je l'espère.

musicien. Elles ne traitent donc pas d'un monde du rock, mais plutôt d'un segment d'acteurs du monde du rock. Or, envisager d'étudier un monde du rock, interdit de considérer le musicien comme figure centrale de sa structuration. C'est ce qu'enseigne la théorie interactionniste pour qui, un monde du rock requiert la coopération d'un réseau d'intermédiaires. Ce que confirme la théorie de la médiation, à la différence qu'elle insiste – ce qui constitue sa supériorité – sur la nécessité d'un élargissement de ce réseau aux choses[39].

Par ailleurs, la majorité des recherches portant sur le rock est située au sein d'espaces territoriaux diffus. On parle alors de jeunes et du rock, de culture rock ou encore de pratiques rock, en des termes généraux. Le cadre de ces recherches tend à l'universel. Et c'est bien là leur problème. En proposant des analyses aussi larges, elles évacuent le particulier. Il ne faut pas se méprendre. Ces analyses sont souvent pertinentes. Mais il est difficile de s'en contenter. A ce titre, il me semble aujourd'hui nécessaire d'effectuer le chemin inverse. Et donc, de commencer par saisir le particulier avant d'aller vers le général. Ce qui conduit à la production de recherches situées. C'est-à-dire, des recherches pour lesquelles la localisation territoriale est déterminante. Là non plus, il ne s'agit pas de découvrir l'Amérique. Des recherches de ce type ont déjà été menées. Mais elles sont peu nombreuses. Celles qui existent se fondent généralement sur trois types de divisions territoriales : la ville, la région[40] et le pays. Ces entités sont alors combinées avec la pluralité des approches mentionnées plus haut[41].

Plusieurs chercheurs ont mené des travaux à l'échelle d'une ville, constituant la plus petite des entités de recherche géographique et administrative[42]. Parmi eux, on compte les sociologues Sara Cohen[43], Catherine Doublé-Dutheil[44], Patrick Mignon[45], Anne-Marie

---

[39] HENNION, A., TEIL, G. 2003. Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique. *In* DONNAT, O. Sous la dir. *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris : La Documentation Française, coll. Questions de Culture, p. 79.

[40] Evidemment, cette division politico-administrative est problématique dès lors qu'on la rapporte hors du territoire français. C'est le cas par exemple pour certains travaux réalisés à l'étranger (Québec ou Etats-Unis), voire de cas particuliers comme le Pays Basque. Les comparaisons requièrent toujours la plus grande prudence. Par ailleurs, un certain nombre de rapports de recherche ont été produits à un niveau départemental. Ils sont souvent destinés aux décideurs locaux. On peut dire qu'il s'agit plus particulièrement d'expertises touchant aux musiques actuelles, catégorie « fourre-tout », aujourd'hui consacrée. Ces rapports sont généralement disponibles en ligne. Voir notamment : http://www.irma.asso.fr/bibliotheque/ [consulté le 16.10.2004]

[41] Ce qui va suivre montre combien il est difficile d'annuler complètement l'effet « thèse 14 juillet ». Toutefois, j'ai tenté de l'atténuer au maximum en ne présentant que les recherches situées en proximité avec la mienne.

[42] Pour une exploration des rapports entre rock et grandes villes françaises, on peut se reporter avec profit au défunt magazine *Yaourt*, Hors série, n° 4. 1991. « Rock en villes ».

[43] COHEN, S. 1991. *Rock culture in Liverpool. Popular music in the making*. Oxford : Oxford University Press.

Gourdon[46], Sandra Challin[47], Marc Touché[48], l'anthropologue Ruth Finnegan[49], l'ethnologue Julie Cavignac[50], l'historien Barry Shank[51] et l'ethnomusicologue Harris M. Berger[52].

Un petit nombre d'études ont été menées à l'échelle régionale, l'entité d'analyse retenue pour cette thèse[53]. Elles sont généralement l'œuvre de sociologues tels que H. Stith Bennett[54], Jean-François Hersent[55], Pierre Bidart et Alain Darré[56], Emmanuel Brandl[57] et Robert Saucier[58].

---

[44] DOUBLE-DUTHEIL, C. 1991. Les groupes de rock nantais. *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir., *op. cit.*, p. 147-158.

[45] MIGNON, P. 1991. Paris/Givors : le rock local. *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir., *op. cit.*, p. 197-216.

[46] GOURDON, A.-M. 1994. Le rock en France : dix ans de politique culturelle (1981-1991). *In* GOURDON, A.-M. Sous la dir., *op. cit.*, p. 147-150.

[47] CHALLIN, S. 1997. Enquête sur la ritualisation de la musique rock chez les adolescents de Paris et sa banlieue. *Spirale*, n° 20, p. 99-113.

[48] TOUCHE, M. 1998. *Mémoire vive # 1.* Annecy : Le Brise Glace/CNRS-MNATP. Ce document est remarquable à plusieurs titres. Il se livre tout d'abord sous la forme d'un coffret très original, bénéficiant d'une mise en page particulièrement soignée et agrémentée d'une multitude d'illustrations pertinentes. En outre, le coffret comprend également des illustrations sonores sous la forme de deux CD retraçant l'histoire des formations rock d'Annecy depuis le début des années 60. Le fond de l'ouvrage est quant à lui à la hauteur du soin porté à sa forme. Divisé en deux parties, le texte de Marc Touché prend tout d'abord une dimension historique, puis sociologique. Il s'intéresse aux parcours des premiers musiciens rock locaux de la fin des années 50 et du début des années 60. Le projet est intéressant en soi puisque hormis certaines publications confidentielles nous ne disposons que de peu de témoignages provenant d'artistes au statut modeste en activité pendant cette période. Mais la prouesse de Marc Touché tient surtout à l'intérêt qu'il manifeste non seulement aux acteurs, mais également aux équipements utilisés.

[49] FINNEGAN, R. 1989. *The hidden musicians. Music-making in an english town.* Cambridge : Cambridge University Press. Je n'ai malheureusement jamais eu l'occasion de pouvoir lire ce livre. Son tirage est épuisé, il est indisponible en bibliothèque et hors de prix sur Internet. Les seuls éléments dont je dispose à son sujet sont ceux issus d'autres ouvrages ou articles qui s'en font l'écho.

[50] CAVIGNAC, J. 1988. Nécrologie d'un bar rock. In memoriam luxoris. Ou du vécu comme source du travail ethnologique. *Cahiers ethnologiques,* n° 9, « A nos sources », Université de Bordeaux 2, p. 49-65.

[51] SHANK, B. 1994. *Dissonant identities: the rock 'n' roll scene in Austin, Texas.* Hanover : Wesleyan University Press.

[52] BERGER, H. M. 1999. *Metal, rock and jazz. Perception and the phenomenology of musical experience.* Hanover : Wesleyan University Press.

[53] En plus de laquelle il faut rajouter HEIN, F. 2003. Les fanzines rock et leurs rédacteurs en Lorraine. *Ethnographiques.org*, n° 3. Disponible sur : http://www.ethnographiques.org/documents/article/arHein.html

[54] BENNETT, H. S. 1980. *On becoming a rock musician.* Amherst : University of Massachusetts Press. Dans cet ouvrage remarquable, ayant fortement influencé mon propre travail, l'auteur situe son enquête ethnographique au sein de plusieurs espaces « régionaux ». L'Etat du Colorado pour l'essentiel, mais également de manière plus sporadique les Etats de l'Illinois, de Washington, de la Californie, du Missouri et même le sud de la France (en Provence). Dans ce cas, se pose évidemment un petit problème d'échelle. En effet, la superficie du Colorado représente la moitié de celle de la France métropolitaine. Par contre, sa démographie plafonne à 4 millions d'habitants. Elle n'atteint donc pas tout à fait le double de la population lorraine. Avec ces quelques précautions, et toute proportion gardée, on peut considérer les Etats américains comme des régions.

[55] HERSENT, J.-F. 1986, *op. cit.*

[56] BIDART, P., DARRE, A. 1996. Musique et chant en Pays Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire. *In* DARRE, A. Sous la dir. *Musique et politique. Les répertoires de l'identité.* Rennes : PUR, coll. Res Publica, p. 169-186, et BIDART, P. 1998. Rock, basquité, ruralité et post-modernité. *Ruralia*, n° 2, p. 151-170. Le

Le pays est le troisième et le plus grand niveau d'analyse des recherches situées portant sur le rock. Des études de ce type ont été menées par des sociologues tels que Anne-Marie Gourdon[59], Alexandre Sokolianski[60], Katerina Flora[61], Thomas Cushman[62] et Peter Wicke[63], les historiens Greil Marcus[64], Bertrand Lemonnier[65] et Anne Benetollo[66], les politologues Philippe Teillet[67] et Yasmine Carlet[68], l'économiste Jean-Michel Lucas[69]. le musicologue Dirk Budde[70], l'ethnologue Maeva Glardon[71], le psychosociologue Jean-Marie Seca[72] et moi-même[73].

---

terme Pays Basque ne va pas sans poser quelques ambiguïtés. Il occupe à la fois l'Espagne et la France. Et il est représenté par trois entités politico-administratives. Les basques espagnols se répartissent au sein de deux communautés régionales autonomes en Espagne. Les basques français se répartissent dans le sud-ouest du département des Pyrénées-Atlantiques. Par contre, en terme démographique, le Pays Basque compte légèrement plus d'habitants que la Lorraine (2,9 millions).

[57] BRANDL, E. 1997. Le rock et les régions ou le rock dans les régions ? *Utinam*, n° 24, p. 122-136, et BRANDL, E. 1999. *Le rock en région. Vers une nouvelle image culturelle.* Besançon : Service culturel de la Ville.

[58] SAUCIER, R. 1991. « La Révolution française », ou les avatars commerciaux d'un groupe de « pécheurs » rock québécois… *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir., *op. cit.*, p. 159-174. La population du Québec (env. 7 millions d'hab.) est trois fois supérieure à celle de la Lorraine. Tout comme sa superficie est trois fois supérieure à celle de la France métropolitaine. Mais en tant que province du Canada, on peut, toute proportion gardée, considérer le Québec comme une région. Par ailleurs, il faut noter que Robert Saucier n'est pas sociologue, mais professeur à l'École des arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal.

[59] GOURDON, A.-M. 1994, *op. cit.*, p. 141-150.

[60] SOKOLIANSKI, A. 1994. Le rock russe et la politique soviétique (années 80-début des années 90). *In* GOURDON, A.-M. Sous la dir., *op. cit.*, p. 167-177.

[61] FLORA, K. 1994. L'engagement politique des Clash (l'Angleterre des années 70). *In* GOURDON, A.-M. Sous la dir., *op. cit.*, p. 151-166.

[62] CUSHMAN, T. 1995. *Notes from the underground : rock music counterculture in Russia.* Albany : State University of New York Press.

[63] WICKE, P. 1996. Musique populaire et processus de transformation sociale. Le cas de la musique rock dans l'ancienne Allemagne de l'Est. *In La musique en Europe.* Bruxelles : European Music Office, p. 81-88.

[64] MARCUS, G. 2001. *Mystery train : images de l'Amérique à travers le rock'n'roll.* Paris : Allia, éd. orig. 1975.

[65] LEMONNIER, B. 1995. *L'Angleterre des Beatles, une histoire culturelle des années 60.* Paris : Kimé.

[66] BENETOLLO, A. 1999. *Rock et politique : censure, opposition, intégration.* Paris : L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, p. 163-252.

[67] TEILLET, P. 1991. Une politique culturelle du rock ? *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir., *op. cit.*, p. 217-246 ; TEILLET, P. 1993. Sur une transgression : la naissance de la politique du rock. *Revue de l'Aquarium*, CRAP, Rennes, p. 78-85. Philippe Teillet est probablement le plus éminent spécialiste des politiques culturelles du rock. Il faut néanmoins observer que son vocabulaire a progressivement glissé du rock aux musiques d'aujourd'hui, avant de se stabiliser autour de la notion de musiques amplifiées.

[68] CARLET, Y. 2003. *Stand down Margaret ! L'engagement de la musique populaire britannique contre les gouvernements Thatcher.* Clermont-Ferrand : Mélanie Séteun, coll. Rock et Politique.

[69] LUCAS, J.-M. 1983. *Rock et politique culturelle : l'exemple de Rennes.* Paris : SER/Ministère de la Culture.

[70] BUDDE, D. 1997. *Take three Chords... Punkrock und die entwicklung zum american hardcore.* Karben : Coda.

[71] GLARDON, M. 2002. Le rock groenlandais : un moyen privilégié d'expression dans un pays qui se questionne. *Ethnographiques.org*, n° 2. Disponible sur : http://www.ethnographiques.org/documents/article/ArGlardon.html [consulté le 16.10.2004]

Ces recherches ont selon moi l'immense mérite de fixer un cadre net et objectif à leur réflexion. C'est à partir d'elles qu'il est possible de produire des comparaisons utiles à une compréhension plus fine d'un monde du rock. Mais, s'il me semble que la situation est souvent négligée dans une grande partie des recherches sur le rock, ces dernières me semblent également présenter un autre défaut. Celui de ne rien dire de précis quant aux acteurs du rock eux-mêmes. Ce qui contribue à l'entretien des représentations les plus éculées. Le rabattement rock et jeunesse, en constitue l'illustration la plus frappante. Il est devenu un poncif du genre. Et ce faisant, on ignore par exemple le phénomène de ces joyeux rockers quinquagénaires ou sexagénaires qui aujourd'hui reforment les groupes de rock qu'ils avaient dissous à la fin de leur adolescence[74]. Il n'est pas dans mes intentions de figer le monde du rock. Au contraire, mon projet vise, au contraire, à rendre compte de sa dynamique. Cette perspective me semble atteignable à condition de situer la recherche dans un cadre territorial déterminé et à partir d'une population ciblée.

Les données obtenues pourront, en toute logique, valider ou non les recherches plus générales sur le sujet. Sur un principe identique à celui du découpage disciplinaire allant de l'ethnographie, à l'ethnologie, pour aboutir à l'anthropologie[75]. Si l'on accepte cette illustration, on peut dire que jusqu'à présent, le rock a surtout été analysé de manière anthropologique. Il reste encore à en produire l'ethnographie, puis l'ethnologie. Ce qui ouvre des perspectives de recherche considérables[76].

A ma connaissance, aucune recherche spécifique n'a jamais pris un monde du rock régional pour objet. J'entends par là une recherche portant sur un monde du rock repeuplé de ses médiateurs (cet ensemble hétéroclite d'acteurs et de choses), un monde du rock situé au sein d'une entité territoriale précise et prenant appui sur un échantillon d'acteurs de ce monde.

---

[72] SECA, J.-M. 1994. De la signification psycho-politique des vocations rock et rap en France. *In* Centre de Relations Internationales et de Sciences Politiques d'Amiens/Centre Universitaire de Recherches Administratives et Politiques de Picardie. *L'identité politique.* Paris : PUF, p. 79-93

[73] HEIN, F. 2002. Le « stoner rock ». Exemple de constitution d'un courant musical en France. *Copyright Volume !* Musiques actuelles et problématiques plastiques, n° 1, p. 47-60, et HEIN, F. 2004. Ethnographie d'un groupe de rock en tournée aux Etats-Unis. *Ethnographiques.org*, n°5. http://www.ethnographiques.org/documents/article/ArHein2.html

[74] Marc Touché semble être le seul en France à avoir réellement prêté attention à ce phénomène. Voir TOUCHE, M. 1998, *op. cit.*

[75] J'envisage ces trois termes en tant qu'un processus séquentiel allant de l'observation à la théorie. L'ethnographie vise la description, l'ethnologie vise l'analyse et la modélisation et l'anthropologie produit des comparaisons, présente des synthèses et formule des théories.

[76] L'approche située doit également, selon moi, se doubler d'une approche culturaliste. C'est-à-dire investiguer précisément les différents genres musicaux rock.

Sans prétention aucune, c'est ce que je me propose de faire en sept points au travers de cette thèse.

3. PLAN DE LA THESE

Ces données théoriques constituent la toile de cette thèse qui se divise en sept chapitres. Le premier prolonge l'introduction et vise à apporter quelques précisions quant aux conditions effectives de **l'enquête de terrain**. Y seront déclinés les éléments de méthode, puis le cadre régional de l'enquête ethnographique. Le second chapitre présente trois grandes catégories de **choses produites** par le monde du rock lorrain. A savoir la musique rock, entendue au sens d'une performance, le concert et le disque. Chacune d'entre elles conduit à une somme d'intermédiaires à relier : acteurs, objets, dispositifs et lieux, et conduit de la même manière à des activités et à des pratiques. Le troisième chapitre met l'accent sur un échantillon d'**acteurs du monde du rock lorrain**. Avec le souci de ne pas réduire ces acteurs à n'être que de simples dépositaires de leurs catégories sociales ou professionnelles. Le quatrième chapitre apporte un éclairage sur **ce que peuvent les choses**. Car ces dernières agissent et font agir. C'est pourquoi il est nécessaire de se pencher sur les processus et les modalités de l'attachement au rock. A partir de quoi, il est possible d'observer les débouchés de l'attachement, sous la forme, notamment, de deux types d'activités spécifiques. Le cinquième chapitre porte le regard sur **ce que coûtent les choses** produites. L'analyse de quatre grands types d'activités de production rock, sera l'occasion de faire émerger les budgets que les acteurs y consacrent. En découle le sixième chapitre, qui, sur la base du poids économique de la pratique rock en région, des cadres juridiques de la pratique et des perspectives de professionnalisation, permet de prendre la mesure du **fonctionnement socioéconomique du monde du rock en Lorraine**. Le septième chapitre vise quant à lui, à comprendre comment tient le monde du rock lorrain. A cette fin, je propose d'observer les modalités du **faire ensemble**. Je tenterai tout d'abord de montrer les diverses manières dont les acteurs peuvent engager leur corps dans le monde du rock. Puis, comment les acteurs font avec les choses. Et pour terminer, comment les acteurs évaluent la qualité des choses produites.

CHAPITRE 1 — L'ENQUÊTE DE TERRAIN

« And now is the time to realise, to have real eyes »

« Et maintenant il est temps de réaliser, d'avoir des yeux réels »

SEX PISTOLS, *I wanna be me* [1976]

1. ELEMENTS DE METHODE

Ce travail de recherche se fonde sur une enquête ethnographique entamée début janvier 1999. Elle s'est prolongée de manière soutenue jusqu'en septembre 2002, puis de manière plus intermittente jusqu'à la fin juin 2003. Au cours de cette exploration, j'ai utilisé à la fois des méthodes qualitatives et des méthodes quantitatives. N'ayant aucune raison d'opposer ces deux modes de recueil de données qui sont à mes yeux complémentaires, j'en ai fait un très large usage. On reproche souvent à la méthode qualitative son manque de rigueur et d'objectivité. Or, la méthode qualitative, au même titre que la méthode quantitative, recours elle aussi aux mesures, au raisonnement expérimental et à la vérification[1]. Pour des raisons propres au terrain étudié, ma démarche est empirique de part en part. Du côté qualitatif comme du côté quantitatif. Car il faut bien considérer que l'ensemble de mon travail provient de données recueillies sur le terrain. Données qualitatives comme données quantitatives. A ce

[1] PENEFF, J. 1995. Mesure et contrôle des observations dans le travail de terrain. L'exemple des professions de service. *Sociétés Contemporaines*, n° 21, p. 121.

titre, elles relèvent d'une certaine forme de « bricolage ». En effet, les réalités d'un monde souple, créatif et dynamique tel que le monde du rock s'accommodent difficilement d'une épistémologie trop rigide. Par conséquent, on pourrait dire que la méthode employée est à la mesure du monde du rock lui-même. C'est-à-dire « impur[2] ».

Pour autant, ce travail est-il dépourvu de rigueur ? J'ose espérer que non. J'ai tenté de contrôler « l'empirisme irréductible[3] » de mon engagement ethnographique, en m'astreignant à porter un regard résolument critique et réflexif à son endroit. De manière à m'éloigner, autant que possible, d'un empirisme naïf, pour me rapprocher d'un empirisme qu'Olivier Schwartz décrit comme « raisonné, instruit, attentif à ses imprécisions nécessaires, cherchant à les limiter ou à les expliciter[4] ».

Cette enquête repose sur trois grandes pratiques ethnographiques : observer, écouter, dénombrer. Elles m'ont conduit à faire l'usage de plusieurs types d'instruments sociologiques. Ainsi, les données qualitatives ont été obtenues à l'aide de trois modes d'enquête : l'observation participante, l'observation « flottante » et l'entretien semi-directif. Les données quantitatives sont quant à elles le fruit d'une campagne de diffusion de questionnaires, mais également de la pratique du dénombrement. Au final, ce travail s'articule entièrement sur une démarche compréhensive. Oscillant entre description et interprétation. Ce qui toujours requiert de la prudence. Pour le producteur de ce travail comme pour son lecteur. Avant de rendre compte plus précisément des modes et des conditions de production des données, je propose de porter un bref regard sur mon propre positionnement au sein du monde du rock lorrain, puis sur le positionnement adopté pour la rédaction de cette thèse.

Mon positionnement au sein du monde du rock lorrain

Je suis personnellement investi dans le monde du rock depuis de longues années. En tant que simple consommateur depuis la prime adolescence, puis comme musicien, manager et comme critique musical depuis le début des années 90. Cette proximité de longue date avec ce qui est devenu un objet de recherche a considérablement facilité mon travail de terrain. L'intérêt assez large que je porte à ce monde m'a permis de constituer un capital culturel relativement solide dans ce domaine. Ce capital culturel est souvent mis à l'épreuve lors des

[2] SCHWARTZ, O. 1993. L'empirisme irréductible. *In* ANDERSON, N. *Le Hobo : sociologie du sans-abri.* Paris : Nathan, coll. Essais & recherches, p. 266.

[3] SCHWARTZ, O. 1993, *ibid.*, p. 264-305.

[4] SCHWARTZ, O. 1993, *ibid.*, p. 267.

rapports interindividuels. Le jeu des références discographiques est, par exemple, un outil d'évaluation efficace pour mesurer le niveau de connaissance de son interlocuteur. Les personnes que j'ai rencontrées l'ont très souvent utilisé pour tester ma « crédibilité ». Je m'y suis soumis volontiers. D'autre part, j'ai largement tiré profit de ma participation à un groupe de rock reconnu en Lorraine avec lequel j'ai enregistré trois disques et effectué plusieurs centaines de concerts en Europe. En outre, mes collaborations avec plusieurs fanzines et associations m'ont permis de jouir d'une certaine légitimité dans le monde du rock lorrain. Tous ces facteurs ont considérablement facilité ma recherche. Dans la majeure partie des cas, mes interlocuteurs me reconnaissaient physiquement ou m'identifiaient à la suite de recoupements logiques, voire par le bouche à oreille. Il est amusant de noter que, sachant que je menais une enquête, certains acteurs prenaient la liberté de me solliciter – avec insistance parfois – pour que je les rencontre dans le cadre d'un entretien. D'autres me conseillaient avec la même insistance de rencontrer leurs amis. D'autres m'ont invité spontanément à leurs réunions de travail ou à leurs soirées. D'autres encore m'ont invité à dîner chez eux en présence de leur famille. J'ai même eu la surprise d'en voir une poignée se présenter à mon domicile. Tout comme certains m'ont appelé afin de me faire part de leurs doléances concernant les agissements indélicats d'un organisateur de concert. Mais aussi pour justifier leur comportement à l'égard d'une institution. Ces exemples dénotent assurément d'une position favorable au sein du monde du rock. Mais ma position de chercheur m'a également valu de la méfiance ou des commentaires ironiques quelquefois. Dans ce cas, ils provenaient soit d'acteurs ayant développé une paranoïa à l'endroit de l'ensemble du corps social, soit d'acteurs désabusés ayant préalablement eu affaire à des sociologues ou à des journalistes. Je me suis souvent réjoui des taquineries d'un acteur local, « fort en gueule », qui, lorsque nous nous croisions lors d'un concert, s'ingéniait à lancer à la cantonade des propos du type « faites gaffe, c'est un sociologue ! » ou « tu comptes la vendre combien ta thèse au ministère de l'Intérieur ? ». Cela n'a jamais affaibli ma position car j'ai toujours accueilli ces propos par des rires sincères. Accepter de rire de soi en public me semble être un moyen très efficace pour se fondre dans le paysage. Participer aux activités en est un autre. Mais avant d'aborder ce point, il me faut rapidement évoquer mon positionnement pour la rédaction de cette thèse.

Mon positionnement pour la rédaction de cette thèse

Mon travail de recherche repose sur une expérience de terrain. La description et l'interprétation que j'en propose me sont strictement personnelles. A ce titre, j'ai délibérément

pris le parti d'employer la première personne. Il n'est pas dans mes intentions d'alimenter le débat quant aux mérites comparés de l'usage de la première personne[5]. Je n'entends pas verser dans un excès réflexif. Pas davantage que dans une absence de réflexivité. Mon projet est d'ordre pragmatique. Il vise simplement à faire le point sur mon positionnement au cours de l'enquête, puis au cours de sa restitution écrite. Je vais présenter maintenant, de manière plus précise, les différents modes de production de données auxquels j'ai eu recours ainsi que leurs conditions de mise en oeuvre[6].

1.1. L'OBSERVATION

1.1.1. Observation participante

L'observation participante a constitué un mode opératoire fondamental pour récolter des données[7]. A cette fin, j'ai adopté une démarche résolument volontariste. Les quatre années passées sur le terrain m'ont ainsi conduit à multiplier les expériences. Ce qui m'a permis de gagner en polyvalence et d'enrichir mes points de vue. Bien entendu, mon investissement ne s'est pas toujours traduit de la même manière. Si l'on reprend la typologie des formes d'observation participantes établie par Raymond Gold[8], j'ai alternativement tenu des rôles périphériques, actifs ou en immersion totale. Je vais présenter ci-dessous l'ensemble de ces rôles en les resituant dans leur contexte.

Les groupes de rock

Après avoir mis un terme à ma propre pratique musicale en groupe[9], j'ai pu me rendre disponible pour accompagner directement plusieurs formations locales. De manière

[5] SARDAN de, O. 2000. Le « je » méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain. *Revue Française de Sociologie*, n° 41-3, p. 417-445.

[6] Concernant les conditions financières de réalisation de cette recherche et les kilomètres parcourus à cette fin, se reporter aux annexes, section « Méthode », n° 1.

[7] Ces données ont été systématiquement consignées au sein d'une dizaine de cahiers grand format, ce qui représente environ 1 200 pages manuscrites.

[8] GOLD, R. L. 1958. Roles in sociological field observations. *Social Forces*, n° 36, p. 217-223. Cité par COULON, A. 1994. *L'école de Chicago*. Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, n° 2639. 1ère éd. 1992, p. 95.

[9] Ayant entamé cette recherche pendant que je pratiquais au sein d'un groupe de rock, j'ai rapidement eu l'intuition que la plate-forme d'observation dont je disposais ne me donnait pas suffisamment de champ. La position de leader que j'y occupais ne m'offrait pas suffisamment de possibilités de recul pour pouvoir observer autre chose que les comportements que j'induisais. De plus, à cette activité extrêmement chronophage (trois à quatre répétitions par semaine d'une durée de quatre heures minimum, les concerts le week-end et les

ponctuelle, j'ai assisté à leurs répétitions et je les ai suivis lors de leurs déplacements en concerts en occupant le rôle de *roadie*[10]. Le point d'orgue de ce travail fut d'accompagner un groupe lorrain en tournée aux Etats-Unis en juin 2003[11]. Ce qui a constitué une véritable immersion au sein d'un groupe de rock. J'ai occupé plusieurs fonctions au cours de cette tournée. On peut en distinguer quatre grands pôles. Premièrement, il s'agissait de partager le fonctionnement quotidien du groupe dans ses aspects les plus généraux. Par exemple, pour un trio, fractionner le temps de conduite par quatre au lieu de trois, constitue un soulagement considérable compte tenu des distances entre les villes américaines[12]. Deuxièmement, du point de vue des musiciens, il était très appréciable de pouvoir disposer d'un assistant technique veillant à leur confort sur scène (tenir des rafraîchissements à leur disposition, surveiller leurs effets personnels, etc.). De plus, je les débarrassais de certaines tracasseries d'après concert (récupérer le cachet, trouver un endroit ou dormir, conduire le véhicule, etc.). Troisièmement, j'ai eu pour attributions la vente et la gestion du *merchandising* du groupe, à savoir les disques et les produits connexes tels que les t-shirts ou les casquettes. Enfin, outre la comptabilité du *merchandising*, j'ai également tenu la comptabilité de la tournée elle même.

Organisation de concerts

J'ai participé à l'organisation effective d'une trentaine de concerts à Nancy pour le compte de trois associations locales. Dans ce cadre, il s'agissait essentiellement d'assurer l'accueil pour les groupes programmés et de veiller au bon déroulement technique du concert. Par là, il faut entendre une diversité d'activités. Celles que j'ai occupées le plus fréquemment sont les suivantes : alimenter le bar, tenir le bar, dresser la table pour les repas, préparer le repas, tenir la caisse de la billetterie, effectuer le contrôle billets, apporter un soutien à l'équipe de

---

déplacements afférents sur le territoire national et les pays limitrophes (Belgique, Italie, Allemagne), les recherches de concerts, les enregistrements, etc., représentaient un volume de travail fluctuant entre 20 et 60 heures par semaine). Vouloir mener de front un travail salarié (à mi-temps), un groupe de rock tout en étant investi dans une recherche universitaire exigeante s'est rapidement révélé incompatible. J'ai donc pris la décision de m'extraire du groupe de rock au sein duquel j'exerçais les fonctions de bassiste et de manager vers la fin 1999. Ce qui m'a permis de décentrer mon regard.

[10] Le *roadie* accompagne un groupe lors de ses déplacements en concert. Il s'agit le plus souvent d'un proche du groupe. Il participe au chargement, à l'installation et à la désinstallation de l'équipement instrumental et peut également être chargé de conduire le véhicule utilisé pour le déplacement. Pendant le concert, il assure une assistance technique aux musiciens et veille à ce qu'ils ne manquent de rien.

[11] On peut trouver le récit de cette expérience dans HEIN, F. 2004. Ethnographie d'un groupe de rock en tournée aux Etats-Unis. *Ethnographiques.org*, n°5. http://www.ethnographiques.org/documents/article/ArHein2.html

[12] Entre le 5 et le 22 juin 2003, nous avons parcouru 5 550 miles (8 929 kilomètres) et traversé dix-neuf Etats pour relier treize villes différentes, dans un périmètre s'étendant de New York à la Nouvelle-Orléans et de Minneapolis à Cleveland (côte Est et Midwest).

techniciens son et lumière, nettoyer la salle de concert. Mais ces fonctions sont généralement très ponctuelles. L'organisation de concerts nécessite également un travail en amont. Pour élargir mon champ d'observation dans cette direction, j'ai procédé moi-même à la programmation et à l'organisation de trois concerts. Toutefois, seul l'un d'entre eux a pu se dérouler effectivement.

Réunions associatives, constitution de réseaux et actions fédératrices

En réponse aux sollicitations de certains acteurs de terrain avec lesquels j'avais noué de bonnes relations, j'ai accepté de participer à la vie associative de deux associations. Les activités de la première d'entre elles visaient à l'édition d'un fanzine, à l'organisation de concerts et à la gestion d'un réseau de distribution de produits rock (disques et fanzines notamment). Je suis entré dans le bureau de l'association au moment où elle tentait de mettre en oeuvre un plan de sauvetage pour éviter qu'elle ne sombre. Une situation rendue d'autant plus délicate qu'elle comptait un emploi salarié sous statut emploi jeune. Malgré nos efforts, rien n'a pu inverser son lent déclin. Nous avons simplement pu mettre en place des cellules de réflexion visant à limiter les effets du désastre humain, administratif et financier qui s'annonçait. J'ai ainsi assisté au processus de fin de vie d'une association en accompagnant son démantèlement. Plus prospère, la seconde association était quant à elle entièrement dévolue à l'organisation de concerts. En tant que membre de son conseil d'administration, j'ai donc participé aux moments forts de son fonctionnement que sont les réunions et les élections. Et j'ai bien entendu également été mis à contribution lors de la tenue des concerts au travers d'un certain nombre de fonctions évoquées plus haut. J'ai tenu un rôle plus périphérique avec une troisième association à laquelle j'avais adhéré par curiosité. Il s'agissait d'une association de rockers nostalgiques des années 60. Composée d'une majorité de quinquagénaires, l'association s'était fixée pour objectif de promouvoir les groupes de rock de cette époque, notamment par le biais de l'organisation d'un festival annuel au cours duquel certains de ces groupes se reconstituaient pour l'occasion. Si j'ai participé aux activités de cette association en répondant aux invitations de réunion et en me rendant aux manifestations organisées, je n'y ai cependant jamais pris une part active, m'en tenant à une stricte observation. Une démarche que j'ai également adoptée lors des multiples réunions préparatoires (ouvertes au public) à la constitution du Centre Régional des Musiques Actuelles de Nancy auxquelles j'ai pu assister.

Il me faut néanmoins faire état d'un certain nombre de difficultés rencontrées au cours de ces observations participantes. En effet, même si j'ai toujours tenté d'observer une certaine

neutralité sur le terrain, j'ai cependant rencontré un certain nombre d'obstacles. Par exemple, en tant que membre d'un conseil d'administration, il m'est arrivé de devoir défendre les positions d'une association lors d'une réunion importante. La maladie d'un salarié, les indisponibilités des autres membres du bureau m'ont renvoyé brutalement devant le fait qu'il n'existait pas d'observation neutre[13]. Je me suis trouvé dépassé par une situation que j'avais moi-même favorisée. Dans un autre registre, lors d'une assemblée générale extraordinaire d'une fédération, s'est très clairement posée la question de sa liquidation. Les discussions allaient bon train, mais aucun des acteurs présents n'eut l'idée de soulever le problème du salarié de cette fédération. Là aussi, j'ai été contraint à sortir de mon rôle pour déclarer ma stupéfaction devant la tournure radicale des événements et m'opposer à des méthodes particulièrement expéditives, contraires à mon éthique.

Juré tremplins

J'ai été sollicité à trois reprises pour participer à des opérations de sélection. Dans le premier cas, il s'agissait d'opérer une sélection de titres *live* destinés à figurer sur une compilation présentant des groupes de metal lorrains. Opération en deux étapes consistant d'abord à effectuer un choix individuel, qui une fois stabilisé, devait être confronté au sein d'un groupe de six acteurs. Dans le second cas, j'ai été sollicité pour évaluer les prestations scéniques d'un certain nombre de groupes d'une même ville afin de déterminer leur ordre de passage au cours d'un festival important dans le Nord de la Lorraine. Dans le troisième cas, j'ai participé pendant trois années consécutives à une opération de sélection visant à retenir des formations locales en vue de leur participation aux épreuves de présélection, puis de sélection dans le cadre du festival des Eurockéennes. Ce qui m'a permis de recueillir un certain nombre d'indications quant aux instruments de mesure mobilisés par les jurés pour évaluer la qualité artistique d'un groupe de rock.

1.1.2. Observations directes

J'ai réalisé un grand nombre d'observations directes en fréquentant régulièrement les lieux de convergence majeurs des amateurs de rock. Les concerts/festivals et les disquaires en constituent probablement l'expression la plus manifeste. Concernant les concerts et festivals, j'ai pu en fréquenter 181 au total au cours de mon enquête. Plus précisément, cela représente

[13] SCHWARTZ, O. 1993, *op. cit.*, p. 271.

130 concerts et 14 festivals en région, 9 concerts hors région, 15 concerts en Allemagne, 12 au Luxembourg et un festival en Belgique. Je me suis ainsi astreint à fréquenter une gamme de lieux allant des salles de grande contenance de type Zénith, aux salles d'une jauge réduite et confidentielle de type bars ou squats. J'ai également fréquenté la majorité des lieux d'approvisionnement en disques de la région, allant du stand informel présent lors d'un concert, au disquaire traditionnel ou d'occasion, jusqu'aux grandes surfaces et leurs rayons. Mes déplacements en concerts par exemple s'accompagnaient souvent d'une visite exploratoire de ces lieux. Toutefois, j'ai réduit cette fréquentation à la poignée de disquaires (4) avec lesquels j'ai pu entretenir des relations privilégiées. Notons également que j'ai fréquenté une dizaine de bourses aux disques[14] ainsi que trois conventions musicales portant plus particulièrement sur le genre metal. Ces lieux constituent des pôles d'attraction majeurs pour l'amateur de rock. Ils constituent à ce titre des postes d'observation privilégiés.

1.1.3. Observations flottantes

Bien entendu, mon attention n'était pas mobilisée en permanence en vue de produire des observations systématiques. J'ai également pratiqué l'observation flottante qui « consiste à rester en toute circonstance vacant et disponible, à ne pas mobiliser l'attention sur un objet précis, mais à la laisser « flotter » afin que les informations la pénètrent sans filtre, sans a priori, jusqu'à ce que des points de repères, des convergences, apparaissent et que l'on parvienne alors à découvrir des règles sous-jacentes[15] ». C'est de cette manière que j'ai pu aborder la fréquentation de certains disquaires ou de certains concerts auxquels je me rendais à des fins non directement ethnographiques. C'est sur ce mode là également que j'ai envisagé un certain nombre de réunions, de fêtes, de rencontres dans des bars ou encore de discussions entre amateurs.

1.1.4. Une démarche d'observation comparative

Un monde du rock local n'est jamais aussi révélateur que lorsqu'on le compare à un autre monde du rock. La proximité géographique de la Lorraine m'a permis de procéder à un petit nombre de comparaisons transfrontalières sur des dispositifs bien précis comme la diffusion,

[14] Lors de l'une d'entre elles, j'ai pu tenir stand avec l'un de ses protagonistes que j'avais eu l'occasion de rencontrer à plusieurs reprises dans ce type d'endroit et avec lequel j'avais sympathisé.

[15] PETONNET, C. 1982. L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien. *L'Homme*, n°XXII, n° 4, p. 39.

la distribution de disques, la presse spécialisée et les amateurs eux-mêmes (consommateurs et producteurs). J'ai adopté cette démarche en Allemagne (en Sarre : Sarrebruck, Blieskastel et Homburg, en Rhénanie-Palatinat : Trèves, et en Hesse : Francfort), au Luxembourg (ville d'Esch-sur-Alzette), ainsi que de manière moins soutenue en Belgique (ville d'Agimont dans les Ardennes). Ce travail comparatif s'est effectué sur la base d'observations participantes au cours desquelles j'ai tantôt intégré un noyau d'amateurs, tantôt accompagné des groupes de rock sur les lieux de leurs concerts.

1.1.5. Difficultés rencontrées

Cette plongée dans le monde du rock lorrain a révélé sa complexité. Vouloir saisir le monde du rock dans sa globalité est une illusion tant les activités qui s'y déroulent sont nombreuses[16]. L'épreuve de la réalité a rapidement eu raison de mes ambitions. Il me faut ainsi reconnaître avoir négligé, faute de temps, certains lieux, dispositifs ou acteurs tels que les magasins d'instruments, les écoles de musique, les radios, les techniciens son et lumière, les graphistes et les photographes, etc.

1.2. L'ECOUTE

« Aller sur le terrain signifie interroger l'échantillon retenu » a écrit Everett Hugues[17]. Suivant ses conseils, mon travail d'observation a été complété par la réalisation d'une centaine d'entretiens semi-directifs[18] menés auprès de 85 acteurs de terrain[19]. En majorité ces acteurs cumulaient plusieurs types d'activités au sein du monde du rock[20]. C'est pourquoi les entretiens ont fréquemment abordé plusieurs thématiques liées aux pratiques de chacun. Par conséquent, il est plus opportun de lister les sujets de discussion que les fonctions auxquelles elles renvoient mécaniquement.

[16] On peut notamment le vérifier au travers des conditions de réalisation de la recherche présentées dans les annexes, section « Méthode », n° 1.

[17] HUGUES, E. C. 1996. *Le regard sociologique. Essais choisis*. Paris : EHESS, p. 273.

[18] Enregistrés en mode « mono » sur Minidisc.

[19] Pour cette thèse, je n'ai exploité que 58 entretiens. Ils ont été réalisés avec 51 acteurs.

[20] Beaucoup d'entre eux sont à la fois musiciens, organisent des concerts, occupent des responsabilités associatives, etc. Il faut noter que les acteurs qui se sont prêtés au jeu de l'entretien ne sont pas nécessairement ceux ayant répondu à mon questionnaire.

1.2.1. Thématiques abordées

Par ordre d'importance, les entretiens ont permis d'aborder les vingt-six thématiques suivantes :

1. La carrière de musicien : 24 reprises, dont 13 exclusivement sur ce thème
2. Les fanzines et les newsletters : 16 reprises
3. L'organisation et la programmation de concerts : 15 reprises
4. Les emplois jeunes : 11 reprises
5. La production phonographique : 8 reprises
6. La distribution phonographique : 6 reprises
7. Les disquaires d'occasion : 6 reprises
8. Les locaux de répétition : 6 reprises
9. La carrière d'amateur : 5 reprises
10. Le management : 5 reprises
11. Les responsabilités associatives : 5 reprises
12. Les disquaires traditionnels : 3 reprises
13. Les rôles des chargés de mission « musiques actuelles » : 3 reprises
14. Les webzines : 2 reprises
15. Les responsables de rayons disques : 2 reprises
16. La médiation culturelle et l'animation : 2 reprises
17. Le travail en studio : 2 reprises
18. Le collectif artistique : 1 reprise
19. La sonorisation : 1 reprise
20. La lutherie : 1 reprise
21. Les centrales d'achat : 1 reprise
22. Les chaînes de disquaires : 1 reprise
23. La gestion d'un centre de ressources « musiques actuelles » : 1 reprise
24. La production de spectacles et sa communication : 1 reprise
25. La promotion phonographique : 1 reprise
26. L'activité de *roadie* et la location de camion : 1 reprise

1.2.2. Contextes des entretiens

En règle générale, les entretiens étaient uniques et avaient une durée moyenne comprise entre 1 et 3 heures. Certains entretiens me paraissant particulièrement féconds, j'ai obtenu de

pouvoir les prolonger par une seconde séance avec cinq de mes interlocuteurs, voire lors d'une troisième séance avec trois d'entre eux. La majorité de ces entretiens s'est tenue dans un café. J'ai pu en réaliser également un grand nombre au domicile de certains acteurs. Dans quelques rares cas particuliers (3), les entretiens se sont déroulés non pas en face à face, mais dans le cadre d'un entretien épistolaire, une pratique dont les acteurs du rock sont relativement coutumiers, notamment pour ce qui relève de ses rapports avec la presse spécialisée.

1.2.3. Difficultés rencontrées

Je n'ai généralement pas rencontré de difficultés pour obtenir des rendez-vous. Néanmoins il m'est arrivé de rencontrer quelques obstacles. Dans un très petit nombre de cas, je me suis trouvé en face d'acteurs développant des stratégies d'évitement alors même qu'ils avaient chaleureusement accepté de me rencontrer. Certains annulaient nos rendez-vous de manière impromptue. D'autres s'affairaient à un certain nombre d'activités en ma présence pour finir par me demander de fixer une nouvelle date. Pour d'autres encore, il a réellement fallu faire preuve d'un flegme particulier pour mériter de pouvoir m'entretenir avec eux. En effet, un petit nombre d'acteurs ont un rapport très particulier au temps. Il m'est arrivé de me présenter à l'heure convenue et ne pouvoir démarrer l'entretien que quatre heures plus tard. Après avoir effectué plus d'une heure de route afin de rencontrer un acteur, il n'est pas opportun de lui manifester de la désapprobation lorsqu'il se présente à son domicile avec une heure et demie de retard. Pas plus qu'on ne lui refuse de l'aider dans la foulée à changer les roues de son véhicule pendant qu'il vous glisse avec un large sourire que : « c'est ça le rock ! ». C'est aussi ça l'observation participante !

Cette anecdote mise à part, la plus grande difficulté consistait à pouvoir mener des entretiens avec les acteurs en situation professionnelle. Cela a été tout particulièrement le cas avec les disquaires. Aucun d'entre eux n'a consenti à m'accorder d'entretien en dehors de ses heures de travail. Dans un cas, ils parvenaient à s'isoler momentanément pour se consacrer à l'entretien. Dans l'autre, l'entretien se déroulait en présence des clients de passage à un moment ou la fréquentation du lieu était supposée moindre. Si bien qu'il a fallu bien souvent réitérer les entretiens et profiter des brefs moments d'accalmie pour les mener. Procéder à des entretiens dans ces conditions est très inconfortable. Elles démontrent toutefois que les acteurs dont l'occupation professionnelle est la musique, ne cherchent pas forcément à en prolonger

l'emprise en dehors de leur temps de travail, contrairement aux non professionnels de la musique qui n'ont jamais hésité à m'accorder de leur temps après leur travail.

Avertissement

Cette thèse est jalonnée de nombreux extraits d'entretien. A la fin de chacun d'entre eux, on trouvera systématiquement [entre crochets] déclinés les éléments suivants : prénom de l'auteur des propos[21], âge, qualité professionnelle, activités exercées au sein du monde du rock et numéro de ligne de l'entretien[22].

1.3. Le denombrement

1.3.1. Recensement

Beaucoup de données obtenues se fondent sur la pratique du dénombrement[23]. La fréquentation prolongée du monde du rock m'a permis de saisir une large gamme d'objets utiles à mon enquête. Il n'est pas besoin de rappeler l'importance de la presse spécialisée par exemple (on y trouve des interviews d'artistes, des commentaires critiques, des encarts publicitaires). J'ai ainsi fait l'acquisition de la majeure partie des fanzines locaux en activité au cours de mon enquête. Avec l'aide de quelques informateurs, j'ai également procédé à une collecte systématique d'agendas culturels, de répertoires spécialisés, de mensuels gratuits, de pages culturelles dans la presse quotidienne régionale, de lettres d'informations, de bulletins, de plaquettes de présentation, mais également de *flyers* et d'affiches[24]. Parallèlement, j'ai également recueilli un grand nombre de biographies et de disques de groupes rock lorrains. Outre les informations qu'ils contiennent, l'accumulation de ces objets renseigne de manière particulièrement fiable quant aux différentes logiques d'action à l'œuvre dans le monde du

[21] Afin de préserver l'anonymat des interviewés, les prénoms ont tous été modifiés.

[22] Les entretiens sont restitués en intégralité sur le CD-Rom qui accompagne cette thèse. Leur cumul atteint 560 pages. Toutes les lignes de ces entretiens sont numérotées. Ce qui permet, le cas échéant, de retrouver facilement l'extrait d'entretien cité dans le corps de la thèse.

[23] « La complémentarité entre le calcul numérique et l'observation directe est une forme banale du travail de l'esprit qui mélange sans cesse les produits de l'observation et divers niveaux de mesure ». *In* Peneff, J. 1995, *op. cit.*, p. 124.

[24] Certains acteurs locaux profitaient des mes nombreux déplacements pour me demander quelquefois de déposer leurs *flyers*, affiches, newsletters ou agendas dans certains lieux stratégiques, ce que j'ai toujours accepté très volontiers.

rock. Ils présentent en outre, l'avantage d'être totalement vierges d'effets induits par le chercheur. En accumulant ces indicateurs, j'ai ainsi pu procéder au recensement systématique des dispositifs et des lieux en activité en région. Tout comme les objets m'ont permis de remonter jusqu'à leurs producteurs.

Dans la mesure du possible, les données obtenues ont été croisées avec un certain nombre d'éléments fournis par une expertise indigène issue de chacun des quatre départements lorrains. En effet, dans le cadre de leurs activités, certains acteurs locaux sont amenés à produire des recensements auxquels j'ai pu avoir accès. Dans ce cas, il s'agissait essentiellement d'organisateurs de tremplins (Eurockéennes et Printemps de Bourges) et d'institutions menant des activités visant à la structuration du secteur des musiques actuelles[25].

1.3.2. Questionnaires

Les données quantitatives ont été obtenues à partir d'un échantillon constitué d'acteurs issus du monde du rock lorrain. Cet échantillon a été composé à partir du recensement systématique des activités et des acteurs rock en région. C'est sur cette base que j'ai pu lancer une campagne de diffusion de questionnaires par correspondance auprès de 509 acteurs régionaux. Ces questionnaires relativement longs[26] comprenaient 123 questions. La moitié des questions portaient sur les caractéristiques individuelles des acteurs. L'autre moitié portait davantage sur les activités qu'ils pratiquaient et notamment sur les investissements qu'ils consacraient à ces activités. Cette partie était elle-même segmentée en blocs de questions portant sur des activités spécifiques comme la pratique de groupe, les fanzines, l'organisation de concerts, les labels. Si bien que sauf à pratiquer l'ensemble de ces activités, les acteurs interrogés n'avaient pas à compléter les blocs de questions ne les concernant pas.

J'ai limité les risques de non-retour des questionnaires en les accompagnant d'une enveloppe affranchie à mon adresse. Dans un petit nombre de cas, certains relais locaux (animateurs et médiateurs culturels notamment) dont les activités permettaient de toucher un grand nombre d'acteurs ont assuré la distribution et la collecte de ces questionnaires. Au final,

---

[25] En **Moselle** : CIR (Centre Info Rock), 10-12, rue des Trinitaires, 57040 Metz et La Battucada, 74/76, route de Thionville, 57050 Metz Nord. En **Meurthe-et-Moselle** : Pôle des musiques actuelles, 20, rue Blandan, 54000 Nancy ; Zic Zac en Lorraine, 61, rue Sellier, 54000 Nancy ; Service Jeunesse de la ville de Jarny, Domaine de Moncel, rue Bouchotte, 54800 Jarny. Dans les **Vosges** : Rock Epine, 50, route de Remiremont, 88000 Epinal. En **Meuse** : MJC La Passerelle, 2, Place Maginot, 55430 Belleville-sur-Meuse.

[26] Voir le modèle du questionnaire dans les annexes, section « Méthode », n° 2.

272 questionnaires me sont revenus complétés[27]. Soit un taux de retour s'élevant à 53 %, ce qui constitue un chiffre fort honorable en regard du pourcentage de participation habituel à ce type d'enquête, dont on sait qu'il se situe aux alentours de 10 %.

1.3.3. Cartographie

La collecte d'informations tous azimuts à laquelle j'ai procédé tout au long de mon travail de terrain m'a permis de produire un listing quasiment exhaustif des activités et des lieux de la pratique rock en Lorraine. Ce qui m'a conduit à en dresser une cartographie relativement précise. Pour autant, la dissémination de ces activités et de ces lieux au sein de la région nécessitait une échelle d'observation plus fine que la région ou les départements. J'ai donc retenu le zonage qui me semblait le plus adapté, à savoir les unités et les aires urbaines telles qu'elles sont définies par l'INSEE[28]. Ce qui présente l'avantage de fournir des données à l'échelle de l'espace urbain et de l'espace rural[29]. Mais ce qui permet également d'établir des paysages socioculturels réalistes.

1.3.4. Difficultés rencontrées

La pratique du dénombrement fige le monde du rock lorrain à un moment de son histoire. Ce qui n'ôte rien à son caractère dynamique. Au contraire, cela contribue à en rendre compte. Le monde du rock est un monde en mouvement. A ce titre, il est complexe de le saisir. Ce qui rend nécessaire de multiplier les stratégies spécifiques de recueil de données. Ces stratégies ont leurs limites dans la mesure où les résultats qu'elles produisent sont difficiles à comparer avec d'autres sources. Ces dernières étant très peu nombreuses. Lorsqu'elles existent, elles sont souvent parcellaires. Habituellement, les recensements produits par les acteurs lorrains sont de deux types. Les premiers émanent de structures organisant des événements tels que les tremplins par exemple. Ces structures disposent alors des références des groupes candidats. Ce qui permet d'effectuer un certain nombre de recoupements. Les seconds proviennent

[27] Ayant clairement annoncé sur mon questionnaire que je menais un travail sur le monde du rock en Lorraine, ceux qui ont accepté d'y répondre reconnaissaient implicitement appartenir à ce monde du rock.

[28] « Les unités urbaines sont censées représenter la "ville" au sens classique du bâti. Elles reposent donc essentiellement sur un critère de continuité d'habitat [...]. Les aires urbaines considèrent la ville, non pas seulement comme un pôle d'habitat, mais comme un pôle d'emplois dont l'influence s'étend sur de nombreuses communes alentours par le jeu des trajets quotidiens domicile-travail » *In* CABESSUT, F., MULIC, S., TICHEUR, M.-V. 2001. Les aires urbaines, nouveaux contours. *Economie Lorraine*, n° 207, p. 22-26.

[29] Par déduction, ce qui ne relève pas de l'espace urbain constitue l'espace rural.

d'institutions (Association Départementale pour le Développement des Activités Musicales et Chorégraphique, centre de ressources de la culture) qui quelquefois, proposent des catalogues ou des cartes culturelles. Pour ces recensements, elles procèdent sur la base du volontariat. Comme pour l'Officiel de la Musique. C'est-à-dire qu'elles adressent des fiches signalétiques à un ensemble d'acteurs qui acceptent de les compléter ou non. Quelques exemples, en 1999, l'ADDAM 54 publie le *Répertoire musique, danse, théâtre en Meurthe-et-Moselle* au sein duquel se trouvent répertoriés 48 groupes de rock. En 2002, la même structure publie *Le guide des adresses musique, danse, théâtre en Meurthe-et-Moselle.* Le guide répertorie 14 groupes de rock, 8 diffuseurs et 4 locaux de répétition. Ces chiffres sont toujours très nettement inférieurs à ceux que j'ai pu obtenir par mes propres moyens. Tout observateur sérieux du monde du rock le sait de manière intuitive. C'est pour cela qu'il est impossible de se contenter des seuls chiffres fournis par les institutions. J'ai donc complété ces relevés par mes propres moyens. Ce qui modifie considérablement la nature des résultats.

Une autre difficulté du dénombrement réside dans la capacité des acteurs à produire des évaluations chiffrées quant à leurs investissements – financiers et temporels – consacrés à la consommation et à la production culturelle. Ces dépenses sont rarement consignées par les acteurs. De plus, leur intensité est très variable et elles ont tendance à s'égrener dans le temps. Ces évaluations font donc davantage appel à la mémoire qu'à des données strictement objectives (comptabilité analytique par exemple). C'est la raison pour laquelle certaines réponses à mes questions leur ont été difficiles à fournir. Un exemple. S'il est envisageable de fournir une estimation globale du coût de production d'un disque, il est nettement plus délicat de décomposer ces charges en trois postes comme je leur ai demandé (enregistrement, pressage, promotion). Par conséquent, l'exercice auquel j'ai soumis les acteurs du monde du rock lorrain n'a pas été chose aisée. Et pourtant, la majorité de l'échantillon s'y s'est plié de bonne grâce. Le temps et les efforts qu'ils ont consentis à fournir dans le cadre de cette recherche me semblent être les premiers indicateurs objectifs de leur attachement au rock.

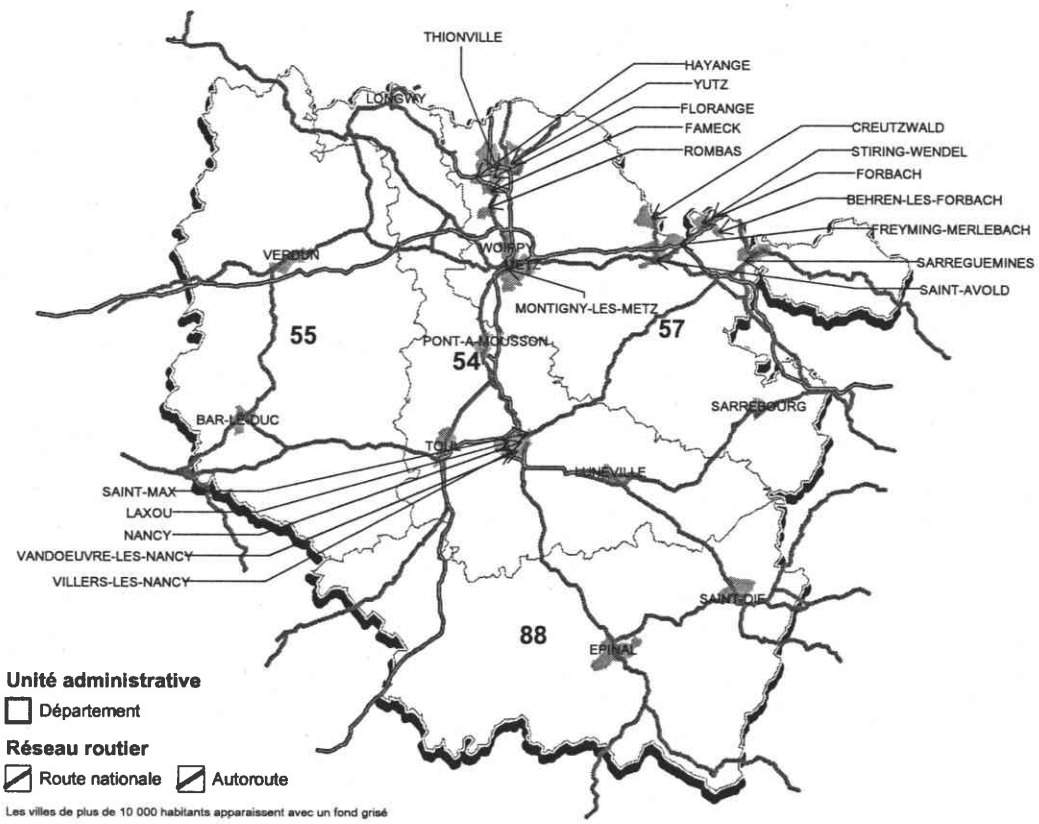
Pour conclure. La combinaison réflexive des méthodes d'observation, d'entretien et de dénombrement devrait garantir la validité de mes démonstrations. J'ai toujours eu le souci de la mesure et du contrôle dans mon travail de terrain. Par contre, il m'a été impossible de contrôler l'accumulation de matériaux hétéroclites provenant du terrain. Et je suis loin d'en avoir épuisé la richesse. Quoiqu'il en soit, après cette présentation des méthodes d'enquête employées dans le cadre de cette thèse, il est temps maintenant d'apporter quelques éléments quant à son contexte régional.

2. LA REGION LORRAINE

2.1. QUELQUES CARACTERISTIQUES

La Lorraine est l'une des 21 régions administratives de la métropole. Elle recouvre 23 500 km^2, soit 4,3 % du territoire français. La Lorraine se situe dans l'Est de la France. Elle est bordée à l'Ouest par la région Champagne-Ardenne, au Sud par la région Franche-Comté, à l'Est par l'Alsace tandis que le Nord partage ses frontières avec la Belgique, le Luxembourg et l'Allemagne. La région se compose de quatre départements que sont par ordre d'importance démographique la Moselle (57), la Meurthe-et-Moselle (54), les Vosges (88) et la Meuse (55). Le dernier recensement INSEE en date (1999), indique que la Lorraine est peuplée d'environ 2,3 millions d'habitants, ce qui représente 3,9 % de la population française.

Carte 1-La région Lorraine



Cartographie Arteca - septembre 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

Les lorrains se répartissent au sein de 2 337 communes dont la plupart (83 %) se situent en zone urbaine. Les 17 % restants, soit un habitant sur six, résident quant à eux en milieu rural[30]. Metz et Nancy comptent parmi les deux métropoles les plus importantes de la région. Bien qu'au regard de leurs fonctions supérieures ces deux grandes villes soient complémentaires, elles peuvent néanmoins quelquefois donner l'impression de se positionner en concurrence. « Nancy, capitale économique régionale dotée de fonctions supérieures à fort rayonnement européen, notamment dans la recherche et les métiers de l'information, occupe un rang remarqué dans le concert des grandes villes hexagonales, mais connaît une croissance démographique ralentie avec un potentiel de population environnante limité. Metz, de son côté, dotée d'un statut de capitale administrative, apparaît bien placée sur les fonctions supérieures des télécommunications et des transports, mais arrive beaucoup plus loin dans le classement des grandes villes. Avec une croissance de la population et de l'emploi plus vive, sur près de quarante ans, que celle de Nancy, Metz dispose aussi d'un potentiel de population environnante beaucoup plus important[31] ». Nancy et Metz se situent sur un axe compris entre Thionville au Nord et Epinal au Sud, ce que l'on désigne couramment sous la métaphore du sillon mosellan. La région compte vingt pôles urbains, dont les principaux sont par ordre d'importance Metz (430 000 habitants), Nancy (410 500 habitants), Thionville (156 400 habitants), Forbach (105 000 habitants) et Epinal (90 000 habitants)[32]. « Pour donner une image, l'espace lorrain était organisé jusque dans les années soixante-dix autour d'un « Y » inversé qui descendait le long du sillon mosellan, prolongé au nord vers le bassin houiller, plus quelques villes de taille moyenne à l'échelle régionale, véritables pôles d'emploi dans la Meuse et les Vosges. Aujourd'hui, le territoire lorrain apparaît principalement structuré en forme de « τ », où le barreau Nancy-Metz concentre l'essentiel du dynamisme régional, avec un prolongement sur un mode de développement principalement résidentiel de Thionville à Sarreguemines. Les unités urbaines d'Epinal, Remiremont, Saint-Dié, Sarrebourg, qui ont connu une croissance simultanée de la population et de l'emploi sur la dernière décennie ont un rôle important de cohésion territoriale dans le Piémont vosgien. Les villes petites et moyennes de l'espace rural meusien et vosgien, trop loin du dynamisme

[30] CABESSUT, F., MULIC, S., TICHEUR, M.-V. 2001, *op. cit.*, p. 22-26.

[31] CREUSAT, J. 2003. Sous la dir. *La Lorraine face à son avenir*. Nancy : Insee Lorraine, p. 9.

[32] CABESSUT, F., MULIC, S., TICHEUR, M.-V. 2001, *op. cit.*, p. 22-26.

métropolitain pour en tirer partie, sont en difficultés, tout en conservant un rôle important de pôle de services à la population[33] ».

En matière de développement régional, les travaux récents de l'INSEE Lorraine ont permis de dégager quantité de données significatives quant à trois types de thématiques dites « fondamentales » : dynamiques démographiques, dynamiques économiques et dynamiques du marché du travail. On note tout d'abord une évolution préoccupante dans le régime démographique lorrain. Il s'agit en fait d'une rupture de régime qui conjugue dorénavant vieillissement de la population et déficit des naissances. Toutefois, ce solde démographique défavorable semble être légèrement compensé par une inflexion modeste, mais positive, du flux migratoire témoignant d'un regain d'attractivité de la région. Les industries historiques lorraines, articulées autour du charbon, de la sidérurgie et du textile[34] ont été très durement affectées lors des grandes période de restructurations du début des années 80. Le redéploiement des activités économiques a conjugué une forte reconversion industrielle, une tertiarisation de l'économie et une forte diversification d'activités. Conséquemment, la Lorraine a fortement perdu de sa spécificité ouvrière au profit d'une progression des cadres et des professions intermédiaires ainsi que d'une féminisation de l'emploi. En terme de marché du travail, l'insuffisance de l'offre d'emploi régionale relativement à la population active apparaît comme une caractéristique structurelle de la Lorraine depuis près d'une quarantaine d'années. Le taux de chômage lorrain n'a néanmoins jamais dépassé de plus de 0,5 point le taux moyen national (9,8 % fin mai 2004). En effet, le taux de chômage régional a très largement été contenu par les opportunités d'emploi transfrontalières (luxembourgeoises, belges et sarroises)[35]. Concernant les professions et les activités culturelles en Lorraine, les travaux du DEP s'appuyant sur le dernier recensement de l'INSEE ont permis d'établir quelques données intéressantes. Ainsi, la répartition de l'emploi culturel par profession et par activité indique que l'emploi culturel occupe 2 % des actifs lorrains (7 830 personnes) tandis que le secteur culturel représente 2,2 % des activités (9 537 personnes). Ce qui, par rapport à l'ensemble de la population active occupée, correspond à 3,5 % des actifs[36]. Au final, il ressort de ces travaux que la Lorraine se caractérise par « l'importance des activités liées à la presse

[33] CREUSAT, J. 2003. Sous la dir., *op. cit.*, p. 10.

[34] Ces industries représentaient 60 % de l'emploi industriel et près de un emploi lorrain sur quatre en 1962. Aujourd'hui, elles n'en représentent plus que 15 % et seulement un emploi lorrain sur trente-trois.

[35] L'ensemble des données composant ce paragraphe sont tirées de l'ouvrage suivant : CREUSAT, J. 2003. Sous la dir., *op. cit.*

[36] *Les notes de l'Observatoire de l'emploi culturel*, n° 32. 2004. L'emploi culturel en région. Série Données de cadrage, p. 10. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/dep/telechrg/noec32.pdf [consulté le 16.10.2004]

quotidienne, et dans une moindre mesure, par la part plus importante de l'emploi public[37] » pour ce qui relève de l'emploi culturel.

Pour finir, on sait peu que la région Lorraine compte une minorité germanophone recouvrant environ « les deux tiers du département de la Moselle, à la frontière du Luxembourg et de l'Allemagne et en bordure du nord de l'Alsace. De Sierck à Bitche, de Phalsbourg à Sarreguemines, de Forbach à Thionville. La langue parlée par cette minorité appartient *grosso modo* aux familles dialectales franciques qui recouvrent par ailleurs une partie importante du monde germanique central de Cologne à Sarrebrück ou de Luxembourg à Francfort. Alors que la plus grande partie de l'Alsace appartient à l'aire alémanique[38] ».

2.2. LA REGION EST-ELLE UN ESPACE PERTINENT D'ANALYSE ?

La question[39] mérite d'être posée en ces termes et nécessite quelques éclaircissements. Circonscrire ma recherche au sein d'un espace régional relève tout d'abord d'une décision arbitraire entièrement mue par la perspective d'obtenir des financements pour la réaliser. En m'adressant à l'Institut Lorrain des Sciences du Travail, de l'Emploi et de la Formation (ILSTEF)[40] et à la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Lorraine (DRAC)[41] je n'avais d'autre possibilité que d'inscrire mon projet de recherche dans une perspective régionale. Je répondais ainsi aux exigences minimales susceptibles de susciter l'intérêt

[37] *Les notes de l'Observatoire de l'emploi culturel*, n° 32. 2004, *ibid.*, p. 17.

[38] PFEFFEKORN, R. 1998. Moselle germanophone : contradictions linguistiques. *In* LIOGER, R. Textes réunis par. 1998. *La mémoire du sociologue. Identités et images de la Lorraine.* Besançon : Presses du Centre Unesco, p. 39. Le francique est également appelé « platt ». On en distingue trois formes :

- le francique mosellan parlé dans le pays de Nied, aux alentours de Boulay (également en Allemagne le long de la Moselle),
- le francique rhénan parlé dans le bassin houiller (Forbach), la vallée de la Sarre et le pays de Bitche (également en Alsace du Nord et en Allemagne),
- le francique luxembourgeois parlé dans le pays thionvillois (mais également au Luxembourg et en Belgique en pays d'Arlon).

[39] Cette formulation appartient à BRANDL, E. 1998. *Approche des logiques de constitution des champs culturels régionaux. Le rock et la région.* Paris-Sorbonne : Documents de recherche de l'O.M.F., série sociologie des faits musicaux et modèles culturels, n° 5, p. 13 et BRANDL, E. 1999. *Le rock en région. Vers une nouvelle image culturelle.* Besançon : Service culturel de la Ville, p. 61.

[40] L'ILSTEF est un réseau de recherche pluridisciplinaire en sciences humaines et sociales qui, depuis 1991, fédère les travaux de près de 150 chercheurs lorrains au sein de 14 équipes de recherche sur les thématiques du travail, de l'emploi et de la formation. Voir : http://www.univ-nancy2.fr/ILSTEF/index.html [consulté le 16.10.2004]

[41] Voir : http://www.culture.fr/dracs/lorraine/drac_gen.htm [consulté le 16.10.2004]

heuristique de ces financeurs potentiels. Hormis ces considérations utilitaristes, l'espace régional offre un espace d'analyse pertinent pour un certain nombre d'autres raisons.

Par exemple, la région est une entité politico-administrative dont la délimitation permet de situer géographiquement un travail ethnographique[42]. Ce faisant, elle offre une profusion de niveaux d'analyse. Elle autorise, en effet, des découpages infrarégionaux au niveau d'entités départementales ou communales. Voire des découpages d'un autre type, au travers de zonages permettant d'établir une distinction nette entre espace rural et espace urbain comme je l'ai déjà mentionné plus haut.

Par ailleurs, on peut également envisager l'espace régional en termes sociopolitiques. En effet, le lent travail de division de l'espace national aboutissant à la création des régions après la seconde guerre mondiale[43] a connu sa pleine efficience avec les lois de décentralisation de 1982[44]. Subséquemment, on a alors assisté à une inversion des rapports de pouvoir entre les élus locaux et les responsables de services décentralisés de l'administration[45]. Dès lors, les politiques culturelles locales ont bénéficié d'un degré d'autonomie jamais atteint, au point de ramener les objectifs de l'Etat « à la régulation des interventions culturelles des collectivités territoriales[46] ». Ces dernières ont ainsi développé leurs propres lignes d'intervention culturelle. S'en est suivi la mise en œuvre d'un certain nombre de dispositifs destinés à soutenir la pratique rock en région comme en témoigne par exemple le festival des Musiques Lycéennes organisé par le Conseil Régional de Lorraine[47] ou les actions concertées des ADDAM (Association Départementale pour le Développement des Activités Musicales) de Lorraine qui organisent depuis 2002, une série de festivals itinérants (« Un Tour en Lorraine ») au bénéfice d'un certain nombre de groupes locaux. Ces deux exemples (il en existe quantité d'autres comme on le verra au cours de ce travail) indiquent que l'espace régional offre des opportunités locales. Les acteurs culturels locaux sont libres de s'en saisir ou non. En tous les cas, elles font partie de leur environnement. A ce titre, on peut supposer

---

[42] Ce constat me permet également de répéter qu'en terme de faisabilité ethnographique, le niveau régional m'a semblé beaucoup trop étendu. On pourra le vérifier dans les annexes, section « Méthode », n° 1.

[43] GRAVIER, J.-F. 1970. *La question régionale.* Paris : Flammarion.

[44] Notons qu'au cours de la même année s'est également opéré la déconcentration de services de l'Etat (loi Deferre).

[45] CARDY, H. 1997. La communication régionale. Evolutions et perspectives. *Territoires*, n°383, « Quand la région communique », p. 36-37. Disponible sur : http://www.chez.com/helenecardy/car97c.htm#fnB2 [consulté le 30.11.2003]

[46] TEILLET, P. 1996. L'Etat culturel et les musiques d'aujourd'hui. *In* DARRE, A. Sous la dir. *Musique et politique. Les répertoires de l'identité.* Rennes : PUR, coll. Res Publica, p. 114.

[47] Voir : http://www.cr-lorraine.fr/dossiers/fml_2002/fml2002.asp [consulté le 28.11.2002]

que les entités politico-administratives ne font pas seulement sens pour l'ethnographe, mais qu'elles sont également signifiantes, à des degrés variables, pour les acteurs culturels locaux, dans la mesure où elles constituent des ressources. Ce qui donne à penser que d'un point de vue théorique, l'espace régional est un espace d'analyse pertinent pour traiter du monde du rock. A son échelle, il permet d'observer concrètement la multiplicité des relations qui s'y nouent et les effets qui en résultent.

Toutefois, mener une enquête à l'échelle de la région ne va pas sans interroger la notion de régionalisme identitaire. Cela me semble même être un préalable. Pour Pierre Lagarde, la région est « une communauté stable, historiquement constituée, de langue, de territoire, de vie économique et de formation psychique, qui se traduit par une communauté de culture[48] ». Si l'on se range à cette définition, il est permis de poser la question suivante : le territoire lorrain est-il producteur d'une identité culturelle commune aux acteurs partageant un même espace et une histoire spécifique ? Et de manière plus spécifique, les acteurs du monde du rock lorrain ont-ils quelque raison de se prévaloir individuellement ou collectivement d'une appartenance régionale ?

2.3. UN REGIONALISME ROCK ?

Ce n'est un secret pour personne, le rock peut servir des fins identitaires. Dans ce cas, il est généralement traversé par deux types de logiques. Soit une logique de discrimination[49], que l'on l'observe par exemple sous la forme du Rock Identitaire Français (RIF)[50]. Soit une logique multiculturaliste visant à l'échange et au partage au travers du rock, dit fusion ou *crossover*, ou encore de manifestations de type « festival Babel » à Strasbourg[51]. Qu'en est-il très concrètement des acteurs du monde du rock en Lorraine ? S'inscrivent-ils dans des

[48] LAGARDE, P. 1977. *Clefs pour la régionalisation*. Paris : Seghers, coll. Clefs, p. 76.

[49] BOURRE, J.-P 1997. *Les profanateurs. La nébuleuse de tous les périls. Nouvelle droite. Skinheads. Rock metal. Néonazis*. Paris : Le Comptoir ; ROCCOR, B. 2002. *Heavy Metal. Kunst, Kommerz, Ketzerei*. Berlin : I.P. Verlag. 1ère éd. 1998, p. 232-249 ; MOYNIHAN, M., SØDERLIND, D. 1998. *Lords of chaos. The bloody rise of the satanic metal underground*. Los Angeles : Feral House ; TANDECKI, D. 2000. *Nachtsaiten der musik - Grauzonen und braunzonen in der schwarzen musikszene*. Troisdorf : Studie der Konrad Adenauer Stiftung. Disponible sur : http://www.kas.de/publikationen/2000/2989_dokument.html [consulté le 09.11.2002].

[50] Voir par exemple le site Bleu Blanc Rock, disponible sur http://www.bleublancrock.com/ [consulté le 16.10.2004]

[51] RISPAIL, M. 2000. *Quand les villes se mettent à chanter... : jalons pour un imaginaire urbain*. Communication au Colloque international de Libreville (Gabon), « Les villes plurilingues », 20-25 septembre 2000. Disponible sur : http://plattweb.free.fr/rispail3vilchant.htm [consulté le 08.09.2004]

logiques de ce type ? Avant de répondre à ces questions, je propose d'effectuer un bref détour par quatre études ayant fait émerger un lien entre pratique rock et identité culturelle locale. De manière à disposer d'éléments de comparaison.

Les recherches menées par Pierre Bidart[52] et Alain Darré en Pays Basque démontrent clairement la manière dont la musique rock peut devenir un support d'expression régionaliste, voire micro régionaliste ou encore nationaliste, dans un rapport dialectique entre universel (le basque dans le rock) et local (le rock dans le basque). L'articulation entre un rock transnational et une expression identitaire locale a donné naissance à un rock « basque ». Celui-ci se fonde sur l'assimilation de certains rythmes typiques, l'usage d'instruments traditionnels et surtout, l'utilisation de la langue basque. Ces marqueurs culturels semblent particulièrement efficaces dans le processus de fabrication du rock local. De même, l'hybridation entre tradition et modernité fait du rock basque un véritable agent de modernisation de la culture basque. Ce qui n'empêche en rien l'émergence de certaines logiques de fragmentation sociale, inverses aux effets culturels structurants et communautaires attendus : opposition entre les groupes de rock basques du nord (français) et ceux du sud (espagnols), subordination du rock à l'idéologie nationaliste radicale et attaque des objets culturels basques à forte charge symbolique. Autant de facteurs conduisant les auteurs à conclure que « l'identité politico-culturelle du Pays Basque ne saurait en effet se définir comme un ensemble homogène mais comme une identité gigogne, fonction des sous-espaces territoriaux qui le composent et des groupes sociaux qui le structurent[53] ».

Dans une observation menée au Québec, Robert Saucier[54] met en lumière une construction identitaire nationale aux moyens de la musique rock, à travers certains aspects de la carrière du groupe rock québécois *Révolution française*. Ainsi, en 1969, son 45 tours, intitulé « Québécois », soutient le vif sentiment nationaliste québécois peu après la création, en 1968, d'un nouveau parti politique, le Parti Québécois (PQ). Avec ce titre, le groupe s'inscrit dans un processus accompagnant le passage d'une identité de Canadien-français à celle de Québécois. Pour Robert Saucier, « la Révolution française met en musique la montée d'un

[52] BIDART, P., DARRE, A. 1996. Musique et chant en Pays Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire. *In* DARRE, A. Sous la dir. *Musique et politique. Les répertoires de l'identité.* Rennes : PUR, coll. Res Publica, p. 169-186, et BIDART, P. 1998. Rock, basquité, ruralité et post-modernité. *Ruralia*, n° 2, p. 151-170.

[53] BIDART, P., DARRÉ, A. 1996, *op. cit.*, p. 184.

[54] SAUCIER, R. 1991. « La Révolution française », ou les avatars commerciaux d'un groupe de « pécheurs » rock québécois… *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. *Rock. De l'histoire au mythe.* Paris : Anthropos, coll. Vibrations, p. 159-174.

sentiment nationaliste qui était déjà perceptible dans le langage populaire[55] ». Mais à l'instar de l'exemple du Pays Basque, le projet d'indépendance politique du Québec rencontre lui aussi de fortes résistances populaires et politiques. Et, en dépit des exhortations à la solidarité lancées par la Révolution Française, on assiste à une dérive extrémiste conduisant à une fragmentation sociale plutôt qu'à la réalisation d'un idéal communautaire.

De son côté, Barry Shank[56], a publié les résultats d'une enquête menée dans la ville d'Austin au Texas. Il y démontre combien les thèmes et les valeurs de l'authenticité, de la sincérité et de l'anti-modernisme caractérisent la scène musicale d'Austin de manière transgénérationnelle. Selon lui, le mythe individualiste du cow-boy a forgé l'idéologie texane autour d'un fort sentiment d'appartenance communautaire. Pourtant, dans la seconde moitié des années 70, cette unité identitaire se voit bouleversée par l'irruption du punk rock. Les musiciens locaux sont alors pris dans un jeu d'influences opposant les valeurs autonomistes et libertaires de la culture punk (héritées de New York et de Londres) et les valeurs traditionnelles locales. Ce qui débouche sur une division artistique et culturelle où l'on voit un certain nombre de groupes punk locaux railler leur identité texane, tandis que d'autres, au contraire, cherchent à la renforcer[57].

Dans une enquête ethnographique menée au Groenland (56 000 hab.), Maeva Glardon[58] relève que le rock y est le moyen d'expression privilégié d'une nation. Elle note trois points. Premièrement, que le public de la musique groenlandaise est essentiellement local et s'effectue donc au sein d'un marché fermé. Deuxièmement, que la majorité des titres sont chantés en groenlandais de manière à se démarquer de la minorité danoise, vécue comme colonisatrice. Troisièmement, que ce sont les paroles du premier groupe de rock local, Sume, qui a vraisemblablement initié la réflexion autour de l'indépendance du pays, avant son accession à la semi-autonomie en 1979. A partir de quoi, plusieurs groupes se sont lancés dans un rock militant autour de cette question. Mais, le changement de régime politique a progressivement atténué la virulence des revendications. Le positionnement des artistes s'est alors recomposé autour de trois directions. Premièrement, la recherche des racines au travers

---

[55] SAUCIER, R. 1991, *ibid.*, p. 164.

[56] SHANK, B. 1994. *Dissonant identities: the rock 'n' roll scene in Austin, Texas*. Hanover : Wesleyan University Press.

[57] Dans son ouvrage, Steven Blush observe que ce phénomène est également à l'œuvre au sein de la scène hardcore texane (Big Boys, Dicks, Butthole Surfers). Voir BLUSH, S. *American Hardcore. A tribal history*. Los Angeles: Feral House, p. 232-243.

[58] GLARDON, M. 2002. Le rock groenlandais : un moyen privilégié d'expression dans un pays qui se questionne. *Ethnographiques.org*, n° 2. Disponible sur : http://www.ethnographiques.org/documents/article/ArGlardon.html [consulté le 16.10.2004]

de la fusion d'instruments et de sonorités traditionnelles avec un rock moderne. Deuxièmement, un désir d'ouverture par le biais d'un rock universel sans référence à la culture groenlandaise. Et troisièmement, l'expression de son attachement à sa patrie à l'aide d'un rock dépolitisé, mais empreint de valeurs identitaires fortes (paysages locaux) que l'on retrouve à la fois dans les textes et dans les illustrations des disques.

Ces quatre études apportent un éclairage sur quelques formes de relations possibles entre expression culturelle et expression identitaire localisée. Elles produisent un certain nombre d'indicateurs permettant d'évaluer la teneur régionaliste de la pratique rock (utilisation d'instruments et/ou de costumes traditionnels, valorisation de la langue régionale, etc.). En Lorraine, on peut trouver trois types d'indicateurs permettant d'examiner la question du régionalisme : la langue, le discours et l'auto-labellisation.

2.3.1. Langue régionale

Au même titre que le basque ou le groenlandais, la langue francique pourrait constituer un enjeu identitaire pour certains groupes rock lorrains. Qu'en est-il dans les faits ? A ma connaissance, Tutti Futti est le seul groupe lorrain à avoir composé des titres en francique[59] au cours des années 90[60]. Les programmations des festivals franciques « Musek, Sprooch un Wein[61] », ou « Mir redde platt[62] » indiquent par ailleurs une absence totale d'artistes rock (excepté l'épisode Tutti Futti) s'exprimant en francique. Non pas qu'on leur refuse d'être programmés, mais plutôt qu'ils sont inexistants. Par ailleurs, la sociolinguiste Marielle Rispail relève qu'à la fin des années 80, la proportion des francicophones en Lorraine germanique atteignait 70 % dans la région de Bitche[63]. Or, la programmation des associations de diffusion

---

[59] TUTTI FUTTI. 1993. *Trans Eurock Express*. Autoproduction. TUTTI FUTTI. 1996. *Bilingue dingue*. Autoproduction. Les textes du groupe mêlaient français, italien, berbère et francique. Le leader du groupe, Jo Nousse, exerce aujourd'hui ses talents avec l'allemand Manfred Pohlmann, sous le nom de MANNIJO. Ils produisent désormais de la chanson et croisent français, allemand et platt. Tutti Futti était incontestablement un groupe rock multiculturel. A l'opposé, il est intéressant de noter que le groupe de rock nancéien AION (2000. *Devotio*. Memorial Records), appartenant à la mouvance RIF, utilise cinq langues (italien, français, allemand, anglais, latin). Un procédé identique, pour un projet différent en somme.

[60] Sans que j'en connaisse les intentions, on peut noter que Le Singe Blanc, groupe messin, vient de publier un disque intitulé « Witz », ce qui, en francique et en allemand, signifie « blague ». LE SINGE BLANC. 2004. *Witz*. Acracia Production.

[61] Voir RISPAIL, M. 2000, *op. cit.* « Musek, Sprooch un Wein » signifie « Musique, langue et vin ».

[62] « Mir redde platt » signifie « Nous parlons le platt ». Voir http://mirreddeplatt.free.fr/ [consulté le 08.09.2004]

[63] RISPAIL, M. 1999. Le francique en Lorraine : quand les chansons créent le contact entre les langues. *Plurilinguismes*, n° 17, « Situations régionales françaises et frontalières ». Disponible sur : http://plattweb.free.fr/rispail4chansons.htm [consulté le 08.09.2004]

locales (Euréka à Meisenthal, Palmes et Olives à Montbronn, le Domino à Lemberg) n'a, me semble-t-il, jamais eu l'occasion d'inviter des groupes de rock franciques[64]. Pour les mêmes raisons que celles évoquées précédemment : il n'existe pas de groupes rock francicophones. Ce point de vue linguistique me paraît très révélateur. Mais il n'épuise cependant pas la réflexion et en appelle à porter le regard sur deux autres types d'indicateurs.

2.3.2. Discours identitaires

A défaut de s'exprimer en francique, certains groupes rock lorrains pourraient valoriser des discours identitaires au même titre que la Révolution Française au Québec, Sume au Groenland ou encore Negu Gorriak au Pays Basque. Je n'ai recueilli aucun discours de ce type. Au mieux ai-je pu enregistrer des discours de dénonciation faisant référence au déclin industriel de la Lorraine et à ses conséquences sociales. Voici les deux seuls exemples dont je dispose. Fin 1998 paraît *Région sacrifiée*, mini CD du groupe punk rock messin Charge 69[65]. Les paroles du titre qui donne son nom au disque[66] se passent de commentaires :

> REGION SACRIFIEE
>
> Ça fait de longues années / Qu'on nous a raconté / Que tout allait changer / Qu'ça pouvait plus durer / Ici de notre côté / On a déjà donné / Faut-il vous rappeler / Ce qu'on a enduré
>
> C'ÉTAIT UNE BELLE RÉGION / VOUS L'AVEZ SACRIFIÉE / PLUS RIEN À EN TIRER / VOUS LA LAISSEZ TOMBER
>
> Les usines ont fermé / La vie s'est arrêtée / Les boulots envolés / Surtout vers l'étranger / On ne veut pas de votre pitié / Ni même de charité / Juste des activités / Pour pouvoir exister
>
> On n'a plus rien à gagner / On n'a plus rien à perdre / Vous avez tout piqué / Vous avez tout ruiné / Il n'y a plus de pognon / Il n'y a plus de solution / Tout ce que vous nous laissez / C'est les yeux pour pleurer
>
> Tous les gens concernés / Pourront vous l'affirmer / On nous a sacrifiés / Sans jamais nous aider / Aucun plan proposé / Tout s'est écroulé / Toutes vos propositions / Ne sont que du bidon
>
> C'ÉTAIT UNE BELLE RÉGION / VOUS NOUS L'AVEZ MINÉE / PLUS RIEN À SOUTIRER / VOUS LA LAISSEZ CROULER

J'ai pu retrouver sensiblement le même type de discours critique dans les propos du leader du groupe d'électro-rock industriel Muckrackers[67] :

> Notre attachement à la Lorraine est sincère et profond, même si on n'en fait pas une marque de fabrique : nous nous appuyons sur notre identité et sur l'histoire industrielle et sociale de notre région

[64] Je tiens à préciser que je suis moi-même originaire du Pays de Bitche.

[65] CHARGE 69. 1999. *Région sacrifiée*. Combat Rock.

[66] Disponible sur : http://www.charge69.com/aaparolesregion.html [consulté le 10.12.2003]

[67] http://membres.lycos.fr/muckrackers/ [consulté le 02.02.2003] On peut noter par ailleurs que le groupe démarre tous ses concerts en diffusant une version de la chanson « Le chant des mineurs » (1896, Clovis Hugues), réécrite par les mineurs en grève au fond de la mine de Trieux (54) en octobre-novembre 1963.

pour affirmer un peu plus fort nos convictions profondes, à savoir la volonté d'être aux côtés de ceux qui souffrent et luttent... je ne connais pas d'autres engagements de la sorte dans notre registre, ni ailleurs, même si nos amis punks de Dead For A Minute (paix à leur âme) et autres Shall Not Kill ne font pas mystère de leurs engagements nés aux pieds des hauts fourneaux. [*Extrait tiré d'un entretien disponible sur http://www.laspirale.org/pages/afficheArticle.php3?id=122&lang=fr (consulté le 01.02.2003)*]

De manière explicite ou non, ces deux discours font référence à la Lorraine. Ils montrent un attachement certain à cette région, sur le registre du sentiment (ou du ressentiment à l'endroit de certains industriels). Mais leur tonalité n'est assurément pas sous tendue par des revendications identitaires. Il s'agit donc de prises de position généralement très individualisées. Elles procèdent d'une opinion personnelle. Et à ce titre, même si elles sont partagées, elles restent diffuses et n'aboutissent à aucune stratégie collective d'organisation. Il reste donc pour finir ce tour d'horizon, à porter le regard sur un dernier indicateur.

2.3.3. Auto-labellisation

Certains acteurs accolent le terme « Lorraine » aux caractéristiques socioculturelles des objets ou des dispositifs qu'ils produisent. C'est-à-dire qu'ils leur attribuent l'étiquette lorraine. Quelques exemples. En terme de dispositifs, on peut citer Zic Zac en Lorraine « Réseau des diffuseurs lorrains de musiques actuelles », le Burning Stage Festival « le festival metal *made in* Lorraine » ou encore l'association Heavy Metal en Lorraine. Concernant les objets, on peut citer les compilations CD *Lorraine d'en fer* [1991, Amper Studios] et *Metal en Lorraine # 1* [2002, Zic-Zac en Lorraine]. Peut on pour autant déduire de ce processus d'auto-labellisation, l'expression d'une forme de régionalisme ? A propos des disques, on peut faire l'hypothèse que la réponse se trouve dans leurs livrets ou à tout le moins dans les textes des artistes qui figurent sur ces compilations. A leur lecture, rien n'indique une forme quelconque de régionalisme. Au mieux peut on dire qu'elles réunissent un large éventail d'artistes lorrains. Concernant les dispositifs, il est difficile de se prononcer sans interroger directement les motivations de ces producteurs de labellisations. Si l'on examine les propos de l'organisateur du Burning Stage Festival « le festival metal *made in* Lorraine », la réponse est la suivante :

Sur vos *flyers*, vous notez « le festival *made in* Lorraine ». Cette appartenance régionale est-elle réellement importante pour toi (te sens-tu lorrain autrement dit ?) ou alors utilises-tu simplement cette appellation parce qu'il s'agit d'un festival qui se déroule en Lorraine avec des groupes lorrains ?

Ben en fait, c'est surtout pour la deuxième raison : c'est un festival fait pour les groupes de Lorraine...quoique quand tu entend mon « accent », tu te dis que je viens bien de la Lorraine, boudiou !!!! ;-), C'est fait pour motiver un peu les gens, qu'ils se sentent concernés mais bon on a fait un peu plus de 80 entrées alors pour la motivation il faudra repasser... [*Echange email avec le promoteur du festival, 05.05.2003*]

Quant à l'association Heavy Metal en Lorraine, elle présente ses activités dans les termes suivants :

> Le but de l'association est la conséquence de la renaissance de la scène metal dans l'est. Malheureusement, le heavy est un style moins écouté et qui ne rencontre pas le même succès que le neo et il est très difficile de trouver des plans concert avec l'étiquette heavy quand on est seul. Pourtant la scène heavy existe et a de bons groupes en lorraine : nous avons donc décidé d'unir nos forces pour être reconnus en tant que tels, zicos de heavy metal. Cette association permettra également à chaque groupe de favoriser son développement personnel [*Extrait du Républicain Lorrain, édition du 05.06.2002*]

De la même manière, à travers ces exemples, on est bien en peine de déceler un quelconque phénomène de revendication, de partage ou de défense d'une culture traditionnelle. Ce qui est à l'œuvre relève davantage de la désignation que de l'appropriation régionale. Pour compléter ce panorama, il peut être intéressant de se pencher sur le processus de labellisation lui-même. Ce que l'extrait d'entretien ci-dessous retrace parfaitement :

> **Alors y a un mot que t'as employé et qui me semble intéressant, c'est mouvement. Est-ce que c'est un mouvement sur Metz ? Parce que les Charge par exemple, ils se revendiquent punk rock messin, en tout cas ils sont présentés comme ça sur leurs *flyers***
>
> Non, ça c'était un délire. A l'époque des PK, il y avait entre eux et les Cadavres de bons rapports. Les Cadavres venaient souvent à Metz pour jouer, les PK jouaient souvent avec eux. Vérole et deux trois autres venaient à Metz pour le nouvel an ou passer des week-ends. Caps quand il les chopait au cours d'un concert dans la région, il les ramenait deux, trois jours à la maison. Et un jour, ils ont fait un concert à Metz ensemble et deux, trois jours après, ils ont regardé la vidéo. Je me rappelle du délire. D'un coup il y a Manevi qui fait, c'était un gars des Cadavres, qui fait : « mais c'est quoi qui passe à la télé là ? » et puis y a Vérole qui fait : « c'est du punk rock messin ». Et Manevi a pas compris le mot messin. « C'est quoi ? » « Ben, c'est du punk rock messin » Et du coup ils ont trouvé le délire marrant et se sont dit que ce serait pas mal. Puis le coup d'après ils sont revenus avec un t-shirt avec marqué punk rock messin dessus. Du coup, ils se sont revendiqués comme ça. Le truc a pris et il y a d'autres groupes qui se sont revendiqués comme ça, des groupes qui étaient pas de Metz pourtant. C'est parti d'un truc à la con. Caps il a sorti des t-shirts, il a sorti des badges... Si on peut parler d'une scène messine, c'est qu'on est isolé dans notre style. A Nancy y a pas de groupes identiques, Strasbourg c'est trop loin, Reims aussi, Longwy c'est devenu mort. [*Robert, 29 ans, commerçant, responsable associatif, organisateur de concerts, éditeur d'un fanzine punk rock, 192*]

Dans ces propos le régionalisme, ou plutôt le localisme est le fruit du hasard, d'une farce qui a perdurée au point de donner naissance à un micro genre punk rock. De manière plus large, ces propos illustrent combien le régionalisme lorrain est une affaire peu sérieuse, en tout cas, dégagée de tous les attributs habituellement attachés au régionalisme. A la lumière de ces quelques exemples, peut-on prétendre que la Lorraine est traversée par une forme de régionalisme ?

2.3.4. L'introuvable régionalisme rock

Au final, rien ne permet d'affirmer que les acteurs du monde du rock lorrain manifestent un fort sentiment d'appartenance régional. Ce qui, d'une certaine manière, peut sembler curieux compte tenu de la survivance du francique. Mais cela indique surtout que la langue

régionale ne représente pas un enjeu identitaire pour les acteurs du monde du rock lorrain contrairement à certains groupes rock basques ou bretons par exemple[68].

Pas de textes en francique, pas de discours identitaire, pas d'utilisation d'instruments traditionnels, pas de costumes traditionnels, pas de tradition musicale particulière, pas de valeurs traditionnelles à défendre, pas de système politique à contester. Au mieux peut on trouver une poignée de discours engagés faisant référence au passé industriel de la Lorraine et à ses conséquences socioéconomiques. Lorsque les acteurs labellisent leurs activités en recourant au terme « Lorraine », c'est habituellement pour désigner le territoire dont ils sont originaires. Mais cela vise également des fins utilitaires, dans la mesure ou les collectivités locales constituent pour certains, leur premier soutien économique. Par conséquent, « les caractéristiques de la contemporanéité sont à comprendre dans un mouvement plus ample et ancien qui, parallèlement à l'évolution des moyens de communication, tend à substituer aux communautés fondées sur le partage d'un espace et d'une histoire des communautés fondées sur le partage d'intérêts[69] ». Par conséquent, on peut estimer que pour les acteurs du monde du rock lorrain, il s'agit moins de défendre ou de valoriser leur région et/ou ses particularismes locaux, que de saisir les ressources qui leurs sont rendues disponibles afin de mener leurs activités à bien. De ce fait, leur identité est donc plutôt rock que Lorraine. Ce que corrobore la majeure partie des discours que j'ai pu enregistrer auprès des acteurs du monde du rock lorrain. Il s'avère que pour ces derniers, la qualité d'un artiste ou d'une pratique culturelle rock tient pour beaucoup, à sa capacité à rayonner hors région. En règle générale, localisme ou régionalisme sont pour eux, synonymes de médiocrité ou d'amateurisme. On peut donc suivre Martine Azam lorsqu'elle souligne que « les expressions artistiques contemporaines n'ont finalement que très peu à voir avec une implantation locale quelconque[70] ». Ce préalable étant posé, il s'agit maintenant de porter le regard sur un certain nombre de choses produites par le monde du rock en Lorraine.

---

[68] Pour Marielle Rispail, la valorisation de la langue régionale ne débouche pas, pour les acteurs culturels lorrains qui s'en font les promoteurs, sur une crispation identitaire. Elle rappelle que « l'histoire des langues, dans la zone de langue francique, est faite d'échanges et de partages, de glissements et d'ajustements plus que d'oppositions ou de ruptures ». *In* RISPAIL, M. 1999, *op. cit.* Disponible sur : http://plattweb.free.fr/rispail4chansons.htm [consulté le 08.09.2004].

[69] AZAM, M. 2002. Le credo identitaire comme ressource pour l'art ? L'exemple français de la région toulousaine. *Sociologie et sociétés*, Volume 34, numéro 2, « Les territoires de l'art », p. 204.

[70] AZAM, M. 2002, *ibid.*, p. 203.

CHAPITRE 2 — CHOSES PRODUITES

« Si ce qu'ils firent ne conduisit à aucune révolution officielle, cela rendit la vie plus intéressante dans le monde entier, et la vie a continué d'être plus intéressante qu'elle ne l'aurait été s'ils n'étaient jamais apparus »

Greil MARCUS, *Lipstick Traces* [1989]

INTRODUCTION

Il est entendu que le rock, ni aucun autre genre musical d'ailleurs, n'existe par lui-même. Pour vivre, le rock doit passer par des intermédiaires innombrables, qui, justement, constituent le monde du rock. « Il n'y a jamais de musique, il n'y a que des montreurs de musique » souligne Antoine Hennion[1]. Mais plus encore, ce dernier rappelle fort justement que « les mondes musicaux que nous habitons ne sont pas des ensembles nets, ce sont des mondes remplis d'entités bizarres, au statut variable[2] ». Comment dans ce cadre restituer la multiplicité des intermédiaires assurant le fonctionnement du monde du rock ? Un bon moyen d'y parvenir consiste probablement à porter le regard sur un certain nombre de choses produites par ce monde. Il est évidemment impossible de s'attarder sur chacune d'entre elles tant elles sont nombreuses. Et il ne serait pas satisfaisant de les livrer en vrac ou d'en produire

---

[1] HENNION, A. 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation.* Paris : Métailié, p. 296.

[2] HENNION, A. 1993, *ibid.*, p. 370.

un simple catalogue. Pour en rendre compte de manière efficace, je m'appuierai sur trois grandes catégories de choses produites. Chacune d'entre elle renvoyant à une multiplicité d'activités, d'objets et de dispositifs permettant de fixer le rock, d'en faire une matière. Le monde du rock procède d'une activité de production. Il s'est stabilisé autour de trois grandes choses : la musique – entendue au sens de la réalisation d'une performance[3] – le concert et le disque. C'est sous ces trois formes qu'il est possible d'objectiver le monde du rock en Lorraine. C'est à partir de ces choses que le rock acquiert « cette rassurante visibilité de la matière que la statue possédait d'emblée[4] ». C'est également à partir d'elles qu'il est possible de saisir l'épaisseur du monde qui les crée, qui les mobilise et qui les relie. Car chacune de ces choses permet de retracer un chemin menant à une pluralité d'intermédiaires ayant rendu sa production effective. Un chemin circulant constamment entre humains et choses. Pour le dire autrement, il s'agit de rendre compte, en quelque sorte, du processus de traduction[5] à l'œuvre entre une action et un résultat. Je vais donc présenter ces trois grandes catégories de choses. Je m'attacherai d'une part à décrire leurs spécificités. D'autre part, afin de les localiser géographiquement, j'en produirai systématiquement la cartographie, de manière à pouvoir observer leur répartition au sein de l'espace régional.

1. La musique rock comme performance

Produire de la musique rock nécessite la mobilisation d'un réseau diversifié d'intermédiaires. Pour qu'elle s'ébauche, qu'elle se pratique et qu'elle se donne à entendre, la musique doit être performée. A cette fin, il est nécessaire de réunir un certain nombre de conditions relatives à des humains, des objets et des lieux que je vais décrire ici, en insistant plus particulièrement sur le dispositif de la répétition. Plus précisément, pour que le rock se

[3] La performance est entendue ici comme un moment musical unique, produit collectivement, à l'issue incertaine et systématiquement re-produit, re-créé, re-présenté par des musiciens.

[4] Hennion, A. 1993, *op. cit.*, p. 293.

[5] Moyennant quelques aménagements, je me permets de détourner à mon profit, la notion centrale de l'article de Callon, M. 1986. Eléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc. *L'Année Sociologique*, n° 36, p. 170-207. J'emploierai la notion de traduction pour désigner un processus menant d'une action à un résultat. Qu'il est également envisageable d'employer à rebours pour aller du résultat vers l'action elle-même.

traduise ponctuellement sous la forme d'un objet sonore, il est nécessaire de réunir des musiciens, un parc instrumental et des lieux au sein desquels la musique puisse se pratiquer[6].

1.1. REUNIR DES MUSICIENS

J'ai pu dénombrer 380 groupes de rock en Lorraine au cours de mon enquête. Un groupe de rock se constitue habituellement[7] sur la base d'une volonté commune de produire de la musique ensemble. En moyenne, la configuration des groupes de rock lorrains s'établit sur la base d'une réunion de 4 personnes[8]. Un guitariste, un bassiste, un batteur et un chanteur[9] constituent l'archétype de la formation musicale rock. On peut donc estimer aux alentours de 1 600, le nombre moyen de musiciens rock en activité en Lorraine[10]. Au niveau régional, il apparaît très nettement que la Meurthe-et-Moselle est le département le mieux pourvu en groupes de rock, suivie de la Moselle, des Vosges puis de la Meuse. De manière globale, plus de trois quarts (77,3 %) de ces groupes sont issus d'espaces urbains. Seuls moins d'un tiers (22,7 %) sont issus du milieu rural. Le tableau 1 et la carte 1 illustrent la manière dont les groupes de rock se répartissent en Lorraine.

[6] Dans son ouvrage séminal sur les carrières des musiciens de rock, H. Stith Bennett évoque bien la question des musiciens et du parc instrumental, mais hélas, ne s'intéresse pas aux lieux de la répétition. BENNETT, H. S. 1980. *On becoming a rock musician*. Amherst : University of Massachusetts Press, p. 17-23.

[7] Il faut prendre en considération qu'il existe en Lorraine une poignée de formations que l'on appelle communément « one man band », constitué, comme l'indique sa terminologie, d'un seul musicien, ou plutôt d'un homme-orchestre, pouvant jouer quasi simultanément de la guitare, de l'harmonica, du synthétiseur et de la batterie, tout en chantant. L'effet est spectaculaire. Si cette option réinterroge fortement la notion de groupe pour le chercheur, il est manifeste que les acteurs – au vu de la terminologie employée pour se définir – ne s'embarrassent pas de ce type de questionnement.

[8] Aux extrêmes on trouve, hormis les « one man bands », des groupes constitués de 2 membres et des groupes pouvant rassembler 6 à 10 musiciens (plusieurs chanteurs, claviers, instruments à vent, échantillonneurs, platines, etc.).

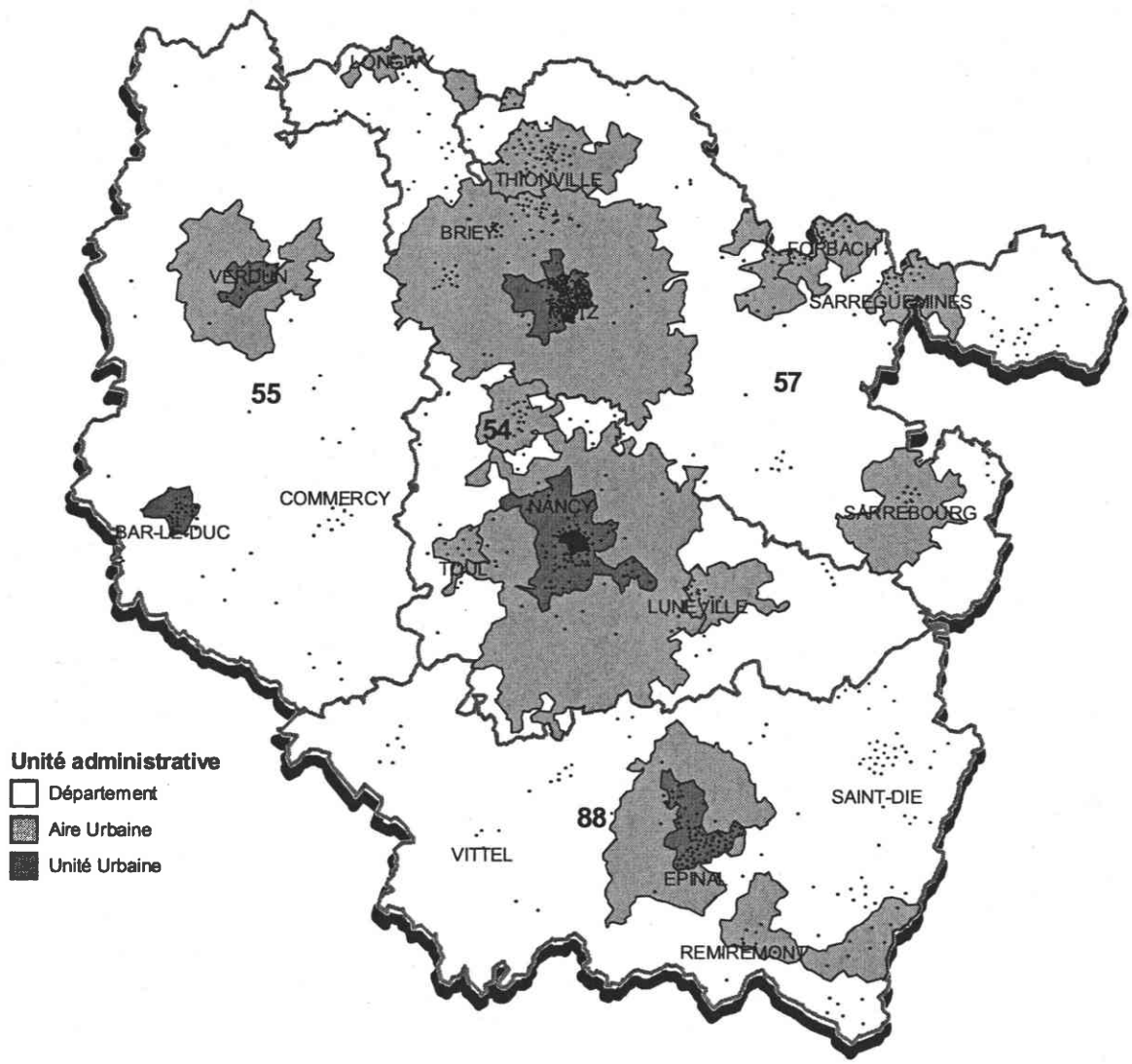
[9] Je n'établirai pas de distinction entre musiciens et chanteurs. Ces derniers se considèrent souvent eux-mêmes comme des musiciens à part entière.

[10] A titre de comparaison, on peut rappeler que le dernier recensement de la population a dénombré 990 personnes appartenant à la Profession et Catégorie Socioprofessionnelle (PCS) des « artistes des spectacles » en activité en Lorraine. *In* L'emploi culturel en région. 2004. *Les notes de l'Observatoire de l'emploi culturel*, n° 32. 2004. L'emploi culturel en région. Série Données de cadrage, p. 46. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/dep/telechrg/noec32.pdf [consulté le 21.07.2004]

Tableau 1-Groupes rock en Lorraine

Répartition régionale des groupes rock (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de groupes**	**%**
Meurthe-et-Moselle (54)	160	42,1%
Meuse (55)	28	7,4%
Moselle (57)	115	30,3%
Vosges (88)	77	20,3%
Totaux	**380**	**100,0%**

Carte 1-Répartition géographique des groupes de rock en Lorraine

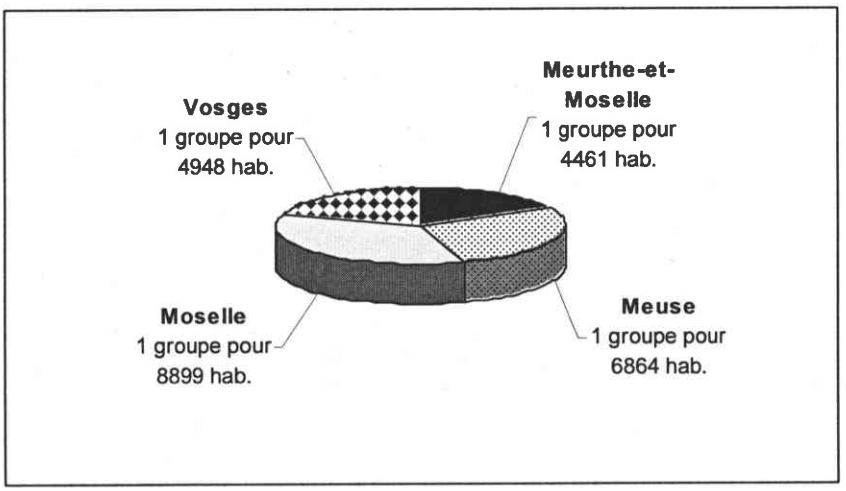


Cartographie Arteca - mai 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

Si l'on rapporte le nombre de groupes de rock lorrains au nombre d'habitants de chacun des départements (graphique 1), on observe que la Meurthe-et-Moselle (1 groupe pour 4 461 habitants) et les Vosges (1 groupe pour 4 948 habitants) comptent le plus de groupes par habitant, loin devant la Meuse (1 groupe pour 6 864 habitants) et la Moselle (1 groupe pour 8 899 habitants). A l'échelle de la région, on trouve donc 1 groupe pour 6 080 habitants. Dans cette configuration, si l'on adopte un point de vue global et comparatif, la situation lorraine en matière de groupes de rock se rapproche donc sensiblement de celle de la Meuse.

Graphique 1-Rapport entre le nombre de groupes de rock en activité et le nombre d'habitants dans chaque département lorrain (données recueillies entre 1999 et 2002)



Il est assez surprenant de constater que le département lorrain le plus peuplé – la Moselle – soit aussi celui qui comptabilise le moins de groupes rock par habitant. S'il est établi que la Meurthe-et-Moselle et les Vosges comptent parmi les départements possédant le plus de groupes de rock par habitant, il reste à comprendre pourquoi il existe un tel décalage avec la Moselle[11].

On peut dégager trois éléments d'explication à la réalité des chiffres. Premièrement, selon les observateurs indigènes interrogés, la Moselle répertorie au moins autant de groupes, tous genres musicaux confondus, que la Meurthe-et-Moselle. Si l'on accepte l'idée d'une balance équilibrée en terme de formations musicales, on peut donc faire l'hypothèse que les groupes mosellans privilégient tout simplement d'autres genres musicaux que le rock (jazz, rap, musiques traditionnelles, etc.). Mais il est néanmoins possible de chercher d'autres éléments d'interprétation.

[11] En 1999, la Moselle compte 309 644 habitants de plus que la Meurthe-et-Moselle, deuxième département lorrain en terme d'habitants. Soit presque l'équivalent du nombre d'habitants des Vosges.

Le second facteur d'explication renvoie à l'histoire du développement de la culture rock en Lorraine. Plutôt qu'à un niveau départemental, il faut, me semble-t-il, envisager la situation au niveau des métropoles que sont Metz et Nancy. Force est de reconnaître que Metz, contrairement à Nancy n'a jamais été un haut lieu du développement de l'esthétique rock. D'un point de vue historique, l'éclosion du rock au niveau régional se situe très clairement à Nancy, aux alentours de 1961, avec l'arrivée des premiers groupes et fanzines[12]. Bien que le punk rock labellisé « messin » ait réussi à obtenir une certaine reconnaissance nationale avec un nombre de groupes relativement réduit[13] au cours des années 90, la vie musicale messine, hormis l'épisode du Club 33 (salle de concerts) au cours des années 80, semble être, depuis le milieu des années 60, largement représentée par le club de jazz des Trinitaires[14]. La ville de Nancy se caractérise à l'inverse, au cours de cette même période, par un nombre foisonnant de concerts et de festivals importants[15].

On ne peut évoquer la dynamique nancéienne sans s'arrêter sur celle, également séminale, initiée par la fameuse Paulette à Pagney-derrière-Barine près de Toul (54), soit à une vingtaine de kilomètres de Nancy (Metz est à plus de 80 kilomètres), qui accueille dans son café, dès la fin des années 60, des groupes tels que les Pretty Things, Troggs, Canned Heat ou Vince Taylor[16]. Elle est à mettre en correspondance avec la présence d'une importante base militaire américaine dans son secteur[17]. Les militaires américains ont approvisionné les amateurs de rock lorrains en disques jusqu'à leur départ à la fin des années 60. C'est ce qu'on rappelé plusieurs interviewés faisant référence soit à leurs propres souvenirs, soit à ceux de

---

[12] Les Vampires, reconnus comme étant le premier groupe de rock lorrain (1961), sont originaires de Nancy. *In* CLUB DES ANNEES 60. 1999. Sauteries nancéiennes. *Bulletin de liaison du « Club des Années 60 de Roanne »*, n° 28. Cette même publication offre un point de vue historique exemplaire sur l'activité rock nancéienne des années 60. Le premier fanzine français traitant de rock, *Disco Revue. Le lien international des rockers*, paraît pour la première fois le 28 septembre 1961. Il est l'œuvre d'un nancéien, Jean-Claude Berthon, qui en 1966, lancera le fanzine *Les rockers*. *In* DEBAUSSART E. 1997. La malédiction du n° 7. Pavane pour la presse morte. *Rock & Folk*. 30 ans de Rock & Folk, p. 34-45.

[13] Les représentants de ce style musical sont essentiellement Charge 69, Néophyte, D-Prime 97 et les Dérangés. Ce point a déjà été abordé dans le chapitre précédent, à la page 53.

[14] On peut également retenir le succès obtenu par le groupe Atoll au début des années 70. Voir : http://archives.republicain-lorrain.fr/XX_siecle/chansons/rock.htm [consulté le 23.09.2004]

[15] Dès 1961, Nancy accueille Les Chaussettes Noires au Grand Théâtre et Johnny Hallyday au Rio. En octobre 1966, c'est Jimi Hendrix (en première partie de Johnny Halliday), puis Soft Machine. En 1970, se déroule le Premier Festival international de Pop Music devant 10 000 personnes. A la suite de quoi, la ville voit défiler des formations telles que Led Zeppelin, Pink Floyd, King Crimson ou The Who, etc. A la fin des années 80 et au début des années 90, ce sera surtout le festival Trace Rock qui fera l'actualité rock nancéienne.

[16] Pour un bref historique du pub rock Chez Paulette, voir CLUB DES ANNEES 60. 1999, *op. cit.*, p. 39-40.

[17] La base militaire américaine de Toul était notamment dotée d'un économat (PX) alimentant l'ensemble des bases américaines situées en Lorraine.

leurs parents. Ces bases américaines (fermées successivement entre 1962 et 1968) étaient réparties dans les secteurs de Toul, Verdun, Briey, Metz, Nancy ainsi que dans le bassin houiller (région de Forbach). L'importance des bases américaines dans la propagation du rock, est rappelée dans la récente autobiographie de Gérard Guégan[18]. Par ailleurs, il ne faut pas non plus mésestimer la position frontalière qu'occupe la Lorraine avec l'Allemagne qui, depuis 1945 et jusqu'à très récemment, comptait près de 70 000 militaires américains sur son sol. Dans son autobiographie, Dee Dee Ramone (de son vrai nom Douglas Colvin), bassiste des Ramones et fils d'un militaire américain basé en Allemagne (à Pirmasens notamment, soit à une vingtaine de kilomètres de la frontière française – pays de Bitche, Moselle Est), rappelle comment, jeune adolescent, il se procurait des disques de rock au sein de ces bases[19]. Quoiqu'il en soit, on peut émettre l'hypothèse qu'il existe une tradition rock à Nancy faisant défaut à la ville de Metz. Cette situation n'a jamais réellement eu à se traduire en terme de rivalité[20] puisque chaque ville privilégie un genre musical spécifique et relativement éloigné l'un de l'autre. Pour aller vite. Le jazz pour Metz. Le rock pour Nancy[21].

Le troisième facteur d'explication a trait aux équipements culturels. Ces équipements, ainsi que les acteurs qui les animent, exercent indéniablement une influence sur la formation des goûts du public. On vient de voir que des genres musicaux différents se sont développés dans les deux principales métropoles lorraines. Ces musiques ne peuvent prendre place qu'à travers un certain nombre d'équipements culturels. Ces équipements se mesurent évidemment à leur nombre. On compte plus de salles de concerts dédiées au rock à Nancy qu'à Metz. C'est le cas également pour les structures de diffusion rock. Mais il faut également prendre en compte l'aspect qualitatif. Il existe à Nancy une organisation du secteur culturel et une prise en compte politique[22] du phénomène rock qui n'existe à Metz que depuis très peu de temps. La

---

[18] GUEGAN, G. 2004. *Inflammables*. Paris : Editions Sabine Wespieser.

[19] RAMONE, D. D. 2002. *Mort aux Ramones*. Paris : Au Diable Vauvert.

[20] Metz et Nancy sont toujours présentées sous la forme de villes rivales. En guise d'illustration, on peut citer l'extrait d'un article paru dans le supplément « La vie en villes » du journal Libération, le 19 mai 2001 : « Après avoir hérité de la région militaire en 1946, Metz, la rivale, récupérera tout le pouvoir administratif régional – il y est encore aujourd'hui. Du coup, Nancy en aimera d'autant plus ce qui lui reste, les arts et les sciences ».

[21] Evidemment, analyser des situations départementales à l'échelle de ses métropoles peut sembler réducteur. Ce procédé me semble néanmoins donner des résultats suffisamment fiables et généralisables pour les présenter de la sorte.

[22] « Le rock est devenu un des éléments de valorisation de l'image de Nancy, au même titre que l'industrie du verre ou que l'opéra ». C'est dans ce cadre que la ville de Nancy a produit en novembre 86, une compilation intitulée « Compil Nancy » présentant les groupes de rock locaux. Dans le même temps, elle a inauguré le financement de séjours au *Midem* ou au *New Seminar Music* de New-York pour certains acteurs locaux du rock. *In* MIGEOT, X. 1991. De la verticale à l'horizontale. *Yaourt*, Hors série, n° 4, « Rock en villes », p. 28.

ville de Metz n'a jamais disposé d'une salle spécialement dédiée aux musiques rock, ni d'associations programmant des concerts de manière régulière, hormis l'équipe des Musiques Volantes (organisateur d'un important festival annuel) et l'association Arsenic. Sa voisine nancéienne, si elle est également un haut lieu du jazz pendant une quinzaine de jours par an (festival Nancy Jazz Pulsations), est incontestablement mieux pourvue. La ville a bénéficié depuis le milieu des années 80 à fin 1999, du Caveau des Dom's, une petite salle de spectacles, aujourd'hui remplacée provisoirement par l'Austrasique en attendant l'ouverture du Centre Régional des Musiques Actuelles (CRMA). En outre, un nombre considérable d'associations organisatrices de concerts ont, au fils des ans, également investis d'autres lieux dans la ville pour y présenter des programmations régulières. Par ailleurs, des initiatives visant à fédérer des équipements, des activités et des acteurs ont eu lieu pendant ces deux dernières décennies à Nancy[23], choses qui ne se sont manifestement jamais produites à Metz. Il convient de rappeler que des institutions comme le Printemps de Bourges ou l'IRMA (Information et Ressources pour les Musiques Actuelles) ont longtemps délégué leurs services à des correspondants de la ville[24] et que le Conseil Général de Meurthe-et-Moselle y a mis en place dès 1994 le Pôle des Musiques Actuelles[25] (précédemment appelé Pôle rock et jazz). La ville de Nancy accueille depuis 1989 un centre de formation professionnelle en musiques actuelles (MAI – Music Academy International, ex-CMCN – Centre Musical et Créatif Nancéien) et des disquaires traditionnels continuent d'y exercer, ce qui n'est pas le cas à Metz. Par conséquent, on comprendra que l'étude de faisabilité pour le Centre régional des musiques actuelles affirmait que « Nancy reste la ville phare en terme de pratiques des musiques actuelles dans la région » et plus loin, qu'il existe « une richesse des pratiques à Nancy et la confirmation du rôle prépondérant et moteur que la ville assume en région Lorraine[26] ». En somme, le fait que Nancy compte nettement plus de groupes de rock (86 groupes de rock nancéiens pour un total de 160 groupes rock en Meurthe-et-Moselle, soit

---

[23] En 1988, l'association Trace Rock dépose un projet culturel à la ville de Nancy réclamant la création d'un équipement culturel pluridisciplinaire. En 1996, se crée la fédération Autorisation de Chant!er, qui, en sensibilisant l'opinion publique sur les difficultés rencontrées par les musiciens devant la pénurie de locaux de répétition, a initié une large réflexion ayant abouti à la mise en œuvre du Centre Régional des Musiques Actuelles (*cf.* annexes : documents 1 et 2).

[24] Ce n'est plus le cas aujourd'hui, puisque la prise en charge du Printemps de Bourges est assurée depuis 2003 par une association messine. Hormis une brève parenthèse messine, la correspondance IRMA pour les musiques actuelles est à nouveau assurée par une association nancéienne.

[25] Il s'agit d'un centre de ressources unique en Lorraine.

[26] ROBERT, G. 1996. *Etude de faisabilité pour un Centre régional des musiques actuelles à Nancy intégrant un Pôle régional et des studios de répétition.* Metz : Convention d'étude Assecarm Lorraine, p. 9 et 16.

53,8 % de groupes rock nancéiens) que Metz (34 groupes de rock messins pour un total de 115 groupes rock en Moselle, soit 29,6 % de groupes rock messins), semble procéder d'une conjonction de facteurs. Une domination esthétique conditionnée par une tradition culturelle et une communauté de goûts et de savoirs faire. Eux-mêmes, réciproquement déterminés par des équipements, des capacités d'organisation et de fédération. Autrement dit, sous l'impulsion d'un ensemble de médiateurs culturels. Ce qui permet d'élucider la situation à l'échelle de chaque département lorrain. Ces éléments étant posés, je propose maintenant de porter le regard sur la production musicale en tant que telle. Notamment sous l'angle de ses instruments. Car pour produire de la musique rock, les musiciens ont besoin de faire l'acquisition d'un parc instrumental comme on va le voir.

1.2. ACQUERIR UN PARC INSTRUMENTAL

Par parc instrumental, il faut entendre l'ensemble des objets nécessaires à la production musicale. Il se compose généralement de 4 postes : les instruments, le système d'amplification, les accessoires (câbles, effets, housses de protection, etc.) et pour finir, le matériel informatique et électronique (boites à rythmes, échantillonneurs (samplers), ordinateurs et logiciels de musique assistée par ordinateur (MAO)). Le parc instrumental s'acquiert au sein d'un marché[27] divisé en deux grands secteurs : le marché du neuf et le marché de l'occasion. Le marché de l'occasion est généralement détenu par les musiciens eux-mêmes[28] qui font leurs affaires entre eux par le biais du « bouche à oreille » ou de petites annonces. Il est de ce fait, relativement diffus et difficilement identifiable. Le marché du neuf est quant à lui détenu par des magasins d'instruments de musique et un petit nombre de luthiers[29]. J'ai pu en dénombrer 44 en Lorraine. Tous sont localisés (90,9 %) en zone urbaine, notamment dans les villes les plus importantes de la région, sur l'axe Thionville-Remiremont.

[27] « La notion de marché évoque la confrontation d'offres et de demandes libres et indépendantes les unes des autres dans un espace économique réglé par l'exercice des multiples rationalités individuelles qu'expriment les prix ». *In* PARADEISE, C., avec la coll., de CHARBY, J., VOURC'H, F. 1998. *Les comédiens. Profession et marché du travail*. Paris : PUF, coll. Sciences sociales et sociétés, p. 10.

[28] Dans une moindre mesure, certains magasins d'instruments et luthiers fonctionnent sur la base du dépôt-vente avec certains de leurs clients.

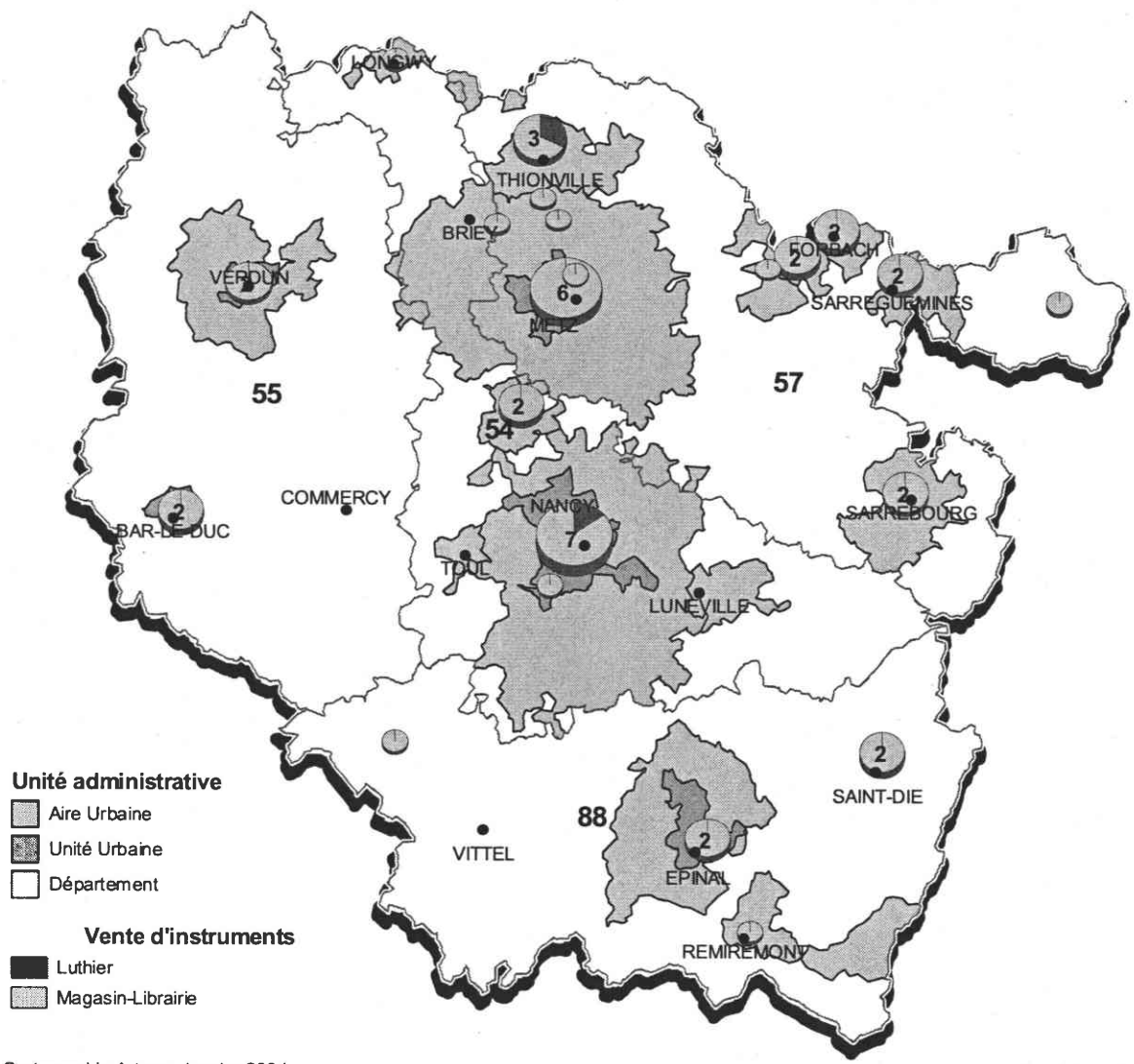
[29] Trois remarques s'imposent ici. Il est tout d'abord nécessaire de prendre en considération la place qu'occupe aujourd'hui la vente par correspondance sur le marché de l'équipement instrumental. Deuxièmement, l'acquisition d'un matériel informatique ne s'effectue généralement pas au sein de magasins de musique, mais plutôt dans des magasins spécialisés ou dans les rayons des grandes surfaces. Troisièmement, les luthiers, mais également certains magasins d'instruments, assurent aussi un service réparation.

Seuls 4 (9,1 %) d'entre eux (3 dans les Vosges et 1 en Moselle Est) se situent en milieu rural. Le tableau 2 et la carte 2, illustrent la manière dont le marché du neuf se répartit en Lorraine :

Tableau 2-Magasins d'instruments de musique en Lorraine

Répartition régionale des magasins d'instruments de musique (marché du neuf) (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de magasins**	**%**
Meurthe-et-Moselle (54)	12	27,3%
Meuse (55)	4	9,1%
Moselle (57)	22	50,0%
Vosges (88)	6	13,6%
Totaux	**44**	**100,0%**

Carte 2-Répartition géographique du marché des instruments de musique neufs en Lorraine

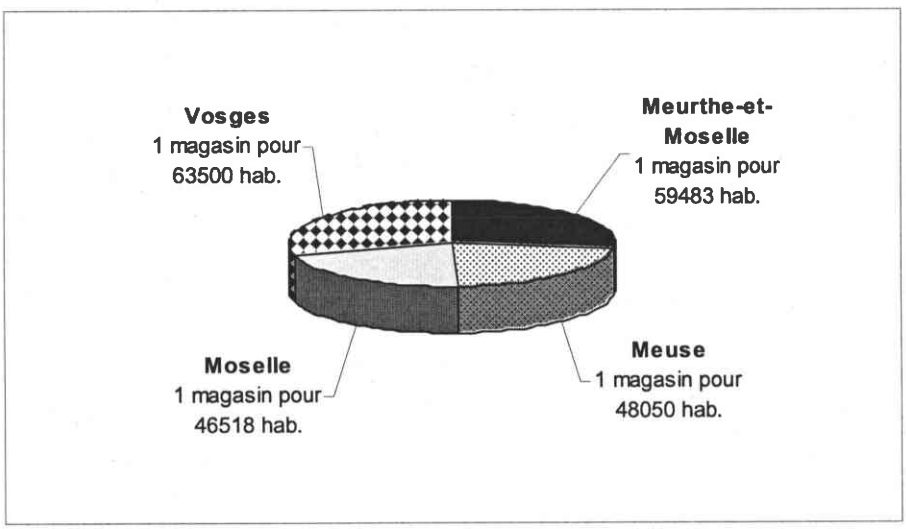


Cartographie Arteca - janvier 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

La moitié des magasins d'instruments de musique lorrains sont situés en Moselle, ce qui n'est pas réellement étonnant compte tenu de la densité démographique de ce département. Le reste des magasins se répartit de manière relativement proportionnelle en fonction du nombre d'habitants de chaque département. Si l'on rapporte ces données au nombre d'habitants de chacun des quatre départements (graphique 2), il apparaît que la Moselle est la mieux dotée en magasins d'instruments (1 magasin d'instruments pour 46 518 habitants), devant la Meuse (1 magasin d'instruments pour 48 050 habitants), la Meurthe-et-Moselle (1 magasin d'instruments pour 59 483 habitants) et les Vosges (1 magasin d'instruments pour 63 500 habitants). Il est évidemment assez curieux de voir le moins peuplé des départements lorrains, la Meuse, arriver en seconde position devant la Meurthe-et-Moselle et les Vosges.

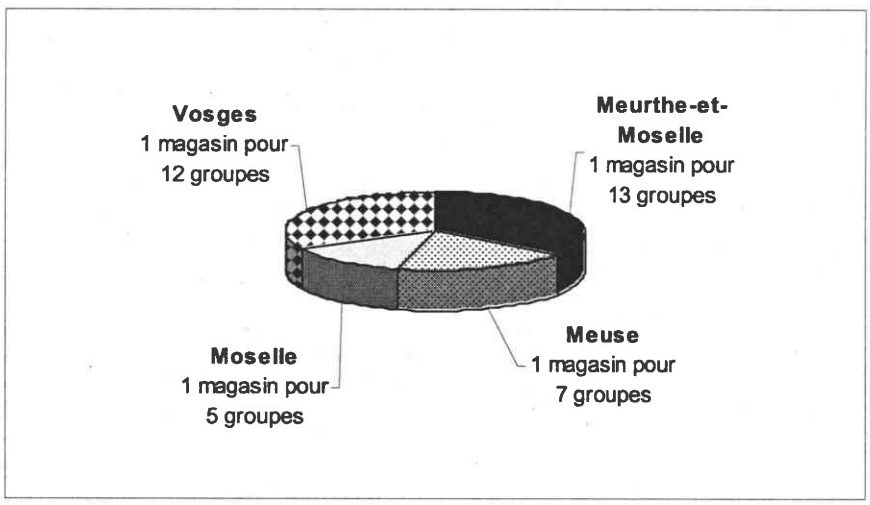
Graphique 2-Rapport entre le nombre de magasins d'instruments de musique neufs et le nombre d'habitants dans chaque département lorrain (données recueillies entre 1999 et 2002)



Si l'on rapporte le nombre de magasins d'instruments de musique au nombre de groupes rock existants (graphique 3) dans chaque département, ce sont encore une fois les départements de la Moselle (1 magasin d'instruments pour 5 groupes) et de la Meuse (1 magasin d'instruments pour 7 groupes) qui arrivent en tête. Suivis des Vosges (1 magasin d'instruments pour 12 groupes) et de la Meurthe-et-Moselle (1 magasin d'instruments pour 13 groupes) qui, cette fois-ci arrive en dernière position. Cette hiérarchie est fonction de la demande (groupes). On peut en inverser la perspective et l'entrevoir également sous l'angle de l'offre (magasins). Par exemple, on peut dire que chaque magasin en Meurthe-et-Moselle dispose d'une clientèle de 13 groupes, alors que chaque magasin en Moselle ne dispose que d'une clientèle de 5 groupes. Commercialement, il est donc préférable d'avoir un magasin en Meurthe-et-Moselle. Mais pour un groupe désireux de se constituer un parc instrumental neuf,

il est assurément plus avantageux d'habiter en Moselle. Ces éléments permettent de valider l'hypothèse émise précédemment selon laquelle la Moselle n'est certainement pas, en proportion, un territoire moins musicalisé que la Meurthe-et-Moselle, mais qu'il est en tendance simplement moins rock. Ce qui peut se vérifier également pour la Meuse et les Vosges. Par ailleurs, tout indique que l'attractivité du marché mosellan des instruments de musique s'étende hors des frontières départementales. En effet, il est fort probable que des villes telles que Metz et Thionville profitent de leur proximité avec la moitié nord de la Meurthe-et-Moselle pour capter la clientèle rock de ce département. Ce qui contraint en définitive le marché du neuf en Meurthe-et-Moselle, à se concentrer sur Nancy. Mais voyons maintenant l'usage qui est fait de ce parc instrumental.

Graphique 3-Rapport entre le nombre de magasins d'instruments de musique neufs et le nombre de groupes de rock dans chaque département lorrain (données recueillies entre 1999 et 2002)



1.3. REPETER

> « Le local devient, pour les musiques amplifiées, capital. Il constitue le domicile du groupe. C'est le point d'ancrage d'où toutes ses initiatives vont pouvoir naître. C'est le lieu où le groupe, dans son intimité, va pouvoir donner naissance à son art, c'est le lieu sans lequel rien n'est possible ». [*Projet culturel. Autorisation de Chant!er, 06.12.96*]

La répétition est le moment crucial où la musique se crée et se prépare avant qu'elle ne devienne concerts et disques. Elle s'inscrit dans un espace temps tout autant que dans un espace physique : le local de répétition. Le temps de la répétition constitue un mode d'entrée dans la vie de musicien sous la forme d'un groupe. C'est un moment au cours duquel on fait une triple expérience. La première consiste à produire et à créer de la musique avec d'autres

musiciens. La seconde consiste à repérer les potentialités de son équipement instrumental et à les ajuster aux capacités des autres équipements en présence. La troisième consiste à élaborer des projets communs en terme de développement de carrière (production phonographique et production scénique notamment). Autrement dit, cette combinaison d'expériences présuppose d'expérimenter un travail collectif. Ce qui signifie en outre, que la répétition est une activité indissociablement musicale et sociale.

Lorsque la musique se fait

La répétition est un moment fondamental pour la constitution d'un répertoire musical. Tout comme elle est essentielle dans la construction identitaire d'un groupe. Il serait pourtant faux de croire que ce moment soit exclusivement dirigé vers la production musicale. Les séances de répétition sont aménagées de telle sorte qu'on puisse y pratiquer de la musique mais également, qu'on puisse y discuter, voire s'y détendre. D'après les observations que j'ai pu effectuer, en règle générale, dès leur arrivée au local de répétition et après les civilités d'usage, les musiciens ressentent la nécessité impérieuse de mettre leur équipement instrumental en action. Ainsi, une répétition d'un groupe de rock débute habituellement par une cacophonie sonore rituelle au cours de laquelle chaque musicien se préoccupe avant tout de son propre instrument. Les baguettes roulent sur les éléments de batterie, les guitares s'accordent, les systèmes d'amplification sont testés. Puis, progressivement, chaque musicien se rend à nouveau disponible au collectif. Le travail peut commencer.

Lorsque la musique se tait

Après 45 minutes à 1 heure ½ de pratique instrumentale, les corps fatiguent et réclament une pause. On fume une cigarette, on boit un verre ou on va respirer au grand air. Ces moments sont l'occasion de transmettre des informations, de présenter le planning des concerts à venir, de régler les détails pratiques du déplacement pour le prochain concert, d'étudier un devis pour un studio d'enregistrement, de répondre à des interviews écrites, d'exposer les divergences entre les membres du groupe, de se répartir le travail administratif, etc. Il s'agit donc tout autant d'un temps de récupération pour les corps que d'un temps d'ajustement social indispensable à la cohésion du groupe.

1.4. UNE TYPOLOGIE DES LIEUX DE REPETITION

Le marché du local de répétition n'est pas réellement porteur en soi d'un poids économique conséquent. En volume, la demande se confronte à une offre relativement réduite, en tous les cas, difficile à juguler. Ce déséquilibre justifie que les groupes soient constamment à l'affût des mouvements et des perspectives au sein de ce patrimoine immobilier particulier. Dans cette dynamique, les musiciens orientent leurs recherches tous azimuts et se tournent aussi bien vers le secteur privé, que vers le secteur public ou parapublic. Les aléas de la vie des groupes de rock les conduisent souvent à circuler entre les locaux et à faire l'expérience des différentes formules existantes sur le marché. Leurs marges de manœuvre se réduisent ainsi plus souvent à saisir des opportunités qu'à effectuer des choix véritables. Afin de mieux saisir la diversité des locaux de répétition, je propose d'en dresser une typologie, dans une perspective comparative. Je présenterai les différents espaces au sein desquels ils existent et je pointerai également leurs particularités et leurs limites.

1.4.1. L'espace domestique : le local à domicile

La chambre : un investissement dual de l'espace

Il se peut que la chambre d'un des musiciens (souvent le batteur pour des raisons liées à l'encombrement de son instrument) fasse office de local de répétition. C'est une formule assez courante chez les moins de 20 ans. Elle est plus improbable au-delà de cet âge. Elles nécessitent un accord avec l'environnement familial immédiat qui en subit plus ou moins les conséquences. C'est pourquoi ces chambres sont souvent excentrées des lieux de vie familiaux : dans une cave, à une extrémité d'un bâtiment, voire dans une dépendance. Autant que faire se peut, l'emplacement est choisi de manière à préserver la vie de famille et le voisinage. Ce type de local est donc doublement investi. Il est à la fois un lieu de vie intime et un lieu de travail collectif. Le premier l'emportant sur le second, on ne lui apporte que rarement des modifications visant à améliorer les qualités acoustiques de la pièce.

La pièce réservée : un mono-investissement de l'espace

Certains locaux de répétition peuvent prendre place au sein de caves, garages, granges et dépendances et être exclusivement dédiés à la pratique instrumentale. Contrairement au cas de figure précédent, une pièce de ce type ne souffre pas d'un investissement partagé entre le

collectif et l'individuel dans ce qu'il a de plus intime. A ce titre, elle est fréquemment équipée en conséquence. Comme souvent, pour tenter d'insonoriser la pièce, murs et plafonds sont recouverts des traditionnelles boîtes à œufs, de plaques de polystyrène, de laine de verre, d'épaisses tentures ou encore de moquette.

La pièce de dépannage : un investissement contraint et inadapté

Il arrive que certains musiciens choisissent de jouer à domicile quelles qu'en soient les conséquences. Momentanément dépourvu de local de répétition, j'ai pu observer un groupe répéter dans un salon d'appartement au sein d'un immeuble de quinze étages. Plusieurs déambulations urbaines m'ont permis de constater que cet exemple n'avait rien de marginal. Inutile de préciser que ces expériences sont difficilement reproductibles eu égard aux nuisances sonores générées et aux réactions assez hostiles que soulève cette formule dans le voisinage.

L'espace domestique : particularités et limites

Souvent idéalisée, la pratique de la répétition à domicile se révèle être relativement difficile. Au mieux, un local de répétition situé dans l'espace domestique présentera l'avantage d'être exempt de loyer. Tout au plus sera-t-il exigé une contribution aux frais liés à la consommation électrique. Pour le reste, à moins d'être situé dans une propriété dans laquelle le local ne constitue pas une source de nuisances pour l'environnement immédiat – ce qui reste exceptionnel – la répétition reste souvent chronométrée du fait du degré de tolérance variable que manifeste ce même environnement à l'égard du bruit.

> Ah non, non, non. Ils répètent dans la cave les mercredis et samedis. En général ils n'exagèrent pas. Ils jouent de 14 à 17 heures en gros. Lui [le fils] il travaille ses cours [de batterie] une heure par jour. Ça fait un de ces raffuts. C'est infernal. Tout tremble. Le samedi après-midi, de toute façon je fais les courses. Les autres [musiciens du groupe] aimeraient bien venir plus souvent, mais c'est impossible. Ils feraient plus que ça si on les freinait pas. De toute façon, on a posé les conditions : il répète à la maison avec ses copains à condition qu'il bosse à l'école. Pour l'instant ça va. [*Conversation avec une mère de famille à propos du groupe de son fils qui répète à domicile depuis 6 mois*].

1.4.2. L'espace locatif : les bailleurs privés

Les studios d'enregistrement : une activité annexe

Certains studios d'enregistrement lorrains font quelquefois de la répétition une activité commerciale annexe. Quatre d'entre eux proposent un service de ce type[30]. Leurs propriétaires ou gérants sont souvent eux-mêmes musiciens. Ce qui, cumulé à leur activité d'ingénieur du son, les rend à la fois exigeants sur le plan acoustique comme sur le plan de l'insonorisation. Notamment car ces locaux de répétition sont toujours attenants au studio d'enregistrement et qu'il faut préserver les uns des autres de toute intrusion sonore. Il s'agit de studios situés en périphérie de villes moyennes. Dans une zone industrielle pour deux d'entre eux. En pleine forêt pour les deux autres. Leur position géographique les isole de tout voisinage d'habitation et y autorise de ce fait un accès illimité.

Les associations dédiées à la répétition

Les structures de répétition associatives sont souvent initiées par des musiciens. Leurs statuts exigent des usagers qu'ils soient non pas simplement des consommateurs, mais des acteurs impliqués dans la gestion des lieux. S'ils sont insonorisés et bénéficient d'un système de sonorisation, de toilettes, d'un point d'eau et de chauffage, ces lieux sont toutefois dépourvus de matériel d'amplification et de batterie. Ce qui laisse aux utilisateurs la possibilité de répéter sur leur propre équipement, qu'ils disposent ensuite dans des boxes réservés à chacun des groupes fréquentant le lieu.

De particuliers à particuliers

La location de particuliers à particuliers constitue entre toutes, la formule que l'on retrouve le plus fréquemment. En règle générale, il s'agit d'un espace difficile à louer (cave ou parking souterrain). Le proposer à la location en tant que local de répétition est souvent une aubaine pour le propriétaire. Les musiciens, trop heureux d'obtenir un lieu de répétition, se montrent habituellement très peu exigeants à son endroit et se satisfont d'un lieu fermant à clé et de quelques prises électriques. Ils sont en outre souvent prêts à fournir beaucoup d'efforts très éloignés de la pratique musicale (couler une dalle, confectionner une porte métallique,

[30] L'un d'entre eux a abandonné sa souveraineté sur les locaux de répétition courant 2001, pour en confier la gestion à une association. Il bascule donc dans l'espace de la répétition présenté dans la section suivante.

recouvrir murs et plafonds d'une matière supposée absorber les sons, etc.). Evidemment, ces lieux disposent rarement d'un équipement sanitaire de base (WC, lavabo). Pas plus qu'ils ne sont équipés d'un système de chauffage pour l'hiver. Les musiciens ont au moins aussi bien intégré l'idée qu'il fallait se contenter de peu que les propriétaires ont intégré celle qu'ils se trouvent être des philanthropes pour la création musicale. Les doléances des premiers en direction des seconds restent ainsi toujours très mesurées par crainte de mettre un terme à cette relation.

Les agences immobilières

Seul un nombre très réduit d'agences immobilières semblent proposer des locaux de répétition (seuls deux groupes de l'échantillon y recourent). Bien que les agences prétendent le contraire, ceux que j'ai pu visiter sont très mal équipés. L'humidité, l'exiguïté et les loyers démesurés (274 €/mois, soit 1 800 francs/mois + 3 mois de caution) condamnent bien souvent ces locaux à l'inoccupation.

L'espace locatif : particularités et limites

Il est possible d'établir une distinction entre les locaux de répétition relevant de l'espace locatif en fonction du mode de gestion qui leur est associé. Concernant les deux premiers types de locaux (loué par un studio d'enregistrement ou une association dédiée à la répétition) propriétaires et responsables associatifs restent souverains. Ils conservent la gestion des lieux même si les associations cherchent quelquefois à impliquer les utilisateurs dans le fonctionnement de leurs locaux. Concernant les deux autres types de locaux (loués par un particulier ou par une agence immobilière), leur propriétaire délègue généralement la gestion du lieu à un musicien. Ce dernier est alors investi de deux fonctions : le versement du loyer[31] et le bon fonctionnement du local. Cette responsabilité n'est pas toujours sans poser quelques questions d'ordres économique, éthique et organisationnel comme on va le voir.

Payer le loyer de son local

Les loyers de ce type de locaux sont souvent d'ordres très variables. On peut les situer dans une fourchette comprise entre 30 et 153 € (200 et 1 000 francs) Lorsqu'un groupe estime le prix du loyer trop élevé pour lui, il lui faut trouver deux ou trois (rarement plus) groupes

[31] Cette relation duelle quasi exclusive n'est pas toujours dépourvue d'ambiguïté. Il arrive par exemple que l'intermédiaire surfacture le prix du loyer aux musiciens qui en ignorent le montant réel. Une escroquerie de ce type ayant fait grand bruit a éclaté au sein d'un local de répétition nancéien vers la fin 2000.

susceptibles de partager ces frais. Généralement, le réseau d'interconnaissances permet une diffusion rapide de l'information. En retour, le groupe recruteur procède à l'évaluation des prétendants sur la base de critères tels que les liens relationnels antérieurs, la réputation et dans une moindre mesure, les genres musicaux pratiqués par les candidats.

Solidarités intra-groupes

La majorité des groupes lorrains ont été, ou sont encore, des nomades sur le marché de la répétition. Ce qui les conduit à se poser un certain nombre d'interrogations éthiques, voire déontologiques. C'est ce qui justifie certaines fois que les mieux pourvus d'entre eux, manifestent de la solidarité à l'endroit des moins bien pourvus. Autrement dit, certains groupes bénéficiant d'un local l'ouvrent à d'autres selon ses disponibilités. Toutefois mes observations donnent à penser que cette solidarité se met en œuvre dans des situations bien particulières ou le groupe accueillant, entretient des relations plus ou moins privilégiées avec le groupe accueilli.

> Après les galères qu'on avait eues avec d'autres groupes on avait dit stop, plus personne, quitte à payer plus cher ! Mais bon, quand les autres se sont retrouvés à la rue, on pouvait pas faire autrement que de les dépanner. Normal, c'est des supers potes. Ça dure depuis deux ans maintenant... [*Conversation avec Romuald, 25 ans, demandeur d'emploi, bassiste dans un groupe pop*]

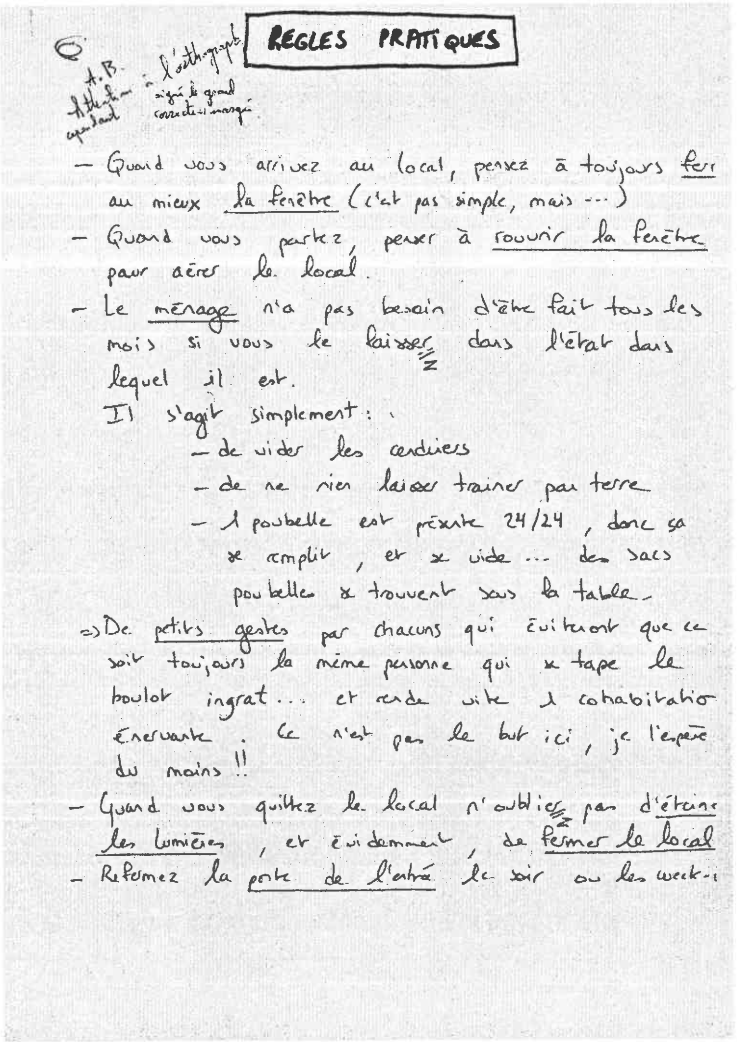
Organisation du local

Partager un local à plusieurs groupes revient à multiplier les difficultés de gestion. Se pose tout d'abord la question d'une harmonisation des temps d'utilisation du local. Cela se traduit généralement par l'élaboration d'un planning[32]. Les groupes s'approprient alors certains créneaux horaires qui ne pourront être modifiés que dans un cadre négocié. Se pose ensuite la question de la soumission à des règles communes, tacites ou verbalisées, voire écrites telle qu'on peut les lire ci-dessous. [*Exemple de règlement d'un local de répétition, 2000, ci-après*]

[32] Beaucoup de ces locaux ne sont praticables qu'après les heures de bureau. Non pas que les musiciens travaillent tous en journée, mais parce que ces lieux sont directement situés sous des boutiques, des bureaux ou encore de crèches. L'accès y est donc impossible avant 18 ou 19 heures en semaine exception faite du dimanche. La majorité des groupes répètent donc en soirée entre 19 et 24 heures. Il est de ce fait assez improbable que des groupes se partagent une soirée.

Ces règles concernent essentiellement l'échéance pour le paiement des loyers, l'entretien du local et les problèmes liés à l'utilisation non préalablement négociée de matériel. Un ensemble de paramètres quelquefois difficiles à gérer si l'on en juge les propos suivants :

> Attends, on veut plus mettre n'importe qui dans le loc ! On a eu suffisamment de problèmes avec les autres enfoirés. Ils filaient leurs chèques avec 15 jours de retard, ils se servaient de notre matos comme ça leur chantait, ils se bourraient la gueule au loc avec leurs copains. La foire quoi. On leur a demandé de partir gentiment… Les prochains ils vont passer un entretien d'embauche serré, je te jure. Si on pouvait payer le loyer tout seul on se ferait pas chier avec d'autres, je te jure. [*Conversation avec Max, 43 ans, intérimaire, guitariste d'un groupe blues rock*]



Assurer le matériel

Les locaux de répétition présentent l'inconvénient, souvent rappelé par les groupes, de ne pas pouvoir être assurés selon des tarifs identiques à ceux pratiqués dans le parc immobilier classique et cela même lorsque les groupes justifient d'un bail. Les matériels entreposés dans un local et à plus forte raison, les matériels de plusieurs groupes réunis atteignent quelquefois des valeurs monétaires considérables, sans compter les valeurs affectives très fortes comme on le verra dans le chapitre 4. Un groupe de quatre musiciens, doté d'un équipement instrumental de gamme moyenne, l'évalue généralement aux alentours de 17 500 € (115 000 francs). Aucun groupe n'étant à l'abri d'un cambriolage (de multiples exemples hantent les esprits des musiciens), la question de l'assurance se pose souvent avec acuité. Toutefois, les musiciens effectuant des démarches dans ce sens se heurtent souvent à un mur, sinon à des montants de cotisation exorbitants.

1.4.3. L'espace professionnel

Le studio de répétition professionnel

Nancy est la seule ville de la région à accueillir une structure professionnelle entièrement dédiée à la répétition. Créée en 1993, cette entreprise culturelle est soutenue par la Direction régionale des affaires culturelles (Drac) et par la ville de Nancy[33]. Elle est gérée par un acteur parvenu à en faire son emploi. Cette entreprise propose trois studios de répétitions entièrement équipés. Ce qui recouvre deux choses. Premièrement, que ces studios offrent à la fois isolation phonique et confort acoustique. Deuxièmement, qu'ils sont pourvus d'une batterie, d'un système de sonorisation pour le chant et d'amplificateurs pour guitare et basse. Entre parenthèses, on notera qu'ils sont également équipés de sanitaires. Ouverts du mardi au dimanche de 14 à 1 heure du matin, on y vend du temps de répétition en tranches sur la base d'un forfait horaire (12 €, soit 80 francs[34]).

L'espace professionnel : particularités et limites

Les plannings fastidieux, les tours de ménage, la récupération des loyers, les « emprunts » de matériel, la promiscuité, les questions d'assurance, etc., autrement dit, l'ensemble des points susceptibles de se poser en termes litigieux avec des co-locataires n'ont plus cours ici, puisqu'ils sont entièrement pris en charge par le gérant des lieux.

Il serait probablement prématuré de considérer que les conditions de répétition offertes par ce type de lieu ne présente qu'un lot d'avantages et se rapprocherait de ce fait d'une sorte d'idéal commun à tous les musiciens. En effet, il présente un certain nombre d'inconvénients qu'on peut résumer en trois points.

Impossibilité de répéter sur son propre matériel

Beaucoup de musiciens envisagent difficilement d'utiliser un autre équipement que le leur. C'est une caractéristique que l'on retrouve même auprès des groupes les moins expérimentés comme l'illustrent ces propos :

---

[33] Depuis janvier 2001, la municipalité, dans le cadre de son programme d'aide à la répétition, verse un complément financier à la structure, de manière à ce que ses tarifs soient équivalents à ceux pratiqués par les MJC offrant le même type de prestations.

[34] Le complément financier de la municipalité couvre la moitié de ce tarif, soit 6 € (40 francs) à concurrence de 50 heures de répétition annuelles par groupes.

> Ouais, bon au début c'est bien de pouvoir répéter comme ça, c'est sûr, ça dépanne, mais là on vient de s'acheter du matos et on peut plus continuer là-dedans. C'est trop con d'avoir du matos à la maison et de jouer dessus que quand t'as un concert. Tu peux jamais vraiment travailler ton son en fait. Faut qu'on trouve autre chose. [*Conversation avec Kim, 23 ans, étudiant, chanteur d'un groupe hard rock constitué en 99, a donné une dizaine de concerts*]

Les musiciens sont souvent très attachés à la texture sonore et à la puissance que leur équipement est capable de restituer. Ensuite, il paraît évident que certains musiciens nourrissent un rapport d'intimité à l'objet qui dépasse ces seules caractéristiques techniques.

> J'ai mis des années à mettre la main sur cet ampli. Je l'ai racheté à un mec qui faisait du baloche dans les années 70. Je l'ai eu pour peau de balle. J'y croyais pas. J'ai cru que j'allais faire une attaque quand je l'ai vu. J'ai pas discuté le prix une fois. Un Hiwatt de 70... Le même que celui de Townshend [The Who]. J'ai exactement le son du *Live at Leeds*. Ça ronfle grave. [*Conversation avec Valentin, 28 ans, guitariste dans un groupe de rock sixties, ayant donné une soixantaine de concerts et réalisé un disque autoproduit*]

Le soin quasi fétichiste que certains musiciens accordent au choix, puis à l'entretien de leur équipement renseigne sur la nature des rapports qu'ils entretiennent avec lui. Partant, on peut mieux comprendre qu'ils ne puissent se satisfaire d'un lieu de répétition standardisé et dépersonnalisé.

Entrée du processus créatif dans une logique chronométrée

La création musicale s'accommode généralement très mal avec l'idée d'un temps contraint. De fait, les utilisateurs de ce type de lieu semblent généralement assez réservés quant à une gestion du temps hyper rationalisée :

> C'est chiant d'avoir toujours l'œil sur l'horloge. T'espères que le groupe d'après va arriver avec un peu de retard. Le pire c'est quand t'es en plein milieu d'un morceau qu'il faut que tu remballes... En fait quand t'arrives t'as pas intérêt à bavasser trop longtemps, t'essaie de jouer au max et tu causes après. Si t'as rien qui sort [l'inspiration] et que tu vois l'heure tourner ça t'énerves et quand t'es énervé faut pas croire que tu vas sortir quelque chose de bon. Le problème c'est que ça vient pas comme ça. [*Conversation avec Cédric, chanteur, usager de ce type de lieu depuis 6 mois*]

Impossibilité d'une appropriation des lieux

De multiples récits d'artistes évoquent l'importance que revêt pour eux leur lieu de travail. Il y est question d'appropriation d'un espace qu'ils rendent propice au libre déroulement de leur créativité. Or, les nouveaux lieux de répétition ressemblent beaucoup à des espaces issus de « technologies high-tech, climatisées, aux odeurs de javel signe d'un entretien quotidien aux normes d'hygiène en vigueur dans tout service public, clean quasi lisses et cliniques, claires, lumineuses, à l'acoustique mate » comme l'a souligné Marc Touché[35]. On peut donc légitimement se demander si les musiciens peuvent s'y sentir à l'aise. D'autant que certains

[35] TOUCHE, M. 1996. Les lieux de répétition de musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux. *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 70, p. 66.

musiciens entretiennent des rapports très affectifs avec leur local de répétition à l'image de ces propos :

> Je passe plus de temps au local que chez moi. Des fois je me demande si c'est pas plus chez que chez moi, enfin que mon appart je veux dire ! On l'a décoré, on l'a équipé, on a tout fait pour être à l'aise. Y a une machine à café, un canapé, une petite chaîne. On passe de bonnes soirées ici. On joue, on discute, on s'écoute des trucs. On est un peu à l'abri de tout ici au fond de la cave. Je crois que je préfère être ici que chez moi en fait ! [*Conversation avec Romuald, 25 ans, demandeur d'emploi, bassiste dans un groupe pop*]

1.4.4. L'espace de l'intérêt général : secteur public et secteur parapublic

Le service municipal

Les services municipaux sont très fréquemment sollicités pour les questions de répétition. Les pressions que peuvent exercer des administrés-musiciens sur leurs élus[36] contraignent ces derniers à ne plus ignorer leurs conditions de pratique. Eventuellement, elles peuvent les conduire à envisager la création d'équipements adaptés.

Certaines municipalités proposent des mesures de dépannage provisoires et souvent inadaptées comme les salles des fêtes ou un coin de salle polyvalente, qui dans aucun cas, ne permettent à des groupes de s'installer durablement.

FLEVILLE-DEVANT-NANCY

Groupes musicaux : les jeunes s'organisent



Le groupe du matin en répétition.

Depuis de nombreuses années, des groupes musicaux Flévillois ont la possibilité d'exercer leur talent, à la maison des associations, et par le fait même de voir surgir de leurs rangs quelques vedettes. Cette possibilité jusqu'à juin dernier couverte par l'association Fléville, a été remise en cause par l'association elle-même qui ne pouvait plus, pour des questions d'assurance et de surveillance, couvrir cette activité.

Aussi les jeunes ont été mis en demeure par la municipalité de trouver un cadre juridique acceptable pour tous, afin que les responsabilités de chacun soient définies. Après quelques mois de battement, l'association « *Fléville fait du bruit* » regroupe une douzaine de jeunes adeptes de musiques rock et autres techno.

Constituée de deux groupes, cette association répète le dimanche à la maison des associations, dans une pièce insonorisée, et projette l'idée de faire dans quelque temps des concerts.

Dans cette opération, tout le monde est content, les ados qui ont trouvé une salle pour s'entraîner, et la municipalité qui a désormais face à elle des responsables associatifs.

[36] On citera pour exemple les démarches menées par la fédération Autorisation de Chant!er à Nancy depuis 1995, déjà évoquées plus haut (*cf.* annexes : documents 1 et 2). Ses revendications devaient entre autres, aboutir à la création de locaux de répétitions dans le cadre du contrat de Plan Etat-Région 2000-2003. Elles se traduisent aujourd'hui sous la forme d'un Centre Régional des Musique Actuelles (CRMA) en cours de construction. On retiendra également les pressions exercées par la fédération Hiéro-Vosges sur la municipalité du Thillot, pour obtenir un local de répétition pour les musiciens de la commune en 1999 (*cf.* annexes : document 3).

D'autres confient la gestion de locaux, non nécessairement insonorisés, à un service municipal dédié à la jeunesse comme c'est le cas à Jarny ou à Metz par exemple. D'autres encore en confient directement la gestion de ces lieux aux musiciens en exigeant qu'ils se constituent préalablement en association comme cela a été le cas par exemple à Fléville-devant-Nancy par exemple [*L'Est-Républicain, édition du 26 janvier 2000, page précédente*].

A Epinal (88), un local non équipé a été mis à la disposition des groupes locaux dans les sous-sols de l'école nationale de musique. Ce sont deux associations de diffusion de spectacles qui en assurent la co-gestion avec l'école de musique qui en a la jouissance pendant les heures et jours ouvrables. Pour l'ensemble de ces cas de figures, la location s'effectue sur la base d'une cotisation annuelle modique oscillant entre 8 et 15 € (50 et 100 francs).

Les MJC : deux modèles

Certaines MJC (Maison des Jeunes et de la Culture), entraînant dans leur sillage un certain nombre d'associations sensibles aux questions d'éducation populaire, ont par vocation toujours été sensibles aux pratiques culturelles des jeunes. Les premières ont occupé, dès le milieu des années 70, un rôle important dans la diffusion et la pratique du rock en France[37]. Par ailleurs, la formation musicale constitue souvent en ces lieux, un champ d'activité important. Rien d'étonnant donc à ce qu'elles aient également pris en considération la pratique de la répétition et « aménagé » des locaux à cet effet en leur sein. Deux logiques sont à l'œuvre dans ce cadre. La première, relativement sommaire et ancienne, vise à proposer une pièce, plus ou moins insonorisée, à des groupes qui se la partagent, contre une adhésion annuelle à leur structure comprise entre 5 et 8 € (30 et 50 francs). Cette formule est proposée par une demi-douzaine de MJC lorraines. La seconde formule, plus récente, est calquée sur le modèle du local professionnel évoqué plus haut. La prestation est vendue dans une fourchette de prix comprise entre 6 à 8 € (40 à 50 francs) par heure.

Le service culturel de la vie étudiante

Sur un modèle identique à celui que l'on vient d'évoquer et très fortement calqué sur l'exemple du studio professionnel, le service culturel du CLOUS de Metz (Centre Régional des Œuvres Universitaires et Scolaires Mosellan) met à disposition des étudiants un local de

[37] MIGNON, P. 1991. Paris/Givors : le rock local. *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. *Rock. De l'histoire au mythe*. Paris : Anthropos, p. 210-211.

répétition totalement équipé dont le tarif horaire s'élève à 6 € (40 francs) de l'heure pour les étudiants et 9 € (60 francs) de l'heure pour les non-étudiants.

L'espace de l'intérêt général : particularités et limites

Concernant l'intervention publique locale, bien que quelques initiatives prennent forme ça et là, il apparaît évident que les groupes de rock doivent différer leurs exigences d'égalité de traitement par rapport à d'autres activités artistiques. En attendant, ils n'ont d'autre choix que de se rabattre sur l'une des multiples alternatives exposées dans ce travail. Du point de vue des musiciens, les services municipaux et les élus sont souvent coupables d'ignorance ou pire d'évitement. Ce qui, dans les deux cas, aurait tendance à favoriser leur inertie selon certains musiciens :

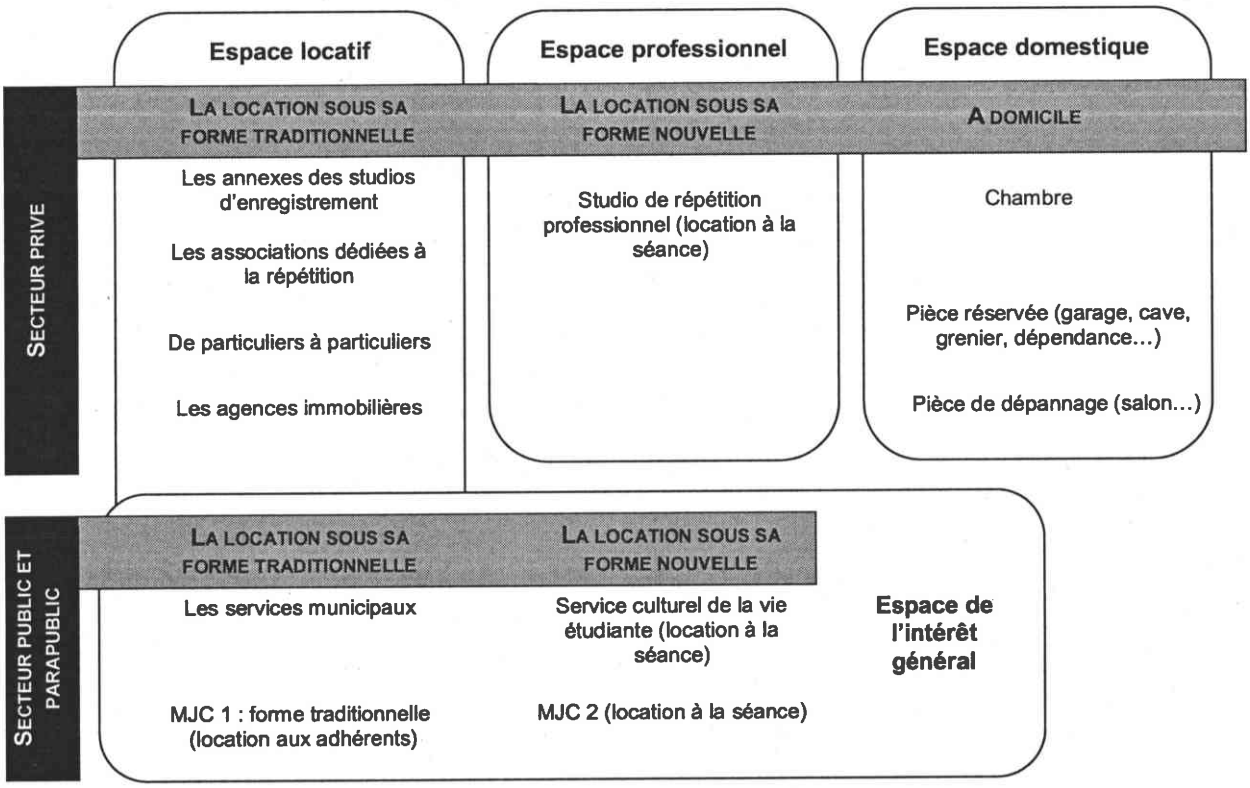
> Quand l'autre connard de la mairie il dit : « oui, des locaux de répètes il y en a », il a pas totalement tort. Il est en train de dire une connerie parce qu'il sait pas de quoi il parle, mais il a pas totalement tort. Dans le sens où les groupes se sont toujours démerdés pour avoir des locaux. Toujours. Depuis la nuit des temps les groupes se sont démerdés pour répéter. Ça leur a coûté cher, ça a fait partie du deal, de temps en temps y en a un qui trouvait un local gratuit, un autre un local à 4 000. Ça a toujours fait partie du deal et certainement que ça a fait partie du truc. T'en chies un peu, t'apprends à payer de ta personne, etc. [*Benjamin, 30 ans, Rmiste, manager, tourneur, musicien de rock expérimental, 582*]

Dans le secteur parapublic, les demandes de locaux de répétition restent pour l'heure, elles aussi, largement en dessous des attentes des musiciens. Le modèle dit traditionnel des MJC est saturé, ce qui explique pourquoi les plaquettes de présentation de ces structures n'en font jamais mention. Les séances de répétition en tranches, présentent quant à elles, le même type de limites exposées plus haut à propos du studio professionnel[38].

Au final, l'observation ethnographique permet d'identifier un marché des lieux de répétition segmenté en quatre espaces aux logiques distinctes. Ces quatre espaces se divisent eux-mêmes en deux secteurs selon le régime juridique auquel ils appartiennent : d'une part le secteur privé, et de l'autre, le secteur public et parapublic. Le schéma 1 rend compte de cette configuration.

[38] Pour en avoir un aperçu, il suffit de se reporter au document 4 des annexes, qui présente les règles de fonctionnement d'un studio de répétition attaché à une MJC.

Schéma 1-Les différents espaces et secteurs de la répétition



1.4.5. Localisation des lieux de répétition

Dresser l'inventaire de l'ensemble des locaux de répétition lorrains est une tâche improbable. Par conséquent, comme on peut le lire dans le tableau 3 et la carte 3, ma démarche a consisté à ne répertorier que les locaux de répétition présentant un caractère objectivable. [*Plaquette de présentation MJC Haut-du-Lièvre, Nancy, 2002, ci-contre & flyer*[39] *Skyline 2000, page suivante*]

[39] Un *flyer* est une feuille volante d'une dimension réduite contenant une information. On le trouve généralement dans les lieux de concerts, chez certains disquaires et dans les courriers postaux que les acteurs échangent.

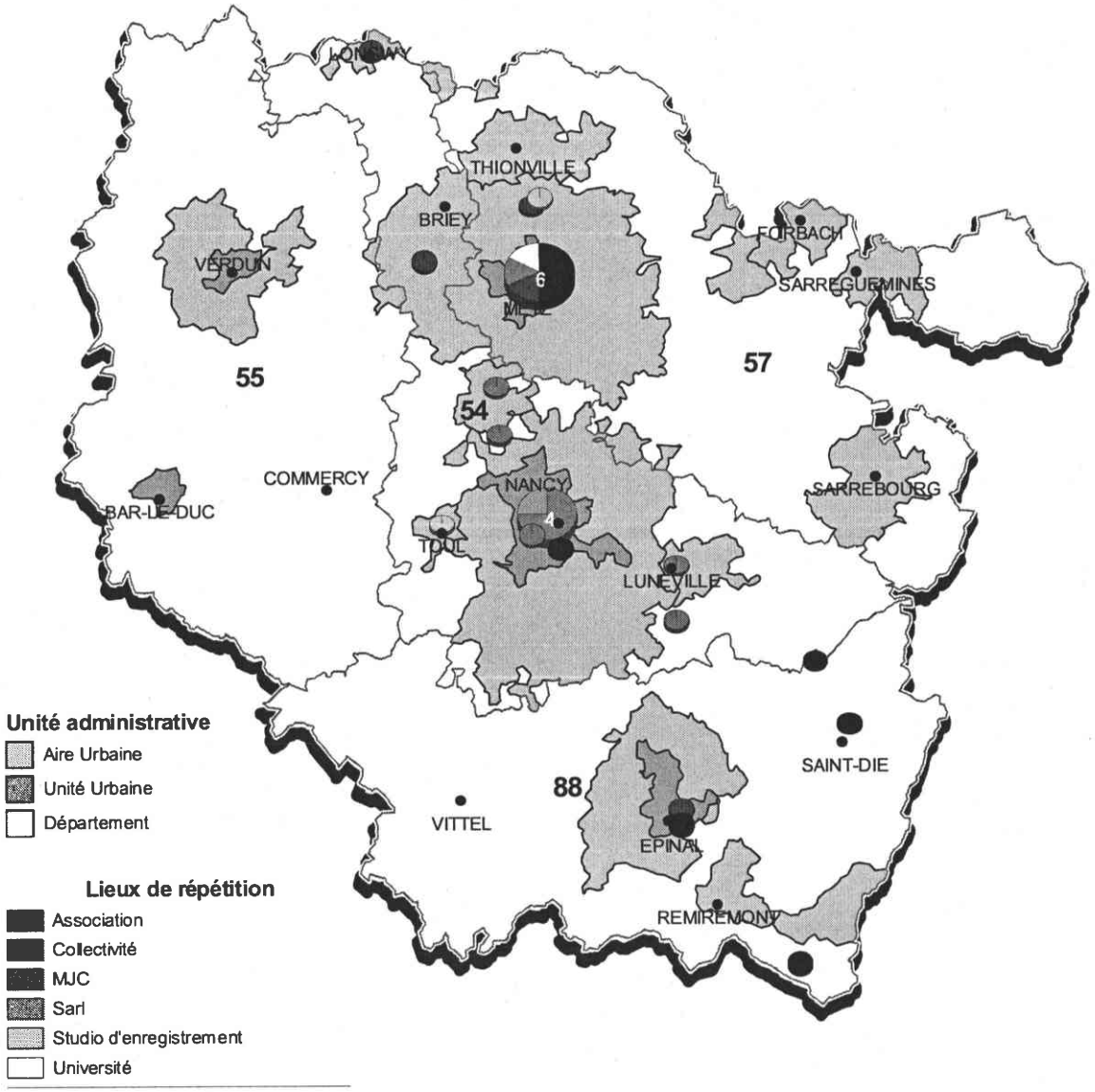
C'est-à-dire ceux disposant d'une visibilité institutionnelle au sein du monde du rock lorrain. Ce qui exclut évidemment les lieux situés dans l'espace domestique ainsi que certains de ceux situés dans l'espace locatif. Dans ce cadre, on dénombre environ 26 lieux de répétition. Ce chiffre est évidemment très nettement disproportionné en regard du nombre de groupes en activité en région (environ 380 recensés au cours de mon enquête). Sauf à considérer que chacun de ces 26 lieux de répétition absorbe au moins une quinzaine de groupes, ce qui est totalement improbable compte tenu de la répartition géographique des groupes et compte tenu du caractère impraticable d'une telle hypothèse, il apparaît très clairement que les groupes de rock répètent majoritairement dans des lieux non institutionnels.



Tableau 3-Locaux de répétition en Lorraine

Répartition régionale des locaux de répétition (données recueillies entre 1999 et 2002)								
Région Lorraine	**Espace locatif**		**Espace prof.**	**Espace de l'intérêt général**			**Totaux**	**Totaux %**
	studio	*Asso.*	*SARL*	*Collect.*	*Univ.*	*MJC*		
M & M (54)	1	1	1	2		8	13	**50,0%**
Meuse (55)								
Moselle (57)	1	3		2	1	1	8	**30,8%**
Vosges (88)		4		1			5	**19,2%**
Totaux	2	8	1	5	1	9	26	**100,0%**
Totaux %	**7,7%**	**30,8%**	**3,8%**	**19,2%**	**3,8%**	**34,6%**	**100,0%**	

Carte 3-Répartition géographique des lieux de répétition objectivables en Lorraine



Cartographie Arteca - janvier 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

La Meurthe-et-Moselle détient la moitié des lieux de répétition disponibles sur la région[40]. Loin devant la Moselle, les Vosges et la Meuse qui ne dispose quant à elle, d'aucun local de répétition objectivable[41]. De façon globale, ce sont les MJC et le tissu associatif qui se partagent le marché des locaux de répétition en Lorraine. Si on affine le regard, le terrain est plutôt occupé par les associations dans les Vosges et en Moselle, alors qu'en Meurthe-et-

[40] Compte tenu du nombre de groupes de rock en activité sur le département, il est fort probable qu'il détienne également la première place en terme de lieux de répétition non quantifiables.

[41] Pendant le temps de mon enquête, la MJC La Passerelle de Belleville-sur-Meuse, en périphérie de Verdun a procédé à l'équipement acoustique d'un local de répétition.

Moselle, ce sont plutôt les MJC, qui se positionnent sur le créneau. Par ailleurs, l'immense majorité de ces lieux (80,8 %) sont localisés dans l'espace urbain. Il est notable, à ce titre, que seules les associations s'autorisent à travailler en milieu rural.

Pour finir, on peut dire que les collectivités locales proposent ce service de manière quasi équilibrée au sein des trois départements. Par contre, les locaux de répétition mis à disposition par des studios d'enregistrement, des sociétés ou par l'université demeurent des cas très isolés. En conclusion, au vu du nombre de groupes en activité au sein des départements lorrains, il va de soi qu'ils sont massivement contraints de pratiquer leur musique dans des lieux non spécifiquement dédiés à cette pratique. Ce qui constitue un facteur d'encouragement au nomadisme entre les locaux de répétition ainsi que le recours massif au bricolage. Etant entendu que la répétition est l'activité première d'un groupe de rock, elle ne peut toutefois se suffire à elle-même et ne constitue qu'une rampe d'accès vers les activités phares du monde du rock. A savoir donner des concerts et enregistrer des disques.

1.5. PERFORMER LA MUSIQUE ROCK EN LORRAINE

On peut retenir trois points essentiels à propos des groupes rock en Lorraine :

- Il existe au moment de l'enquête environ 380 groupes de rock en activité, soit un groupe pour 6 080 habitants. Ce qui représente globalement un vivier d'environ 1 600 musiciens.
- Les groupes de rock sont majoritairement concentrés dans les zones urbaines (77,3 %).
- Les groupes de rock sont majoritairement localisés en Meurthe-et-Moselle (42,1 %), puis en Moselle (30,3 %).

On peut retenir quatre points essentiels à propos du marché du parc instrumental en Lorraine :

- Le marché se divise en deux secteurs distincts : le marché de l'occasion représenté par les musiciens eux-mêmes ; le marché du neuf essentiellement représenté par les magasins d'instruments de musique.
- On dénombre 44 magasins d'instruments de musique et luthiers. L'immense majorité (90,9 %) d'entre eux est concentrée en zone urbaine

- 50 % de ces magasins d'instruments sont situés en Moselle. La Meurthe-et-Moselle arrive en dernière position si l'on rapporte le nombre de magasins du département au nombre de groupes de rock en activité sur son territoire.
- La clientèle rock de la moitié nord de la Meurthe-et-Moselle est captée par l'attractivité commerciale de la façade Ouest de la Moselle (Metz-Thionville).

On peut retenir cinq points essentiels à propos des lieux de répétition en Lorraine :

- La pratique de la répétition s'exerce à travers quatre espaces. L'espace domestique, l'espace locatif, l'espace professionnel et l'espace de l'intérêt général. Les trois premiers espaces relèvent du secteur privé, tandis que le quatrième espace appartient au secteur public et parapublic.
- On perçoit deux grandes tendances concernant ces espaces. D'une part, des lieux nouveaux à vocation professionnelle présentant les particularités d'être insonorisés et équipés en systèmes de sonorisation et d'amplification. D'autre part, des lieux « traditionnels » se présentant sous la forme de pièces brutes, éventuellement insonorisées par les utilisateurs eux-mêmes.
- Il apparaît que moins les locaux sont équipés, plus les utilisateurs disposent sur eux d'un droit d'appropriation et de gestion. A l'inverse, les possibilités d'appropriation se réduisent proportionnellement à mesure que les locaux sont davantage équipés (moyens humains y compris).
- On dénombre 26 locaux de répétition objectivables (institutionnalisés). 80,8 % d'entre eux sont concentrés dans l'espace urbain. La Meurthe-et-Moselle en détient la moitié.
- La proportion entre les lieux de répétition objectivables et les groupes de rock est de 1 pour 15. Cela signifie que les groupes répètent très majoritairement en dehors des lieux institutionnalisés.

2. LA MUSIQUE ROCK COMME EVENEMENT : LE CONCERT

Un concert se traduit par la capacité d'un dispositif à le mettre en oeuvre. Pour fonctionner, ce dispositif doit combiner simultanément un certain nombre d'acteurs, de lieux, de cadres et d'équipements. De manière concrète, un concert requiert peu ou prou l'intervention d'un producteur, d'un organisateur, d'un programmateur, d'une régie technique (sonorisation, lumière), de techniciens, d'un lieu, d'une billetterie, d'un débit de boissons, etc.

Je vais ici me centrer plus particulièrement sur ce que l'on appelle l'activité de diffusion d'artistes. Ce terme fait référence à la fois à l'activité de « diffusion » elle-même et à la figure qui lui est associée : le « diffuseur ». Cette bipolarité renvoie quant à elle à trois grands types d'activités/figures que sont : production/producteur, organisation/organisateur, programmation/programmateur. Par producteur on entend généralement celui qui assure le financement d'un concert. L'organisateur est habituellement chargé de l'organisation matérielle de ce type de manifestation en terme de coordination d'activités et de répartition des tâches. Le programmateur, quant à lui, opère les choix artistiques de l'événement. La cristallisation de ces acteurs culturels dans l'activité de diffusion vise généralement au développement d'un projet culturel.

En région, hormis pour les structures d'économie privée, j'ai pu observer que ces trois activités/figures étaient largement interdépendantes les unes des autres. Elles sont souvent matérialisées sous la forme d'une seule et même entité dont il est quelquefois difficile de démêler les frontières. En règle générale, le producteur est aussi organisateur et il est rare qu'un programmateur se cantonne à cette unique activité et ne participe pas également à l'organisation de l'événement. Entre toutes, ce sont les figures du programmateur et de l'organisateur qui sont les plus clairement identifiables, celle du producteur étant quant à elle, plus implicite, intimement chevillée au corps de l'organisateur. Quoiqu'il en soit, les termes diffusion/diffuseur sont des dénominations génériques particulièrement bien adaptées pour désigner le dispositif que recouvre la mise en oeuvre de concerts et des différents paramètres afférents : choix artistiques, financement, organisation matérielle.

Le cadre général de la diffusion d'artistes consiste en une activité comportant deux types de mouvements. Un mouvement centrifuge tout d'abord, qui vise à mettre en oeuvre les conditions du concert de la manière la plus large possible (organisation, promotion...). Un mouvement centripète ensuite, visant à faire converger des spectateurs vers un objet singulier : le concert. A ce stade, pour saisir plus finement ce que recouvre le terme de diffusion, il faut isoler les activités principales permettant à la musique rock de se présenter sous la forme d'un événement. Il est donc temps de se pencher plus spécifiquement sur les activités de programmation et d'organisation de concerts avant de s'intéresser aux lieux et aux cadres au sein desquels ces activités s'exercent.

2.1. PROGRAMMER DES CONCERTS

L'activité de programmation est indissociable de la figure du programmateur. Cet acteur culturel a pour tâche de prononcer des choix esthétiques visant à assurer la réalisation artistique d'un concert au sein d'une structure de diffusion[42]. Sa position constitue de ce fait, un point nodal entre un groupe et une prestation scénique. Les relations entre ces deux extrémités s'effectuent de deux manières : du groupe vers le programmateur et inversement, du programmateur vers le groupe. Dans le premier cas, le groupe sollicite de pouvoir figurer dans la programmation d'une structure de diffusion. Il soumet cette demande à l'appréciation du programmateur. Démarche qu'il lui faut inscrire dans un processus se décomposant en quatre phases essentielles :

- Identifier les structures de diffusion et estimer dans quelle mesure certaines d'entre elles peuvent être sensibles au genre musical développé par le groupe.
- Identifier le programmateur pour tenter de développer une relation personnalisée. Des guides comme *l'Officiel de la musique*[43] sont particulièrement précieux à cette fin, mais ne recensent qu'un nombre limité de structures. Il faut donc mobiliser d'autres canaux comme les réseaux d'interconnaissances (les groupes amis qui conseillent un certain nombre de structures et de lieux), la lecture des agendas culturels dans les quotidiens, les périodiques gratuits, la presse spécialisée (pour trouver les lieux où se produisent des groupes de la même mouvance esthétique), etc.
- Faire parvenir son matériel promotionnel (démo, dossier de presse, photos...) au programmateur en question.
- Relancer le programmateur (d'où l'importance de bien l'identifier) pour s'assurer qu'il a bien réceptionné le matériel promotionnel.

Dans le second cas, c'est un groupe qui est sollicité par un programmateur. Ici, c'est la proposition de ce dernier qui est soumise à l'appréciation du groupe. Démarche qu'il lui faut

---

[42] Il arrive que des programmateurs *freelance* exercent en région (c'est une figure relativement rare). Ils entretiennent des contacts réguliers avec des tourneurs et proposent des concerts à certains bars ou à des associations locales sans nécessairement s'investir dans leur organisation. Ils ont avant tout un rôle de médiateur.

[43] *L'Officiel de la musique* est un guide annuaire des musiques actuelles. Il recense 25 000 contacts et constitue à ce titre un véritable outil de référence dans le milieu. Depuis 1988, il est édité annuellement par l'Irma. Disponible sur : www.irma.asso.fr [consulté le 21.07.2004]

également inscrire dans un processus, mais qui ne se décompose qu'en deux phases principales :

- Identifier le groupe présumé convenir à sa programmation.
- Faire une proposition à ce groupe.

Il se crée donc un régime d'attente entre les deux entités qui relève tantôt de l'offre, tantôt de la demande. Chacune des parties peut tour à tour être décisionnaire ou suspendue à une décision externe, bien qu'en règle générale au niveau des groupes régionaux, ce soit plutôt le programmateur qui soit en position de force. Les deux parties évaluent généralement la qualité respective de chacun selon un certain nombre de critères esthétiques, économiques, éthiques et techniques. Les propos du diffuseur ci-dessous rendent compte de critères plutôt techniques :

Par rapport à la programmation, tu m'avais expliqué comment vous programmiez et la manière dont vous teniez compte d'un certain nombre de paramètres, paramètres des vacances, etc. Tu pourrais revenir un peu sur ça ? Sur la manière dont une programmation s'effectue ?

C'est des facteurs purement techniques. On sait d'expérience que les gens ont des comportements, je dirais, par rapport aux sorties, par rapport aussi au comportement économique et que le calendrier joue sur ce comportement. Sans faire de généralités ou une loi, on peut prévoir de manière empirique que les gens sortent plutôt un peu moins en fin de mois, un peu plus après le 5 du mois, par rapport à des histoires d'argent. Après, les vacances scolaires par exemple, sur une ville comme Nancy ou y a beaucoup d'étudiants, influent sur les sorties de ce public. Le dernier week-end avant les vacances, si on a une programmation qui correspond plus je dirais, à des affinités d'un public étudiant, c'est évident que là on met plus de chances de notre côté pour arriver à toucher ce public là, parce qu'il sera plus tenté de sortir, de manière générale, sur cette période. Après, c'est valable en fonction de chaque esthétique, de chaque période. On sait par exemple que la période Noël, décembre, c'est pas forcément une très bonne période pour programmer. En général les périodes plutôt fastes entre guillemets, se situent entre février-mars et avril-juin, et après y en a une autre entre octobre et fin novembre. C'est des périodes qui sont aussi beaucoup concurrentielles, c'est donc pas les plus évidentes. Il faut tenir compte de ces facteurs, y compris des matches de Coupe du Monde, les élections... ça, c'est des facteurs qui influent. Dire si c'est positif ou négatif, ça dépend du public. Je sais que par exemple, nous à St Dié, le premier soleil c'est une catastrophe, ça tu peux pas le savoir, surtout quand tu places une date quatre mois à l'avance. En revanche, ouais, y a des facteurs comme ça qui ont trait à une connaissance du public, s'il est campagnard, de la ville, de ce qui s'y passe aussi... programmer lors du NJP c'est un peu ridicule de rentrer en concurrence avec des trucs surmédiatisés, à moins que ce soit quelque chose d'extraordinaire. C'est autant de facteurs qui jouent. Donc effectivement, la première ébauche sur le calendrier, c'est déjà de bien mettre en avant quelles sont les périodes de vacances, comment se positionnent les week-ends par rapport aux jours fériés. Est-ce qu'y aura un pont, pas de pont et de réfléchir un peu en fonction du type de concert. Fin de mois et début de mois on fera plutôt des concerts gratuits. C'était le projet de base en décembre, de faire des premières scènes comme on faisait au Caveau, donc de placer là plutôt en fin ou début de mois ces concerts là parce que beaucoup de gens ont peut être moins de moyens. Ils font peut être plus gaffe quand ils sortent et c'est clair que là on lève une barrière d'accès des gens et en même temps, ça permet de faire une vente de l'affiche à venir. Ça c'est vraiment technique. Après les autres facteurs c'est les tournées. Evidemment, si les groupes sont en tournée ou pas, selon leurs disponibilités ou pas etc.

Il faut jongler avec un nombre extraordinaire de paramètres en fin de compte

Ouais. Il y a pas de formule miracle non plus. C'est plus à terme quand tu commences à connaître un lieu, parce que l'identification du lieu, comment les gens y vont, quel type de gens y vont... C'est pas toujours évident, mais c'est là où on se rapproche d'un travail de programmation pertinent. Le plus pertinent possible. En tout cas, c'est celui vers lequel on tend. [*Damien, 26 ans, emploi jeune, organisateur, programmateur de concerts, 183*]

A l'activité de programmation succède l'activité d'organisation comme on va le voir maintenant.

2.2. ORGANISER DES CONCERTS

Par organisation de concerts, il faut entendre la mise en œuvre de l'organisation matérielle d'un concert. Une activité culturelle reposant à la fois sur des aspects financiers et techniques[44]. Plus précisément, cette activité renvoie à la figure de l'organisateur de concerts. Le travail de cet acteur culturel se décompose schématiquement en deux moments essentiels après que la programmation ait été établie :

- Le moment qui précède le concert : recherche d'un plan de financement et d'une salle pour le concert, planification de la promotion, de la billetterie, de la sonorisation et des lumières, des autorisations administratives, de l'hébergement, des repas, constitution d'une équipe pour le jour du concert avec une répartition des tâches (techniciens son et lumière, barmen, cuisinier, caissier...).
- Le moment du jour du concert qui regroupe trois phases temporelles :
    - *Avant* : accueillir le ou les groupes, installation-préparation des techniciens et du groupe (balance, lumières), repas, accueil du public (caisse et bar).
    - *Pendant* : s'assurer que le groupe puisse effectuer sa prestation dans de bonnes conditions en relation avec les techniciens.
    - *Après* : régler des cachets aux groupes, les raccompagner à l'hôtel, nettoyer la salle, effectuer les dernières formalités administratives.

Le premier moment, tout en étant probablement le plus important à gérer du point de vue des tâches à effectuer est paradoxalement celui qui nécessite le moins de main-d'œuvre. D'un point de vue technique, deux, voire une personne peut y suffire. Dans la perspective du second moment, il s'agit de parvenir à constituer une équipe sur laquelle s'appuyer le jour du concert. Organiser un concert dans un lieu d'une jauge de 160 personnes nécessite la contribution minimale d'une équipe de sept membres : 1 à la caisse, 1 au contrôle billets, 1 à la cuisine, 2 au bar, 1 technicien son et 1 technicien lumière.

A moins de faire lui-même partie de l'équipe d'organisation, le technicien son est souvent employé dans le seul cadre de ses compétences spécifiques. Les autres postes, nécessitant un

[44] Pour connaître en détail l'ensemble des aspects du travail d'un organisateur on se reportera au guide écrit par AUDUBERT, P., DANIEL, L. 2000. *Profession entrepreneur de spectacles*. Paris : Irma.

niveau de compétences nettement moindre, sont interchangeables et répondent le plus souvent aux dispositions des protagonistes qui les occupent ponctuellement ou alors selon les besoins du moment. C'est pourquoi on ne verra quasiment jamais un technicien son balayer la salle après un concert ou faire la vaisselle. Par contre, il est tout à fait envisageable qu'un autre membre de l'équipe d'organisation fasse la cuisine avant de tenir le bar et finisse de passer la serpillière une fois la soirée achevée.

Le travail de l'organisateur consiste donc à coordonner la réalisation effective d'un concert. Les attributs de cette fonction s'établissent selon une gamme d'activités variée. Elle est tributaire du contexte structurel dans lequel elle s'exerce. Pour mieux saisir ce contexte, je vais commencer par établir une typologie des structures de diffusion.

2.3. LES STRUCTURES DE DIFFUSION

J'ai pu dénombrer sept catégories de structures de diffusion développant un projet culturel en Lorraine. Cette typologie renvoie à des régimes juridiques au sein desquels s'exerce l'activité de diffusion[45]. Il est entendu qu'un régime juridique confère à un collectif le statut d'une personnalité morale. Le tableau 4 présente ces sept catégories de structures[46] de diffusion en fonction de leur importance numérique au sein de la région.

Tableau 4-Structures de diffusion en Lorraine

Présentation des structures de diffusion (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Structures de diffusion	**Nbre de structures**	**%**
Structures associatives	142	66,7%
Collectivités locales	23	10,8%
Etablissements scolaires/universitaires	19	8,9%
MJC	9	4,2%
Etablissements pénitentiaires	9	4,2%
Entreprises	6	2,8%
Ecoles de musique	5	2,3%
Totaux	**213**	**100,0%**

[45] Dans certains cas, assez rares, il est également possible que l'activité de diffusion s'exerce en dehors de tout cadre juridique.

[46] On pourra objecter que les bars et les cafés font également partie des structures de diffusion. Je les considérerai cependant ici uniquement en tant que lieux de diffusion dans la mesure ou, sauf exception, l'activité de diffusion n'y relève que rarement d'un projet culturel mais plutôt d'une opportunité d'animation à caractère commercial.

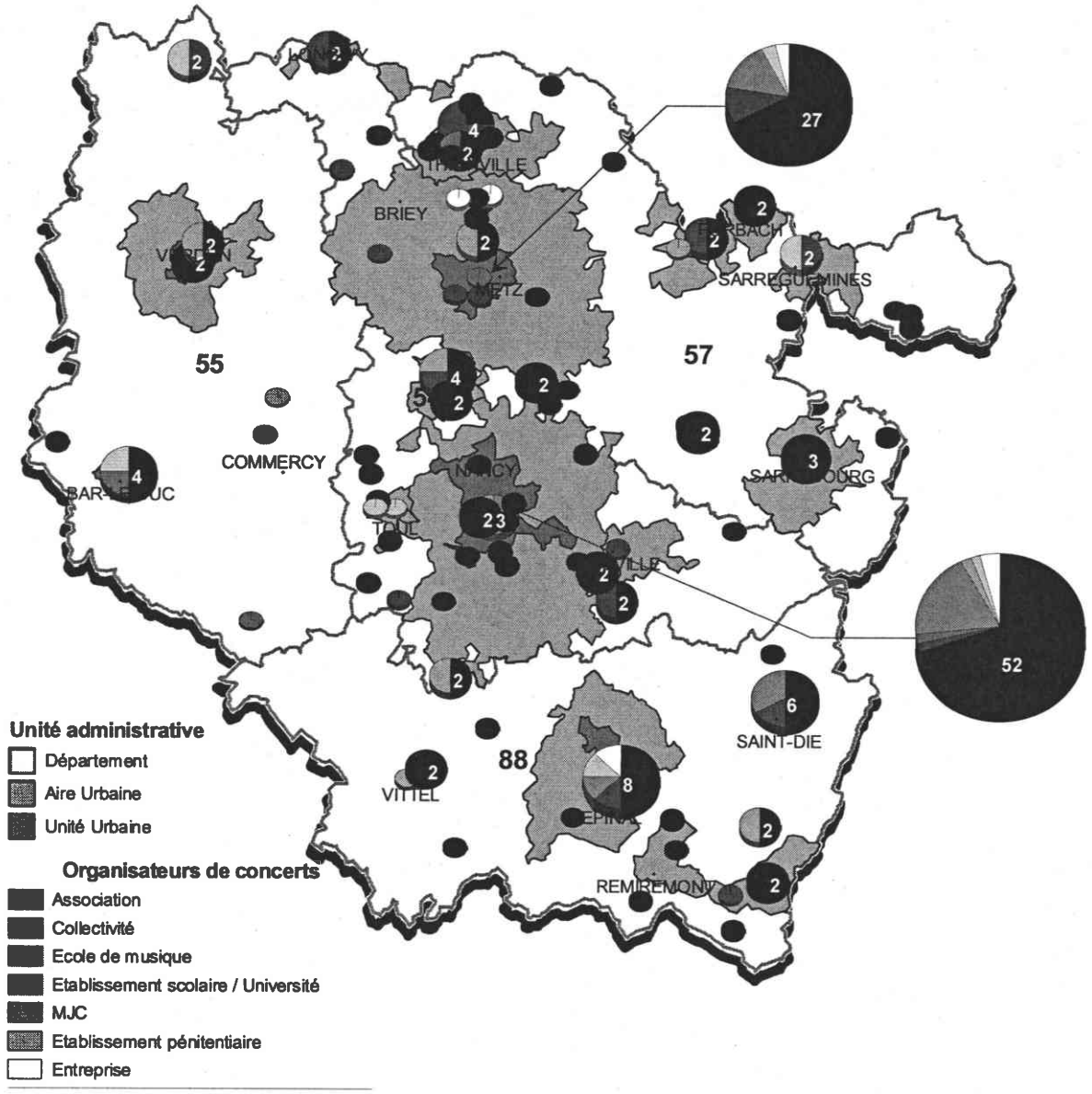
De manière globale, il a été possible d'identifier 213 structures de diffusion se répartissant au niveau régional de la manière suivante :

Tableau 5-Répartition des structures de diffusion en Lorraine

Répartition régionale des structures de diffusion (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de structures**	**%**
Meurthe-et-Moselle (54)	96	45,1%
Meuse (55)	15	7,0%
Moselle (57)	72	33,8%
Vosges (88)	30	14,1%
Totaux	**213**	**100,0%**

La carte 4 indique que 23,9 % des structures de diffusion se situent en milieu rural, tandis que les trois quarts restantes (76,1 %) sont localisées en zone urbaine, avec une très nette propension pour les unités urbaines et notamment les villes les plus peuplées de la région. Il est intéressant de noter que la ville de Nancy rassemble chaque type de structure, contrairement à la ville de Metz. Ces éléments étant posés, je vais maintenant présenter les caractéristiques propres à chaque catégorie de structure de diffusion.

Carte 4-Répartition géographique des structures de diffusion en Lorraine



Cartographie Arteca - mai 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

Structures associatives

Les structures fonctionnant sous régime associatif figurent très nettement parmi les plus représentées dans le champ de la diffusion. J'ai pu en dénombrer 142 au cours de mon enquête. Près des trois quarts d'entre elles (104, soit 73,2 %) sont localisées en zone urbaine, tandis que le quart restant (38, soit 26,8 %) mène ses activités en milieu rural. Pour la majorité des associations, l'activité de diffusion est prépondérante. Seule une petite vingtaine d'associations partage ses activités entre : diffusion, fanzine, label discographique, studio d'enregistrement, groupe, militance politique (d'obédience libertaire), animation et activités

culturelles (expositions, théâtre, performances, mise en valeur de la culture ouvrière, etc.). En fonction de la taille des concerts qu'elles organisent, ces associations sont fréquemment composées d'un noyau de bénévoles plus ou moins important que les organisateurs parviennent à mobiliser ponctuellement ou de manière régulière. Depuis quelques années cependant, les associations les plus actives tentent de stabiliser leurs activités par la professionnalisation de certains de leurs membres en recourant à des dispositifs d'insertion ou d'emploi de type CES (Contrat Emploi Solidarité) ou emploi-jeune[47].

Collectivités locales

Les collectivités locales proposant de la diffusion sont environ 23 sur la région. Elles comprennent les niveaux communal, départemental et régional. La majeure partie d'entre elles (18, soit 78,3 %) interviennent en zone urbaine, tandis que la frange restante (5, soit 21,7 %) occupe le territoire rural.

Certaines municipalités lorraines disposent d'un service culturel ou d'un service jeunesse dont le personnel permanent organise des concerts. C'est le cas à Jarny, Lunéville et Longwy par exemple. D'autres, qui en sont dépourvues ou qui estiment ne pas en avoir les compétences, fonctionnent sous la forme d'une délégation de service public en s'appuyant soit sur les associations locales (c'est le cas des villes comme Nancy, Epinal ou Gérardmer par exemple), soit sur les bonnes volontés locales (sous couvert de la municipalité) comme cela se produit souvent dans des villes ou des villages de taille plus modeste comme Piennes (54), Montmédy (55), Pange (57) ou encore Saulxures-sur-Moselotte (88), etc. Les municipalités organisatrices n'établissent que très rarement une programmation répartie sur l'ensemble des mois d'une année civile. La majeure partie d'entre elles programment sur des périodes très précises (Jarny : Plein air de rock en juin et l'Hiver de rock en novembre ; Lunéville et Longwy organisent respectivement les Estivales et les Nuits de Longwy pendant les mois de juillet et août). Ces manifestations ont essentiellement pour vocation d'animer la ville et de participer à son rayonnement culturel.

Alors qu'elles s'investissent essentiellement dans la diffusion par le biais du subventionnement, il arrive que des collectivités territoriales comme le Conseil Régional ou les Conseils Généraux, à travers les outils de développement culturel que constituent les ADDAM (Association Départementale pour le Développement des Activités Musicales) organisent des concerts. C'est ce qui a conduit le Conseil Régional de Lorraine à proposer le

[47] La question des emploi-jeunes sera traitée dans le chapitre 6, section 3.

festival des musiques lycéennes en mai 2000[48]. Dans cette perspective, on peut signaler l'action de l'ADDAM 54 qui, en 1999, a mis sur pied une série de concerts visant à sélectionner un groupe lorrain pour le compte du festival des Eurockéennes. Et l'on peut également retenir l'action concertée de l'ADDAM 54, l'ADDAM 57 et l'AVDAMC 88 (Association Vosgienne de Développement des Activités Musicales) qui ont organisé un festival itinérant intitulé « Un Tour en Lorraine » au bénéfice d'un certain nombre de groupes lorrains en 2002-2003. Les collectivités locales ne sont pas en reste non plus, puisque la ville de Nancy a initié, courant 2001, un festival itinérant intitulé « 6 Tournants-Nancy Tour ».

Etablissements scolaires et universités

Certains établissements scolaires, grandes écoles ou universités voient des étudiants se regrouper en association ou non pour animer des espaces qui leur sont quelquefois dévolus. Cela concerne des établissements tels que l'ESSTIN (Ecole Supérieure des Sciences et Technologies de l'Ingénieur) à Vandoeuvre, le lycée agricole de Pixéricourt et les universités de Nancy 2 (Hublot du CROUS) et de Metz (Maison des étudiants). D'autres encore organisent des concerts ou des festivals dans le cadre de réalisations à faire valoir dans le cadre de leur cursus universitaire (Sup'Est formation commerciale, l'unité Information Communication à l'université de Nancy 2, Licence Projets Culturels et IUP (Instituts Universitaires Professionnalisés) en Sciences de Gestion à Metz, IUT (Institut Universitaire de Technologie Techniques) Département Services et Réseaux de Communication de Saint-Dié, IUT de commercialisation d'Epinal. Les lycées d'enseignement général sont aussi quelquefois mis à contribution pour organiser des concerts. Cela fut notamment le cas dans le cadre des pré-sélections comptant pour le festival des musiques lycéennes mises en oeuvre par le Conseil Régional de Lorraine en collaboration avec le rectorat de l'académie Nancy-Metz en 2000.

Au total, ce sont pas moins de 19 structures de ce type qui s'investissent dans l'activité de diffusion. Elles sont bien évidemment essentiellement localisées au sein des plus grandes villes de la région avec une très nette prédilection pour les deux pôles universitaires que sont Nancy (10, soit 52,6 %) et Metz (4, soit 21,1 %).

[48] Etant donné son caractère « transdépartemental », le Conseil Régional est absent de la carte 4.

MJC

Le label MJC est à entendre selon deux acceptions. On a d'une part les structures – les trois quarts d'entre elles (7, soit 77,8 %) – disposant effectivement de ce label et remplissant les fonctions qui leur sont attachées. Et d'autre part, un certain nombre d'autres structures (2, soit 22,2 %) s'autodésignant sous le nom de MJC sans pour autant disposer des attributs et des moyens (financiers et humains) propres au MJC du premier type. Abus de langage ou pas, il s'agit fréquemment de lieux municipaux mis à la disposition des associations locales et des jeunes – ce que l'on désignait autrefois comme « foyer des jeunes ».

Les 9 structures de type MJC directement impliquées dans l'activité de diffusion sont au deux tiers (6, soit 66,7 %) situées en zones urbaines. Le tiers restant (3, soit 33,3 %) œuvre quant à lui en milieu rural.

En volume, c'est la Meurthe-et-Moselle qui est la mieux représentée (4, soit 44,4 %) devant la Moselle, les Vosges (respectivement 2, soit 22,2 %) et la Meuse (1, soit 11,1 %).

Etablissements pénitentiaires

Aussi surprenant que cela puisse paraître, les maisons d'arrêt et les centres de détention implantés en Lorraine organisent des activités de diffusion à l'intention de leur population carcérale. On dénombre 9 structures de ce type en Lorraine, essentiellement situées en zones urbaines (7, soit 77,8 %). Une fois n'est pas coutume, il apparaît que la Meuse compte autant de ce type de structures que la Meurthe-et-Moselle (respectivement 3, soit 33,3 %), soit légèrement plus que la Moselle et les Vosges.

La programmation et l'organisation de concerts sont généralement confiées à un membre du personnel du service éducatif dans le cadre des activités culturelles de l'établissement. Le programmateur cherche souvent à inviter des groupes susceptibles de satisfaire la frange la plus large de la population pénale. S'il ne dispose pas des compétences suffisantes à cette fin, il s'en remet éventuellement à des diffuseurs locaux[49].

Entreprises

Les organisateurs de spectacles constitués sous le régime juridique d'une entreprise privée sont très peu représentés en Lorraine. Seules 6 entreprises de ce type semblent opérer en

[49] « Les centres de détention de Toul et Ecrouves ont conjointement sollicité l'association Trace Rock pour mettre en oeuvre une saison de programmation "musiques actuelles" à destination des détenus ». *In* Lettre d'info réseau de Zic Zac en Lorraine « réseau de diffuseurs lorrains de Musiques Actuelles », 03.07.2000.

région. Toutes en zone urbaine. On en trouve 3 (50 %) en Moselle, 2 (33,3 %) en Meurthe-et-Moselle et 1 autre (16,7 %) dans les Vosges.

Ces sociétés organisent souvent leurs concerts dans les salles les plus importantes de la région (Zénith, Galaxie…). Elles disposent bien évidemment d'un personnel salarié. Hormis quelques exceptions, les tournées de groupes-phares de la scène internationale notamment, le genre musical rock n'y est développé que de manière relativement réduite. En outre, les groupes rock de dimension régionale en restent assez largement exclus.

Ecoles de musique

Diffuser des concerts de rock au sein d'écoles de musique suppose que ces dernières soient préalablement sensibilisées à la problématique des musiques actuelles, au-delà de la question de l'enseignement musical. C'est en définitive le cas pour très peu d'entre elles, étant donné qu'elles ne sont que 5 à opérer en ce sens sur la région. Quatre d'entre elles (80 %) exercent en zone urbaine. La cinquième oeuvre en milieu rural. Une fois n'est pas coutume, c'est le département de la Meuse qui est le mieux pourvu, à égalité avec celui de la Moselle, puisqu'ils disposent respectivement de deux structures au sein de chaque département. En Meuse, il s'agit du CIM (Centre d'Initiation Musical) à Bar-le-Duc et de l'Ecole intercommunale de musique de Gondrecourt-le-Chateau qui toutes deux travaillent en collaboration avec des associations de diffusion locales[50]. En Moselle, on trouve les écoles de musique de Florange et de Montigny-les-Metz à qui il arrive d'organiser des scènes ouvertes. A Nancy, en Meurthe-et-Moselle, on trouve le Music Academy International (MAI).

Pour les écoles meusiennes et mosellanes, la diffusion est avant tout un moyen d'offrir à leurs élèves, une passerelle entre l'enseignement instrumental et la mise en application de cet apprentissage sous la forme d'une prestation scénique. Concernant l'école de musique nancéienne, il y est davantage question d'organiser des concerts (« *masterclass* ») de musiciens éminents, reconnus pour leurs qualités techniques, à destination de ses élèves.

[50] A titre d'exemples, le CIM est associé à l'ACDIM (Association pour la Création et la Diffusion des Initiatives Musicales) et au groupe Ernestito pour l'organisation du festival Bomb'Bar Core. L'école intercommunale de musique organise conjointement avec l'association Graine de Son, le festival Intercom'Rock, qui, lors de sa première édition en 1999, a réuni 6 groupes sur scène, dont certains membres ont été formé au sein de cette école.

2.4. LES LIEUX DE DIFFUSION

J'ai pu dénombrer 282 lieux ayant diffusé au moins un concert de rock au cours de mon enquête. Ces lieux de diffusion se différencient à la fois par leur capacité d'accueil et par leur fonction. Je reprendrai les critères de *l'Officiel de la musique*[51] pour classer les lieux identifiés en Lorraine selon leur capacité d'accueil. A savoir, moins de 400 places, de 400 à 1 200 places et au-delà de 1 200 places. Concernant la fonction des lieux, je les déclinerai sous trois catégories principales, telles qu'elles apparaissent dans le tableau 6 :

Tableau 6-Lieux de diffusion en Lorraine

Présentation des lieux de diffusion (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de lieux**	**%**
Lieux spécialisés	17	6,0%
Lieux non spécialisés	171	60,6%
Lieux polyvalents	94	33,3%
Totaux	**282**	**100,0%**

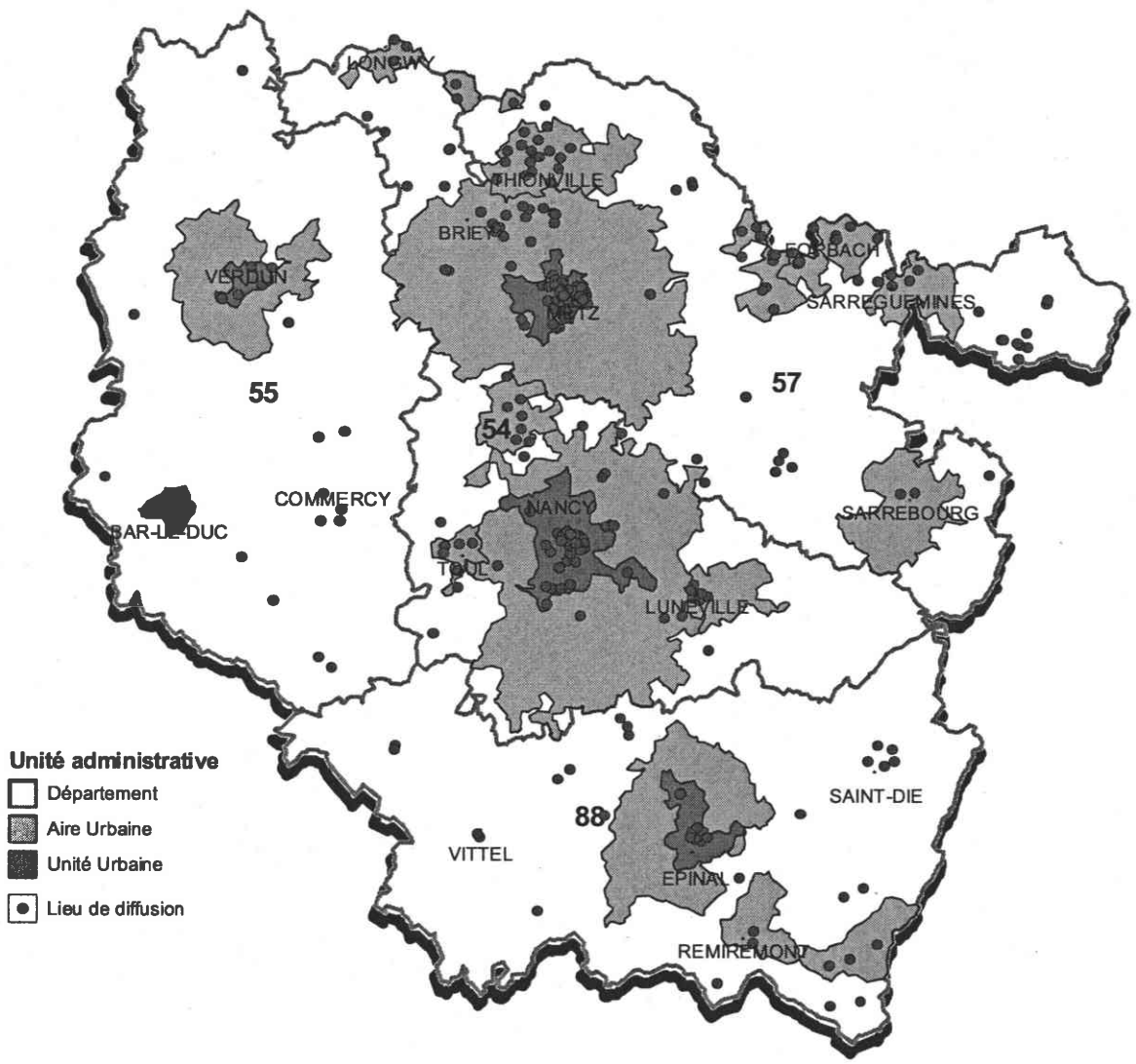
La domination numérique des lieux non spécialisés dans la diffusion est flagrante. Elle représente plus de la moitié de l'effectif total. Le tableau 7 indique que cette domination est due au nombre important de bars présents dans cette catégorie. La Meurthe-et-Moselle et la Moselle sont les deux départements où tous les types de lieux sont représentés. Ils figurent aussi parmi les départements les mieux pourvus en lieux de diffusion, ce qui semble cohérent en regard de leur démographie. La carte 5 indique quant à elle que 204 de ces lieux de diffusion (72,3 %) se trouvent en zone urbaine, tandis que les 78 autres (27,7 %) se situent en milieu rural. Ces éléments étant posés, je vais maintenant présenter les caractéristiques propres à chaque catégorie de lieu de diffusion spécialisé.

[51] *L'Officiel de la musique*. 2001. Paris : Irma.

Tableau 7- Répartition des lieux de diffusion en Lorraine

Répartition régionale des lieux de diffusion (données recueillies entre 1999 et 2002)						
Région Lorraine	**M & M**	**Meuse**	**Moselle**	**Vosges**	**Totaux**	**Totaux %**
Lieux spécialisés	8		9		17	**6,0%**
Lieux non spécialisés	51	16	77	27	171	**60,6%**
dont bars	*42*	*13*	*70*	*25*	150	
Lieux polyvalents	38	9	37	10	94	**33,3%**
Totaux	97	25	123	37	282	**100,0%**
Totaux %	**34,4%**	**8,9%**	**43,6%**	**13,1%**	**100,0%**	

Carte 5-Répartition géographique des lieux de diffusion en Lorraine



Cartographie Arteca - mai 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

2.4.1. Les lieux spécialisés

Les lieux spécialisés dans la diffusion d'artistes rock ont trois types de caractéristiques. Premièrement, ils se définissent comme tels, deuxièmement, on y assure une programmation plus ou moins régulière, troisièmement, ils sont a priori insonorisés[52]. Aucun des lieux évoqués ici ne se situe exclusivement dans le seul registre rock, notamment parce que la programmation y est partagée ou ouverte à des genres musicaux variés. La part laissée au rock y est variable mais indiscutable. J'ai pu dénombrer 17 lieux spécialisés dans la diffusion en Lorraine. Comme le tableau 8 en rend compte, ils se divisent tout d'abord en deux classes relativement à leur jauge : inférieure à 400 places et supérieure à 1 200 places. Ils se déclinent ensuite selon deux catégories distinctes : les salles de spectacles et les discothèques.

Tableau 8-Lieux spécialisés dans la diffusion d'artistes rock en Lorraine

Présentation des lieux spécialisés dans la diffusion (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de lieux**	**%**
lieux spécialisés < 400 places	**15**	**88,2%**
Salles de spectacles	*4*	26,7%
Discothèques	*11*	73,3%
lieux spécialisés de + 1200 places	**2**	**11,8%**
Salles de spectacles	*2*	*100,0%*
Totaux	**17**	**100,0%**

Le tableau 9 et la carte 6 indiquent qu'à l'exception d'un seul, ces lieux se répartissent essentiellement en zone urbaine et de manière exclusive, dans les départements mosellan et meurthe-et-mosellan. La région est relativement défavorisée en matière de lieux spécialisés dans la diffusion d'artistes. Les départements de la Meuse et des Vosges sont particulièrement frappés par cette situation puisqu'ils en sont totalement dépourvus. Il est assez surprenant de constater que sur l'ensemble des lieux identifiés, les discothèques soient quasiment doublement mieux représentées que les salles de spectacles. On observe une concentration de ces lieux dans les zones urbaines, notamment au nord de Nancy.

[52] Il s'avère qu'en fait d'insonorisation, les lieux ont surtout la chance d'être situés dans un environnement qui a priori tolère des volumes sonores élevés.

Tableau 9-Répartition des lieux de diffusion spécialisés dans la diffusion d'artistes rock en Lorraine

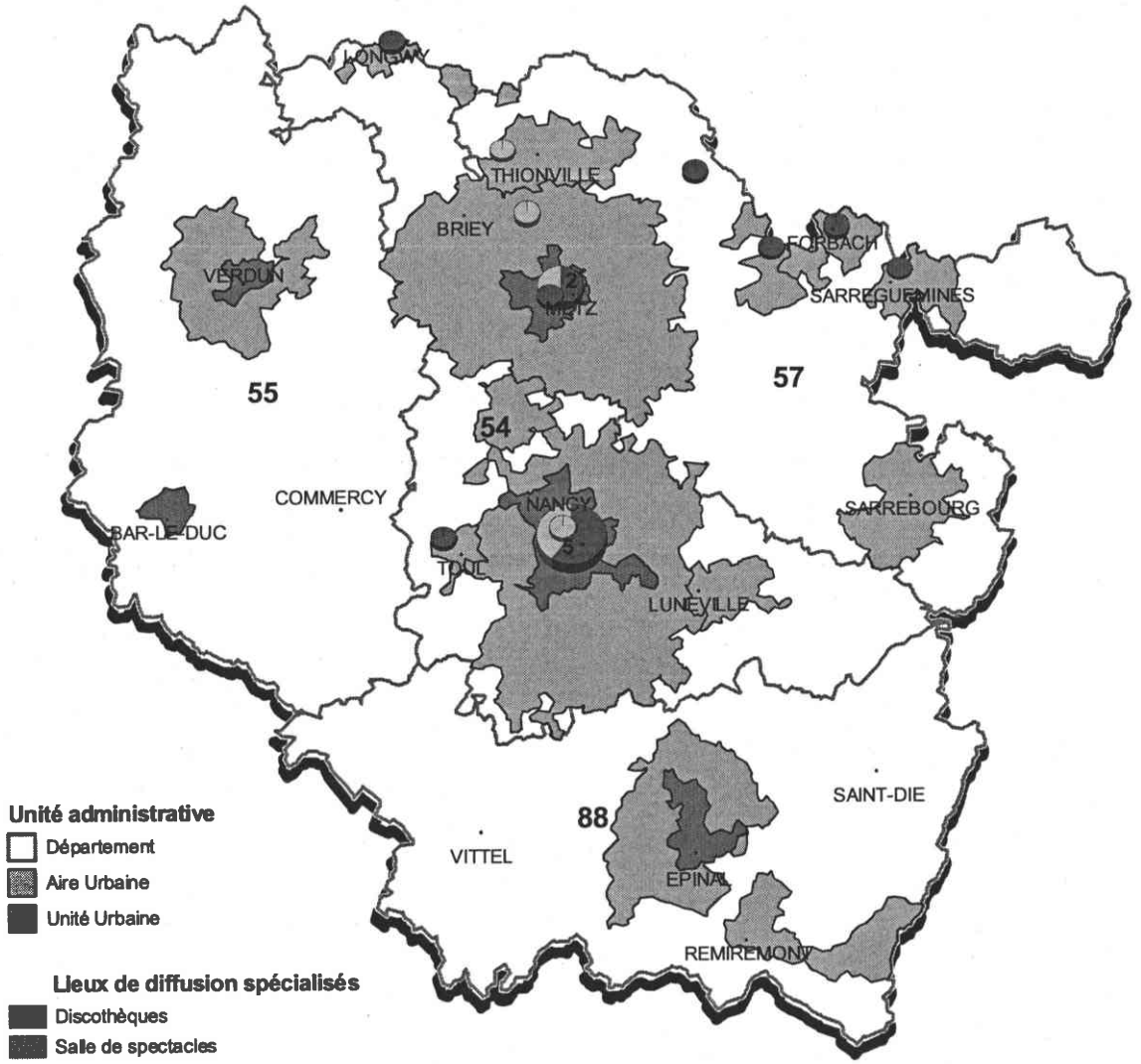
Répartition régionale des lieux de diffusion spécialisés (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de lieux**	**%**
Meurthe-et-Moselle (54)	8	47,1%
Meuse (55)		
Moselle (57)	9	52,9%
Vosges (88)		
Totaux	**17**	**100,0%**

Ces propos et ces chiffres doivent cependant être nuancés par plusieurs éléments. Parmi les discothèques dénombrées, certaines ont connu un pic d'activités de diffusion au moment de notre enquête, qui s'est atténué ensuite ou inversement. Ces lieux privés connaissent quelquefois des turbulences du fait d'un changement de direction ou d'un changement de ligne artistique. On retrouve sensiblement ce type de problèmes avec les petites salles. Des modèles de stabilité comme le Gueulard à Nilvange ont dû cesser leurs activités après 16 années de service[53]. Un club comme les Trinitaires, ayant élargi sa programmation en direction du rock depuis 1999, vient lui aussi de cesser ses activités[54]. Un lieu comme le Hublot, après une programmation relativement intensive pendant le temps de présence d'un objecteur de conscience à la fin des années 90, est devenu subitement moins dynamique après son départ. L'ensemble de ces lieux, en étant tributaires d'un certain nombre de facteurs aléatoires, est donc plus ou moins instable selon les moments, ce qui rend les chiffres d'autant plus fragiles. Ces éléments étant posés, je vais aborder les caractéristiques propres de chaque catégorie de lieu de diffusion.

[53] Le lieu vient de cesser ses activités courant décembre 2000 suite à une plainte déposée dans le cadre du décret ministériel du 15 décembre 1998 (Code de l'Environnement sur la réglementation des lieux musicaux, disponible sur : http://www.ecologie.gouv.fr/IMG/pdf/discotheques2.pdf [consulté le 23.07.2004]) qui ne lui permet plus de diffuser de la musique excédant un niveau sonore de 75 dB (à titre de comparaison, une imprimante émet 70 dB et une rue à trafic intense 95 dB). Faute de lieu approprié, mais avec une détermination remarquable, la programmation du Gueulard est devenue itinérante et se réalise au sein d'une dizaine de communes du pays de la Fensch.

[54] L'association gestionnaire a déposé le bilan à la fin 2003.

Carte 6-Répartition géographique des lieux de diffusion spécialisés en Lorraine



Cartographie Arteca - mai 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

Lieux de petite contenance (- 400 places)

Petites salles de spectacles

On dénombre plus ou moins 4 lieux de ce type en Lorraine. Aucun d'entre eux ne permet d'accueillir plus de 200 personnes. Deux d'entre eux (50 %) sont situés en Meurthe-et-Moselle et deux autres se situent en Moselle. A Nancy on trouve à la fois le Hublot qui est une salle gérée par le CROUS (Centre Régional des Oeuvres Universitaires et Scolaires) et

l'Austrasique qui est une salle municipale[55]. Bien qu'ils aient aujourd'hui cessé leurs activités, j'ai pris le parti de signaler deux acteurs historiques mosellans[56]. Le Gueulard à Nilvange, unique en son genre puisqu'il était à la fois labellisé « café-musique » et « scène de musiques actuelles » par le Ministère de la Culture (fonctionnant sous la forme d'une SCOT-Sarl[57]). Et le club des Trinitaires à Metz, qui intervenait quant a lui sous régime associatif.

Le fonctionnement de chacun de ces lieux est déterminé par sa biographie, ses activités ou ses perspectives du moment. Ils se caractérisent a priori par une programmation régulière et fournie. Tous n'ont pas, depuis leurs débuts, été perméables à l'éventail des formes du rock. C'est le cas notamment pour les lieux les plus chargés d'histoire comme les Trinitaires (créé en 1966) et le Gueulard (créé en 1984) par exemple. Détenteurs d'une spécificité culturelle forte, impulsée par un petit noyau de personnes, ce n'est que progressivement que ces lieux ont élargi leur programmation vers un genre musical comme le rock. On peut y voir plusieurs raisons : celle d'un essoufflement des lieux en terme de fréquentation qui en appelle à un renouvellement du public, celle d'une pression exercée par les musiciens locaux désireux de se produire en public, et celle des financeurs publics qui sont eux aussi soumis à des pressions émanant aussi bien des acteurs culturels locaux que de leurs instances de tutelle.

Les lieux plus récents comme le Hublot[58] (créé en 1996) et l'Austrasique (ouvert fin 2000, en remplacement du Caveau des Dominicains, fermé fin 1999) à Nancy, se sont dès le départ affichés comme des lieux ouverts à la diversité des musiques actuelles en optant pour une mutualisation des lieux. Autrement dit, et c'est plus précisément le cas pour l'Austrasique, sa programmation relève entièrement des associations de diffusion locales. C'est, dans une moindre mesure, également ce type de formule qu'ont adopté à certains moments de leur existence les deux lieux mosellans. Leur savoir-faire extrêmement développé dans un créneau particulier est ainsi enrichi par l'introduction d'autres types de savoir-faire et de compétences

---

[55] Il s'agit en fait d'une salle de transition en attendant qu'aboutisse la réalisation d'une salle de diffusion stable, le Centre Régional des Musiques Actuelles, dont l'ouverture est prévue en 2006.

[56] J'ai rencontré les acteurs de ces lieux avant qu'ils ne connaissent leurs difficultés. Ce qui justifie qu'on les retrouve ici.

[57] L'acronyme SCOT signifie Société Coopérative Ouvrière de Travailleurs. Relevant de l'économie dite sociale, une Scot-Sarl fonctionne sur le même principe qu'une SARL à la différence que n'importe quel actionnaire en vaut un autre, quel que soit le capital qu'il aura investi dans la société (un seul actionnaire ne peut cependant détenir plus de 51 % du capital). Elle n'est pas en outre assujettie à la taxe professionnelle. Concrètement, cette structure détenait simplement la partie commerciale du lieu, c'est à dire le débit de boissons. Le volet diffusion de concerts s'effectuait quant à lui sous couvert d'une structure associative.

[58] Le Hublot est d'abord destiné aux manifestations étudiantes, mais peut être loué par des associations de production de spectacles. Il se distingue également des trois autres lieux par une programmation moins développée.

culturelles. La dimension de ces lieux et la proximité qu'elle favorise entre les acteurs est souvent valorisée dans leurs discours :

> C'est cool. Pas trop petit, pas trop grand. Ça permet de garder le contact avec le public. C'est vraiment ce type de salles que je préfère, que je sois sur scène ou dans la salle. Quand tu joues, tu peux te balader dans la salle avant et après le concert, les gens viendront te taper sur l'épaule pour discuter. Quand t'y vas pour voir un groupe, c'est toi qui peux aller leur faire la causette. Et puis dans une salle comme ça, si t'as 150 personnes, c'est bondé, mais si le même nombre de personnes vient te voir dans une salle de mille places, t'auras l'impression qu'y a personne. [*Conversation avec Jean-Claude, 26 ans, batteur d'un groupe rock fusion, important consommateur de concerts et de disques*]

Outre ces aspects, dans certains de ces lieux, les associations ont la possibilité d'organiser des concerts dans des conditions optimales : pas de frais de location du lieu, système de sonorisation et de lumières sur place, techniciens à disposition, voire équipe de sécurité, tout en conservant quelquefois la gestion du bar. La ville de Nancy, à travers l'Austrasique, va jusqu'à allouer des subventions[59] par concert organisé, pour couvrir un déficit éventuel ou pour permettre de payer les charges salariales des artistes.

Ces lieux sont adaptés à des genres musicaux dont le potentiel commercial est relativement réduit. Il concerne donc à la fois les groupes débutants, qui à travers les opérations « premières scènes » peuvent roder leur répertoire dans des conditions techniques optimales. Mais également les groupes en développement de carrière qui y trouvent l'opportunité de se produire en première partie d'un groupe plus important. Ou encore de groupes confirmés, dont le rayonnement public reste limité.

La gestion de l'ensemble des lieux dont il est question ici est assurée par du personnel permanent et salarié sous des intitulés de postes multiples : direction, assistant de direction, chef de projet, chargé de mission, gérant, programmateur, régisseur... et sous des formes contractuelles diverses : Contrat à Durée Indéterminée (CDI), Contrat à Durée Déterminée (CDD), emplois-jeunes, objection de conscience.

Discothèques

Les discothèques sont équipées ou situées de telle façon qu'il est possible d'y diffuser de la musique à haut volume sonore. Elles se répartissent de manière quasi équivalente entre la Moselle (6, soit 54,5 %) et la Meurthe-et-Moselle[60] (5, soit 45,5 %). Si elles sont avant tout des lieux privés dédiés à un certain type de danse, certaines d'entre elles (environ 11, soit 7,9 %, sur un total de 140 discothèques et dancings en Lorraine) présentent quelquefois la

[59] Pour davantage de détails, voir chapitre 7. On peut également se reporter au document 5 des annexes.

[60] Parmi celles-ci, on compte le mythique et historique Pub rock « Chez Paulette » à Pagney derrière Barine près de Toul.

particularité de diffuser des artistes rock. Cette double compétence incite à les classer dans la catégorie des lieux dédiés à la diffusion d'artistes.

Le rapport que les discothèques entretiennent avec le rock est relativement variable. Elles convergent néanmoins sur le principe de la réalisation d'un profit. A ce titre, la musique rock qu'on y diffuse (par disque ou par concert) est avant tout instrumentalisée en tant qu'élément pouvant favoriser un afflux massif de consommateurs.

S'il s'estime compétent en la matière, c'est le gérant qui établit la programmation artistique des lieux. Le plus souvent cependant, il préfère déléguer cette expertise à un programmateur, voire à une association de diffusion avec les risques de friction inhérents au télescopage d'une logique commerciale avec une logique culturelle :

> Quand la boîte ouvre, ils disent : « oui, on va faire toutes les musiques ». James dit à Diane : « si tu veux, nous on te programme un groupe expérimental une fois par mois ». « Oui, oui, très bien, fais moi une proposition pour les 3 prochains mois ». Le premier concert : Tomate. Absolument inconnu. Vachement bien. Un groupe transe avec didjeridoo, des trucs comme ça. Nous on était en tournée en Italie. Ils ont pas fait de promo. Mais pas du tout. Rien. Y a eu 10 personnes, y a eu des problèmes. Bref. On était pas là pour s'en occuper et ça a raté complètement. Ils leur ont pas filé à bouffer. Ils ont traité tout le monde comme des merdes. Ça c'est hyper mal passé. Et ben comme ça, ils ont décidé que tout le reste de la programmation ça dégageait. Qu'est-ce que tu fais dans ces cas là ? Et ben, le premier concert qui vient après et que tu peux plus annuler, tu le prends à ton compte et tu le fais quand même. Et tu te rends compte que comme c'est dans la boîte, il y a encore 10 personnes. Et le mec de la boîte, non content qu'il t'écoute pas, il est limite de t'insulter. Alors ça, ça fait partie des erreurs que les gens ils commettent et que tu prends sur la gueule. Les erreurs que eux ils ont commises, c'est de très, très mal gérer leur salle dès le début.
>
> **Mais il y a un problème d'implication. Toi tu te situes à un niveau alternatif, mais lui, il se situe à un niveau commercial pur**
>
> Mais tu sais, même sur le niveau commercial pur, il se vautre radicalement. Croire que tu peux sur du court terme tirer des leçons de ce qui s'est passé, c'est vraiment très grave commercialement. Tout le monde sait qu'une entreprise a besoin d'un rythme de lancement. Tout le monde sait qu'au début ça marche pas. Y a quelques coups d'éclat qui ont marché, mais au début, tu rames. Et surtout, tu commences pas par larguer en cours de route des gens qui ont travaillé gratuitement pour toi. [*Benjamin, 30 ans, Rmiste, manager, tourneur, musicien de rock expérimental, 662*]

Lieux de grande contenance (+ 1 200 places)

Si le rock peut trouver asile dans des lieux de très grandes contenances comme le Zénith à Nancy ainsi que le Galaxie à Amnéville, c'est essentiellement au travers de groupes phares, de renommée nationale ou internationale, disposant d'un impact médiatique massif. Ces salles ont respectivement une capacité d'accueil de 6 100 et 12 200 personnes. Elles sont gérées par des sociétés d'économie privée[61] dont la logique est clairement orientée vers la réalisation d'un profit.

[61] Le Zénith appartient à la société Véga, filiale de Vivendi. Le Galaxie est une société anonyme en compte propre.

> Plus le spectacle amène de monde, plus l'affaire est rentable pour tout le monde, logique implacable. [*Carole Revel directrice générale commerciale du Galaxie, lu sur http://www.le-galaxie.com (consulté le 12 avril 2001)*]

On comprendra donc que les gestionnaires de lieux privés cherchent à réduire au maximum les risques financiers de leur entreprise. Comme pour les petits lieux, les gérants peuvent eux-mêmes produire des concerts, mais dans la majeure partie des cas, ils louent la salle à des associations, des entreprises ou des institutions à des tarifs compris entre 3 811 et 7 623 € (25 000 et 50 000 francs) pour un spectacle à entrées payantes. Ce qui a évidemment pour effet d'exclure les groupes à potentiel commercial réduit.

Ce qui pourrait être une tautologie est néanmoins contredit par les opérations-tremplins qui voient de tels lieux investis par des groupes qui figurent probablement parmi les plus novices qui soient (entre 0 et 2 ans d'existence et n'ayant pour la majorité d'entre eux, jamais donné de concert). Ainsi, à titre d'exemple, la 7ème édition du festival « Rock Lycée », organisée par les étudiants de Sup Est a eu lieu au Zénith courant 2000. Ce tremplin, présentant 8 groupes, s'est déroulé devant 3 000 personnes. En Moselle, le Conseil Régional, dans le cadre de la Mission An-2000 organisait le festival des « Musiques Lycéennes » au Galaxie. Celui-ci présentait quant à lui 16 groupes devant un parterre équivalent. D'où l'idée que la proéminence du cadre sur l'entité groupe peut quelquefois favoriser la réalisation d'un événement d'envergure en des lieux qui ne lui sont pas destinés a priori.

2.4.2. Les lieux non spécialisés

Les lieux évoqués dans cette section ne sont pas initialement dédiés à la diffusion d'artistes. Il s'agit de lieux au sein desquels la diffusion reste une activité tout à fait annexe – par rapport à l'activité principale du lieu – et souvent très ponctuelle. A ce titre, sauf exception, ils ne disposent d'aucun équipement technique (matériel ou humain) nécessaire à la diffusion. Leur jauge est, par ailleurs, généralement inférieure à 400 places. Ils appartiennent donc à la classe des lieux de petite contenance. J'ai pu recenser 171 de ces lieux. On peut les isoler en six grandes catégories selon leur importance numérique comme l'illustre le tableau 10.

Tableau 10-Lieux non spécialisés dans la diffusion d'artistes rock en Lorraine

Présentation des lieux < 400 places, non spécialisés dans la diffusion (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de lieux**	**%**
Cafés et bars	150	87,7%
Etablissements pénitentiaires	9	5,3%
Etablissements scolaires et universitaires	5	2,9%
Squats	3	1,8%
Médiathèques	2	1,2%
FNAC	2	1,2%
Totaux	**171**	**100,0%**

Le tableau 11 indique que la Moselle est le département le plus fourni en lieux non spécialisés puisqu'il en totalise pas moins de 77 (dont 70 bars). Il est suivi de la Meurthe-et-Moselle, des Vosges et de la Meuse. La majorité des lieux non spécialisés (122, soit 71,3 %) se trouve en zone urbaine, alors que le reste se trouve en milieu rural (49, soit 28,7 %). A l'instar de la Moselle, tous les départements sont très fortement pourvus en bars, comparativement aux autres catégories de lieux. C'est la raison pour laquelle on obtient une meilleure lisibilité de l'existant si l'on sépare les bars des autres catégories de lieux.

Tableau 11-Répartition des lieux non spécialisés dans la diffusion d'artistes rock en Lorraine

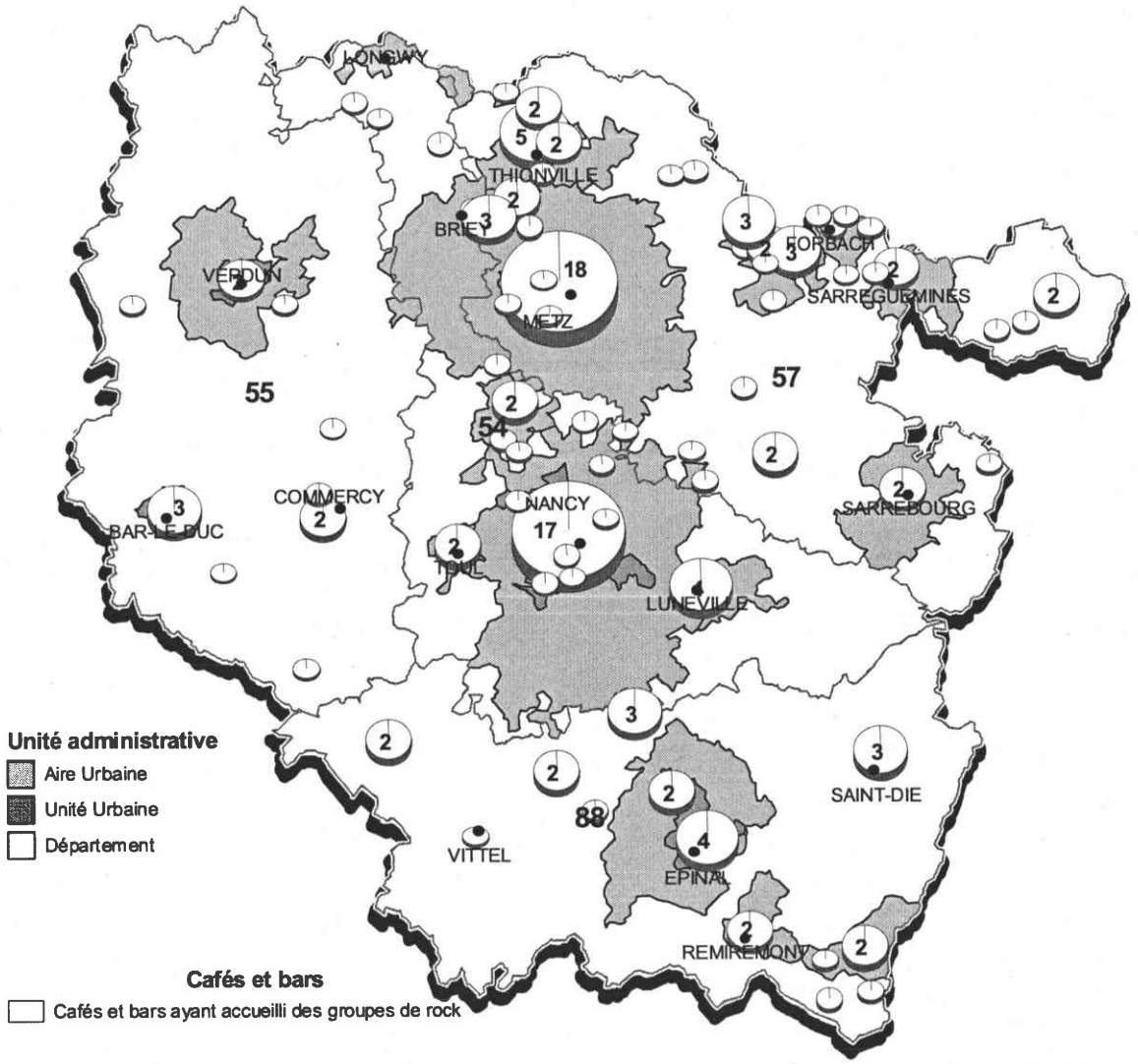
Répartition régionale des lieux non spécialisés dans la diffusion (données recueillies entre 1999 et 2002)				
Région Lorraine	**Nbre de lieux hors bars**	**Nbre de bars**	**Totaux**	**Totaux %**
Meurthe-et-Moselle (54)	9	42	51	29,8%
Meuse (55)	3	13	16	9,4%
Moselle (57)	7	70	77	45,0%
Vosges (88)	2	25	27	15,8%
Totaux	**21**	**150**	**171**	**100,0%**

Comme on peut le voir sur la carte 7, les cafés et les bars ayant proposé de la diffusion au cours de l'enquête sont relativement bien répartis sur l'ensemble de la région. Près d'un tiers des bars et cafés (46, soit 30,7 %) se trouve en milieu rural. Les deux autres tiers (104, soit 69,3 %) sont quant à eux localisés en zone urbaine.

Si, comme le donne à voir la carte 8, les autres catégories de lieux non spécialisés sont nettement moins nombreuses, elles sont également réparties de façon nettement moins harmonieuse sur la région puisqu'on les retrouve très majoritairement (18, soit 85,7 %) en

zone urbaine. Ces éléments étant posés, abordons maintenant les caractéristiques propres de chaque catégorie de lieu non spécialisé.

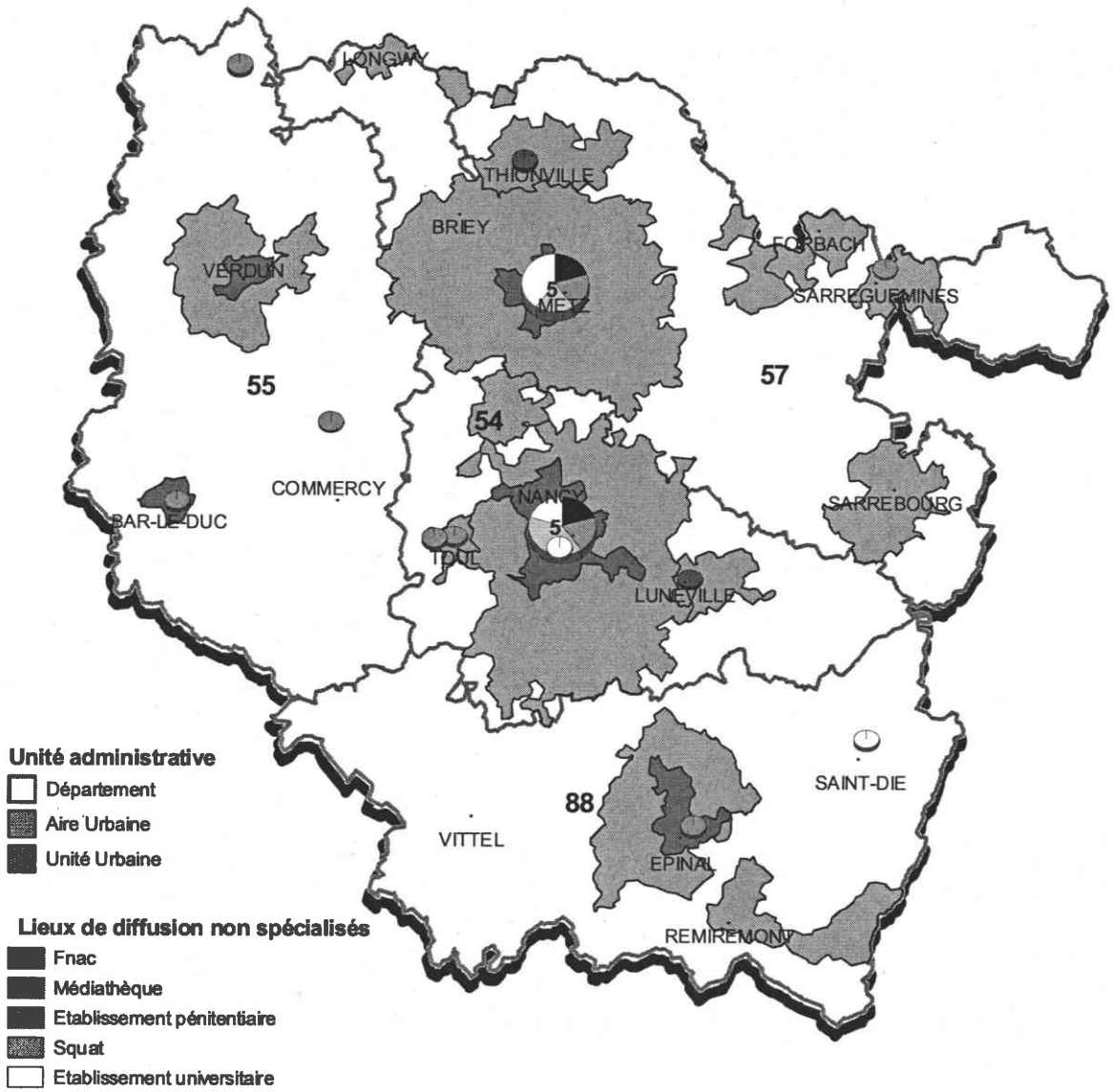
Carte 7-Répartition géographique des bars et cafés ayant accueilli des groupes de rock en Lorraine



Cartographie Arteca - janvier 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

Carte 8-Répartition géographique des lieux de diffusion non spécialisés en Lorraine



Cartographie Arteca - mai 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

Lieux de petite contenance (- 400 places)

Bars et les cafés

Les bars et les cafés sont les lieux de diffusion les plus représentés en Lorraine. On peut en dénombrer 150 ayant eu une programmation régulière ou non au cours de mon enquête. En tant que débits de boissons, ils sont le plus souvent inadaptés à la diffusion de musique

amplifiée car ils ne sont pas équipés à cette fin[62]. Concernant la programmation, on y observe sensiblement le même type de fonctionnement que celui qui a été décrit plus haut dans la partie consacrée aux discothèques. En effet, les concerts y relèvent davantage d'un projet économique que d'un projet culturel. Là aussi, elle peut-être effectuée par le gérant du lieu, par un programmateur ou encore par une structure de diffusion.

Les bars offrent souvent des conditions d'accueil spartiates : un coin dans la salle, quelques boissons, un repas dans le meilleur des cas. Pas d'équipement acoustique, pas de scène, pas de sono ni d'éclairages et encore moins de loges. Ce sont majoritairement des lieux où les groupes disposent d'un confort se résumant à une prise électrique et un abri.

Si une certaine incompréhension peut quelquefois opposer un groupe à un patron de bar[63], la présence d'un médiateur (programmateur ou organisateurs de concerts) peut permettre d'atténuer les tensions, essentiellement par la connaissance du premier et des réalités du second[64]. Cette position intermédiaire peut aboutir dans certains cas à élever le niveau de responsabilités des patrons de bar à l'égard des groupes accueillis :

> Le patron assure 1 500 balles au groupe, leur file un repas le soir et le p'tit déj le lendemain, paie l'hôtel. C'est pas génial, mais c'est déjà mal. Nous tout ce qui reste à faire c'est s'occuper du groupe, mettre quelques affiches en ville, accueillir les mecs, les aider à monter leur matos, les ramener à l'hôtel, les chercher le lendemain pour le p'tit déj. C'est pas pourri. Bon c'est sûr la salle est toute petite et on y crève de chaud, mais ça dépanne. C'est mieux que d'avoir un *day off* [jour sans concert] sur une tournée. Tout le monde est content en général. Les groupes parce qu'ils jouent et qu'ils vendent quelques t-shirts et quelques disques, moi parce que je me fais plaisir et que ça me coûte rien et le patron parce qu'il rentre du blé sur des soirées comme ça. Comme c'est gratos, y a toujours plein de monde qui passe, ça picole un max c'est sûr. [*Conversation avec Harry, 30 ans, diffuseur et tourneur*]

Le risque financier encouru pour un patron de bar qui reçoit des concerts dans son établissement est souvent extrêmement réduit, voire nul. Les cachets sont négociés selon deux formules[65]. Soit au pourcentage des recettes de la soirée (difficilement vérifiable pour un groupe), soit selon un cachet fixe compris entre 46 et 457 € (300 et 3 000 francs). Malgré des conditions techniques, humaines et juridiques variables, le concert en bar reste incontestablement une aubaine pour l'ensemble des parties en présence.

---

[62] A ma connaissance, le seul bar lorrain équipé techniquement (scène, loges, sonorisation et lumières) pour recevoir des concerts est l'Entracte à Saint-Dié des Vosges. Sa programmation est exclusivement assurée par des associations locales.

[63] J'ai vécu personnellement des situations où un limonadier refusa d'adresser la parole aux musiciens, où un autre refusa de verser le cachet convenu sous prétexte que la fréquentation du public n'avait pas atteint le seuil escompté, où un autre encore, fit livrer des pizzas au jambon, au mépris du régime végétarien de certains musiciens.

[64] Nombre de programmateurs sont également musiciens où l'on été à un moment de leur vie.

[65] Les cachets sont le plus fréquemment versés au noir.

Les patrons de bar rentabilisent rapidement un investissement somme toute modéré et leur bar bénéficie ensuite de retombées médiatiques significatives désignant leur établissement comme un lieu « branché ».

> Moi ça me coûte pas grand chose. Je paie le groupe et je leur offre de quoi manger et à boire. S'il y a du monde, je rentre largement dans mes frais. S'il y en a pas et c'est rare, je me rattraperai la fois d'après. Je prends toujours des groupes du coin, comme ça ils ramènent tous leurs copains. C'est pas encore arrivé que je me sois planté. Les fans de metal ils ont de toute façon pas d'autres endroits où jouer. [*Conversation avec Jean-Lou, la quarantaine, patron de bar dans les Vosges*]

Les programmateurs ou les associations peuvent y trouver un lieu de programmation assez peu contraignant et ainsi offrir à des groupes des solutions de dépannage qui se révèlent être particulièrement attractives pour un programmateur :

> Je bosse avec un tourneur hollandais. Il case ses groupes en Europe comme il peut et me propose ensuite les *days off* de ses groupes qui sont dans le coin. Comme de toute façon il est pas possible de placer ces groupes dans une salle normale en France, je me les récupère, mais à mes conditions. Un groupe qui demande 5 ou 6 000 balles, je le touche à 1 500. Pour eux ça vaut toujours mieux que de rien avoir et d'avoir à payer la bouffe et l'hôtel. [*Conversation avec Harry, 30 ans, diffuseur et tourneur*]

Les groupes trouvent dans les bars un terrain d'accueil souvent précieux pour se produire en public. Les groupes récemment créés et débutants notamment, peuvent y fourbir leurs premières armes et toucher leurs premiers cachets.

> Ecoute, moi c'est mon troisième groupe et à chaque fois on a commencé par jouer dans les bars. J'ai joué dans des vraies salles, c'est sûr, mais le gros des concerts c'est quand même dans des petits rades comme celui-là... C'est pas compliqué, y a que ça pour les petits groupes. C'est ça ou tu joue pas c'est clair. Quoiqu'on dise, le bar, c'est la liberté. [*Conversation avec Nico, 27 ans, guitariste d'un groupe hard rock, rencontré dans un bar à Metz*]

Si la majorité des groupes démarrent leur carrière publique dans les bars, aucun d'entre eux, hormis quelques prétendants à l'intermittence, ne songe réellement à la prolonger dans ce seul créneau. Le bar n'est jamais qu'une étape en attendant de pouvoir se produire dans des conditions plus favorables.

Etablissements pénitentiaires

Les établissements pénitentiaires lorrains sont incontestablement des lieux de diffusion. Néanmoins, il faut prendre en considération le fait qu'il s'agit de lieux fermés. Seule la population pénale peut y avoir accès. Il s'agit donc de lieux de diffusion particuliers. Ces établissements sont au nombre de 9 en région.

Etablissements scolaires et universités

Universités, écoles d'ingénieurs et de commerce peuvent être quelquefois les supports physiques à l'organisation de certains concerts. Elles sont tributaires à la fois de la dynamique de certains élèves ou associations d'élèves qui décident de les organiser et des lieux mis à leur

disposition à cette fin. A Vandoeuvre par exemple, l'école d'ingénieur de l'ESSTIN organise un concert par mois avec des groupes locaux dans un caveau-bar géré par des élèves. A Metz, les étudiants du campus Lettres du Saulcy disposent d'une Maison des étudiants pour y organiser des concerts. L'IUP en Sciences de Gestion du technopôle est le promoteur du festival Musicofolies qui, depuis trois ans pour sa partie rock, se tient dans le foyer de l'ENSAM (Ecole Nationale Supérieure des Arts et Métiers). Certains concerts peuvent être organisés dans des amphithéâtres ou des salles de cours aménagés pour l'occasion, comme c'est le cas de la faculté de lettres à Nancy 2 ou du département Services et Réseaux de Communication de l'IUT de Saint Dié. Ces 5 établissements se situent bien évidemment essentiellement en zone urbaine.

Squats

Certaines friches industrielles ou bâtiments inoccupés privés ou publics peuvent faire l'objet d'une réquisition par des acteurs locaux souhaitant y produire des événements. Ces endroits ne sont pas des lieux squattés de manière permanente, il s'agit plutôt de lieux investis ponctuellement le temps d'un concert. Les justifications de ce type de démarche s'articulent principalement autour de la volonté des acteurs de mettre la création artistique à distance des institutions et des exigences commerciales. Une logique libertaire en somme, principalement véhiculée par des fans de musique punk et crustcore[66], animée par le refus d'un profit quelconque. J'ai pu identifier 3 de ces lieux en Lorraine au cours de mon enquête : 2 à Nancy et 1 à Metz. Evidemment, ces lieux sont certainement les moins bien équipés de tous ceux évoqués dans cette recherche. Sans vouloir être trop caricatural, ils se résument le plus souvent à quelques prises électriques et à des murs mêlant ferraille et béton.

Les programmateurs de ce type d'endroit cherchent avant tout à produire des concerts de groupes partageant leur vision du monde. En d'autres termes, ils attendent que les groupes acceptent l'idée de se produire dans des conditions techniques minimales, renoncent à la perspective d'un cachet pour un simple défraiement englobant carburant et repas, mais également qu'ils ne soient pas affiliés à la SACEM (Société de gestion collective du droit d'auteur pour la musique) par exemple. Ces concerts sont donc dégagés de toutes contraintes administratives et reposent sur l'implication active de tous les intervenants. Le caractère « sauvage » et illégal de tels événements n'est évidemment pas sans poser un certain nombre

[66] HEIN, F. 2003. *Hard Rock, Heavy Metal, Metal. Histoire, cultures et pratiquants*. Clermont-Ferrand/Paris : Mélanie Séteun/Irma, coll. Musique et Société, p. 86-88.

de problèmes à leurs organisateurs, notamment en ce qui concerne les rapports avec les forces de l'ordre.

Auditoriums Fnac

Les auditoriums des deux Fnac implantées dans les deux principales métropoles de Lorraine (Metz et Nancy) accueillent des groupes locaux dans le cadre d'opérations de promotion partenariales. Très mal insonorisés, ces lieux se prêtent difficilement à la diffusion de musiques amplifiées. De ce fait, ne s'y produisent généralement que les groupes ne nécessitant pas de développer un haut volume sonore, ce qui exclue les groupes de hard rock, hardcore, punk, metal et affiliés... Par ailleurs, il est intéressant de noter que ceux qui s'y produisent ne touchent pas de cachet pour leur prestation. Les groupes doivent donc se satisfaire de la « couverture » médiatique et promotionnelle offerte par la Fnac et son réseau de partenaires.

> **Et quand vous jouez à la Fnac vous faites un set entier ?**
>
> Non, c'est 20, 30 minutes maxi. A fond. Les morceaux sont sélectionnés pour que ça trace. Avec les risques que ça comporte. A Belfort y avait les cadres qui se décrochaient. Le directeur était planté au milieu et faisait : « arrêtez, arrêtez ! ». « Vous prenez vos responsabilités, moi je triche pas avec les gens ». On va pas jouer avec des petites cuillères. A Belfort c'était grave. C'était des cloisons en contreplaqué. Ils ramassaient leurs cadres. C'est dommage qu'à la base ils aient pas pensé à adapter leurs forums. [*Barthélemy, 40 ans, Rmiste, manager, responsable de production discographique, 376*]

Médiathèques

Un petit nombre de médiathèques (2) de la région ont été le cadre de certaines activités de diffusion. Les médiathèques identifiées se situent en zone urbaine et plus précisément au sein de communes de moyenne importance.

2.4.3. Les lieux polyvalents

Les lieux polyvalents ne sont pas initialement dédiés à la diffusion d'artistes. Il s'agit de lieux au sein desquels la diffusion reste dans le meilleur des cas, une activité parmi d'autres, mais où elle est plus généralement une activité secondaire, voire une activité tout à fait annexe par rapport à l'activité principale du lieu. A ce titre, l'équipement technique (matériel ou humain) dont disposent ces lieux pour la diffusion est variable. Par ailleurs, il va de soi qu'aucun des lieux évoqués ici ne se situe exclusivement dans le seul registre rock. La programmation y est partagée ou ouverte à des genres musicaux variés. Mais la part laissée au rock y est indiscutable. J'ai pu dénombrer 94 de ces lieux. Comme le tableau 12 en rend compte, ils se divisent tout d'abord en deux classes distinctes : celle des lieux de petite

contenance (inférieure à 400 places) et celle des lieux de contenance moyenne (400 à 1 200 places). On peut ensuite les décliner en cinq catégories selon leur importance numérique.

Tableau 12-Lieux polyvalents diffusant des artistes rock en Lorraine

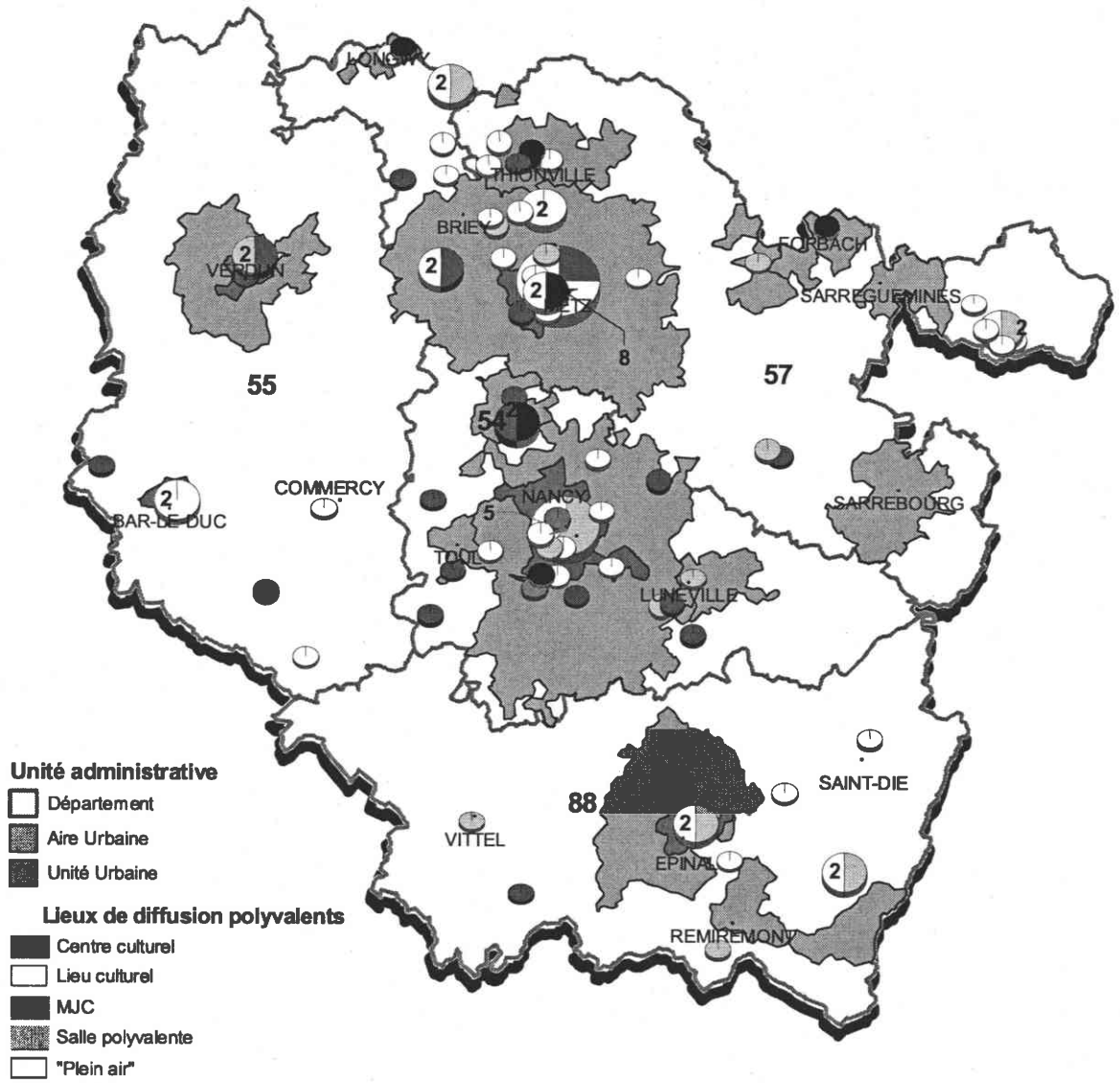
Présentation des lieux polyvalents non spécialisés dans la diffusion (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de lieux**	**%**
Lieux polyvalents < 400 places	**19**	**20,2%**
MJC	*17*	*89,5%*
Lieux culturels	*2*	*10,5%*
Lieux polyvalents de 400 à 1 200 places	**75**	**79,8%**
Salles polyvalentes	*46*	*61,3%*
Centres culturels	*8*	*10,7%*
Lieux évènements en extérieur	*21*	*28,0%*
Totaux	**94**	**100,0%**

Les lieux polyvalents de contenance moyenne se trouvent être les plus largement représentés en Lorraine. Ils comportent une majorité de salles polyvalentes. Les lieux polyvalents dont la capacité d'accueil est plus faible comprennent quant à eux essentiellement des MJC. Le tableau 13 indique que les départements de la Meurthe-et-Moselle et de la Moselle disposent d'un nombre de lieux polyvalents quasi équivalent. Un effectif près de quatre fois plus important que celui des Vosges et de la Meuse. Concernant l'implantation géographique de ces lieux, la carte 9 indique qu'ils se situent en majorité (71, soit 75,5 %) en zone urbaine. Les 28 lieux restants (29,8 %) étant quant à eux localisés en milieu rural. Ces éléments étant posés, je vais aborder maintenant les caractéristiques propres de chaque catégorie de lieu polyvalent.

Tableau 13- Répartition des lieux polyvalents diffusant des artistes rock en Lorraine

Répartition régionale des lieux polyvalents non spécialisés dans la diffusion (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de lieux**	**%**
Meurthe-et-Moselle (54)	38	40,4%
Meuse (55)	9	9,6%
Moselle (57)	37	39,4%
Vosges (88)	10	10,6%
Totaux	**94**	**100,0%**

Carte 9-Répartition géographique des lieux de diffusion polyvalents diffusant des artistes rock en Lorraine



Cartographie Arteca - mai 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

Lieux de petite contenance (- 400 places)

MJC

J'ai déjà expliqué plus haut le rôle des MJC dans le processus de développement du rock en France. Les MJC ont très tôt considéré l'activité de diffusion comme étant l'une de leurs missions. Elles l'envisagent essentiellement selon deux logiques, non opposées et plutôt complémentaires, de démocratisation culturelle (accès à l'œuvre, élargissement des publics) et d'éducation populaire (incitation à l'initiative). On a déjà pu voir que 9 d'entre elles s'impliquaient directement dans ce type d'activité.

Au final, cela porte à 17 le nombre de MJC lorraines ayant mis leurs locaux à disposition pour que s'y tiennent un ou plusieurs concerts. En majorité (12, soit 70,6 %), ces MJC se situent en zone urbaine. Les 5 autres (29,4 %) sont localisées en milieu rural. Dans ce cas, il s'agit presque essentiellement de MJC non labellisées. La Meurthe-et-Moselle est encore une fois la mieux pourvue (7, soit 41,2 %), devant la Moselle (5, soit 29,4 %), les Vosges (4, soit 23,5 %) et la Meuse (1, soit 5,9 %).

Lieux culturels

Les lieux culturels sont au nombre de 2. Ils se situent en zone urbaine meurthe-et-mosellanne. Les lieux culturels se distinguent des centres culturels par leur caractère plus autonome et plus expérimental à l'égard des collectivités publiques.

Lieux de contenance moyenne (400 à 1 200 places)

Salles polyvalentes

Parmi les lieux les plus traditionnels où se tiennent des concerts, on trouve les salles dites « polyvalentes » ou « des fêtes ». Elles ont des vocations multiples : concerts, théâtre, repas, mariages, conférences, expositions, réunions, sport, etc. Selon des dimensions variables qui justifient d'ailleurs qu'on les situe dans des lieux de capacités moyennes, un grand nombre de villes et de villages disposent d'un équipement de ce type sur le territoire lorrain. Leur exploitation est assurée soit directement par les services municipaux comme c'est le cas de la salle Léo Ferré à Longwy, soit par les associations locales[67] comme c'est le cas pour le festival « Burning Stage » d'Arraye-et-Han (54), le « festival de Pâques » de Montbronn (57) ou encore les festivals « Bomb'Bar Core » de Bar-le-Duc ou « Fresnes en Watt » à Fresnes en Woëvre (55). En tous les cas, l'activité de ces lieux est étroitement tributaire de la dynamique locale.

Vouloir chiffrer précisément le nombre de lieux de ce type reste assez aléatoire, dans la mesure où une part non négligeable des concerts qui s'y déroulent sont organisés de manière très ponctuelle et sont donc plus difficilement repérables. J'ai néanmoins pu identifier 46 salles « polyvalentes » ayant accueilli des concerts. La Moselle en compte 22 (47,8 %), la

[67] Les associations locales organisent des concerts de leur propre initiative ou alors par délégation de service public comme c'est le cas pour l'Espace Lac à Gérardmer par exemple, où des associations sont liées par convention à la mairie pour y assurer une programmation régulière.

Meurthe-et-Moselle en compte 15 (32,6 %), tandis qu'on en dénombre 5 (10,9 %) dans les Vosges et 4 (8,7 %) dans la Meuse.

Les trois quarts de ces salles sont situées en zone urbaine (33, soit 71,7 %) contre un peu moins d'un quart (13, soit 28,3 %) en milieu rural.

Centres culturels

Les centres culturels sont des lieux d'économie publique qui dépendent le plus souvent des municipalités ou d'un groupement de communes qui en assurent le fonctionnement. Ils sont donc toujours implantés dans des villes moyennes ou dans des secteurs géographiques où la population est relativement dense. Contrairement aux salles polyvalentes qui peuvent accueillir tous types de manifestations, les centres culturels sont exclusivement dédiés à la programmation « culturelle ». Au regard des plaquettes présentant la programmation de ces lieux, il apparaît qu'ils semblent davantage privilégier des formes d'expression autres que rock, ou alors, restent centrés sur des têtes d'affiches nationales excluant les groupes régionaux de moindre envergure.

On peut estimer à 8 le nombre de centres culturels lorrains ayant accueilli des groupes de rock en leur sein pendant le temps de l'enquête. Tous sont situés en zone urbaine dont 5 (62,5 %) en Moselle et 3 (37,5 %) en Meurthe-et-Moselle.

Lieux-événements en extérieur

Il est impossible de terminer ce tour d'horizon sans évoquer les manifestations de type festivals ou autres, ayant lieu en extérieur. Particulièrement difficiles à intégrer dans des catégories de taille, du fait de jauges difficiles à évaluer, elles ont un caractère mobile (le lieu n'est pas toujours le même d'année en année) et éphémère (le lieu de l'événement est investi de manière ponctuelle). Ces manifestations peuvent se tenir à de multiples endroits : parcs municipaux, quartiers, abords d'un village, etc. Elles se présentent sous la forme de scènes mobiles, chapiteaux ou podiums de taille variables.

J'ai pu recenser 21 de ces lieux-événements en extérieur. Comme ils ont une durée de vie très courte et une stabilité relative (éventuellement renouvelable d'année en année) ils ne se désignent jamais par un lieu physique, mais plutôt par un cadre. Il s'agira tantôt de festivals : « Utopique, autonome et autogéré », « Plein air de rock », « Bosment », « Love Pablo », « Gavott'n'roll », etc., tantôt d'animations culturelles émanant de municipalités : « Estivales de Lunéville », « Nuits de Longwy », ou encore d'animations mises en œuvre par les commerçants d'une ville : « Musiques et Terrasses » à Verdun, sans oublier l'événement de

dimension nationale que constitue la « Fête de la musique ». La répartition géographique de ces lieux-événements est ici plutôt équilibrée puisque 12 (57,1 %) de ces lieux se tiennent en zone urbaine, alors que 9 autres (42,9 %) ont eu pour cadre le milieu rural. Ils se tiennent dans la majorité des cas en Meurthe-et-Moselle (11, soit 52,4 %), puis en Moselle (5, soit 23,8 %), en Meuse (4, soit 19 %) et dans les Vosges (1, soit 4,8 %).

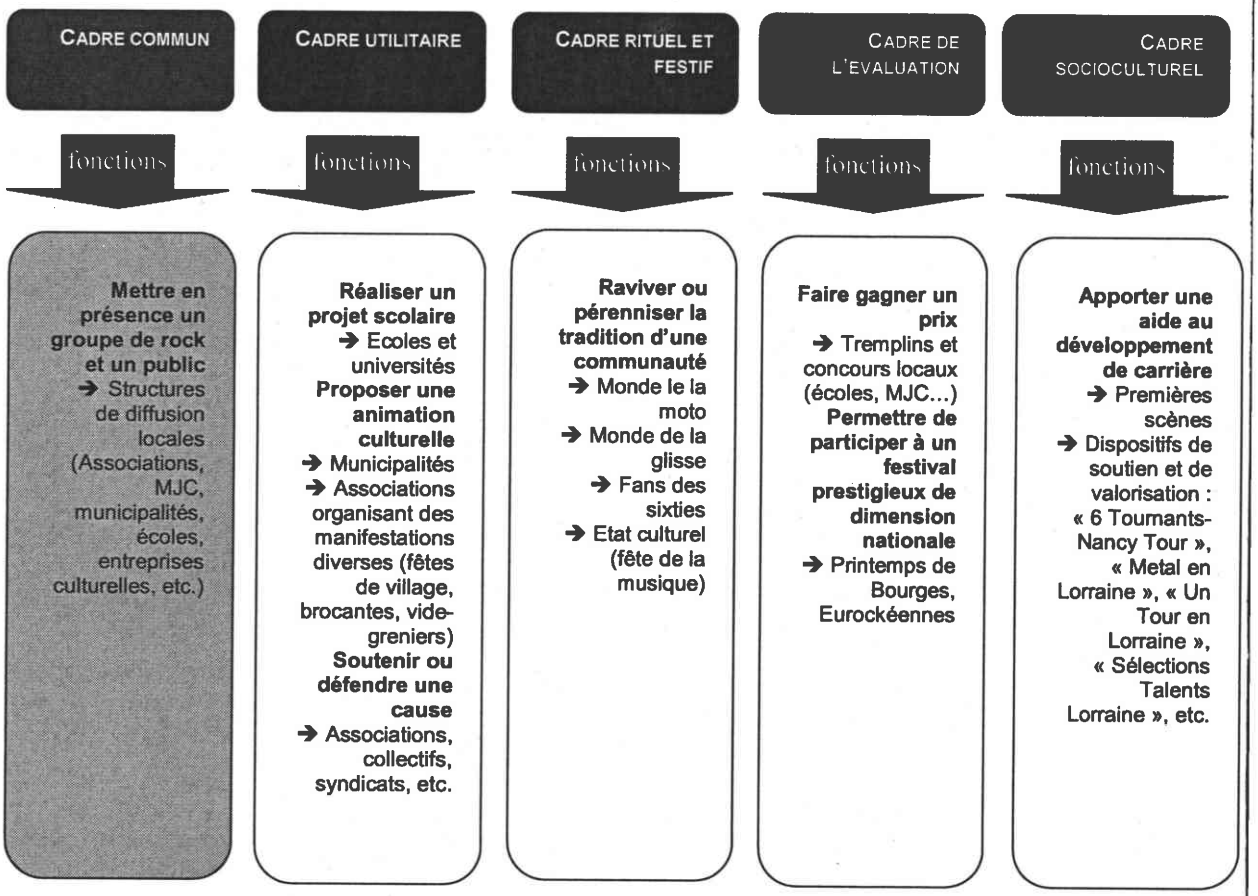
De manière globale, la concentration des lieux de diffusion au sein des zones urbaines situées sur le sillon mosellan constitue une évidence. A ce titre, la présence de bars et de lieux polyvalents proposant de la diffusion en milieu rural relève probablement d'un processus de compensation visant à inverser la carence en lieux de diffusion spécialisés d'un autre type, et cela même si des secteurs tels que le nord de la Meuse, l'est de Lunéville ou encore l'est de Sarrebourg restent particulièrement déserts. Il est utile de rappeler que ces lieux sont totalement indissociables de la dynamique des structures de diffusion et des acteurs qui les mobilisent. Tout comme ils sont indissociables des cadres de la diffusion.

2.5. Les cadres de l'activite de diffusion

L'activité de diffusion vise à mettre en présence un artiste et un public. Cela en constitue le cadre commun. Cependant, rien n'empêche que ce type de manifestation soit traversé par un certain nombre d'autres éléments de justification pouvant lui donner sens. Il peut par exemple devenir le support d'un certain nombre d'actions dont le concert caritatif est probablement devenu l'archétype dès 1985[68]. Le « détournement » de la fonction du concert pour servir d'autres fins que celles auxquelles on le destine habituellement le conduit à n'être plus qu'un simple support au cours duquel la musique devient un moyen. Ainsi, par effet de superposition, le cadre commun de la diffusion – inscrit dans rapport fonctionnel binaire et symétrique (concert = artiste ←→ public) – se traduit alors sous une forme renouvelée et triangulaire. Le cadre général de la diffusion se voit relégué en arrière-plan au profit d'un cadre supérieur aux fonctions spécifiques (fonction → concert). C'est de ces différents cadres dont il va être question ici. Ou plus précisément de leurs fonctions. Car les fonctions fixent le cadre. Comme on peut le voir dans le schéma 2, outre le cadre commun que je viens de développer, j'ai pu identifier quatre grandes catégories de cadres additionnels : le cadre utilitaire, le cadre rituel et festif, le cadre d'évaluation et le cadre socioculturel.

[68] Pour l'histoire des premiers concerts caritatifs dans le monde du rock, on se reportera à Benetollo, A. 1999. *Rock et politique : censure, opposition, intégration.* Paris : L'Harmattan. Coll. Logiques Sociales, p. 179-201.

Schéma 2-Les différents cadres de l'activité de diffusion, leurs fonctions et leurs principaux promoteurs



2.5.1. Cadre utilitaire

La fonction utilitaire d'un concert s'observe dès lors que ce dernier sert un objet excédant le seul rapport entre un artiste et un public. A ce titre, elle est très certainement transversale à toutes les catégories de fonction dont il va être question ici. Toutefois, elle peut se mesurer plus finement. Notamment lorsque l'activité de diffusion est au service d'un projet spécifique. C'est-à-dire, lorsque le concert est réduit à n'être plus qu'un simple outil. Cette fonction utilitaire se décline alors en trois grandes catégories suivant l'intention des utilisateurs : réaliser un projet scolaire, animer un événement et diffuser des idées.

Les projets scolaires

Il arrive que certains étudiants (issus d'écoles ou de filières universitaires spécifiques déjà citées plus haut) organisent des concerts dont la fonction vise à concrétiser un projet scolaire. En règle générale, les étudiants concernés utilisent la diffusion comme une manière d'allier la nature obligatoire d'une séquence de formation avec des penchants personnels pour le rock [*cf. flyer pour le « Rock Lycée », organisé par Sup'Est, école de cadres commerciaux, Nancy, 2002, ci-contre*]. Dans ce cas, les projets scolaires touchent quatre domaines principaux que sont la culture (Licence Projets Culturels à l'université de Metz), la communication (IUP Information Communication à Nancy, IUT Services et Réseaux de Communication de Saint-Dié), les techniques de gestion (IUP Sciences de Gestion à Metz) et les techniques de commercialisation (IUT Techniques de Commercialisation à Epinal, Institut Commercial de Nancy, Sup'Est).



L'animation culturelle



La question du concert rock en tant qu'animation ponctuelle est une valeur refuge pour plusieurs types d'institutions telles que les municipalités, qui, dans le cadre de leur politique culturelle, espèrent ainsi toucher une large frange de leurs concitoyens. On peut prendre pour exemples les Estivales de Lunéville, les Nuits de Longwy, mais également la multitude de concerts organisés chaque année dans certains quartiers de grandes agglomérations ou dans des petits villages en milieu rural [*cf. flyer Music'o Village, 2001, ci-contre*]. Le concert rock en tant qu'animation sert également les associations de quartier ou de village lors de leurs kermesses, brocantes ou vide greniers. Tout comme il peut être mobilisé par une association de commerçants désireux d'animer leur ville, comme cela est le cas à Verdun (« Musiques et Terrasses »).

L'engagement politique et social



L'outil concert est fréquemment mobilisé par un certain nombre de structures associatives ou syndicales dans le but de propager des idées, soutenir une cause et/ou recueillir des fonds. On a ainsi vu apparaître des concerts en faveur de la lutte contre des maux comme le sida (AIDES) ou la faim (Restos du Coeur). Des concerts visant à sensibiliser l'opinion à des problèmes sociaux comme l'exclusion (Nuit de la Solidarité avec les SDF), le don d'organes (Esilog) ou la toxicomanie (Pushing), etc. On a également vu fleurir des concerts à teneur plus directement politiques et idéologiques en faveur des Droits de l'Homme [*cf. flyer ci-dessus, 2003*], du Tibet [*cf. flyer ci-dessous, 2001*], de collectifs anti-fascistes, de collectifs libertaires, du RIF (Rock Identitaire Français[69]), de la légalisation du cannabis (Festival Euphoriant) et bien évidemment de syndicats (notamment à travers la traditionnelle fête du 1er mai).



[69] Deux soirées RIF se sont déroulées en Lorraine au cours de mon enquête. J'ai été inscrit sur la liste de diffusion du label Memorial Records pour être informé de la tenue de concerts RIF, dans la perspective d'y assister. J'ai néanmoins manqué les deux concerts en question faute d'avoir trop peu souvent consulté ma boîte aux lettres. On peut néanmoins se reporter aux documents 6 et 7 des annexes pour avoir davantage d'informations quant au déroulement de ces soirées.

2.5.2. Cadre rituel et festif

La fonction rituelle et festive d'un concert rock se manifeste lorsqu'il sert à raviver ou à pérenniser la tradition d'une communauté. Le concert est alors un outil rassembleur. Cette fonction rituelle et festive se décline en quatre grandes catégories suivant la nature de leurs promoteurs : le monde de la moto, le monde de la glisse, les fans des sixties et l'Etat culturel.

Le monde de la moto

Historiquement, le rock a toujours été très lié au monde de la moto. Comme partout ailleurs, les rassemblements (concentrations) de motards ne sauraient se dérouler sans concerts de rock. Une dizaine de ces manifestations existent en région. [*Flyer d'une manifestation organisée par le chapitre des Baroudeurs 57, Knutange, 2000, ci-contre*] Elles sont majoritairement organisées au sein de moto clubs (Les Baroudeurs à Knutange, les Road Rider à Freyming-Merlebach, les Gorets à Dieuze, Les Rebels à Bouzonville, etc.). [*Plaquette de présentation de l'« American Show », Pagny-sur-Moselle, 1999, ci-dessous*]







Le monde de la glisse

A l'instar du monde de la moto, le monde de la glisse est lui aussi très lié au monde du rock. Pas une vidéo de skate-board, de surf ou de snow-board sans musique rock en bande son par exemple. On observe ainsi par exemple la réunion d'associations de diffuseurs et de skate-boarders pour organiser la tenue de rencontres autour de cette discipline sur fond musical. [*Flyer du festival « Skatecontest », association Rock Epine, Epinal, 2001, ci-dessus*]



Les fans des sixties

Dynamisés par l'organisation de plusieurs festivals ayant regroupé des groupes nancéiens des années soixante reformés pour l'occasion, l'association Rock'n Lor s'implique actuellement dans la promotion du rock des sixties à travers l'organisation d'un certain nombre de manifestations (festivals, fête de la musique, etc.) directement et essentiellement destinées aux musiciens de l'époque, aujourd'hui âgés de 45 à 60 ans environ, qui, dans ce cadre favorable reforment leurs anciennes formations ou en créent de nouvelles, répètent, se produisent en public et projettent quelquefois d'enregistrer le disque qu'ils n'ont pas enregistré à l'époque. [*Programme du festival « Rock'n Lor », Nancy, première de couverture, 2001 & flyer « Soirée dansante sixties, association Rock'n Lor, 2003, ci-dessous*]





L'Etat culturel

Le caractère fondamentalement démocratique de la fête de la musique constitue assurément une excellente occasion de rassembler les citoyens d'un pays autour d'un événement culturel. Son efficacité technique est aujourd'hui incontestable si on la mesure à sa fréquentation et à sa vitesse de propagation dans d'autres pays européens. Ce rituel annuel mis en œuvre par l'Etat culturel au début des années 80 contribue activement à la mise en présence d'un public massif de citoyens avec une quantité non moins massive de citoyens musiciens. Pour un groupe de rock, cette manifestation constitue probablement l'opportunité la plus franche de pouvoir se produire en public. Et à l'inverse, pour certaines personnes, elle peut également constituer la seule occasion de voir un groupe de rock en action.

2.5.3. Cadre d'évaluation

La fonction d'évaluation d'un concert rock est identifiable dès lors qu'il consiste en une épreuve soumise à l'appréciation d'un jury visant à établir une hiérarchie entre artistes et à récompenser le plus méritant d'entre eux. Le concert est alors un outil de sélection et partant, de mise en compétition. Ainsi, au travers d'une multitude de tremplins, sélections, concours et autres « marathons » rock, le concert peut être quelquefois l'outil d'une compétition qui, comme le notait Alain Ehrenberg, s'est progressivement installée et généralisée « dans le paysage imaginaire français[70] » au cours des années 80. Cette fonction d'évaluation se décline en deux grandes catégories suivant la nature des gratifications qu'elle offre. Premièrement, on trouve les tremplins locaux s'adressant principalement aux groupes débutants et/ou peu expérimentés à qui on offre leurs premières expériences musicales (scènes, enregistrements, formations, etc.). Deuxièmement, on trouve les tremplins nationaux conduisant à la participation à des festivals prestigieux et recrutant des groupes relativement expérimentés ayant généralement dépassé le stade du premier niveau de compétition.

[70] EHRENBERG, A. 1991. *Le culte de la performance.* Paris : Calmann-Lévy. Coll. Pluriel, p.13. Il faut noter par ailleurs que la compétition entre groupes de rock est une dimension originelle de cette musique. L'histoire du rock fourmille d'anecdotes mettant en scène des groupes voulant jouer plus fort, plus vite, plus dur. Pour le vérifier, on peut par exemple se reporter à TOSCHES, N. 2000. *Country. Les racines tordues du rock'n'roll.* Paris : Allia, p. 87-88. On peut y lire une succulente anecdote sur la notion de compétition ayant opposé Jerry Lee Lewis à Chuck Berry.

Les tremplins locaux

Un certain nombre de tremplins locaux opposent des groupes pour l'attribution d'une récompense. La participation à ce type d'événement est conditionnée par un certain nombre de modalités présentées ci-dessous :



> Pour participer, c'est simple, il suffit de jouer dans un groupe et de nous envoyer une petite démo K7 ou CD (même pourri) avec bio du groupe et de chaque membre + photos et contacts (en bref tout ce qui peut nous aider). [*Modalités de participation au Rock'en'Stock Festival organisé par l'IUT de Saint-Dié*]

> Pour une candidature : envoyer une maquette (k7, cd...) même si le son est pourri + petit descriptif du groupe : nombre de musiciens, date de naissance du groupe, instruments utilisés, répertoire (reprises, compositions, titres déposés a la SACEM), style de musique et expérience scénique. [...] C'est pas grave si vous n'avez pas de maquettes, c'est juste pour nous faire une idée avant les auditions car la sélection se fait pendant un week-end de janvier/février où on auditionne tous les groupes postulants. 15 minutes en comptant l'installation, les réglages, autant dire que c'est super court et qu'il faut être rapide, efficace pour s'installer, et percutant pour ressortir du lot par rapport à la vingtaine de groupe qu'on auditionne dans la journée... Question matos, normalement tout est prévu sauf guitares, basses, matos particuliers (harmonica, claviers, cuivres, effets...), et on aime bien que le batteur ne démonte pas entièrement notre batterie en s'installant, le groupe perd du temps sur son temps de jeu et ça nous énerve grave, un mec qui vient avec sa caisse claire, son charley, sa double pédale... Normalement baguettes et cymbales suffisent... [*Modalités de participation au festival Ramdam organisé par l'ENSEM à Vandoeuvre*]

[*Flyer d'appel à candidature pour le festival « Rock Lycée », Nancy, 2001, ci-dessus*]

La majorité des participants à ces concours sont de manière quasi exclusive, des groupes débutants. Leur premier niveau de récompense tient à la possibilité de pouvoir se produire sur scène dans des conditions professionnelles :

> L'organisation met à la disposition des groupes sélectionnés une scène entièrement équipée son et lumière. L'accueil est le même que pour un groupe "professionnel". [*Extrait du texte de présentation du festival Scène en construction, organisé par la MJC de Saint-Avold et l'ASBH (Association Sociale du Bassin Houiller)*]

Un second niveau de récompense tient en l'attribution d'autres prix :

> Ces groupes se produisent ensuite pour le festival lui même dans des conditions professionnelles devant un jury de pro et tout le public qu'ils auront pu ramener. Les critères de notation vont de la présence scénique à l'originalité, en passant par la technique et quelques autres... A la fin de la soirée, les juges établissent, selon leur notation, un classement général et les trois premiers se voient attribuer un prix : le premier choisi entre une semaine d'enregistrement au studio HYTECH, un stage d'été au Music Academy International (M.A.I.) et un bon d'achat dans un magasin de musique. Le suivant choisit entre

les deux prix restant, etc. [*Extrait du texte de présentation du festival Rock Lycée organisé par l'école Sup'Est à Nancy*]

Pour la moitié des tremplins, la récompense la plus élevée consiste en un séjour d'une durée variable (un jour/une semaine) en studio d'enregistrement (Défi Rock, Ramdam, Rock Lycée, Scène en construction à Nancy, APAJ à Longwy, THC à Metz). Les autres prix consistent en des stages de formation, des bons d'achats, la création d'un site web, d'un CD-Rom ou d'un clip vidéo (IUT Département Services et Réseaux de Communication).

Les tremplins nationaux

Les tremplins les plus courus et les plus prestigieux sont de dimension nationale et sont mis en oeuvre par le Printemps de Bourges[71] et les Eurockéennes de Belfort[72]. Le festival du Printemps de Bourges présente chaque année des groupes « découvertes » provenant de chaque région française. Jusqu'à l'édition 2000, les groupes lorrains ont été sélectionnés sur des bases sensiblement identiques à celles décrites précédemment. Un premier tri était effectué sur la base d'une écoute d'un support audio, puis les groupes retenus se produisaient en public, à l'issue de quoi le jury opérait une nouvelle sélection visant à déterminer le groupe représentant la région. Une nouvelle procédure a cependant été initiée en 2001. Les groupes finalistes sont dorénavant filmés pendant leur prestation locale, sur la base de quoi ils sont ensuite évalués au siège du Réseau Printemps à Paris[73]. Quoiqu'il en soit, les groupes retenus ne sont généralement plus des novices. Ils disposent d'un répertoire relativement rodé, ont déjà réalisé un certain nombre de concerts et autoproduit un ou plusieurs disques. Les retombées de cette opération (concerts, promotion, enregistrement...) s'étendent sur une durée pouvant aller jusqu'à six mois. Par conséquent, elles ne s'inscrivent pas seulement dans le cadre d'une compétition, mais également dans le cadre d'une aide au développement de carrière.

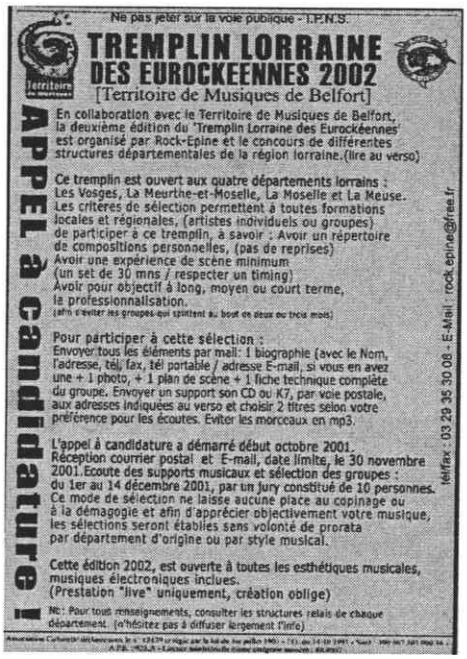
[71] Tremplin « Attention Talent Scène » : 184 groupes lorrains candidats pour l'édition 2004.

[72] Tremplin « En route pour la Gloire » : 80 groupes lorrains candidats pour l'édition 2004.

[73] Curieux retour en arrière puisque après avoir longtemps décentralisé ses compétences en région, le Printemps de Bourges renoue avec des méthodes jacobines. Concernant le tremplin des Eurockéennes, le jury est identique d'un bout à l'autre du processus d'évaluation.

[*Flyers d'appel à candidature pour les festivals « Printemps de Bourges », et « Eurockéennes, 2002, ci-dessous*]





Les tensions inhérentes à la compétition

Ces opérations sont souvent à la base de nombreuses polémiques. La remise en cause des critères d'évaluation, des compétences du jury peut affleurer parfois. Elle provient généralement des groupes engagés dans le processus mais également du public comme l'illustrent les deux exemples ci-dessous :

> [un musicien passablement énervé par son éviction] Et la Nathalie : « ouais, mais l'année prochaine… ». Elle commençait déjà à me dire que l'année prochaine ce serait truqué. Je lui ai dit : « arrêtes où je vais te tuer ». C'est terminé pour nous les concours. Le dernier qu'on a fait c'était juste pour rire, pour voir, pour les Eurockéennes. On a même pas passé la présélection. Que des gens qu'on connaît dans le jury. Avec notre dernier trois titres, qui est quand même un disque de qualité. Quand t'as le pouvoir de distribuer des bourses autour de toi, il faut réfléchir à ce que tu fais. Pas dépenser l'argent public comme ça, n'importe comment. Pour moi c'est terminé. Ce qui ressemble à des concours, c'est fini. En plus, tu fais toujours ça pas dans le but de te mesurer aux autres, mais parce que tu te dis que ce qu'il y a à gagner, ça pourrait vraiment t'aider. Tu fais pas une découverte avec un groupe qui a fait quatre concerts dans sa vie. Faut être sérieux. [*Benjamin, 30 ans, Rmiste, manager, tourneur, musicien de rock expérimental, 632*]

> Je trouve cette sélection assez débile aussi et je parle du même groupe que Fred qui n'est autre que SLIVER, en tous cas, moi je dis qu'il y a du COPINAGE là-dedans!!! Parce que retenir un groupe comme ça... avec un tel niveau technique !!! Je sais, je suis mauvaise langue et je vais aussi peut-être passer pour un salaud, mais bon, je peux pas m'en empêcher, je l'ai ai vu 2 ou 3 fois, et à chaque fois, j'étais navré pour eux... Quand je vois qu'il y a des groupes comme TAHITI BOB, BYG 1, SHATAWAK, et plein de super-groupes qui se cassent le cul sûrement plus que certains dans cette putain de région, il y a de quoi être démoralisé... Voilà, c'est tout ce que j'avais à dire, en espérant qu'un membre du RAMDAM lise ce message... [*Lu sur un site Internet à propos de la sélection du Ramdam 2001*]

2.5.4. Cadre socioculturel

La politique culturelle de l'Etat en direction des pratiques rock, enclenchée dès 1981, s'est notamment accompagnée d'une prise en compte accrue du secteur des « musiques actuelles »[74]. Ce qui s'est traduit concrètement par l'intervention de services décentralisés de l'Etat ou de collectivités locales et territoriales sous la forme d'opérations de soutien aux pratiques[75]. Dans ce climat a priori favorable au rock, on peut observer plusieurs types d'opérations à tonalité socioculturelle visant à encourager la diffusion d'un certain nombre de groupes lorrains. La fonction socioculturelle d'un concert rock s'observe dès lors qu'il est envisagé comme une aide au développement de carrière. Le concert est alors un outil de promotion culturelle. Cette fonction socioculturelle se décline en deux grandes catégories suivant la nature du projet qu'elle recouvre : premières scènes, soutien et développement de carrière.

Les premières scènes

Pour des groupes de rock débutants, la fête de la musique et les tremplins locaux constituent souvent les seules opportunités de se confronter au public. Pour palier à ce déficit, certaines structures de diffusion locales ont inventé les « Premières Scènes ». Une formule permettant à des groupes débutants de se produire dans des conditions techniques optimales (sonorisation, éclairages et techniciens). Une expérience d'autant plus pertinente qu'elle vise à familiariser les musiciens avec les usages de la scène. [*Programme de l'Austrasique, septembre-décembre 2002, p. 23, ci-contre*]



[74] TEILLET, P. 1991. Une politique culturelle du rock ? *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir., *op. cit.*, p. 217-246.

[75] Opérations très nettement distinctes de l'animation culturelle décrite plus haut.

Le soutien et le développement de carrière



Les promoteurs des dispositifs de soutien et de développement de carrière peuvent être des associations locales, des collectivités locales et territoriales, des services déconcentrés de l'Etat, des magasins « culturels » ou des organismes tels que la Sacem. On peut citer plusieurs exemples. Courant 2001, la ville de Nancy a lancé un dispositif d'accompagnement et de soutien intitulé « 6 Tournants Nancy Tour ». Son objet visait « à permettre à des artistes de bénéficier d'un ensemble de connaissances techniques, artistiques, d'environnement économique et professionnel et de santé publique, afin de faire progresser leur démarche artistique et ce, quelle que soit la finalité de la démarche (pratique amateur ou professionnalisation ». La validation de la formation et la mise en pratique des acquis techniques s'est traduite par une tournée régionale de quatre dates de concerts pour chacun des bénéficiaires. La même année, l'association Zic Zac en Lorraine a mené une opération intitulée « Metal en Lorraine », entièrement orientée vers les pratiquants de musique metal. Elle consistait en l'organisation d'un festival itinérant présentant dix-huit groupes d'obédience metal au cours de six concerts (plateaux de trois groupes) dans différentes salles de la région. Entre 2002 et 2004, les ADDAM de trois départements (Meurthe-et-Moselle, Moselle et Vosges) et Zic Zac en Lorraine ont coréalisé une opération de même nature intitulée « Un Tour en Lorraine[76] » [*cf. programme de l'opération ci-dessus*]. Courant 2001, le Conseil Général de Meurthe-et-Moselle, en partenariat avec la SACEM, une MJC de l'agglomération nancéienne et un groupe de rock « professionnel » ont organisé deux journées formation-concert au bénéfice de plusieurs groupes lorrains[77]. Et pour finir, entre 2000 et 2001, l'association Décibel Prod, en partenariat avec les deux Fnac lorraines (Nancy

[76] L'ADDAM 57 semble être à l'origine de cette initiative inaugurée fin 1999 sur le territoire mosellan, à travers l'opération « Zic Azimuts 57 ».

[77] Il s'agissait d'articuler trois modules : théorique (intermittence du spectacle, rôle de la Sacem, aides financières, démarchage...), technique (câblage, son, mixage, balances, éclairage...), scénique (concert enregistré pour finaliser la formation en première partie du groupe professionnel qui a assuré le tutorat de la journée). On retrouve ici sensiblement et de manière plus ponctuelle, l'esprit qui anime la municipalité nancéienne.

et Metz), a été le promoteur d'une opération intitulée « Sélections Talents Lorraine ». Son action consistait à promouvoir certains groupes de la région en leur permettant de se produire en « show case » dans les auditoriums Fnac et de bénéficier des services d'un réseau de communication sur la Lorraine[78].

Dans un premier temps, il ressort de ce relevé ethnographique que les promoteurs d'actions culturelles cherchent souvent à associer leurs compétences. Dans un second temps, on observe que pour eux, la diffusion représente un outil de promotion culturelle qu'ils articulent avec des objectifs d'information, d'éducation populaire et plus spécifiquement encore, de formation culturelle et artistique.

Des hiérarchies floues

Jusqu'à une période récente, il était relativement aisé d'identifier le développement de carrière d'un groupe, entre autre, à travers les lieux où il se produisait. Il respectait habituellement un processus conventionnel fondé sur une logique allant du plus petit vers le plus grand. Un groupe débutait sa carrière par la fête de la musique et des concerts dans les bars, puis, progressivement parvenait à se produire dans des lieux plus prestigieux. Or, il apparaît que des groupes débutants se produisent dans des lieux qui ne leur sont pas immédiatement destinés. Les groupes lycéens au Zénith en sont un bon exemple. A partir de quoi il est possible de faire l'hypothèse que certains cadres de la diffusion ont contribué à bouleverser la trajectoire « traditionnelle » de la carrière d'un groupe de rock. Trajectoire permettant jusqu'alors une lisibilité simple des formes de la réussite d'une formation rock. Ce brouillage incite à considérer deux choses. Premièrement, que le niveau de développement de la carrière d'un groupe, notamment en région, n'est évaluable qu'à travers un certain nombre de critères relatifs à ses capacités à se produire en public, incluant les cadres de la diffusion, les structures de diffusion et les lieux de diffusion[79] D'autre part, et pour élargir cette ligne d'horizon, il faut également prendre en compte le rapport que ce groupe entretient avec la production discographique. Ce que je propose de faire dans la section suivante, après avoir procédé à quelques récapitulatifs.

[78] Les autres participants à cette opérations sont : Mgel, M6 Nancy, Fun Radio, Lumières, RFN, Vivre à Nancy, Radio Jéricho, l'association de diffusion messine Arsenic.

[79] Mais on peut également prendre en considération la fréquence des concerts, le montant du cachet, ou encore la capacité de se produire ailleurs qu'en région, etc. Ces points seront développés dans le chapitre 5.

2.6. LE CONCERT ROCK EN LORRAINE

On peut retenir un point essentiel à propos de l'activité de diffusion en Lorraine :

- Les trois activités/figures que sont production/producteur, organisation/organisateur, programmation/programmateur sont généralement interdépendantes les unes des autres.

On peut retenir trois points essentiels à propos des structures de diffusion en Lorraine :

- On compte 213 structures de diffusion. Elles sont concentrées à 76,1 % en zone urbaine, notamment dans les villes les plus peuplées de la région.
- On dénombre 7 catégories de structures de diffusion développant un projet culturel. 66,7 % d'entre elles sont des associations.
- La Meurthe-et-Moselle est la mieux dotée en terme de structures de diffusion (45,1 %), suivie de la Moselle (33,8 %).

On peut retenir quatre points essentiels à propos des lieux de diffusion en Lorraine :

- On compte 282 lieux ayant diffusé au moins un concert de rock pendant la durée de l'enquête. 72,3 % d'entre eux sont concentrés en zone urbaine.
- On dénombre trois catégories de lieux de diffusion. Les plus nombreux sont les lieux non dédiés à la diffusion (60,6 %). Dans ce cas, ils se composent essentiellement de bars (87,7 %).
- La Moselle est la mieux dotée en terme de lieux de diffusion (43,6 %), suivie de la Meurthe-et-Moselle (34,4 %). Le pourcentage est néanmoins quasi équivalent entre les deux départements s'agissant des lieux dédiés à la diffusion.
- La présence de bars et de lieux polyvalents proposant de la diffusion en milieu rural relève probablement d'un processus de compensation visant à inverser la carence en lieux de diffusion d'un autre type.

On peut retenir trois points essentiels à propos des cadres de la diffusion en Lorraine :

- Le cadre commun de la diffusion vise à mettre en présence un artiste et un public.
- Au cadre commun se superposent quatre autres catégories de cadres aux fonctions utilitaires, rituelles et festives, d'évaluation et socioculturelles.
- Ces cadres brouillent la lisibilité de la carrière d'un groupe de rock.

3. LA MUSIQUE ROCK COMME OBJET : LE DISQUE

Enregistrer une musique consiste à la capturer et à la fixer sur un support. Comme pour un peintre sous la main duquel se matérialise progressivement un tableau, un enregistrement vise à matérialiser la production musicale d'un groupe. Il procède donc d'une opération de traduction.

Alors que le principe du concert se fonde sur trois unités : physique (le groupe en tant qu'interprète), spatiale (le lieu du concert) et temporelle (le moment du concert), le principe de la musique enregistrée fait éclater ces différentes unités pour en recomposer d'autres. L'unité physique du couple groupe-interprète de musique cède la place à une unité technique sous la forme d'un support audio entièrement débarrassé de ses interprètes. L'unité spatiale localisée s'évanouit au profit d'une unité de la mobilité dans la mesure ou une musique enregistrée peut s'écouter et se transporter en des lieux différents. L'unité temporelle fixe du moment du concert devient atemporelle puisque la musique enregistrée peut dès lors, s'écouter à tout moment au sein d'un espace privé mobile (domicile, voiture, baladeur...). En conséquence, la musique enregistrée est complémentaire de la musique performée en répétition ou en concert, du fait notamment de sa souplesse d'utilisation. On peut donc s'interroger tout d'abord sur les conditions de la capture de la musique. Puis, sur sa traduction sous forme d'un support enregistré[80], à sa fabrication en série, et finalement, à sa distribution. Ces trois dernières phases constituant ce que l'industrie musicale appelle l'édition phonographique.

3.1. CAPTURER LA MUSIQUE

3.1.1. Trois configurations de studios d'enregistrement

L'enregistrement est rendu possible par un dispositif sociotechnique composé d'acteurs humains (techniciens du type ingénieur du son, assistants...), d'objets techniques (magnétophone, console multipistes, parc de micros, câblage, effets,...) et d'un lieu (le studio proprement dit). Ce dispositif se décline généralement selon trois types de configurations :

[80] Antoine Hennion a mené une enquête ethnographique du travail de production en studio d'enregistrement. Ce travail est retranscrit dans le chapitre 4 de son livre HENNION, A. 1981. *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*. Paris : CNRS/Métailié, p. 107-134.

- Le studio d'enregistrement traditionnel. A savoir un lieu fixe dédié à l'enregistrement, disposant de pièces ou de cabines insonorisées au sein desquelles se répartissent un certain nombre d'objets et de personnels techniques.
- Le studio d'enregistrement mobile. C'est-à-dire un équipement dont la vocation est de pouvoir se transporter aisément dans des lieux divers. Généralement de salles de concerts[81] en locaux de répétition. Sa manipulation est indissociable d'un personnel technique.
- Le « home studio ». Comme son nom l'indique, il s'agit d'un équipement à usage domestique pouvant éventuellement se transporter. Sa manipulation est elle aussi indissociable d'un personnel technique.

Chaque type de configuration renvoie à un régime économique et juridique différent. Hormis l'un d'entre eux, les studios d'enregistrement classiques et les studios mobiles proposent un service marchand (sous régime associatif ou commercial). Les « home studios » fonctionnent quant à eux, dans la sphère domestique (ce qui n'annule pas nécessairement les rapports marchands dans la mesure où certains d'entre eux proposent des prestations tarifées). Chaque type de configuration se décline elle-même selon un certain nombre de catégories comme on va le voir maintenant.

3.1.2. Trois catégories de studios d'enregistrement

Il existe trois grandes catégories de studios d'enregistrement. La taille de la console multipistes dont chacun est équipé constitue un critère essentiel de différenciation. La console est un élément central de l'équipement d'un studio. Les pistes qui la composent permettent d'enregistrer et de traiter chaque instrument de manière individualisée. Pour illustrer ces propos, on peut dire que chaque source sonore participant à la réalisation d'un disque est captée par un micro qui le renvoie, l'enregistre et l'isole des autres sur une piste de la console (exemple : guitare / piste 1, basse / piste 2, clavier / piste 3, grosse caisse / piste 4, voix / piste 5, etc.). En fonction de quoi, il est possible de retravailler individuellement l'ensemble des sources sonores. Ce qui signifie que plus une console est équipée en pistes, plus elle offre de possibilité et de souplesse techniques.

Les trois catégories de studios d'enregistrement sont donc fonction de la taille des consoles dont ils disposent. On trouve ainsi :

[81] Si l'enregistrement est effectué en présence du public on parle alors d'enregistrement « live ».

- Les petits studios : 8 pistes au moins.
- Les studios intermédiaires : 16 pistes.
- Les gros studios : 24 pistes et plus.

J'ai pu dénombrer 32 studios d'enregistrement en Lorraine. Le tableau 14 rend compte de la manière dont ils se répartissent au sein de chaque catégorie. Les studios d'enregistrement traditionnels et fixes sont de loin les plus nombreux. Ils sont plus du double des studios mobiles. Concernant les « home studios », leur usage domestique les rend impossibles à quantifier. Le tableau 15 et la carte 10 illustrent la manière dont les studios d'enregistrement se répartissent en Lorraine. La Meurthe-et-Moselle est le département le mieux équipé puisqu'il compte plus de la moitié de l'effectif global, suivi de la Moselle qui en compte deux fois moins. Plus des deux tiers de ces studios (68,7 %) sont concentrés en zone urbaine, tandis que la part restante (31,3 %) est quant à elle située en milieu rural.

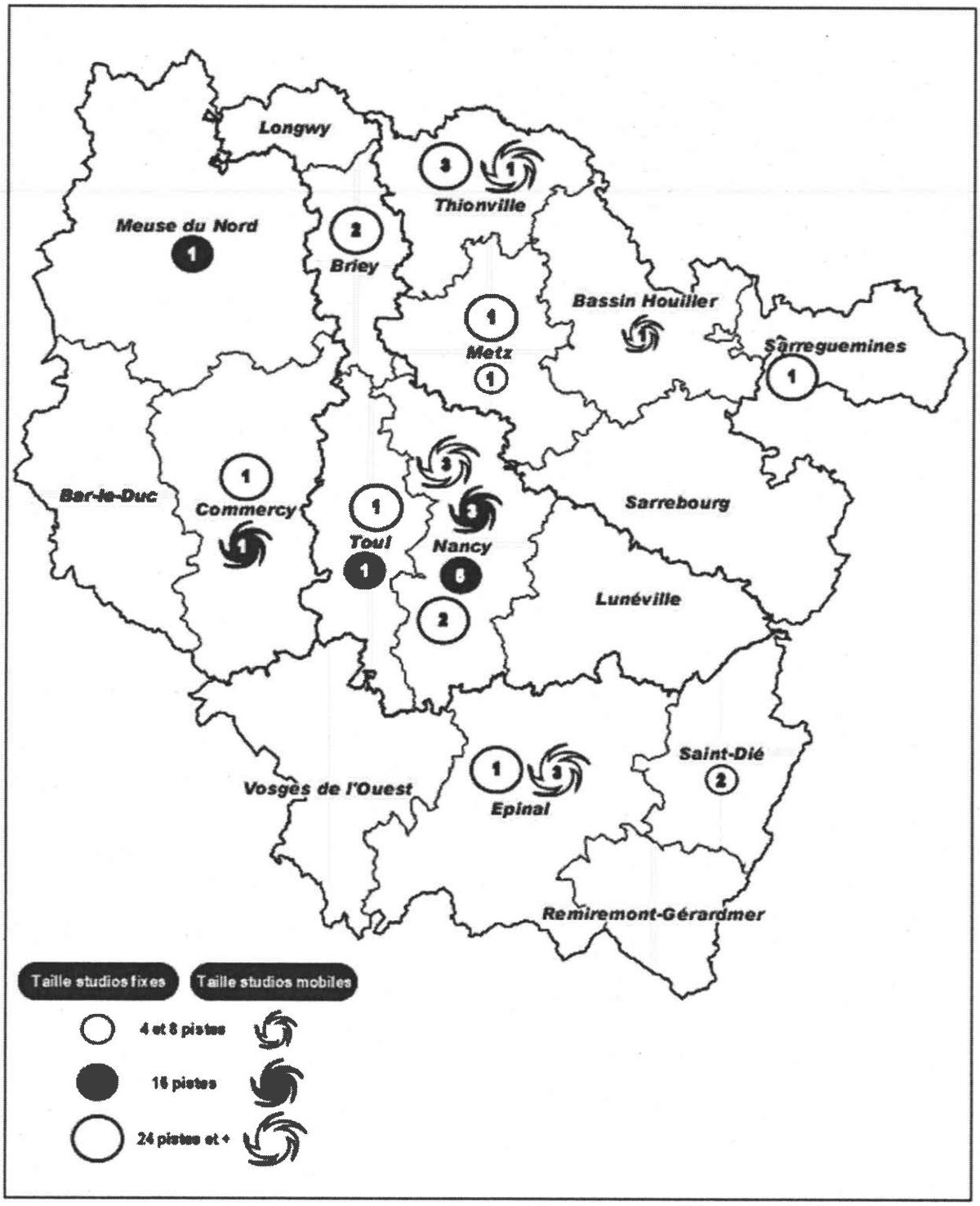
Tableau 14-Studios d'enregistrement en Lorraine

Présentation des studios d'enregistrement (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de studios**	**%**
Studios d'enregistrements traditionnels et fixes	**22**	**68,8%**
Petits studios de 8 pistes au moins	*3*	*13,6%*
Studios intermédiaires de 16 pistes	*7*	*31,8%*
Gros studios de 24 pistes et plus	*12*	*54,5%*
Studios mobiles	**10**	**31,3%**
Home studio *(non quantifiable)*		
Totaux	**32**	**100,0%**

Tableau 15- Répartition des studios d'enregistrement en Lorraine

Répartition régionale des studios d'enregistrement traditionnels et mobiles (données recueillies entre 1999 et 2002)						
Région Lorraine	**M & M**	**Meuse**	**Moselle**	**Vosges**	**Totaux**	**Totaux %**
Studios traditionnels et fixes	11	2	6	3	22	**68,8%**
Studios mobiles	6	1	2	1	10	**31,3%**
Totaux	17	3	8	4	32	**100,0%**
Totaux %	**53,1%**	**9,4%**	**25,0%**	**12,5%**	**100,0%**	

Carte 10-Répartition géographique des studios d'enregistrement en Lorraine



Fonds de carte © IGN Région Lorraine - septembre 1999

La musique rock se traduit donc en objet disque par l'intermédiaire d'un dispositif d'enregistrement dont je vais maintenant aborder les caractéristiques propres.

Les studios d'enregistrement traditionnels

Le tableau 16 indique la manière dont les studios d'enregistrement traditionnels se répartissent en région selon leurs catégories. On voit tout d'abord que la Meurthe-et-Moselle est le département le mieux pourvu en studios d'enregistrement, puisqu'il comptabilise 50 % des équipements lorrains. Les studios restants se répartissent par ordre d'importance en Moselle, dans les Vosges, puis en Meuse. On voit d'autre part l'importance du nombre de studios de 24 pistes et plus dans le parc de studios lorrain. Ils constituent en effet la moitié (54,5 %) des studios implantés en région et se répartissent de manière équitable entre la Meurthe et Moselle et la Moselle. Viennent ensuite les studios intermédiaires localisés à 85,7 % (6 studios) en Meurthe et Moselle et les petits studios, uniquement présents en Moselle et dans les Vosges. Les deux tiers de ces studios (63,6 %) sont situés en zone urbaine, tandis le tiers restant (36,4 %) est située en milieu rural.

Tableau 16- Répartition des studios d'enregistrement traditionnels en Lorraine

Répartition régionale des studios d'enregistrement traditionnels (données recueillies entre 1999 et 2002)						
Région Lorraine	**M & M**	**Meuse**	**Moselle**	**Vosges**	**Totaux**	**Totaux %**
Petits studios de 8 pistes au moins			1	2	3	**13,6%**
Studios intermédiaires de 16 pistes	6	1			7	**31,8%**
Gros studios de 24 pistes et plus	5	1	5	1	12	**54,5%**
Totaux	11	2	6	3	**22**	**100,0%**
Totaux %	**50,0%**	**9,1%**	**27,3%**	**13,6%**	**100,0%**	

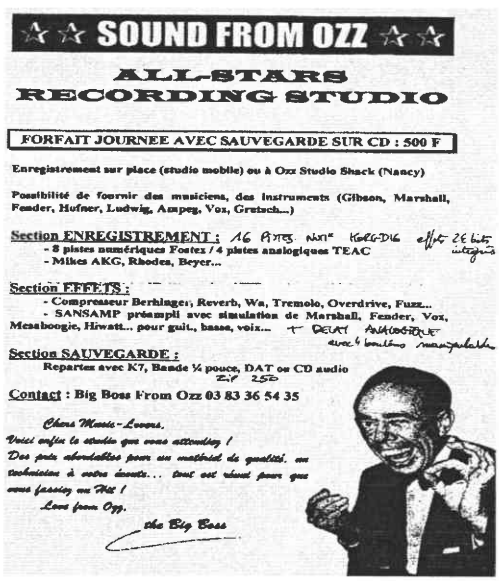
Les petits studios : 8 pistes ou moins

Les trois studios de cette catégorie sont situés dans les Vosges pour deux d'entre eux et en Moselle pour l'autre. On les trouve plus fréquemment en milieu rural (2) qu'en zone urbaine (1). Leur taille réduite en fait des lieux peu onéreux proposant des sessions d'enregistrement dont le tarif est inférieur à 76 € (500 francs) pour la journée. Ces studios fonctionnent sous régime associatif et ne sont généralement pas gérés par un professionnel[82]. Ils occupent un créneau tout à fait particulier dans le monde de l'enregistrement car ils ont deux fonctions

[82] J'entends ici par professionnel, un individu pour lequel le travail en studio d'enregistrement constitue à la fois l'activité principale et duquel il tire ses ressources principales.

essentielles. Une fonction économique tout d'abord. Car ils permettent d'enregistrer des groupes aux budgets réduits. Une fonction technique ensuite, sous la forme d'un apprentissage expérientiel. Car la fréquentation d'un petit studio constitue souvent une étape préparatoire à des enregistrements plus conséquents au sein de studios aux conditions techniques supérieures. Une console 4 pistes ne permet évidemment pas d'importantes fantaisies techniques. Etant donné qu'un groupe de taille réduite présente au moins 8 éléments musicaux (guitare, basse, chant et 5 éléments de batterie), seule une console 8 pistes pourra réellement permettre d'individualiser chacun d'entre eux. En dessous de cette configuration, on se cantonne à capter la musique dans sa globalité (on dispose 4 micros dans la pièce où les musiciens jouent « live »). [*Plaquette de présentation d'un studio 4 pistes, ci-dessous, à gauche*]





Les studios intermédiaires : 16 pistes

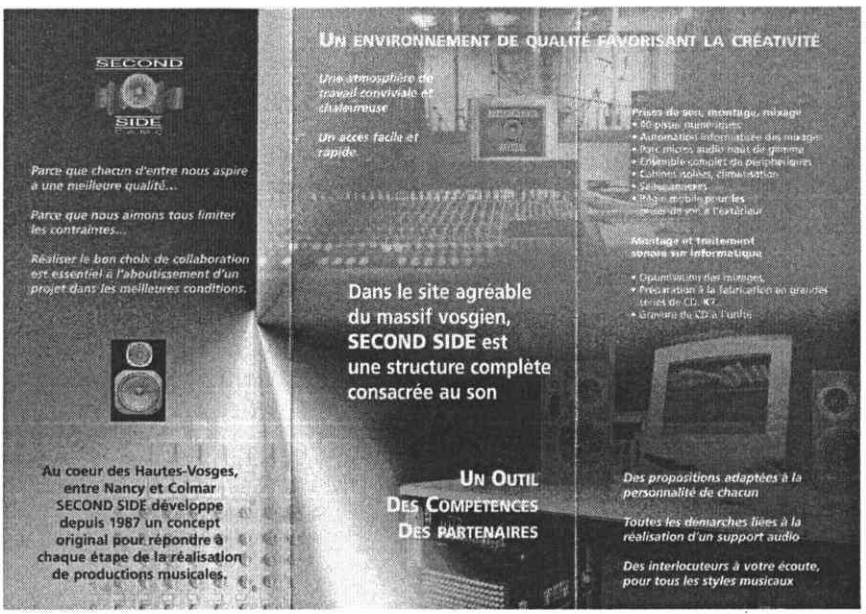
[*Texte de présentation d'un studio 16 pistes, ci-dessus, à droite*]

Il semblerait que 7 studios de taille intermédiaire fonctionnent en région. La Meurthe-et-Moselle en compte 6 et la Meuse, un seul. Seuls 2 d'entre eux sont localisés en milieu rural. Les 5 autres sont situés en zone urbaine. 5 d'entre eux fonctionnent sous régime associatif. Les 2 autres fonctionnent pour l'un sous la forme d'une Sarl, tandis que l'autre est intégré à un centre culturel. Ils sont généralement gérés par un professionnel. Ces studios ont une position intermédiaire entre les petits et les gros studios. Un groupe de rock lambda peut isoler chacun de ses instruments, voire en doubler[83] quelques uns. En admettant que guitare,

[83] Les musiciens apprécient généralement de pouvoir disposer de plusieurs pistes pour leur instrument car cela leur permet de superposer les couches enregistrées pour épaissir le son (certains d'entre eux n'hésitent pas

basse et voix occupent 2 pistes chacune, il en reste 10 pour les éléments de la batterie. En somme, une console 16 pistes permet de traiter chaque instrument ou élément sonore de manière relativement individualisée. Le prix de ces studios oscille entre 10 et 34 € (65 et 225 francs) de l'heure. Cette disparité tarifaire est à mettre en rapport avec la qualité de l'équipement et des prestations proposées.

Les gros studios : 24 pistes et plus



Douze studios d'enregistrement proposent un équipement supérieur ou égal à 24 pistes en Lorraine (jusqu'à 64 pistes). On en compte autant en Meurthe-et-Moselle qu'en Moselle (respectivement 5) et autant en Meuse que dans les Vosges (respectivement 1). Deux tiers d'entre eux (8, soit 66,7 %) se situent en zone urbaine contre un tiers (4, soit 33,3 %) en milieu rural. L'équipement d'un studio de ce type représente un investissement financier très lourd compris entre 61 070 et 381 680 € (entre 400 000 et 2,5 millions de francs).

Curieusement, seuls 4 (33,3 %) de ces studios fonctionnent sous le statut de sociétés. Les autres exercent sous statut associatif excepté un studio appartenant à une MJC. Tous sont gérés par un ou plusieurs professionnels. Leurs tarifs horaires sont compris dans des fourchettes allant de 15 à 46 € (100 à 300 francs). Ces écarts s'expliquent essentiellement, comme pour les studios intermédiaires, par la qualité de l'équipement dont ils disposent et la nature des prestations offertes. [*Plaquette de présentation d'un studio 40 pistes, ci-dessus*]

« empiler » plusieurs dizaines de couches de guitares en reproduisant leurs parties à l'identique, mais avec un son chaque fois différent pour lui donner du volume au mixage). Cette pratique se nomme *overdub*.

Les studios d'enregistrement mobiles

Les studios d'enregistrement mobiles sont des équipements démontables et transportables. Le tableau 17 indique la manière dont ils se distribuent en Lorraine selon leurs catégories. On dénombre environ 10 équipements de ce type en Lorraine. 6 studios (60 %) sont directement attachés à un studio fixe. Pour ces derniers, la mobilité constitue, une offre de service supplémentaire. 4 studios (40 %) sont totalement indépendants et exclusivement dédiés à la mobilité. La Meurthe et Moselle comptabilise à elle seule 60 % de ces studios mobiles. La majeure partie de ces studios (80 %) sont situés en zone urbaine, tandis qu'une infime proportion (20 %) est située en milieu rural.

Tableau 17- Répartition des studios d'enregistrement mobiles en Lorraine

Répartition régionale des studios d'enregistrement mobiles (données recueillies entre 1999 et 2002)						
Région Lorraine	**M & M**	**Meuse**	**Moselle**	**Vosges**	**Totaux**	**Totaux %**
Studios de 8 ou 16 pistes	3	1	1		5	**50,0%**
Gros studios de 24 pistes et plus	3		1	1	5	**50,0%**
Totaux	6	1	2	1	10	**100,0%**
Totaux %	**60,0%**	**10,0%**	**20,0%**	**10,0%**	**100,0%**	

Il y a autant de studios de 8 ou 16 pistes, c'est-à-dire de petits studios ou de studios intermédiaires que de gros studios. Pour la première catégorie, les tarifs horaires sont compris entre 15 et 31 € (100 et 200 francs). Les studios de taille supérieure affichent des tarifs horaires compris entre 31 et 46 € (200 et 300 francs). En proportion, les studios mobiles sont donc sensiblement plus chers que les studios fixes. Deux d'entre eux exercent dans le cadre d'une société, un autre est attaché à une collectivité et le dernier fonctionne sous régime associatif. Ils sont généralement tous gérés par un professionnel.

A moins de disposer d'un local de répétition bénéficiant d'une acoustique particulière, les groupes réalisent rarement leurs enregistrements avec des studios mobiles. L'image du studio fixe, extérieur à l'environnement habituel du groupe, reste fortement valorisée. Ce sont davantage les institutions qui les sollicitent dans le cadre d'opérations particulières aboutissant à la création d'un CD : « Les musiques lycéennes de l'An 2000 »/Conseil Régional, « Metal en Lorraine »/Association Zic Zac, compilation « Pep'Art »/Association Dirij, « CD Live »/Autorisation de Chant!er, Tremplin « Scène en construction », etc. Les groupes profitent donc avant tout de la présence d'un studio mobile à un tremplin ou à un festival pour garder une trace de leur prestation. On notera également l'existence en Meurthe-

et-Moselle (Conseil Général, via l'ADDAM 54) d'un bus à musique itinérant équipé d'un studio d'enregistrement. Essentiellement au service des écoles, ce bus est également supposé offrir ses services à des groupes musicaux amateurs[84].

Le «home studio»

Comme son nom l'indique, le « home studio » repose sur le principe d'un équipement permettant d'enregistrer « à la maison », c'est à dire dans la sphère domestique. En principe, la pratique du « home studio » s'effectue dans la sphère domestique et il est a priori dégagé de toute considération marchande. Il faut tout particulièrement insister sur ce dernier point si on veut parvenir à établir une distinction claire avec les autres types de configurations analysées précédemment. En règle générale, les « home studio » (comprenant magnétophone et console de mixage) sont de dimension relativement modeste et dépassent rarement les 12 pistes. A priori, rien ne permet de les distinguer des équipements des petits studios, si ce n'est que leurs propriétaires ne cherchent pas nécessairement à en faire une activité commerciale.

Le milieu de l'enregistrement connaît depuis près d'une quinzaine d'années une tendance à la démocratisation des matériels. Ceux qui, hier encore, étaient hors de prix, deviennent progressivement accessibles en même temps que se réduit l'écart de qualité entre les matériels professionnels et les matériels grands publics. Ainsi est-il possible d'acquérir un « home studio » 12 pistes de qualité moyenne sans débourser plus de 1 527 € (10 000 francs). Un 8 pistes d'une gamme identique coûte aux alentours de 763 € (5 000 francs) et un 4 pistes environ 458 € (3 000 francs).

Par ailleurs, les développements récents de la MAO (Musique Assistée par Ordinateur) permettent d'équiper un ordinateur relativement puissant, d'un studio d'enregistrement virtuel, à des prix relativement modérés (un logiciel multipistes coûte, selon sa qualité, entre 76 et 458 € (500 et 3 000 francs) et une carte son coûte entre 61 et 351 € (400 et 2 300 francs). La prolifération de cette formule est d'ailleurs en train de s'affirmer comme une tendance incontournable dans le monde du rock. Elle constitue, pour les groupes à petits budgets notamment, une ressource particulièrement commode. Avec le risque néanmoins d'aboutir à des résultats de qualité variables[85].

---

[84] Musique, danse, théâtre en Meurthe-et-Moselle, *Répertoire* 1999. Conseil Général-Addam 54, p 99.

[85] Pour réaliser de bons enregistrements, il ne faut pas seulement une bonne console multipistes, mais également un parc de micros de qualité, ce qui fait souvent défaut aux groupes, étant donné que les bons micros sont très onéreux (on ne les trouve d'ailleurs que dans des studios bien équipés). Par ailleurs, il faut également faire preuve de compétences techniques. Une poignée de musiciens locaux reconnus pour les enregistrements

Les seuls groupes à privilégier ce mode d'enregistrement sont ceux pour lesquels il correspond à une démarche artistique particulière[86]. Ils sont très minoritaires. Pour les autres, ce sont essentiellement des raisons économiques qui les poussent à enregistrer dans ces conditions. Le recours au « home studio » étant souvent loin de relever d'une sinécure :

> Comme on avait plus un rond, on avait plus d'autre choix que d'enregistrer au local. Comme on savait que Max avait un 8 pistes on lui a proposé de le faire. Il est venu au loc et on a commencé à discuter de tout ça et à caler des dates. C'était vraiment le bordel parce qu'il fallait tenir compte de tout un tas de paramètres. Il a fallu qu'on emprunte les micros de Rémi, ça voulait dire qu'il fallait que ce soit à un moment où il s'en servait pas. Il a fallu qu'on trouve un ADAT. Il a fallu qu'on trouve de bonnes écoutes. Comme on pouvait pas tout faire sur un week-end, il a fallu recommencer ce délire plusieurs fois de suite. Le matin ou la veille de l'enregistrement il fallait courir partout pour tout récupérer. Après il a fallu tout monter. Tu perds une journée rien qu'à faire toutes ces conneries. On a eu vraiment du mal à caler les disponibilités du matos et de chacun sur plusieurs week-end. En plus j'avais monté des panneaux pour isoler chaque instrument avec des portes qui traînaient dans la cave... [*Conversation avec Achille, 25 ans, batteur dans un groupe de rock industriel ayant une solide expérience de l'enregistrement*]

Très peu de groupes disposent en biens propres d'un équipement suffisamment complet pour pouvoir enregistrer à domicile. Le « home studio » est certainement moins onéreux que ne l'est un studio professionnel, mais les économies financières réalisées sont souvent inversement proportionnelles à la somme d'ennuis générés. Le recours au « home studio » lorsqu'il n'est pas totalement équipé et correctement maîtrisé n'a donc rien de comparable à l'univers apaisé de l'offre de service :

> Y a plein de groupes qui m'ont dit qu'ils s'étaient équipés en matos et qu'ils allaient tout faire chez eux. En général, tu les vois rappliquer ici peu de temps après (rires). [*Conversation avec Dany, 42 ans, ingénieur du son professionnel dans un studio 24 pistes*]

La capture de la musique s'effectue donc dans le cadre d'un dispositif sociotechnique. Un dispositif au sein duquel on capture une musique performée, que l'on traduit sous la forme d'un support enregistré. Un processus dont le résultat objectif est un « master », ou si l'on préfère, une matrice, permettant la réalisation d'un disque. A ce titre, l'opération consistant à capturer la musique est la première étape d'un processus de traduction visant cette fois-ci, à éditer la musique.

---

effectués pour leur compte propre sont désormais sollicités par d'autres musiciens qui les rémunèrent pour leur travail de production.

[86] C'est le cas du genre lo-fi par exemple. « Lo-fi » pour « low-fidelity » qui est l'inverse de « hi-fi » qui signifie « high-fidelity ». Les enregistrements lo-fi présentent la particularité d'être extrêmement dépouillés, bruts, se rapprochant au plus près de la musique telle qu'elle sort des amplificateurs. Les musiciens de rock garage apprécient eux aussi ces sonorités rêches.

3.2. EDITER LA MUSIQUE

Editer la musique est une activité multipolaire. On la désigne couramment sous le terme d'édition phonographique. Elle recouvre trois grandes catégories d'activités : la production, la fabrication et la distribution[87]. La production vise à réunir les conditions de capture d'une musique. La fabrication vise à sa multiplication et à son conditionnement. La distribution vise à sa diffusion. Autrement dit, l'édition phonographique consiste en un processus de traduction par étapes. Traduction d'une musique performée en support enregistré (« master »). Traduction du « master » en une série de disques[88]. Traduction d'une œuvre artistique en produit de consommation culturelle. Soit un processus reliant une production artistique à une réception culturelle. Je vais présenter les caractéristiques locales de ces trois catégories d'activités.

3.2.1. La production phonographique

Les producteurs phonographiques se divisent habituellement en deux groupes. On trouve d'une part, les cinq multinationales (*majors*) dont les filiales sont réparties sur tout le globe, et dont la position oligopolistique[89] tient à « leurs forces de distribution, de promotion et au réseau qui est tissé autour d'elles. Une major apparaît ainsi comme ayant une capacité de développement international pour une production[90] ». On trouve d'autre part, les producteurs phonographiques indépendants (labels) dont Mario d'Angelo a dressé une typologie en cinq points[91] qui, pour intéressante qu'elle soit, n'en est pas moins relativement inadaptée aux réalités locales comme on va le voir. En effet, Mario d'Angelo s'intéresse aux entreprises de production phonographique. Or, sur un ensemble de 28 structures de production phonographique identifiées en Lorraine, on ne trouve guère plus de trois entreprises de ce

[87] Pour une approche très détaillée de ces trois étapes, voir GOMBERT, L., PICHEVIN, A. 1996. *Autoproduire son disque*. Paris: Dixit-Irma, ainsi que LEFEUVRE, G. 1998. *Le guide du producteur de disques*. Paris : Dixit.

[88] J'entends ici le mot disque dans un sens très large, en tant qu'un support enregistré, quelle qu'en soit la forme (vinyle ou CD) ou la durée (33 tours, CD single, etc.).

[89] Comme le rappelle Gérôme Guibert dans sa thèse (soutenue en octobre 2004 à l'université de Nantes), il est plus juste de parler d'un oligopole à franges tant il est vrai qu'elles contrôlent la majeure partie de l'industrie du disque, mais pas la totalité.

[90] D'ANGELO, M. 1997. *Socio économie de la musique en France. Diagnostic d'un système vulnérable*. Paris : La Documentation Française, p. 52. Une brève et instructive histoire de l'industrie du disque est relatée dans l'article de GUIBERT, G. 2000. Industrie musicale et musiques amplifiées. *Chimères*, n° 40. Disponible sur : http://www.revue-chimeres.org/pdf/40chi10.pdf [consulté le 23.01.2001]

[91] D'ANGELO, M. 1997, *ibid.*, p. 52-54.

type[92]. Mon enquête a permis de dégager que la majorité des labels lorrains fonctionnaient sous statut associatif. Dans ce cas, leurs activités sont généralement tributaires du bénévolat et opèrent avec des moyens financiers souvent très réduits. Ce qui ne doit pas occulter un point essentiel concernant la production phonographique : les groupes de rock lorrains recourent très majoritairement à l'autoproduction, ce qui signifie qu'ils sont leurs propres producteurs phonographiques. Mais avant d'aborder le rapport des groupes de rock à la production phonographique, il faut déjà s'en tenir aux structures de production.

Les labels

J'ai pu dénombrer 28 labels indépendants en Lorraine. Comme le tableau 18 en rend compte, ils se divisent en deux catégories distinctes : les labels disposant d'une structure de distribution et les labels ne disposant d'aucune structure de distribution, qui sont de loin les plus nombreux.

Tableau 18-Labels rock en Lorraine

Présentation des labels indépendants (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de labels**	**%**
Labels disposant d'1 struct. de distribution	6	21,4%
Labels ne disposant d'aucune struct. de distribution	22	78,6%
Totaux	**28**	**100,0%**

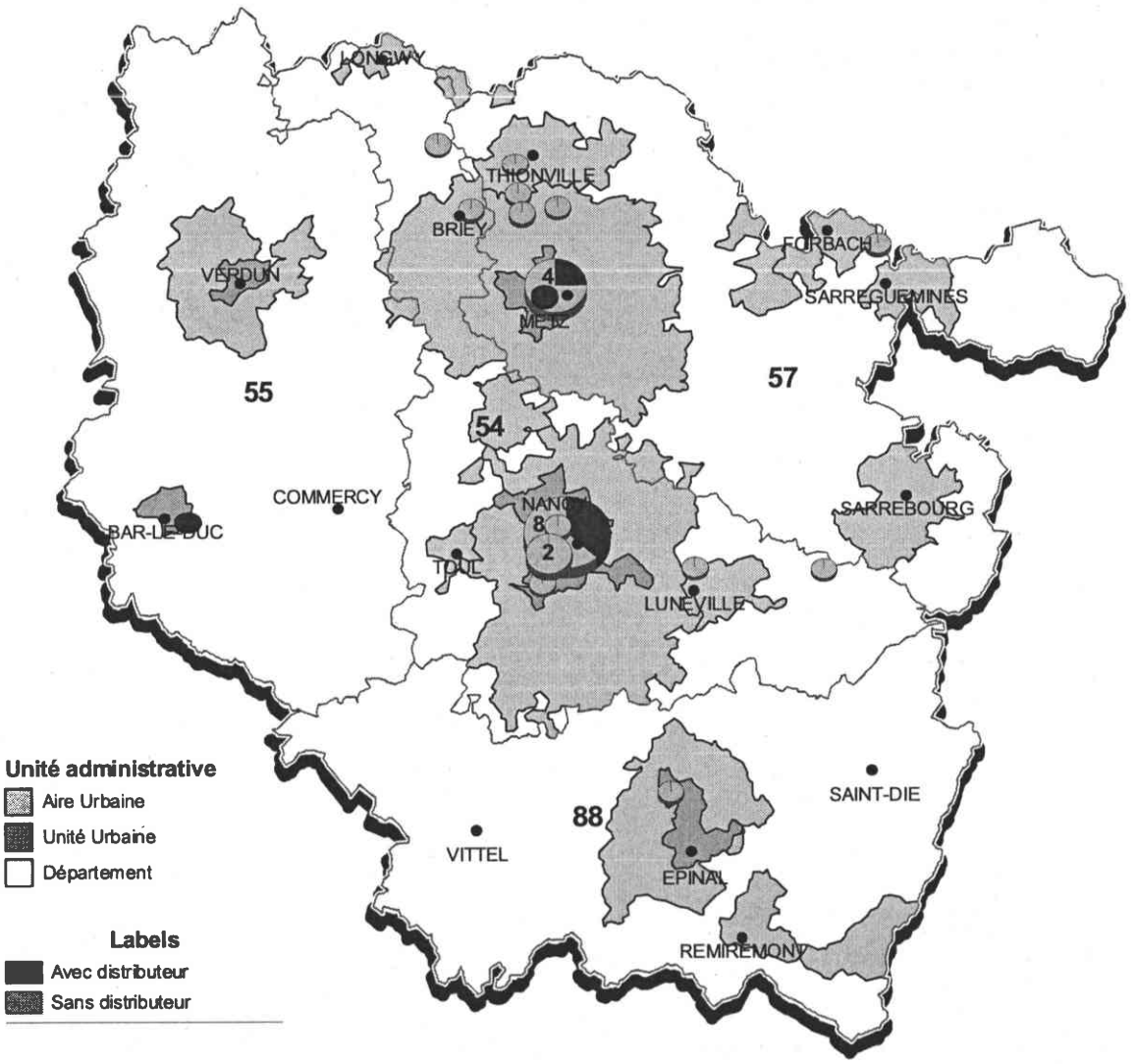
Le tableau 19 et la carte 11 indiquent que les labels lorrains sont très fortement implantés en Meurthe-et-Moselle. On y trouve plus de la moitié des labels lorrains, bien avant la Moselle qui arrive en seconde position. La Meuse et les Vosges ne comptent quant à eux qu'un seul label sur leur territoire. De manière globale, ils sont 24 (85,7 %) à être localisés en zone urbaine contre 4 (14,3 %) en milieu rural.

[92] Mario d'Angelo les classe dans la catégorie « artisan », à savoir « une entreprise en nom personnel ou une SARL, réalisant de 1 à 10 millions de francs de chiffre d'affaires, avec des variations assez importantes d'une année sur l'autre. Elle est monoproduit, sans distribution autonome et opère dans les genres [relativement peu] populaires. Sa force principale est d'être innovante sur un créneau unique avec des coûts de production qui restent maîtrisés et des artistes partenaires. Ses faiblesses sont liées, d'une part, à l'accroissement du risque artistique consécutif à l'éventuelle augmentation de la notoriété de ses artistes et donc à la croissance des besoins en fonds de roulement, et d'autre part, à un management reposant sur une ou deux personnes ». *In* D'ANGELO, M. 1997, *ibid.*, p. 53-54.

Tableau 19- Répartition des labels rock en Lorraine

Répartition régionale des labels indépendants (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de labels**	**%**
Meurthe-et-Moselle (54)	16	57,1%
Meuse (55)	1	3,6%
Moselle (57)	10	35,7%
Vosges (88)	1	3,6%
Totaux	**28**	**100,0%**

Carte 11-Répartition géographique des labels rock en Lorraine



Cartographie Arteca - janvier 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

Les groupes de rock

J'ai déjà signalé plus haut avoir pu identifier 380 groupes de rock en activité au cours de mon enquête. Comme le tableau 20 en rend compte, les rapports que ces formations entretiennent avec la production discographique sont réductibles à quatre catégories : les groupes disposant d'un label et d'un distributeur, les groupes avec label, les groupes avec distributeur et les groupes sans label, ni distributeur. Cette dernière catégorie étant très massivement représentée. Très loin devant les formations disposant d'un label et d'un distributeur et les groupes disposant uniquement d'un label.

Tableau 20-Catégories de groupes de rock en Lorraine

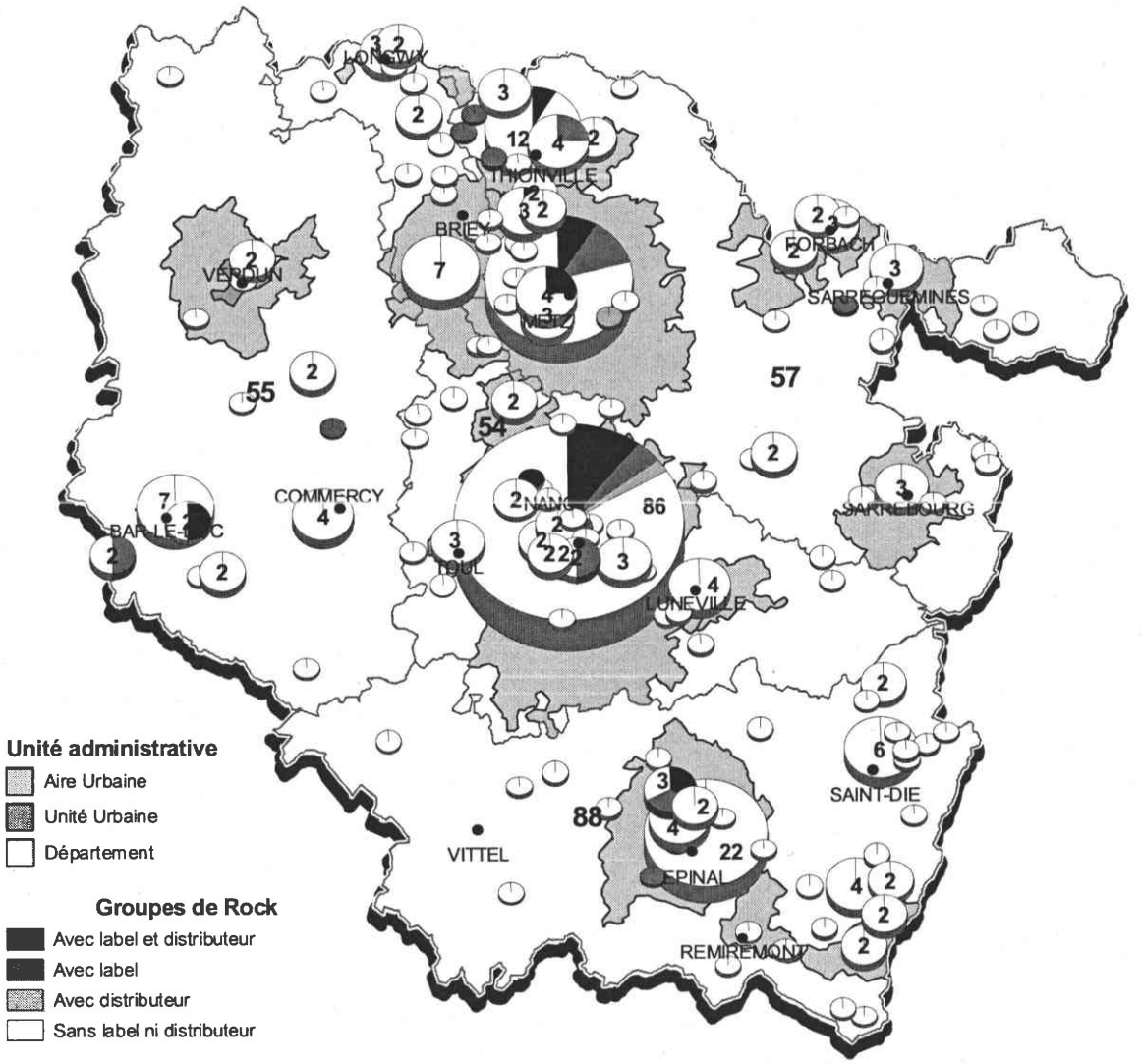
Présentation des catégories de groupes rock en fonction de leur situation sur le marché du disque (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Région Lorraine	**Nbre de groupes**	**%**
Avec label et avec distributeur	19	5,0%
Avec label et sans distributeur	20	5,3%
Sans label et avec distributeur	3	0,8%
Sans label et sans distributeur	338	88,9%
Totaux	**380**	**100,0%**

Le tableau 21 et la carte 12 indiquent que les groupes de rock lorrains sont très majoritairement implantés en Meurthe-et-Moselle. Une domination numérique permettant probablement d'expliquer sa forte représentativité au sein des quatre catégories. Ainsi, hormis la catégorie « sans label et avec distributeur » où les groupes mosellans sont légèrement plus nombreux que les groupes meurthe-et-mosellans, ces derniers arrivent en tête dans les trois autres catégories. Avec une très forte représentation dans la catégorie « sans label et sans distributeur ». Ils sont 77,3 % à être localisés en zone urbaine contre 22,7 % en milieu rural.

Tableau 21- Répartition des catégories de groupes de rock en Lorraine

Répartition régionale des catégories de groupes rock en fonction de leur situation sur le marché du disque (données recueillies entre 1999 et 2002)						
Région Lorraine	**M & M**	**Meuse**	**Moselle**	**Vosges**	**Totaux**	**Totaux %**
Avec label et avec distributeur	11	1	6	1	19	5,0%
Avec label et sans distributeur	6	2	9	3	20	5,3%
Sans label et avec distributeur	2		1		3	0,8%
Sans label et sans distributeur	141	25	99	73	338	88,9%
Totaux	160	28	115	77	380	100,0%
Totaux %	42,1%	7,4%	30,3%	20,3%	100,0%	

Carte 12-Répartition géographique des groupes de rock en Lorraine en fonction de leur situation sur le marché du disque



Cartographie Arteca - janvier 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

3.2.2. La fabrication d'un disque

La fabrication d'un disque est une opération purement technique à triple fonction. Elle consiste d'une part, à dupliquer le « master » en quantités variables. D'autre part à dupliquer son emballage dans des proportions identiques (pochette de disque 33 tours ou livret, jaquette et boîtier de CD). Et pour finir, à conditionner l'ensemble (cellophanage).

La démocratisation des moyens d'enregistrement s'est accompagnée progressivement d'un autre type de démocratisation touchant aux modes de duplication. D'un point de vue industriel, le pressage de disques est devenu lui aussi plus accessible. Autant sous l'effet des tarifs pratiqués que du point de vue des quantités minimales de fabrication. A titre d'exemple,

un pressage de 100 CD standards[93] d'une durée maximale de 74 minutes représente un investissement d'environ 870 € (5 700 francs)[94]. On compte en Lorraine deux usines de fabrication de CD. L'une, très importante, de dimension nationale dans les Vosges et l'autre, de moindre importance en Moselle.

Par ailleurs, l'arrivée récente de graveurs de CD audio dans l'espace domestique (d'une valeur de 305 à 458 € – 2 000 à 3 000 francs – pour les graveurs de salon et de 122 à 305 € – 800 à 2 000 francs – pour les graveurs informatiques) a contribué à renforcer d'une certaine manière le phénomène de l'autoproduction en accentuant l'autonomie des groupes et de certains labels[95]. Il est ainsi possible d'enregistrer à domicile, d'y dupliquer le résultat et de présenter le tout dans une pochette confectionnée sur ordinateur. J'ai ainsi pu observer un nombre croissant de groupes, en début de carrière notamment, évoluer de manière quasi autarcique pour ce qui concerne leur production phonographique. Toutefois l'ensemble de ces facteurs ne va évidemment jamais sans poser la question des modes de distribution de ces disques.

3.2.3. La distribution d'un disque

Une grande partie des disques produits sont destinés à un usage commercial et ce, quel que soit leur mode de fabrication. A ce titre, ils sont supposés s'inscrire dans un circuit de distribution propre à ce type d'objets. Pour les acteurs, la forme la plus prestigieuse de la distribution est le circuit de distribution professionnel. Car il est le seul à même de pouvoir diffuser largement sa production auprès des magasins de disques (disquaires traditionnels ou chaînes de magasins de type Fnac, Nuggets, Leclerc ou encore Virgin). Il s'avère que très peu de labels, et encore moins de groupes rock, bénéficient d'un dispositif de ce type en Lorraine. Il s'agit donc pour eux, de trouver des solutions de substitution[96]. Et donc, d'examiner des modes de distribution plus protéiformes. Avec pour conséquence, une efficacité commerciale souvent moindre. Dans ce cas, les producteurs de disques s'appuient généralement sur les

---

[93] Boîtier plastique 3 pièces, livret 4 pages, recto quadrichromie, intérieur noir et blanc.

[94] 500 exemplaires coûtent environ 1 145 € (7 500 francs) et 2 000 exemplaires coûtent environ 2 443 € (16 000 francs). Il apparaît que plus les quantités sont élevées, plus le prix du CD à l'unité diminue. Voir les tarifs détaillés dans les annexes, document 10.

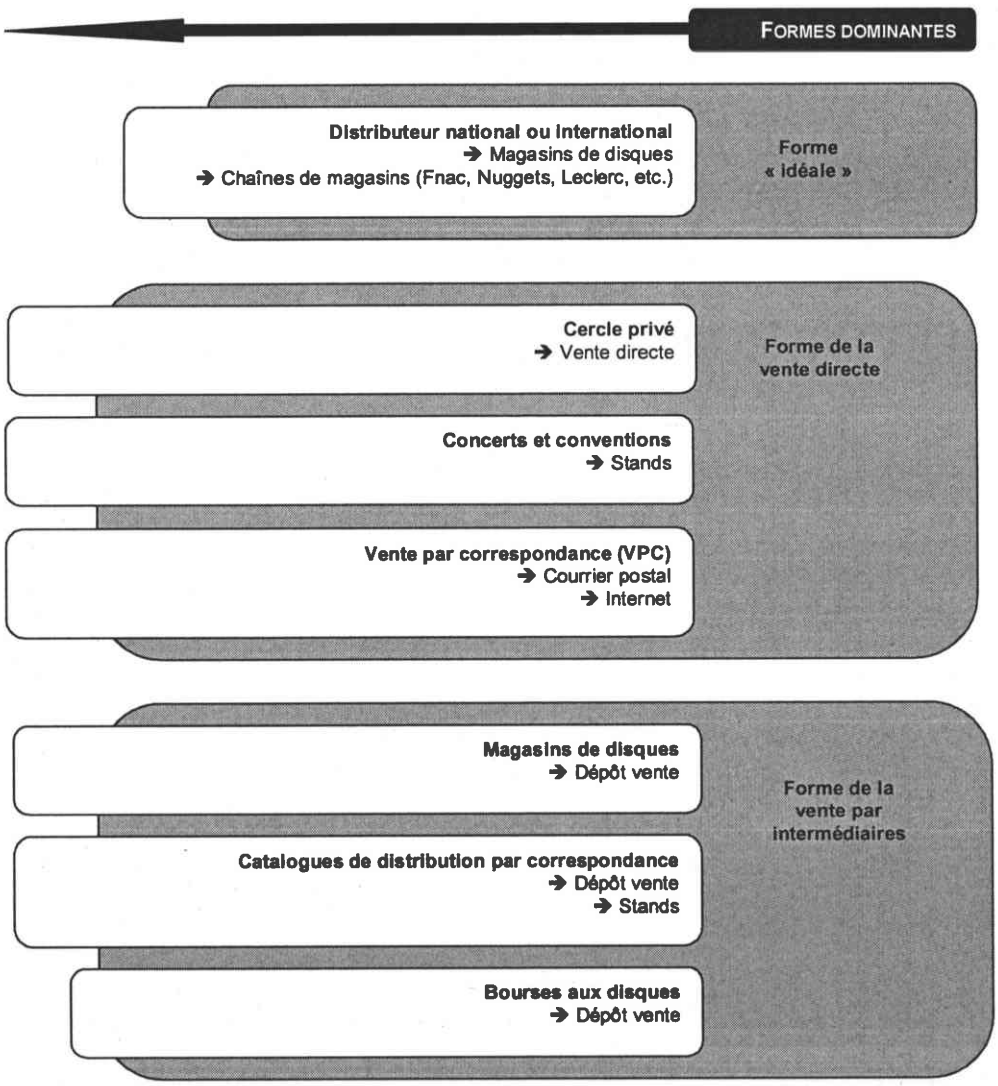
[95] Pour avoir une idée du phénomène, en 1997, 10 millions de CD-R étaient vendus en France. En 2001, le chiffre atteint 236 millions. Source : Snep.

[96] Il s'agit là d'un point largement abordé dans BECKER, H. S. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, éd. orig., 1982, p. 112-146.

deux grandes ressources que constituent la distribution directe et la distribution par les intermédiaires. Celles-ci n'étant nullement exclusives l'une de l'autre.

Le schéma 3 récapitule sommairement les trois formes de distribution les plus courantes au sein du monde du rock. Chacune renvoie à plusieurs caractéristiques qui seront plus largement présentées ensuite. Je m'en tiendrai cependant aux caractéristiques des deux formes les plus pratiquées en Lorraine, à savoir les formes de la distribution directe et celle de la distribution par les intermédiaires. On peut les considérer en tant que formes de distribution alternatives à propos desquelles il est probablement plus juste de dire qu'elles sont une combinaison de ressources (de méthodes et de points de vente) pour vendre des disques.

Schéma 3-Les différentes formes de la distribution au sein du monde du rock en Lorraine



La distribution directe

La distribution directe s'effectue généralement selon trois modalités distinctes. Au sein du cercle privé, lors des concerts et des conventions et grâce à la vente par correspondance. Cette forme de ressource-distribution procède donc essentiellement d'un croisement entre méthodes et lieux spécifiques.

Le cercle privé

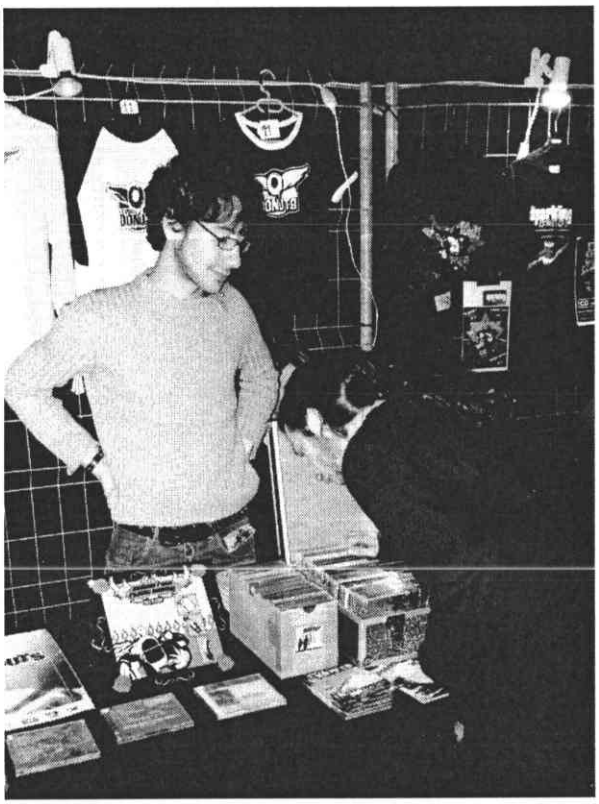
La famille et les amis constituent le premier cercle d'acheteurs potentiels d'un disque. L'acte d'achat y est plus fréquemment conditionné par des relations affectives que par des critères artistiques. Il s'agit d'un marché souvent plus favorable aux groupes qu'aux labels étant donné que les premiers ont, dans tous les cas, une proximité avec leur environnement social immédiat tandis que les seconds peuvent co-produire le disque d'un groupe dont les membres sont inconnus au sein de leur environnement social.

Les concerts et les conventions

Les concerts et dans une moindre mesure les conventions[97], sont des lieux tout à fait privilégiés pour écouler un certain nombre de disques. A cette fin, groupes et labels installent des stands sur lesquels ils présentent les différents produits (*merchandising*) qu'ils proposent à la vente. Pour un groupe il peut s'agir de t-shirts et de disques, tandis qu'un label proposera avant tout les disques de son catalogue. Le volume de la vente de ces produits à l'issue d'une prestation scénique d'un groupe, constitue un instrument de mesure permettant de juger a posteriori de son impact sur le public.

[97] Les conventions sont des manifestations supposées réunir un large panel d'acteurs autour d'une thématique précise : convention underground, convention metal, gothique, etc. Elles mêlent souvent bourses aux disques, stands divers, concerts et débats.

[*Le stand José Records, Epinal, 2003, ci-dessous*]





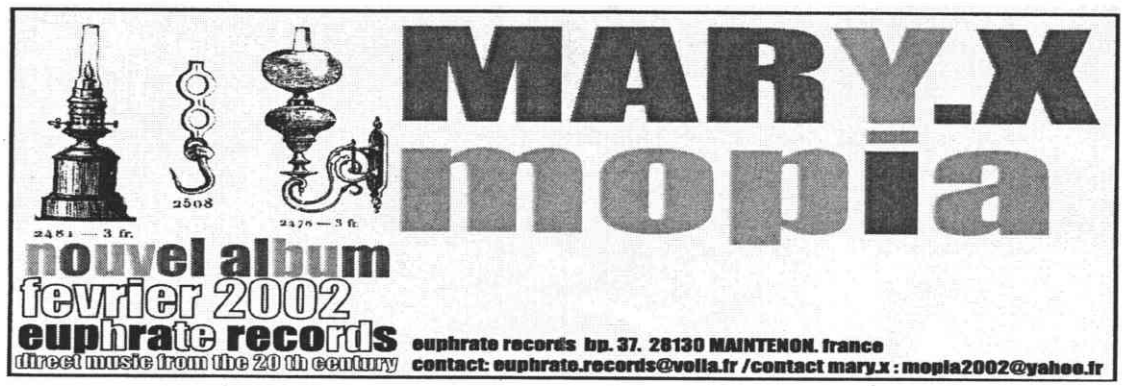
La vente par correspondance

La vente par correspondance est un moyen relativement commode pour écouler un certain nombre de productions phonographiques, à condition néanmoins de pouvoir informer le public potentiel de l'existence de ces productions. Les groupes et labels disposent pour cela de deux moyens. D'une part, les chroniques disques et les interviews dans certains magazines et fanzines. D'autre part, l'information contenue sur les *flyers* [*cf. flyer promotionnel pour la sortie de la première compilation CD-R du label Brain Damage, 2001, ci-contre*] ou ceux diffusés par courrier électronique.



En termes économiques, vendre ses productions directement à un client constitue pour les groupes et les labels la formule la plus efficace puisqu'elle leur permet de se rétribuer directement, sans l'intervention d'un

intermédiaire. Toutefois, ce procédé ne permet d'écouler qu'un nombre limité de productions, ce qui les conduit à mobiliser des initiatives complémentaires qui prennent notamment appui sur plusieurs types d'intermédiaires. [*Flyer promotionnel pour le nouvel album d'un groupe nancéien, 2002, ci-dessous*]



La distribution par les intermédiaires

Les intermédiaires de la distribution sont généralement de trois types. On compte notamment les magasins de disques, les catalogues de distribution par correspondance et les bourses aux disques. Ces intermédiaires pratiquent essentiellement la formule du dépôt-vente, sur la base de laquelle ils n'encourent aucun risque financier. Ils font plus rarement, l'acquisition de certains disques (en petites quantités). En tant qu'intermédiaires, et selon les cas, ils prélèvent quelquefois un pourcentage s'élevant à 10 ou 20 % du prix de vente. Cette forme de ressource-distribution procède ici d'une combinaison entre méthodes, lieux et des objets spécifiques.

Les magasins de disques

Les magasins de disques constituent le dernier maillon du circuit de distribution : celui qui met physiquement en rapport un client potentiel avec une production. Entre tous, le magasin de disques est probablement (pour l'instant) l'endroit le plus évident pour acquérir des disques. En Lorraine, comme ailleurs, ces magasins de disques se divisent en 4 grandes catégories :

- Les généralistes
- Les spécialisés rock
- Les multispécialistes (Fnac, Virgin, Planet Saturn, Espace Culturel Leclerc)
- Les chaînes de disquaires (Madison/Nuggets, Plein Ciel

Comme le tableau 22 et la carte 13 en rendent compte, on dénombre 54 magasins de disques, tous types confondus, en Lorraine[98]. Les magasins de disques d'occasions sont évidemment inclus dans ce décompte[99]. Les magasins généralistes dominent nettement l'ensemble de l'effectif dont ils représentent quasiment les deux tiers (63 %). Par ailleurs, les magasins appartenant à une chaîne de disquaires sont trois fois plus importants que les magasins spécialisés et multispécialistes.

Tableau 22-Magasins de disques en Lorraine

Répartition régionale des magasins de disques (données recueillies entre 1999 et 2002)						
Région Lorraine	**M & M**	**Meuse**	**Moselle**	**Vosges**	**Totaux**	**Totaux %**
Magasins de disques généralistes	10	3	15	6	34	63,0%
Magasins de disques spécialisés	4				4	7,4%
Magasins de disques multispécialistes	2		2		4	7,4%
Chaînes de magasins de disques	1		9	2	12	22,2%
Totaux	17	3	26	8	54	100,0%
Totaux %	31,5%	5,6%	48,1%	14,8%	100,0%	

Le tableau 22 indique également que le département le mieux pourvu en magasins de disques est très nettement celui de la Moselle, suivi de la Meurthe-et-Moselle, et très loin devant les Vosges et la Meuse[100]. Toutefois, les magasins spécialisés se situent exclusivement en Meurthe-et-Moselle et plus précisément à Nancy. Un petit nombre de ces magasins (7, soit

[98] Les grands magasins et les hypermarchés proposent souvent un rayon disques important. Ils sont toujours situés aux abords des agglomérations les plus importantes de la région ou dans des secteurs d'habitations denses (entre Metz et Thionville par exemple). Parmi ceux qui travaillent l'actualité et proposent des bornes d'écoute on compte : Leclerc, Cora, Auchan, Record, Géric, Géant, Nouvelles Galeries, Galeries Lafayettes, Casino. On peut dénombrer 55 de ces établissements en Lorraine. La Moselle compte 21 de ces établissements, la Meurthe-et-Moselle en compte 15, les Vosges 8 et la Meuse 5. Certains supermarchés sous les enseignes : Match, Champion, Super U, Atac, Intermarché, Prisunic, CDM et quelquefois Leclerc proposent un petit rayon disques contenant peu de nouveautés, mais plutôt des offres promotionnelles sur des opérations précises ou non. Ils ne disposent pas de bornes d'écoute. Ils se situent souvent aux abords des grandes agglomérations lorraines, mais desservent également les petites agglomérations en milieu rural où les hypermarchés ne sont pas implantés. On peut en dénombrer 122 en Lorraine. Soit 55 en Moselle, 28 en Meurthe-et-Moselle ainsi que dans les Vosges et 11 en Meuse. Les dépôts-ventes d'occasion tels Emmaüs, Cash Converter ou Troc de l'Ile proposent eux aussi des disques à la vente. On dénombre 29 établissements de ce type en Lorraine. Soit 12 en Moselle, 10 en Meurthe-et-Moselle et 7 dans les Vosges.

[99] La répartition entre magasins de disques neufs et magasins de disques d'occasions s'effectue de la manière suivante :

- 35 magasins vendant des disques neufs dont 2 commercialisent également quelques disques d'occasions.
- 19 magasins vendant des disques d'occasions, dont 6 commercialisent également quelques disques neufs.

[100] A titre de comparaison, j'ai pu dénombrer que la Lorraine comptait 88 librairies ou bouquinistes dont 39 (44,3 %) en Meurthe-et-Moselle, 33 (37,5 %) en Moselle, 9 (10,2 %) dans les Vosges et 7 (8 %) dans la Meuse. La représentation des librairies est supérieure à celle des disquaires en Meurthe-et-Moselle et dans la Meuse. Elle est inférieure en Moselle et dans les Vosges.

13 %) se situent en milieu rural tandis que la majorité (47, soit 87 %) est localisée en zone urbaine.

Les groupes et les labels ne bénéficiant pas des services d'un circuit de distribution professionnel déposent fréquemment eux-mêmes leurs productions en magasins. A condition toutefois que les magasins de disques pratiquent la formule du dépôt vente, ce qui n'est pas le cas pour tous. J'ai pu dénombrer une trentaine de magasins de disques lorrains acceptant d'écouler les productions locales sous la forme du dépôt-vente. Soit un peu plus de la moitié de l'effectif global[101]. En règle générale, groupes et labels limitent cette démarche aux magasins de disques situés dans leur ville d'origine. Il est possible d'étendre cette démarche à d'autres villes, mais elle nécessite alors de gérer les dépôts à distance de manière suffisamment rigoureuse pour que les paiements et les « réassorts » soient effectués. Cette formule reste cependant relativement marginale et, le cas échéant, se trouve être plus fréquemment pratiquée par les labels.

Les catalogues de distribution par correspondance

La distribution par correspondance s'effectue sous la forme de catalogues édités par des structures, associatives ou non, souvent spécialisées dans un genre musical particulier. Ces catalogues se présentent sous la forme d'une liste plus ou moins importante de références. Ils sont disponibles soit sous format papier, soit – ce qui est de plus en plus fréquent – en ligne sur les sites Internet. [*cf. flyer promotionnel pour le catalogue Sucette Distroy, petite structure de distribution sans cadre juridique, 1999, ci-contre*]



Dans une majorité de cas, ces références sont souvent difficiles à obtenir par d'autres moyens dans la mesure où ces catalogues concentrent une majorité de productions *underground* évoluant généralement en dehors du circuit de la distribution professionnelle. A ce titre, on peut dire qu'ils s'adressent

[101] Les magasins opposés à cette formule ne souhaitent généralement pas s'embarrasser d'un surcroît de gestion et de formalités administratives. Contrairement à ce que l'on pourrait penser hâtivement, ce ne sont pas les multispécialistes qui refusent cette formule, mais plutôt certains disquaires généralistes et certaines chaînes de disquaires. Les disquaires spécialisés les acceptent quant à eux sous condition d'être en phase avec la ligne culturelle du magasin. Les contraintes administratives des multispécialistes sont cependant quelquefois drastiques comme le donnent à penser les propos de cette responsable d'un département disques : « En général on garde les produits pendant un mois. Si ça marche, on les garde plus longtemps. On prend pas de marge. On prend juste de quoi payer les frais de dossier. C'est tout. » [*Lydie, la trentaine, responsable du département disques d'un magasin multispécialisé, 49*]

principalement à un public de grands amateurs. Si les références de ces catalogues sont essentiellement vendues par correspondance, il est également possible que leur promoteur tienne stand lors de certains concerts, festivals ou conventions. Comme l'indique le tableau 23, on dénombre 16 structures éditant un catalogue de distribution en Lorraine. Les structures proposant uniquement de la VPC sont légèrement plus nombreuses que celles, qui en plus, tiennent stand lors de concerts et de conventions. [*Extrait du catalogue State Of Mind, petite structure de distribution associative, 1999, ci-dessous*]

STATE OF MIND !!! Distribution – Avril '99

CD's - CD's - CD's - CD's - CD's - CD's - CD's - CD's - CD's - CD's- CD's - CD's - CD's – CD's:

APOPLEXY: « Infection » '97 / Strasbourg / Death-Metal / Dans la pure tradition
80 F

BLOCKHEADS: « Watch Out » '98 / Nancy / Grind-Core / Napalm Death, Brutal Truth, etc ...
80 F

CRUENTION: « Promo CD '98 » / Lorraine / Black-Death / Destiné aux fans de la première époque
40 F

DIMITRI DUPONT: « Thoutan Noss » '98 / Nancy / World / Hammer dulcimer, Nyckelharpa, Bombarde, Marimba percussions, Psaltérion à archet, Voix diphoniques. 100 F

LES CAMIONNETTES: « Appel de fards » '97 / Lorraine / Rock-Pop / Entre Edith Nylon et les Calamités
50 F

CARN: « Lead Me to the Altar of Cashing-In » (Mini) '96 / Nancy / Rock / Adorateurs des Melvins, Clutch, Kyuss ...
30 F

CARPE DIEM: « S/T » (Mini) '98 / Alsace / Pop
50 F

- News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News -

DEATH CERTIFICATE: « A life Without Conscience » / (Mini) '99 / Lorraine / Death-Metal / Principalement influencé par Death dans sa période la plus lourde
40 F

Dispo en Avril - Dispo en Avril - Dispo en Avril - Dispo en Avril - Dispo en Avril - Dispo en Avril

DEVOID OF REASON: « Human = Shit » (Mini) '99 / Lorraine / 6 titres de Thrash intense
50 F

GOTHIC: « B.C.F.E.A. » (Mini) '95 / Ile de France / Death-Core / Crusher, Napalm Death
45 F

GRACE: « Now I Think ...» (Digipack) '98 / Suisse (Genève) / Rock-Noisy / Toujours aussi haineux !!!
80 F

- News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News -

HALBA'S DOGS (Mini 3 titres) '99 / Lorraine / Rock punkisant aux ambiances glauques
30 F

KNUT: « Leftovers » (Digipack) '97 / Suisse (Genève) / Technico Power-Core / Un style très particulier ou dissonance et rythmes martelés comblera les plus torturé d'entre vous 80 F

KNUT: « Bastardiser » (Digipack) '98 / Suisse (Genève) / Technico Power-Core / Deuxième opus plus mature .
80 F

KORKY: « Oga-Boulga » (Mini) '97 / Lorraine / Funk-Core / 4 titres à écouter en soir de bringue
30 F

- News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News – News -

MARY X: « Here the Moon » (Mini) '99 / Nancy / Pop-rock / Mogwai, Sonic Youth, Radiohead
50 F

Dispo en Avril - Dispo en Avril - Dispo en Avril - Dispo en Avril - Dispo en Avril - Dispo en Avril

NO PINGOUIN: « Psychasthénie » (Mini) '99 / Lorraine / Shaker Musik / Yvette urner en string au pays des inuits.
40 F

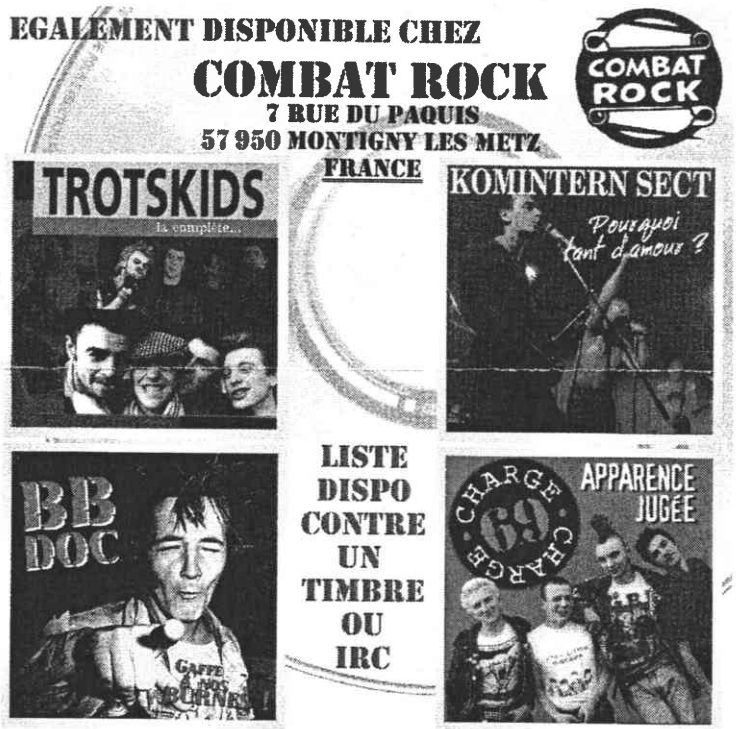
NOSTROMO: « Argue » (Digipack) '98 / Suisse (Genève) / Technico-Thrash / La réponse tant attendue du EP aux rythmiques encore plus cisaillantes. Une grande baffe professionnelle !!!
80 F

SCARVE: « Six Tears of Sorrow » '96 / Nancy / Technico-Death / Un Death-Metal très personnel mêlé d'ambiances aérées
60 F

Tableau 23- Répartition des catalogues VPC en Lorraine

Répartition régionale des catalogues VPC (données recueillies entre 1999 et 2002)						
Région Lorraine	**M & M**	**Meuse**	**Moselle**	**Vosges**	**Totaux**	**Totaux %**
Catalogue VPC	4	2	2	1	9	**56,3%**
Catalogue VPC et stand	2		3	2	7	**43,8%**
Totaux	**6**	**2**	**5**	**3**	16	**100,0%**
Totaux %	**37,5%**	**12,5%**	**31,3%**	**18,8%**	**100,0%**	

On peut observer également que la Meurthe et Moselle et la Moselle sont doublement mieux pourvus que les Vosges et la Meuse en matière de catalogues de distribution. L'activité des structures proposant exclusivement de la VPC n'est tributaire d'aucune contrainte géographique. Par conséquent, il n'est guère étonnant d'en dénombrer un nombre presque équivalent en zone urbaine (5, soit 55,6 %) et en milieu rural (4, soit 44,4 %). A l'inverse, les structures du second type (VPC et stand), sont quant à elles exclusivement situées en zone urbaine[102] (carte 13). Ce qui permet de formuler l'hypothèse selon laquelle les promoteurs de ces structures profitent de leur proximité physique au sein d'une zone urbaine pour se rendre dans les lieux de diffusion et y tenir stand. [*Flyer promotionnel pour le catalogue Combat Rock, 2001, ci-contre*]



[102] Le cumul des deux catégories de catalogues indique que 75 % d'entre eux sont concentrés en zone urbaine contre 25 % en milieu rural.

[*Extrait du catalogue Muséa, distribution nationale, 2001 ; ci-dessous*]



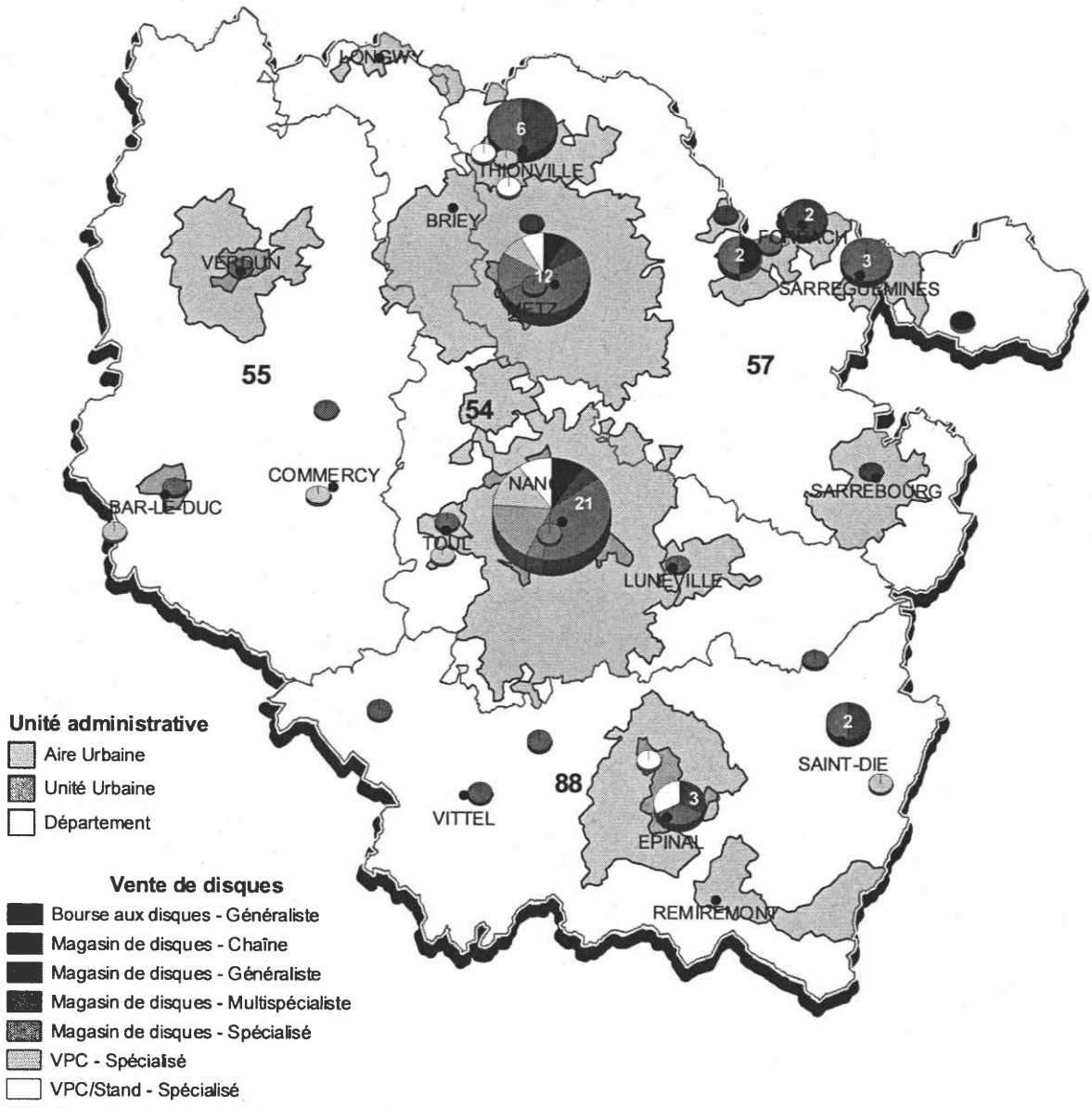
Les bourses aux disques

Les bourses aux disques sont des manifestations réunissant généralement une cinquantaine de disquaires itinérants d'origines diverses (français, allemands, anglais, belges). Véritables marchés dédiés aux disques, ils sont particulièrement prisés par les collectionneurs ou les amateurs exigeants qui y voient une source d'approvisionnement supplémentaire à leur canal habituel. En Lorraine, la formule a été initiée en 1983 par une association messine (RDVD « Rendez-Vous des amateurs de Disques ») [*cf. flyer ci-contre*]. Chaque manifestation attire aux alentours de 1 500 visiteurs qui s'acquittent d'un droit d'entrée d'environ 3 €



(20 francs). Par leur nature même, les bourses aux disques exigent de se tenir dans des lieux très spacieux, de type parc des expositions ou salle polyvalente. Il s'en tient environ 5 à l'année en région dont 3 en Moselle et 2 en Meurthe-et-Moselle. Comme on peut le voir sur la carte 13, seule l'une d'entre elles se tient en milieu rural, tandis que les autres se tiennent en zone urbaine.

Carte 13-Répartition géographique de la vente de disques en Lorraine



Cartographie Arteca - janvier 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

3.3. LE DISQUE ROCK EN LORRAINE

On peut retenir trois points essentiels à propos des studios d'enregistrement en Lorraine :

- La capture de la musique s'effectue par le biais de trois catégories de studios d'enregistrement : grands, intermédiaires et gros. Les catégories sont fonction de la taille de la console d'enregistrement. Ces catégories renvoient également à trois types de configurations de studios : les studios traditionnels, les studios mobiles et les home studios.
- On dénombre 32 studios d'enregistrement en région. Parmi eux, les studios d'enregistrements traditionnels figurent parmi les plus représentés (68,8 %), de même que les gros studios d'enregistrements (54,5 %). Les deux tiers d'entre eux sont concentrés en zone urbaine.
- 53,1 % des studios d'enregistrement sont situés en Meurthe-et-Moselle.

On peut retenir quatre points essentiels à propos de la production phonographique en Lorraine :

- L'édition phonographique procède à la fois du travail des labels et des groupes de rock.
- On compte 28 labels indépendants fonctionnant majoritairement sous statut associatif. Plus des trois quarts se concentrent en zone urbaine et 57,1 % d'entre eux sont localisés en Meurthe-et-Moselle.
- 78,6 % des labels indépendants ne bénéficient pas d'un réseau de distribution professionnel et disposent d'un capital économique souvent relativement faible.
- Près de 90 % des 380 groupes lorrains ne disposent ni d'un label, ni d'un distributeur. Seuls 5 % de ces groupes bénéficient d'un label et d'un distributeur. Dans ce cas, ce sont à 57,9 % des groupes issus de Meurthe-et-Moselle.

On peut retenir quatre points essentiels à propos de la distribution phonographique en Lorraine :

- Généralement dépourvus d'un réseau de distribution, labels et groupes doivent inventer leurs propres stratégies pour écouler leurs disques. Ils recourent à la distribution directe (cercle privé, concerts) et à la distribution par intermédiaires (magasins de disques, catalogues de distribution).

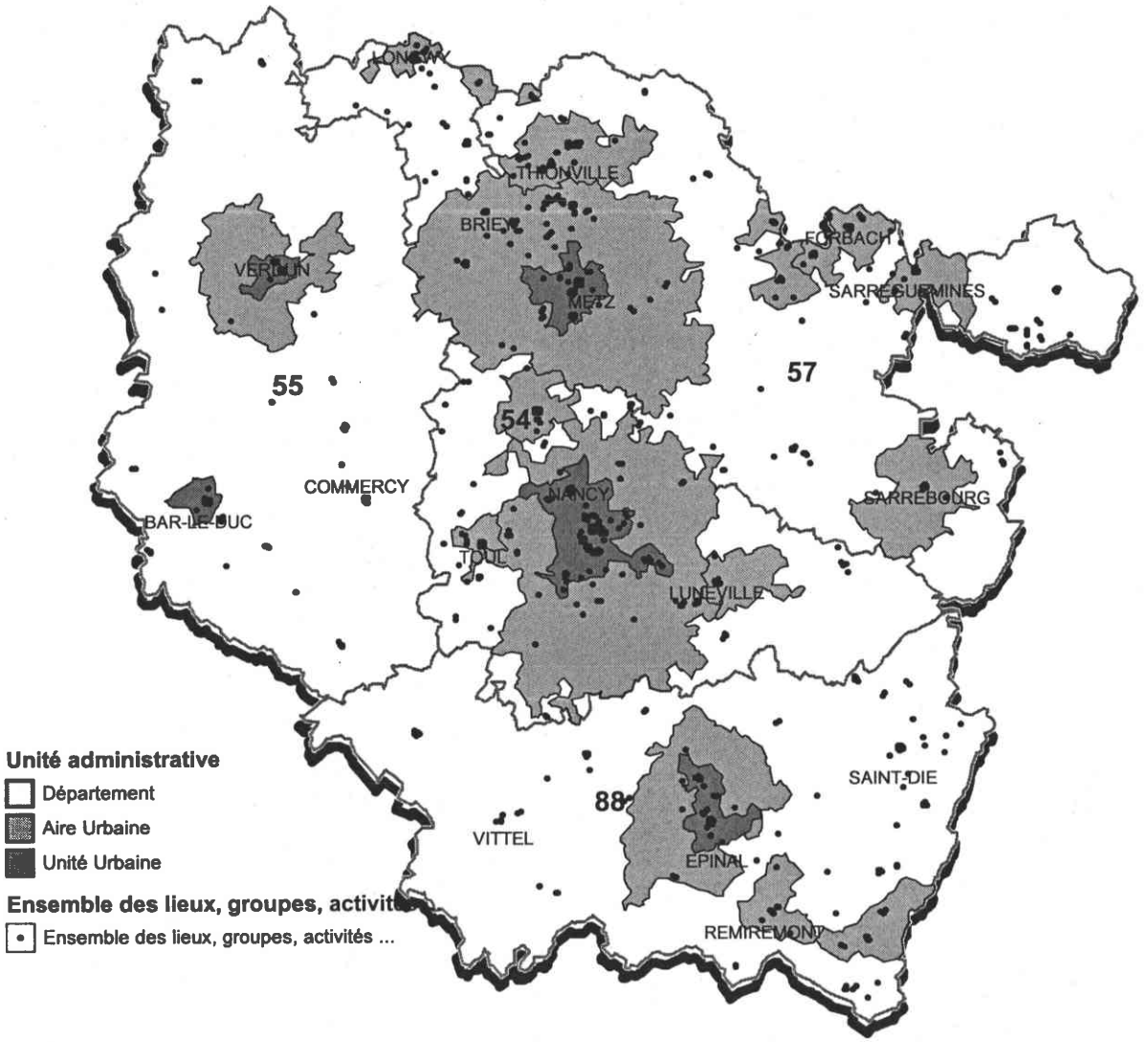
- On dénombre 54 magasins de disques, majoritairement concentrés en zone urbaine. Ils se répartissent sous quatre grandes catégories dont la plus importante (63 %) est celle des magasins de disques généralistes. 48,1 % des magasins de disques sont situés en Moselle, contre 31,5 % en Meurthe-et-Moselle, qui compte néanmoins la totalité des magasins de disques spécialisés.
- Une trentaine de ces magasins acceptent de distribuer les productions rock locales sous la forme du dépôt-vente.
- On dénombre 16 catalogues de distribution, majoritairement concentrés en zone urbaine. Ils se répartissent de manière quasi équivalente en Meurthe-et-Moselle et en Moselle.

4. Les choses produites par le monde du rock en Lorraine

La carte 14 indique que plus des trois quarts de la production rock lorraine se concentre en zone urbaine et notamment au sein des villes les plus importantes. Cette caractéristique indique que la grande métropole constitue le biotope de la pratique rock. On peut donc suivre Pierre-Michel Menger lorsqu'il souligne que « son importance est d'autant plus grande que l'activité artistique est faiblement institutionnalisée, davantage exercée en indépendant qu'au sein d'organisations[103] ». Le dynamisme du sillon mosellan – l'axe Thionville-Metz-Nancy-Epinal – est incontestable. A mesure que l'on s'éloigne de cet axe, la région s'avère moins dynamique. La partie Est de l'axe est cependant mieux pourvue que la partie Ouest. Toutefois, concernant le milieu rural, on note une certaine vitalité du Nord meurthe-et-mosellan, de l'Est mosellan et surtout de l'Est vosgien. A quelques détails près, la Meurthe-et-Moselle est le département le mieux pourvu de la région en terme d'activités, de lieux et de dispositifs.

[103] Menger, P.-M. 1997. *La profession de comédien. Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi.* Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, p. 29.

Carte 14-Répartition géographique de l'ensemble de la production rock en Lorraine



Cartographie Arteca - septembre 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

En Lorraine, les choses rock se caractérisent par leur pluralité. Une pluralité d'objets, d'acteurs, de lieux, de dispositifs et de cadres reliés par d'innombrables réseaux. On note cependant que la région est relativement dépourvue en terme d'équipements culturels destinés à la pratique rock. Très peu de lieux de répétition adaptés comparativement au nombre de groupes en activité. Encore moins de lieux de diffusion spécialisés en regard des groupes de rock et des structures de diffusion en activité. De la même manière, les labels et les groupes sont massivement contraints à l'autoproduction et à l'autodistribution de leurs disques. A l'inverse, l'offre de services marchands est plutôt conséquente. On dénombre un grand nombre de magasins d'instruments de musique, de magasins de disques, de bars diffusant des artistes rock locaux et de studios d'enregistrement. Par conséquent, il est assurément plus

commode de s'équiper en vue de la pratique, que de pratiquer dans de bonnes conditions. Ce qui permet de distinguer deux marchés. Le marché de la production culturelle rock. Et le marché de la consommation culturelle. Ces deux marchés sont totalement interdépendants. En effet, les disques produits par les acteurs locaux sont destinés à la commercialisation. Et l'équipement nécessaire à la production de ces disques provient du commerce. On pourrait décliner cet exemple à l'infini. Prenons l'exemple de la diffusion. D'un côté les structures de diffusion organisent des concerts. Elles produisent donc de la culture. De l'autre côté, elles font commerce de ce service avec un public. A ce titre, elles organisent de la consommation culturelle. Sans compter qu'entre les deux, selon la taille de l'événement, elles louent un système de sonorisation, louent une salle ou encore, louent un service de sécurité. La circulation entre marché de la production culturelle et marché de la consommation culturelle est irréversible[104].

Par ailleurs, il est également important de retenir que pour faire face à des conditions de pratique lacunaires, les acteurs du monde du rock lorrain développent des stratégies multiples. Quelques exemples. S'ils ne trouvent pas de lieux adaptés à la répétition, ils les inventent. S'ils ne trouvent pas de salles de concerts où se produire, ils se tournent vers les bars. S'ils ne trouvent pas de labels pour les produire, ils recourent à l'autoproduction. S'ils n'ont pas les moyens de s'offrir une séance d'enregistrement en studio, ils enregistrent en « home studio ». S'ils ne trouvent pas de distributeur pour leurs disques, ils les distribuent eux-mêmes. Ce qui indique que le monde du rock est indubitablement doté d'une forte réactivité. En définitive, l'écologie du monde du rock s'articule sur des opportunités et des stratégies, tout autant que sur des expériences engageant créativité et ingéniosité. Cette écologie s'élabore maillon par maillon. Elle est réticulaire et repose sur la coopération d'une pluralité d'acteurs et de choses. Soit un ensemble de ressources déjà disponibles et/ou qui vont permettre d'en produire de nouvelles[105].

---

[104] Ce point mérite d'être soulevé tant il est vrai que les acteurs locaux ont tendance à ériger des frontières entre les deux types de marchés. Ils se situent bien entendu plus volontiers du côté de la production culturelle pour en dénigrer celui de la consommation. Ce faisant, ils se positionnent également du côté d'une certaine idée de la pureté artistique ou culturelle. Antoine Hennion a raison de souligner que « le rock est un des rares domaines de la culture populaire qui, au moins dans le domaine anglo-saxon, ait dépassé l'interrogation stérilisante en termes de vérité ou de manipulation ». Anglo-saxon prend ici tout son sens, car en Lorraine, et plus généralement en France, ce débat est loin d'être épuisé. HENNION, A. 1993, *op. cit.*, p. 307.

[105] Pour Nelson Goodman, les mondes de l'art ne s'élaborent jamais *ex nihilo*. Leurs acteurs doivent nécessairement prendre appui sur les ressources disponibles et se les approprier avant de pouvoir créer de nouvelles formes artistiques et de nouveaux mondes. Voir GOODMAN, N. 1992. *Manières de faire des mondes*. Nimes : Editions Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, éd. orig., 1978.

Il est entendu que le monde du rock produit également des émissions radio, de la littérature spécialisée ou encore de l'enseignement musical[106], etc. Pour des questions de format, j'ai délibérément pris le parti de ne pas présenter un relevé exhaustif de l'ensemble des objets produits par ce monde. Préférant me concentrer sur quelques objets cardinaux. Au terme de cet exercice descriptif, il est temps maintenant d'apporter un éclairage sur un échantillon d'acteurs du monde rock.

[106] Pour une répartition géographique de ces activités, se reporter aux documents 11 à 13 des annexes.

CHAPITRE 3 — LES ACTEURS DU MONDE DU ROCK EN LORRAINE

« Dans un roman, une maison ou une personne tient entièrement sa signification, son existence même, de l'écrivain. Ici, une maison ou une personne ne tient de moi que sa signification la plus restreinte : sa vraie signification est bien plus grande, gigantesque. Elle est d'exister ici et maintenant, comme vous et moi, et comme aucun personnage d'imagination ne peut exister »

James AGEE, *Louons maintenant les grands hommes* [1972]

INTRODUCTION

Les acteurs du monde du rock en Lorraine constituent ce monde autant qu'ils sont constitués par lui. En visant la satisfaction de leur propre goût pour le rock, ils font exister le monde du rock. Ils participent du même coup de son développement en produisant des objets et des événements, mais aussi en partageant leur attachement au rock. A ce titre, ils sont donc des médiateurs culturels. Mais qui sont-ils exactement ? La pratique de l'observation ethnographique permet de remonter jusqu'à eux par réseau d'interconnaissances ou encore par relevé minutieux de leurs activités. Les *flyers*, affiches et autres articles de presse, sont autant d'indicateurs objectifs qu'il convient de prendre en considération lorsqu'on cherche à identifier les acteurs du monde du rock. Si la pratique de l'observation et du dénombrement ne permet pas de dégager immédiatement leurs caractéristiques sociologiques individuelles ; elle demeure néanmoins un instrument fiable préalablement à la constitution d'un échantillon

d'acteurs. Elle est, autrement dit, une méthode précieuse permettant d'orchestrer une campagne ciblée de diffusion de questionnaires. C'est ainsi que j'ai pu obtenir des informations concernant 272 acteurs du monde du rock lorrain (tous genres rock confondus et tous types d'activités confondus). Ces réponses m'ont permis d'établir leur morphologie sociale.

Il est important de noter ici qu'il s'agit bien évidemment d'un échantillon d'acteurs exerçant une ou plusieurs activités spécifiques dans le monde du rock et qu'ils y sont reconnus en tant que tels. En aucun cas, cet échantillon ne prétend regrouper la totalité des acteurs du monde du rock en Lorraine. Pas davantage qu'il n'entend réduire les acteurs à n'être que de simples porteurs de leurs catégories sociales ou professionnelles. En cela, cet échantillon ne peut être considéré comme une représentation exhaustive du monde du rock, mais plutôt comme une illustration partielle.

1. Morphologie sociale et culturelle de l'échantillon

1.1. Classes d'age

Le tableau 1 décrit la répartition des classes d'âge au sein de l'échantillon. Afin de rendre cette donnée plus signifiante, il m'a semblé opportun de la comparer à des données démographiques régionales et nationales[1].

[1] Données nationales disponibles sur :
http://www.recensement.insee.fr/FR/ST_ANA/F2/POPALLPOP1APOP1A2F2FR.html [consultées le 09.09.2004].

Données régionales disponibles sur :
http://www.recensement.insee.fr/FR/ST_ANA/R41/POPALLPOP1APOP1A2R41FR.html [consultées le 09.09.2004].

Tableau 1-Classes d'âge

Classes d'âge de l'échantillon et comparaison avec les niveaux régional et national (données recueillies entre 1999 et 2002 et données INSEE, RP 1999)				
Classes d'âge	**Echantillon**		**Lorraine**	**France**
	Chiffres	%	%	%
Moins de 18 ans	3	1,1%	22,2%	21,8%
18 à 24 ans	143	52,6%	9,4%	9,1%
25 à 30 ans	70	25,7%	8,5%	8,6%
31 à 40 ans	45	16,5%	14,8%	14,7%
41 à 50 ans	9	3,3%	14,8%	14,5%
51 à 60 ans	2	0,7%	10,5%	11,0%
61 ans et plus	0	0,0%	19,9%	20,4%
Totaux	**272**	**100,0%**	**100,0%**	**100,0%**

Cette répartition par classes d'âge met très fortement l'accent sur la jeunesse[2] des acteurs de l'échantillon. On touche ici à une première spécificité de l'échantillon. En effet, 78,3 % d'entre eux ont entre 18 et 30 ans avec une nette surreprésentation des 18-24 ans[3] (non seulement par rapport à l'échantillon lui-même dont ils constituent plus de la moitié, mais aussi par rapport aux données régionales et nationales). Toutefois, il convient de ne pas négliger l'importance des plus de 31 ans qui représentent tout de même 20,5 % de l'échantillon, avec notamment une présence marquée des 31-40 ans (qui sont par ailleurs les seuls de l'échantillon à se rapprocher en pourcentages des populations régionales et nationales). A ce titre, si l'échantillon atteste d'un caractère juvénile incontestable[4], cet aspect n'en doit pas moins être pondéré par l'affirmation de son caractère relativement

[2] « Les jeunes s'entendent administrativement, et en France, de 15 à 24 ans. [...] Mais il est évident que la jeunesse sociologique et, *a fortiori*, anthropologique, débordent ces frontières dans les deux sens ». *Développement culturel,* n° 122. 1998. Le public des concerts de musiques amplifiées, p. 1, note de bas de page 1.

[3] On note également que l'échantillon se compose essentiellement d'acteurs majeurs. Une tendance déjà relevée par Olivier Donnat lorsqu'il souligne que « la majorité des amateurs en activité sont des adultes ». *In* DONNAT, O. 1996b. L'essor des activités artistiques amateur. *Données Sociales 1996*. Paris : Insee, p. 420.

[4] Les recherches sur le rock soulignent fréquemment cette caractéristique. Voir notamment BRAKE, M. 1980. *The sociology of youth culture and youth subcultures*. London : Routledge ; LAGREE, J.-C. 1982. *Les jeunes chantent leurs cultures*. Paris : L'Harmattan ; GREEN, A.-M. 1986. *Les adolescents et la musique*. Issy-les-Moulineaux : Editions EAP ; GREEN, A.-M. Sous la dir. 1997. *Des musiques et des jeunes. Rock, rap, techno...* Paris : L'Harmattan, coll. Logiques Sociales ; HERSENT, J.-F. 1986. *Musique rock, pratiques et représentations culturelles de jeunes scolaires de la région parisienne*. Paris 8 : Thèse de doctorat ; HERSENT, J.-F. 1988. Rock, jeunesse, socialisation. Jalons d'un itinéraire de recherche. *Cahiers Jeunesses et Sociétés*, n° 10, p. 49-56 ; MIGNON, P. 1996. Rock et rockers : un peuple du rock ? *In* DARRE, A. Sous la dir. *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Rennes : PUR, coll. Res Publica, p. 73-91 ; BENNETT, A. 1999. Subcultures or neo-tribes ? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, vol. 33, n° 3, p. 599-617.

transgénérationnel[5]. Au final, la moyenne d'âge globale de l'échantillon se situe aux alentours de 26 ans, dans une fourchette comprise entre 15 et 55 ans.

1.2. GENRES

Le tableau 2 rend compte de la répartition des sexes au sein de l'échantillon et la compare aux données démographiques régionales et nationales[6].

Tableau 2-Genres

Répartition de l'échantillon selon le sexe et comparaison avec les niveaux régional et national (données recueillies entre 1999 et 2002 et données INSEE, RP 1999)				
Sexe	**Echantillon**		**Lorraine**	**France**
	Chiffres	%	%	%
Hommes	257	94,5%	48,9%	48,6%
Femmes	15	5,5%	51,1%	51,4%
Totaux	**272**	**100,0%**	**100,0%**	**100,0%**

Ce tableau comparatif fait surgir une seconde spécificité de l'échantillon. A savoir une nette prédominance masculine. La très faible représentation féminine est une tendance lourde propre au monde du rock[7], tendant néanmoins à s'inverser sensiblement au fil du temps. Une observation ethnographique étendue permet ainsi d'affirmer que l'on trouve de plus en plus de femmes investies dans la pratique musicale et à des postes instrumentaux habituellement dévolus aux hommes, tels que la batterie par exemple. Un petit nombre d'entre elles peuvent d'ailleurs occuper la position de leader au sein d'une formation rock. On les trouve également engagées dans des fanzines ou dans l'organisation de concerts. Par ailleurs, il est important de

[5] Si ce caractère transgénérationnel apparaît somme toute assez relatif au sein de l'échantillon, l'enquête ethnographique permet de l'attester sans aucune ambiguïté. Le rock n'est plus seulement une musique de jeunes.

[6] Données nationales disponibles sur :
http://www.recensement.insee.fr/RP99/rp99/wr_refpage.affiche?p_id_nivgeo=F&p_id_loca=2&p_id_princ=R_MRP&p_theme=POP&p_typeprod=ALL&p_langue=FR [consultées le 09.09.2004]

Données régionales disponibles sur :
http://www.recensement.insee.fr/RP99/rp99/satellite.autorisation?nivgeo=R&theme=POP&typeprod=ALL&codgeo=41&oldnivgeo=F&oldcodgeo=2&c_produit=R_MRP&quelcas=SATGEO&lang=FR [consultées le 09.09.2004]

[7] Cette tendance n'est manifestement pas propre au monde du rock. C'est ce que donnent à penser les analyses de Hyacinthe Ravet et Philippe Coulangeon lorsqu'ils rappellent que « le métier de musicien interprète est en France l'un des métiers artistiques les moins féminisés ». *In* RAVET, H., COULANGEON, P. 2003. La division sexuelle du travail chez les musiciens français. *Sociologie du Travail*, n° 45, p. 362.

noter que la présence féminine dans le rock est variable selon chaque genre musical qui lui est affilié[8].

1.3. NATIONALITES

Le tableau 3 rend compte de la répartition démographique des nationalités au sein de l'échantillon et la compare aux données démographiques régionales et nationales[9].

Tableau 3-Nationalités

Répartition de l'échantillon selon la nationalité et comparaison avec les niveaux régional et national (données recueillies entre 1999 et 2002 et données INSEE, RP 1999)				
Nationalité	**Echantillon**		**Lorraine**	**France**
	Chiffres	%	%	%
Française	269	98,9%	94,5%	94,4%
Etrangère	3	1,1%	5,5%	5,6%
Totaux	**272**	**100,0%**	**100,0%**	**100,0%**

Seule une infime proportion de l'échantillon est d'une nationalité autre que française. Le cas échéant, les acteurs concernés sont ressortissants de l'Union Européenne. En comparaison, le pourcentage de personnes de nationalités étrangères au sein de l'échantillon est inférieur aux pourcentages dégagés par l'INSEE.

[8] La place des femmes dans le rock a été abondamment traitée dans la littérature scientifique anglo-saxonne. Voir notamment REYNOLDS, S., PRESS, J. 1995. *The sex revolts : gender, rebellion & rock'n'roll.* London : Serpents Tail ; COOPER, S. 1996. *Girls. Essays on women & music.* New York : University Press ; WHITELY, S. 2000. *Women and popular music. Sexuality, identity and subjectivity.* London : Routledge ; LEBLANC, L. 1999. *Pretty in punk. Girls' gender resistance in a boys' subculture.* New Brunswick : Rutgers University Press ; SCHIPPERS, M. 2002. *Rockin' out of the box. Gender maneuvering in alternative hard rock.* Rutgers University Press ; PURCELL, N. J. 2003. *Death metal music. The passion and politics of a subculture.* Jefferson, NC : McFarland, p. 99-115. En langue allemande, voir ROCCOR, B. 2002. *Heavy Metal. Kunst, Kommerz, Ketzerei.* Berlin : I.P. Verlag. 1ère éd. 1998, p. 184-189. En langue française, voir HEIN, F. 2003. *Hard Rock, Heavy Metal, Metal. Histoire, cultures et pratiquants.* Clermont-Ferrand/Paris : Mélanie Séteun/Irma, coll. Musique et Société, p. 126-132 et 178-180. Notons également que certains auteurs ont abordé la place des femmes sous l'angle de la menace que représente leur intrusion dans un univers typiquement masculin. Voir à ce sujet FRITH, S. 1983. Sound effects : youth, leisure and the politics of rock'n'roll. London : Constable ; COHEN, S. 1991. *Rock culture in Liverpool. Popular music in the making.* Oxford : Oxford University Press.

[9] Données nationales disponibles sur :
http://www.recensement.insee.fr/FR/ST_ANA/F2/NATALLNAT2NAT2AF2FR.html [consultées le 09.09.2004]

Données régionales disponibles sur :
http://www.recensement.insee.fr/FR/ST_ANA/R41/NATALLNAT2NAT2AR41FR.html [consultées le 09.09.2004]

1.4. DEPARTEMENTS ET COMMUNES DE RESIDENCE

Le tableau 4 rend compte de la répartition géographique de l'échantillon au sein des départements lorrains et la compare aux données démographiques régionales[10].

Tableau 4-Départements de résidence

Répartition de l'échantillon en Lorraine (données recueillies entre 1999 et 2002 et données INSEE, RP 1999)			
Départements	**Echantillon**		**Lorraine**
	Chiffres	%	%
Meurthe-et-Moselle (54)	126	46,3%	30,9%
Meuse (55)	19	7,0%	8,3%
Moselle (57)	87	32,0%	44,3%
Vosges (88)	40	14,7%	16,5%
Totaux	**272**	**100,0%**	**100,0%**

La comparaison entre les données de l'échantillon et celles de la région indique une répartition relativement équilibrée pour les départements de la Meuse et des Vosges. Les écarts sont nettement plus marqués pour ce qui concerne la Moselle et la Meurthe-et-Moselle. Si l'on se concentre sur la constitution de l'échantillon, on remarque que les acteurs originaires de la Meuse, de la Moselle et des Vosges sont proportionnellement sous représentés. A l'inverse, les acteurs de l'échantillon originaires de la Meurthe-et-Moselle sont surreprésentés. Cette prédominance semble confirmer l'hypothèse d'un paradoxe mosellan déjà évoqué dans le chapitre 1. A savoir un département démographiquement dominant, mais quasi systématiquement placé en seconde position du point de vue de ses « équipements » rock.

A un niveau communal, on observe que l'échantillon se divise en deux grands blocs :

- un peu moins de la moitié de l'échantillon (46,7 %) réside dans des communes d'une taille inférieure ou égale à 10 000 habitants,
- un peu plus de la moitié de l'échantillon (53,3 %) réside dans des communes d'une taille supérieure à 10 000 habitants.

Toutefois, en affinant l'observation, on distingue très nettement une triple partition attestant que l'échantillon réside, par ordre d'importance :

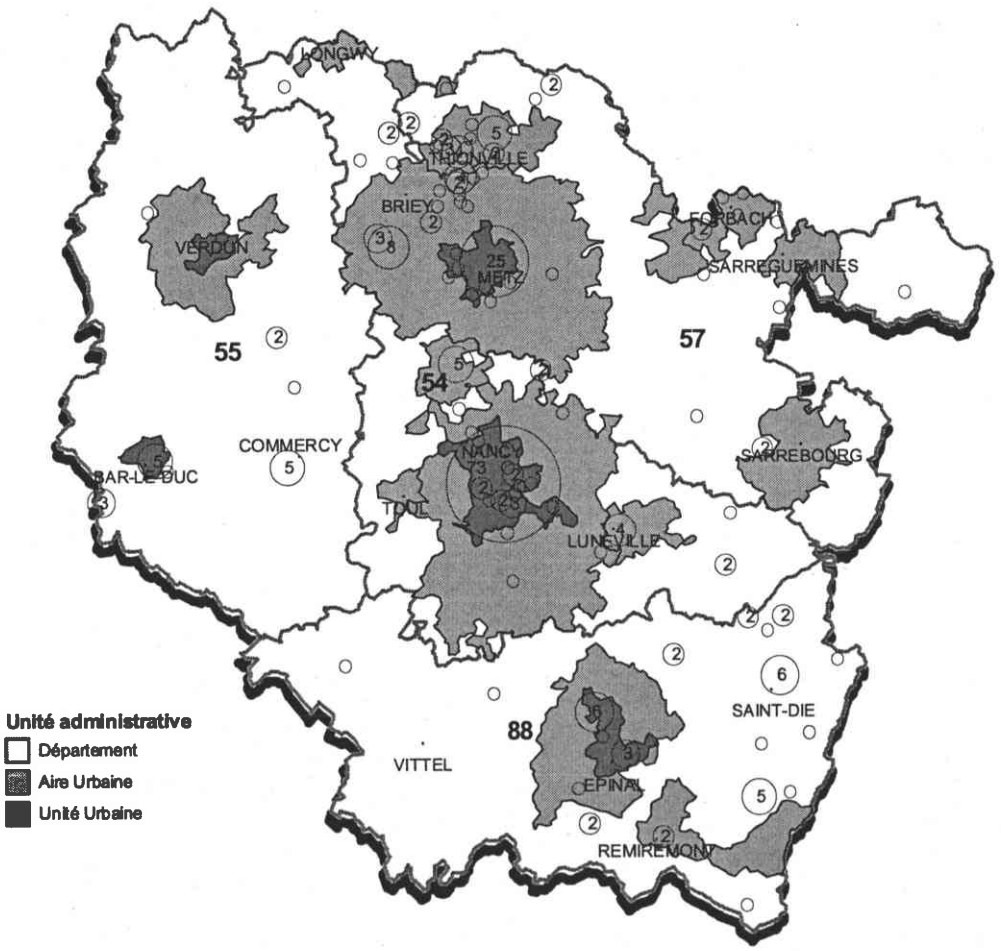
- à 42,3 %, dans des communes importantes (+ 20 000 habitants),

[10] Données régionales disponibles sur : http://www.insee.fr/fr/insee_regions/lor/zoom/chif_cles/chiffres_cles.htm [consultées le 09.09.2004]

- à 29, 8 % dans de petites communes (– 5 000 habitants),
- à 27,9 % dans des communes de taille moyenne (5 000 et 20 000 habitants).

En ce sens, on peut donc penser, à l'instar de Pierre-Michel Menger, que « la très grande métropole constitue ce que l'on peut appeler le biotope du travail artistique[11] ». Au final, et comme la carte 1 en rend compte, plus des trois quarts (209, soit 76,8 %) des acteurs de l'échantillon résident en zone urbaine pour moins d'un quart (63, soit 23,2 %) en milieu rural. Par rapport à la répartition géographique de l'ensemble des lorrains (pour rappel : 83 % en zone urbaine et 17 % en milieu rural), on peut dire que les acteurs de l'échantillon se répartissent de façon légèrement moins déséquilibrée entre espace urbain et milieu rural.

Carte 1-Répartition géographique de l'échantillon



Cartographie Arteca - Mai 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

[11] MENGER, P.-M. 1997. *La profession de comédien. Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi.* Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, p. 29.

1.5. NIVEAUX D'ETUDES

Le tableau 5 rend compte du niveau d'études de l'échantillon. Il recense le dernier diplôme obtenu par les acteurs de l'échantillon. Il intègre les lycéens dans la rubrique « Première, terminale ». C'est parce qu'il mélange les niveaux de diplômes et les niveaux d'études, les populations scolarisés et non scolarisées que ce tableau ne peut faire l'objet d'une comparaison systématique avec les tendances régionales et nationales. Cette catégorisation a été élaborée en regard des déclarations des acteurs de l'échantillon et en cohérence avec leurs spécificités.

Tableau 5-Niveaux d'études

Présentation des niveaux d'études de l'échantillon (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Niveaux d'études	**Echantillon**	
	Chiffres	%
DEA, DESS, ingénieurs (bac+ 5 et > 5)	17	6,3%
Maitrise (bac + 4)	13	4,8%
Licence (bac + 3)	26	9,6%
BTS, DEUG (bac + 2)	107	39,3%
Bac	54	19,9%
Première, terminale	13	4,8%
CAP, BT, BET, BEP	37	13,6%
BE, BEPC, classe de collège et de 2de	3	1,1%
Sans diplôme, CEP	2	0,7%
Totaux	**272**	**100,0%**

Au préalable, il convient de préciser que l'échantillon est constitué de 78 élèves/étudiants (28,7 %). Soit un taux nettement supérieur à celui de la Lorraine (11,4 %)[12] et à celui de la France métropolitaine (11,3 %)[13]. En ce qui concerne la répartition des diplômes, on peut observer que 79,8 % des acteurs de l'échantillon ont un niveau de diplôme supérieur ou équivalent au bac. En comparaison, seule 26,4 % de la population française est titulaire d'un diplôme supérieur ou égal au bac. La Lorraine n'atteignant quant à elle, que 21,9 %. Plus précisément, près de la moitié (39,3 %) de cette frange de l'échantillon détient un diplôme de niveau bac + 2. Et une autre frange importante (20,7 %) détient un diplôme de niveau bac + 3 à bac + 5 ou plus. L'échantillon révèle également une très faible représentation des titulaires

[12] Données régionales relatives à la population de 15 ans et plus par diplôme, disponibles sur : http://www.recensement.insee.fr/FR/ST_ANA/R41/FORALLFOR2FOR2AR41FR.html [consultées le 09.09.2004]

[13] Données nationales relatives à la population de 15 ans et plus par diplôme, disponibles sur: http://www.recensement.insee.fr/FR/ST_ANA/F2/FORALLFOR2FOR2AF2FR.html [consultées le 09.09.2004]

d'un CAP ou d'un BEP (13,6 %) comparativement à la Lorraine (25,3 %) et à la France métropolitaine (22 %). On note aussi l'infime proportion d'acteurs de l'échantillon n'ayant aucun diplôme (0,7 %) comparativement à la Lorraine (20,4 %) et à la France métropolitaine (17,7 %). Par conséquent, on peut souligner que les acteurs de l'échantillon sont très fortement diplômés en regard de la population régionale et nationale. Ils le sont à plus forte raison, dans la tranche bac + 2. Ce qui constitue une autre forte spécificité de l'échantillon.

1.6. PROFESSIONS ET CATEGORIES SOCIOPROFESSIONNELLES

Le tableau 6 rend compte de la répartition des professions et catégories socioprofessionnelles au sein de la population active[14] de l'échantillon et la compare aux données démographiques régionales et nationales[15].

Tableau 6-Professions et catégories socioprofessionnelles (PCS)

Répartition de la population active de l'échantillon selon les PCS et comparaison avec les niveaux régional et national (données recueillies entre 1999 et 2002 et données INSEE, RP 1999)

PCS	Echantillon		Lorraine	France
	Chiffres	%	%	%
Agriculteurs	0	0,0%	1,6%	2,4%
Artisans, commerçants	15	7,8%	4,6%	5,8%
Cadres, prof. intellectuelles	16	8,3%	8,5%	11,4%
Prof. intermédiaires	25	13,0%	19,9%	20,1%
Employés	71	37,0%	25,3%	25,1%
Ouvriers	32	16,7%	28,3%	22,3%
Sans activités prof.	33	17,2%	11,8%	12,9%
Totaux Pop Active	**192**	**100,0%**	**100,0%**	**100,0%**
Etudiants, élèves	*78*	*28,7%*		
Non réponses	*2*	*0,7%*		
Totaux Pop Totale	***272***	***29,4%***		

[14] La population active se constitue des ressources en main d'œuvre sur un marché du travail. Elle se compose donc à la fois des personnes ayant un emploi et des demandeurs d'emploi.

[15] Données régionales disponibles sur :
http://www.recensement.insee.fr/FR/ST_ANA/R41/ACTALLACT1ACT1AR41FR.html et
http://www.recensement.insee.fr/FR/ST_ANA/R41/ACTALLACT5ACT5AR41FR.html [consultées le 09.09.2004]

Données nationales disponibles sur :
http://www.recensement.insee.fr/FR/ST_ANA/F2/ACTALLACT5ACT5AF2FR.html et
http://www.recensement.insee.fr/FR/ST_ANA/F2/ACTALLACT5ACT5AF2FR.html [consulté le 09.09.2004]

Les actifs de l'échantillon représentent 70,6 % de l'effectif global. Ils appartiennent majoritairement à la catégorie des employés. Catégorie par ailleurs surreprésentée comparativement aux données régionales et nationales. Les actifs de l'échantillon se répartissent ensuite de manière relativement équilibrée entre les catégories des ouvriers, des professions intermédiaires et des demandeurs d'emploi. Avec 17,2 % de demandeurs d'emploi, l'échantillon compte un taux de chômage nettement supérieur à celui que l'on relève en Lorraine (8,6 %) et en France métropolitaine (9,1 %) au cours du troisième trimestre 2002[16], période à laquelle mon enquête a pris fin. Concernant les professions intermédiaires, l'échantillon s'avère inférieur aux données lorraines. Et il leur est très nettement inférieur lorsque l'on observe la catégorie des ouvriers. Ainsi, hormis les catégories des cadres et professions intellectuelles supérieures, des employés et dans une moindre mesure des artisans, commerçants et chefs d'entreprises, l'échantillon est donc relativement peu représentatif des tendances régionales ou nationales.

PCS et niveaux d'études

Par ailleurs, comme le tableau 7 en rend compte, il faut noter que les actifs de l'échantillon sont 76,7 % à disposer d'un niveau de diplômes supérieur ou équivalent au bac. Ce qui est légèrement inférieur au niveau de qualification de l'échantillon global (pour rappel : 79,8 %). Mais ce qui indique avec éloquence que les actifs de l'échantillon sont surqualifiés en regard de leurs catégories socioprofessionnelles d'appartenance.

Tableau 7-PCS et niveaux d'études

Croisement des niveaux d'études et des PCS de la population active de l'échantillon (données recueillies entre 1999 et 2002)							
Niveaux d'études	Artisans	Cadres	Prof. Inter.	Employés	Ouvriers	Chômeurs	Totaux
DEA, DESS, ingénieurs (bac=<5)	0,5%	2,6%	2,1%	1,1%	0,0%	0,0%	6,3%
Maîtrise (bac + 4)	0,5%	0,5%	1,6%	1,1%	0,0%	1,6%	5,3%
Licence (bac + 3)	0,0%	1,6%	3,2%	2,1%	0,0%	1,1%	8,0%
BTS, DEUG (bac + 2)	3,7%	1,6%	4,8%	15,9%	5,3%	4,8%	36,1%
Bac	2,6%	0,5%	1,6%	7,9%	5,3%	3,2%	21,1%
Première, terminale	0,0%	0,5%	0,0%	1,1%	1,6%	0,0%	3,2%
CAP, BT, BET, BEP	0,5%	0,5%	0,0%	7,4%	4,8%	4,8%	18,0%
BE, BEPC, classe collège et 2de	0,0%	0,5%	0,0%	0,5%	0,0%	0,0%	1,0%
Sans diplôme, CEP	0,0%	0,0%	0,0%	0,5%	0,0%	0,5%	1,0%
Totaux	**7,8%**	**8,3%**	**13,3%**	**37,6%**	**17,0%**	**16,0%**	**100,0%**
Non réponses : 2							

[16] Données disponibles sur : http://www.insee.fr/fr/insee_regions/lor/rfc/ttc/loEMP003.htm [consultées le 20.11.2003]

De manière à vérifier cette surqualification, on peut également confronter ces données avec les niveaux de qualification et d'emploi dans les professions culturelles. Ainsi, dans une étude récente, le DEP[17] (Département des Etudes et de la Prospective) souligne que « le niveau d'études des actifs des professions culturelles est largement supérieur à la moyenne des actifs ». Il est donc pertinent de comparer les données du DEP avec celles de l'échantillon. On peut en dégager trois éléments :

- 66 % des actifs dans les professions culturelles ont un niveau d'études supérieur ou équivalent au bac. Soit une proportion nettement inférieure à celle des actifs de l'échantillon (76,8 %).
- 16 % des actifs dans les professions culturelles détiennent un diplôme de niveau bac + 2. Soit une proportion nettement inférieure à celle des actifs de l'échantillon (36,1 %).
- 31 % des actifs dans les professions culturelles détiennent un diplôme supérieur ou équivalent à bac + 3. Soit une proportion nettement supérieure à celle des actifs de l'échantillon (19,6 %).

Ces données comparatives permettent de dégager qu'à l'instar des actifs des professions culturelles, les actifs de l'échantillon sont largement plus qualifiés que la moyenne des actifs. Mais elles révèlent également qu'en proportion, les actifs de l'échantillon sont globalement plus qualifiés que ne le sont les actifs des professions culturelles. Seuls diffèrent les niveaux de qualification. Les actifs de l'échantillon étant plus fortement représentés dans la catégorie bac + 2, alors que les actifs des professions culturelles le sont davantage au-delà.

[17] L'emploi dans les professions culturelles. 2004. *Les notes de l'Observatoire de l'emploi culturel*, n° 30. 2004. L'emploi dans les professions culturelles. Série Données de cadrage, p. 17-18. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/dep/telechrg/noec30.pdf [consulté le 16.08.2004]. Les chiffres proviennent du recensement Insee de la population 1999. Il faut également noter que la nomenclature des Professions et catégories socioprofessionnelles (PCS) identifie 455 professions au sein desquelles 24 sont considérées comme « culturelles ». Les professions du disque n'en font pas partie par exemple. Par contre, elles appartiennent en partie au « secteur culturel » tel qu'il est défini par la Nomenclature des activités françaises (Naf). Cette dernière propose 700 codes dont 24 constituent le « secteur culturel ». Les disquaires en sont exclus par exemple.

1.7. FORMES D'EMPLOI

Le tableau 8 rend compte de la répartition des formes d'emploi propres à la population active de l'échantillon et la compare aux données démographiques régionales et nationales[18].

Tableau 8-Formes d'emploi

Parts des formes d'emploi de la population active de l'échantillon et comparaison avec la Lorraine et la France métropolitaine (données recueillies entre 1999 et 2002 et données INSEE, RP 1999)

Formes d'emploi	Echantillon	Lorraine	France
Contrat à durée indéterminée (CDI)	36,6%	60,6%	60,2%
Contrat à durée déterminée (CDD)	15,0%	9,1%	10,1%
Intérim	10,5%	1,2%	1,2%
Emploi aidé	17,0%	3,5%	3,3%
Apprentissage-stage	6,5%	2,0%	1,9%
Titulaires de la fonction publique	14,4%	23,6%	23,3%
Totaux	**100,0%**	**100,0%**	**100,0%**
Non réponses : 119 soit 43,8 %			

Le cumul des CDI et des titulaires de la fonction publique indique qu'un peu plus de la moitié des actifs de l'échantillon (51 %) bénéficie de formes d'emploi stables. En conséquence, les 49 % restants évoluent dans des formes d'emploi précaires. Ces données prennent leur pleine mesure dès lors qu'on les rapporte à des données INSEE. En effet, les formes d'emploi stables dont bénéficient les actifs de l'échantillon sont très nettement sous représentées comparativement aux données régionales et nationales. S'agissant des formes d'emploi précaires, le schéma est radicalement inverse. Ce constat est d'autant plus frappant si l'on tient compte de la surqualification des actifs de l'échantillon. Ce qui pose la question de savoir si cette situation est tributaire d'une conjoncture économique défavorable ou alors si elle procède de l'arbitraire des actifs de l'échantillon. On pourrait, en effet, être surpris par la faiblesse des perspectives d'emploi stables que le marché du travail offre à cette frange de la population. Mais à l'inverse, on pourrait également interpréter le recours massif à l'intérim en tant qu'un choix de vie romantique permettant de dégager du temps pour soi, et donc pour la pratique rock. Difficile de se prononcer à la lueur de ces seuls chiffres…

[18] Données nationales disponibles sur :
http://www.recensement.insee.fr/RP99/rp99/c_affiche.affiche?nivgeo=F&codgeo=2&produit=P_ACTB&theme=ACT&typeprod=ALL&lang=FR [consultées le 09.09.2004]

Données régionales disponibles sur :
http://www.recensement.insee.fr/RP99/rp99/satellite.autorisation?nivgeo=R&theme=ACT&typeprod=ALL&codgeo=41&oldnivgeo=F&oldcodgeo=2&c_produit=P_ACTB&quelcas=SATGEO&lang=FR [consultées le 09.09.2004]

1.8. REGIME DE L'INTERMITTENCE DU SPECTACLE

L'échantillon comprend cinq acteurs bénéficiant du régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle. Toutefois, aucun d'entre eux ne tire ses ressources exclusivement de la pratique rock au sens d'un travail de création.

Il est assez courant d'entendre des acteurs culturels envisager de stabiliser leur passion pour le rock de manière professionnelle en intégrant le régime d'intermittence du spectacle. Il m'a donc paru pertinent de vérifier la validité de cette déclaration d'intention au travers du questionnaire. Le tableau 9 indique que seul un quart de l'échantillon envisage d'accéder à ce régime (25,7 %). Cette perspective est la plus forte auprès de la classe d'âge des 18-24 ans, après quoi elle décroît fortement à mesure que les acteurs avancent en âge. Si la catégorie des élèves et des étudiants – en situation d'indétermination professionnelle – est la plus nombreuse à caresser ce projet, il touche également la catégorie des chômeurs, des employés et des ouvriers.

En définitive, si les trois quarts de l'échantillon déclarent ne pas souhaiter intégrer le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle, on peut donc supposer, toute proportion gardée, qu'ils ne considèrent pas la professionnalisation de leurs activités au sein du monde du rock comme une fin en soi. Et qu'à ce titre, ils envisagent pour eux des débouchés professionnels autres. Ce qui porte à penser que les acteurs de l'échantillon ne se targuent pas d'illusions quant à une perspective de carrière dans le rock et surtout qu'ils n'en endossent pas le risque[19]. Deux nouvelles hypothèses peuvent alors être formulées. La première, que l'activité rock reste avant tout une activité de loisir. La seconde, que la précarité des formes d'emploi évoquées dans la section précédente relève probablement davantage d'une contrainte conjoncturelle que d'un choix véritable.

Tableau 9-Régime de l'intermittence du spectacle

Présentation des acteurs de l'échantillon souhaitant intégrer le régime d'intermittence du spectacle (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Catégories	**Chiffres**	**%**
Ceux qui souhaitent obtenir ce statut	70	25,7%
Ceux qui ne souhaitent pas obtenir ce statut	202	74,3%
Totaux	**272**	**100,0%**

[19] MENGER, P.-M. 1991. Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle. *Revue française de sociologie*, n° XXXII, p. 61-74.

1.9. SITUATION MATRIMONIALE

Comme le tableau 10 en rend compte, la majeure partie des acteurs de l'échantillon (67,3 %) déclare être célibataire. L'autre grande partie se compose d'acteurs vivant en couple (30,9 %), dont seul un petit pourcentage est marié (7,4 %), comparativement à ceux vivant en union libre (23,5 %). En outre, seuls 5,5 % des acteurs de l'échantillon ont des enfants. Comparativement à l'échantillon, les chiffres INSEE[20] indiquent que le taux de célibataires est deux fois moindre en région (33,3 %) et en France métropolitaine (34,6 %)[21]. Les acteurs de l'échantillon vivant maritalement sont quant à eux nettement moins nombreux au niveau régional (52,6 %) ou national (50,1 %). Les données concernant le célibat ne sont certainement pas sans rapport avec la jeunesse de l'échantillon. Effectivement, le plus gros contingent de célibataires se compose de la catégorie des 18-24 ans. Mais ils peuvent également être mis en correspondance avec un certain « stéréotype masculin de la vie de bohème » comme l'ont souligné Hyacinthe Ravet et Philippe Coulangeon : « Depuis l'époque romantique, l'image sociale de l'artiste n'a cessé de se construire autour de stéréotypes de la marginalité, de l'anomie familiale et matrimoniale, qui cimente la légende des avant-gardes artistiques et nourrit l'imaginaire des contre-cultures adolescentes[22] ». Ces réflexions permettent à leur tour de remettre en perspective les formes d'emploi propres à l'échantillon, puisque sous cet angle, leur caractère précaire peut apparaître plus particulièrement sous la forme d'un choix.

[20] Les chiffres INSEE issus du recensement 1999 proposent les rubriques « Célibataire, marié ou remarié, veuf, divorcé ». Ainsi les personnes vivant en union libre peuvent hésiter devant la réponse « marié ». Il importe donc de manier les chiffres correspondants avec précaution si l'on souhaite les comparer avec les chiffres de l'échantillon.

[21] Données nationales disponibles sur :
http://www.recensement.insee.fr/FR/ST_ANA/F2/POPALLPOP3POP3AF2FR.html [consultées le 09.09.2004]

Données régionales disponibles sur :
http://www.recensement.insee.fr/FR/ST_ANA/R41/POPALLPOP3POP3AR41FR.html [consultées le 09.09.2004]

[22] RAVET, H., COULANGEON, P. 2003, *op. cit.*, p. 378. Voir également à ce sujet CHASTAGNER, C. 1998. *La loi du rock.* Castelnau-le-Lez : Climats, p. 89-90.

Tableau 10-Situation matrimoniale

Présentation de la situation matrimoniale de l'échantillon (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Situations matrimoniales	**Chiffres**	**%**
Célibataire	183	68,0%
Veuf(ve)	0	0,0%
Divorcé(e), séparé(e)	2	0,7%
Marié	20	7,4%
Union libre	64	23,8%
Totaux	**269**	**100,0%**
Non réponses	*3*	*1,1%*
Totaux	***272***	

1.10. CONJOINTS

Les 30,9 % d'acteurs de l'échantillon déclarant vivre maritalement sont sensiblement issus de la même tranche d'âge que leurs conjoints. Il apparaît que ceux-ci sont, eux aussi, fortement diplômés. Davantage même que les acteurs de l'échantillon, puisqu'ils sont 84 % à détenir un diplôme supérieur ou équivalent au bac (contre 79,8 % pour l'échantillon). La part restante des conjoints (majoritairement des femmes) disposant au minimum d'un niveau CAP ou BEP. Du point de vue des catégories socioprofessionnelles, comme le tableau 11 en rend compte, les conjoints figurent majoritairement dans les catégories des employés et des étudiants. Soit une configuration identique à celle de l'échantillon bien que supérieure en proportion. Toutefois, chez les conjoints, la catégorie des employés est supérieure de 16 % à celle de l'échantillon, tandis qu'elle atteint plus du double de celle des étudiants. On y trouve en outre, trois fois plus de demandeurs d'emploi. A l'inverse, la proportion de conjoints dans les catégories des cadres et des artisans est moitié moins importante que celle de l'échantillon. Et elle est totalement nulle dans la catégorie des ouvriers. Ainsi, hormis une quasi équivalence dans la catégorie des professions intermédiaires, le déséquilibre entre les catégories socioprofessionnelles est patente. Ce qui indique une endogamie socioprofessionnelle très relative. D'autre part, « l'investissement » dans le mariage ou la vie de couple ne semble pas être envisagé sous l'angle économique c'est-à-dire sous la forme de ressource visant à soutenir une pratique artistique ou culturelle risquée comme Pierre-Michel Menger a pu

l'observer à propos des comédiens[23]. Cette hypothèse ne serait d'ailleurs guère pertinente si l'on accepte l'idée que la pratique rock constitue avant tout une activité de loisir.

Tableau 11-Professions et catégories socioprofessionnelles (PCS) des conjoints faisant partie de la population active

Répartition des conjoints de l'échantillon selon leur PCS (données recueillies entre 1999 et 2002)				
PCS	**PCS Conjoints**		**PCS Echantillon**	
	Chiffres	%	Chiffres	%
Agriculteurs	0	0,0%	0	0,0%
Artisans, commerçants	4	7,1%	9	12,0%
Cadres, prof. intellectuelles	4	7,1%	11	14,7%
Prof. intermédiaires	8	14,3%	11	14,7%
Employés	32	57,1%	31	41,3%
Ouvriers	0	0,0%	10	13,3%
Sans activités prof.	8	14,3%	3	4,0%
Totaux Pop Active	**56**	**100,0%**	**75**	**100,0%**
Etudiants, élèves	*20*	*23,8%*	*9*	*10,7%*
Non réponses	*8*	*9,5%*		
Totaux Pop Totale	***84***	***30,9%***	***84***	***30,9%***

1.11. ORIGINES SOCIALES

Un peu moins de la moitié (45,9 %) des parents des acteurs de l'échantillon (ayant répondu) résident dans des communes de moins de 5 000 habitants. Une forte proportion d'entre eux (34,1 %) réside au sein de communes de 5 000 à 20 000 habitants. De fait, ils ne sont plus que 20 % à résider dans des communes de plus de 20 000 habitants. Au final, ils sont 76,8 % à résider en zone urbaine, contre 23,1 % en milieu rural.

Comme le tableau 12 en rend compte, les pères sont majoritairement crédités d'un CAP ou d'un certificat d'études primaires. Pour autant, ils sont 41,5 % à détenir un diplôme supérieur ou équivalent au bac. On remarque même que 11,7 % d'entre eux ont un niveau bac + 5. Les mères sont quant à elles légèrement plus nombreuses à être crédités d'un certificat d'études primaires, mais elles sont également plus nombreuses que leurs conjoints à détenir un bac ou un diplôme d'études supérieures (43,7 %). Bien que la scolarité d'une part importante de l'échantillon ne soit pas achevée, il est frappant de constater que comparativement à leurs

[23] MENGER, P.-M. 1997, *op. cit.*, p 38-43.

parents, les enfants sont quasiment plus du double à détenir un diplôme de niveau supérieur ou équivalent au bac.

Tableau 12-Niveaux d'études des parents

Présentation des niveaux d'études des parents de l'échantillon (données recueillies entre 1999 et 2002)						
Niveaux d'études	**Pères**		**Mères**		**Echantillon**	
	Chiffres	%	Chiffres	%	Chiffres	%
DEA, DESS, ingénieurs (bac => 5)	22	11,7%	8	4,4%	17	6,3%
Maitrise (bac + 4)	2	1,1%	1	0,6%	13	4,8%
Licence (bac + 3)	16	8,5%	12	6,6%	26	9,6%
BTS, DEUG (bac + 2)	12	6,4%	15	8,3%	107	39,3%
Bac	26	13,8%	43	23,8%	54	19,9%
Première, terminale	4	2,1%	0	0,0%	13	4,8%
CAP, BT, BET, BEP	50	26,6%	37	20,4%	37	13,6%
BE, BEPC, classe collège et de 2de	9	4,8%	12	6,6%	3	1,1%
Sans diplôme, CEP	47	25,0%	53	29,3%	2	0,7%
Totaux	**188**	**100,0%**	**181**	**100,0%**	**272**	**100,0%**
Non réponses	*84*	*30,9%*	*91*	*33,5%*		
Totaux	**272**		**272**			

Il est relativement délicat de procéder à des comparaisons en matière de catégories socioprofessionnelles étant donné qu'une forte proportion de l'échantillon n'est pas encore engagée dans la vie active. Si l'on s'en tient à la frange des actifs, il apparaît qu'en moyenne, à l'exception de la catégorie sans activités professionnelles, ils sont partout moins représentés que leurs parents. Ces derniers appartiennent majoritairement (près de 70 %) aux catégories des employés et des professions intermédiaires. Leurs enfants sont bien en peine d'atteindre un taux équivalent au travers de ces deux seules catégories. En effet, par ordre d'importance, les actifs de l'échantillon sont tout d'abord fortement représentés dans la catégorie des employés. Puis, ils se répartissent de manière plus équilibrée entre celles des ouvriers et des demandeurs d'emploi[24] et enfin, dans celle des professions intermédiaires. En proportion, il se dégage de ces analyses qu'en moyenne, les actifs de l'échantillon occupent des catégories socioprofessionnelles inférieures à celles occupées par leurs parents. Ce qui indique une faible mobilité sociale.

[24] Le cumul des pourcentages de ces trois catégories atteint 70,9 % de la population active totale de l'échantillon.

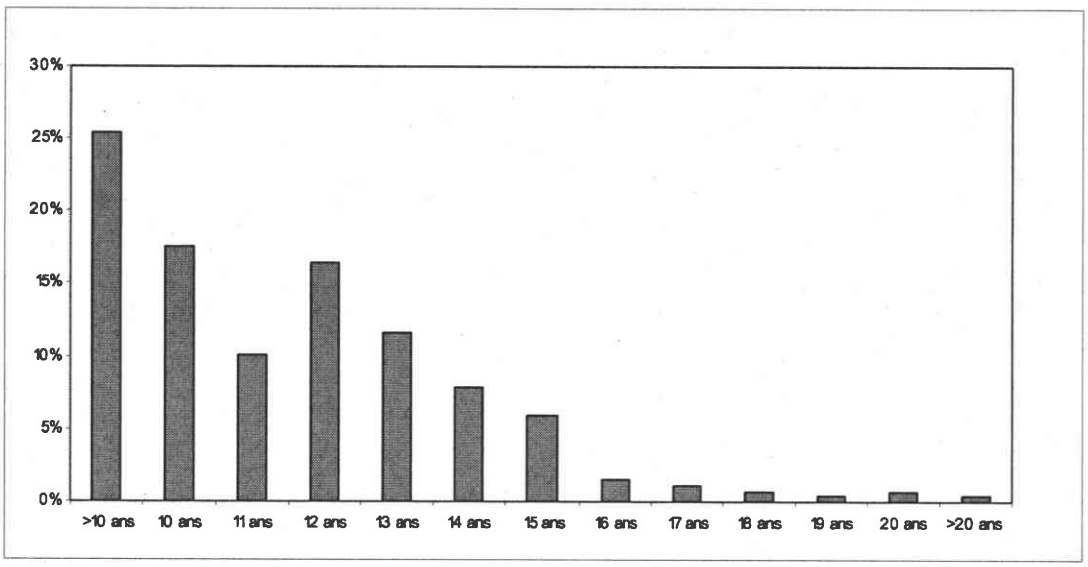
Tableau 13-Professions et catégories socioprofessionnelles (PCS) des parents

Répartition de la population active des parents selon les PCS (données recueillies entre 1999 et 2002)						
PCS	**PCS Pères**		**PCS Mères**		**PCS Echantillon**	
	Chiffres	%	Chiffres	%	Chiffres	%
Agriculteurs	1	0,4%	0	0,0%	0	0,0%
Artisans, commerçants	27	12,1%	17	9,8%	15	7,8%
Cadres, prof. intellectuelles	28	12,6%	9	5,2%	16	8,3%
Prof. intermédiaires	55	24,7%	43	24,9%	25	13,0%
Employés	74	33,2%	89	51,4%	71	37,0%
Ouvriers	37	16,6%	13	7,5%	32	16,7%
Sans activités prof.	1	0,4%	2	1,2%	33	17,2%
Totaux Pop Active	**223**	**100,0%**	**173**	**100,0%**	**192**	**100,0%**
Retraités	*2*	*0,7%*				
Mères au foyer			*49*	*18,0%*		
Etudiants, élèves					78	28,7%
Non réponse	*47*	*17,3%*	*50*	*18,4%*	2	0,7%
Totaux Pop Totale	***272***		***272***		***272***	***29,4%***

1.12. RENCONTRE AVEC LE ROCK

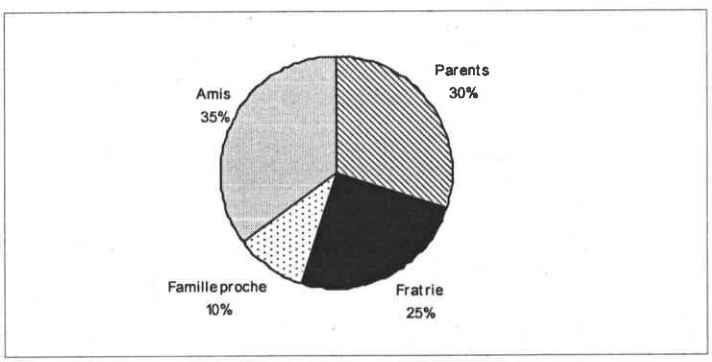
Comme le graphique 1 en rend compte, près de 80 % de l'échantillon déclare avoir découvert le rock avant l'âge de 14 ans. Il est même remarquable de noter que 53,2 % de l'échantillon ont découvert le rock avant l'âge de 12 ans.

Graphique 1-Age de la découverte du rock



Le graphique 2[25] indique que l'entrée en rock s'effectue prioritairement par la médiation d'un membre de la cellule familiale (54,7 %)[26]. Les parents sont au deux tiers âgés de 40 à 60 ans. A ce titre, ils ont accompagné le développement du rock. Ils ne sont pourtant que moins d'un tiers à y avoir initié leurs enfants[27]. Lorsque les parents ne sont pas directement responsables de cette « transmission », elle provient d'une source générationnelle plus proche. Par ordre d'importance, citons la figure de l'ami[28], celle du grand frère[29] (plus rarement celle de la grande sœur) ainsi que la famille proche (beaux-frères, oncles et cousins notamment). Concernant les conjoints de ceux qui vivent en couple, un peu plus de la moitié d'entre eux (51,7 %) apprécient le rock. Les autres, l'apprécient un peu (33,3 %), voire pas du tout (8 %).

Graphique 2-Médiateurs de la découverte du rock



[25] Le graphique 2 concerne exclusivement les médiateurs humains. A ce titre, il ne s'établit que sur la base de 170 réponses. Les réponses mentionnant des objets particuliers (disques, émission radio, etc.) ayant contribué à la découverte du rock sont traitées dans le chapitre 4.

[26] J'entends par cellule familiale les parents et la fratrie, c'est-à-dire les frères et sœurs.

[27] Cette affirmation est toutefois à pondérer dans la mesure où le traitement des questionnaires rend compte d'un grand nombre de non réponses à la question concernant l'amour que les parents portent au rock. Ainsi, on comptabilise 185 non réponses au sujet des pères et 180 non réponses au sujet des mères. Il se dégage néanmoins des réponses fournies que les pères sont 16,2 % à aimer le rock et 15,8 % à ne pas l'aimer. Quant aux mères, elles sont 19,5 % à l'aimer et 14,3 % à ne pas l'apprécier.

[28] Une enquête récente menée par Sylvie Octobre montre que « le premier endroit où les 6-14 ans s'adonnent aux loisirs culturels, c'est à leur domicile. Là, non seulement ils se livrent avec les autres membres de la famille à certaines consommations (de télévision, de radio, de musique…), mais ils développent également des consommations individuelles largement basées sur la détention en propre d'équipements ou de produits culturels (livres, CD mais aussi DVD et cassettes vidéo) qui leur donnent accès à l'équipement familial. Ainsi, posséder un équipement à soi permet de consommer en privé et de manière autonome (notamment en matière de musique) et, parallèlement, disposer en propre de produits culturels ouvre l'accès aux équipements familiaux. Ce double mouvement permet à l'enfant d'accéder progressivement au statut de consommateur au sein de la famille et d'entrer dans l'univers de la "culture juvénile" ». *In* Les loisirs des 6-14 ans. 2004. *Développement culturel,* n° 144. 2004. Les loisirs culturels des 6-14 ans, p. 1. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-devc/dc144.pdf [consulté le 20.07.2004] Il s'agit de la synthèse d'une enquête menée par Sylvie OCTOBRE. 2004. *Les loisirs culturels des 6-14 ans*. Paris : La Documentation Française, coll. Questions de culture.

[29] « La figure du "grand frère" est omniprésente dans les récits des passionnés ». LE BART, C., avec la coll. de AMBROISE, J.-C. 2000. *Les fans des Beatles. Sociologie d'une passion*. Rennes : PUR, coll. Le sens social, p. 33.

Une enquête récente portant sur 5 299 acteurs de plus de 14 ans, a permis de montrer que 57 % d'entre eux doivent leur passion pour la musique à leurs parents. 17 % la doivent à leurs frères ou sœurs aînés et 11 % la doivent à leurs amis[30]. Si l'on rapproche ces chiffres de ceux de mon enquête, il apparaît qu'à catégorie égale aucun pourcentage n'est équivalent. Bien que la cellule familiale soit dominante dans les deux enquêtes, les tendances catégorielles sont inverses, puisque dans l'enquête du DEP ce sont les parents qui sont les plus représentés (devant la fratrie et les amis) alors que dans mon enquête les amis occupent la première position, devant les parents et la fratrie.

1.13. PRATIQUES ROCK

La pratique rock la plus commune consiste à nourrir son goût pour le rock au travers d'activités de consommation culturelle. Achat de disques, fréquentation de concerts en sont des manifestations exemplaires. Elles sont généralement transversales à tous les amateurs[31] de rock. Les acteurs de l'échantillon se caractérisent cependant plus volontiers par leur implication concrète dans un certain nombre d'activités propres au monde du rock lorrain. Soit une implication qui les distingue des simples consommateurs culturels, pour devenir des producteurs culturels agissant publiquement pour faire partager leur amour du rock.

En moyenne, les acteurs de l'échantillon sont simultanément investis dans au moins deux activités[32] (écart de 1 à 7 activités) comme en rend compte le tableau 14. Dans ce cas, ils exercent majoritairement une activité identique à celle de leur activité principale. Ils jouent par exemple souvent dans plusieurs groupes (le maximum étant 5 groupes). Si la pratique musicale constitue une activité dominante au sein de l'échantillon, les acteurs qui le composent s'investissent également très fortement dans un ensemble d'activités extérieures à ce type de pratique. Les responsabilités associatives en constituent une part non négligeable puisqu'elles occupent la seconde place dans la liste des activités pratiquées. Etre membre d'une association peut également être intégré dans ce volet associatif. Viennent ensuite par

[30] *Développement culturel*, n° 143. 2004. Transmettre une passion culturelle, p. 3. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-devc/dc143.pdf [consulté le 20.07.2004]

[31] Je partage la même définition de l'amateur qu'Antoine Hennion pour qui « sont amateurs tous ceux qui entretiennent avec la musique un rapport suivi, recherché, élaboré, quels qu'en soient les médiums ou les modalités ». *In* HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000. *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation Française, p. 29.

[32] Cette tendance cumulative a également relevée par DONNAT, O. 1996a. *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des français*. Paris : Ministère de la Culture, Dag, DEP, La Documentation Française. P. 37-39.

ordre d'importance les activités liées au fanzinat/newsletter puis à l'activité de diffusion. L'ensemble de ces activités sont les plus représentées au sein de l'échantillon. Suivent un certain nombre d'autres activités en lien avec le *booking*[33]/management, la production phonographique (label), le graphisme et la photographie, la sonorisation et l'éclairage et l'enseignement musical etc. La ligne *Autres* rassemble des activités ne concernant qu'une personne par activité. Elle se compose d'acteurs travaillant à la télévision, assurant la gestion de locaux de répétition, participant à des sessions d'enregistrement studio, coordonnant un collectif artistique, réalisant des travaux audiovisuels ou organisant la logistique lors des déplacements vers des festivals rock.

Rares sont les acteurs se contentant d'une activité unique au sein de ce monde. La biactivité semble donc être la règle au sein de l'échantillon. Ce qui signifie concrètement que le monde du rock lorrain est un espace de « démultiplication de soi » selon la belle expression de Pierre-Michel Menger[34].

Tableau 14-Activités pratiquées

Présentation de l'ensemble des activités pratiquées (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Activités pratiquées	**Chiffres**	**%**
Groupe	317	46,5%
Responsable asso/fédé	86	12,6%
Fanzine, newsletter et webzine	63	9,3%
Diffusion	51	7,5%
Membre d'une asso	32	4,7%
Booking/management	20	2,9%
Label	18	2,6%
Graphiste/photographe	14	2,1%
Son/lights	13	1,9%
Cours musique	10	1,5%
Roadie	8	1,2%
Distribution	7	1,0%
Enregistrement	7	1,0%
Autres	*35*	*5,1%*
Totaux	**681**	**100,0%**

[33] Le *booking* est une activité consistant à chercher des dates de concerts et à organiser des tournées.

[34] MENGER, P.-M. 1997, *op. cit.*

2. Un echantillon d'acteurs du monde du rock en Lorraine

L'échantillon a un caractère transgénérationnel bien que très fortement marqué par sa jeunesse. Si les 18-24 ans en représentent plus de la moitié, les plus de 30 ans en figurent près d'un tiers. Ce qui porte la moyenne d'âge de l'échantillon à 26 ans. L'échantillon est essentiellement masculin. Et il se compose principalement d'acteurs de nationalité française. Ces derniers proviennent en majorité de Meurthe-et-Moselle, ce qui semble confirmer un certain nombre d'hypothèses avancées dans le chapitre 2, formulant l'idée selon laquelle ce département, et notamment la ville de Nancy, représente, en quelque sorte, le centre de gravité du monde du rock en Lorraine. Les trois quarts d'entre eux résident dans des zones urbaines et notamment dans des grandes villes d'un nombre supérieur à 20 000 habitants. Cette caractéristique confirme que la grande métropole constitue effectivement le biotope de la pratique rock.

Les acteurs de l'échantillon sont majoritairement célibataires et sans enfants. Certains vivent néanmoins en couples. En comparant leurs PCS avec celles de leurs conjoints on observe une endogamie professionnelle relative. Par ailleurs, il semblerait que « l'investissement » dans le couple ne joue pas le rôle d'une ressource domestique destinée à diminuer le risque lié à la pratique d'une activité artistique ou culturelle. Concernant leurs origines sociales, les parents des acteurs de l'échantillon appartiennent très majoritairement aux classes moyennes (catégorie des employés et des professions intermédiaires). Ceux-ci résident majoritairement au sein de petites communes, dont les trois quarts sont néanmoins situés en zone urbaine.

Plus des trois quarts de l'échantillon détiennent un diplôme supérieur ou équivalent au bac, avec une très forte représentation de la catégorie des bac + 2. Plus des deux tiers de l'échantillon se composent d'actifs qui eux-mêmes se répartissent en trois grandes catégories : les employés, les ouvriers et les demandeurs d'emploi. Le troisième tiers se compose quant à lui d'étudiants.

La moitié des actifs bénéficie d'une forme d'emploi stable. L'autre moitié évolue quant à elle dans des formes d'emploi précaires. Cette répartition des formes d'emploi contredit très nettement les tendances régionales et nationales en la matière. Or, les trois quarts de ces actifs détiennent un diplôme supérieur ou équivalent au bac. Ce qui tend à indiquer qu'ils sont à la fois surqualifiés par rapport à leurs PCS d'appartenance, mais également par rapport à la moyenne des actifs en région ou à l'échelle de la France métropolitaine. Un schéma qui se

vérifie également dès lors que l'on rapporte leurs PCS d'appartenance à celles de leurs parents, car on y voit clairement qu'elles leurs sont inférieures.

Les trois quarts de l'échantillon déclarent ne pas souhaiter intégrer le régime d'assurance-chômage de l'intermittence du spectacle. Ce qui, toute proportion gardée, peut être interprété comme une absence de candidature à une carrière artistique professionnelle dans le rock. Ce qui signifierait par ailleurs que les acteurs nourrissent majoritairement à leur endroit des projets professionnels d'une autre nature.

Les données relatives à la situation matrimoniale, au régime d'assurance-chômage de l'intermittence du spectacle et aux formes d'emploi constituent un pivot pour l'analyse de l'échantillon. Il s'en dégage de manière très nette que pour l'échantillon, l'activité rock constitue avant tout un loisir. Pour quelle raison ? En admettant qu'ils procèdent d'un choix, le célibat et le recours aux formes d'emploi précaires indiquent a priori une démarche stratégique visant à bénéficier d'un temps hyperflexible nécessaire au développement d'une pratique artistique suivie. Or, hormis quelques uns, les acteurs de l'échantillon n'expriment pas le souhait de stabiliser leur pratique rock de manière professionnelle. Pas davantage qu'ils ne semblent envisager, le cas échéant, la vie de couple en tant qu'une ressource domestique permettant de socialiser le risque propre à toute activité artistique. Ce qui signifierait par ailleurs que les formes d'emploi précaires s'imposent davantage comme une contrainte conjoncturelle qu'elles ne procèdent d'un choix rationnel.

Concernant leur relation au rock, il apparaît que plus des trois quarts de l'échantillon ont découvert cette musique très précocement, avant leur quatorzième année (53,2 % de l'échantillon ont découvert le rock avant l'âge de 12 ans). Une découverte généralement effectuée par la médiation du cercle familial et amical. Et qui présente la particularité de se traduire massivement sous la forme d'un cumul d'activités au sein du monde du rock.

En résumé, les acteurs de l'échantillon sont majoritairement des hommes. Ils résident pour la plupart en zones urbaines à forte densité démographique. Ils sont en stagnation, voire en régression socioprofessionnelle par rapport à leur parents. Ils sont particulièrement défavorisés comparativement aux formes d'emploi dominantes sur le territoire régional et national et disposent néanmoins d'un capital scolaire très élevé.

Toutefois, au vu de la morphologie sociale de l'échantillon, on reste bien en peine de trouver une correspondance avec les stéréotypes traditionnellement associés à la « culture » rock (juvénilité, classe ouvrière faiblement diplômée, marginalité sociale et professionnelle notamment). Il s'avère que pour les acteurs de l'échantillon, le rock constitue essentiellement une activité de loisir dans laquelle ils s'investissent sous des formes multiples.

Dresser les contours d'un échantillon d'acteurs culturels reste cependant insuffisant si l'on souhaite comprendre le fonctionnement du monde du rock. Il est nécessaire de compléter les résultats obtenus par des données plus qualitatives. C'est la raison pour laquelle je vais élargir cette caractérisation aux modalités de l'attachement au rock.

CHAPITRE 4 – CE QUE PEUVENT LES CHOSES

« Ces choses à l'intérieur de moi, peut être avaient-elles une puissance, peut être pourraient-elles m'emmener quelque part, tout comme la poussée en avant du rythme de cette chanson, de ce son, semblait m'emmener quelque part, tout comme des choses à l'intérieur des Rolling Stones les avaient emmenés quelque part, dans un endroit magnifique »

Nick TOSCHES, *La lumière de l'été 65* [2000]

INTRODUCTION

« La musique agit et fait agir[1] ». Une émotion esthétique peut conduire à développer un attachement[2] particulier à un objet artistique ou culturel. Comme Jean-Marc Leveratto le souligne, « l'événement personnel que constitue pour certains acteurs la rencontre d'objets artistiques qui s'avèrent capables de capter leur attention, de s'emparer de leur corps, et d'emporter leur adhésion, [est] la manière commune dont s'enclenche la passion pour un art[3] ». A ce titre, on peut faire l'hypothèse que les objets propres au monde du rock ont une efficacité sur les acteurs. Ils conduisent à l'action. En même temps, ils contribuent à la production de nouveaux objets. Cette efficacité se traduit communément sous la forme d'une

---

[1] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000. *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui.* Paris : La Documentation Française, coll. Questions de Culture, p. 48.

[2] La notion d'attachement évite l'emploi du terme « passion », beaucoup trop polysémique selon moi, sans rien ôter à ses degrés d'intensité. Elle renvoie également de manière très directe à son pendant, le détachement.

[3] LEVERATTO, J.-M. 2000. *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique.* Paris : La Dispute, p. 11.

consommation culturelle : achat de disques et fréquentation de concerts. L'intensité de cette consommation culturelle est bien entendue variable selon les acteurs. Et elle va « de pair avec une intensification des pratiques en amateur, en particulier celle d'un instrument[4] » comme le rappelle Antoine Hennion en s'appuyant sur une enquête du DEP[5]. Ces données sont incontestables. Mais en réduisant la pratique amateur à la seule pratique instrumentale, on néglige cependant quantité d'autres activités périphériques liées à la musique, nées elles aussi d'une rencontre avec un objet rock. C'est ce dont j'ai cherché à rendre compte à la fin du chapitre précédent, en tentant d'identifier et de dénombrer la variété des activités pratiquées par l'échantillon. Et comme on a pu le voir, la liste produite excède très largement la pratique instrumentale.

Cela étant posé, la question visant à comprendre ce que peuvent les choses reste entière. Pour tenter d'y répondre, il convient de procéder en plusieurs étapes. Premièrement, en prêtant attention aux processus de l'attachement. Deuxièmement, en observant les diverses modalités de l'attachement à travers deux types d'activités spécifiques. Ce qui, dans un troisième temps, conduira à évaluer le temps que les acteurs consacrent à leur attachement au rock.

1. Processus de l'attachement

Le processus conduisant à un attachement au rock est observable et objectivable. Il suffit pour cela de retracer le trajet séparant la rencontre avec l'objet rock du moment de l'attachement à celui-ci. A savoir, le moment qui fonde un goût pour le rock, entendu « comme un faire et une relation avec des objets[6] ». Un moment qui met en relation un amateur potentiel et un objet rock à travers une épreuve particulière dont la réussite peut ouvrir sur une émotion esthétique fulgurante, sur un rapport de fascination, voire sur un hapax existentiel[7]. Soit un état singulier du corps attestant d'une prise[8] déterminant l'attachement et

---

[4] Hennion, A., Maisonneuve, S. Gomart, E. 2000, *op. cit.*, p. 35.

[5] *Développement culturel*, n° 107. 1995. La musique en amateur et Donnat, O. 1996a. *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des français*. Paris : Ministère de la Culture, Dag, DEP, La Documentation Française.

[6] Hennion, A., Teil, G. 2003. Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique. *In* Donnat, O. Sous la dir. *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris : La Documentation Française, coll. Questions de Culture, p. 68.

[7] Le terme d'hapax est mobilisé par Michel Onfray dans plusieurs de ses ouvrages. Pour lui, « les hapax sont des expériences n'ayant qu'une seule occurrence mais déterminant toute une existence chez un individu ». *In* Onfray, M. 1993. *La sculpture de soi. La morale esthétique*. Paris : Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, p. 213.

ses débouchés ultérieurs sous la forme d'une carrière d'amateur. L'observation ethnographique indique que ce trajet est jalonné de manière indissociable par un certain nombre d'objets et d'effets réunis à l'occasion d'un événement singulier : l'épreuve du goût.

1.1. Objets de l'attachement

Le chapitre précédent a permis de souligner le rôle déterminant de la médiation familiale et amicale dans l'attachement au rock. Cette médiation initiatique, intentionnelle ou non, consiste à favoriser la rencontre d'un acteur avec le rock. Pour autant, cette médiation ne s'effectue jamais sans un certain nombre d'objets rock, qui, à leur tour deviennent médiateurs. Ces objets sont pluriels et souvent interdépendants. Mais on peut néanmoins tenter d'en isoler sommairement quelques uns au préalable. Par exemple, des disques, des médias, des « looks », et des instruments de musique.

1.1.1. Le disque

Issu ou non de la collection familiale, le disque constitue fréquemment la pièce angulaire aux origines d'un amour pour le rock comme on peut le lire dans les quelques extraits d'entretiens ci-dessous :

> Puis mon père m'a transmis son amour du rock'n'roll. Et rock'n'roll, rock'n'roll ! De Elvis Presley à MC5. Bon, pas trop le rock'n'roll de maintenant, parce qu'il est largué je pense, mais jusqu'à la fin des années 70, les Sex Pistols des trucs comme ça. Il m'a vraiment tout appris. Et puis un jour j'ai écouté un disque qui a tout changé : le premier disque de PIL et là, tout à changé. Je sentais bien que mon avenir venait de basculer. [*Benjamin, 30 ans, Rmiste, manager, tourneur, musicien de rock expérimental, 64*]

> Vers l'âge de six ans. Quand mon père a acheté une chaîne hi-fi, c'était les Who. Le *Tommy* des Who. Les trois premiers Pink Floyd, pas mal de classique, mais c'étaient les Who et les Floyd. C'est la musique que j'ai commencé à apprécier et à en comprendre les rouages. Enfin, à ressentir quelque chose. Eprouver quelque chose en écoutant une certaine musique. [*Frank, 33 ans, fonctionnaire, grand amateur de rock des années 70, imposante collection de disques, 3*]

> C'est mon grand frère qui m'a fait tomber dans le truc en ramenant les disques des Kinks, des machins, des Beatles, des Stones, et puis voilà, quoi. C'est le déclic quoi. Disons dès 66, quoi, c'est ça. A partir de 65-66 j'écoutais des trucs. [*Patrice, 49 ans, disquaire spécialisé, 8*]

> Donc dans ce cas là, on va prendre la première chose qui m'a flashé. C'est le triple album de Trust (rire). C'est la première chose qui m'a flashé. A douze ans. Je connaissais rien avant en musique. J'écoutais comme tous les gosses, n'importe quelle connerie. Et puis un copain m'a fait écouter Trust *Antisocial*. J'ai trouvé ça vraiment bien, ça m'a éclaté. Et je me suis démerdé pour avoir 100 balles et j'ai acheté carrément le triple album. Je l'ai écouté en boucle pendant deux ans (rires). Ça et puis après Iron Maiden, AC/DC. C'était la grosse période punk au début des années 80. Et Trust maintenant, je peux plus

[8] La prise désigne une capacité de saisie sur les choses. Elle suppose que les objets offrent des accès. Voir Bessy, C., Chateauraynaud, F. 1995. *Experts et Faussaires. Pour une sociologie de la perception.* Paris : Métailié, 236-253.

écouter. Voilà. Et c'est à partir de là que j'ai commencé à m'intéresser, à écouter du rock. [*Mark, 32 ans, assistant vétérinaire, guitariste-chanteur rock, rédacteur d'un fanzine rock, 3*]

L'objet disque étant livré dans une pochette agrémentée d'un graphisme, rien d'étonnant à ce qu'il puisse quelquefois précéder son contenu musical dans le processus de captation du corps de l'amateur :

Alors moi j'étais tout petit. Je me promenais avec mes parents dans une Fnac et j'ai vu une pochette d'Iron Maiden. J'étais déjà branché par les monstres et tout ça. Je vois cette pochette et j'hallucine. J'ai dis : « moi je veux ça ! ». Quand je l'ai mis sur ma platine, direct, j'ai halluciné et là, ça a changé ma vie. Pour moi c'était un truc ultra violent. C'était un truc complètement différent que j'avais l'habitude de voir tous les jours. [*Olivier, 22 ans, demandeur d'emploi, chanteur dans un groupe death/thrash metal, rédacteur d'un fanzine metal extrême, 27*]

Mais il se peut que l'amateur ne dispose pas en propre de l'objet disque. Ce qui n'empêche nullement la rencontre avec son contenu par le biais d'autres canaux de diffusion.

1.1.2. Les médias

Le rock diffusé à la radio ou la télévision a également eu un rôle déterminant dans la carrière de certains amateurs de rock. Ce qui, à défaut de disque, rend évidemment nécessaire la possession d'un équipement technique adapté.

Je crois que c'est quand j'avais treize quatorze ans et, ouais après ma communion, donc ça doit être en cinquième, j'ai eu comme cadeau de communion un petit poste radio avec des piles et donc c'est là que j'ai pu commencer à pouvoir écouter la radio de manière autonome et indépendante. Avant y avait la radio qui marchait dans la cuisine, mais là j'avais une radio à moi, donc j'ai pu la faire marcher comme je voulais et quand je voulais et donc à l'époque là, sur les coups de 21 heures, y avait une émission d'un mec sur RTL puisqu'à l'époque, c'était donc en 71, douze treize ans, 71, 72. Donc à l'époque y avait que les radios périphériques, y avait pas l'explosion de la FM, des radios libres tout ça, donc c'était sur RTL, c'était un mec qui s'appelait Jean-Bernard Hébé, je me souviens plus du nom de son émission et le mec là passait ce qu'on pourrait appeler du rock. Et donc bizarrement il passait aussi beaucoup de Julien Clerc que j'aimais bien en étant enfant et je crois que c'est Julien Clerc qui m'a emmené au rock finalement et bon je trouve que le Julien Clerc il faisait un produit artistique qui était peut-être un peu jeune à l'époque. Et finalement ce mec là il passait d'autres trucs dont je me souviens le premier disque des Sparks dont « Cette ville n'est pas assez grande pour nous deux » et ça, ça m'a complètement bouleversé le morceau là et puis il passait les Rolling Stones, les Beatles les machins là et donc j'écoutais ça en cachette de mes parents avec le truc collé sur l'oreille. Et je crois que c'est comme ça que je me suis dit qu'il y avait un truc vachement bien là-dedans. Et que finalement ce qui m'a touché dans le rock c'était vraiment l'esthétique de la musique. J'avais pas du tout pigé moi que y avait une forme de rébellion, de décalage par rapport à certaines normes, j'ai pas du tout pigé la dimension là. J'écoutais ça parce que ça faisait du beau bruit et de la belle musique à mes oreilles. Voilà. [*Philippe, 42 ans, directeur d'association, organisateur de concerts, 5*]

Moi je crois que ça remonte à quand j'étais ado, vers treize, quatorze ans. Je voyais les premiers groupes rock à la télé. Des groupes comme AC/DC, Queen, Kiss. Les premiers clips vidéo qu'on voyait. Je trouvais que ça avait... même les Rolling Stones avaient une image forte. Voir des gens avec des guitares comme ça, c'était magique. [*Antoine, 35 ans, travailleur social, guitariste dans plusieurs groupes de rock, répertoire de reprises, 3*]

Ces extraits soulignent le « caractère global, mélangé et solidaire[9] » du rock. Ce dernier n'est en effet jamais réductible à la seule musique. A ce titre, il peut également faire référence, par exemple, à une attitude et à des attributs vestimentaires.

1.1.3. Le « look »

Si le processus de captation s'effectue généralement sur la base d'une médiation entre un acteur et une musique, on ne peut négliger l'importance des attitudes et des « looks » singuliers à l'origine d'un attachement.

> J'habitais un petit village, fallait prendre un bus pour aller au collège à cinq, six kilomètres. En fait, à l'arrêt de bus, les grands, les troisièmes écoutaient du hard. Je regardais un peu ces espèces de grands escogriffes avec leurs dossards Mötley Crüe, je croyais que c'était des filles. On était le premier arrêt du bus, donc on montait et après on prenait les autres. Les grands forcément ils allaient au fond. Ils avaient le magnéto à cassette. Ils écoutaient Mötley, Twisted Sister et compagnie, puis nous on était les petits qu'allions voir. C'est venu un peu comme ça. Je viens d'un coin (les Vosges) où c'était assez répandu. Au collège à l'époque, y avait plein de dossards, plein de vestes patchées. C'est venu un peu comme ça. [*Bertrand, 28 ans, enseignant, grand amateur de hard rock et de heavy metal, imposante collection de disques, 4*]

> J'habitais un quartier très pauvre et j'avais un voisin qui avait une guitare et une moto. Pour moi c'était un héros quand je le voyais partir sur sa moto avec la guitare sur le dos. Le samedi il disait qu'il allait voir les filles. C'était un pauvre jeune comme moi en fait, mais pour moi la moto et la guitare avaient la même puissance. C'était énorme. Puis j'étais un gros fan des Beatles. Le premier morceau de hard rock pour moi c'était « Helter Skelter ». C'est terrible. Puis j'étais aussi fan de Slade, de Gary Glitter, Suzy Quatro. J'avais également beaucoup d'admiration pour Elvis [il chante un air], Chuck Berry et tout ça. J'imaginais pas la vie autrement que dans la musique et la moto. [*Yann, 42 ans, technicien musical, guitariste de très haut niveau, a enregistré quantité de disques, 4*]

> En fait, si j'y réfléchis, le plus loin possible, ça remonte aux alentours de 7, 8 ans et je dirais qu'inconsciemment, t'y es peut être pour quelque chose (rires). Si, si, à l'époque où tu me faisais peur, à l'époque près des cyprès (rires). J'avais une peur terrible de ton bracelet à clous, mais au bout du compte, j'étais attiré par ça et ça me touchait vraiment, c'est vraiment le plus loin possible. [*Jérôme, 27 ans, étudiant, guitariste d'un groupe stoner, imposante collection de disques, 3*]

Au-delà du « look » et de ses multiples attributs, il est également possible que des objets techniques tels que les instruments de musique interviennent dans le processus de formation du goût.

1.1.4. Les instruments de musique

Pour certains amateurs, l'attachement au rock ne s'est pas tant constitué par la musique que par les instruments qui rendent sa performation possible.

> En tant que batteur, c'est plus l'instrument qui a déclenché ça, que la musique en fait. C'était au primaire, y avait des mecs qui venaient faire de l'initiation musicale à des gamins. Ils venaient avec leurs instruments et ils nous faisaient jouer. J'écoutais rien de spécial à six ans. J'ai commencé par la percussion. Après, j'ai fait de la batterie vers 10 ans. Sinon, j'ai sûrement dû être influencé par ce

[9] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op. cit.*, p. 46.

qu'écoutait mon père. Il écoutait de la disco, mais aussi d'autres trucs comme Police ou Madness. Ce sur quoi j'ai accroché en premier, j'avais 10 ans, c'était Indochine (rires). Ça a duré assez longtemps. J'aime toujours Indochine. Après, j'ai un souvenir d'un concert que j'ai été voir avec mes parents quand j'étais petit : UB 40. J'aimais bien ça. Après j'ai rencontré des gens qui écoutaient d'autres trucs et c'est parti comme ça. Après j'ai commencé à monter des groupes dès la sixième. C'est toujours resté punk rock, je me suis jamais trop écarté. [*Grégoire, 25 ans, graphiste, batteur dans un groupe punk rock garage, 3*]

Vraiment au tout départ, à six ans je devais jouer de la trompette dans la fanfare municipale. Mes parents m'avaient inscrit et tout. En fait, ça m'a vite gonflé. Jusqu'à l'âge de dix ans, ça m'a pas branché plus que ça la musique. J'en écoutais comme un môme de dix ans en écoute. Après ce qui s'est passé c'est que mes sœurs ont commencé à faire de la musique classique et ma sœur la plus jeune a pu faire de la guitare assez rapidement. Donc elle avait une guitare et moi ça m'a branché. J'ai voulu apprendre la guitare et chose très rigolote, je prenais là des cours de musique dans une académie qui préparait les gens au conservatoire et en même temps je prenais des espèces de cours parallèles avec un mec qui habitait... une espèce de manouche avec un black aussi je me souviens... et ils nous apprenaient la guitare folk, la guitare électrique quoi. En fait il y avait les deux approches de la guitare. Je pense que c'est ces deux mecs là qui m'ont donné vraiment envie de jouer de la guitare. J'étais accro, j'étais vraiment mordu, j'en ai bouffé de la guitare. Alors que la musique classique j'y allais plus pour faire plaisir à mes parents et pour pouvoir prétexter l'achat d'un éventuel instrument. C'était bien aussi mais ça avait un côté un peu plus scolaire qui me branchait pas forcément. [...] Ouais, après il y a eu les premiers groupes. Alors tu vois bien le topo. Là c'était vraiment rock'n'roll. Même au fond des caves on se faisait jeter. C'était n'importe quoi. Le premier disque vraiment rock'n'roll que j'ai écouté, excepté Téléphone, Trust et Police qui étaient des gros groupes à l'époque, y avait du Hendrix. J'étais pas vraiment fan, y avait deux trois trucs, on reprenait *Hey Joe* je me souviens, c'est vrai, véridique, je devais avoir dans les quatorze, quinze ans, je devais être en troisième. [*Xavier, 33 ans, luthier, guitariste dans un groupe punk rock garage, 56*]

En définitive, ces extraits d'entretiens soulignent moins que l'attachement au rock s'effectue par la médiation d'un instrument qu'ils n'indiquent que la pratique d'un instrument est un facteur prédisposant à l'amour pour le rock. C'est d'ailleurs fréquemment au croisement d'objets et de circonstances favorables que naît l'attachement au rock. Des circonstances rendues propices par l'environnement familial, mais qui procèdent tout autant d'une succession d'événements.

1.1.5. Une succession d'événements

Un grand nombre d'acteurs parvient à isoler l'objet ayant présidé au développement d'un attachement au rock de manière relativement précise. Comme les extraits d'entretiens en attestent, la majeure partie d'entre eux reconnaît que l'objet en question est indissociable des événements et des contextes au sein desquels il prend sens. Ce qui a pour effet de rendre l'analyse nettement plus complexe. C'est ce que l'on perçoit particulièrement bien dès lors que les acteurs approfondissent la thématique de l'attachement. Et c'est ce qui rend dans le même temps, la compréhension du phénomène plus dynamique et plus riche.

C'était en plusieurs coups. Le premier, c'était en colo, je devais avoir 13 ans. C'était un mec qui m'a passé des disques de Ted Nugent. Ensuite, c'était début des années 80, c'était mes potes d'école, c'était la période Trust, AC/DC. Parallèlement à ça, non juste un petit peu avant, comme j'écoutais WRTL la nuit, j'avais été acheter le 33 tours de Supertramp, *Breakfast in America*. Mais bon, là c'était comme ça. C'était les premiers émois. J'écoutais aussi un peu de blues, donc j'allais... c'était au moment où tu pouvais encore écouter des vinyles dans les magasins de disques où ils n'étaient pas trop chiants. Donc, je

tâtonnais un peu, mais je n'avais pas vraiment de groupe préféré ou quoi que ce soit. C'était des petits essais. Bon, j'écoutais aussi la radio, un petit peu tout ce qui se présentait. Et, c'est plus vers le milieu des années 80, quand j'étais objecteur, j'ai rencontré quelqu'un qui avait une discothèque énorme et qui m'a fait découvrir tout les machins, Flamin' Groovies etc. Et qui était branché avec des types qui écoutaient çà. C'est là, que ça était vraiment le début. Mais, ça c'est assez tardif finalement. [*Tanguy, 36 ans, psychologue, ancien animateur radio, chanteur dans un groupe punk, roadie, rédacteur dans plusieurs fanzines, intermédiaire dépôt vente pour fanzines, 4*]

Et puis après, je traînais avec un copain. Son grand frère écoutait du hard. Je savais pas trop ce que c'était. En 84, « Still loving you » passe à la radio. Le pire c'est que c'est vrai. J'ai accroché avec ce morceau. On m'a dit que c'était du hard. Ah bon ! Mes parents étaient abonnés à France Loisirs. C'était pour moi. J'ai acheté la cassette de *Love at first sting*. J'ai écouté ça au casque pendant je sais pas combien de temps. J'ai accroché comme un maboule sur le disque. Et puis voilà. Après on m'a dit que c'était du hard. J'allais jouer au ping pong chez mon pote l'après midi, y avait son frangin. Il avait un parrain aussi qui écoutait ce genre de trucs. C'est venu comme ça. Ensuite j'ai acheté le Judas Priest, *Defender of the faith*. J'ai acheté Van Halen, *1984*, que je trouvais à chier d'ailleurs. Puis après quand mon père me filait un peu de thunes, chez mon disquaire, y avait des cassettes avec des points rouges en réduction. J'ai acheté AC/DC, *Dirty deeds*, le Saxon, *Power and the glory*, puis je lorgnais vachement sur le *Powerslave* de Maiden, mais il venait de sortir, il était tout neuf et j'avais pas les moyens de l'acheter. Mon père me l'avait offert. Y avait l'autre, le parrain du gars qui amenait des trucs. Je me rappelle, j'avais copié des Saxon, le Blackfoot live que depuis je recherche justement. J'ai vu y a pas longtemps qu'il était ressorti. Ce truc là et c'est venu comme ça. Après j'ai acheté Hard Rock, c'était le six ou le sept. Je sais plus si c'était Helix en couverture. Je me rappelle d'un d'Helix avec une épée. Et c'est venu comme ça. après je les ai acheté tous les mois. J'ai acheté ceux qui me manquaient. J'ai tous les Hard Rock depuis moult. J'achetais aussi Enfer, Metal Attack.

Tu les as encore ?

Hard Rock je les ai gardés comme des reliques. Tout beau, tout neuf. Enfer, Metal Attack, Hard Force tout ça, je découpais dedans. On faisait des trucs avec les pochettes, des conneries. Y avait que Hard Rock qui avait droit à pas être découpé. En fait c'est venu comme ça. on allait au cathé en sixième ou en cinquième je sais plus. Y avait trois, quatre mercredi, tu te réunissais avec tous les villages du coin et t'allais au Thillot et t'avais des gars qui écoutaient du hard aussi. Ils te filaient des cassettes. T'écoutais. C'était comme ça. Après petit à petit tu vas à la Fnac. La première fois que j'ai vu une Fnac, wouah ! C'était *Metal heart* le coup là. Dans les magazines j'en avais entendu tellement de bien. C'est vrai que le collège… c'est à force de voir les autre zouaves. Et à la fois l'effet là, le grand frère, *Still loving you* à la radio, ça a commencé comme ça. C'est marrant.

T'as commencé directement avec le hard

Oui. Avant j'achetais pas de disques. J'écoutais la radio. Non, j'ai rien écouté d'autre avant. […] Je me rappelle mes années collège. C'est rigolo, mais ça s'est plus fait après. En cours de musique, les grands avaient droit à des cours de hard par le proviseur.

Cours de hard ?

Le proviseur était hyper cool. Il venait leur parler de hard en musique. Et nous, et nous ! Les sixièmes y avaient pas droit. Il leur passait les disques de hard, l'histoire du hard. Nickel.

Il aimait ça le mec là ?

J'en sais rien, mais y avait une bonne ambiance dans le collège. Il était cool. Les mecs avaient tous des vestes patchées, mais ils étaient pas chiants. C'était pas un collège violent. On était ZEP, mais ça avait rien à voir. Milieu ouvrier. Y avait eu la fête du collège. Ça, ça m'avait plus aussi. Fallait se déguiser vers la fin de l'année. Les hardos étaient déguisés en hardos (rires). Y a eu un podium, ça pétait des grands disques, Scorpions et compagnie. Ça m'avait bien plu. Après t'achètes des cassettes, petit à petit. Tu lis la presse spécialisée. Et puis après je jouais au ping pong. Je jouais avec des potes plus vieux que moi qui écoutaient du hard. J'achetais des trucs, mais eux ils étaient beaucoup plus de trucs, ils me prêtaient et je copiais. C'est là que j'ai connu plein de trucs que je connaissais de nom par les bouquins. [*Bertrand, 28 ans, enseignant, grand amateur de hard rock et de heavy metal, imposante collection de disques, 17*]

Au final, ces extraits d'entretiens rendent compte d'un processus procédant d'une multiplicité d'objets, de dispositifs et d'événements inaugurant les prémices d'une carrière

d'amateur. Toutefois, avant d'aborder l'attachement sous l'angle de la carrière, il reste à se pencher sur les sensations produites par ce goût naissant.

1.2. Effets de l'attachement

Un bulletin récent du DEP, consacré à la transmission d'une passion culturelle[10] s'ouvre avec les propos suivants : « Il est presque devenu banal d'affirmer que le désir de culture, son intensité et les formes qu'il prend, dépendent pour une large part des conditions de socialisation primaire des acteurs et que, par conséquent, les causes de son inégale distribution se situent, pour l'essentiel, au sein de l'espace familial ». Et de poursuivre plus loin : « Aussi est-on tenté de considérer que l'intérêt pour la culture [...] relève pour l'essentiel de deux logiques : l'une se situe plutôt sur le registre de la reproduction, quand une passion permet de prolonger une tradition familiale ou locale et ainsi, d'affirmer ou de renforcer une appartenance héritée ; la seconde s'inscrit plutôt dans un registre de rupture ou d'arrachement à ces appartenances héritées, quand la passion traduit une volonté de s'en affranchir ou répond à une recherche de libération ou d'expression de soi[11] ». Cette bipolarisation, pour intéressante qu'elle soit, me semble cependant fixer des cadres beaucoup trop restrictifs. Pour trois raisons au moins. Premièrement, elle néglige l'importance de la médiation des objets culturels dans le processus d'attachement au rock. Deuxièmement, elle mésestime l'importance du corps et de sa sensibilité dans les capacités d'appréciation d'un objet artistique ou culturel, même nouveau et non nécessairement « médié » par une tierce personne. Troisièmement, elle pose la « passion » culturelle comme un déjà-là, inscrite au sein d'une simple relation entre passeurs et récepteurs devenant le cas échéant des « héritiers ». Ce qui interroge fortement la notion de transmission culturelle. Car si la socialisation primaire peut effectivement favoriser le désir d'art ou de culture, il est moins certain que le goût pour une forme d'art soit transmis dans des conditions analogues. On peut par exemple favoriser chez l'autre une disposition à aimer le rock. On peut accompagner la formation de son goût pour le rock. On peut s'en faire le médiateur en recourant à une série d'autres médiateurs indispensables (disque, chaîne hi-fi, etc.). Mais c'est tout. On ne transmet pas le goût comme on transmettrait une collection de

[10] *Développement culturel*, n° 143. 2004. Transmettre une passion culturelle. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-devc/dc143.pdf [consulté le 17.08.2004]

[11] *Développement culturel*, n° 143. 2004, *ibid.*, p. 1.

disques. Transmettre un goût n'est jamais un processus linéaire ou à sens unique, pas davantage qu'il n'est un processus exempt de médiateurs humains et non humains.

La réification du goût pour la culture est un procédé rhétorique trompeur. Car les analyses qui en découlent procèdent d'un rabattement exclusif sur les causes sociales et ce faisant, disqualifient l'expérience esthétique en tant que telle[12]. A ce titre, la compréhension du processus de l'attachement n'est envisageable qu'à condition d'enregistrer l'expression des effets ressentis par les amateurs au cours de leur expérience initiale à l'art. Autrement dit, et pour ce qui nous intéresse ici, sous la forme de sensations produites dans un face à face avec l'objet rock. Ces sensations sont relativement difficiles à faire émerger. Car elles sont difficiles à décrire. Notre langue ne dispose que d'un vocabulaire indigent pour en exprimer la richesse. Notamment pour ce qui concerne les perceptions plaisantes du corps que notre civilisation ne nous prédispose d'ailleurs pas à exprimer[13] et encore moins à décrire finement car relégués « en grande partie dans les domaines méprisables de l'animalité et de la chair[14] ». On peut néanmoins tenter de les identifier. Il faut pour cela distinguer deux phases. Celle de la sensation séminale tout d'abord. Et de sa préfiguration sous la forme d'une émotion ensuite.

1.2.1. La sensation séminale

La rencontre d'un acteur avec le rock peut s'effectuer par la médiation d'une multiplicité d'objets. Bien qu'il soit probablement vain de chercher à les hiérarchiser, c'est certainement avec la musique rock elle-même que cette rencontre semble produire ses effets les plus intenses et décisifs. Tous les discours d'amateurs concordent. Le trajet qui mène à une expérience esthétique réussie passe toujours par la musique. Et le corps. La musique contient donc potentiellement le pouvoir de procurer une sensation à son auditeur. A la condition, toutefois, que son corps soit disposé à la ressentir. Une sensation éloquemment exprimée dans les deux phrases suivantes : « Et puis un jour j'ai écouté un disque qui a tout changé : le premier disque de PIL et là, tout à changé. Je sentais bien que mon avenir venait de basculer » ou encore « Quand je l'ai mis [le disque d'Iron Maiden] sur ma platine, direct, j'ai halluciné et

---

[12] Ce point a été largement soulevé par des auteurs tels que SHUSTERMAN, R. 1992. *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire.* Paris : Editions de Minuit, coll. Le sens commun ; HENNION, A. 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation.* Paris : Métailié ; HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op.cit.* ; LEVERATTO, J.-M. 2000, *op. cit.*

[13] ONFRAY, M. 2000. *Théorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire.* Paris : Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, p. 101-133, et ONFRAY, M. 2003. *Féeries anatomiques. Généalogie du corps faustien.* Paris : Grasset, p. 209-221.

[14] DAMASIO, A. R. 1999. *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience.* Paris : Odile Jacob, p. 54-55.

là, ça a changé ma vie ». On pénètre là dans le registre du choc, de l'élection, de la révélation et du basculement. Entre émotion physique et ébranlement psychique. Quelquefois, comme j'ai pu le relever dans d'autres entretiens, il est question de « blocage », de « scotch » ou encore de « magie ». Ce moment, véritable hapax existentiel, touche directement le corps, le submerge sans que les effets proprement physiques soient clairement descriptibles si l'on en juge les propos suivants :

> Au niveau du corps ? Je sais pas… C'était énorme, terrible. Sur le moment, je savais plus où j'étais. Y avait aussi sur l'autre face le *Back in black* de AC/DC, mais je me suis copié que le Maiden et je l'ai écouté non stop pendant les deux mois de vacances. […] A l'époque j'avais pas trop de thunes pour acheter les disques, donc j'avais de vieilles cassettes, j'ai tout viré et j'ai rencontré des potes à la fin du collège, début du lycée et c'est comme ça que ça venait. Les potes sont arrivés et m'ont fait écouter ça. Le deuxième album que j'ai eu c'était le *Razor's edge* de AC/DC. La grosse baffe. Scorpions aussi à fond, avec leurs vieux slows. [*Jérôme, 27 ans, étudiant, guitariste d'un groupe stoner, imposante collection de disques, 13*]

> Je peux pas l'expliquer physiquement, mais je me suis dit, c'est quoi ça ? J'ai aimé tout de suite. Le son de guitare. J'avais jamais entendu ça en fait. Et j'ai aimé ça tout de suite. Je comprends toujours pas pourquoi. Je crois qu'il faut pas chercher à comprendre pourquoi on aime ou pas la musique. La musique c'est de l'art, pas des maths. C'est ça. Même encore maintenant, j'adore ce type de son. Je peux pas considérer autre chose que ça. Non, c'est comme ça. [*Florent, 33 ans, fonctionnaire, guitariste d'un groupe death metal, 9*]

> Ça m'avait vachement plu, mais je peux pas te l'expliquer avec des mots. J'en sais rien. Plein d'émotions, mais je pourrais pas te dire exactement. Y avait le côté où ça pétait. C'était un peu violent, ça me plaisait bien. Mais pas violent bête et méchant. C'était différent. Même si « Still loving you » c'était un slow. Ça commençait mollo, mais à la fin, ça terminait par tu jettes la partenaire contre le mur (rire). En fait, ça m'a donné envie d'acheter l'album. Ça le faisait grave. […] Ouais, j'écoutais ça tout le temps. Ce qui est marrant, c'est que mes parents m'ont dit, que c'était une mode et que ça me passerait au bout d'un an. Je saurais pas te l'expliquer, c'est dingue, mais c'est un truc qui m'a botté. Plus j'en découvrais… [*Bertrand, 28 ans, enseignant, grand amateur de hard rock et de heavy metal, imposante collection de disques, 53*]

La difficulté qu'éprouvent les acteurs à décrire l'intimité des sensations corporelles ressenties lors de ces « bascules » tient à ce qu'elles relèvent « d'une expérience en partie intransmissible[15] » et qu'à ce titre, les mots s'avèrent relativement inefficaces[16]. C'est ce qu'illustrent particulièrement les onomatopées (« ouch ! », « waouh ! »), les expirations profondes (« pfffffff ! »), les silences (« … »)[17], les métaphores de la maltraitance (gifle, baffe, coup de poing, etc.) et autres gestes (mime de la submersion du corps par une vague),

---

[15] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op. cit.*, p. 188.

[16] Après tout, est-il possible de décrire précisément les effets produits par un orgasme sexuel ? Le problème tient probablement à ce que « nous ne disposons pas d'un langage commun qui nous permettrait de traduire et désigner de manière à peu près univoque des phénomènes ». TEIL, G. 1998. Devenir expert aromaticien : Y a-t-il une place pour le goût dans les goûts alimentaires ? *Sociologie du travail*, n° 4, p. 507.

[17] Christian Le Bart, dans son ouvrage sur les fans des Beatles a également noté cette dimension se matérialisant à l'écrit par des points de suspension, qui selon lui marquent l'entrée dans le domaine de l'indicible. Il cite à ce propos une enquête d'Anne-Marie Green (1986, p. 145), selon laquelle « Le plaisir que la musique procure est indicible ». LE BART, C., avec la coll. de AMBROISE, J.-C. 2000. *Les fans des Beatles. Sociologie d'une passion.* Rennes : PUR, coll. Le sens social, note de bas de page, p. 36.

témoignant de l'intensité du ressenti corporel. Mais la difficulté à décrire cette sensation tient également à son caractère unique et à ce qu'elle relève d'un processus de reconstitution faisant appel à la mémoire des amateurs. C'est la raison pour laquelle il est probablement plus pertinent de tenter de faire émerger des perceptions plus proches, voire plus immédiates de la réalité des amateurs. Dans ce qu'elles ont de plus reproductibles aussi. Notamment sous la forme d'émotions.

1.2.2. Les émotions

La force de la sensation séminale tient dans sa capacité à induire des émotions[18] plaisantes et reproductibles. Par conséquent, on peut en déduire qu'elles ont un « rapport nécessaire au corps[19] » comme le souligne le neurologue américain Antonio Damasio. Au même titre que l'on peut supposer qu'elles exercent un rôle central dans le processus de l'attachement. En effet, si l'on suit toujours Antonio Damasio « le plaisir donne l'envie de réitérer ce qui s'est révélé bon pour l'acteur[20] ». Ce caractère reproductible permet de penser que les émotions sont peut être plus facilement descriptibles que la sensation séminale dont elles procèdent. Ainsi, les propos de ces amateurs, parvenus à en isoler quelques prémices :

> C'est assez difficile de décrire ça dans la mesure où c'est des sentiments… C'est même pas que c'est personnel, mais ça vient vraiment de l'intérieur. Je pense qu'il faudrait à la limite en parler quand ça se produit. Là de l'extérieur… Je commence à transpirer déjà. Je transpire facilement, puis j'ai la chair de poule, ça commence comme ça. [Et plus loin dans l'entretien, à propos de l'écoute de l'album *Let us prey* du groupe Electric Wizard, il déclare :] J'ai même pas pu l'écouter assis, il a fallu que je me couche par terre tellement c'était intense. […] C'est vrai que cet album est tellement écrasant. C'est une pure folie. Ça m'a écrasé, on peut dire ça comme ça (rire). […] Ça a fonctionné direct, ça m'a écrasé, j'ai dû me coucher, c'est bien le rare album, pour par dire le seul, qui ait eu cet effet là sur moi. [*Jérôme, 27 ans, étudiant, guitariste d'un groupe stoner, imposante collection de disques, 68*]

> La première fois que je suis allé voir [Marilyn] Manson, j'avais un pote qui habitait là-haut. Il m'hébergeait. C'est quelqu'un que je connais depuis très longtemps. Il est même pas venu au concert. Je suis d'habitude pas quelqu'un de très nerveux. On a mangé ensemble, mais dès le début de l'après-midi,

---

[18] On associe généralement le terme « émotion » aux six émotions primaires ou universelles : bonheur, tristesse, peur, colère, surprise ou dégoût. Mais on peut également l'associer à la notion de plaisir. Antonio Damasio en dresse les contours exhaustifs dans DAMASIO, A. R. 1999, *op. cit.*, p. 71-74. On peut également se reporter avec profit au n° 37 de la revue *Terrain*, dont la thématique est « Musique et émotion ». Dans cette revue, Sophie Maisonneuve écrit que « le plaisir est une des composantes de l'émotion. Celle-ci, selon notre analyse, est plus élaborée (car inscrite dans la durée) et réflexive ». *In* MAISONNEUVE, S. 2001. De la « machine parlante à l'auditeur ». Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930. Terrain, n° 37, « Musique et émotion », p. 20, note° 8. On ne peut qu'être partiellement en accord avec cette analyse. Car si l'émotion relève effectivement du cognitif, et qu'à ce titre, il est possible de l'induire, il n'en faut pas perdre de vue que l'être humain ne peut pas contrôler les émotions à volonté, ce qui figure le caractère adaptatif de l'émotion, fortement souligné par Antonio Damasio.

[19] DAMASIO, A. R. 1999. *op. cit.*, p. 365.

[20] DAMASIO, A. R. 2001. Rencontre avec Antonio Damasio. Propos recueillis par Gaëtane Chapelle. *Sciences Humaines*, n° 119, p. 45-47.

> je tenais plus en place. Il m'a dit qu'il m'avait jamais vu comme ça. Je regardais sans arrêt la montre. On avait le temps. Mais le temps passe pas. T'as qu'une envie, c'est que ça arrive. Il m'a dit que c'était la première fois qu'il me voyait aussi excité. Des états comme ça, ça peut être que très, très rare. Si tu te mets dans cet état là à chaque fois, ça fait plus les gamines qui vont voir des *boys bands*. Vraiment c'est une réaction que je comprends tout à fait. Cet état c'est seulement pour les choses qui nous touchent énormément. Ces choses là y en a pas 36 000. Trois, quatre, cinq, pas plus. En comptant tous les domaines qui soient. La musique ou les films. [*Boris, 23 ans, étudiant, grand amateur de black metal et de metal industriel, imposante collection de disques, 245*]

L'exemplarité de ces quelques propos tient en deux points. Le premier, que les émotions[21] sont fondamentalement des actions. Elles se traduisent par des états singuliers du corps. A savoir une combinaison de phénomènes externes et internes (nervosité, excitation, transpiration accrue, réaction épidermique, oppression physique). Soit des états du corps directement observables et objectivables. Ce qui conduit au second point, d'ailleurs suggéré par Boris, à propos de la méthode d'enquête elle-même[22]. Pour saisir les émotions, il est nécessaire de les observer en train de se produire. Faute de quoi, à la faiblesse descriptive générale se substitue avec régularité la terminologie de la passion, fourre-tout commode et récurrent pour tenter de circonscrire les émotions induites par la musique comme on peut le lire ci-dessous :

> *Noé :* Disons que c'est une passion. Une passion ça se traduit automatiquement par des effets dans la tête et on ressent physiquement…
>
> *Olivier :* C'est une jouissance corporelle.
>
> *Noé :* Une passion ça se manifeste forcément sur le corps et l'esprit. Ça se manifeste de cette façon là. C'est une passion dont on fait notre vie en fait.
>
> *Olivier :* Possédés ! (rires)
>
> [*Noé, 33 ans, intermittent du spectacle, guitariste dans un groupe death-thrash metal, 19 / Olivier, 22 ans, demandeur d'emploi, chanteur dans un groupe death-thrash metal, rédacteur d'un fanzine metal extrême*]

La force du choc esthétique tient en sa capacité à générer des émotions plaisantes. A procurer de la jouissance corporelle comme l'indique Olivier[23]. Dès 1934, John Dewey

---

[21] En décrivant ses émotions sous le terme de sentiments, l'interviewé fait une confusion terminologique très répandue. Le sentiment est une conséquence de l'émotion. Les émotions sont objectivables (expression de joie ou de colère, accélération du cœur, etc.). A l'inverse, les sentiments sont totalement subjectifs. Autrement dit, les émotions sont des comportements, tandis que les sentiments sont des pensées. *In* DAMASIO, A. R. 1999, *op. cit.*, p. 42-109.

[22] Cette question de la méthode a déjà soulevée par Antoine Hennion et semble occuper une large place dans les séminaires qu'il anime. HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op. cit.*, p. 31. Travailler sur l'attachement conduit à l'observation des émotions. La restitution verbale des émotions éprouvées par les acteurs n'est probablement qu'une étape de cette observation. Elle peut nettement s'affiner. Ce qui ouvre à un vaste programme de recherche. Et cela d'autant plus que les émotions sont objectivables. En effet, selon Antonio Damasio « nous pouvons essayer d'empêcher l'expression d'une émotion, et nous pouvons y parvenir en partie mais pas complètement ». *In* DAMASIO, A. R. 1999, *op.cit.*, p. 69.

[23] Selon Hans Robert Jauss, « l'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique. *In* JAUSS, H. R. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, coll. Tel, p. 137.

postule que la confrontation aux œuvres artistiques suscite de « nouvelles possibilités d'expérience sensorielle[24] ». Or, le rock, comme toute autre forme artistique, constitue une possibilité d'expérience sensorielle. Une expérience liée aux émotions. Et comme le souligne l'ethnomusicologue Harris M. Berger, les émotions sont intéressantes par définition[25]. Elles sont à la source de la conscience. Profondément inscrites dans le corps. Elles nous permettent de nous sentir vivant. Pour Simon Frith, la musique « nous procure la sensation (comme le sexe lui-même) d'être intensément présent. [... En cela], il ne s'agit pas exclusivement d'une expérience du corps, mais également (les deux sont inséparables) d'une expérience du temps[26] ». On touche ici l'alpha et l'oméga du processus de l'attachement au rock. Tout part de là. Tout y retourne inlassablement. Circularité d'un processus. Où l'amateur alterne entre « faire arriver/laisser arriver[27] » (*cf.* infra). Entre actif et passif. L'attachement et les effets qui lui sont associés sont donc produits en situation. Et ils ouvrent généralement sur une carrière d'amateur.

1.3. UNE CARRIERE D'AMATEUR DE ROCK

J'entends le terme « carrière » au sens d'Everett C. Hugues, c'est-à-dire comme « parcours ou progression d'une personne au cours de la vie (ou d'une partie donnée de celle-ci)[28] ». A l'évidence, une carrière d'amateur de rock se caractérise par un attachement au rock. Comme on vient de le voir, cet attachement procède d'une combinaison de dispositions, d'objets et d'effets. Il est dynamique. Pour le saisir à l'oeuvre, il n'est probablement pas meilleur moyen que de suivre le parcours d'un attachement sur le long terme. C'est ce que je propose de faire en restituant quelques propos d'un amateur dont la carrière a démarré au début des années 60.

---

[24] JOAS, H. 1999. *La créativité de l'agir*. Paris : Les Editions du Cerf, coll. Passages, p. 152. Les propos de John Dewey sont tirés du livre *Art as experience*. New York : Perigee Books, 1ère éd. 1934.

[25] BERGER, H. M. 1999. *Metal, rock and jazz. Perception and the phenomenology of musical experience*. Hanover : Wesleyan University Press, p. 272.

[26] FRITH, S. 1996. *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, p. 144.

[27] Selon Antoine Hennion, ce schéma est au « cœur d'une théorie de la passion ». *In* HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000. *op. cit.*, p. 186-188.

[28] HUGUES, E. C. 1996. *Le regard sociologique. Essais choisis*. Paris : EHESS, p. 175. Cette définition présente l'avantage de ne pas rabattre la notion de carrière à l'intérieur d'un système professionnel. On peut par ailleurs l'utiliser indépendamment de la question de la « réussite » comme le souligne Howard Becker, *in* BECKER, H. S. 1985. *Outsiders*. Paris : Métailié, éd. orig., 1963, p. 47.

Tu vois, donc si tu regardes bien t'as souvent affaire a des mecs qui ont… un peu comme moi : 45… 45-50, c'est-à-dire un peu les enfants du rock. Les vrais, quoi ! Qui ont démarré, allez, dans le pire des cas avec Johnny Hallyday. Moi, ma première idole, c'était Hallyday, tu vois…

C'est vrai ?

Ouais, ouais, ben attends j'avais 12-13 ans, mais en même temps j'achetais les premiers Beatles, les premiers Who en 64, j'avais 12-13 ans. C'est comme ça que j'ai démarré. Et tu t'aperçois qu'il y a beaucoup de mecs, et ben ils ont démarré comme ça. Les Philippe Manœuvre, il a 50 ans, tu vois c'est le boss de Rock&Folk maintenant, ou ceux qu'ont fait des émissions de télé c'est des mecs qui ont démarré… Bon allez, pour simplifier, ils ont commencé à écouter de la musique en 63 avec les Beatles et les Rolling Stones. Comme moi d'ailleurs. Je suis un grand fan des années 60. On change pas, hein ? […]

Alors toi, exactement, tu peux identifier le truc qui t'a vraiment foudroyé ?

Ecoute, moi, comme je te l'ai dis, je pense qu'à 12 ans j'ai pété les plombs sur Hallyday.

Ah ouais ? Blocage ?

C'était mon idole. C'était mon idole. Je collectionnais les photos, je découpais… tu vois, non mais je faisais vraiment tout… Mon premier concert de Hallyday – remarque c'est vrai qu'après ça allait assez vite en fait – c'était en 66 je crois. Pour la première fois mes parents m'ont laissé aller à un concert : c'était Hallyday, tu vois, au Rio. Sauf qu'en première partie il y avait Hendrix.

Oui j'ai encore vu les photos la semaine dernière

Et donc voilà, moi je suis tombé sur Hendrix et je peux te garantir qu'à l'époque je te jure que même à Dupont [magasin de disques] tu le trouvais pas. Et je me souviens très bien qu'à l'époque il y avait un présentateur. Et… genre… authentique, hein, le mec il dit : « Alors vous allez voir c'est une découverte de Johnny : il joue de la guitare avec les dents ». C'est ça, tu vois : « Il joue de la guitare avec les dents »… Et Johnny à l'époque il chantait « Noir c'est noir » tu sais, avec ses cuivres, genre rhythm'n'blues, genre ils étaient 10-12 sur scène. Et là tu vois quand même ce qu'était quand même honnêtement – je voudrais pas raconter de conneries mais – complètement inhabituel. Peut-être les Cream. C'est le trio. C'était inhabituel le trio. Ils étaient quatre comme les Beatles, ou cinq comme les Rolling Stones, avec le chanteur devant. Les Them, les Who, les Beatles, ils étaient quatre. Les Stones… Ecoutes tu les cites tous, tu vois. Le trio ça a été le truc… C'était complètement nouveau, ça. Les Cream, à la même époque, je pense, Clapton, Ginger Baker… et le barouf quoi : la guitare… excuse-moi, je suis plus trop fan… Hendrix ça pouvait passer mais… je veux dire…évidemment, l'autre qui chante derrière « Noir c'est noir » et l'autre derrière à fond de balle… Attends… Mais en plus de ça, je veux pas raconter de conneries mais le set de Hendrix a pas duré 20 minutes, hein ?

Ah bon ?

Ouais, en fait il pétait les câbles de guitare au fur et à mesure… bon… Gaucher. Guitariste gaucher : pas courant, si tu replaces dans le contexte, hein ? Mc Cartney à la basse. Ouais. Et après ? C'est tout. Guitariste gaucher, les murs de Marshall. Le trio. Des sons de guitare inouïs… Bon une attitude…Moi j'avais pas vu les Who. Et en fait, voilà, je sais plus ce qu'il a fait comme morceau, tu vois, c'était vraiment… J'étais au premier rang du balcon, le truc tremblait, comme ça, tu vois : « bleeeaaannnww ». Vraiment j'ai rien compris, tu vois ? J'ai rien compris et les cordes de guitare pétaient au fur et à mesure. Donc à la fin, genre… tu sais t'écoutes du larsen, et tout, il jette la guitare, qui tombe par terre, et je me casse. Et donc il te reste encore cinq minutes de truc… Mais c'était… Enfin moi j'avais jamais vu, quoi ! Sur le disque je l'avais pas. En écoutant « My generation » on voyait qu'à la fin il y avait des effets… Ça te rappelle les Yardbirds, tout ça, c'est bien. C'était la même époque, sauf que quand tu le vois en vrai, et en plus de ça, c'était pas connu tu vois ? C'est pas comme si… c'est pas comme si c'était les Yardbirds, parce que tu connaissais déjà les disques, le genre de musique, tu vois ? Et je me souviens que même à l'époque, je suis allé en stop à Metz le chercher chez un disquaire qui était en dessous de… On le trouvait pas à Nancy. Et à l'époque après j'étais pote avec le fils de la Bergère Lorraine – son père allait toujours aux Etats-Unis et il nous avait ramené *Electric Ladyland* en pressage américain. On était fous quoi ! D'autant plus que le pressage américain était bien meilleur que le pressage Barclay, c'était pas la même pochette, tu vois, en carton… Ça c'était une grande claque ! C'est ce qui a commencé à me faire changer par rapport à Hallyday. Bon pas trop Eddy Mitchell parce que c'était Eddy Mitchell ou Johnny Hallyday, ou les Beatles ou les Rolling Stones… Ceci dit, à l'époque je me souviens j'avais pris une correspondante exprès en Angleterre pour qu'elle m'envoie les… J'avais choppé le premier 45 des Rolling Stones.

Ah bon ? Tu l'as toujours ?

« Come on », oui, oui ! Et j'avais pris une correspondante exprès en Angleterre pour qu'elle m'envoie des disques.

C'était pas pour parfaire ton anglais ?

Non, alors tu vois, déjà accro. Après ça a été les Soft Machine à la salle Poirel. Enfin là, en tant que musique, après ça a été plutôt le premier Pink Floyd. Bon c'est à peu près à la même époque qu'Hendrix : 68-69. En plus les Soft, à la salle Poirel, en 69, ça c'était des grandes claques. Et puis après toute la scène anglaise : Genesis et compagnie, puis Yes et tous les trucs avant-gardistes… Et après ça a été, dans les grandes claques, le concert de Suicide à Metz. Ils ont tenu 20 minutes. Après j'avais fait une interview dans mon fanzine, une interview de Suicide. […] C'est Alexandre qui m'a dit d'ailleurs : « ce soir il y a les Suicide qui jouent à Metz ». J'y suis allé. Ecoute, je pense qu'au bout de cinq minutes il y avait les canettes qui volaient, à dix minutes je suis monté au balcon parce que ça devenait vraiment chaud en bas, et les mecs ont piqué le micro d'Alan Vega. Ils ont commencé à faire quasiment tomber les enceintes. Puis c'étaient les chaises qui volaient. C'était trop beau, tu vois, trop beau. Genre, il y a Martin Rev, tu vois et le public qui était là, son synthé comme ça, il avait ses lunettes de soleil et il jouait comme ça, quoi, tu vois il était vraiment comme ça, il esquivait les… Je te jure hein ! Demande au Jean-François. Je pense qu'il y était le Jean-François. Et tu avais l'autre, Alan Vega, qui se prenait pour Elvis Presley, en train de ramper devant tout le monde avec son micro, tu vois les mecs qui tirait sur le fil… Je te jure, c'était ça, avec les mecs qui montaient sur les enceintes… Avec une sorte d'arrogance, comme ça, jambes écartées, sans broncher, les lunettes de soleil, le synthé. Bon, tu sais le truc répétitif. Je te balance la boîte à rythme… Bon en plus de ça c'était… par rapport au punk et tout ce qu'on veut, c'était un peu la haine des machines. Je pense que c'est ça : il y a eu une sorte de haine des machines. Bon maintenant c'est à la mode, même si t'as pas une machine, mais… Avant c'était basse, batterie, guitare, chanteur. La machine c'est trop facile, t'as qu'a programmer le truc, enfin bon. Et eux c'était que ça. Un petit programme, parce que le matos était pourave. Il y avait pas de guitare, tu avais le mec qui se prend pour Elvis ou Iggy Pop, tu vois, et puis l'autre… Ça c'était une grande claque. Ça a été une des dernières je pense. […] Aujourd'hui, si j'ai vraiment une idole, c'est Neil Young. Avant tout le monde.

C'est vrai ?

Ah ouais, ouais.

Plus que Johnny ?

Ah ouais, non mais… J'ai été fan depuis le début, depuis les Buffalo Springfield. Et à l'époque, chez Dupont [magasin de disques] quand je leur demandais Neil Young, ils ne savaient pas ce que c'était. Avec Sam, un coup, comme des blaireaux – on était des blaireaux quand on était jeunes – on achetait Melody Maker – à l'époque ça existait – on était au mois de novembre, alors on le recevait une semaine après que ce soit sorti en Angleterre de toute façon. On voit : « Neil Young – Royal Albert Hall – Londres ». Je te jure ! Authentique ! Ni une ni deux, on part à Londres en stop avec Sam. En stop, au mois de novembre, pour aller voir Neil Young. On arrive au Royal Albert Hall. On était allés assez vite pour y aller, on était partis le matin, le lendemain matin on était à Londres, ça s'était bien passé à l'aller. On arrive à l'Albert Hall, genre deux heures de l'après-midi : « Sold Out for Neil Young ». Et là, la nana : morte de rire ! Neil Young : complet depuis – déjà à l'époque – complet depuis six mois. Donc on l'a pas vu en fait. Voilà on a mis trois jours pour revenir. C'était une galère… (rires). C'est pour te dire que je suis fan, tu vois ? […] C'est le meilleur. Pour moi Neil Young… J'ai dit au Philippe du Hall du Livre [magasin de disques] : « Attention le 21 novembre il y a un disque de Neil Young qui sort ». Et moi je suis au Hall du Livre. Il va me le chercher dans les cartons là-haut… Je te jure le Philippe du Hall du Livre à chaque fois qu'il me voit : « Non, non il n'y a pas de Neil Young ce matin ». Je te jure, hein ? Je suis encore fan de musique et j'achète encore. [Gabriel, 49 ans, disquaire spécialisé, label manager, 171]

Ces propos sont exemplaires pour illustrer la dynamique d'un attachement. On voit qu'il consiste en une succession d'attachements et de détachements au gré d'un certain nombre d'événements marquants, de « claques » comme il est dit ici. Cet attachement se traduit souvent par un attachement à un artiste phare. Une idole en remplace une autre. Certaines restent. Le panthéon musical personnel agrège constamment de nouveaux artistes. Qu'il classe, déclasse et parfois élimine. Le hit-parade intérieur procède à un jeu de hiérarchisation continu à la faveur de disques remarquables ou de concerts spectaculaires. L'amateur veut

vérifier si les émotions procurées par un disque peuvent être identiques en concert. Il les espère toujours supérieures. Le cas échéant, elles renforcent son attachement, sinon il se déporte ou s'émousse. Cette perspective le conduit à prendre des risques pour au moins les éprouver. Tout comme elle le conduit dans le même temps à développer des stratégies pour obtenir la gamme d'objets convoités et nécessaires à son « amour de la jouissance esthétique[29] ». En définitive, une fois enclenché, le processus de l'attachement consiste en une quête, sans cesse renouvelée – voire impossible – « avec tout ce que cela comporte d'errances, d'épreuves, de privations et de souffrances[30] », pour tenter d'atteindre l'émotion, le plaisir et la jouissance esthétique. Comme le souligne Richard Shusterman, ces états « forment une large part de ce qui donne une valeur à la vie, [et] ils peuvent être cultivés pour rendre la vie esthétiquement plus riche[31] ».

J'ai tenté de retracer sommairement le processus à l'origine d'un goût pour le rock en prenant soin de ne pas les réduire à un modèle d'explication unilatéral fondé sur la notion de surdéterminisme social ou de stratification sociale du goût tel qu'il peut être développé par la sociologie critique[32]. Mais plutôt en mettant l'accent sur le corps et la dimension émotionnelle du plaisir. Car prendre les sensations des amateurs au sérieux permet, me semble-t-il, de mieux comprendre les origines d'un goût et de l'attachement qui en découle. Si cette première phase a pu être isolée et décrite, il reste maintenant à se pencher sur les modalités de l'attachement en action. A savoir tel qu'il se vit au quotidien.

2. MODALITES DE L'ATTACHEMENT

L'attachement au rock conduit à la pratique d'une activité liée au rock. Elle se décline généralement sous deux formes cardinales. Celle de la consommation culturelle. Et celle de

---

[29] FEUERBACH, L. 1990. Contre le dualisme du corps et de l'âme, de la chair et de l'esprit (II). *Philosophie*, n° 25, p. 14. (1ère éd. 1846)

[30] POIZAT, M. 2001. *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra.* Paris : Métailié. 1ère éd. 1986, p. 21.

[31] SHUSTERMAN, R. 1992. *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire.* Paris : Minuit, coll. Le sens commun, p. 265.

[32] Une posture alimentée par les réflexions que l'on trouve dans les ouvrages d'auteurs tels que HENNION, A. 1993, *op. cit.* ; FRITH, S. 1996, *op.cit.* ; LEVERATTO, J.-M. 2000, *op. cit.* ; LE BART, C., avec la coll. de AMBROISE, J.-C. 2000, *op.cit.* ; HEINICH, N. 2002. *La sociologie de l'art.* Paris : La Découverte, coll. Repères, n° 328 ; LAHIRE, B. 2004. *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi.* Coll. Laboratoire des sciences sociales. Paris : La Découverte.

l'activité de production ou de création[33]. Elle renvoie à une double figure de l'amateur. Jean-Marc Leveratto la distingue avec pertinence de la manière suivante : l'amateur « qui accumule des choses représentatives de l'art qu'il aime particulièrement [et l'amateur] qui pratique personnellement cet art avec une constance et une ferveur qui le distinguent de pratiquants occasionnels[34] ». Ces deux figures ne s'opposent en rien. Elles sont au contraire souvent interdépendantes, tant la consommation culturelle constitue habituellement le préalable à la pratique, qui elle-même se traduit fréquemment par un renforcement de la consommation culturelle. C'est donc sous l'angle d'un *continuum* circulaire entre ces deux figures et la somme des pratiques qui leur sont associées que doivent s'envisager les modalités de l'attachement.

2.1. LA CONSOMMATION CULTURELLE

La consommation culturelle[35] rock s'articule généralement autour de trois grandes pratiques. Premièrement, l'accumulation d'objets propres au monde du rock : disques, concerts, ressources culturelles (presse spécialisée, DVD, etc.)[36]. Deuxièmement, l'utilisation d'un certain nombre de ces objets. Troisièmement, leur valorisation publique ou privée.

[33] Ce *continuum* a été relevé par Catherine Doublé-Dutheil dans une enquête séminale sur les groupes de rock nantais. DOUBLE-DUTHEIL, C. 1991. Les groupes de rock nantais. *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. 1991. *Rock. De l'histoire au mythe.* Paris : Anthropos, coll. Vibrations, p. 147-158.

[34] LEVERATTO, J.-M. 2000, *op.cit.*, p. 316.

[35] J'entends la consommation culturelle sur un mode actif. A savoir en tant qu'une série d'actes de consommation reposant sur une curiosité suivie à l'égard d'une pratique artistique et en conséquence, sur une motivation liminaire, clairement identifiable. Il s'agit donc d'un acte reposant sur un travail de recherche préalable. Il s'exerce notamment par la fréquentation assidue de fanzines, concerts, émissions radio, voire télé spécialisées, sites web, groupes de discussions, etc. Il s'oppose à un type de consommation exprimant plus rarement ses préférences du fait d'un investissement moindre dans les actes qui précèdent l'achat.

[36] Cette triple partition procède d'une hiérarchisation. Il est évident que les disques et les concerts constituent des ressources culturelles rock, mais leur supériorité dans l'échelle des valeurs des amateurs de rock rend leur distinction nécessaire avec les autres types d'objets. Par ailleurs, je ne cherche nullement à minorer l'importance du dispositif technique d'écoute dans la pratique de consommation phonographique. Sa présence est implicite dans mon enquête. L'équipement technique est indissociable du disque comme l'a fort bien rappelé MAISONNEUVE, S. 2001, *op. cit.*

UNIVERSITE DE METZ

2.1.1. Accumuler les objets rock

Disques rock

Entre tous les médiateurs de l'attachement cités au cours de l'enquête, c'est l'objet disque[37] qui l'est le plus fréquemment[38]. Puisqu'il est possible d'en répéter l'utilisation afin d'en retirer des plaisirs sans cesse renouvelés, il est totalement indissociable de l'attachement au rock. Rien de surprenant donc à ce qu'une fièvre discophile s'empare des amateurs sitôt l'amour du rock ancré :

> Ça m'a tellement plu que c'est devenu une folie. Moi avant quand j'étais jeune, c'était le foot, le foot. Et quand j'ai découvert ça, le rock, je crois que tous les sous que j'avais je les ai investis dans les vinyles. [*Antoine, 35 ans, travailleur social, guitariste dans plusieurs groupes de rock, répertoire de reprises, 20*]

> Puis vers 14, 15 ans, les premiers concerts. A l'époque on se prenait tous pour Angus Young. Qui n'a pas pris une guitare en carton, ou pensé à ça ? On en est loin, mais par là on se fait plaisir, c'est l'essentiel. Par contre, à une époque, c'est vrai que tout mon argent de poche passait là-dedans. J'avais pas grand-chose comme argent de poche, mais dès que j'avais un peu d'argent à Noël, etc., je m'achetais des disques. A l'époque, j'ai eu même la fâcheuse tendance d'acheter dès que j'en avais envie. Dans ce que j'ai comme disques, j'ai un paquet de merdes. Notamment mes 33 tours. Dès que le CD est arrivé, j'ai racheté beaucoup de trucs que j'avais déjà. Notamment tout ce qui est Maiden, ce genre de trucs. [*Florent, 33 ans, fonctionnaire, guitariste d'un groupe death metal, 48*]

C'est d'ailleurs souvent une réelle frénésie consommatoire qui s'empare des amateurs de rock :

> La collection de disques c'est tout le temps le même truc. T'es en soirée, t'as envie d'écouter ce que tes potes écoutent et t'es toujours à la recherche de nouveaux trucs, bidules. T'es vachement ouvert, tu veux tout connaître, tu veux tout voir, tu veux tout entendre, donc tu consommes beaucoup, t'achètes beaucoup. [...] Ouais, j'ai un bon paquet de 45, j'ai quelques 33, mais ça m'est vraiment passé. Maintenant y a très peu de choses que j'écoute. Y a de moins en moins de trucs que j'écoute. Mais par contre, ce qui peut se passer et ça m'est arrivé y a encore pas très, très longtemps. J'arrive chez un disquaire, le mec il a plein de trucs qui m'intéressent, j'achète tout. Ça, ça arrive. Je peux brûler 1 500 francs sans regarder haut la main chez un disquaire. Sans hésiter une seule seconde. Me mettre mal pendant trois mois, ouais, je peux le faire. Ah ouais, ouais. [*Xavier, 33 ans, luthier, guitariste dans un groupe punk rock garage, 347*]

> Les disques j'en ai toujours acheté plein. Mon premier disque j'avais six ans, mais à l'époque j'en achetais pas beaucoup. Une fois que j'étais à Paris, vers treize, quatorze ans, j'en achetais plusieurs par mois, cinq, six, sept. J'allais au Virgin, les vinyles étaient à 60 balles, j'en achetais plein. Tous les disques de chez Earache. C'était marqué Earache, c'est bien (rires), j'achetais tout. Après y a eu une grosse période de folie au CM [abréviation pour Centre Musical et Créatif de Nancy]. J'achetais carrément vingt disques par mois. J'en ai carrément tellement que je sais plus ou les foutre. Maintenant on me les donne c'est cool (rire). Mais j'en achète toujours beaucoup. Moi je grave pas, je suis contre ça. Quand j'aime bien j'achète. Ou alors je copie sur cassette si j'aime moyen et si ensuite j'adore, j'achète quand même. Je trouve ça essentiel de soutenir les artistes. Tout ma thune elle passe là-dedans. Les concerts et les disques. [*Christian, 28 ans, enseignant, batteur dans un groupe death/thrash metal, 151*]

---

[37] Par consommation il ne faut pas nécessairement entendre acte d'achat. Beaucoup d'amateurs, trop jeunes pour disposer d'un pouvoir d'achat suffisant, recourent à l'emprunt de disques et à la copie privée.

[38] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op. cit.*, p. 230. Les auteurs considèrent le disque en tant qu'un « élément-pivot de la mélomanie ».

J'arrive à plus de 900 albums maintenant. Je lis la presse spécialisée à fond la caisse. Sur le moindre groupe, les trucs qui sortent, j'essaie d'avoir. Quand ça m'intéresse, je me casse le cul. Comme Clutch, j'ai mis cinq ans, mais j'ai eu l'album (rires). Je lâche jamais le morceau. [...] Mon budget CD ça me fait déjà mal la ganache tous les mois. Ça me fait 1 000 balles en moyenne. Sur un emploi jeune... Les mois où je m'en sors c'est les mois où j'achètes pas trop de CD, où j'en achète quatre, cinq. [*Hervé, 29 ans, emploi jeune, guitariste, grand amateur de metal, importante collection de disques, 143*]

Comme ces quelques exemples en rendent compte, l'attachement au rock peut rapidement s'avérer dévorant dans le sens où les amateurs y consacrent quelquefois une grande partie de leur ressources financières. Cet attachement se vit alors sur un mode très exclusif au point de devenir une monomanie quelquefois très ritualisée :

Maintenant que j'ai un métier, je peux acheter beaucoup de disques. C'est vrai que je mets beaucoup de fric dedans.

T'as une estimation ?

Non, j'en sais rien. J'ai 1 300, 1 400 disques. J'en suis à 60, 70 concerts par an. Pas que du metal. Ça fait un paquet de pognon. Les disques ça va vite. J'achète deux, trois disques par mois, mais je rachète plein de vieilleries aussi. J'en sais rien par an. J'étais à la bourse aux disques j'en ai pris une dizaine, boum, t'en a dix sur les bras. Je regarde les prix, mais c'est sûr, je cherche les nouveautés. J'ai une liste de nouveautés dans le portefeuille, j'ai une liste de vieux trucs que je cherche.

Tu te balades toujours avec

Ouais. Des trucs que je cherche absolument.

La dernière fois qu'on s'est vus tu me parlais de ton circuit du mercredi après-midi auprès des magasins de disques

C'est géographiquement organisé. Ça fait Fnac, Hall du livre. Après je pars Parenthèse, Electric Ladyland, après je reviens CD Occases [série de magasins de disques]. J'essaie de faire ça au moins une fois par semaine.

Une fois par semaine, c'est comme un rituel

Ouais, c'est vrai. Quand je vais me promener en ville c'est ça. Pas me promener. Quand j'avais une copine, on se retrouvait plus tard. Ça la faisait chier. Alors en fait, là je suis pas trop chiant. Lorsque je le fais une fois par semaine, ça va vite. Tu vois ce qui a changé d'une semaine à l'autre. Mais si tu débarques dans une nouvelle ville, ça peut être très pénible si tu viens avec moi et que t'en as rien à foutre. « Bon, ben tu vas à la Fnac, t'en as pour combien de temps ? ». « Ben je sais pas, si le rayon est bien achalandé ou pas, je peux pas te dire ». Encore la Fnac, ça va encore parce que c'est jamais très bien achalandé, mais un disquaire indépendant avec des trucs que tu trouves pas chez toi, t'as vite fait d'y passer des heures. Quand je vais au *Bang Your Head* ou au *Wacken* [festivals allemands], tu calcules. Bon de telle heure à telle heure c'est un groupe pénible qui m'intéresse pas, allez, j'ai deux, trois heures, je vais à la foire aux disques. J'y vais souvent tôt le matin aussi, s'il y a des groupes qui m'intéressent pas, si j'arrive à me lever. Si tu veux bien chercher, ça met hyper longtemps. Et encore, je fais que le CD, pas le vinyle. Parce que si tu fais le vinyle, tu trouves des trésors terribles. La dernière fois qu'on a fait une foire à Strasbourg, j'ai quitté le boulot à 11 heures 30, je récupérai le pote à midi et quelques, on est arrivé à Strasbourg à une heure. On est parti à six heures, ça fermait. Moi j'ai tout fait tout juste, mais vraiment en courant. Lui qui fait aussi du vinyle, il a fait à peine la moitié de la foire. On compte pas. Ça fait plaisir en fait de chercher. Y a des trucs sur Internet, mais ça m'intéresse moyen. Ça me fait un peu peur le côté payer par la carte. Je sais pas, tu sais jamais. C'est vrai que j'aime bien fouiller dans un bac. Moi j'aime bien.

T'espères quoi alors ? Trouver le disque auquel tu penses pas ou que tu cherches ?

Y a les deux. Y a le côté le truc que tu cherches depuis longtemps et que t'as pas trouvé et le truc « oh tiens ! », je le cherchais pas spécialement, mais il est pas cher, en bon état, je vais le prendre, tu vois. Ou t'as entendu parler dans la presse. Ça t'intéresse pas spécialement, mais tu le trouves à huit, neuf euros. Ils en disent tellement de bien, pour ce prix là on va tester. C'est variable. [...] Je suis pas collectionneur comme les gars qui collectionnent les vinyles. Je parlais avec les gars, il a acheté les premiers pressages de Thin Lizzy, il avait les autres pressages, il achète les mêmes albums avec des pressages différents, pas

le même sticker collé dessus. J'en suis pas là. J'achète que des albums. Je suis pas comme les vrais qui achètent tous les maxis avec juste un titre. Ça m'intéresse pas. Par contre, côté album, j'ai un côté, c'est vrai, collectionneur. L'édition limitée au départ. Si je peux trouver l'édition limitée avec un bonus, ou en digipack, ou avec un bouquin. Oui, oui, je cherche ces trucs là. Y à ça. Le côté je prête pas, c'est un côté hyper maniaque. Ben j'y tiens. Pour moi c'est des trucs précieux en fait. Donc ça m'insupporte quand on remet mal le livret d'un CD et qu'après il est déformé. Y a plein de livrets noirs en espèce de je sais pas quel papier et après quand tu mets les doigts dessus, t'as les marques des doigts. Ça m'insupporte. Voilà, y a plein de trucs comme ça. C'est plus le côté maniaque. Mais maniaque parce que j'y tiens. C'est important pour moi. J'ai vachement de mal à les prêter. J'ai un pote qui m'a raconté qu'il a un copain… C'est marrant que j'y ai pas pensé parce que je suis presque maniaque à ce point là. En fait, les CD, quand tu les alignes, ils se rayent. Lui il met des bouts de carton entre chaque CD. Pour pas qu'ils se touchent, pour pas qu'ils soient rayés. Je l'ai pas fait, j'y ai pas pensé. Je pense que je le ferais pas parce que… mais je trouve l'idée vachement bien, parce que ça m'insupporte quand ils sont un peu rayés.

Même le plastique qui se change pourtant ?

Oui le plastique se change, mais après, tu mets plein de thunes dedans. Sauf si je gagne au Loto, ça me choquerait pas. Mais j'ai le côté, j'aime qu'ils soient nana, nana. Quand je vais à Electric Ladyland [disquaire d'occasion], j'ai racheté plein de Ratt. C'était encore à l'époque du franc. 59 francs. Les CD étaient corrects, les livrets corrects, les boîtiers, une honte. Je dis : « je te prends le lot, mais tu me changes tous les boîtiers ». Là ça me va. Sinon, je peux pas. J'y tiens à ces trucs là. Y a combien d'albums que j'ai voulu, que j'ai pas acheté parce qu'ils étaient pas en bon état. Je comprends les gars en vinyle, mais je suis maniaque aussi sur le CD. Ça s'explique pas. Je suis assez maniaque dans ma vie. Voilà. Pour moi c'est des trucs précieux. Tu fous plein de thunes dedans. […]

Dans la recherche, qu'est-ce qui t'intéresse alors ? Le fait de chercher ou le fait de trouver ?

Les deux. Ouais, ouais. Ça dépend des jours. C'est rigolo. Quand t'es dans un festival. T'es en plein *Bang Your Head*. T'as deux heures sous la tente, tu rentres et y en a partout… moi je suis limite tremblant. Et en même temps, j'ai pas le temps de tout faire. Si une heure après, j'ai Motörhead qui passe, je vais pas louper Motörhead. J'essaie de trouver un créneau ou c'est des groupes qui m'intéressent pas. T'as un côté excitation parce que tu veux trouver. Tu cherches, tu veux que ça aille vite, c'est vrai qu'en cherchant des disques, y a des grandes montées d'adrénaline. Ouais. Tu veux pas passer à côté et en même temps faut que ça aille vite. Quand y a un gros [les lorrains ont la particularité de s'appeler « gros » entre eux] devant toi qui avance pas, ça t'énerve (rires). En même temps, tu te dis que tu peux pas laisser la petite rangée là, y a peut être le truc que je cherche depuis deux ans. Je suis assez mauvais chez un disquaire. [Il hausse la voix] PARDON !!! (rires). C'est assez bizarre. J'aime chercher. Ça dépend, par exemple quand je vais visiter une ville, que j'ai pas de temps imparti, c'est le bonheur. Je prends l'annuaire, je cherche le nom des disquaires, je téléphone, « bonjour, vous vendez quel style ? ». Puis après je coche, je prends le plan de la ville. Voilà comment je visite une ville. [*Bertrand, 28 ans, enseignant, grand amateur de hard rock et de heavy metal, imposante collection de disques, 102*]

On voit ici à l'œuvre la gamme d'émotions procurées par un amour nourri pour le rock. Soulagement procuré par les rentrées d'argent tirées d'une activité professionnelle permettant d'assouvir sa discophilie. Production de listes de disques recherchés. Rationalisation du temps, des recherches et des déplacements, avec l'éventualité d'un certain nombre de retentissements négatifs dans la vie du couple. Haut degré d'excitation lors de la recherche. Mobilisation d'instruments de mesure. Echelle de valeur attribuée aux objets sur la base de catégories préalablement définies. Développement d'une expertise. Jouissance de la découverte et de la prise de possession de l'objet. Systématisation des recherches. Inquiétude quant aux pièces de la collection constituée. Réflexions et mesures visant à leur préservation.

Dérive hypomaniaque[39]. Ne serait le peu de crédit social dont bénéficient les pratiques de l'amateur de rock[40], la démarche entreprise est peu ou prou comparable à celle d'un chercheur ou d'un conservateur de musée.

Toutefois, à l'extrême, certains observateurs privilégiés de la relation disque/amateur, tels les disquaires, analysent la consommation de disques sous le registre de la pathologie dont ils se déclarent eux-mêmes quelquefois victimes :

> Pour certains c'est comme une maladie. J'en connais qui se privent de manger de la bonne bouffe pour les disques. Pour d'autres c'est comme un jeu. Pour certains c'est leur seule raison de vivre. Moi je me contrôle, je suis devenu patient. Un truc qui est trop cher à un endroit, où que tu as du mal à trouver, il faut attendre et tu finiras toujours par le trouver. Moi je collectionne les disques de Springsteen. Il y en a que j'ai en dix, quinze exemplaires mais avec des pressages différents. Ma femme me dit que je suis complètement taré. Des copains qui sont pas collectionneurs me le disent aussi. Ils comprennent pas que je rachète un disque que j'ai déjà [rires]. Mais moi je sais me limiter. Je dépasse jamais une certaine somme, cinq cent francs. Je vais pas mal aux bourses aux disques. L'année dernière j'étais à Strasbourg, une des plus grosses d'Europe. J'avais vu *Highway to Hell* d'AC/DC en vinyle jaune, un pressage qui est juste sorti en Allemagne. J'ai déjà ce disque en plein d'exemplaires, y a pas de titres en plus, rien. C'était au début de la bourse et je suis allé voir le mec qui me le proposais à 750 frs. Je l'ai reposé et j'ai fait le tour de la salle. Je suis revenu le soir avant la fermeture et je l'ai repris en main. Le mec se frottait déjà les mains en me voyant arriver. Je lui propose de lui en donner 450. J'avais prévu d'aller jusqu'à 600. Il me répond non et a pas voulu négocier. Je le repose et m'en vais. Le mec m'a suivi, il m'a tapé sur l'épaule et m'a dit ok. J'étais content, c'est un truc hyper rare. Faut être patient. Moi j'ai appris à être raisonnable depuis que j'ai le magasin parce que j'ai une autre position. Je sais comment c'est de l'autre côté de la barrière maintenant. [*Claude, 37 ans, vendeur de disques d'occasion, 61*]

> Par la force des choses on est un peu collectionneur, parce qu'on se dit : « Oui on va prendre ceci-cela ». C'est toujours bien de sortir ton petit truc en disant : « Oui je les ai eu comme ça, la pochette elle s'ouvre comme ça alors qu'après elle s'ouvrait plus… », mais je suis pas à collectionner comme un fou tel ou tel artiste. Je crois que c'est ceux-là, le plus, qui sont collectionneurs. Parce que là ils ont un problème… Non, c'est vrai ! [*Patrice, 49 ans, disquaire spécialisé, 228*]

Je me garderai bien d'analyser la consommation de disques en des termes analogues à ceux tenus par ces disquaires[41]. Mon propos étant de rendre compte des formes de l'attachement. Certainement pas de les dénoncer en référence à une norme sociale improbable[42]. Ce qui me permet de formuler l'hypothèse selon laquelle la consommation de disques est probablement variable en intensité selon le degré d'attachement de l'amateur au rock (du plaisir qu'il en retire) tout autant que de ses ressources économiques. Dans cette perspective, l'argent consacré aux disques constitue un indicateur objectif de l'attachement au rock.

---

[39] Dans le même ordre d'idées, un autre amateur interrogé déclare la chose suivante : « Je suis quand même fier que le CD de Carcass que je t'ai montré là, je l'ai depuis 90. Il est toujours intact, quoi. Je fais toujours gaffe. Tous les six mois, je change de boîtier, pour qu'il n'ait pas l'air trop usé ». [*Abel, 25 ans, intérimaire, éditeur d'un fanzine grind/death metal, 913*]

[40] LEVERATTO, J.-M. 2000, *op. cit.*, 313-315.

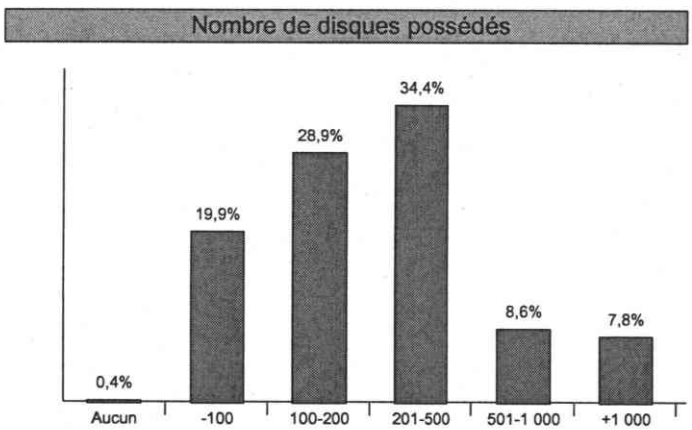
[41] Pour une approche psychanalytique de l'activité de collectionneur, on peut par exemple se reporter à MUENSTERBERGER, W. 1996. *Le collectionneur : anatomie d'une passion.* Paris : Payot et Rivages. Pour une approche plus littéraire de l'état de collectionneur, on peut se reporter au roman de Nick Hornby mettant en scène un trio de disquaires rock. Voir HORNBY, N. 1996. *Haute fidélité.* Paris : Plon.

[42] LE BART, C., avec la coll. de AMBROISE, J.-C. 2000, *op. cit.*, p. 11-22.

Données chiffrées

Le nombre de disques possédés ainsi que le budget que l'amateur y consacre constituent deux instruments de mesure particulièrement fiables pour évaluer l'attachement d'un acteur à la musique rock[43]. Comme le graphique 1 en rend compte, plus de la moitié de l'échantillon (50,8 %) déclare posséder plus de 200 disques. Les travaux d'Olivier Donnat[44] à propos des pratiques culturelles des français indiquent une diminution progressive de la possession de disques au-delà de 50 exemplaires. On peut donc en déduire que l'échantillon se compose plutôt de gros consommateurs de disques. En effet, avant de décliner, la courbe atteint son apogée avec la frange des possesseurs de 201 à 500 disques (32,4 %). Ce qui porte par ailleurs, la possession de disques moyenne à 363 pièces par personne.

Graphique 1-Possession de disques



On peut donc comprendre que les budgets consacrés à la consommation de disques soient relativement élevés. En effet, 41 % des acteurs de l'échantillon déclarent investir mensuellement une somme comprise entre 31 et 61 € (200 et 400 francs). 18,1 % y consacrent des sommes supérieures. Inversement, 37,7 % d'entre eux limitent leur investissement financier mensuel à 31 € (200 francs), voire n'y engagent aucune somme (4,3 %). Ce qui permet de dégager les chiffres présentés dans le tableau 1.

[43] Toutefois, les estimations concernant le budget disque semblent être relativement difficiles à produire. En effet, 14 % des acteurs de l'échantillon n'ont pas répondu à la question concernant leur budget disque, plus de la moitié d'entre eux se déclarant incapable de l'évaluer. Ce qui est à rapporter à l'intérêt porté à l'actualité musicale autant qu'à l'instabilité des ressources au moment de la passation du questionnaire.

[44] DONNAT, O. 1998. *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997.* Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, p. 102-103.

Tableau 1-Moyenne des budgets consacrés à l'achat de disques

Budgets consacrés à l'achat de disques par 210 acteurs de l'échantillon (données recueillies entre 1999 et 2002)	
Budgets consacrés	**Budget moyen individuel**
Budget mensuel	**45 €** *297 Frcs*
Budget annuel	**540 €** *3 542 Frcs*

Le croisement du nombre de disques possédés avec le budget mensuel consacré met en évidence le lien entre investissement et possession. En effet, les plus importants possesseurs de disques sont également ceux qui y consacrent le budget le plus élevé. L'âge des acteurs constitue également un facteur déterminant pour ce qui a trait à la possession de disques. Car ce sont majoritairement les plus de 25 ans qui possèdent plus 500 disques. Ce qui indique que la constitution d'une collection de disques nécessite du temps.

Si l'on croise le nombre de disques possédés avec les catégories socioprofessionnelles de l'échantillon, les catégories étudiants, puis employés arrivent très largement en tête. Les catégories, telles que les ouvriers et les chômeurs, en possèdent deux fois moins. Concernant la consommation mensuelle, les plus gros consommateurs de disques appartiennent tout d'abord à la catégorie des employés (pour d'évidentes raisons économiques), puis à celle des étudiants.

Concerts rock

Un certain nombre d'extraits d'entretiens présentés plus haut soulignent une relation étroite entre consommation de disques et fréquentation de concerts. L'objet concert est lui aussi un médiateur important de l'attachement au rock. Selon les amateurs, les effets produits par une prestation scénique peuvent être sensiblement équivalents à ceux produits par un disque[45]. Toutefois, contrairement au disque, le concert n'a pas vocation à être reproductible. Son caractère éphémère le rend totalement unique et augmente proportionnellement sa valeur en même temps qu'il trace une ligne de partage entre ceux qui y ont assisté et les autres. Les

[45] Seul un acteur de l'échantillon a déclaré préférer le concert au disque : « Bizarrement j'ai toujours préféré investir mon argent dans les concerts que d'acheter des disques, j'achetais pas beaucoup de disques et par contre j'étais vraiment un fan de concerts, je trouvais que c'était prodigieux que des gens, je trouvais que le live avait un attrait infernal par rapport à... t'écoutes un disque c'est toujours pareil alors qu'un groupe il fait jamais la même chose même s'il essaye de le faire. Y a toujours cette part de, comment on dit... d'aléatoire et puis vraiment ils t'envoient des trucs en pleine gueule quoi ». [*Philippe, 42 ans, directeur d'association, organisateur de concerts, 54*]

premiers s'en prévalent avec force tandis qu'il ne reste plus qu'aux seconds à se répandre en complaintes et en regrets. Toute occasion manquée est définitivement perdue. C'est pourquoi certains amateurs font montre d'une assiduité et d'une constance remarquable lorsqu'il s'agit d'assister à un concert :

> Le boulot c'est quand même assez chiant, ça prend quand même une journée, plus le sommeil, qui est limité à cause des concerts. Mais c'est vrai que les gens de mon boulot sont impressionnés. Le peu qui connaissent ma vie, parce que je leur raconte pas ma vie. Les plus cool à qui je dis : « ce soir je vais à Bâle voir un concert ». « Ah bon, et demain tu travailles pas ? ». « Si ». Ils conçoivent pas que tu fasses 500 bornes dans une soirée pour aller voir un concert.
>
> **C'est vrai que ça te coûte beaucoup en temps de sommeil**
>
> Je pars après le boulot. Quatre heures et demi, cinq heures. Je fais une pause chez mes parents, j'ai de la chance, c'est sur la route. C'est bref, une demi-heure. J'arrive à Bâle il est huit heures, huit heures et demi. Le concert fini vers minuit. J'arrive à Nancy en roulant comme un cinglé sur les coups de deux heures du matin. Voilà. Le soir quand j'y vais y a plein de circulation, la nuit, c'est 110 en agglomération. C'est pour ça aussi que je bois pas. Si je me fais gauler j'aurais que l'excès de vitesse. Après j'ai le col de Bussang que je connais plus ou moins par cœur ou je roule comme un maboule. Et puis les villages de Bussang jusqu'à Remiremont, je connais ça comme pas poche, donc je roule comme un cinglé. Après c'est de la voie rapide. Trois heures pour y aller. Deux heures pour revenir. Faut ça ou je serais trop nase. Je suis déjà nase le matin.
>
> **En plus tu le fais souvent**
>
> Ouais. Avant quand j'étais à Villerupt, je le faisais aussi.
>
> **T'allais à Bâle ?**
>
> Oui. Tu rajoutes une heure de plus. Une bonne heure.
>
> **La vache !**
>
> T'aimes hein ! Tu te dis, putain, ça je le reverrai jamais. Faut que j'y aille. Tu vois, j'ai fait un festival, y avait Demons and Wizard. Le projet des gars de Blind Guardian et d'Iced Earth. J'ai pas de Blind Guardian, j'ai pas d'Iced Earth, je les avais vu, mais bon. J'avais acheté ce truc là. La presse en avait beaucoup parlé. Je suis allé les voir. Je suis vachement content, c'est jamais repassé nulle part. Je suis vachement content de les avoir vus. C'était pas mal en plus. Peut être que le lendemain matin j'étais nase au boulot, mais après coup, ça fait un souvenir. Puis y avait cinq, six groupes, y avait des trucs bien. [*Bertrand, 28 ans, enseignant, grand amateur de hard rock et de heavy metal, imposante collection de disques, 379*]

Cette assiduité à la fréquentation de concerts comporte quelques prises de risques manifestes probablement justifiées par le caractère unique du spectacle. Elle témoigne également de l'emprise que peut exercer la musique sur un corps. Comme c'est le cas pour la consommation de disques, la fréquentation de concerts est probablement elle aussi variable en intensité selon le degré d'attachement de l'amateur au rock tout autant que de ses ressources économiques. Ce qui conduit cette fois-ci, à considérer que l'argent consacré aux concerts constitue un autre indicateur objectif de l'attachement au rock.

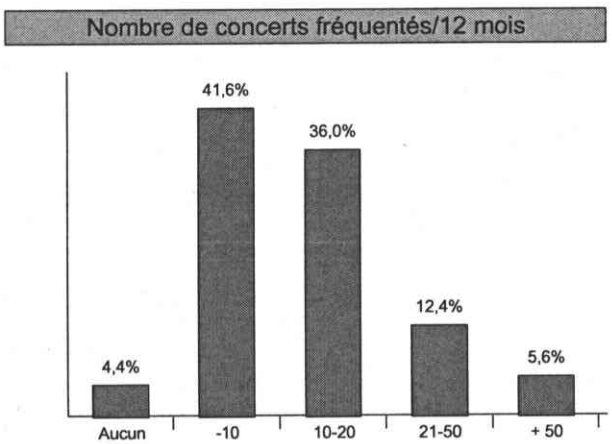
Données chiffrées

La fréquentation de concerts et le budget que l'amateur y consacre constituent deux autres instruments de mesure particulièrement efficaces pour évaluer l'attachement d'un acteur à la

musique rock[46]. Toutefois, comme pour les disques, ces critères semblent tout aussi difficiles à produire[47].

Les travaux d'Olivier Donnat[48] indiquent qu'en moyenne les français ont assisté à 9 concerts de rock au cours des douze derniers mois précédant son enquête. Les acteurs de mon échantillon ont quant à eux assisté en moyenne à 17 concerts de rock au cours des douze mois ayant précédé l'enquête. Ce qui, par comparaison, indique une fréquentation très assidue dont le graphique 2 rend compte de manière plus précise. Où l'on voit par exemple que les acteurs ayant assisté à plus de 10 concerts au cours des douze mois ayant précédé l'enquête sont très nettement dominants.

Graphique 2-Fréquentation de concerts



On peut donc comprendre que les budgets consacrés à la fréquentation de concerts soient eux aussi relativement élevés. Plus des deux tiers (67,6 %) des budgets mensuels consacrés à la fréquentation de concerts sont inférieurs à 31 € (200 francs). Les budgets supérieurs à cette somme constituent la majeure partie du tiers restant (24,6 %), tandis qu'il apparaît que 7,8 % de l'échantillon ne consacrent aucun budget à la fréquentation de concerts. Ce qui permet de dégager les chiffres présentés dans le tableau 2.

---

[46] Le critère du nombre de kilomètres effectués pour se rendre à un concert ou à un festival aurait également pu être mobilisé. Beaucoup d'amateurs n'hésitent pas à couvrir des distances très importantes en direction des festivals européens (Grande-Bretagne, Allemagne, Suisse, Belgique, Pays-Bas, Danemark, etc.), soit par leurs propres moyens, soit en prenant part à des voyages organisés par des associations d'amateurs, des magazines ou certaines agences de voyage.

[47] 21,7 % des acteurs de l'échantillon n'ont pas répondu à la question concernant les budgets consacrés aux concerts. Plus de la moitié d'entre eux se déclarent incapables de l'évaluer. Ce qui, comme pour les disques, est à rapporter à l'intérêt porté à l'actualité musicale autant qu'à l'instabilité des ressources au moment de la passation du questionnaire.

[48] DONNAT, O. 1998, *op.cit.*, p. 102-103.

Tableau 2-Moyennes des budgets consacrés aux concerts

Budgets consacrés aux concerts par 179 acteurs de l'échantillon (données recueillies entre 1999 et 2002)	
Budget consacrés	**Budget moyen individuel**
Budget mensuel	**34 €** *220 Frcs*
Budget annuel	**408 €** *2 640 Frcs*

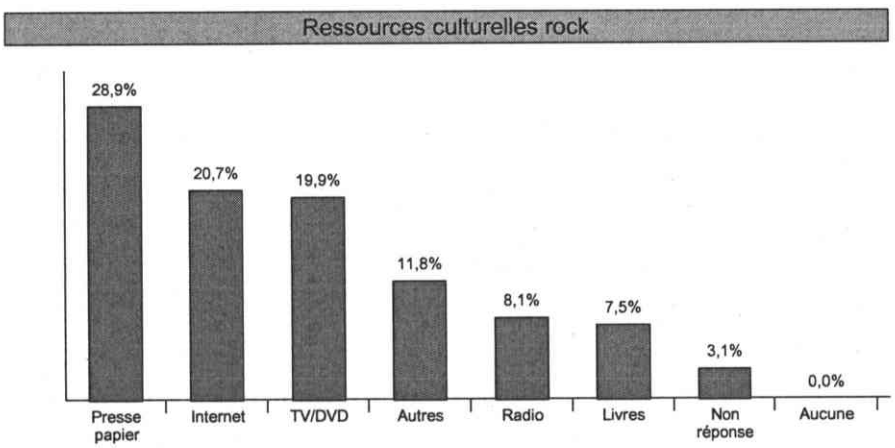
On note tout d'abord qu'en comparaison, l'échantillon privilégie l'achat de disques à la fréquentation de concerts. Il est évidemment souvent plus facile d'acheter un disque que de se rendre en concert. Ensuite, il apparaît que plus les acteurs consacrent de l'argent aux concerts, plus ils assistent à des concerts. Pourtant, la tranche des budgets mensuels compris entre 61 à 92 € (401 à 600 francs) comprend majoritairement des acteurs ayant assisté à moins de vingt de concerts à l'année. Certains concerts se trouvent donc être plus onéreux que d'autres. C'est ce que l'on perçoit également au travers de la tranche des budgets inférieurs à 31 € (200 francs) où il apparaît qu'avec cet investissement mensuel, certains acteurs peuvent assister à plus de 50 concerts à l'année. Il faut compter ici avec le fait que certains d'entre eux organisent des concerts et que d'autres, souvent les mêmes, ne paient que très rarement les concerts auxquels ils assistent, du fait de leur statut privilégié au sein du monde du rock lorrain. Toutes tranches d'âges confondues, il apparaît que la fréquentation de concerts culmine dans la catégorie d'âge des 18-24 ans avant de décroître de moitié lors de chaque passage de tranche d'âge supérieure. Concernant les catégories socioprofessionnelles, on retrouve une configuration sensiblement identique à celle relevée pour la consommation de disques. A savoir que les étudiants et les employés fréquentent deux fois plus de concerts que les ouvriers et les chômeurs.

Ressources culturelles rock

Disques et concerts sont les deux premiers volets de la consommation culturelle rock. Les ressources culturelles en constituent le troisième. Cette expression regroupe l'ensemble des instruments de la connaissance contribuant au développement de la compétence culturelle de l'amateur. Ils lui permettent, par l'incorporation de références et de savoirs, d'avoir prise sur le monde du rock et donc d'y participer pleinement. Processus de familiarisation permettant par ailleurs la formation d'un jugement artistique exercé. Ces ressources sont de plusieurs types. Ainsi, il apparaît que les acteurs de l'échantillon alimentent rarement leur culture

musicale auprès d'une seule source. Elle s'acquiert, se développe et s'entretient souvent tous azimuts. On peut néanmoins dégager un certain nombre de ressources privilégiées comme le graphique 3 en rend compte. La presse papier spécialisée (magazines et fanzines) est la plus fréquemment citée. Si on dénombre aujourd'hui une vingtaine de revues spécialisées rock en kiosques (tous genres confondus), les fanzines sont quant à eux innombrables. De la même manière, l'explosion d'Internet a engendré une croissance fulgurante de sites dédiés au rock. Ces sites constituent souvent une extension des fanzines papier, offrant, comme ces derniers, une source d'information complémentaire aux magazines à diffusion nationale. La télévision numérique et ses chaînes spécialisées et surtout les vidéos et DVD qui inondent actuellement le marché constituent la troisième ressource culturelle citée. Viennent ensuite des éléments moins directement identifiables (catégorie « autres ») car plus individualisés et moins matériels tels que les conversations au sein du réseau des proches qui sont souvent l'occasion d'échanges de disques, de conversations avec les disquaires, de fréquentation de bourses aux disques, de conventions, etc. Les émissions radiophoniques et les livres figurent parmi les sources d'informations les moins fréquemment citées. Concernant les livres, la production littéraire spécifiquement rock en langue française reste relativement réduite comparativement à celle produite dans les pays anglo-saxons. Ce qui explique probablement sa dernière position parmi l'ensemble des ressources culturelles rock.

Graphique 3- Ressources culturelles rock



Données chiffrées

Vouloir dégager la masse budgétaire que représente la consommation de l'ensemble de ces ressources culturelles est un exercice périlleux compte tenu des caractéristiques propres à chacune d'entre elles. En effet, la parution de livres et de fanzines est aléatoire. Le coût de la consommation d'émissions radio, d'émissions télévisées ou de site Internet est difficilement

quantifiable. Par contre, les magazines spécialisés disposent d'un critère aisément objectivable : leur régularité. Ces mensuels spécialisés ont un prix moyen de 4 € (26 francs). On peut supposer que les 213 personnes de l'échantillon ayant déclaré recourir à cette ressource culturelle en font chaque mois l'acquisition. Ce qui, à hauteur d'une revue par mois, représente un investissement global annuel de 10 224 € (67 065 francs), soit 48 € (314 francs) par acteur.

Cumul des données chiffrées

Le tableau 3 rend compte des budgets consacrés annuellement par l'échantillon à la consommation culturelle.

Tableau 3-Moyenne des budgets annuels consacrés à la consommation culturelle

Budgets annuels consacrés à la consommation culturelle de l'échantillon (données recueillies entre 1999 et 2002)	
Postes budgétaires	**Dépenses moyennes individuelles**
Disques	540 €
Concerts	408 €
Magazines	48 €
Totaux	**996 €**
	6 496 Frcs

2.1.2. Utiliser les objets rock

Ecouter

Le disque est indissociable de l'écoute qui elle-même est inséparable d'un dispositif technique d'écoute. Il se trouve que l'écoute constitue une manifestation fondamentale de l'attachement au rock. On peut dès lors s'interroger sur la manière dont l'amateur écoute ses disques. Les descriptions fournies par certains amateurs renvoient à des configurations d'écoute multiples :

> Je me souviens en fait quand j'habitais chez mes parents, dans ma chambre, je *headbangais* comme un fou. Je les imitais, je bougeais les doigts, je me mettais à la place des gratteux, des batteurs aussi, j'étais le Rémy Bricka du metal (rire). J'alternais tous les instruments. Et dans le rythme s'il vous plait (rires). J'ai toujours vécu ça pleinement, un déluge d'idées comme ça, d'émotions. Ça venait de tous les côtés. D'un autre côté, je m'isolais pas mal du reste. Je vivais que pour ça. D'ailleurs je continue de vivre que pour ça. Je suis un peu plus modéré, je fais plus la part des choses, mais à l'époque, j'étais vraiment exclusif. Vraiment. [*Jérôme, 27 ans, étudiant, guitariste d'un groupe stoner, imposante collection de disques, 36*]

Cet exemple illustre une pratique récurrente chez le jeune amateur de rock[49]. C'est dans l'isolement de sa chambre, muni d'instruments virtuels ou « faisant fonction de »[50], que s'expriment les premières formes de l'attachement[51]. Elles constituent souvent la première étape avant de s'engager dans la réalité de la pratique instrumentale.

Mais ce type de pratique peut également se dérouler de manière collective, à condition toutefois de trouver des adeptes aux dispositions d'esprit similaires :

> J'avais un pote, un belge aussi qui venait des fois chez moi en France, on délirait. J'avais plein de boites en carton, je tapais dessus avec des règles en bois et lui il gueulait. On mettait les disques de Napalm Death derrière et on s'enregistrait [il pousse un grognement]. [*Christian, 28 ans, enseignant, batteur dans un groupe death/thrash metal, 32*]

> C'est très lié à tout ce qu'on a pu vivre quand on avait 15-16 ans, qu'on écoutait – je sais pas – « Rock around the clock », par Bill Haley, qu'on mimait et tout, et puis qu'on rentrait en transe parce qu'on était des jeunes cons et que c'était vachement bon d'être des jeunes cons. Et donc on partageait cette espèce de… on faisait semblant. Comme tous les mômes, aujourd'hui, doivent faire semblant devant Madonna, devant Prince, devant tout ça, et nous c'était devant les rockers. Pour nous une raquette devenait une guitare, ou même rien du tout et donc on avait toute l'admiration de la foule. [*Vincent, 55 ans, formateur, grand amateur de rock des années 50 et 60, grand collectionneur, 364*]

L'écoute « en mouvement » n'est pas exclusive d'autres formes d'écoute, plus paisibles, mais tout aussi engagées :

> C'est parce que forcément quand t'écoutes que ça toute la journée et tout le temps, ben au bout des années ton attention auditive se précise. Maintenant, y'a des groupes, ça fait cinq ans que j'écoute enfin j'attends vraiment chaque battement au niveau des *blast beat* [jeu de batterie en rafale] de la batterie. Alors qu'il y a cinq ans en arrière je n'entendais rien de la batterie. J'entendais que les cymbales. Parce que tes oreilles dissèquent. Donc tu la vis à fond la zique. Mais bon pour ça il faut quand même du temps. Ouais c'est vraiment l'expérience qui fait que tu apprécies à fond. [*Abel, 25 ans, intérimaire, éditeur d'un fanzine grind/death metal, 132*]

L'engagement du corps dans l'écoute requiert sa concentration. Elle permet la formation d'une « oreille » d'amateur, d'une sensibilité cultivée qui peut se révéler très sélective quelquefois. En effet, alors qu'elle consiste en un agencement complexe de sons produits par plusieurs sources instrumentales, certains auditeurs semblent percevoir la cohérence de sa totalité mais s'attachent de manière exclusive à l'expressivité d'un instrument particulier comme l'illustrent les propos suivants :

---

[49] Dans une certaine mesure, ce type d'écoute n'est probablement pas sans rapport avec un certain type de danse. Curieusement, alors qu'elle est intimement liée aux origines du rock, la pratique de la danse n'est que très rarement citée parmi les différentes modalités de l'attachement au rock. Une seule personne interrogée en a brièvement fait mention au cours des entretiens.

[50] Certains jeunes amateurs confectionnent des instruments en carton ou avec des matériaux de récupération.

[51] Une enquête menée auprès d'un échantillon de 3 306 enfants âgés de 6 à 14 ans a montré que ces derniers disposaient à 91 % de leur propre équipement audio. Par ailleurs, ils sont 86 % à disposer de leurs propres CD. Ce qui conduit l'auteur de l'enquête, Sylvie Octobre, à parler d'une « culture de la chambre ». *In* Les loisirs des 6-14 ans. 2004. *Développement culturel,* n° 144. 2004. Les loisirs culturels des 6-14 ans, p. 2. Disponible sur : http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-devc/dc144.pdf [consulté le 17.08.2004]

> C'était affolant quoi. J'écoutais le truc, tu vois comment ça commence « Legion of death ». Je pensais que c'était une guitare le cri [il l'imite], puis après la voix grave [il l'imite]. Mais c'est une voix ! J'adorais surtout en fait la batterie rapide. Un an plus tard, j'écoutais Metallica et je me demandais ce qu'il faisait à la guitare. J'ai découvert un an plus tard qu'il y avait des solos dans Metallica. J'ai jamais fait attention. Ça faisait un an que j'écoutais les cassettes. Tout ça pour dire à quel point j'étais que fixé sur la batterie. Et je jouais pas encore à ce moment là. C'était inconscient. Au début t'as un gros amas de truc et tu réfléchis pas. C'était trop marrant. Au bout d'un an je me suis dit que ça faisait un an que j'écoutais ce truc et que je découvre qu'y a un mec qui fait des mélodies par-dessus (rire), tu te sens tout con. [*Christian, 28 ans, enseignant, batteur dans un groupe death/thrash metal, 21*]

Cet état, particulièrement frappant et révélateur marque l'intérêt singulier que peut éprouver un acteur pour un instrument et un rythme qu'il parvient manifestement à saisir non intentionnellement et de manière isolée à l'intérieur d'un ensemble musical pourtant indissociable. Cette occultation, fruit d'une déconstruction inconsciente, marque que la prise peut s'effectuer bien au-delà de la musique en tant qu'une combinaison de sonorités élaborées. En effet, l'exemple atteste que certaines sonorités instrumentales (en l'occurrence la batterie), situées au cœur d'un contexte musical (le groupe), semblent également dotées d'un pouvoir d'attraction, qui elles-mêmes vont pouvoir conduire vers de nouveaux « chemins de la passion[52] ». Des chemins non empreints d'une certaine théâtralité si l'on en juge ces propos :

> Tu sais que le solo là des fois, je l'écoute vingt fois de suite mais à fond. Je me mets même contre les enceintes, tu vois. Je ne sais pas, c'est... Je ne sais pas, le groupe là me procure des sensations. Je ne peux pas l'expliquer. C'est comme ça. [...] Tu sais, en première année d'anglais, au partiel de juin, je dis à mes parents : « Bon y'en a marre, avec la musique je n'y arriverais pas ». Donc, le poste, je l'ai ramené chez mes parents, une semaine avant. Genre, six heures du matin à minuit, que révisions, que ça, quoi. Et, quand mon père la veille est venu me ramener des affaires, il m'a dit : « Ouais, tu ne tiendras pas » Il savait comment j'étais. Et toute la semaine où je n'ai pas eu le poste, je pensais qu'à une seule chose c'était d'écouter une chanson de Carcass. Que j'ai mis... La chanson de Carcass, comme je dis à mon père : « Même si Miss Monde vient à poil devant moi, je lui dirais casse-toi, il faut que j'écoute du Carcass ». Non, mais c'est vraiment... Là, t'as vraiment des sensations corporelles. Quand tu dis : « wouah, c'est trop bien ». [*Abel, 25 ans, intérimaire, éditeur d'un fanzine grind/death metal, 1003*]

Dans le cas présent, la puissance de la musique, accentuée par une brève période de sevrage exerce une telle emprise sur le corps du protagoniste, qui la réclame de manière compulsive, que la comparaison avec l'addiction toxicomaniaque n'est probablement pas injustifiée[53]. L'urgence de l'écoute, sous les traits du manque, rend le « faire arriver » d'autant plus impérieux. Seule l'irruption d'une musique spécifique semble être en mesure d'atténuer la tension accumulée. Mais cet exemple indique également que l'espace musical de l'écoute permet de choisir ses moments privilégiés. Elément que l'on retrouve très fréquemment mobilisé dans le discours des amateurs :

---

[52] LE BART, C., avec la coll. de AMBROISE, J.-C. 2000, *op. cit.*, p. 41.

[53] C'est une comparaison de ce type que l'on retrouve chez HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op. cit.*, dans le chapitre 2, intitulé « Les conditions de la passion », p. 151-208.

> Bon, c'est vrai aussi comme le rock'n'roll c'est une énergie on peut pas en écouter tout le temps, c'est à dire que quand je reviens de mon boulot j'aspire à une espèce de calme, de tranquillité, et à ce moment-là c'est là que je vais m'écouter d'autres disques, et que je vais apprécier d'autres disques. Le matin, comme ça, en forme, là, tout : un petit Ricky Nelson, un Gene Vincent. [*Vincent, 55 ans, formateur, grand amateur de rock des années 50 et 60, grand collectionneur, 452*]

Ces quelques exemples sont très loin d'épuiser l'ensemble des modalités de l'écoute[54]. Ils indiquent néanmoins que l'« espace musical de l'écoute[55] » combine généralement quatre conditions. A savoir, un corps, un équipement technique, un lieu et un moment. Ce qui conduit maintenant à explorer leur articulation au travers des dispositions à l'écoute.

Se disposer à l'écoute

Maintenant que l'on en sait davantage à propos de certaines modalités de l'écoute, il reste à préciser la manière dont l'amateur de rock se dispose à l'écoute. Autrement dit, comment procède-t-il pour faire advenir le plaisir de l'écoute musicale ? La réponse tient probablement dans une « série de stratégies de mise en disposition de soi-même[56] ». C'est ce qu'indique en tout cas l'échange qui suit :

> **Tu peux m'expliquer comment tu te mets en condition pour bien écouter un disque ?**
>
> Par exemple, le dernier Ulver que j'ai acheté, au mois d'août 2001. Un album plus dans la veine ambiant au bout du compte. Pour bien en profiter, je le mets de nuit, tard le soir, deux heures du matin, j'ouvrais la fenêtre pour avoir un peu les bruits extérieurs et je mettais l'album assez bas, complètement dans le noir. Ce qui est encore mieux pour cet album là c'est au casque, parce que là on est complètement à l'intérieur de la chose. Pour les albums en général, pour bien en profiter, j'ai de bons amis qui comprennent la musique comme moi, qui ont vraiment envie de bien en profiter, faut être tout seul. Moi en tout cas, faut que je sois tout seul. Vraiment posé en face et ne rien faire d'autre.
>
> **T'as des rituels ?**
>
> Ça va pas jusqu'au rituel parce j'ai pas de choses à faire strictement avant, que tout soit dans une certaine place. Mais je considère que j'ai vraiment écouté l'album quand je l'ai écouté d'un bout à l'autre, tout seul, assis en face de la chaîne.
>
> **C'est la mise en condition minimale ?**
>
> C'est la condition *sine qua non* pour l'écouter vraiment idéalement. Pour l'avoir entendu d'un bout à l'autre, avoir repéré tous les passages. Y a des choses qui sont pas systématiques. Certaines fois je lis les paroles en même temps que la musique défile. Des fois non. Des fois je commence et j'arrête. C'est comme je le sens. C'est pas lié à un groupe, c'est comme ça vient.
>
> **Mais tout à l'heure quand tu parlais des bruits extérieurs, c'est pour quoi ? C'est pour donner un caractère plus urbain à ton écoute ?**
>
> Non. Je sais pas trop en fait. Ça donne un à côté de la musique. On entend la musique, mais au fond y a des bruits extérieurs. C'est vraiment la dichotomie : l'extérieur alors que moi je suis quelque part à l'intérieur de la musique. Avec le casque encore plus, mais y a pas la barrière qui s'est établie.

---

[54] Pour les compléter, on peut se reporter avec profit à l'ouvrage de CRAFTS, D. D., CAVICCHI, D., KEIL, C. 1993. *My music. Exploration of music in daily life.* Hanover : Wesleyan University Press et HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op. cit.*, p. 209-238.

[55] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op. cit.*, p. 41.

[56] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *ibid.*, p. 209.

Tu peux expliquer un peu comment t'es à l'intérieur de la musique ?

[silence] Difficilement. C'est comme on peut être à l'intérieur d'un livre. Quand on lit un livre, quand on est pris dedans, l'expression être pris dedans, c'est être à l'intérieur. T'entends plus trop ce qui se passe. Tu fais pas attention. La musique c'est la même chose, t'es à l'intérieur de la musique. Tu penses à rien d'autre. T'as presque une immobilité face à ça. T'es vraiment face à la chose et point, y a rien d'autre.

T'es captif

Ouais, captif. Essayer de se mettre en condition, je veux pas dire pour être captif du truc, mais c'est vraiment le terme capter, essayer de prendre tout ce qu'il y a dedans.

Y a des fois où ça fonctionne pas ?

Oui, pour plusieurs raisons. Des fois ça peut être parce que ça me plaît pas tant que ça. C'est trop riche. Je vais pas tout capter. Y a des albums qui ont besoin d'un certain nombre d'écoutes pour pouvoir tout comprendre, ou pour pouvoir bien l'apprécier. Y a des choses qui sont plus immédiates et d'autres demandent un certain temps.

Tu peux me dire quel effet un bon disque produit sur toi ?

Quand j'écoute le truc, je fais « pfffff », tu vois, ça va être le truc qui va vraiment me souffler. Parce qu'autrement ça va être des trucs plus jouissifs où là je vais m'exciter. Une fois que l'écoute sera finie, j'aurais du mal à tenir en place. Pendant l'écoute, je me prends des baffes. Une fois que c'est terminé je tiens plus en place. Des trucs plus mélancoliques, ça me rend pas triste du tout, mais là par contre, ce sera le contraire, je resterai complètement immobile, je resterai en place. Ça dépend vraiment de l'album. Quand je l'écoute je bouge pas. C'est une fois que c'est terminé, je vais avoir la réaction soit d'être excité, soit d'être… pas abattu, pas du tout, je suis jamais triste, je suis heureux même, même si c'est le truc le plus dépressif qui soit, si je trouve ça super chouette, je vais être content de connaître le truc, content que ça existe. Autrement, pendant l'écoute, au niveau physique, je sais pas trop. En fait, je suis en *standby*. J'écoute, je fais pas trop gaffe, je suis à l'intérieur du truc, je sais pas du tout comment est mon corps. Je suis en *standby* un peu. C'est vraiment les oreilles, la tête. C'est une fois terminé que là [il souffle] je lâche le truc dans un sens ou dans l'autre. [*Boris, 23 ans, étudiant, grand amateur de black metal et de metal industriel, imposante collection de disques, 1*]

Ces propos, particulièrement exemplaires, synthétisent de manière quasi exhaustive l'ensemble des points de vue recueillis au cours de l'enquête. Les modalités de mise en disposition de soi exprimées ici donnent à voir qu'elle procède d'une orchestration serrée. Le « faire arriver » repose très clairement sur une maîtrise technique du temps (la nuit, ne rien faire d'autre), de l'espace (fenêtre ouverte), de l'équipement technique (le casque audio, équipement hi-fi) et du corps[57] (solitaire, faire face à l'équipement hi-fi), sans négliger la part d'aléatoire que peut revêtir ce type d'organisation (lecture des paroles).

Une fois ce dispositif mis en place, le « laisser arriver » ne se résume pas à un simple effet de bascule entre actif et passif. Encore faut-il s'immerger dans la musique, se laisser prendre. La fenêtre ouverte, laissant échapper le bruit de la ville, marque la volonté d'établir une frontière entre l'amateur et sa musique avec le reste du monde. Comme pour délimiter un territoire, se rappeler que l'autre existe, mais qu'on le tient à distance, pour mieux l'oublier. L'emploi du casque audio anéantit cette séparation et renforce d'autant la sensation

[57] MAUSS, M. 2001. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, coll. Quadrige, 1ère éd. 1950, sixième partie « Les techniques du corps », p. 363-386.

d'intériorité uniquement partagée avec la musique qui devient alors matrice (« je suis quelque part à l'intérieur de la musique »). Mais l'amateur n'est pas seulement captif (passif) de ce contenant. Il cherche à en capter le contenu (actif). Ce travail de captation simultané donne à penser qu'un mouvement à double sens est à l'œuvre au sein du « laisser arriver ». Il s'effectue donc en quelque sorte un rééquilibrage des pouvoirs (de la musique sur l'acteur et de l'acteur sur la musique) qui consiste en un effort de compréhension de l'œuvre visant à une élaboration analytique sur la base d'éléments de comparaison par exemple. Ce qui n'oblitère en rien l'afflux d'émotions, souvent intenses, mais toujours aussi difficiles à mettre en mots. Les propos cités font état d'un corps en suspension qui s'abandonne au point de s'oublier presque en totalité. Les zones corporelles toujours en fonction se réduisent ainsi aux oreilles et à la tête. Dans cet exemple, la perte de contrôle n'est donc jamais que partielle et évolue dans « l'articulation étrange que le plaisir musical trouve, dans le jeu entre le corps et l'esprit[58] ».

Bien que mentionnée une première fois au cours de l'entretien avec Boris, la question des conditions de l'écoute « en solitaire » se posera une seconde fois au cours de l'entretien pendant lequel l'interviewé procède à une comparaison avec le cinéma, autre objet d'attachement :

> Quand il sort [un film de David Lynch], faut que je m'y précipite. C'est pareil, le premier coup, j'apprécie énormément de le voir seul. Un film de Lynch, ou les films que je mets tout en haut, je vais les voir plusieurs fois. La première fois, j'apprécie d'être seul.
>
> **Tu peux le partager qu'ensuite, t'as besoin de faire une analyse**
>
> C'est pas une analyse du tout. J'ai besoin qu'il soit à moi le film. J'ai besoin d'un rapport direct avec le film. Si toi tu venais, ou quelqu'un d'autre, je dirais presque que ça me gênerait. J'aurais pas ce rapport direct. Je serais pas tout seul face au film. Pourquoi, j'en sais trop rien. Si, c'est le rapport d'appartenance par rapport aux choses. T'as envie de l'avoir eu seul à toi, avant de pouvoir le partager. Tu peux peut être faire un parallèle avec le concert. Pour que le concert soit exceptionnel, il faut un sentiment pas d'unité, mais d'appartenance l'un l'autre. Pour le public que le groupe lui appartienne et pour le groupe que le public lui appartienne. [*Boris, 23 ans, étudiant, grand amateur de black metal et de metal industriel, imposante collection de disques, 256*]

Cette mise en disposition repose ici très clairement sur un rapport d'exclusivité avec l'objet artistique. Il semble ne pouvoir être savouré pleinement que dans le cadre d'une intimité avec cet objet :

> **Mais alors, une fois que vous avez vos disques, vous les écoutez dans des conditions particulières, il y a toute une cérémonie du plaisir, ou… ?**
>
> Généralement les disques je les écoute seul. Je les écoute pas au casque, c'est marrant parce que je préfère les écouter sur les enceintes. Je les écoute seul et je dis d'ailleurs à mon disquaire : « Me passe pas tout, il faut que je découvre chez moi ». Et quand j'ai acheté quelques disques je rentre, j'écoute – parce que généralement j'ai du temps, l'après-midi et tout – et à ce moment-là je lui dis – enfin je me dis d'abord : « Ça c'est une bonne cuvée ». C'est à dire que t'as acheté trois disques mais c'est trois disques

[58] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op. cit.*, p. 190.

formidables. Ou bien t'as acheté trois disques, mais c'est pas ça. C'était un jour sans. T'as raté tes achats. [*Vincent, 55 ans, formateur, grand amateur de rock des années 50 et 60, grand collectionneur, 419*]

La présence d'un tiers, même s'il est un prescripteur talentueux (comme ici un disquaire connaissant les goûts de son client) devient indésirable. Le jugement esthétique définitif se prend seul, même s'il est déjà préalablement induit (de manière favorable, puisque ce disquaire lui a fait acheter un disque). Si on peut faire l'hypothèse que l'écoute solitaire représente quasiment un invariant pour tous les amateurs de rock, ces derniers accompagnent quelquefois leur écoute d'un certain nombre de rituels immuables comme on peut le lire ci-dessous :

Et tes manières de te mettre en condition pour écouter de la musique et la vivre vraiment profondément dont tu me parlais cet été ?

Ben depuis toujours, quand j'achètes un CD, quand je vais à Sarrebruck, avant c'est mes parents qui m'emmenaient, eux ils allaient faire leur petit tour, mais j'allais faire la tournée des grands ducs (rires), et après je revenais et avant même d'écouter le CD, je regardais la pochette, j'ouvrais, je commençais à contempler et une fois que je m'étais imprégné on va dire de tout ce qu'il y a, je mettais le CD dans la platine. Maintenant, j'ai le permis, dans la bagnole je touche pas le CD, quand j'arrive à la maison j'ai mes rituels.

Tu l'écoutes jamais dans la voiture ?

Non. Le seul groupe pour lequel j'arrivais pas à tenir, c'est le Electric Wizard, pour le *Let us prey*. J'en avais tellement entendu de bien. J'avais plus envie de m'arrêter de rouler. Je bénissais les feux rouges (rires).

Et alors ici, lorsque t'arrives chez toi, tes petites cérémonies, c'est quoi ?

Quand j'arrive ici, je regarde le CD et tout, je l'ouvre délicatement, je mets le CD dedans et je commence à écouter. Je saute sur les plages pour appréhender un peu l'album on va dire et puis après je me pose et je l'écoute d'une traite. Je considère plusieurs types d'écoutes. Y a l'écoute qu'on fait sur les haut-parleurs de la chaîne. Y a l'écoute approfondie au casque. A partir du moment où l'album a atteint une certaine maturation, que je l'ai bien digéré, il est digne de rentrer dans la voiture (rires). Là je peux rouler, analyser les situations en savourant la musique en même temps. C'est vrai que paradoxalement, j'ai pas fait tout ça pour le Electric Wizard. Mais là je pense que j'en attendais trop et je pouvais plus tenir. C'est une faiblesse de ma part (rires). J'ai même pas pu l'écouter assis, il a fallu que je me couche par terre tellement c'était intense. [...] [*Jérôme, 27 ans, étudiant, guitariste d'un groupe stoner, imposante collection de disques, 44*]

Les stratégies de mise en disposition de soi sont manifestement déterminées par une mise en forme de l'espace de l'écoute et de ses dispositifs techniques. C'est sous cette configuration que le plaisir musical est atteignable. On peut donc rejoindre Sophie Maisonneuve lorsqu'elle souligne que « l'amateur, acteur de ses émotions comme de la performance musicale, est celui qui sait et cultive l'art de mettre en adéquation dispositifs techniques et disposition personnelle[59] ». Mais cette mise en disposition de soi ne doit pas faire oublier qu'elle passe par un autre type d'épreuve. Celle du choix d'un disque. Car l'écoute présuppose le choix d'un disque. Celui qui va conduire l'amateur à se mettre en disposition. On a vu plus haut que la presse musicale spécialisée était une ressource de

[59] MAISONNEUVE, S. 2001, *op. cit.*, p. 17.

premier ordre pour guider ce choix. Il est donc important de s'intéresser à la lecture de cette presse.

Lire

L'usage que fait l'amateur de la presse musicale rock peut être très largement utilitaire. En effet, elle lui permet de s'appuyer sur le jugement d'un critique pour le guider dans ses achats de disques. Certains magazines, et plus encore certains journalistes, semblent même avoir contribué à nourrir l'attachement au rock de certains amateurs :

> **L'article-là, ça t'a vraiment donné envie ?**
>
> Oui, c'était lui, l'Yves Adrien, c'est vrai que l'Yves Adrien, toutes ses chroniques qui étaient tous les mois... Moi j'en connais d'autres, comme moi, qui étaient pareils, ils achetaient le Rock et Folk : on allait pas à la page une, deux, trois ! On allait regarder l'Yves Adrien page… Pffuit : c'était directement le premier truc que tu lisais. Le reste tu le lisais après. Ça c'était : « Qu'est-ce qu'il va nous sortir ? » Tu vois ? On attendait ça.
>
> **C'était LA référence…**
>
> C'était LA référence. Il allait te sortir, toujours, un groupe… Il a balancé les « Thirteen Floor Elevator », alors moi j'étais… : « Qu'est-ce c'est que ce truc ? » « Rocky Erickson… » et tout, le voilà qui te balançait le machin : « Texan allumé »… Alors ça y est, t'avais des images… « Vite vite, il me faut ça, quoi ». C'était mythique, t'arrivait pas. L'autre il disait : « Oui je l'ai vu circuler dans une boutique à Paris, cher et tout… à quand une réédition ? Il faut redécouvrir ce groupe… », tu vois ? Il se passait quelque chose. Et puis il te mettait sans arrêt : « punk-rock », « kitsch ». Il aimait bien, ça aussi. Tout était kitsch, quoi ! T'avais Eudeline, des gens comme ça, également, mais l'Yves Adrien avait une écriture qui était terrible. Vraiment c'était lui qui donnait le coup de sang, puis qui sentait qu'il allait arriver quelque chose : il était vraiment dans la vision… Quand il disait : « Les New York Dolls c'est grandiose » etc., tout le monde disait : « Qu'est-ce que c'est des tapettes-là, habillées en gonzesses ? L'autre il raconte n'importe quoi ». T'avais l'impression qu'on le laissait délirer dans sa page. En fin de compte : « Too much, too soon », c'est ce qui allait arriver après avec toute la scène anglaise. C'est le chaînon manquant. Entre le rock de la fin des années 60 et ce qui va arriver en 77. [*Patrice, 49 ans, disquaire spécialisé, 857*]

Qu'elle soit à l'origine de l'attachement au rock ou non, il est certain que la presse rock compose avec le disque et, dans une moindre mesure, avec le concert. En cela, elle contribue chez l'amateur, au développement et à l'entretien de ses connaissances sur le rock. Un possesseur de près d'un millier de disques le mentionnait dans un extrait d'entretien déjà cité plus haut : « Je lis la presse spécialisée à fond la caisse ». Pour certains amateurs, la collecte d'informations peut prendre des proportions équivalentes à celles de la consommation de disques ou de la fréquentation de concerts :

> **Et alors, tu continues à acheter des magazines régulièrement ?**
>
> Ben ouais en fait, je sais pas, c'est plus fort que moi. Alors y a Hard Rock, je te l'ai dit, je les ai tous. Au début c'était vachement bien, puis y a eu une période creux de la vague et je trouve qu'ils sont redevenus bien. Quand Hard Rock était au creux de la vague, j'ai acheté Hard N'Heavy qui était super. C'est pareil, je les ai tous depuis le numéro un, j'ai vachement de mal à le lire maintenant je t'avouerai. Mais je continue parce que je les ai tous. Côté collectionneur. Mais c'est très chiant, c'est neo metal, death, black, c'est très bourrin. C'est QUE du bourrin. Ils avaient pas la ligne éditoriale là avant. Et puis Rock Hard, déjà je connaissais le Rock Hard allemand. C'était les gars de Hard Rock, sauf qu'ils se sont tous barrés. Tu retrouves le même style d'écriture, c'est bien fait, c'est sympa, c'est facile à lire, t'en as pas mal, c'est gros, c'est épais, c'est assez précis, j'aime bien. Je suis abonné qu'à Hard Rock, et j'achète

Rock Hard et Hard N'Heavy et de temps en temps, le Rock Sound spécial punk. Je lis Rock'n'Folk, je le feuillette.

Tu t'en sers comme d'un guide pour tes achats, ou alors simplement pour l'aspect collection ?

Tout. Je m'en sers pour avoir des infos. Je les ai aussi sur Internet. Je les ai avec les potes, avec les gens que tu rencontres. Toujours le côté info. Et puis oui, Hard N'Heavy, c'est pas ma ligne éditoriale, mais je l'achète toujours. J'arrive encore à le lire assez facilement. Ils font des trucs assez heavy que je lis assez volontiers. Mais c'est vrai, les trucs black, death, doom et ses amis, j'ai vachement plus de mal. Mais bon, je lis. Mais alors tout. Je lis tout. Comme dans Hard Rock, j'ai du mal à lire les pages spécial prog, tu sais. Le metal prog j'aime encore bien en écouter, mais eux ils ont du prog pas forcément metal. Mais je lis quand même. Je dis pas que je retiens. Si tu me demandes trois jours après ce que j'ai lu, je suis pas persuadé de m'en souvenir. Mais je lis. J'ai eu du mal à finir mon Rock Hard, alors que le Hard Rock a déjà paru. J'en suis à peu près à la moitié. Et Hard N'Heavy devrait paraître dans trois, quatre jours (rires). J'ai pas trop le temps de lire autre chose.

Ça constitue l'essentiel de ta littérature ?

Ouais. [...] J'ai plein de bouquins à lire, mais j'ai pas le temps. T'as le boulot, les concerts, trucs, un soir ou tu vas pas à un concert, tu te tannes devant la télé. Moi j'ai quand même un métier à la con où tu ramènes du boulot à la maison, ça prend aussi du temps. Forcément, je lis quasiment rien d'autre. J'ai plein de trucs que je voudrais lire, mais j'ai pas le temps. Trois magazines dans un mois, c'est chaud. Quand y a les vacances scolaires, je rattrape un peu. [*Bertrand, 28 ans, enseignant, grand amateur de hard rock et de heavy metal, imposante collection de disques, 145*]

L'amateur en question exprime ici une quête d'informations insatiable. Or, la manipulation de cet « appareil de commentaires[60] » conduit l'amateur à affiner ses jugements esthétiques au travers d'opérations de sélection, de catégorisation et de hiérarchisation. Un travail de synthèse pouvant conférer progressivement à certains amateurs une position d'érudit[61] ou de connaisseur. Un statut qu'il leur est éventuellement possible de valoriser ensuite en tant que personne ressource ou médiateur culturel :

Si tu regardes le questionnaire de Max, à un moment tu poses la question « qui vous fait connaître les nouvelles musiques ou je sais pas quoi », regarde ce qu'il a marqué [il se cite]. En fait ici, celui qui achète la nouvelle musique, les nouveaux CD c'est moi ! [...] Ici, le vendredi soir je ramène mon truc à CD, les jeunes fouillent et écoutent. J'aime bien. Des fois j'arrive à avoir les CD une semaine à l'avance. Je leur dis : « là vous me ramenez 100 balles, j'aurais le CD ». J'arrive chez le disquaire et voilà, « tu me mettras dix Pearl Jam s'il te plaît », des trucs comme ça. Jamy ça doit être la ville où il a vendu le plus de Mr Bungle. Ici j'en ai vendu quinze. [*Hervé, 29 ans, emploi jeune, guitariste, grand amateur de metal, importante collection de disques, 138*]

Ce glissement entre la figure du consommateur et la figure du médiateur résulte ici d'une grande familiarité avec la production artistique rock. L'amateur devient à son tour guide pour l'action d'autres acteurs. Ce statut de prescripteur semble s'acquérir sur un mode analogue à celui d'un disquaire professionnel si l'on en juge les propos tenus par un responsable d'un grand magasin de disques généraliste nancéien lorsqu'il évoque son propre parcours et celui de ses employés :

---

[60] MIGNON, P. 1988. La production sociale du rock. *Cahiers Jeunesses et Sociétés*, n° 10, p. 18.

[61] LE BART, C., avec la coll. de AMBROISE, J.-C. 2000, *op. cit.*, p. 103. Le statut d'érudit est rarement formalisé en tant que tel dans le milieu rock. On lui attribue plus facilement celui de connaisseur. C'est celui qui je privilégierai également.

> De toute façon on a pas le choix. Les gens qui sont avec moi si on les a embauchés un jour, c'est qu'ils sont quand même passionnés par la musique. Donc de par leurs affinités ils suivent l'actualité musicale, la presse musicale. Moi des fois, je suis plus assez baigné dedans parce que je fais trop de gestion, de commercial, de truc comme ça. Mais si j'entretiens, j'essaie de suivre. C'est pas toujours évident de concilier les deux (rire). Moi, comme j'achète pour l'ensemble des catégories musicales, en fait, ce qu'on perd, c'est de plus être pointu sur un segment. On devient généraliste. C'est difficile de me parler d'un truc que je vais méconnaître complètement, je vais pas être assez pointu avec un client qui est à fond dans un style musical précis. Par exemple trip hop ou autre. Je vais connaître quelques disques parce que j'écoute beaucoup de musique [il n'y a jamais eu de musique diffusée dans le rayon lors de mes derniers passages], mais je serais pas suffisamment pointu. De toute façon, on peut pas être spécialisé en tout. D'ailleurs même les vendeurs qui ont chacun leur rayon, ne sont pas aussi efficaces dans un autre. Parce qu'on peut pas non plus les limiter à un seul rayon. Avec les plages d'ouverture qu'on a il faut aussi qu'ils soient polyvalents. On y arrive et on se met à deux, trois quand on sait plus (rires). Non mais moi je suis toujours, de toute façon je suis abonné à plusieurs revues que je lis mensuellement. Puis rien que par le fait des commandes, je sais ce qui sort, ce qui se fait. J'ai des échantillons, j'écoute, mais bon, pas toujours assez. Moins que quand j'étais vendeur ici. [*Romain, la quarantaine, responsable du rayon disques d'un magasin généraliste, 261]*

La lecture de la presse musicale spécialisée semble être indissociable des compétences du professionnel. Tout comme celles de l'amateur. Et pour cause. La presse rock a deux fonctions symétriques. D'une part, centraliser une grande partie de la production musicale rock (selon les genres). D'autre part, produire à son propos une série de jugements esthétiques. Etant donné qu'elle alimente sans restriction un lectorat composé aussi bien de disquaires que d'amateurs (sans qualité autre que celle d'amateur), seul l'usage qu'ils font de cette presse rock peut éventuellement les distinguer. En tout cas, tous deux sont des consommateurs culturels. En cela, ils sont tous deux des connaisseurs potentiels[62]. Le statut de connaisseur marque la possession d'un savoir de haut niveau en matière de culture rock. Ce savoir résulte généralement d'une combinaison de trois activités cardinales : lecture de la presse spécialisée, acquisition de disques et écoute de disques. Soit un mixte entre accumulation et usage d'objets, constituant des « ressources favorables à l'épanouissement et à la culture d'émotions[63] ».

Ce savoir ne repose évidemment pas sur une qualification scientifique au sens d'une reconnaissance par le biais d'un titre universitaire. En France, le rock n'est pas encore une forme artistique stabilisée par l'histoire de l'art. Un défaut de légitimité culturelle qui n'ôte cependant rien à la compétence d'un connaisseur de rock qui, en accumulant des savoirs rock, développe ce que l'on appelle une « oreille » ou un « œil ». Il s'agit là d'une disposition que

---

[62] Plusieurs extraits d'entretien ont clairement montré que les disquaires étaient également (voire avant tout) des amateurs de rock. Il est donc impossible d'opposer cette figure du professionnel à celle de l'amateur « sans qualité » dont on suppose qu'il agit pour son seul plaisir personnel. De la même manière, plusieurs disquaires m'ont déclaré être totalement dépassés par l'actualité musicale, faute de temps. En conséquence, il est donc également difficile de prétendre que le disquaire dispose de plus de temps que l'amateur pour exercer son goût, Probablement que l'on oublie quelquefois que le métier de disquaire consiste en un travail.

[63] MAISONNEUVE, S. 2001, *op. cit.*, p. 18.

chaque amateur peut potentiellement acquérir. C'est ce qui « interdit d'établir une opposition radicale entre la compétence scientifique de l'historien de l'art et la compétence ordinaire du spectateur [car] tout connaisseur peut devenir un historien réputé de l'art pour lequel il se passionne » comme le souligne Jean-Marc Leveratto[64].

2.1.3. Valoriser les objets rock

L'accumulation et l'usage d'objets rock favorisent l'élaboration d'un savoir approfondi à leur sujet comme on vient de le voir. Ces pratiques s'accompagnent fréquemment d'un désir de valorisation de ces objets[65]. Plus précisément, je propose d'étudier deux types d'objets rock sujets à valorisation. Le premier relève plutôt de la sphère privée. Le second tient plutôt de la sphère publique. Il est entendu que ces objets sont constitutifs de l'attachement au rock. A ce titre, leur valorisation en tant qu'objet procède tout autant d'un désir de valorisation de l'attachement qu'on leur porte.

Valorisation privée d'un objet rock : un effort de patrimonialisation

La constitution, puis la valorisation d'une collection de disques est un lieu commun déjà entrevu à plusieurs reprises au cours des extraits d'entretiens qui jalonnent cette recherche[66]. Par conséquent, je ne m'y attarderai pas. Ce qui permet de porter le regard sur un autre objet rock, plus discret, mais bénéficiant également d'une attention particulière chez les amateurs de rock : le ticket de concert. Il se trouve que la mémoire des concerts est plus complexe à valoriser que celle du disque qui, en tant qu'objet, trouve aisément place sur des étagères. C'est pour cette raison que la mémoire des concerts repose pour l'essentiel[67] sur la conservation des tickets de concerts. Ce processus de réification prend généralement trois formes distinctes. Une conservation méticuleuse. Un classement chronologique et annoté au sein d'un classeur. Une valorisation muséale telle que retranscrite ci-dessous :

---

[64] LEVERATTO, J.-M. 2000, *op. cit.*, p. 21-22.

[65] LEVERATTO, J.-M. 2000, *ibid.*, p. 322-324.

[66] Il s'agit manifestement d'un phénomène né au cours de l'entre-deux guerres consécutif de la démocratisation du phonographe. Voir MAISONNEUVE, S. 2001, *op. cit.*, p. 11-16.

[67] Certains amateurs déclarent également conserver d'autres objets attestant de leur participation à un festival ou à un concert. Parmi ces objets, les plus courants sont les t-shirts à l'effigie des groupes présentant au dos, le nom et l'année de la tournée ainsi que les différentes villes visitées ou encore les t-shirts affichant le nom d'un festival et récapitulant l'ensemble de sa programmation. On peut également citer les affiches des tournées (qu'il est possible d'acquérir soit en les achetant, soit en les décollant des murs, soit encore par l'intermédiaire d'un organisateur de concerts bienveillant) ou les gobelets consignés circulant dans certains festivals.

Par rapport à la collection toujours, le fait que tu gardes quasi religieusement, sous-verre, tes tickets de concerts, dans ton esprit ça a une fonction de mémoire, ou autre chose ?

Ouais, y a de ça. Y a le côté mémoire. Déjà honnêtement, au début j'aurais dû tout noter. Je voulais le faire, mais je me suis dit que je retiendrai tout. Maintenant y en a plein que j'ai oublié, je t'avouerais. Des fois la première partie, je me rappelle plus. Des fois c'est pas la même écrite sur le ticket. Ça, ça m'emmerde un peu. En même temps, je vois des fois des groupes d'ici, des petits jeunes qui font du neo metal ou machin, je me dis, tiens, c'est quoi ça, ah ben oui, je les ai déjà vu là-bas. Ça me rappelle vaguement. Ça m'aide un peu à me soutenir vu mon âge avancé. Et puis, au début les tickets étaient pas comme maintenant. Ils étaient beaucoup plus beaux. Je trouvais que ça ferait joli. J'aimais bien ce côté-là. C'est vrai que maintenant, y a un paquet de tickets beaucoup plus craignos. C'était pour les deux côtés, la mémoire et le côté décoratif.

C'est la première fois que je vois ça, je trouve ça admirable

Oui ? Je suis pas sûr que ça rende si bien que ça mais bon.

Esthétiquement peut être pas, mais historiquement, c'est un musée

C'est pour ça que j'aimerai bien garder l'appartement. La pièce est petite, ça fait vraiment petite pièce dédiée à ça. [*Bertrand, 28 ans, enseignant, grand amateur de hard rock et de heavy metal, imposante collection de disques, 332*]

Cette initiative spectaculaire témoigne d'une carrière d'amateur en cours. Et dans le même temps, de son attachement au rock et donc de son identité. Elle rend compte des « trophées acquis grâce au sérieux de sa condition de fan[68] ». Mais elle représente également une somme d'investissements (argent, temps, déplacements), de savoirs et d'émotions. D'un autre point de vue, elle témoigne également du ticket de concert rock en tant qu'objet singulier, dont la tendance à la standardisation lui retire sa qualité esthétique (ou décorative selon les mots de Bertrand). Cette valorisation met donc l'accent sur une double logique. La première concerne l'itinéraire personnel d'un amateur de rock. La seconde concerne l'évolution historique du ticket de concert rock. Ce qui renvoie aux propos de Jean-Claude Kaufmann pour qui « les objets participent à la fois à la conservation de la mémoire collective d'une société et à la conservation de la mémoire individuelle[69] ». Cette forme de valorisation et de préservation constitue un réel effort de patrimonialisation[70]. Un effort très peu célébré par l'histoire du rock[71], qui de ce fait ne bénéficie d'aucune légitimité culturelle particulière. Ce qui en réduit mécaniquement la portée culturelle, mais ne diminue en rien sa valeur affective (pour l'amateur) ou historique (pour la communauté de goût). On peut donc suivre l'analyse de Jean-Marc Leveratto pour qui « l'efficacité propre d'un objet patrimonial provient de l'empreinte de la présence humaine qu'il conserve, et qu'il permet à l'acteur qui entre en son

[68] ROCCOR, B. 2002. *Heavy Metal. Kunst, Kommerz, Ketzerei.* Berlin : I.P. Verlag. 1ère éd. 1998, p. 221.

[69] KAUFMANN, J.-C. 1997. Le monde social des objets. *Sociétés Contemporaines*, n° 27, p. 115.

[70] Ne serait l'aspect historique du billet de concert, on pourrait presque parler d'une patrimonialisation de soi.

[71] Depuis quelques mois, le magazine Rock Hard consacre une petite rubrique aux tickets de concerts ayant marqués l'équipe de rédaction.

contact de ressentir[72] ». Toutefois, le monde du rock lorrain ne valorise pas seulement des objets à titre privé. Il en compte un certain nombre qui trouvent à s'exposer de manière publique.

Valorisation publique d'un objet rock : un affichage ostentatoire

Comme Christian Le Bart l'a relevé, l'attachement à une musique particulière n'est pas uniquement vécu sur le mode de l'intime ou dans le cadre de la sphère privée. Ainsi, après qu'une identité d'amateur de rock se soit stabilisée pour soi, elle doit nécessairement se confronter à autrui[73]. A cette fin, l'amateur doit publiquement proclamer son attachement. Il dispose pour cela d'une technique largement éprouvée par la publicité : l'affichage. Le t-shirt à l'effigie d'un artiste en constitue probablement le moyen le plus ostentatoire. Il produit explicitement un message indiquant l'amour d'un amateur pour un artiste[74]. Si cette pratique relève d'un processus de stabilisation identitaire, il est également possible d'y voir une forme de communication non verbale à double effet. Soit elle agit comme un facilitateur d'échanges, soit elle contribue à maintenir les profanes à distance[75]. Ces éléments expliquent pourquoi les t-shirt de ce type font l'objet d'une forte valorisation chez les amateurs de rock.

Je propose d'aborder cette question en adoptant un regard de type culturaliste en prenant l'exemple d'une communauté de goût singulière : les amateurs de metal[76]. En effet, le monde du metal a très tôt encouragé le développement d'un arsenal textile (*merchandising*) entièrement dédié à l'effigie des formations pratiquant le genre[77]. T-shirts, sweat-shirts, dossards et patches en constituent les produits phares. Autant d'objets permettant de célébrer un artiste et de soutenir l'amateur dans son désir à rendre son attachement public. Opération de traduction d'un attachement dans un objet. Ce que l'ethnologue allemande Bettina Roccor

---

[72] LEVERATTO, J.-M. 2000, *op. cit.*, p. 374.

[73] LE BART, C., avec la coll. de AMBROISE, J.-C. 2000, *op. cit.*, p. 93-117.

[74] Un connaisseur peut facilement situer le goût du porteur de t-shirt au sein d'un courant musical particulier sans produire les généralités propres à l'observateur néophyte, qui au mieux réduira ce goût au rock.

[75] Jean-Marc Leveratto note un rapport similaire pour ce qui concerne l'expérience esthétique qui selon lui, « permet à des individus étrangers les uns aux autres de se reconnaître une sensibilité identique aux même choses ». *In* LEVERATTO, J.-M. 2000, *op. cit.*, p. 401.

[76] Le genre musical metal désigne une multitude de genres et de sous-genres musicaux nés de l'appariement du hard rock et du heavy metal. Voir ROCCOR, B. 2002, *op. cit.* et HEIN, F. 2003. *Hard Rock, Heavy Metal, Metal. Histoire, cultures et pratiquants*. Clermont-Ferrand/Paris : Mélanie Séteun/Irma, coll. Musique et Société.

[77] Dès 1975, la « Kiss Army », le fan-club du groupe Kiss propose un catalogue de produits particulièrement fourni : outre les habituels t-shirts, on trouve des marionnettes à l'effigie des musiciens du groupe, un flipper Kiss, des boîtes de maquillage, des masques et des jeux de société Kiss. Pour un historique du *merchandising* et notamment sa réalité en France, voir *Yaourt*, n° 9. 1991. « Marchandis'âge », p. 19-23.

appelle « métalliser[78] » sa vie. Et qui suppose l'accumulation et la valorisation d'une multitude d'objets de célébration, dont le t-shirt.

> Ouais. Je suis étudiant, je suis pas forcément riche. La grande majorité de mon blé passe là dedans. Hormis le loyer. C'est vrai que j'achète pas de fringues, j'achète des albums, j'achète des t-shirts. C'est vrai, la totalité de mon blé passe là-dedans. Hormis les frais que nécessitent la vie. Quasiment tout passe là dedans. [*Nathan, 20 ans, étudiant, batteur dans un groupe death metal, 207*]

Ces propos confirment que le t-shirt à l'effigie d'un groupe constitue un attribut vestimentaire indissociable de l'attachement au metal. Cet amateur ne considère manifestement pas le t-shirt en tant qu'objet usuel. Il lui accorde un statut équivalent à celui du disque, soit celui d'un objet culturel. Son usage peut donc excéder la simple fonction utilitaire. Ce qui justifie probablement l'argent que certains amateurs lui consacrent et le traitement qu'ils lui réservent :

> Et là, j'avais quelques autres t-shirts, je les ai tous revendus. J'ai gardé que les Carcass. Je ne sais pas pourquoi. Et, alors, je te dis pas les t-shirts, les plus récents ont quatre ans, ils sont comme neufs. Parce que je les mets que quelquefois en été. Et, je les mets sur des cintres. T'as vu, genre... Tu sais, j'en prends soin, grave. C'est pas des *collectors*, c'est des t-shirts, mais je ne veux pas qu'ils déteignent, je ne veux pas que le motif s'enlève. [*Abel, 25 ans, intérimaire, éditeur d'un fanzine grind/death metal, 908*]

> C'est pas une collection, mais depuis que je suis gamin, j'achète des t-shirts. Ils sont trop petits, troués, mais je les garde. Ça c'est vrai que je les jette pas. J'ai commencé à l'époque où je te parlais de Scorpions, machin... On habitait pas loin de Belfort, y avait un magasin qui vendait des t-shirts comme ça. J'avais acheté un Scorpions et un Judas d'ailleurs, le premier coup. Super chouettes. Ils étaient beaux les t-shirts là. C'était pas les grandes qualités, ça partait. Après sur Hard Rock, j'avais fait venir ceux des Twisted, d'Accept. En accord avec Maman, hein ! Fallait pas qu'y ait des têtes de mort partout, des grand *Fuck*, tu vois. Ça je garde toujours.
>
> **Tu dois en avoir un paquet aussi**
>
> Ouais, pas tant que ça. Maintenant y en a beaucoup que je peux plus mettre parce que je grossis, mais ça, ça a plus rien à voir (rire).
>
> **Tu continues d'en acheter ?**
>
> Ouais, j'en achète plus qu'avant comme un con. J'arrive pas à tous les mettre et je me dis enfin bon... Là par contre, en même temps content et déçu. J'en ai trop. Je sais plus où les mettre. [...] J'en ai tellement. En même temps, ils me boudinent. Faudrait du extra, extra large (rires). C'est ça mon souci. Les t-shirts allemands, les XL, ils sont bien XL. Le teuton est un peu large, c'est bien. Oui, je garde un peu ça, oui. [*Bertrand, 28 ans, enseignant, grand amateur de hard rock et de heavy metal, imposante collection de disques, 332*]

Qu'on leur prodigue des soins particuliers, qu'on évite de les porter de peur de les abîmer, qu'on en fasse des reliques, qu'on se défende d'en faire une collection alors qu'on les accumule, qu'on les patrimonialise sous la forme d'un instrument de mémoire ou de preuve[79], ou qu'on les porte en toute circonstance, l'objet t-shirt est un marqueur identitaire témoignant de l'attachement de celui qui le porte pour un genre musical. Il lui confère une identité

---

[78] ROCCOR, B. 2002, *op. cit.*, p. 218.

[79] Certains t-shirts achetés au cours des tournées présentent un certain nombre d'indications objectivables telles que les dates et les lieux des concerts.

culturelle tout comme il marque son appartenance communautaire. Cela se vérifie sans effort en fréquentant les concerts[80] propres à ce genre musical par exemple. Le mécanisme semble être sensiblement identique à celui que l'on trouve à l'œuvre dans les clubs de motards[81] ou chez les supporters de football[82]. Mais ce n'est pas tout. Il importe également de se distinguer au sein de cette communauté de goût afin de donner de la hauteur à son attachement. Pour Christian Le Bart, « les passionnés ne s'accomplissent dans la passion que parce qu'elle est distinctive, parce qu'elle les singularise »[83]. C'est ce qu'illustre l'extrait d'entretien suivant :

> Y a un truc plus propre au metal extrême, c'est la volonté de différenciation qui est très forte. Tu vas être le gars qui écoute ça. Quelqu'un va dire qu'il écoute Michael Jackson, n'importe quoi qui passe à la radio. Ça va pas poser problème outre mesure. Si tu dis que t'écoutes Darkthrone, déjà les trucs que le gens ne connaissent pas. C'est pour beaucoup de gens comme moi, c'est quelque chose qui participe de l'intérêt qu'on porte à ça. La volonté de se différencier. Des fois je suis habillé avec des pantalons spéciaux, des chaussures spéciales. Ouais, c'est la volonté de se démarquer par rapport au reste. Le truc d'appartenance c'est ça. [*Boris, 23 ans, étudiant, grand amateur de black metal et de metal industriel, imposante collection de disques, 268*]

Dans ces conditions, l'objet metal détient une double fonction. Il est à la fois instrument de mesure permettant d'évaluer le degré d'investissement de ses semblables et moyen d'afficher sa propre expertise. A ce titre, on peut considérer le t-shirt comme un outil de valorisation d'un artiste et d'un genre musical. Mais également comme un instrument de valorisation de soi-même.

---

[80] Avec la difficulté, soulevée par Christian Le Bart. 2000, *op. cit.*, p. 115, d'être anonyme au milieu de pairs partageant un mode d'expression identique. Ceux qui s'en accommodent sont rassurés à l'idée de faire partie d'une communauté. Pour les autres, il s'agit de trouver le t-shirt que personne ne porte pour tenter d'affirmer sa singularité. Dans ce cas de figure, le choix du t-shirt avant un concert est toujours un acte mûrement réfléchi.

[81] Si la comparaison avec les clubs de motards est envisageable sur la forme, elle mérite d'être nuancée quand au fond, notamment à la lecture de WOLF, D. R. 1995. *Les « Rebels ». Une fraternité de motards hors-la-loi.* Montréal : Les Editions Balzac, coll. L'envers du décor, p. 123-141. Pour cet anthropologue canadien, les « couleurs », à savoir l'emblème du club, « sont le symbole physique de l'appartenance au club. Qui plus est, elles sont le catalyseur du comportement du hors-la-loi. Elles changent profondément la réalité sociale et psychologique de celui qui les porte » (p. 129). En outre, leur obtention suppose une très longue initiation sanctionnée par plusieurs rites de passage. Les « couleurs » de l'amateur de metal relèvent quant à elle exclusivement du libre arbitre.

[82] MIGNON, P. 1998. *La passion du football.* Paris : Odile Jacob.

[83] LE BART, C., avec la coll. de AMBROISE, J.-C. 2000, *op. cit.*, p. 102.

2.2. LA PRATIQUE CULTURELLE

La pratique culturelle telle qu'elle est entendue ici se distingue de la consommation culturelle. Elle se fonde sur une activité de production. Une production d'objets propres au monde du rock. Soit une activité consécutive d'une consommation d'objets déterminés ayant déclenché un attachement au rock :

> C'était un disque de Deep Purple. C'était Machine Head « Smoke on the water ». C'était ça. Quand c'est sorti, en 71. J'avais 12 ans, quoi. Quand j'ai entendu ce disque c'était : « Qu'est-ce qui se passe ? ». Parce que jusque là j'étais chez mes parents. T'écoutes la radio, la télé, t'as que de la variété partout et puis d'un coup on me fait écouter ça, je dis : « Tiens, ça existe ! », et puis voilà, quoi. Après ça, le type qui m'a fait écouter ça, il voulait s'acheter une batterie, il voulait faire de la zique, il est venu avec un copain à lui qui avait une batterie, qui l'a installé dans le garage de mon père. Il a pris la batterie, tu vois, pour me montrer un peu ce que c'était, et quand j'ai vu le mec jouer de la batterie je suis devenu fou, quoi, je disais : « C'est ça quoi ! C'est ça que je veux faire ». Et puis voilà, c'était le déclenchement. [*Richard, la quarantaine, ingénieur du son en studio, guitariste, 367*]

> J'ai écouté Iron Maiden, AC/DC, Metallica, ces trucs là, fin du collège, début lycée, même jusqu'à la fin du lycée, j'étais plus hard-rock. Mais je me suis rendu compte par après que c'était pas ce que j'aimais et c'est en arrivant en fac, en pouvant soit lire des magazines par la médiathèque, découvrir des trucs, que j'ai trouvé ce qui me plaisait le plus, c'est-à-dire le punk rock, en passant par autres choses. En passant par Nirvana par exemple pour découvrir les Supersuckers. C'était toujours par étapes. A partir d'un truc, d'une chanson ou d'un groupe ou du label d'un groupe qui m'amène à un autre groupe, pour arriver à ce que j'aimais vraiment, c'est-à-dire plus punk rock. Mais arriver au rock en général, je pense que c'est venu parce que j'ai toujours été plus attiré par ce qui était un peu guitares électriques, grosses batteries et je l'ai senti dans des bandes originales je pense. Ou alors des trucs plus rythmés, voilà. [...]
>
> **A partir de là, est-ce que tu peux expliquer le processus qui t'a amené à prendre une part active dans le rock, à ne plus être un simple consommateur mais quelqu'un qui...**
>
> J'ai essayé d'être musicien. Bon, ça n'a pas été une expérience très, très concluante. Parce que déjà j'étais bassiste. Je me suis mis à la basse parce que j'avais des copains qui s'étaient mis à la batterie et à la guitare et il fallait un bassiste, donc je me suis mis à la basse pour essayer. Une fois qu'il n'y a plus eu de groupe, j'ai eu du mal à reprendre. C'est pas facile de faire de la basse tout seul. J'étais toujours attiré par... je lisais beaucoup de magazines et j'essayais de voir un petit peu comment écrivaient différents journalistes. Je faisais attention à des détails, je faisais pas seulement attention aux photos et aux articles, j'essayais de voir comment c'était agencé, comment ils tournaient leurs phrases, comment une chronique pouvait être vendeuse ou ne pas l'être. Des choses comme ça, comment ils posaient leurs questions. C'est d'abord parti de l'envie d'être journaliste, de parler de la musique. C'est quand j'ai constaté qu'on pouvait faire des fanzines que je me suis dit : « on essaye ! ». [*Fabrice, 25 ans, emploi jeune, organisateur de concerts, rédacteur d'un fanzine punk rock, gestion d'un catalogue de distribution, production de disques, 9*]

Ces deux extraits d'entretiens soulignent le désir de performer un attachement. Ils indiquent également un passage entre consommation culturelle et pratique culturelle. Le premier débouche sur la production musicale. Le second ouvre sur la production d'un fanzine. Je m'appuierai sur ces deux exemples pour illustrer un certain nombre d'autres modalités d'attachement au rock. Il ne sera pas question de se livrer à une présentation linéaire d'objets comme dans le chapitre 2. Mais plutôt d'observer deux types d'objets spécifiques, en lien avec les justifications qu'en donnent leurs producteurs

2.2.1. Produire de la musique

Interpréter la traduction d'un amour pour le rock dans la pratique instrumentale en tant que manifestation d'une « nécessité intérieure », pour reprendre une expression du peintre Kandinsky[84], est un lieu commun :

> Je suppose que le rock en tant que musicien c'est aussi pour exprimer quelque chose, mais je sais pas quoi. Je me suis pas posé la question et je pense que les trois-quarts des gens qui font du rock sont dans mon cas. C'est un truc dont je peux pas me passer. Faut que je le fasse. [*Dimitri, 33 ans, fonctionnaire, guitariste-chanteur dans un groupe punk rock garage, 227*]

Il s'agit néanmoins d'un lieu commun délicat à généraliser, notamment lorsque l'impulsion vers la pratique instrumentale est donnée par des parents soucieux de l'éducation artistique de leur progéniture :

> En fait, quand j'ai commencé à écouter de la musique, j'avais dix ans. A l'époque, on fait plus du sport. Je viens d'un milieu, mes parents, moins mélomanes qu'eux tu meurs. Ma mère écoutait un peu la radio. Elle achetait le disque des Enfoirés pour faire une bonne œuvre. Mon père par contre, sorti de Georges Brassens, il s'en tape. Ses parents à lui étaient pareils. J'ai pas été élevé dans la musique. Par contre, à partir d'un certain âge, pour des raisons de lunettes, j'ai arrêté le foot. J'ai refait un peu de tennis de table. Mais comme j'étais à fond dedans comme auditeur, ma mère m'a dit : « plutôt que de glander à la maison, pourquoi tu t'y mets pas ? ». La réaction de mon père : « ok, on t'achète une guitare, mais dans trois mois elle est dans le placard ». Depuis j'en ai cinq à la maison, j'adore ça. Ça s'est jamais démenti. [*Florent, 33 ans, fonctionnaire, guitariste d'un groupe death metal, 27*]

Par ailleurs, vouloir produire de la musique rock n'est pas nécessairement déterminé par un attachement fort à son endroit, ce qui, il faut le noter, est très rare :

> J'écoute pas beaucoup de musique. J'ai pas de culture rock d'auditeur. Je connais des trucs bien sûr par osmose, on connaît toujours un tas de choses. Mais j'écoute très peu de musique chez moi. Je fais ça parce que ça m'amuse. J'aime bien essayer de mettre trois sons qui font que ça fait glinglinglingling et que ce soit sympa. Je sais pas, c'est mon truc, j'aime bien, rien de plus que ça. Mais je suis pas consommateur. [...] J'aime bien chanter. Je chante pas très bien juste, mais j'aime bien chanter. J'aime bien. C'est marrant ça. Crier j'aime bien. Ça me botte ça. [*Alain, 40 ans, intermittent du spectacle, musicien, 132*]

Quel que soit le processus menant à la pratique instrumentale, ces extraits d'entretiens rendent compte d'un attachement manifeste à son endroit. Ce qui signifie que l'activité exerce elle aussi un pouvoir sur les amateurs de rock. Le pouvoir de procurer des émotions plaisantes notamment. A cet égard, le monde du rock apparaît comme un terrain d'expérimentation multiple. Au sein duquel peuvent se produire des attachements tout aussi multiples. Le processus d'attachement au rock peut transiter par une somme d'objets médiateurs. Et comme on a pu le voir plus haut, l'instrument de musique est un médiateur potentiel. Au même titre que son pendant : le groupe de rock. Un grand nombre d'acteurs composant l'échantillon

[84] HEINICH, N., SCHAEFFER, J.-M. 2004. *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie.* Nimes : Editions Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, p. 80. Cette expression est également mobilisée par MENGER, P.-M. 1983. *Le paradoxe du musicien.* Paris : Flammarion, p. 22.

pratiquent un instrument de musique en groupe (*cf.* chap. 3). On peut faire l'hypothèse que s'ils engagent leur corps dans l'activité musicale, c'est « pour mieux s'approprier l'efficacité artistique de ces [instruments], qu'ils ne peuvent sinon manipuler que par l'intermédiaire du corps d'autrui[85] ». Ainsi, en produisant du rock à leur tour, les amateurs stabilisent leur identité d'acteurs culturels sous couvert d'une participation concrète aux activités propres au monde du rock.

> Comment j'y suis venu ? Tu passes du passif à l'actif. Tu te dis que t'aimerais bien faire comme eux [les groupes fétiches]. T'économises pour acheter une guitare. T'essaie de gratter un petit peu. Ça galère. Tu formes des groupes avec des copains. Personne ne sait plus ou moins jouer. [*Antoine, 35 ans, travailleur social, guitariste dans plusieurs groupes de rock, répertoire de reprises, 23*]

La production musicale est indissociable d'un engagement corporel et donc de la production d'émotions plaisantes dont on sait maintenant qu'elles soutiennent l'attachement. C'est ce que donnent par exemple à entendre les propos ci-dessous :

> Je suis une personne assez calme. Quand je monte sur scène, je sais pas, c'est l'adrénaline. Je tremble de partout. En concert l'autre fois, je commençais à faire le con et je me disais que je finirais pas le concert. Soit je me pète une guibole. Soit je vais tellement sauter que j'aurais plus de souffle. C'est plutôt pétage de plombs. Une fois en répète, on jouait, je sais pas ce qui m'a pris, je venais de m'acheter un ampli tout neuf. Je sais pas ce qui se passe, je cours et je saute sur l'ampli. Je me prends les pieds dans l'ampli, je me gaufre la gueule avec la basse. Le truc de con. On était trois dans la salle. Pété un boulon. J'ai rien cassé. Encore heureux. C'est un peu bizarre. Disons que c'est une émotion que tu retrouves nulle part ailleurs. C'est assez difficile à expliquer. C'est comme quand tu vas à un concert d'un groupe que t'adores, que tu te déchaînes. L'intensité est encore plus forte parce qu'en fait, y a un sentiment de satisfaction en plus parce que tu te dis « ils jouent super », mais là, en fait tu te dis qu'ils adorent ta musique. Tu rejoins les gens parce que la musique que tu fais, ça les touche. Tu rejoins les gens. C'est quelque chose d'indescriptible. Y a un sentiment d'excitation et d'énervement positif, d'énergie, d'adrénaline pendant tout le concert, mais après, je suis une vraie merde. Après, ça redescend tout d'un coup. Je me pose dans mon coin, je bois une bière et après je vais me coucher. C'est difficile à expliquer. J'espère que j'y suis arrivé tout de même. [*Maurice, 28 ans, emploi jeune, chanteur d'un groupe crossover metal, 128*]

> C'est le meilleur moment de la vie du groupe. Je dis tout le temps que le meilleur endroit pour faire de la musique, c'est sur scène. C'est génial d'être sur scène. C'est l'extase. Sans se prendre pour une star je suis sur une scène, les autres sont en dessous. Il se passe quelque chose. Tu te rends compte que tu renvoie au public ce que t'as créé dans ta tête. Tu vois les gens qui bougent la tête, qui suivent, qui gueulent et tout, c'est génial.
>
> **T'es attentif à la réaction des gens sur scène ?**
>
> Ouais, quand tu peux les voir. Moi je suis au fond avec ma batterie. C'est surtout après quand les gens viennent te voir. J'arriverai pas à le définir, c'est vraiment intense. Y a une communication qui se fait. Alors que sans la musique ça se trouve les gens se seraient jamais rencontrés. Je trouve ça génial. [*Pierre, 25 ans, étudiant, batteur d'un groupe rap metal, 78*]
>
> **Et qu'est-ce que tu ressens lorsque t'es sur scène et que ça se passe bien par exemple**
>
> Pfff. J'ai pas envie que ça s'arrête. C'est génial. C'et un moment d'euphorie. Quand t'es sur scène quand ça se passe comme ça, t'es pas toi-même, t'es sur ton nuage. Quand ça finit, bloum, tu retombes sur terre. Tu te sens vraiment porté, c'est génial, limite en transe. C'est au moins aussi bon que faire l'amour (rires). C'est différent [...] [*Nathan, 20 ans, étudiant, batteur dans un groupe death metal, 86*]

[85] LEVERATTO, J.-M. 2000, *op. cit.*, p. 325.

Ces propos renvoient probablement la pratique instrumentale à un degré d'intensité au moins équivalent à celui de la première rencontre avec le rock. En effet, la pratique instrumentale génère elle aussi des états corporels singuliers. C'est ce que souligne l'emploi d'un vocabulaire spécifique : énergie, adrénaline, tremblements, euphorie, extase, transe, etc. L'idée d'un partage avec le public, certes moins fréquemment mobilisée, rend néanmoins compte de l'importance de l'échange et de la participation dont on attend qu'ils fonctionnent sur un mode symétrique.

La pratique musicale génère également d'autres types de sensations, moins fréquemment verbalisées. On trouve par exemple celles liées aux propriétés physiques de l'équipement instrumental :

> Puis j'ai acheté une guitare. C'était un petit ampli où y avait pas de gain [système permettant d'augmenter la puissance d'un amplificateur], j'ai mis le truc à fond, j'ai eu un semblant de saturation. Je jouais avec l'électricité tu vois. C'est ce côté électricité, énergie, vibration. C'est vraiment ce côté physique qui me plait vachement. Ce côté ondulatoire de la musique électrique. Les vibrations que tu émets et que tu reçois, je pense que c'est ça.
>
> **Tu le perçois vraiment**
>
> Oui, oui. D'ailleurs quand je suis sur scène j'adore ça. J'ai envie que ça vibre, que ça me remonte dans les pattes. T'entends ce que tu joues rarement. Donc je mise vachement sur les vibrations, les basses qui me remontent dans les pattes et ça me fait vibrer le corps. Tu le ressens beaucoup avec le ventre. [*Constant, 28 ans, emploi jeune, guitariste dans un groupe de metal hardcore, 23*]

Les vibrations procurées par le ronflement ou la saturation d'un amplificateur peuvent ainsi contribuer à nourrir un attachement au rock. Dans ce cas, les effets retentissent directement sur le corps puisqu'ils le traversent et l'ébranlent physiquement. Mais faire de la musique ne consiste pas seulement à se produire sur scène. Faire de la musique, c'est aussi « aller » faire de la musique, se rendre vers un lieu pour s'y produire. Un moment qui contribue lui aussi à entretenir l'attachement si l'on en juge les propos suivants :

> Moi ce que je cherche, c'est à tourner deux cent dates dans l'année. Si je pouvais faire deux cent cinquante concerts dans l'année, je le ferais. Moi je me sens bien que quand je vois la pancarte Nancy barrée. Je commence à me sentir bien, là. Et alors une fois que je vois la pancarte France barrée, alors là, je me sens très, très bien. T'es tellement loin de tout… C'est ce que je souhaite à tous les groupes. [*Benjamin, 30 ans, Rmiste, manager, tourneur, musicien de rock expérimental, 309*]

Et puis, il ne faut pas oublier que faire de la musique c'est aussi la répéter. Il est à ce titre particulièrement intéressant d'entendre le même amateur évoquer avec éloquence son attachement au local de répétition non pas en tant qu'un lieu de création, mais plutôt dans le rapport sensuel qu'il entretient avec ce lieu :

> Cette odeur fantastique de poussière qui brûle sur les lampes, un peu de bière froide et de tabac froid, tout ça mélangé dans un local, ça fait une odeur de local de répète. Y a que dans les locaux de répètes qu'il y a cette odeur là. Tu la retrouves quasiment dans tous les locaux de répètes. Où il y a des amplis à lampes (rires). C'est important les amplis à lampes pour l'odeur.
>
> **C'est la première fois que j'entends ça. Qu'on rapproche le plaisir de la musique à l'odeur**

> C'est un univers un local de répètes. Quelques clopes, quelques joints et quelques canettes et voilà. Je dis ça, mais on ne fume pas dans notre local, ni de clopes, ni de joints, mais y a quand même l'odeur du local de répètes. C'est peut-être lié aussi psychologiquement. [*Benjamin, 30 ans, Rmiste, manager, tourneur, musicien de rock expérimental, 482*]

A travers ces quelques exemples, on saisit mieux ce que peut la pratique instrumentale. Elle conduit à établir un rapport direct à la production musicale ainsi qu'à l'ensemble des médiateurs qui la rendent possible. Ce faisant, elle produit simultanément du musical et du social. C'est-à-dire qu'elle participe d'une construction identitaire individuelle et collective au même titre qu'elle contribue à faire exister le monde du rock. Or, le monde du rock est un monde mixte. Reliant humains et objets dans des chaînes innombrables et mouvantes. Un monde d'objets dotés de pouvoir sur les humains. Des objets encourageant inlassablement les humains à produire de nouveaux objets. C'est ce rapport qu'il s'agit d'étudier plus avant, au travers de la production d'un objet singulier : le fanzine.

2.2.2. Produire un fanzine

Le fanzine rock est un objet culturel très peu étudié en France[86]. Il est pourtant un excellent exemple d'objet rock. Car il est pourvu d'une matérialité physique, contrairement à la musique dont le caractère est « fluide et fuyant[87] ». Mais aussi car il permet de saisir un certain nombre d'autres modalités d'attachement au rock que celles abordées jusqu'à présent. Toutefois, avant d'aller plus loin, il est nécessaire d'apporter un éclairage sur l'objet fanzine en tant que tel[88].

Le mot fanzine apparaît aux Etats-Unis au cours des années 30. Il est issu de la contraction de ***fanatic*** et de ***magazine***. Ce sont des amateurs de science-fiction qui l'ont appliqué au support papier qui leur permettait d'échanger des informations sur l'objet de leur attachement. Il est traversé par l'idée que tout un chacun peut à la fois être rédacteur, imprimeur et éditeur d'une publication. Le concept de fanzine arrive en France à la fin des années 60, emboîtant le pas des mouvements contre-culturels dont il constitue alors un formidable outil d'information tous azimuts (politique, révolution sexuelle, musique, écologie, etc.). Ensuite, c'est le monde

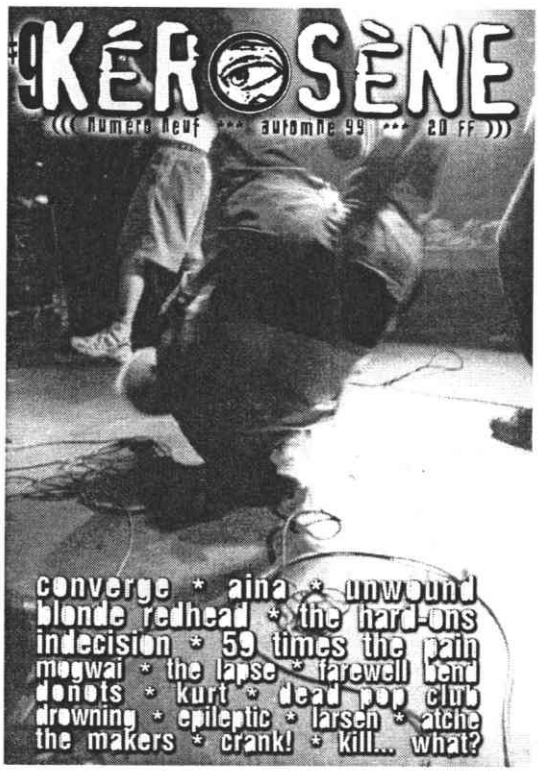
---

[86] MIGNON, P. 1988. La production sociale du rock. *Cahiers Jeunesses et Sociétés*, n° 10, p. 20 ; ETIENNE, S. 2003. « First & Last & Always » : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative. *Copyright Volume !* « Autour des musiques actuelles », vol. 2, n° 1, p. 5-34 ; HEIN, F. 2003. Les fanzines rock et leurs rédacteurs en Lorraine. *Ethnographiques.org*, n° 3. Disponible sur : http://www.ethnographiques.org/documents/article/arHein.html

[87] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op. cit.*, p. 39.

[88] Les illustrations qui accompagnent cette section proviennent toutes de fanzines lorrains. Elles ne sont pas nécessairement en lien avec la typologie qui va suivre.

de la bande dessinée qui se l'appropriera pendant la première moitié des années 70 avant de le partager avec la musique (rock notamment) sous l'influence du moment punk, après 1977[89]. Le déferlement de ce phénomène n'aura épargné que très peu de départements métropolitains si l'on se réfère au recensement établi par la Fanzinothèque de Poitiers[90]. Il a ainsi largement essaimé en Lorraine où, comme partout ailleurs, sa dynamique est vivace et éphémère à la fois. [*1ère de couverture du fanzine Kérosène, 1999, imprimé, format A 4, 64 pages, tirage 1 500 exemplaires, ci-dessous*]



Qu'est-ce qu'un fanzine ? David Ginsburg propose une distinction intéressante entre les fanzines et ce qu'il appelle les fans magazines que sont les publications spécialisées de la presse nationale (de type Rock'n'Folk, Rock Sound, Rock Hard, etc.). Selon lui, un fan magazine « exploite l'intérêt du public pour des célébrités du monde du sport ou du spectacle [et] sont des publications commerciales qui visent un public relativement large [tandis qu'un fanzine est un] périodique rédigé et supervisé par des amateurs [...] et qui est fréquemment ronéoté[91] ». D'un point de vue empirique, on peut ainsi distinguer deux types de fan-zines. On a d'une part des publications élaborées pour des amateurs par des acteurs qui en font profession. Elles ont des buts commerciaux, sont produites par une équipe de journalistes rémunérés, font de la publicité, utilisent des moyens de diffusion conséquents[92] et touchent un public important. On a d'autre part, des publications produites sur le temps de loisir par et pour les amateurs. Leurs rédacteurs revendiquent des valeurs de plaisir, de partage, de créativité, etc., mais ne visent pas explicitement la réalisation d'un profit. Selon Samuel Etienne, le fanzine « représente un

[89] BENETOLLO, A., LE GOFF, Y. Historique du rock. *In* GOURDON, A.-M. Sous la dir. 1994. *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux.* Paris : CNRS Editions, coll. Arts du spectacle, p. 36.

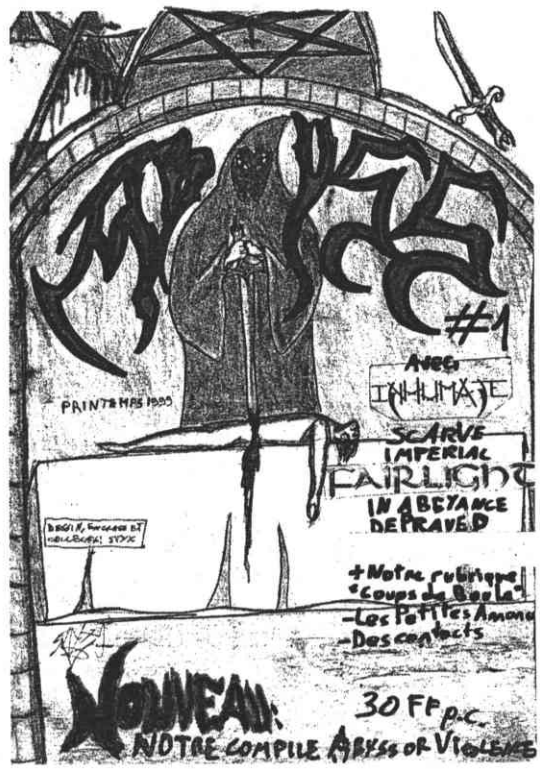
[90] On y trouve aujourd'hui plus de 30 000 références. Le dernier recensement en date (20.01.99) fait apparaître l'existence de 492 titres, dont 30 % se renouvellent chaque année. Disponible sur : http://www.fanzino.com/pages/docrok2.htm

[91] GINSBURG, D. D. 1979. The world of rock'n'roll fanzines and fandom. *Serials Review* : Central Michigan University, p. 30-45.

[92] Assurés essentiellement par la NMPP (Nouvelles Messageries de la presse parisienne) qui distribue près de 90 % de la presse vendue en France.

mode de communication horizontal nivelé et bidirectionnel (les fans parlent directement aux autres fans et ceux-ci ont la possibilité de répondre), alors que la presse dominante est un mode de communication vertical hiérarchisé et descendant (les professionnels – sous entendus « spécialistes » autoproclamés) parlent aux profanes qui n'ont pas ou peu de possibilité de répondre)[93] ». Les deux types de publications rendent cependant les mêmes services : l'évaluation de la qualité d'une production et la conservation de cette production.

Il est question ici de fanzines musicaux rock. Ils se présentent comme des publications papier de faible diffusion, n'empruntant pas, pour la plupart d'entre elles, des circuits de distribution classiques, ni ne sont obligatoirement imprimées au sens industriel du terme. Leur périodicité est le plus souvent irrégulière et son ou ses rédacteurs cherchent à faire partager par l'écrit, des thèmes qui les passionnent. Une quarantaine de fanzines lorrains étaient en activité au cours de mon enquête. Ils sont souvent très hétérogènes quant à leurs caractéristiques techniques, éthiques et esthétiques, mais ils ont pour trait commun de n'avoir que peu de visibilité publique. Leur lectorat restant pour l'essentiel confiné au sein d'un cercle d'initiés. [*1ère de couverture du fanzine Abyss, 1999, photocopié, format A 4, 30 pages, tirage aléatoire, ci-dessus*]



Comment un objet fanzine peut-il se cristalliser sous la forme d'un projet personnel ? Répondre à cette question nécessite de reconstituer le processus à l'origine de la création d'un fanzine avant qu'il ne se prolonge et ne se matérialise sous la forme d'un objet fanzine.

> Le fanzine c'est parce que j'ai toujours consommé beaucoup, beaucoup de (ma femme a assez râlé) de musique et de publications et de journaux... J'étais abonné à Best, Rock'n'Folk, les Inrocks, pendant des années et j'ai toujours acheté beaucoup de fanzines indépendants et tout ça. Moi j'ai toujours été très curieux. Donc souvent j'allais à la Fnac ou chez d'autres disquaires, bon à Metz, c'était principalement la Fnac et je trouvais des disques que personne ne connaissait, perdus dans des rayons. Y avait juste une pochette qui m'intriguait, paf, j'achetais. Je me posais même pas la question. J'écoutais même pas, c'était pas possible. Donc je le prenais et j'achetais. Juste parce que la pochette me tapait bien. Le disque pouvait pas être mauvais, la pochette est bien. 99% du temps je me trompais pas. Donc, j'achetais des disques et je les faisais écouter autour de moi et personne les connaissait. Je me suis dit que c'était pas normal. C'est génial, comment ça se fait que vous connaissiez pas ? Et puis je voyais que les gros journaux style Rock'n'Folk n'en parlaient jamais. Par contre, tous les autres petits indépendants que j'achetais, comme Abus Dangereux, Ritual, Espoir Ephémère ou un truc comme ça, ils en parlaient un petit peu. Je me suis

[93] ETIENNE, S. 2003, *op. cit.*, vol. 2, n° 1, p. 11.

> dit merde, pourquoi pas moi essayer de faire un petit journal ou je parlerai de ce que moi j'aime et de parler de ce que j'ai vu en concert ou des trucs comme ça. Et puis faire circuler le petit journal autour de moi. Essayer d'en faire pas mal d'exemplaires et d'en donner un peu partout pour voir si ça peut intéresser des gens et puis faire circuler les groupes. [il va répondre au téléphone] Et puis voilà, donc j'ai commencé le fanzine. Au début, ben j'étais tout seul à le faire. Je faisais comme je pouvais et puis j'ai rencontré Nathan, un gars qui bosse maintenant à la Fnac à Metz, qui lui aussi est passionné de musique comme moi, qui aussi écoutait plein de trucs que personne ne connaissait. Le premier numéro je l'ai fait tout seul, puis il est venu avec moi pendant les premières années. On faisait les interviews, on faisait les chroniques de disques, on se passait les infos, tout ce qu'on pouvait récupérer, puis après on a essayé de se faire connaître en en envoyant à d'autres zines, à des radios, dans des salles de concert et tout ça pour pouvoir faire bouger le truc. Parce que bon, les premiers numéros... déjà on peut pas dire vendre, parce que 5 francs le numéro, c'est pas de la vente, mais bon. Dès le premier numéro, on en a vendu peut-être dix. On était un peu déçu (rire) et on s'est dit : « ben merde, si on peut en vendre, on va en vendre et s'il en reste, on va les donner, on va les distribuer, on va les mettre partout pour que les gens puissent les lire et au moins ce sera pas perdu, quoi ! Et puis progressivement on a monté le tirage pour arriver jusqu'à presque 1 000 exemplaires. Au début c'était 150, 200. Et puis ça, c'était en 90, ça fait dix ans. Bon heureusement la formule a évolué. On a une mise page qui est par ordinateur alors qu'auparavant on tapait à la machine à écrire (rire). C'est un peu mieux, c'est un peu plus joli. [*Mark, 32 ans, assistant vétérinaire, guitariste-chanteur dans un groupe de rock, rédacteur d'un fanzine rock, 47*]

Cet exemple confirme combien l'amour de la musique rock reste un élément moteur transversal à tous les acteurs culturels. Le plaisir de faire quelque chose pour le rock qu'on aime constitue la motivation principale de la fabrication d'un fanzine. Mais cet exemple souligne également l'importance des fanzines eux-mêmes dans le processus d'attachement. Sans compter que la lecture est au fanzine ce que l'écoute est à la musique rock, à savoir « une ouverture de l'être à ce qui vient du dehors[94] ». Ce qui est rappelé de manière très explicite dans les propos suivants :

> Dans notre coin reculé des Vosges, nous n'avions jamais vu de fanzines, il n'y avait pas d'émission de radio... Nous étions complètement repliés sur nous mêmes, et la découverte des fanzines nous a vraiment ouvert d'autres horizons et nous a permis de nous intéresser à d'autres groupes que ceux que nous écoutions à ce moment là [...] Je dirais plutôt que des tas de gens s'intéressent d'abord aux fanzines en tant que lecteurs, et que fatalement, l'envie de faire leur zine, de monter leur distro ou leur groupe leur prend. Il ne faut pas s'en plaindre car c'est le but recherché ! J'en suis un exemple et je ne pense pas être le seul, non ? Donc ce n'est pas un cercle fermé, plutôt une spirale avec des gens qui s'arrêtent, et d'autres nouveaux qui commencent à s'impliquer activement. Et je crois que cette spirale va en s'élargissant petit à petit. [*Fred, 32 ans, rédacteur du fanzine Earquake, figure historique du fanzinat punk rock, interviewé dans le fanzine nancéien Elektrochok, n° 3, 1999*]

La consommation de l'objet fanzine peut donc conduire à l'attachement à ce type d'objet. Et cet attachement peut se traduire par la production d'un fanzine. En Lorraine, cette production est très largement plurielle. Tout d'abord par la variété des genres musicaux qu'elle aborde[95]. Ensuite, par les arguments qui soutiennent l'action de chaque rédacteur et dont seule une typologie peut rendre compte.

---

[94] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op.cit.*, p. 39.

[95] Les fanzines lorrains se divisent essentiellement en trois grandes catégories selon les genres qu'ils traitent : le metal, le punk et le hardcore. De manière plus isolée on trouve également des fanzines rock gothique ou industriel.

Typologie des fanzines lorrains

Le fanzine tremplin

« C'est d'abord parti de l'envie d'être journaliste, de parler de la musique », déclare Fabrice à propos de son activité, un peu plus haut dans le texte. Ses propos illustrent parfaitement combien la rédaction d'un fanzine peut constituer une étape transitoire avant d'accéder à « autre chose ». L'activité peut ainsi être vécue comme une rampe de lancement, une sorte de marchepied vers une professionnalisation dans le monde de la presse musicale nationale. Pour filer la métaphore militaire, on dirait « faire ses classes ». En filigrane, c'est l'image du journaliste, voire de l'écrivain qui se dégage dans ce cadre, même si cette ambition s'affiche quelquefois de manière plus circonspecte :

> J'y ai pensé l'autre jour, ça doit être depuis que je suis tout petit. Je ne sais pas, j'aime bien lire. Je faisais des tas de trucs, je faisais des BD quand j'étais gamin, j'écrivais des nouvelles quand j'étais ado. Donc, je ne sais pas, j'aime bien écrire. J'aime bien lire, j'aime bien écrire. Donc, c'est une façon de pouvoir faire ça. Parce que si j'attendais d'être dans un grand quotidien, ou d'être un grand écrivain, je pense que je ne sortirais jamais mon stylo. Donc, c'était une façon d'alimenter mes rêves cachés peut-être. Je n'en sais rien. [*Tanguy, 36 ans, psychologue, ancien animateur radio, chanteur dans un groupe punk, roadie, rédacteur dans plusieurs fanzines, intermédiaire dépôt vente pour fanzines, 85*]

[*1ère de couverture du fanzine Erzatz Troops, 2000, photocopié, format A 4, 24 pages, tirage aléatoire, ci-dessous*]



Cette image est entretenue par quelques exemples notoires de rédacteurs de fanzines dont le talent a permis de rejoindre des rédactions de fan-magazines diffusés par le circuit commercial classique. Il est indéniable que ce type d'activité permet de capitaliser un savoir faire éventuellement valorisable et transférable dans des sphères professionnelles. Rédiger un fanzine permet de développer des compétences qui ne se réduisent pas seulement à ordonner des mots. On y apprend également la maîtrise de l'ensemble du mécanisme lié à la réalisation d'un fanzine. Autrement dit, le fanzine peut être considéré comme un modèle réduit d'un magazine ou d'un journal. Ce qui fait de lui un laboratoire. Le cas du fanzine Kérosène est à ce titre exemplaire. Au bout de cinq années de parution (dix numéros), le fanzine a obtenu une reconnaissance

unanime dans la presse spécialisée nationale, ce qui lui vaut aujourd'hui d'être considéré comme une référence du genre. Dans le même élan, son rédacteur principal a pu mettre cette notoriété et ses compétences à profit pour stabiliser temporairement son activité par le biais du dispositif emploi jeune. Ainsi, plutôt que de chercher à construire une passerelle vers un ailleurs (ce qui reste toujours envisageable), on observe ici un type de démarche innovant visant à pérenniser sa propre activité. [*1ère de couverture du fanzine Putrid Dysentery, 1999, photocopié, format A 4, 90 pages, en anglais, tirage 300 exemplaires, ci-dessous*]

Le fanzine service

Les rédacteurs de fanzines sont avant tout des amateurs. En tant qu'amateurs, ils constituent la frange la plus inquiète du monde du rock mais également la plus difficile à satisfaire[96]. C'est peut être de cette insatisfaction que s'échafaude un itinéraire vers et dans le fanzinat. Le désir de participer à un secteur d'activités du monde du rock par l'intermédiaire de l'écrit est un facteur qui ne se suffit pas à lui même pour justifier d'un investissement dans ce type d'activité. L'identification d'un besoin sur la base d'une expérience personnelle est une autre manière de s'engager dans la rédaction d'un fanzine.



> Cette idée naquit par rapport au contexte du fanzinat français d'il y a deux ans. En France, il n'y avait pas à proprement parler de fanzine punk rock français avec une présentation professionnelle. [...] Donc on s'est dit, pourquoi ne pas essayer de faire un truc différent des trucs actuels photocopiés. [...] On désirait toucher un plus large éventail de personnes, du petit jeune au vieux punk. Avoir un impact promotionnel à une plus grosse échelle, et sans nous en rendre compte tout de suite, remplir le rôle d'un « magazine » de la scène punk rock. [*Marc, rédacteur de Worst, extrait d'entretien tiré du fanzine québécois Macadam n° 11, 1998*]

Si l'intérêt de la participation est manifeste dans l'activité fanzine, il se double de celui de proposer une alternative à l'existant quand bien même la publication n'occuperait que des espaces interstitiels. On peut donc faire l'hypothèse que l'existence de fanzines est souvent symptomatique d'un manque. Insuffisance qui repose sur le constat d'un terrain non desservi par la presse spécialisée traditionnelle. Ce que la profusion des genres et des sous-genres peut

[96] VERSINS, P. 1961. Fandom français. *Fiction*, n° 95, p. 125-129.

aisément justifier. Les fanzines ont ainsi une double fonction. Premièrement, réagir contre une forme de presse professionnelle « passoire », jugée trop conventionnelle et trop commerciale. Deuxièmement, combler des espaces esthétiques laissés vacants, y compris par les autres fanzines. Leur attention se portera donc avant tout sur les musiques à potentiel commercial réduit et les groupes débutants ou d'avant-garde, tout en développant, selon les cas, un point de vue régional. Ce qui conduit à terme, à une hyper spécialisation. Les fanzines se situent ainsi en aval et en amont de l'industrie musicale. En aval, car ils devancent les médias traditionnels en s'intéressant aux valeurs de demain. En amont, car ils continuent de suivre et de soutenir les artistes que l'industrie du disque n'a pas encore absorbé.

> Quand on a commencé, je me souviens dans le premier édito, on avait dit que si on pouvait faire vendre avec une chronique, faire vendre un ou deux disques de plus ou alors faire venir quatre cinq personnes de plus à un concert, ce sera déjà bien et je me rends compte que on a dépassé ça, et on en est à un stade où une chronique peut dans certains cas vraiment commencer à faire connaître un groupe. Ben on a eu l'exemple avec Crane où l'interview a permis au groupe de trouver un label. Ça, ça nous a fait vraiment plaisir. Le but, et on le répète sans arrêt, c'est vraiment de servir à quelque chose. Que ce soit à trouver des concerts où a vendre des disques, où à une personne de connaître des groupes. [*Fabrice, 25 ans, emploi jeune, organisateur de concerts, rédacteur d'un fanzine punk rock, gestion d'un catalogue de distribution, production de disques, 443*]

Dans son étude sur la culture musicale de l'entre-deux guerres, Sophie Maisonneuve relève que la démocratisation du phonographe est concomitante de l'apparition de « revues d'amateurs[97] » et du développement de la « critique discographique[98] ». Rien de surprenant donc à ce que la presse spécialisée accompagne le développement de l'industrie musicale. Toutefois, pour nombre d'amateurs, la presse spécialisée traditionnelle apparaît comme le reflet de cette dernière, pour ne pas dire son outil[99]. Ce constat a eu pour effet d'inciter une frange d'amateurs à l'action. Par conséquent, il est donc permis de considérer la croissance de l'industrie musicale comme le premier générateur de formes d'expression tels que les fanzines. En tant que réaction conjoncturelle, les fanzines constituent ainsi des instruments de résistance.

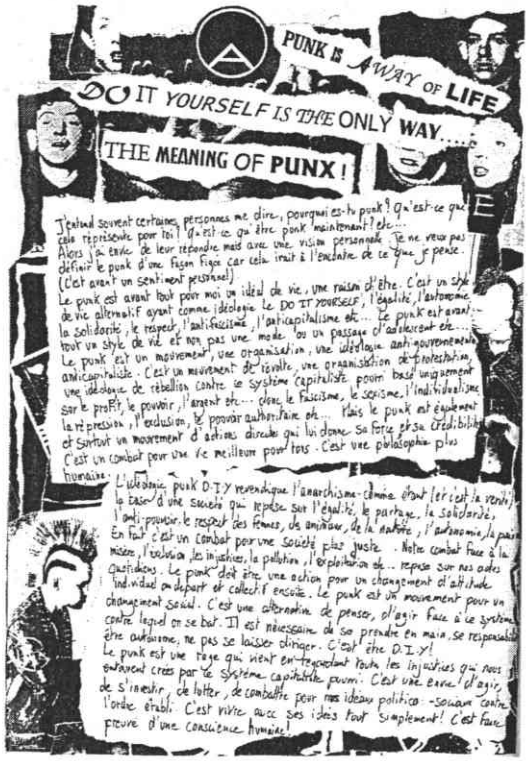
---

[97] MAISONNEUVE, S. 2001, *op. cit.*, p. 14.

[98] MAISONNEUVE, S. 2001, *op. cit.*, p. 26.

[99] DUFRESNE, D. 1990. Enquête sur la presse rock nationale. Best, Rock & Folk, Les Inrockuptibles et Sub-Rock. *Combo !*, n° 5, p. 85-110. On peut se référer également aux très éclairantes conférences données par Samuel Etienne au cours du premier semestre 2004 dans le cadre de la tournée GBH+ support (Clermont-Ferrand, Lille, Paris).

Le fanzine de combat



Beaucoup de rédacteurs opposent le fanzine qu'ils éditent au fan-magazine de différentes manières. La première opposition est d'ordre esthétique. Ces rédacteurs situent leur fanzine sur le terrain de l'avant-garde et des musiques alternatives. En cela, ils se veulent une réplique à la presse traditionnelle qui, pour survivre, doit s'inscrire dans une logique dictée par des impératifs commerciaux. Généralement dégagés de toute contrainte économique lourde, les fanzines ont toute latitude pour s'intéresser à des genres musicaux négligés par les médias traditionnels. Etre le seul espace d'accueil pour un genre de rock, confère à certains fanzines un pouvoir et une force, limitée certes, mais indéniable. Ils concentrent ainsi une production artistique singulière. Cette spécialisation peut à la fois résulter d'une focalisation sur un objet particulier et invariable (production d'un savoir à tendance encyclopédique), tout comme d'un déplacement constant sur des champs artistiques non occupés jusqu'alors (production d'un savoir à tendance ethnographique). [*Page intérieure du fanzine Déviance, 1999, photocopié, format A 4, 36 pages, tirage aléatoire, ci-dessus*]

> Et ça fait que j'en avais marre de voir un super groupe de grind que j'adore interviewé entre un groupe de doom et un groupe de black dans les zines. Ou n'y voir que des chroniques de black et de doom, choses dont je n'avais vraiment rien à foutre. Je voulais pas le lire dans un zine. Donc j'ai décidé de faire ça. [*Abel, 25 ans, intérimaire, éditeur d'un fanzine grind/death metal, 154*]

La seconde opposition est d'ordre économique. Ce que Matthieu O'Neil entend par « le désir d'opposer l'humanité individuelle à la standardisation des produits culturels[100] ». La majorité des fanzines lorrains sont des produits photocopiés sans équivalence avec les objets standardisés de la presse traditionnelle. Souvent réalisés chichement, avec les moyens disponibles dans la sphère domestique, ils sont donc extrêmement personnalisés. On peut pousser ce raisonnement plus avant vers la distribution. Aucun d'entre eux, même les plus élaborés, ne bénéficie des facilités offertes par une distribution commerciale. Leurs rédacteurs

[100] O'NEIL, M. 1997. Le narcissisme des micro-journaux américains. *Le Monde Diplomatique*, n° 519, p. 24.

ont donc dû développer d'autres stratégies de diffusion[101]. Elles sont prosaïques. La vente directe (de la main à la main), le courrier (électronique ou non), les stands lors de concerts, le dépôt-vente chez des disquaires sont les formules les plus courantes. Ce qui n'en exclue pas d'autres :

> La distribution en général c'est trop casse couille. En général on procède par copains. Des gens qui ont envie de te soutenir, qui te commandent des fanzines. En général ils te les payent un peu après, souvent même beaucoup de temps après. Mais bon il y a des mecs qui t'arnaquent, faut le dire, faut trouver une solution pour pallier à ces trucs là. T'as des gens qui t'en prennent que deux ou trois en s'imaginant qu'ils vont révolutionner le monde avec ça. Ça va pas. Envoyer trois fanzines j'ai déjà dix balles de port. Bon, sur Nancy on est distribué par la fille qui nous a aidé à la mise en page et qui les dépose à la Parenthèse [disquaire]. Si elle passe trois mois après, elle récupère ce qu'elle peut récupérer en argent. Par contre, sur Strasbourg et même sur Metz, on a pas de distributeur.
>
> **Ah bon ?**
>
> Non y a pas. Sur Metz, je crois que c'est une des villes qui marche le moins bien. Pourtant c'est notre ville. A l'époque il y avait l'Oiseau Rare, mais comme Denis a eu des gros problèmes, il a fermé. L'autre magasin on a jamais été payé. L'autre, Black Field, je sais que mon pote qui y a été, il a pas dû assurer. Il est pas retourné les voir. Ce qu'on fait c'est quand il y a un concert, c'est qu'on met une table et c'est là qu'ils partent les zines. Sur Metz on les vend à ce moment là. On marche bien sur Paris, Toulouse, Nancy en VPC avec certaines personnes. Strasbourg les magasins veulent rien savoir. Dans le sud on avait un copain qui zonait, il nous prenait toujours un sac de cartons, mais bon, entre deux défonces il allait proposer au gars du magasin s'il voulait pas prendre des zines, il en laissait quelques uns. Quand il revenait dans la ville six mois plus tard, il se souvenait plus du magasin. Alors il devait taper la manche pour nous payer les zines. La distribution c'est un gros problème en France. T'as pas de distributeur sûr. C'est pour ça que t'as beaucoup de gens qui coulent parce que tu t'aperçois que t'as beaucoup d'enculés, de mecs qui sont pas honnêtes et qui ont pas de respect pour beaucoup de choses. Et si t'as pas les reins solides, tu coules. [*Robert, 29 ans, commerçant, responsable associatif, organisateur de concerts, éditeur d'un fanzine punk rock, 407*]

La troisième opposition est d'ordre éthique. Les rédacteurs valorisent le fait que le fanzine est un moyen de dépasser le caractère impersonnel du rapport marchand. Leur fanzine est un moyen d'échange plutôt qu'une marchandise. Il produit un réel rapport de proximité entre un producteur et un consommateur et permet d'égaliser les relations.

> Tout le monde se connaît et quand t'as la chance d'être activiste... t'as beaucoup de gens qui te connaissent par d'autres personnes. Donc, ça fait qu'en fait... t'as déjà une carte de visite qui fait que t'es même encore plus accepté. Et justement, ces gens là, que ce soient les zines, les fans, les groupes, les maisons de disques te font confiance. C'est là que tu te dis : « ben, finalement ils ne font pas ça par intérêt ou n'importe quoi, c'est vraiment sincère ». C'est ça qui est bien. C'est ce qu'il y a de mieux dans la scène. Tu vas correspondre avec le chanteur d'un groupe que tu vénères, t'auras l'adresse personnelle du mec. Tu vas lui écrire et le mec va te répondre en te remerciant de lui écrire ou d'aimer sa musique et il va signer : « ton ami ». Pour moi, c'est normal. Mais pour un mec qui ne connaît pas la scène et qui adore les groupes, pour lui ça va être un honneur. C'est ça l'esprit de la musique. C'est d'égal à égal. C'est pas de fan à star. On est sur le même pied d'égalité. Certains n'ont pas conscience de ça. La plupart des fans, quoi. Quand je parle avec le gars qui a une boîte tchèque, que j'ai déjà vu en Allemagne, qui a sorti quinze CD de trucs que j'adore, le mec je ne le prends pas pour un Dieu, je le prends pour un gars comme moi. Même si j'estime que lui fait quelque chose de mieux que moi. Chacun apporte sa pierre à l'édifice. [*Abel, 25 ans, intérimaire, éditeur d'un fanzine grind/death metal, 342*]

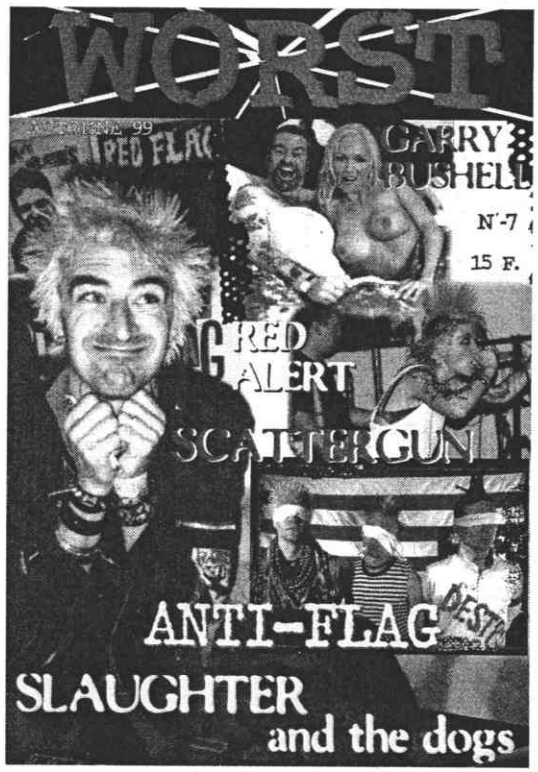
Quelle que soit leur façon de travailler, les rédacteurs de ces fanzines sont généralement animés par l'idée d'un combat contre la culture dominante. A ce titre, ils se définissent sur un

[101] BECKER, H. S. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, éd. orig., 1982, p. 112-146.

mode contre culturel. Certains affichent ostensiblement des opinions politiques (anarchisme notamment) qui n'apparaissent qu'en filigrane chez d'autres. Mais la majeure partie des fanzines lorrains reste cependant relativement discrète à ce propos. Ce qui n'empêche pas les lecteurs de leur assigner une signification politique. [*1ère de couverture du fanzine Worst, 1999, imprimé, format A 4, 28 pages, tirage 1 500 exemplaires, ci-dessous*]

Le fanzine oeuvre

Le besoin de s'exprimer est un thème récurrent dans les propos des rédacteurs. Ils saisissent la possibilité, laissée à tout un chacun dans un système démocratique, d'extérioriser ses émotions et ses sentiments – que lui ont procuré un disque ou un concert, voire un autre fanzine – en les diffusant sur un support papier. On touche ici à la dimension romantique du rock[102]. Ce désir d'expression est quelquefois associé à une lutte contre le système social. Mais les rédacteurs vont surtout souligner la réalisation personnelle que leur permet le fanzine. Celui-ci se rapproche en ce sens d'un geste artistique :



> C'est un art. C'est vraiment... pour moi même, même si c'est qu'un zine, c'est vraiment de la créativité. Tu crées quelque chose d'unique. Donc, comme j'ai la chance de m'exprimer… Seulement dans cette musique, pas dans le boulot ou autre chose. Donc, je m'investis à fond. [*Abel, 25 ans, intérimaire, éditeur d'un fanzine grind/death metal, 303*]

> Y a le plaisir de fabriquer ton petit truc, de fabriquer un produit fini comme si tu faisais un gâteau, je pense que c'est un peu le même plaisir. Bon, y a le plaisir aussi qu'il y ait des personnes qui le lisent. C'est aussi agréable s'il y a des gens qui disent que c'est bien ou que si tu as été chroniqué dans un truc disant que tu fais bien. Toi t'es venu aujourd'hui, je trouve que c'est bien d'arriver à rencontrer quelqu'un par le biais de ce genre de chose, c'est tout les à côtés qui sont motivants. C'est sûr que si je le faisais pour en tirer un exemplaire pour ma bibliothèque en me disant dans dix ans : « ah j'en ai fais des choses ! », ça aurait pas un grand intérêt. Y a une petite part de reconnaissance d'autrui. Ça fait du bien à ta petite estime de soi. T'es quand même fier d'un truc comme ça. Oui, je trouve que ça permet pas mal de choses. Moi ça me permet d'écrire, de me creuser un peu la tête. Ça permet de faire un produit, de le diffuser. Tu peux te dire à la limite que quelque part, chez quelqu'un y a un petit truc qui traîne. Pour ça c'est pas mal. Et puis ça permet aussi... plutôt que de regarder la télé ou des conneries comme ça, tu fais un truc. C'est créatif quoi. Ça te fait fonctionner les neurones, c'est pas plus mal. C'est plus un esprit créatif qui est important chez moi. C'est une extension de ma créativité on va dire. [*Tanguy, 36 ans, psychologue, ancien animateur radio, chanteur dans un groupe punk, roadie, rédacteur dans plusieurs fanzines, intermédiaire dépôt vente pour fanzines, 277*]

[102] CHASTAGNER, C. 1998. *La loi du rock*. Castelnau-le-Lez : Climats, p. 89-90.

Le rédacteur devient ainsi un artiste. La conception et la réalisation d'un fanzine requièrent une disposition à la création et à l'innovation. Elles s'exercent bien entendu dans un registre totalement différent de celui d'un musicien, bien que l'ordonnancement de mots dans le cadre d'un texte ou d'une chronique puisse évoquer une certaine musicalité. Editer un fanzine (création) est une épreuve sanctionnée par un public (reconnaissance). La production d'un objet, quel qu'il soit, est toujours soumis à la critique. Le processus est comparable à celui d'un groupe de rock qui se produirait sur scène. Il ne se mesure pas à la quantité d'applaudissements, mais plutôt au nombre de courriers d'encouragement, de commandes, ou de réception de disques que des artistes ou des labels souhaitent voir chroniqués. Le plaisir de produire un objet de qualité, un bel objet, et de le voir apprécié explique l'existence de ce type de fanzine. [*Page extraite du fanzine Kérosène n° 8, 1999, imprimé, format A 4, 64 pages, tirage 1 500 exemplaires, ci-dessous*]

Le fanzine promotionnel



« L'une des motivations est simplement le petit frisson qu'on ressent à la lecture de son nom imprimé dans un journal. Une autre est qu'on reçoit des exemplaires gratuits » selon Greg Shaw du fanzine *Who Put the Bomb*[103]. La position de rédacteur de fanzine donne incontestablement du pouvoir à celui qui l'occupe. Porter un regard critique et formuler un jugement sur une production est de nature à déterminer sa réputation. « Les diffuseurs et le public [mais également les maisons de disques, les tourneurs, les autres fanzines, la presse spécialisée, etc.] tiennent compte de ces réputations quand ils décident d'accorder ou non leur soutien moral et financier, ce qui a une incidence directe sur les ressources offertes aux artistes pour poursuivre leur travail[104] ». Pour des groupes débutants, les fanzines lorrains représentent aussi, de ce fait, une rampe de lancement. Pour bénéficier d'une chronique de leur

[103] GINSBURG, D. D. 1979, *op. cit.*, p. 35.

[104] BECKER, H. S. 1988, *op. cit.*, p. 147.

enregistrement, pour obtenir une interview, ces groupes font parvenir leurs disques aux rédacteurs de fanzines et les invitent à venir les voir sur scène. Il est difficile, voire impossible de postuler que les rédacteurs ne sont animés que par le seul intérêt d'obtenir des disques ou d'entrer aux concerts gratuitement. Ils sont peu à l'exprimer ouvertement, mais il n'en est pas moins que le fanzine permet d'obtenir ces disques et ces entrées gratuites sans que personne ne trouve à s'en offusquer. Il s'agit d'un échange de bons procédés. Bien perceptible au plan local, il est malaisé d'établir des frontières rigides entre intérêt et attachement. Ces deux dimensions semblant être indissociables.

> Par contre, pour le deuxième fanzine y a eu 300 chroniques de CD dont la moitié étaient faites avec des CD reçus à l'œil. Et j'ai des partenariats avec certaines boîtes underground... [...] du genre y a une boîte espagnole qui sort des CD et qui est pas mal connue sur la scène underground. Chaque CD qui sort, ils me l'envoient en promo. J'ai reçu plus de 150 CD en trois ans. Au début c'étaient les CD promos sans les boîtiers, maintenant je les reçois en entier. Mais bon c'est pareil. Et un moment je tournais pratiquement à 20 CD à l'œil par mois. Je te dis pas le nombre de démos, de cassette, de trucs underground et les 45 tours. Même les 45 tours je les reçois à l'œil. Donc j'ai quand même une partie de ma collection avec des trucs reçus directement des groupes. En fait, ils m'aident à promouvoir la scène. [*Abel, 25 ans, intérimaire, éditeur d'un fanzine grind/death metal, 319*]

> Devenir « rédacteur » d'un zine, c'est aussi facile que de faire cuire des pâtes en fait ! Simplement, je crois que l'on se faisait bien chier alors il fallait que l'on prenne les mesures nécessaires pour remédier à ce problème ! En plus, on rentre gratos dans les concerts et tout le bordel ! Génial non ? [*Martin, 21 ans, étudiant, chanteur et guitariste dans plusieurs groupes hardcore, rédacteur d'un fanzine hardcore, label et catalogue de distribution, 2*]

[*1ère de couverture du fanzine The House Of Goo Goo Muck, 2000, photocopié, format A 3, 10 pages, entièrement manuscrites, tirage aléatoire, ci-contre*]



La somme de travail qu'un rédacteur peut consacrer à des productions musicales semble justifier qu'il réceptionne des disques, qu'il figure sur la liste des invités d'un groupe, ou plus prestigieux encore, qu'il soit crédité dans les remerciements figurant sur une pochette de disque. Cela constitue en quelque sorte, un lot d'avantages en nature censés rétribuer les efforts des rédacteurs pour avoir évalué la production d'un groupe. On peut donc recevoir quantité de disques et voir des concerts gratuitement sans pour autant renvoyer une image de profiteur, bien au contraire. Tout semble résider dans le traitement que réserve le rédacteur aux objets reçus. Considérés comme du matériel promotionnel, ils ne sont ni cadeaux, ni tentatives de subornation. Il existe

donc une règle du jeu implicite entre un rédacteur de fanzine et un groupe. Il est impératif que chaque partie s'y tienne. Les musiciens pour obtenir une visibilité accrue et les rédacteurs pour recevoir la matière permettant d'alimenter leur attachement. [*1ère de couverture du fanzine Natures Mortes, 2000, photocopié, format A 4, 90 pages, tirage aléatoire, ci-dessous*]

Le fanzine forum

La dimension du plaisir est transversale à tous les rédacteurs de fanzines. Pour ceux qui conçoivent le fanzine comme leur œuvre, le plaisir consiste à faire tout ce qui est nécessaire à l'évolution du fanzine (écouter des disques, aller voir des concerts, mettre en page, faire des photocopies, traiter avec un imprimeur, gérer des stocks, faire de la promotion, faire une tournée des lieux de dépôt-vente, etc.). Pour d'autres, le plaisir réside plutôt dans la communication, à la possibilité de pouvoir échanger des mots, des émotions et des idées.

> Déjà un fanzine au départ, c'est un truc de fan, pour te faire plaisir. Donc déjà on se fait plaisir en faisant ça, mais si en plus tu peux toucher d'autres gens avec ton truc, c'est bien. C'est surtout ça, faire passer des coups de cœur, ce que t'aimes bien à travers un support écrit ou vidéo... faire passer des émotions, comme un musicien en fait. [*Joël, 24 ans, étudiant, photographe et rédacteur dans un fanzine punk rock, organisateur de concerts, coréalisateur d'un vidéozine, 81*]

> Mes espoirs : cela n'engage que moi, mais j'ai énormément de mal à communiquer alors j'espère que cela m'aidera à me faire de nouveaux amis. [*Martin, 21 ans, étudiant, chanteur et guitariste dans plusieurs groupes hardcore, rédacteur d'un fanzine hardcore, label et catalogue de distribution, 46*]

> Disons pour être bref que j'ai commencé le zine en 89. J'écoutais du punk/hardcore depuis de longues années et j'entrais dans une phase plus calme (l'âge ou beaucoup de monde justement décroche). Je laissais petit à petit tomber le look et les attitudes outrancières, je voulais m'impliquer de façon plus concrète et moins égoïste. A cette époque je jouais dans un groupe et je lisais plein de zines, je trouvais que c'était un moyen génial de communiquer et de parfaire sa connaissance du mouvement, donc, j'ai acheté une machine à écrire (300 francs) et je me suis lancé à mon tour après quelques essais infructueux. [*Fred, 32 ans, rédacteur du fanzine Earquake interviewé pour le fanzine alsacien Marché Noir, n° 10*]



La rencontre avec des musiciens au cours d'une interview et avec d'autres amateurs est enrichissante sur le plan émotionnel. Parler de ce qu'on aime avec ceux qui savent aimer la même chose n'est pas donné à n'importe qui. Entrer dans le cercle des « vrais » amateurs d'un genre musical *underground*, c'est cumuler le plaisir de cultiver ce qu'on aime en développant des relations de sociabilité qui enchantent la vie. Un rédacteur de fanzine fait ainsi office de médiateur entre un certain type de

producteurs et des consommateurs. La boîte aux lettres joue dans ce cas de figure un rôle fondamental. Le plaisir d'y trouver des commandes de fanzines, des CD, des retours d'interviews, d'autres fanzines, le tout agrémenté d'un courrier sympathique, lui assure des joies apparemment toujours renouvelées comme l'illustrent les propos suivants :

> T'as des courriers vachement rigolos, c'est des trucs qui font délirer, puis c'est bien, t'as plein de surprises dans la boîte aux lettres. Ça c'est génial quoi... T'as qu'une envie quand tu rentres du taf, c'est d'aller voir ta boîte aux lettres. T'as des disques, des machins, des skeuds, des cassettes, ça fait vivre. C'est mieux que d'aller chercher tes impôts, ta fiche de machin et de la publicité. [...] Dernièrement, j'ai eu un contact en Malaisie. T'imagines ? Je vis dans une ville de 6 000 habitants, je sors un fanzine à 250 exemplaires. Putain, y a un mec de Malaisie qui m'écrit. Puis le mec motivé, une page recto-verso. Attends c'est super, je viens de lui répondre cette semaine. Non mais t'es content. Je fais un petit truc dans mon coin dans les Vosges avec un petit bout de papier, ça coûte quoi cinq biftons de 100 francs pour le photocopier. Et, t'as des contacts partout grâce à ça. [*Aurélien, 26 ans ; employé, rédacteur de fanzines punk rock français, organisateur de concerts, 241*]

Par l'intermédiaire de sa boîte aux lettres, un rédacteur de fanzines trouve donc matière à alimenter son attachement en développant un réseau relationnel. Le fanzine quant à lui, constitue à la fois un outil et un vecteur de diffusion d'un attachement. Outil, car il est un objet contenant des émotions. Vecteur, car il les fait circuler. Il est communément admis dans le monde du rock que l'on puisse partager ses émotions sur ce mode. Les différer et les agencer au sein d'un objet conduit même à les valoriser. En cela, tout comme l'objet fanzine, elles participent des cadres de socialisation et peuvent constituer un lien puissant entre les acteurs.

Le caractère souvent passionnel de ce type de fanzines explique que les discours de leurs rédacteurs soient des fois empreints d'humour et de violence. Mais aussi qu'ils soient parfois démesurés et hermétiques. Ils justifient ainsi la recherche compulsionnelle et la présentation systématique de tout ce qui touche (même si cela n'est qu'anecdotique) les choses qu'ils aiment. A ce titre, si l'acte d'éditer un fanzine est l'expression d'un attachement, l'acte de consommer cette littérature l'est probablement tout autant. Ce qui donne à penser que les velléités de partage du rédacteur restent circonscrites à son monde d'appartenance. Ce que Matthieu O'Neil résume de la manière suivante : l'idée serait « beaucoup moins de gagner la majorité de la population à leurs idées que d'échafauder des phalanstères "alternatifs", où il ne sera plus nécessaire de se confronter à ceux que l'ignorance empêche de voir la lumière. C'est dire si l'énergie qui anime ces revues est profondément narcissique : la production d'un zine permet de jeter un pont dans l'inconnu et — bonheur suprême — de recevoir confirmation que votre message est bien reçu et décodé par un autre doté d'intérêts et de caractéristiques

identiques[105] ». [*1ère de couverture du fanzine Vie d'ordures, 1999, photocopié, format A 3, 14 pages, tirage aléatoire, ci-dessous*]

Le désir de performation d'un attachement sous la forme d'une pratique culturelle conduit l'amateur à s'inscrire dans un rapport de production artistique ou culturelle. Dès lors, il produit des objets caractéristiques du monde du rock. A cette fin, il engage son corps dans des expériences stimulant sa créativité. En agissant de la sorte il reconnaît l'action propre des objets et tire satisfaction de sa propre maîtrise sur cette action. L'efficacité culturelle de ses actions est évidemment variable. Elle est tributaire de son investissement personnel et de sa capacité à rendre sa démarche convaincante. L'enquête ethnographique montre que ce n'est pas tant la légitimation de la pratique culturelle que recherchent les amateurs. Loin s'en faut. Mobiliser son corps dans la réalisation d'une activité culturelle procède avant tout d'un désir de vivre une expérience personnellement enrichissante[106]. Ce qui semble être la condition même de l'existence d'un monde du rock lorrain.



Engager son corps dans l'activité revient à y engager son temps. Par conséquent, le temps qu'y consacre un amateur peut constituer un critère objectivable pour évaluer son degré d'engagement dans le monde du rock.

3. Rythme de l'attachement

Le chapitre précédent a permis de mettre en évidence que le monde du rock lorrain était un lieu de « démultiplication de soi[107] ». En effet, rares sont les acteurs interrogés se contentant d'une activité unique au sein de ce monde. Répétitions, relances téléphoniques, rédaction d'articles, photocopies, promotion, réunions associatives, enregistrements, organisation de

[105] O'Neil, M. 1997, *op. cit.*, n° 519, p. 24.

[106] Leveratto, J.-M. 2000, *op.cit.*, p. 325.

[107] Menger, P.-M. 1997. *La profession de comédien. Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.

concerts, affichage, production discographique, déplacements en concerts – la liste est extensible à l'infini – sont des activités particulièrement chronophages. D'autant plus lorsqu'elles sont cumulées.

> Moi j'essaie de faire un maximum de concerts. Je suis à fond dedans. Ça prend une grosse partie de ma vie. Ma copine fait la gueule des fois. Les répètes, les concerts, tout le boulot que je fais chez moi à côté. Je m'occupe du fanzine, je suis plus ou moins responsable du groupe. On fait aussi de la sono, je suis beaucoup investis dedans, je suis investis dans le site. Ça me prend pas mal de temps. [...] C'est clair que c'est fatiguant, que t'as pas de vie à côté, mais ça fait du bien. Tu rencontres plein de monde, c'est génial. [*Pierre, 25 ans, étudiant, batteur d'un groupe rap metal, 31*]

> On a commencé par faire des concerts, puis après, à avoir une activité de label. Donc ça a commencé par une compilation comme beaucoup de labels... Je sais pas quel est le cheminement psychologique qui m'a amené à être un activiste plutôt qu'un... passif. Toujours est-il que c'est parti plutôt du magazine, du journalisme et que devant les difficultés et les concessions à faire, j'ai davantage eu envie de faire autre chose. A partir du moment où j'ai vu comment ça se passait et que j'ai vu que c'était pas si compliqué que ça de sortir un disque, d'organiser des concerts, j'ai préféré carrément englober les différentes activités qui peuvent toucher à la musique.
>
> **Alors comment vous vous organisez dans l'association pour fonctionner ?**
>
> Bon, c'est moi qui m'occupe de tout ce qui va être gestion au sens large. C'est-à-dire à la fois comptable que dans l'emploi du temps, dans la gestion du planning pour les concerts, la préparation des concerts, la préparation du fanzine, mais sinon, on arrive à se partager le travail au niveau des concerts, pour tout ce qui est affichage, le soir, l'organisation du concert, la billetterie, les choses comme ça. Pour le fanzine, on est une dizaine en tout à écrire et cinq, six disons, à faire les 80%. Que ce soit en interviews ou en chroniques. Et donc en fait, moi je me contente de récolter tous les articles, de le mettre en page et de sortir le fanzine, faire en sorte qu'il sorte. [*Fabrice, 25 ans, emploi jeune, organisateur de concerts, rédacteur d'un fanzine punk rock, gestion d'un catalogue de distribution, production de disques, 45*]

> On répète deux fois par semaine. Quand y a concert, les semaines qui précédent le concert, on a tendance à répéter un peu plus. Mais là on a levé un peu le pied. Comme j'ai deux groupes, dès fois je finis une répète pour aller en faire une autre (rire). Je te dis, quelquefois je rentre chez moi à deux heures du matin. Tu reprends le travail à sept heures... Mais c'est vrai que ce qui sauve c'est que j'ai vraiment que ça comme truc qui m'intéresse. Tu vois, y a des mecs qui vont s'intéresser au foot, au modélisme, faire du karaté, de la planche à voile ou je sais pas, moi je me suis pas éparpillé, j'ai toujours fait ça. Ecouter du rock, acheter des CD. C'est vrai que 90 % des gens que je connais, peut être même 95, c'est par le biais de ça. Chez moi j'écoute toujours de la musique. J'achète toujours mes quatre ou cinq CD par mois. Des fois je me dis que j'en ai marre, que je vais revendre mon matos, mais je suis jamais resté deux mois sans groupe. Dès que quelque chose finissait, je repartais sur autre chose. Ça m'angoisserait de pas faire ça. Même si je fais pas des choses spectaculaires, faire un concert devant trente personnes à Nancy, c'est pas une gloire. A une époque quand j'avais vingt ans, ça me faisait plaisir, mais là tu prends plus de recul, t'essaie de jouer propre, de faire honneur aux gens qui viennent te voir. [*Antoine, 35 ans, travailleur social, guitariste dans plusieurs groupes de rock, répertoire de reprises, 263*]

Pour un amateur, l'évaluation du temps qu'il consacre à l'ensemble de ses activités rock est une opération ardue. D'autant plus que ce temps est sujet à fortes variations. A l'actualité intense peut succéder une période creuse, puis une reprise d'activité ponctuelle, etc. Il va de soi qu'une tournée à préparer, un fanzine à éditer ou un concert à organiser nécessitent un travail. Si bien qu'en demandant aux acteurs de l'échantillon d'évaluer le temps qu'ils consacrent à l'ensemble des activités, les réponses se font très variables. Notamment

lorsqu'on leur laisse le droit de déterminer eux-mêmes leurs catégories d'évaluation[108]. S'il ne se dégage pas d'unité analytique de l'ensemble des réponses obtenues, il est néanmoins possible d'en extraire les deux principales catégories d'évaluation mobilisées.

La première catégorie se réfère à l'échelle de la semaine :

- 24,2 % déclarent y consacrer un minimum de 10 heures/semaine,
- 15,3 % affirment y consacrer entre 10 et 20 heures/semaine,
- 4,1 % stipulent y consacrer entre 20 et 40 heures/semaine,
- 4,1 % assurent y consacrer plus de 40 heures/semaine.

La seconde catégorie d'évaluation se réfère à l'échelle du temps libre, voire de la vie[109] :

- 31,9 % déclarent y sacrifier entre 50 et 90 % de leur temps libre,
- 11,2 % déclarent y consacrer au moins 50 % de leur temps libre,
- 8,8 % affirment qu'elles occupent tout leur temps libre ou leur vie.

Il serait aventureux de se livrer à des commentaires sur la base d'une catégorie aussi floue que celle du temps libre. Il serait tout aussi hasardeux de tenter de croiser des données stables (heures/semaine) avec d'autres, dont on sait qu'elles sont nettement plus instables (pourcentage/temps libre). Si l'adverbe de quantité « beaucoup » et son superlatif « énormément » sont cités à 16 reprises, (« peu » et « pas passez » le sont à 4 reprises) ils n'en sont pas moins nébuleux sur un plan heuristique. Toutefois, c'est à ces adverbes qu'il nous faut recourir pour tenter de discriminer les différentes occurrences. Ainsi, si l'on regroupe les tendances les plus hautes de chacune des sous catégories d'évaluation[110], il apparaît que près de la moitié de l'échantillon (49 %) consacre un volume horaire « très important » à ses activités. Le regroupement des sous catégories d'évaluation représentant les tendances les plus basses[111] lui est très légèrement supérieur (51 %). Il indique un volume d'activités certes moins important, mais probablement plus compatible avec une activité professionnelle à temps plein, un cursus universitaire ou une vie familiale. Au final, ce partage reflète

[108] Après avoir préalablement testé cette question qui s'est révélée être particulièrement embarrassante pour les enquêtés, il m'est apparu qu'il était probablement plus simple de laisser à chacun le choix de ses catégories d'évaluation temporelle. Au final, j'ai obtenu 169 réponses mobilisant 126 valeurs différentes auxquelles il faut adjoindre 72 non réponses et 31 réponses inexploitables car trop fantaisistes.

[109] L'évaluation est souvent chiffrée en pourcentage ou en fraction et assortie d'un petit commentaire. Entre autres commentaires, on peut citer : « je ne vis que pour la musique », « je bosse toujours dans ma tête », « tout mon temps libre en dehors des heures de travail et de sommeil ».

[110] Parmi elles citons : « 20 à 40 heures/semaine », « + de 40 heures/semaine », « 50 à 90 % » et « tout le temps libre ».

[111] Parmi elles citons : « au minimum 10 heures/semaine », « 10 à 20 heures/semaine » et « jusqu'à 50% du temps libre ».

sensiblement les caractéristiques sociologiques de l'échantillon. Notamment lorsqu'on les rapporte aux situations professionnelles et familiales. Certains amateurs disposent de plus de temps que d'autres pour satisfaire leur attachement. Les étudiants, les demandeurs d'emploi et les célibataires par exemple :

> J'ai tellement de temps pour moi que je ne fais que ça ! [*Martin, 21 ans, étudiant, chanteur et guitariste dans plusieurs groupes hardcore, rédacteur d'un fanzine hardcore, label et catalogue de distribution, 28*]

> C'est pas une cata[strophe] pour moi d'être au RMI. Pas du tout. Au contraire. Je l'ai choisi. Ça me suffit 2 500 balles par mois. C'est pas bézef c'est sûr, mais ça me convient. Ça me laisse du temps pour faire de la musique pour moi et pour faire des trucs avec d'autres groupes. Je pourrais pas faire tout ce que je fais, les tournées, les disques tout ça, sans ça. En tout cas, pas aussi intensément. C'est clair. Je suis tout le temps sur la route. C'est pas avec le blé que ça dégage que je pourrais le faire. Peut être que ce sera possible un jour, mais pour l'instant, ça me va. [*Conversation avec Pierre, 28 ans, roadie, bassiste dans un groupe noise rock*]

Ce dernier exemple illustre un recours stratégique au système de solidarité sociale[112]. Se satisfaire du RMI est un moyen d'avoir du temps[113] pour faire du rock. Ce qui ne signifie pas que certains acteurs occupant un emploi à plein temps ne s'investissent que modérément dans leurs activités. Et ce, qu'ils soient célibataires ou chargés de famille :

> Moi je suis toujours partant quand il s'agit d'organiser un truc, de filer un coup de main. Puis aussi par nécessité. Si tu te prends pas en main t'arrives à rien. Ça prend énormément de temps, mais je calcule pas. Tous mes loisirs passent là-dedans. Je pense qu'à ça. Même la nuit, je me réveille pour noter des idées de chansons, tu vois le truc. Je dirais pas que c'est une obsession, mais pour moi, c'est le truc qui passe avant toute chose. Je dis ça aussi parce que je suis célibataire, donc j'ai le temps (rires). [*Maurice, 28 ans, emploi jeune, chanteur d'un groupe crossover metal, 172*]

> Parce que mine de rien, se taper des concerts le week-end, faut le faire aussi. T'as un moment, les concerts tous les week ends, je dis pas que t'as envie que ça s'arrête, parce que quand ça s'arrête, t'as envie que ça reprenne, mais t'as envie aussi un peu de souffler. C'est fatigant. La semaine prochaine on bouge pas. Le week end d'après on va à Besançon, après on va en Belgique, le week-end d'après, on va au Mans et après on repart encore en Belgique. Après *standby* parce que accouchement. Y a la vie quand même derrière. Y en a certains qui ont des boulots chiants. Certains qu'ont des familles. C'est ça le problème. [*Florent, 33 ans, fonctionnaire, guitariste d'un groupe death metal, 246*]

L'échantillon présente une large gamme de niveaux d'engagement dans l'activité. Le facteur temps est un moyen de l'évaluer. Il illustre bien qu'engager son corps dans une activité n'est jamais neutre. Et moins encore lorsque ce corps agit dans un cadre artistique de type collectif (c'est-à-dire avec des temps qu'il faut ajuster les uns aux autres). L'inflexibilité du temps soumet le corps « pluriel[114] » de l'amateur à une tension interne, à des aménagements externes (sociaux) et conduit inévitablement à porter des choix.

> Moi j'ai des amis qui ont arrêté un peu à cause de ça. Mariage, maison à acheter, (rire) la femme qui commence à serrer les vis, qui fait la tête quand tu sors. C'est sûr, si tu ramènes une fortune à la maison…

---

[112] Il s'agit d'un point relevé également dans l'enquête de DOUBLE-DUTHEIL, C. 1991, *op. cit.*, p. 149.

[113] Ce qui renvoie au film de Pierre Carles, *Attention Danger Travail*, 2003.

[114] Au sens que donne à ce mot LAHIRE, B. 1998. *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*. Paris : Nathan.

J'ai des amis qui ont une profession et qui font du bal. Ils jouent tous les week-ends en plus de leur boulot, mais ils ramènent trois, quatre mille balles par mois en plus de leur boulot, là ça passe mieux. Mais moi j'ai des réflexions du style pourquoi tu vas répéter, à quoi ça sert. Les gens comprennent pas que tu fais aussi ça par plaisir. Moi le fric que je fais, je dis pas que je m'en fous, mais je cours plus après ça, j'en suis plus là du moins.

Et les autres membres du groupe partagent le même état d'esprit ?

Ben ils sont plus jeunes que moi. Le batteur il travaille. Ils ont pas la même situation familiale que moi, ils sont plus libres. Ce qui est difficile c'est d'avoir des reproches de ta famille. Que t'es pas assez là, que tu les délaisses etc. Et puis t'as les reproches du groupe ou on te dis que t'es pas assez présent. Moi j'ai peu de temps pour la musique. Je dois reconnaître que chez moi je bosse même plus mon instrument. Je vis sur des acquis, qui sont pas formidable d'ailleurs (rires). J'ai jamais voulu être un super bassiste. Tous les jeunes qui jouent maintenant me plantent en jouant technique. Je veux jouer rock, simple. J'ai jamais eu à l'esprit de vouloir être technicien ou virtuose. Je sais qu'à l'époque ou j'étais seul, j'ai eu un quatre pistes et je passais beaucoup d'heures dessus. Ça il faut du temps. C'est pas une demi heure chaque soir en rentrant du boulot. Faut faire ça... ou alors être insomniaque. C'est vrai qu'une fois que tu travailles et que t'as une vie de famille, c'est très difficile. C'est un équilibre qui est fragile. [*Antoine, 35 ans, travailleur social, guitariste dans plusieurs groupes de rock, répertoire de reprises, 279*]

C'est clair que la plupart des mecs que je connais, ils bossent, ils ont tout juste le temps de faire un groupe. Si demain on leur propose une grosse tournée, ils peuvent pas le faire parce qu'ils peuvent pas tous prendre leurs vacances en même temps. C'est clair, avec le groupe, on a cette chance là, d'être tous les six complètement investis là-dedans. C'est dur de trouver ça, vraiment dur. Jean-Mi, c'est pour ça qu'il est pas resté. Avec son boulot c'était pas possible. On l'a plus ou moins viré parce qu'il était pas venu à un concert au dernier moment, ça nous a fait chier, mais il aurait fallu qu'il parte quand même, là, la tournée, il aurait jamais pu la faire. C'est le truc le plus dur. D'avoir dans le groupe cette harmonie là et que ça dure. Qu'ils soient tous prêts à galérer.

Surtout à partir d'un certain âge, c'est vrai que quand t'es étudiant ça va, mais après

C'est vachement dur. Avec Didier et Claude c'est une chance énorme. Ils ont tous les deux une copine qui bosse et qui gagne de la thune. C'est déjà de la sécurité. Didier il fait plein de plans *road*, c'est pas comme s'il gagnait pas sa vie. Claude il a un CDI dans une MJC, il donne des cours trois fois par semaine. Ça l'empêche pas du tout de bosser tout le temps pour le groupe. C'est vraiment une chance. Nous on est vraiment les piliers du groupe. C'est une chance de trouver des gars comme ça, qui sont prêts tout le temps à se donner pour ça et à mettre toute leur vie entre parenthèse. C'est vraiment une chance inestimable. C'est pour ça que je pense qu'il faut pas qu'on arrête. Des fois t'es découragé. On a de la chance avec le MAI d'avoir toujours trouvé des zicos, mais quand Alain est parti, on pensait qu'on pourrait pas trouver de chanteur clair. Une semaine plus tard, y a eu Vincent qui chante cinquante fois mieux. Avec Phil c'est pareil. Jean-Mi il nous appelle en disant qu'il pourrait pas venir au concert. On a emmené Phil en concert. Alors qu'il est guitariste à la base, il a décidé de venir chanter. On reste jamais plus d'une semaine sans zicos, grâce au MAI [école de musique]. C'est cool. C'est quand même vachement dur parce qu'il faut réunir énormément de conditions. Je comprends bien qu'il y ait plein de groupes qui arrivent pas à aller aussi loin. Quand je vois ce qu'il faut financièrement, humainement. En plus faut que la zique soit bien. Pour être signé sur un bon label, on aurait pas pu l'être y a trois, quatre ans parce qu'on était pas assez bon. J'en suis tout à fait conscient. Maintenant on a fait un truc ou notre personnalité est affirmée. Même l'album d'avant il était bien, mais il partait dans tous les sens. C'est huit ans de boulot. Trouver des mecs qui sont prêts à faire tout ça. [*Christian, 28 ans, enseignant, batteur dans un groupe death/thrash metal, 295*]

L'engagement du corps dans la pratique d'une activité est donc la manifestation concrète du *continuum* d'un attachement. Il s'épanouit dans une configuration propre aux réalités sociales de chaque amateur. Son engagement tient autant de ses dispositions que de sa disponibilité à l'action. Le facteur temps constitue un instrument de mesure de l'engagement. Tout simplement car le plaisir que trouve l'amateur dans la pratique d'une activité rock justifie qu'il lui consacre du temps et qu'elle rythme sa vie. Tout comme il justifie que l'amateur lui consacre de l'argent. Ce qui va faire l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE 5 – LE COUT DES CHOSES

« La liberté consiste dans le droit de dépenser un maximum de son propre argent pour ses propres choix »

John Kenneth GALBRAITH [1986]

INTRODUCTION

Les choses propres au monde du rock procèdent d'une activité de production. Elles ont un coût. Faire émerger ce coût de production permet de rendre compte à la fois de l'attachement des acteurs à l'endroit de ces choses, mais également de la réalité de leurs pratiques. L'investissement économique d'un amateur dans la pratique rock, pendant son temps de loisir, est un indicateur particulièrement fiable et objectif pour saisir les implications artistiques, affectives ou sociales qu'il recouvre. Je fonde ce raisonnement sur les propos de Jean-Marc Leveratto pour qui « le désintéressement du praticien amateur d'un art est rendu sensible par le caractère coûteux, en argent et en temps, d'une passion improductive. Consacrer la majeure partie de son revenu personnel [...] à s'investir personnellement dans une pratique artistique, hors de son occupation professionnelle, est une perte réelle de temps ou d'argent au regard du profit économique qu'aurait pu apporter leur mobilisation pour

réaliser un bénéfice commercial[1] ». Il sera donc question dans ce chapitre de circuler entre budgets de production et conditions pratiques de production. Je m'attacherai à présenter quatre grands types d'activités. Celles qui visent à produire de la musique rock. Celles qui visent à produire des concerts rock. Celles qui visent à produire des disques rock. Et celles qui visent à produire des mots sur le rock.

Ce travail articule à la fois pratique du dénombrement, à partir d'un questionnaire, et entretiens de type compréhensif. Le travail de dénombrement, encore très peu répandu au sein des recherches sur les « musiques actuelles », a été initié par Catherine Dutheil[2] et développé ensuite par Gérôme Guibert et Xavier Migeot dans une enquête particulièrement féconde[3] inspirant très largement mon propre travail. Si l'aspect économique permet d'objectiver un attachement, cette méthode permet en outre d'accorder toute son importance aux objets et aux dispositifs. En effet, le monde du rock se constitue autant du musicien et de son instrument, que du local au sein duquel il répète. Autant du programmateur et de son lieu de diffusion, que du label qui va publier son disque. Tout autant que du fanzine qui va porter un jugement sur ce disque. C'est dans la continuité entre les humains et les choses que le monde du rock prend corps.

Je ne sais que trop bien le caractère résolument grossier des instruments de mesure déployés ici. Mais il est des simplifications qui peuvent jeter quelques lumières nouvelles sur un objet d'étude aussi réfractaire à l'objectivation que le monde du rock. Il convient donc de manier ces données avec prudence comme Françoise Benhamou nous y invite dès lors qu'il s'agit d'économie culturelle[4].

---

[1] LEVERATTO, J.-M. 2000. *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique.* Paris : La Dispute, 103.

[2] DOUBLE-DUTHEIL, C. 1991. Les groupes de rock nantais. *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir., *Rock. De l'histoire au mythe.* Paris : Anthropos, coll. Vibrations, p. 147-158. La principale limite de cette enquête, fort intéressante par ailleurs, tient à ce que l'on ne dispose d'aucune indication quant au nombre d'acteurs interrogés. On peut noter que l'on retrouve cette démarche en germe dans l'étude ethnographique de BENNETT, H. S. 1980. *On becoming a rock musician.* Amherst : University of Massachusetts Press, p. 21-22.

[3] GUIBERT, G., MIGEOT, X. 1999. Les dépenses des musiciens de musiques actuelles. Eléments d'enquêtes réalisées en Pays-de-Loire et Poitou-Charentes. *La Scène,* Hors-série, « Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles ». Actes des 2èmes rencontres nationales. Nantes 1998, p. 117-121.

[4] BENHAMOU, F. 1996. *L'économie de la culture.* Paris : La Découverte, coll. Repères, n° 192.

1. PRODUIRE DE LA MUSIQUE ROCK

Produire de la musique rock renvoie à la pratique instrumentale et donc à sa performation. Une activité s'articulant autour d'un pôle individuel et d'un pôle collectif. Le pôle individuel renvoie à la constitution d'un parc instrumental personnel. Le pôle collectif renvoie quant à lui, à la pratique musicale en groupe. Les deux pôles sont évidemment interdépendants puisqu'en règle générale, l'un conditionne l'autre. Avant de m'y attarder, je vais dresser un rapide portrait des musiciens de l'échantillon.

1.1. MORPHOLOGIE SOCIALE DES MUSICIENS

Cette strate de l'échantillon comprend 216 musiciens officiant au sein d'un ou de plusieurs groupes. On compte parmi eux 8 femmes et 208 hommes. Les deux tiers d'entre eux sont célibataires. Ils résident plutôt en zone urbaine et se répartissent de manière quasi équivalente entre communes de moins de 10 000 habitants et communes de plus de 10 000 habitants. Leur âge moyen se situe aux alentours de 24 ans (écart de 16 à 55 ans). Ils sont issus de familles appartenant majoritairement aux PCS des employés et des professions intermédiaires.

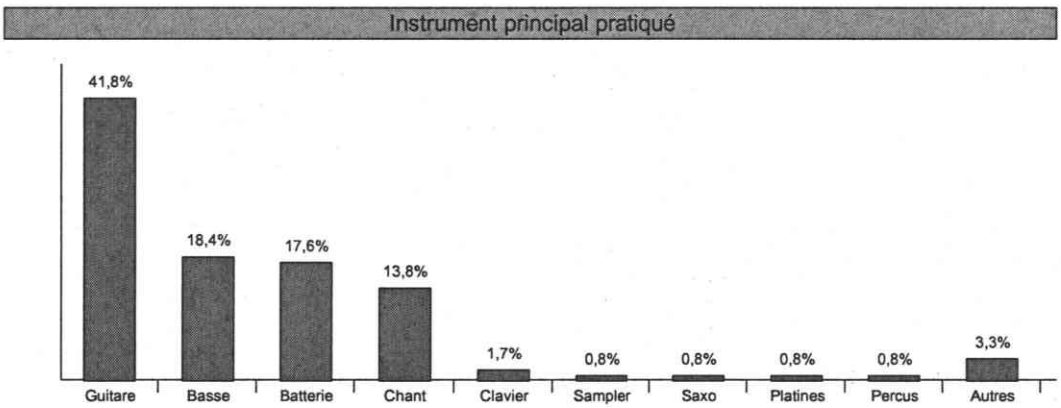
Ils sont plutôt fortement diplômés puisque 61 % d'entre eux détiennent un diplôme supérieur ou équivalent à bac + 2. Plus du tiers d'entre eux sont scolarisés au moment de l'enquête. Les actifs appartiennent majoritairement aux catégories des employés, des ouvriers et des demandeurs d'emploi. Plus de la moitié d'entre eux évoluent dans des formes d'emploi précaires. La frange restante bénéficie d'un CDI[5]. Près d'un tiers d'entre eux projette d'intégrer le régime d'assurance chômage de l'intermittence du spectacle. En moyenne, ils ont découvert le rock aux alentours de 11 ans. Généralement par la médiation d'un disque. Outre le groupe de rock au sein duquel ils évoluent, un quart d'entre eux pratique la musique au sein d'un second groupe ou occupe des responsabilités associatives.

[5] Dans l'ensemble, ces tendances vont plutôt dans le sens de celles dégagées par Catherine Dutheil dans son enquête sur les musiciens rock nantais. A la différence cependant, que son échantillon se composait de 26 % de chômeurs, contre 13 % dans mon échantillon. DOUBLE-DUTHEIL, C. 1991, *op. cit.*, p. 148-150.

Instruments pratiqués

Comme le graphique 1 en rend compte, les instruments les plus pratiqués au sein de cette strate de l'échantillon sont la guitare, la basse, la batterie et le chant[6].

Graphique 1-Instruments les plus pratiqués par les musiciens de l'échantillon

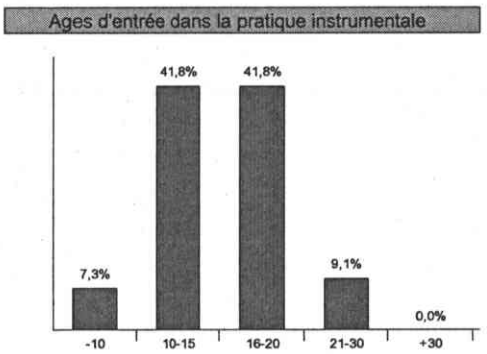


Cette partition est on ne peut plus conventionnelle au sein du monde du rock. La guitare détient un statut symbolique qui fait d'elle l'instrument emblématique du rock. Sa représentation au sein de l'échantillon est plus de deux fois supérieure à celle de la basse, deuxième plus forte occurrence citée. Une domination pouvant se justifier par deux hypothèses. Tout d'abord, les groupes sont souvent constitués de deux guitaristes, plus rarement d'un nombre équivalent de bassistes ou de batteurs. Ensuite, il est envisageable que les guitaristes se soient plus volontiers pliés à mon enquête que les bassistes ou les batteurs ou encore les chanteurs. Quoiqu'il en soit, le pourcentage de batteurs et de bassistes est relativement proche. L'infériorité numérique légèrement plus marquée des chanteurs tient au fait que sa fonction ne constitue pas toujours l'apanage d'une seule et même personne au sein d'un groupe, mais que le chant peut être dévolu à un guitariste ou à un bassiste, voire à un batteur. La présence d'instruments traditionnels tels qu'un clavier (orgue, synthétiseur, piano), des percussions ou un saxophone, reste tout à fait marginale au sein de cet échantillon, tout comme l'utilisation de platines ou de samplers, et ce malgré l'avènement de genres musicaux hybrides tels le rock fusion ou le neo-metal qui en sont des adeptes fervents. On remarque une présence nettement plus marquée de la catégorie « autres instruments » qui renvoie par exemple à des instruments à vents tels que la trompette, des instruments à corde comme la contrebasse ou encore des instruments destinés à produire de la musique électronique.

[6] J'entends le corps et donc la voix en tant qu'un instrument.

Par ailleurs, les musiciens ne se contentent généralement pas de pratiquer un seul instrument. En effet, une centaine de musiciens déclarent pratiquer un second, voire un troisième instrument. Dans ce cas, c'est encore la guitare qui arrive en tête, suivie de la basse, de percussions, de la batterie et des claviers.

Débuts dans la pratique instrumentale



Comme le graphique 2 en rend compte, les musiciens de l'échantillon démarrent majoritairement la pratique instrumentale entre 10 et 20 ans. Plus rarement avant ou après ces âges. Ce qui situe l'âge moyen d'entrée dans la pratique musicale aux alentours de 15 ans ½. Moyenne corroborée à peu de choses près par l'étude de Gérôme Guibert[7], tandis que dans son enquête sur les musiciens amateurs, Olivier Donnat fait état d'une moyenne plus élevée d'un an ½[8]. On peut éventuellement en déduire qu'en moyenne, les musiciens rock sont plus précoces que l'ensemble des pratiquants musicaux tous genres confondus. Ce qu'il est éventuellement possible de mettre en relation avec le caractère non nécessairement académique de la pratique rock.

Graphique 2-Ages d'entrée dans la pratique instrumentale pour les musiciens de l'échantillon (ci-dessus)

1.2. LE PARC INSTRUMENTAL

Le parc instrumental fait référence à l'équipement nécessaire à la pratique instrumentale. Il se décompose en quatre grands postes. L'instrument[9], le système d'amplification, le matériel informatique et/ou électronique et enfin, les accessoires. Hormis le poste « accessoires », les trois autres postes se situent principalement au sein de trois catégories de gammes :

[7] GUIBERT, G., MIGEOT, X. 1999, *op. cit.*, p. 117-121.

[8] DONNAT, O. 1996a. *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des français*. Paris : Ministère de la Culture, Dag, DEP, La Documentation Française, p. 61-64.

[9] Ne sera retenu ici que l'*instrumentarium* principal des acteurs interrogés. C'est-à-dire, celui qu'ils utilisent en priorité.

- l'entrée de gamme, désignant un équipement d'une valeur inférieure ou égale à 763 € (5 000 francs)[10],
- la gamme moyenne, désignant un équipement d'une valeur comprise entre 764 et 1 527 € (5 001-10 000 francs),
- le haut de gamme, désignant un équipement d'une valeur supérieure ou égale à 1 527 € (10 001 francs).

Instruments (183 réponses)

Les musiciens se divisent de manière quasiment équivalente entre possesseurs d'un instrument d'entrée de gamme (37,4 %) et possesseurs d'un instrument haut de gamme (36,9 %). La frange restante (25,7 %) dispose d'un instrument de gamme moyenne.

En moyenne, chaque musicien a consacré 1 357 € (8 887 francs) à son instrument.

Système d'amplification (143 réponses)

Le système d'amplification est un poste ne concernant pas les batteurs, percussionnistes ou autres saxophonistes étant entendu que ces derniers pratiquent un instrument acoustique. Par contre, il concerne une certaine proportion de chanteurs, même si ces derniers utilisent quelquefois la sono appartenant à l'ensemble du groupe, ou alors celle mise à disposition dans la structure au sein de laquelle ils répètent.

Un peu plus de la moitié des musiciens (51,8 %) dispose d'un système d'amplification d'entrée de gamme. Les franges restantes se répartissent entre possesseurs d'un système haut de gamme (28 %) et possesseurs d'un système de gamme moyenne (20,3 %).

En moyenne, chaque musicien a consacré 1 150 € (7 531 francs) à son système d'amplification.

Matériel informatique et/ou électronique (64 réponses)

Le matériel informatique et/ou électronique concerne les boites à rythmes, les échantillonneurs (*samplers*), les ordinateurs et les logiciels de musique assistée par ordinateur (MAO).

---

[10] Les sommes présentées dans cette recherche ont été arrondies au rang supérieur ou inférieur selon que le 10ème suivant la virgule était supérieur ou inférieur à 50.

Près de la moitié des musiciens (45,4 %) possède un équipement d'entrée de gamme. La frange restante se divise en deux parties. La plus importante (31,3 %) concerne les musiciens équipés d'un matériel de gamme moyenne. La moins importante (23,4 %) concerne les musiciens dotés d'un équipement de gamme moyenne.

En moyenne, chaque musicien a consacré 1 333 € (8 730 francs) à son matériel informatique et/ou électronique.

Accessoires (140 réponses)

Par accessoires, il faut entendre un certain nombre d'objets directement nécessaires à la pratique musicale ou alors permettant de protéger les instruments. Ce sont par exemple les effets, les pieds de micros, les accordeurs, les câbles et les housses. La multiplicité des accessoires rend évidemment leur évaluation relativement complexe. Toutefois, les données obtenues permettent de dégager trois grandes tendances. Plus des trois quarts (81,4 %) des musiciens déclarent investir des sommes inférieures ou égales à 763 € (5 000 francs) dans les accessoires. La frange restante (18,6 %) y consacre des sommes supérieures.

En moyenne, chaque musicien a consacré 543 € (3 554 francs) à ses accessoires.

Petite synthèse

Le tableau 1 rend compte de la moyenne des budgets investis individuellement par les musiciens de l'échantillon à leur parc instrumental. On peut y lire qu'ils possèdent généralement un parc instrumental de gamme moyenne. Il se trouve qu'en proportion, les étudiants sont les plus nombreux à posséder un parc instrumental haut de gamme. Ils devancent les employés qui pourtant, disposent d'un pouvoir d'achat plus élevé. En outre, il est remarquable de noter que les musiciens les plus jeunes sont souvent dotés de l'équipement le plus onéreux. Comment la frange la plus jeune et sans réelle autonomie économique peut-elle être la mieux équipée ? On peut émettre plusieurs hypothèses quant à ces investissements. Soit ils sont pris en charge par les familles. Soit ils sont le fruit de travaux saisonniers. Par ailleurs, à un autre niveau, ils peuvent résulter d'un projet d'investissement professionnel dans la musique, justifiant l'acquisition d'un équipement haut de gamme. Mais ils peuvent également être la conséquence d'une survalorisation de l'équipement propre à certains genres musicaux (le metal en particulier). Ces hypothèses pouvant parfaitement être articulées entre elles.

Tableau 1-Budgets consacrés au parc instrumental

Moyenne des dépenses consacrées par les musiciens de l'échantillon à leur parc instrumental (données recueillies entre 1999 et 2002)	
Postes de dépenses	**Moyenne des dépenses individuelles**
Instruments	1 357 €
Amplification	1 150 €
Matériel informatique	1 333 €
Accessoires	543 €
Totaux	**4 383 €**
	28 750 Frcs

1.3. CARACTERISTIQUES DE LA PRATIQUE DE GROUPE

L'échantillon comprend 100 groupes de rock. De manière à ne pas biaiser les statistiques, je me suis exclusivement appuyé sur les déclarations de leurs leaders. La carrière de ces formations musicales s'articule essentiellement autour de trois grands pôles d'activités que sont la répétition, le concert et la production phonographique. Avant d'explorer les conditions de la pratique, il faut dégager brièvement certaines caractéristiques propres aux groupes rock de l'échantillon.

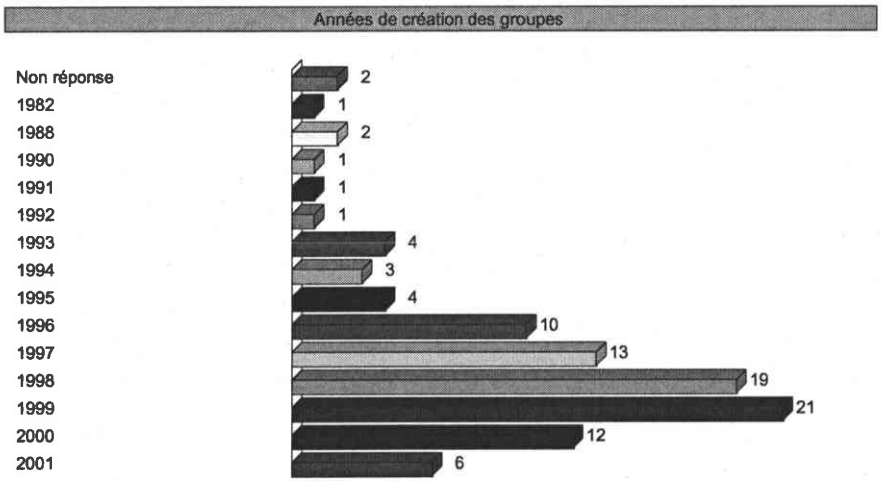
1.3.1. Les groupes de rock

Age des groupes de rock

La moyenne d'âge des 100 formations composant l'échantillon s'élève à 4 ans ½ (écart de 1 à 20 ans). Comme le graphique 3 en rend compte, l'échantillon compte peu de groupes nés dans les années 80[11]. La majeure partie d'entre eux a été créée au cours des années 90. Et les groupes nés entre 1996 et 2000 sont les plus fortement représentés (75 %). Ce qui permet de dégager trois grandes tranches générationnelles : celle des groupes des années 80, celle des groupes nés dans la première moitié des années 90 et celle des groupes nés après cette période.

[11] L'un d'entre eux a néanmoins franchi la barre des vingt ans d'existence. Deux autres formations existent quant à elles depuis la fin des années 80 et comptabilisent 14 années d'existence.

Graphique 3-Années de création des groupes de rock de l'échantillon



Genres pratiqués

Les enquêtes sur les pratiques culturelles intégrant le rock sont souvent frustrantes car elles ne renseignent pas de manière suffisamment précise les types de rock pratiqués[12]. Pour tenter d'inverser modestement cet état de fait, j'ai laissé à chaque groupe le soin de définir lui-même le genre musical qu'il pratique. Le processus d'autodéfinition produit des constructions catégorielles assez déroutantes quelquefois, mais rend néanmoins compte des logiques de distinction à l'œuvre au sein du monde du rock. « R'n'R minimaliste au 2ème degré », « Hunting Christ Black Metal », ou encore « Emo'n'jazz'n'core », en constituent des illustrations remarquables. Ces auto-labellisations singulières renvoient bien évidemment à des genres musicaux totalement uniques. On assiste donc à une « valse des étiquettes[13] » puisque l'échantillon affiche pas moins de 53 valeurs différentes. Si l'on s'en tient à la fréquence des citations, il apparaît très nettement que le genre « Hardcore Metal » est le plus fréquemment cité en tant que tel (12 citations). Mais il s'agit d'un hybride qui peut de plus se voir accoler les termes « Chaotic », « Noise » ou « Indus ». Impossible d'y voir clair. Il faut donc s'en tenir aux termes les plus fréquemment cités. Dès lors, il apparaît plus distinctement

[12] Je pense notamment aux enquêtes sur les pratiques culturelles des français dirigées par Olivier Donnat, dont la plus récente propose une partition entre les catégories « rock » et « hard rock, punk, trash ». On remarquera tout d'abord que les auteurs ont oublié un H à « thrash ». D'autre part, ce genre musical appartient à la même famille que le « hard rock ». Deux éléments qui dénotent a priori d'une certaine méconnaissance de la multitude des genres appartenant à la vaste famille du rock. *In* DONNAT, O. 1998. *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.

[13] DOUBLE-DUTHEIL, C. 1991, *op. cit.*, p. 153.

que l'échantillon se compose en majorité de groupes pratiquant des formes de rock appartenant aux courants « metal », « classic rock », « hardcore », et enfin, « punk ».

1.3.2. La répétition

Je propose d'évaluer la pratique de la répétition à la lumière de quatre critères. Les deux premiers sont d'ordres temporels et sociaux et touchent à la fréquence des répétitions et à leur durée. Ils me semblent, en effet, être des indicateurs de choix pour ce qui relève à la fois des ambitions d'un groupe (faire carrière, préparer un album ou des concerts, prendre du bon temps) et de ses contraintes internes (éloignement géographique des musiciens, emplois du temps discordants). La fréquence et la durée des répétitions sont assez variables selon les groupes et il est relativement difficile d'en rendre compte de manière homogène. Elles sont généralement tributaires de cinq facteurs :

- des motivations collectives,
- de l'actualité du groupe (prévision de concerts, d'enregistrement, etc.),
- des disponibilités personnelles de chacun des membres du groupe,
- des disponibilités du local de répétition,
- du coût de la location du local ou d'une séance de répétition.

Les deux autres critères d'évaluation sont d'ordre socioéconomique. Ils ont à voir avec le type de lieu de répétition et le montant du loyer que les musiciens lui consacrent mensuellement.

Fréquences des répétitions (98 réponses)

Les groupes rock de l'échantillon déclarent répéter selon des fréquences variables :

- 49 % déclarent répéter au moins une fois par semaine,
- 33,7 % déclarent répéter au moins deux fois par semaine,
- 12,2 % déclarent répéter au moins trois fois par semaine,
- 5,1 % déclarent répéter au-delà de quatre fois par semaine (2 % déclarent répéter chaque jour de la semaine.

On observe donc un partage quasi équivalent entre deux grands blocs. D'un côté les groupes répétant au moins une fois par semaine. De l'autre, les groupes répétant au moins deux fois par semaine, voire davantage. La fréquence des répétitions est révélatrice. Elle fait

émerger l'attachement collectif à une pratique. Et la nature du projet qu'elle recouvre. De même qu'elle peut révéler un certain nombre de contraintes telles que la disponibilité des membres du groupe ou celle du lieu de répétition. Mais pour être plus efficient, ce critère doit également être croisé avec celui de la durée des répétitions.

Durée des répétitions (99 réponses)

Plus des trois quarts (83 %) des séances de répétition durent entre 2 et 4 heures. Dans ce cas, il s'agit majoritairement de groupes répétant entre une à deux fois par semaine. Ce qui porte la durée moyenne de la répétition à six heures par semaine. Soit un chiffre identique à celui qu'a dégagé Catherine Dutheil au début des années 90[14]. Le schéma est identique pour la petite frange de groupes répétant au-delà de 4 heures. A l'inverse, les répétitions de ceux qui répètent quotidiennement n'excèdent jamais deux heures. Ce qui, toute proportion gardée, semble indiquer que plus les répétitions s'allongent, moins elles sont fréquentes et inversement. La tendance générale reste cependant relativement modérée et compatible avec d'autres activités sociales ou culturelles.

La question de la répétition est extrêmement sensible à l'intérieur d'un groupe puisqu'elle renvoie à la détermination de chacun de ses membres à s'impliquer dans un travail collectif. Les critères de la fréquence et de la durée des répétitions sont très fréquemment mobilisés entre musiciens. Ils constituent des éléments d'appréciation, voire de distinction. Ils renseignent sur le projet qui sous-tend l'entité groupe. Ils renvoient à la valeur travail. Et leur combinaison participe éventuellement de la grandeur d'un groupe.

Locaux de répétition (98 réponses)

J'ai proposé une typologie des lieux de répétition dans le chapitre 2. Les groupes de l'échantillon s'y répartissent de la manière suivante :

- 39,8 % des groupes de l'échantillon répètent dans l'espace domestique,
- 23,4 % des groupes de l'échantillon répètent dans l'espace locatif,
- 9,2 % des groupes de l'échantillon répètent dans l'espace professionnel,
- 27,5 % des groupes de l'échantillon répètent dans l'espace de l'intérêt général.

[14] DOUBLE-DUTHEIL, C. 1991, *ibid.*, p. 158.

Loyers des locaux de répétition (92 réponses)

Les loyers des locaux de répétition se répartissent selon quatre grandes catégories :

- 58 % des groupes ne versent aucun loyer,
- 33 % des groupes versent un loyer mensuel inférieur à 30 € (200 francs),
- 5 % des groupes versent un loyer mensuel compris entre 30 et 76 € (200 et 500 francs),
- 4 % des groupes versent un loyer mensuel supérieur à 76 € (500 francs).

Plus de la moitié des groupes de l'échantillon déclare ne verser aucun loyer. La répétition au sein de l'espace domestique annule a priori tout versement de loyer. Ce qui n'empêche pas certains musiciens d'en exiger un. En outre, il apparaît que l'espace locatif met quelquefois ses locaux gracieusement à disposition. Tout comme certains locaux de l'espace de l'intérêt général. Toutefois, 42 % des groupes de l'échantillon honorent des loyers. Dans ce cas, ils restent relativement modestes. Et on voit très clairement le pourcentage de groupes décroître à mesure que les loyers se font plus élevés.

En moyenne, les groupes versant un loyer déboursent donc mensuellement 42 € (273 francs), soit 504 € (3 306 francs) à l'année[15].

Equipement des locaux

L'objectivation de certains critères liés à la pratique de la répétition conduit également à s'interroger sur la nature de l'équipement de ces locaux. Dans son enquête sur les lieux de répétition des musiques amplifiées, le sociologue Marc Touché relève que les groupes sont « à la recherche du confort et de l'isolement sonore[16] ». Une recherche s'avérant souvent vaine. Il se trouve que plus de la moitié des locaux utilisés par les groupes de l'échantillon ne disposent pas d'une isolation phonique adaptée. Pas plus qu'ils ne sont équipés d'installations électriques adéquates. L'équipement des locaux est donc relativement disparate. Les groupes déclarent fréquemment effectuer eux-mêmes des travaux d'aménagement pour améliorer leurs

[15] Cette charge est évidemment partagée entre les membres du groupe.

[16] TOUCHE, M. 1996. Les lieux de répétition de musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux. *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 70, p. 63.

conditions de répétition. Ainsi, à l'instar des situations décrites dans certains travaux[17], l'activité de répétition rock s'inscrit majoritairement dans le domaine du bricolage.

> Mais bon, tu vois, les caves avec les boites d'œufs : j'ai encore découvert ça ce week-end, chez des petits jeunes qui ont monté une asso à Senones… C'est invariable. C'est le grand standard des salles de répétition, des locaux de répète un peu humides, un peu froids en dessous de quelque part, en dessous d'un magasin… [*Gildas, 40 ans, Rmiste, ingénieur du son, guitariste, 115*]

Les musiciens affichent souvent leur résignation devant ces conditions. Et cela d'autant plus que les loyers sont faibles, voire nuls. L'important semblant résider dans la possibilité de la pratique musicale elle-même.

La contrainte du nomadisme

Les groupes de l'échantillon ne disposent que rarement d'un local de répétition qui les satisfasse pleinement. Ce qui les conduit à incorporer l'idée d'une certaine forme de nomadisme entre locaux de répétition. La majorité des groupes de l'échantillon résidant en milieu urbain déclare avoir écumé entre trois et cinq locaux de répétition au cours de leur carrière. Et ils ne se stabilisent généralement au sein d'un local de répétition qu'après cinq années d'activités. Rapporté à l'âge moyen des groupes de l'échantillon (4 ans ½), cela signifie qu'en moyenne ils changent de local chaque année. Toutefois, il semblerait que cette contrainte à la mobilité ne s'exerce pas de façon aussi prégnante en milieu rural. Car les groupes parviennent, dans la plupart des cas, à trouver un local stable dès la constitution du groupe. Dans leur immense majorité, les groupes de rock se débrouillent toujours pour répéter. Il ne viendrait à l'idée d'aucun musicien d'attendre qu'un local tout équipé se libère pour se mettre au travail. En conséquence, on peut faire l'hypothèse que la satisfaction que les musiciens retirent de la pratique instrumentale les amène à accepter, avec un stoïcisme certain, une forme de précarité probablement indissociable de la mythologie rock.

1.3.3. Les concerts

Il ne s'agit pas ici de procéder à l'analyse d'un concert de rock. Sa qualité de spectacle vivant a été suffisamment bien analysée dans nombre de recherches[18] et ce, aussi bien du point

---

[17] Voir les travaux de Marc Touché (CNRS) et de Réjanne Sourisseau (Agence Opale) déjà cités, mais également les multiples rapports produits sur la question dans les régions ou les départements, disponibles sur http://www.irma.asso.fr/bibliotheque/index.html [consultés le 16.10.2004]

[18] Le travail le plus remarquable sur le sujet est à mon sens celui de BERGER, H. M. 1999. *Metal, rock and jazz. Perception and the phenomenology of musical experience.* Hanover : Wesleyan University Press. A des fins comparatives, l'auteur y détaille de manière extrêmement subtile et minutieuse chaque instant d'un certain nombre de concerts rock, death metal, hard FM et jazz. On lira également avec profit les travaux de BENNETT, H.

de vue des musiciens que des spectateurs. Il n'est donc pas nécessaire de s'y arrêter ici. En revanche, on possède nettement moins d'informations quant aux conditions concrètes d'accès au concert pour un groupe rock. C'est la raison pour laquelle je vais maintenant faire émerger un certain nombre de critères touchant à la quantité de concerts réalisés, à leurs conditions de réalisation géographiques et contractuelles, à leurs lieux, à leur rétribution, ainsi qu'à leur recherche.

Concerts donnés au cours d'une carrière (99 réponses)

Le volume de concerts donnés au cours d'une carrière livre des indications particulièrement précieuses. C'est un critère objectivable et efficace pour évaluer la nature de l'inscription d'un groupe dans le monde du rock. Le dénombrement des concerts réalisés permet de dégager trois stades dans la carrière des groupes :

- Un stade « faible » désignant les groupes n'ayant réalisé qu'un nombre inférieur à 25 concerts. Il concerne 52,5 % de cette strate de l'échantillon. Si on ajoute à ce chiffre ceux n'ayant jamais donné aucun concert, on parvient à 60 %.
- Un stade « intermédiaire » désignant les groupes ayant donné entre 25 et 100 concerts. Il concerne 33,4 % de cette strate de l'échantillon.
- Un stade « fort » désignant les groupes ayant donné plus de 100 concerts. Il concerne 6 % de cette strate de l'échantillon.

En majorité, et à hauteur de leur carrière, les groupes de cette strate de l'échantillon ont donc un volume d'activité concert plutôt « faible ». Si l'on croise les nombres de concerts avec l'âge des groupes, il apparaît que le stade « faible » concerne majoritairement ceux dont la carrière est la plus récente. Le stade « intermédiaire » est représenté par des groupes plus âgés. Ce qui signifie en toute logique que plus les carrières des groupes s'allongent, plus ils effectuent de concerts. Ce qui est confirmé par l'observation des groupes appartenant au stade « fort ». Toutefois, il est assez surprenant de trouver deux groupes comptant plus de 10 années

---

S. 1980, *op. cit.*, p.159-189 ; COHEN, S. 1991. *Rock culture in Liverpool. Popular music in the making.* Oxford : Oxford University Press, p. 75-102 et celui de WEINSTEIN, D. 2000. *Heavy Metal. The music and its culture.* New York : Da Capo Press. 1ère éd. 1991, p. 199-235. En langue française, on peut également tirer bénéfice de la lecture d'une partie de l'ouvrage de MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. 1991, *op. cit.* Et notamment des articles de LUCAS, J.-M. 1991. Du rock à l'œuvre. *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir., *op. cit.*, p. 84-100, et de HENNION, A. 1991. Scène rock, concert classique. *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir., *op. cit.*, p. 101-119. Voir également HENNION, A. 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation.* Paris : Métailié, p. 317-341, ainsi que le chapitre « Le rock, spectacle vivant », *in* GOURDON, A.-M. Sous la dir. 1994. *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux.* Paris : CNRS Editions, p. 65-105. Sans oublier CHASTAGNER, C. 1998. *La loi du rock.* Castelnau-le-Lez : Climats, p. 91-98.

d'existence comptabiliser moins de 25 concerts. Tout comme on peut trouver un groupe de la seconde moitié des années 90 totalisant 176 concerts[19].

Concerts donnés au cours des douze mois précédant l'enquête (93 réponses)

Le volume de concerts donnés par les formations de l'échantillon au cours des douze mois précédant l'enquête varie entre 1 et 40. Il se répartit de la manière suivante :

- 29,1 % des groupes ont donné moins de 5 concerts,
- 33,4 % des groupes ont donné entre 5 et 10 concerts,
- 37,6 % des groupes ont donné plus de 10 concerts.

Au total, les groupes de l'échantillon ont réalisé 884 concerts en l'espace d'une année. Ce qui représente une moyenne annuelle par groupe, d'environ 10 concerts.

Il apparaît assez nettement que les groupes les plus anciens (1982-1992) donnent le plus grand nombre de concerts à l'année. Les formations plus récentes se produisent quant à elles, en moyenne, moins de 10 fois par an[20]. Ce qui semble rejoindre la tendance observée à l'échelle de la carrière des groupes. A savoir qu'ils se produisent plus fréquemment à mesure qu'ils avancent en âge. Il reste cependant relativement difficile de dégager une nette régularité de ces observations. D'où la nécessité de prendre en considération un certain nombre de facteurs, tels l'actualité du groupe dont on sait qu'elle est variable selon les moments (diminution du rythme des concerts pour favoriser la composition ou l'enregistrement par exemple), l'adéquation d'un genre musical avec un marché d'amateurs ou encore l'efficacité d'un groupe dans la recherche de concerts.

Forme contractuelle des concerts (96 réponses)

Près de 70 % des concerts donnés les 12 derniers mois précédant l'enquête l'ont été en dehors de tout cadre contractuel. Une situation concernant l'ensemble des groupes. Les plus

---

[19] D'où la nécessité de porter une observation sur les écarts au sein d'une même tranche d'âge. Pour la tranche des groupes des années 80, on observe un écart de 25 à 250 concerts. Même chose pour la tranche des groupes de la première moitié des années 90. Et pour la tranche de la seconde moitié des années 90, on observe un écart de 25 à 200 concerts. On saisit ici combien il est difficile de dégager une régularité dans les carrières des groupes et que l'âge ne détermine pas toujours le parcours de chacun d'entre eux. En effet, certains groupes, mêmes anciens, ne privilégient pas toujours la pratique du concert. A l'inverse, des groupes jeunes peuvent être particulièrement efficaces pour obtenir des concerts en bénéficiant par exemple d'une conjoncture musicale favorable.

[20] Près du tiers d'entre elles parviennent à se produire plus d'une dizaine de fois à l'année. Un autre tiers se produit entre 4 et 10 fois. Le dernier tiers s'est produit à moins de 4 reprises.

anciens d'entre eux se produisant même plus fréquemment sans contrat que les groupes de la seconde moitié des années 90.

Localisation géographique des concerts (96 réponses)

Se pose également la question de savoir où se déroulent les concerts en termes géographiques. Le croisement des données entre cadres contractuels et lieux de concerts donne un point de vue intéressant concernant la circulation des groupes. Les deux tiers des concerts sont effectués en Lorraine. Ils s'effectuent essentiellement hors cadre contractuel. Ce qui est également le cas hors région Lorraine ainsi qu'à l'étranger. Evidemment, la proximité de la Lorraine avec les quatre pays frontaliers que sont l'Allemagne, la Belgique, Le Luxembourg et la Suisse, rend plus aisé les passages de frontières, même si les concerts à l'étranger restent proportionnellement moins importants que les autres.

Lieux des concerts (96 réponses)

Un peu moins des deux tiers des concerts s'est tenu dans des salles de concerts de petite contenance (moins de 400 places). Dans ce cas, ils ont principalement eu lieu dans les bars. Un tiers des concerts s'est tenu dans des salles de contenance moyenne (400 à 1 200 places) et sur des scènes extérieures, dans le cadre de festivals en plein air notamment. Seul un tout petit contingent de groupes s'est produit dans des salles de grande contenance (plus de 1 200 places).

Cachet moyen par concert (81 réponses)

Les cachets des concerts constituent souvent les principales sources de revenus des groupes de l'échantillon[21]. Il est donc particulièrement important d'en évaluer l'importance[22]. L'écart entre le cachet le moins élevé et le plus élevé est compris entre zéro et 763 € (5 000 francs) :

---

[21] Les concerts ont bien entendu également un coût. Il est souvent très difficile à évaluer compte tenu du fait qu'il implique des charges très variables (déplacement, alimentation, équipe technique notamment) qui sont fonction à la fois du lieu du concert et de ses conditions techniques et économiques. Toutefois, j'ai pu identifier très précisément ces charges lors d'une enquête ethnographique réalisée aux Etats-Unis dans le cadre d'une tournée d'un groupe rock lorrain, courant 2003. Les résultats sont présentés de manière synthétique dans le document 15 des annexes. En complément, on peut également se référer à HEIN, F. 2004. Ethnographie d'un groupe de rock en tournée aux Etats-Unis. *Ethnographiques.org*, n°5. http://www.ethnographiques.org/documents/article/ArHein2.html

[22] Un pourcentage important de formations (19 %) ne répond pas à cette question. Ce qu'il est éventuellement permis d'interpréter comme une difficulté d'évaluation consécutive à une forte variabilité des cachets.

- 18,5 % des groupes ont perçu en moyenne, des cachets inférieurs à 76 € (500 francs), voire aucun cachet,
- 45,7 % des groupes ont perçu en moyenne, des cachets compris entre 76 à 229 € (500 à 1 500 francs),
- 35,8 % des groupes ont perçu en moyenne, un cachet supérieur à 229 € (1 500 francs)[23].

En moyenne et par concert, on peut estimer que chaque groupe de l'échantillon a touché un cachet d'environ 204 € (1 335 francs). Si on multiplie ce chiffre par le nombre moyen de concerts réalisés à l'année (10), il apparaît que chaque formation de l'échantillon a généré 2 040 € (13 362 francs) de recettes annuelles.

En règle générale, les groupes les plus anciens figurent également parmi les mieux payés. Au point qu'on ne les retrouve quasiment pas dans la catégorie des cachets inférieurs à la moyenne, soit 204 € (1 335 francs). Inversement, les groupes en début de carrière se trouvent être les moins bien rémunérés. Cela signifie que la longévité d'un groupe lui confère en principe de la valeur économique. On ne peut évidemment pas dégager de linéarité stricte de cette tendance, qui, comme pour le nombre de concerts effectués mérite d'être nuancée et mise en rapport avec les capacités commerciales du groupe, son positionnement sur le marché ou plus prosaïquement encore, ses motivations[24]. C'est ce qu'illustre cet extrait d'entretien :

> **Y a 2 jours on a joué gratos.**
>
> A Strasbourg ?
>
> Oui.
>
> **Vous avez quand même eu un défraiement ?**
>
> Non, on a tout payé. Les mecs ils nous disent qu'ils peuvent nous faire jouer mais sans moyens. Ils avaient rien. Entrée gratuite. Bière à un euro. Ils pouvaient pas faire mieux.
>
> **Qu'est ce qui vous motive alors pour jouer dans de telles conditions ?**
>
> Jouer. Ce qui nous motive, c'est jouer.
>
> **Vous êtes prêt à faire des plans comme ça, un peu foireux ?**
>
> Foireux non, ça nous a permis de vendre 4 CD. De nous faire connaître sur Strasbourg. On a vu quand même des gens de Strasbourg qui nous avaient vu ailleurs et qui sont revenus. Nous on joue pour la gloire, pas pour le pognon. J'ai mis 200 balles d'essence. Voilà, j'ai mis 200 balles d'essence. Nous on est comme ça. Si on avait dit que c'était 2 000 pour qu'on se déplace, les mecs nous auraient pas fait jouer.

[23] Certains obtiennent quelquefois des cachets supérieurs à 763 € (5 000 francs). Il s'agit des groupes les plus anciens de l'échantillon.

[24] En guise d'illustration, l'enquête ethnographique menée aux Etats-Unis pendant une période de trois semaines a permis de dégager que la moyenne des cachets obtenus par le groupe que j'y ai accompagné, s'élevait à 89 € (583 francs). Ce groupe comptait pourtant à ce moment là, 7 années d'existence. (*cf.* annexes, document 15).

Quand vous avez joué au Zénith vous étiez payé ?

Non, on a joué pour la gloire. Là on va ouvrir pour Blaze, c'est pour la gloire. Bob nous a fait déjà jouer 3 fois et il nous paye pas non plus. C'est pour la gloire (rire). Du moment qu'on a la bouffe et la boisson… C'est vrai qu'on a eu plein de réflexions au départ. Qu'on était en train de tuer les intermittents, bref. Moi je fais de la musique pour jouer, pas pour gagner des sous. On jouerait à Marseille on demanderait un défraiement, c'est un minimum. C'est ça ou tu joues pas. Je sais pas comment se démerdent les autres groupes. [*Luc, 24 ans, étudiant, guitariste dans un groupe de metal progressif, 318*]

Globalement et en moyenne, les groupes de l'échantillon s'estiment plutôt mal rémunérés. Toutefois, il est permis de se demander à quoi ils consacrent leurs cachets.

Utilisation des cachets

Lorsqu'un groupe parvient éventuellement à dégager quelques bénéfices financiers de ses concerts, ils sont en règle générale déposés dans une cagnotte ou sur un compte bancaire associatif. De cette manière, les cachets perçus sont directement réinjectés dans les charges liées à l'activité du groupe :

Donc vous prenez pas d'argent pour vous

Jamais, jamais. Tout l'argent qu'on peut gagner aussi bien en concert, qu'à une foire aux disques où on va vendre les disques qu'on a eu, hop, on met tout dans l'asso. Comme ça pas de problèmes. Même notre essence on se la rembourse. D'un côté c'est aussi bien pour nous. L'argent qu'on a là, ça nous sert pour nos disques aussi, donc ça revient au même. [*Mark, 32 ans, assistant vétérinaire, guitariste-chanteur dans un groupe de rock, 129*]

Le peu de ressources économiques dont disposent la majorité des formations de l'échantillon contraint ces dernières à réduire leurs charges de fonctionnement de manière drastique. Ces charges sont évidemment indissociables des projets propres à chaque formation. Les conditions économiques au sein desquelles les groupes évoluent sont donc particulièrement déterminantes. Deux exemples :

Et vos cachets sont élevés ?

Ça va de 1 500 à, dans le meilleur des cas, 6 000, 8 000. Ça c'est plus exceptionnel. 4 à 5 000 c'est plus facile en festival ou plateau d'asso. En moyenne, 3 000 en gros. Le but c'est de trouver une date intéressante et de boucler des choses autour soit pour la promo, le remboursement de frais. 1 500 balles là, c'est bien ça rembourse l'essence. Y a un budget fixe qu'il faut amortir tous les mois c'est clair. Le loyer, le bahut, le téléphone, etc.

Faut que vous trouviez combien par mois ?

Faut entre 9 et 12 000 par mois. [Je manifeste mon étonnement] Tu sais, le crédit bail du camion c'est 6 500 balles. Après ça va être relatif par rapport au téléphone, aux photocopies. 12 000 c'est les mois les plus hauts. Plus tu lances l'activité, plus tu vas dépenser. Et après ça dépend du nombre de kilomètres. Si tu vas à Perpignan, si tu fais des concerts qui vont pas te rapporter grand-chose, tu sais qu'il faut que t'en places 2 de plus dans le mois. 9 000 est au moins un fixe. [*Barthélemy, 40 ans, Rmiste, manager, responsable de production phonographique, 176*]

Quand tu dois larguer entre 3 500 et 2 000 balles de téléphone par mois, t'as pas d'autre choix que d'être copain avec ton banquier et de faire beaucoup de concerts. Ça représente 20 à 25 000 francs sur l'année. Rien que ça. Je te dis pas le nombre de concerts qu'il faut faire juste pour payer le téléphone. Il en faut au moins 10, juste pour ça. Après il faut payer les envois, il faut faire des affiches des machins et tout… D'entrée de jeu, si tu fais pas 25 à 30 concerts dans l'année t'es pas rentable. T'es pas viable. C'est là qu'est toute la difficulté. On a évidemment une manière de fonctionner d'activistes, d'alternatifs.

> L'argent on le met pas dans notre poche. L'argent on le réinvestit dans tout ce qu'on fait. [*Benjamin, 30 ans, Rmiste, manager, tourneur, musicien de rock expérimental, 12*]

Ces deux exemples donnent la mesure des sévères exigences de rentabilité financière auxquelles se soumettent certaines formations. En règle générale, les cachets parviennent au moins à couvrir les frais de carburant nécessaires aux déplacements inhérents à leurs concerts[25]. Ils contribuent également à couvrir d'autres types de charges fixes telles les frais téléphoniques, les frais postaux, les emprunts, les techniciens, etc. Dans le meilleur des cas, l'argent non dépensé constitue une épargne.

A moins de pouvoir s'entourer de bénévoles, l'écrasante majorité des formations interrogées est contrainte de répartir les tâches liées au fonctionnement entre ses membres. Une contrainte partagée selon les compétences et le degré d'engagement des musiciens. En effet, si la faiblesse économique de la majorité des groupes réduit considérablement la possibilité de pouvoir investir dans un équipement collectif (véhicule, sono), il leur est quasiment tout aussi difficile de s'entourer d'un personnel technique (manager, technicien son ou lumière, etc.) compétent et efficace, susceptible de valoriser le groupe en question dans la perspective de le rendre économiquement rentable.

Le personnel technique son et lumière (93 réponses)

Seule une petite dizaine de groupes de l'échantillon déclare recourir occasionnellement aux services d'un ingénieur du son pour l'équivalent d'un cachet d'intermittence (61 à 106 € / 400 à 700 francs). Aucun ne s'attache les services d'un technicien lumière. Cela n'empêche évidemment en rien la participation de certains techniciens à titre bénévole. Mais dans l'ensemble, les groupes de l'échantillon se reposent sur le personnel technique mis à disposition au sein des salles de concerts[26] pour des raisons économiques évidentes, résumées très lapidairement par cet acteur :

> Un ingé son, t'as du mal à en trouver. Puis ils peuvent pas compter sur nous pour vivre. On a déjà du mal pour nous. [*Christian, 28 ans, enseignant, batteur dans un groupe death/thrash metal, 418*]

[25] Il faut noter par ailleurs que ces déplacements s'effectuent en règle générale avec les véhicules personnels des musiciens (un petit nombre d'entre eux ont fait l'acquisition, à titre privé, d'une fourgonnette ou d'un véhicule utilitaire) et plus rarement par le biais de la location ou du prêt.

[26] Pour les concerts ayant lieu dans les bars la présence d'un technicien ne se justifie évidemment pas.

Booking et management (93 réponses)

L'activité dite de *booking* consiste à rechercher des dates de concerts. Pour 81,7 % des groupes de l'échantillon, cette recherche est effectuée par un de leur membre. Certains disposent d'un manager (10,8 %), d'autre d'un tourneur[27] (4,3 %) et d'autres encore (3,2 %) d'une personne (ami) ou d'une structure (label) qui peuvent leur venir en aide. En règle générale, les groupes éprouvent beaucoup de difficultés à trouver une personne désireuse de s'engager avec eux sur ce terrain. Ce responsable de structure départementale en donne les raisons principales :

> Maintenant, ça manque cruellement de gens qui ont envie de s'investir pour les groupes. Et je comprends parce que c'est un rôle hyper ingrat. Le management c'est aussi souvent beaucoup d'efforts pour pas grand chose. Personne n'a envie d'être manager ou tourneur parce que c'est pas lucratif. Quelqu'un qui travaille (à côté) aura pas le temps de le faire consciencieusement. Quelqu'un qui est au chômage va y passer tout son temps et aura même pas de quoi se faire un cachet de temps en temps. Alors voilà. Je sais pas pourquoi ça va mieux dans d'autres régions, mais je pense qu'il y a une grande carence entre le potentiel de musiciens et les opportunités de développement de carrière qui pourraient être apportées par des acteurs vachement investis. [*Laurent, 29 ans, chargé de mission dans une collectivité locale, guitariste, 440*]

La figure du tourneur, et probablement plus encore celle du manager – qui va prendre en charge des aspects excédant la seule recherche de concerts – est souvent investie d'une charge symbolique très forte. En effet, les musiciens souhaitent souvent déléguer les aspects qui leurs semblent les plus fastidieux au cours de leur carrière[28]. Un manager de groupe présente ses activités de la manière suivante :

---

[27] L'activité du tourneur vise exclusivement la recherche de dates de concert. L'activité du manager s'articule autour d'un faisceau d'activités beaucoup plus étendu (recherche d'une maison de disques, de financements, etc.).

[28] Il est à noter qu'une poignée d'acteurs lorrains s'organise pour proposer une palette d'outils facilitant le travail de *booking* : « Chez moi, au siège social de l'association, j'essaie de faire un réseau sur les groupes de l'association. J'essaie, ça commence à marcher, bien que ça fasse 2 ans que ça existe. J'essaie de réunir les bios des groupes qui font partie de l'asso, toutes les démos si possible. Fiches techniques. On a ouvert une ligne téléphonique grâce aux subventions. C'est une ligne utilisable à partir de n'importe quel fixe. Ce qui fait qu'en fait, les groupes peuvent appeler de chez eux, sans que ça leur coûte personnellement, c'est répercuté sur la facture de l'asso. Ils déboursent rien. A partir de là, s'ils arrivent à dégoter un plan, ou si quelqu'un se montre intéressé, ils appellent chez moi, laissent l'adresse, ce qui étoffe le répertoire pour tout le monde et y a plus qu'à aller à la poste. Ce qui fait que le groupe ne paie ni les factures de téléphone, ni les enveloppes, ne se déplace même pas à la limite. En gros, cette opération sert à ce que les groupes se servent de l'asso, parce qu'elle est un outil. Faut pas confondre, comme j'ai commencé à le craindre, comme une entreprise de management. C'est pas ça. Je suis le président, mais j'ai un groupe. Si je m'occupe des autres groupes, je mets le mien de côté. C'est pas possible. Moi j'ai des actions qui doivent servir l'ensemble des groupes. C'est à eux de se démerder avec ça. S'ils en ont envie, moi je leur donne les outils. Personnellement, je l'utilise, libre à eux de le faire. On va pas aider les groupes… déjà on les sélectionne en fonction de leurs qualités, humaines et artistiques. A partir de là, s'ils veulent se bouger le cul, ils peuvent le faire. C'est bien joli de monter un groupe pour délirer, mais je vais pas arrêter mon groupe ou pêcher dans les études pour aider des gens qu'ont en pas particulièrement envie. Le but aussi, c'est d'apprendre la démerde, mais facilitée. Sans la galère. Si, la galère existe forcément ». [*Eric, 25 ans, étudiant, président d'association, guitariste-chanteur d'un groupe grunge, 52*]

C'est pas évident. Ça englobe beaucoup de choses. J'ai pas la notion groupe ➔ manager ➔ cherche concerts. C'est pas ce qui m'intéresse. C'est pas mon but. Le mot manager est peut être pas adapté. En France, on a pas de profession reconnue pour ça et adaptée. Ça peut être assistant d'artiste, secrétaire d'artiste. Ça va d'une part administrative, promo, attaché de presse, relations publiques. Tu es tourneur parce que à ce stade là, t'as pas d'autre moyen que de chercher des dates toi-même. Tu es comptable. Accessoirement infirmier, psychologue, voilà. La palette est large. Au fur et à mesure, tu sais que tu peux déléguer certaines choses. Au départ c'est assez costaud. Faut forger un groupe dans l'identité, dans l'esprit. Savoir où il veut aller, savoir ce qu'il est capable de faire dans l'immédiat, ce qu'il pourra faire plus tard, etc. C'est une démarche plus large. Plus le temps passe, tu maîtrises des choses et eux aussi. Les fonctions se resserrent un peu plus. Bien que tu développes aussi des choses à côté. A côté de ça, t'as aussi toute une démarche artistique. Vigilance sur les concerts, quelle attitude avoir, ça, ça a fonctionné, ça a pas fonctionné, qu'est-ce qu'il faudrait faire ? Comment faire ? Quels titres il faut virer du répertoire ? Qu'est-ce qu'il faut rajouter ? Toute cette démarche de réflexion et de travail à ce niveau là. [...] [*Barthélemy, 40 ans, Rmiste, manager, responsable de production phonographique, 34*]

Les formations les plus anciennes de l'échantillon ne disposent d'aucune personne pour se charger du *booking*. Ce qui ne les empêche pas de se produire plus fréquemment que les autres. Il est probable que la longévité d'un groupe lui confère suffisamment d'expérience et de notoriété pour faire l'économie d'un intermédiaire. Dans certains cas, certains musiciens expérimentés semblent même très peu disposés à laisser la gestion de leur carrière aux mains d'une tierce personne. La gestion des « affaires » ou du « business » d'un groupe de rock semble être particulièrement délicate à déléguer. L'efficacité recherchée nécessite un faisceau de compétences complexes, essentiellement acquises sur le tas, par expérience. Il n'est donc guère surprenant qu'un musicien s'étant chargé de la gestion de son groupe depuis le début de sa carrière accepte de s'en dessaisir aussi facilement. Il dispose en effet d'un certain nombre d'indicateurs lui permettant de penser que sa connaissance du monde du rock et les réseaux qu'il a pu constituer ne relèvent pas seulement de la bonne volonté, mais d'un travail de longue haleine, en partie intransmissible. C'est ce que relatent ces deux musiciens-managers :

Après tu manipules un groupe. Faut être un peu gestionnaire, faut être un peu VRP, faut être un peu tout en même temps. Et puis t'es souvent tout seul, parce que quand t'as bossé 4 ans tout seul, c'est difficile. Tu te demandes vraiment comment tu vas pouvoir apprendre à quelqu'un tout ce que t'as appris. Et quand t'es à un certain degré dans les négociations avec les gens au téléphone, tu te demandes si celui qui va prendre la relève il sera de ce niveau là. Moi j'en ai des gens qui veulent bien m'aider pour faire du tour booking, mais la plupart d'entre eux, ils sauront pas négocier une fiche technique. Ils savent pas ce dont le groupe a besoin. Sais-tu que 90 % des groupes ne savent même pas faire une fiche technique ? Le mec il dit : « il vous faut quoi comme sono ? ». Ils savent pas. Ils savent même pas combien de tranches il faut sur la console pour sonoriser le groupe (rire). [...] Les compétences artistiques c'est très bien, mais c'est vraiment pas suffisant. [...] Là on part pour plus de trente concerts. Ça s'est pas fait tout seul. J'ai travaillé pendant 6 mois tous les jours. Alors oui eux, le bol qu'ils ont, ils ont le cul bordé de nouilles. Ils font des disques, ils font des concerts. Le travail. Travail, plein. Et ça me coûte à mort. [*Benjamin, 30 ans, Rmiste, manager, tourneur, musicien de rock expérimental, 730*]

Faut toujours que ça passe par les musiciens. Je préfère le faire moi-même. Au moins j'ai tout chez moi, je démarche, si je connais pas j'appelle le mec du label. Je me suis rendu compte au fil des ans, qu'il valait mieux que je fasse les trucs moi-même plutôt que de les filer aux gens, parce que souvent c'est mal fait, ou pas comme tu voulais. En fait tu perds plus de temps en déléguant. J'apprends par la force des choses. Quand tu cherches un label, c'est pareil. Au début tu te plantes, mais après à force, t'apprends à parler comme ils veulent que tu parles et voilà. [*Christian, 28 ans, enseignant, batteur dans un groupe death/thrash metal, 419*]

On peut noter par ailleurs que la gestion d'un groupe procède souvent d'un travail solitaire qu'il est même relativement difficile de partager au sein d'un groupe. Premièrement, en raison d'un désintérêt manifeste de la majorité des musiciens pour ce type de travail (celui qui le prend en charge est souvent celui pour lequel il pèse le moins et plus rarement à qui il plaît le plus). Deuxièmement, par souci d'efficacité, car il s'agit de centraliser les informations pour éviter toute déperdition. Cette centralisation se cristallise souvent en une seule et même personne maîtrisant la globalité des informations internes et externes au groupe, ce qui représente souvent une charge considérable.

Les concerts constituent une activité majeure dans la vie d'un groupe de rock. Dans une certaine mesure, ils en marquent le tempo. Mais il ne faut pas oublier que l'obtention d'un concert est souvent tributaire d'un support phonographique. Il est donc nécessaire de se pencher sur les conditions de sa réalisation.

1.3.4. La production phonographique

Hormis une poignée de formations débutantes, rares sont celles ne disposant d'aucun enregistrement. Ce qui semble indiquer que « la production d'un disque ne sanctionne plus, comme auparavant, le passage d'un cap décisif vers la professionnalisation » comme le souligne Gérôme Guibert[29]. La démocratisation des outils technologiques liés à l'enregistrement (home studio, logiciels de MAO) et à la duplication domestique (graveurs de CD) génèrent à ce titre probablement de réelles mutations. La production phonographique constitue incontestablement un passage obligé dans la carrière d'un groupe. Le support enregistré représente le groupe. Il lui permet de se faire connaître, d'obtenir des évaluations dans la presse spécialisée, de chercher des dates de concert, de démarcher des labels, etc.

Supports phonographiques (100 réponses)

Au cours de leur carrière, les groupes lorrains produisent donc un certain nombre d'enregistrements audio. Ces derniers se matérialisent en quatre grandes catégories de supports :

- la « démo »,
- les compilations, *split* et 45 tours,

[29] GUIBERT, G., MIGEOT, X. 1999, *op. cit.*, p. 119.

- le EP (*Extended Playing* ou maxi 45 tours),
- le LP (*Long Playing* ou album).

La « démo »

Le début de mon travail de terrain a été précédé de manière très significative par le passage d'un format audio à un autre. Plus précisément, de la cassette au CD qui est actuellement la norme de diffusion de la musique enregistrée. Enregistrer une « démo » (pour *démo*nstration) constitue une étape particulièrement importante dans la carrière d'un groupe débutant. Elle marque la capture des premières compositions qu'il va être possible de diffuser au-delà du seul cercle privé. Sauf cas exceptionnel, la « démo » est généralement le seul format qu'un groupe débutant s'autorise à produire lors de sa première année de carrière. Elle sert notamment à démarcher les organisateurs de concerts et à recueillir des critiques dans les fanzines ou magazines, dans le but d'acquérir un peu de notoriété et de pouvoir constituer un dossier de presse. La « démo » a donc avant tout une fonction utilitaire de type « carte de visite ». Mais il arrive également qu'elle fasse fonction de « maquette » pour tester l'efficacité d'un certain nombre de titres avant un enregistrement plus abouti comme on a déjà pu le voir dans le chapitre 2.

Près des trois quarts (74 %) des groupes de l'échantillon ont enregistré une ou plusieurs démos au cours de leur carrière. Le quart n'en ayant jamais enregistré se compose à la fois des groupes les plus anciens et des groupes les plus jeunes de l'échantillon. Les plus anciens ont entamé leur carrière phonographique en enregistrant directement sur un autre type de support. Les plus jeunes n'ont quant à eux, tout simplement pas encore eu l'occasion d'enregistrer quoi que ce soit.

Compilations, **splits,** *45 tours*

Lorsqu'un groupe parvient à attirer l'attention d'un label, il arrive qu'on lui propose de participer à une compilation regroupant d'autres artistes, de figurer sur un *split* (du verbe « to split » entendu au sens d'une division), c'est-à-dire de partager un support audio (45 tours, EP, LP) avec une autre formation (une face chacun si l'on retient la forme du disque vinylique). Mais il est également envisageable que l'on offre au groupe en question la possibilité d'enregistrer les deux faces d'un 45 tours. Il se peut, bien évidemment, que ce soit le groupe lui-même qui décide de produire ce type de supports. Bien entendu, certains de ces supports sont plus prestigieux que d'autres. Le projet des compilations et des *splits* vise à profiter de la notoriété des uns pour exposer les autres, moins connus.

Un peu plus d'un tiers (36 %) des formations de l'échantillon ont participé à des opérations de ce type. Il ne s'agit pas nécessairement des groupes les plus anciens, même s'ils sont les plus représentés. Par contre, il apparaît que les collaborations se multiplient à mesure que les carrières des groupes se prolongent.

***EP* (Extended Playing)**

Editer un EP marque généralement une étape intermédiaire entre la démo et le LP. A cet égard, les groupes l'envisagent fréquemment comme une étape préparatoire et transitoire permettant de mettre l'auditeur potentiel en bouche avec un nombre de titres réduit. Le format EP (environ 25 minutes) est le moins courant des supports audio abordés ici. Rien d'étonnant donc à ce que les formations de l'échantillon soient à peine 18 % à en avoir publié un. Ce format ne semble pas discriminant puisque les trois générations de groupes y ont eu recours.

***LP* (Long Playing)**

Le support LP ou album représente la forme canonique de l'enregistrement. Il constitue une véritable épreuve au cours de laquelle il est attendu qu'un groupe démontre clairement sa créativité et ses compétences techniques pendant un temps relativement long (jusqu'à 74 minutes).

Les formations de l'échantillon sont à peine plus d'un tiers (28 %) à avoir enregistré au moins un album[30]. En regard de l'échantillon, le cap de l'album ne se concrétise jamais avant la seconde année d'activité d'un groupe. On observe ensuite que la production d'albums n'est pas nécessairement relative à la longévité des groupes car certaines formations de la seconde moitié des années 90 ont parfois produit davantage d'albums que certaines formations plus anciennes.

Les catégories de supports phonographiques étant établies, il est nécessaire à ce stade, d'apporter quelques éléments de réflexion à propos des conditions de leur production et de leur distribution. Elles ont à voir avec les cadres de l'enregistrement et de la diffusion des supports phonographiques, avec les budgets que les groupes y consacrent ainsi qu'aux modes de financement retenus. Ces données permettent à la fois d'établir des hiérarchies dans les niveaux de carrière et de faire émerger un certain nombre de contraintes s'exerçant sur les groupes de rock.

[30] Elles sont 16 % à en avoir enregistré un, 11 % à en avoir enregistré deux et 1 % à en avoir enregistré trois.

Cadres de l'enregistrement et de la distribution (100 réponses)

Ces cadres renvoient à la quadruple partition de la production phonographique proposée dans le chapitre 2. A savoir les groupes disposant d'un label et d'un distributeur, les groupes avec label, les groupes avec distributeur et les groupes sans label, ni distributeur. Les carrières étant rarement linéaires, il est entendu qu'une même formation peut aisément traverser plusieurs cadres. De manière à juguler cette mobilité, j'ai pris le parti de ne m'intéresser qu'aux cadres de production et de distribution concernant la dernière production en date. Ce qui permet de dégager les données suivantes :

- 13 % des groupes ont collaboré avec un label bénéficiant d'une structure de distribution[31],
- 3 % des groupes ont collaboré avec un label ne bénéficiant d'aucun réseau de distribution,
- 3 % de groupes ont autoproduit leurs supports enregistrés mais ont disposé d'un distributeur,
- 81 %[32] des groupes ont autoproduit et ont distribué eux-mêmes leurs supports enregistrés.

On note immédiatement un partage net entre les groupes. Les uns, majoritaires, ne bénéficient d'aucun soutien externe. Les autres, minoritaires, jouissent du soutien d'une ou plusieurs structures. Il convient cependant de rester prudent quant à ces données. Notamment du fait de l'efficacité économique et commerciale variable des labels et des circuits de distribution. Ce point sera abordé plus loin. Par ailleurs, il apparaît que les formations les plus anciennes ne sont pas nécessairement les mieux pourvues en matière de soutien à la production et à la distribution. Certaines jeunes formations étant mieux équipées que d'autres plus âgées.

Comme le tableau 2 en rend compte, le recours massif à l'autoproduction et à l'autodistribution est une tendance lourde pour les groupes lorrains. Aussi bien à l'échelle de la région que de l'échantillon. Même si, entre les deux niveaux, on observe un doublement du pourcentage des groupes bénéficiant du soutien d'une structure extérieure (label et/ou

[31] Aucune formation de l'échantillon n'est en contrat avec une *major*.

[32] Ce pourcentage intègre les 12 % de groupes (les plus jeunes de l'échantillon) n'ayant enregistré aucun support phonographique.

distributeur). Ce sont ces deux cadres généraux de la production et de la distribution que l'on va étudier maintenant.

Tableau 2-Cadres de la production et de la distribution phonographique

Comparaison des cadres de la production et de la distribution phonographique à l'échelle de la région et de l'échantillon (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Groupes de rock	**Région %**	**Echantillon %**
Avec label et avec distributeur	5,0%	13,0%
Avec label et sans distributeur	5,3%	3,0%
Sans label et avec distributeur	0,8%	3,0%
Sans label et sans distributeur	88,9%	81,0%
Totaux	**100,0%**	**100,0%**

Autoproduction et autodistribution : cadres dominants

Le recours massif à l'autoproduction et à l'autodistribution indique deux logiques à l'œuvre au sein de l'échantillon. La première, largement majoritaire, résulte d'une indifférence de l'industrie du disque à l'égard de la majorité des groupes de rock lorrains[33]. Bien que vécue sur le mode de la contrainte, elle n'en est pas moins envisagée comme une phase transitoire. La seconde, minoritaire, correspond davantage à un choix éthique reposant sur le refus d'une aliénation quelconque avec cette industrie. Elle figure un choix assumé[34].

Comme cela a déjà été rappelé plus haut à propos de la recherche de concerts, la plupart des groupes espèrent se débarrasser des tâches qui les écartent du travail purement artistique. Cela concerne également la production phonographique. Les groupes souhaitent bénéficier du capital économique et des dispositifs sociotechniques qu'une maison de disque ou un label sont supposés offrir.

Toutefois, le manque de débouchés ne décourage pas les groupes à enregistrer leurs compositions sur la base d'objectifs variables et évolutifs :

> On est là depuis mars 89. Ça fait une paire d'années. On a fait 3 démos. Passage obligé par les démos. Ensuite on a fait un album autoproduit qu'on a distribué nous-mêmes. Qu'on a financé nous-mêmes. Après on a été repéré par une boîte française [...] qui nous a sorti le 2ième album. Manque de bol, 4 mois après la sortie de l'album, la boîte a coulé. Après une paire de galères. Y a des musiciens qui sont partis, on avait plus de local, le blabla habituel et on a été recontacté par une boîte américaine [...] qui nous a ressorti l'album avec une distribution mondiale, Canada, Japon, un peu partout. Ensuite on devait

[33] « La concentration extrême du marché de la musique en France forme l'explication principale à l'existence d'une autoproduction importante ». *In* GOMBERT, L., PICHEVIN, A. 1996. *Autoproduire son disque*. Paris: Dixit-Irma, p. 11.

[34] Dans leur ouvrage, Gombert et Pichevin font également mention d'un choix économique, car selon eux « il n'est pas toujours plus rentable d'être produit par une maison de disques ». *In* GOMBERT, L., PICHEVIN, A. 1996, *ibid.*, p. 11.

> enregistrer un album puisqu'on avait signé pour 3 albums. Ça s'est pas trop bien passé parce qu'ils voulaient pas trop financer l'album. Donc on avait pratiquement rien pour enregistrer. A chaque fois qu'on leur écrivait, ils voulaient pas répondre. On a laissé tomber. Pas de communication. On savait pas ce qui se passait. Enfin c'est pas grave. On a retrouvé des musiciens bien motivés et on a préparé les morceaux du nouvel album. On a enregistré l'album tous seuls encore. On l'a mixé, masterisé, produit tous seuls. Il est prêt. On attend plus qu'une boîte de disques. On a quelques contacts avec une boîte étrangère et une boite française et on attend. On l'a envoyé un peu partout. Le chemin classique. [*Quentin, 33 ans, employé, chanteur d'un groupe death metal, a enregistré plusieurs disques pour des labels, 1*]

Ces propos sont particulièrement exemplaires en ce qu'ils concentrent les étapes d'une trajectoire « classique » sur un mode ascendant (démos, repérage par un label, album), avant de l'illustrer sur un mode descendant (ennuis avec le label, retour à l'autoproduction) soulignant le caractère aléatoire du marché musical. Rien n'y est jamais définitivement garanti. Qu'une collaboration avec un label soit l'horizon à atteindre ou pas, le recours à l'autoproduction peut, selon chaque groupe, être vécu comme une expérience formatrice ou comme une contrainte.

Comme le soulignent Ludovic Gombert et Aymeric Pichevin, « l'autoproduction peut donner d'excellents résultats, mais elle ne permet pas de dépasser un certain stade, du moins sans l'appui de partenaires[35] ». L'autoproduction augmente la charge de travail d'un groupe. Elle excède largement les seules dimensions artistiques pour se frotter à des aspects financiers et commerciaux. Il apparaît donc que les réalités des groupes sont variables et fonction de leurs opportunités tout autant que de leur engagement collectif. Il en va de même pour les groupes ne disposant d'aucun circuit de distribution professionnel. Ils sont contraints à l'autodistribution s'ils souhaitent écouler leurs productions. Ce qui signifie le déploiement d'un certain nombre de stratégies de distribution directe ou par intermédiaires évoquées dans le chapitre 2.

Coproduction : un cadre à nuancer

Pour beaucoup de formations, le modèle idéal d'une carrière artistique consiste à intégrer un label bénéficiant de moyens financiers conséquents et d'un circuit de distribution professionnel. On imagine sans peine que les groupes engagés dans cette forme de coopération présentent un intérêt commercial au moins ponctuel. Toutefois, il faut savoir que la majorité des labels accueillant des groupes lorrains sont des structures associatives dont le capital économique est souvent trop faible pour pouvoir prendre en charge la globalité des frais liés à l'édition d'un disque. Dans le meilleur des cas, les modalités de coopération

[35] GOMBERT, L., PICHEVIN, A. 1996, *ibid.*, p. 13.

s'effectuent sur la base d'un partage des charges entre un label et un groupe. En d'autres termes, les parties négocient une coproduction. Elle s'établit schématiquement de la manière suivante : au groupe, les frais liés à l'enregistrement et au label, les frais liés au pressage, à la promotion et la distribution[36]. Dans ce cas, les labels injectent en moyenne des sommes comprises entre 1 526 et 7 600 € (10 000 et 50 000 francs). Les propos ci-dessous rendent compte des réalités de la coproduction :

> En fait, nous on a payé le studio, et eux payent tout le reste. La promo et le pressage de 2 000 CD. Donc ils s'occupent de tout. Distribution avec X, mais ça c'est une catastrophe, c'est le cas de la distribution avec X. Là ils y peuvent rien les pauvres. [...] Là, nous on est encore en train de rembourser. Ma femme a sorti plus de 4 000 balles. La copine du chanteur a sorti 5 000 balles, elle va être remboursée. Parallèlement à ça, on a repayé un site Internet, on a repayé une série de t-shirts à nous. Là, il nous reste encore un peu de thune à récupérer, le bassiste aussi, puis le batteur et le guitariste aussi. [...] Par contre, pour le prochain, si on reste chez eux [le label], le CD sera financé en partie. Pas forcément tout. Avec eux, pour 15 000 francs tu fais un album. Moi je suis pas forcément de cet avis là. Parce qu'on a l'habitude de travailler dans un studio relativement cher, même si on a des avantages. On connaît les gars, on sait où on va. Je suis pas persuadé qu'en allant ailleurs on aurait mieux. Parce que le gars, on le connaît pas. Il sait pas comment on fonctionne, comment on peut réagir. Y a plein de choses. Tant pis. S'ils mettent que 15, 20 000 balles, ça fera une bonne, bonne partie du studio qui sera payé et on mettra le reste au bout. [*Florent, 33 ans, fonctionnaire, guitariste d'un groupe death metal, 88*]

Il convient donc toujours de chercher à nuancer les déclarations des groupes dans la mesure où l'efficacité commerciale de leurs labels et distributeurs peut être extrêmement variable. Il est nécessaire de pondérer les termes employés qui recouvrent souvent des réalités assez hétérogènes. Eléments que la « lecture » d'un disque ne permet pas toujours d'élucider. Il apparaît ainsi que plus les capacités économiques, techniques et commerciales d'un label sont réduites, plus il requiert l'implication active du groupe avec lequel il coopère. Le problème se pose évidemment avec d'autant plus d'acuité lorsqu'un groupe travaille avec un label ne bénéficiant d'aucun circuit de distribution professionnel.

L'hétérogénéité des dispositifs de production et de distribution phonographique donne matière à s'interroger sur ce qui pousse ces formations à s'associer à des structures dont elles pourraient quelquefois effectuer le travail. Intégrer un label, de quelque dimension qu'il soit, signifie qu'un intervenant extérieur au groupe va contribuer au développement de sa carrière sur le plan phonographique. Les groupes accueillent souvent ce type de collaboration très favorablement. Non qu'elle les dégage intégralement d'une somme de travail importante (recherche de budget, recherche d'un distributeur...), notamment dans le cadre d'une modeste coproduction, mais parce qu'elle contient une forte dimension symbolique. Elle constitue pour

[36] La forme contractuelle de ce type de collaboration est le contrat dit de licence.

un groupe une reconnaissance de son travail, en même temps qu'elle renvoie en arrière-plan à l'idée d'un processus d'accroissement de sa renommée[37].

Etant donné qu'aucun groupe de l'échantillon ne bénéficie d'une prise en charge totale de la part d'un label ou d'une maison de disques, il est intéressant de se pencher sur les budgets de production phonographique.

Budgets de production et de valorisation

Les budgets de production et de valorisation liés au dernier enregistrement en date concernent essentiellement trois phases : l'enregistrement, le pressage et la promotion. Evaluer les investissements consacrés à ces phases semble souvent assez difficile pour nombre de formations ne tenant pas nécessairement de comptabilité analytique. En outre, il faut tenir compte du fait qu'un petit nombre de groupes recourt au « home studio » pour ses enregistrements[38] et qu'à ce titre, il n'y engage généralement aucun budget.

L'enregistrement (47 réponses)

On peut isoler trois grands types de budgets relatifs à l'enregistrement :

- 46,8 % des budgets se situent en dessous de 763 € (5 000 francs),
- 23,4 % des budgets se situent entre 763 et 1 527 € (5 000 et 10 000 francs),
- 29,7 % des budgets se situent au-delà de 1 527 € (10 000 francs)[39],

On note une partition nette entre petits budgets inférieurs à 763 € et budgets supérieurs à cette somme. Avec une légère domination des budgets supérieurs. En règle générale, ce sont les groupes les plus anciens de l'échantillon qui investissent les budgets les plus élevés dans l'enregistrement.

En moyenne, chaque groupe ayant fréquenté un studio d'enregistrement a consacré 1 491 € (9 780 francs) à l'enregistrement de sa dernière production[40].

---

[37] Certains labels disposent d'une forte réputation. L'association de leur nom à celui d'un groupe constitue à ce titre un label de qualité. Ce qui donne alors tout son sens au mot lui-même.

[38] Ce sont essentiellement les très jeunes groupes de l'échantillon qui ont recours au « home studio ». Sauf cas particulier, on peut faire l'hypothèse que le recours au « home studio » reste pour l'essentiel une solution de dépannage ponctuelle pour les groupes débutants ne disposant pas encore d'un capital économique.

[39] 10,6 % de ces budgets sont supérieurs à 4 580 € (30 000 francs).

[40] Si on rapporte cette somme aux tarifs pratiqués sur le marché de l'enregistrement en Lorraine courant 2000, il apparaît qu'elle correspond à environ cinq journées de studio 24 pistes numériques (hors achat des bandes enregistrées).

Le pressage (44 réponses)

On peut isoler quatre grands types de budgets relatifs au pressage :

- 36,4 % des budgets se sont situés en dessous de 153 € (1 000 francs),
- 15,9 % des budgets se sont situés entre 153 et 763 € (1 000 et 5 000 francs),
- 36,4 % des budgets se sont situés entre 763 et 1 527 € (5 000 et 10 000 francs),
- 11,4 % des budgets se sont situés au-delà de 1 527 € (10 000 francs).

Le premier de ces budgets est probablement en mettre en rapport avec la duplication manuelle, en flux tendu, qu'il est possible de pratiquer à domicile dans des proportions réduites. Il concerne la totalité des groupes enregistrant en home studio. Les trois autres budgets correspondent au pressage industriel. Il apparaît que plus les groupes sont anciens, plus ils injectent de l'argent dans le pressage, et donc en quantité de disques pressés. Toutefois, ce sont les groupes du milieu des années 90 qui y investissent les plus fortes sommes.

En moyenne, chaque groupe de l'échantillon a consacré 782 € (5 130 francs) au pressage de sa dernière production[41].

La promotion (36 réponses)

Les enregistrements sont pour une grande partie destinés à la vente. Il ne faut pas oublier qu'une autre partie d'entre eux sont destinés à la promotion du groupe. Entre tous, le poste promotionnel reste le plus difficile à évaluer. Notamment parce qu'il s'étend souvent sur un temps relativement long. Il comprend essentiellement les frais postaux liés aux envois des enregistrements et les frais téléphoniques liés aux relances des destinataires. Dans le meilleur des cas, il concerne aussi l'achat d'encarts publicitaires au sein de fanzines ou de magazines spécialisés[42]. Parmi les groupes en mesure d'évaluer ce poste budgétaire[43], on peut isoler deux grandes tendances :

---

[41] Si on rapporte cette somme aux tarifs pratiqués sur le marché du pressage en 2001, il apparaît qu'elle correspond à la fabrication d'une centaine de CD d'une durée inférieure à 25 minutes, boîtier plastique standard, livret et jaquette recto quadri, intérieur noir et blanc. Tarifs de fabrication de la société Réverbération à Bordeaux. (*cf.* annexes, document 10)

[42] En guise d'exemple, on peut se reporter aux tarifs publicitaires pratiqués par le fanzine Kérosène, édité à 3 000 exemplaires (*cf.* annexes, document 16).

[43] On peut également compter dans ce poste les frais de reproduction de la biographie ou du dossier de presse qui accompagnent habituellement les envois promotionnels ou encore l'achat d'enveloppes matelassées. Mais aussi l'abonnement Internet par exemple. Toutefois, ces postes sont très difficiles à évaluer pour qui ne tient pas de comptabilité analytique rigoureuse. On peut néanmoins supposer que les chiffres annoncés restent largement en

- 61,2 % des groupes y ont consacré des sommes inférieures à 763 € (5 000 francs),
- 14 % des groupes y ont consacré des sommes supérieures à 763 € (5 000 francs)[44].

L'investissement promotionnel reste donc en majorité relativement modeste. Sauf exception, il apparaît assez nettement que les budgets promotionnels augmentent à mesure que les groupes avancent dans leur carrière. Et à l'inverse, ils diminuent très nettement à mesure que les formations arrivent sur le marché.

En moyenne, chaque groupe de l'échantillon a consacré 438 € (2 873 francs) à la promotion de sa dernière production[45].

Petite synthèse

Le tableau 3 rend compte de la moyenne des budgets de production investis par les groupes de l'échantillon à leur dernier enregistrement en date.

Tableau 3-Budgets de production phonographique investis par les groupes

Moyenne des budgets consacrés à la production phonographique par les groupes de l'échantillon (données recueillies entre 1999 et 2002)	
Postes de dépenses	**Budget moyen par groupe**
Enregistrement	1 491 €
Duplication	782 €
Promotion	438 €
Totaux	**2 711 €**
	17 782 Frcs

Modes de financement

Aucun groupe de l'échantillon ne bénéficie d'une prise en charge totale des frais liés à l'enregistrement, à la duplication et à la promotion. Et ce, même lorsqu'un groupe est sous contrat avec un label et/ou un distributeur. Par conséquent, ces trois phases de la production s'articulent généralement autour de financements mixtes combinant par ordre d'importance et selon des degrés variables :

---

dessous de la réalité, même si l'on sait que la reprographie est souvent effectuée sur le lieu de travail par exemple.

[44] Avec un seuil de 3 053 € (20 000 francs).

[45] Ce qui correspond à deux ½ pages de publicité au sein d'un fanzine tiré à 3 000 exemplaires (*cf.* annexes, document 16).

- les fonds propres des groupes, soit l'épargne consécutive à leurs activités (40,7 %),
- l'argent personnel des membres du groupe (31 %),
- les labels (15,5 %),
- les aides privées provenant de la sphère familiale ou d'une souscription (6,7 %),
- un programme d'aide de type Défi Jeunes (3,8 %),
- les subventions publiques (2,9 %),
- les emprunts bancaires (1,9 %).

Les extraits d'entretiens suivants rendent compte d'un certain nombre de réalités financières liées à la production d'un disque :

> On a tout payé nous-mêmes parce qu'on était pas signés. On avait même pas à démarcher d'ailleurs. On voulait vraiment sortir le truc là et seulement après démarcher. On s'est un peu saignés, on s'est beaucoup saignés même (rire).
>
> **C'était votre argent perso ?**
>
> Ouais, ouais, ouais. On a pris un peu dans la caisse du groupe, mais y avait pas grand-chose. La grande majorité c'était notre argent perso. Moi j'ai bossé tout l'été pour ça. Tu vois, c'est pas encore une vie de star (rires). [...]
>
> **Votre budget pour l'enregistrement c'est combien ?**
>
> Budget dernier album, c'est 40 000 francs. Tu sais, un album 12 titres, si tu veux faire un album correct, c'est le prix. Ça dépend du studio. Ouais, on a déboursé pas mal. Et encore, on a été vite. On aurait dû prendre beaucoup plus de temps que ça. On a pris que 11 jours pour 12 titres, c'est pas beaucoup. Dans le style en plus c'est éprouvant physiquement. Faut y aller au moins 3 semaines pour bien faire. [*Nathan, 20 ans, étudiant, batteur dans un groupe death metal, 50*]
>
> A un moment, pour mixer un album, j'ai dû vendre ma voiture. J'avais une voiture qui était bien. Pour une fois que j'avais une voiture, j'étais obligé de la revendre. Mes parents je leur disais que je préférais venir en train les voir, mais j'avais plus une thune. Y avait plus rien dans le frigo. Y a pas longtemps, un certain temps. On a été obligé de demander des bons d'alimentation, tout ça. J'ai été obligé d'aller voir l'assistante sociale. C'est pas évident. En même temps, tu fais des concerts où y a des milliers de personnes et en même temps, t'as tellement de mal à finir les fins de mois qu'on est allé voir l'assistante sociale. C'est un peu dégradant. 7 mois de loyer de retard, etc., obligé de fabriquer des faux. [*Yann, 42 ans, technicien musical, guitariste de très haut niveau, a enregistré quantité de disques, 431*]
>
> Quand il fallait qu'on trouve à l'arrache 50 00 balles parce qu'il y avait deux financeurs qui nous claquaient dans les pattes à trois semaines de partir en studio, j'étais très content que ma grand-mère, elle me prête 50 000 francs à perte de vue. Elle me les donne en fait, donc c'est moins lourd (rires). Elle a fait croire qu'elle me les prêtait pour faire plaisir à mes sœurs (rires). Ma grand-mère, tout ce qu'elle veut savoir c'est si l'argent a servi à quelque chose et si maintenant c'est mieux grâce à ça. En l'occurrence oui, donc elle est contente. Elle veut rien savoir de plus que ça. [*Benjamin, 30 ans, Rmiste, manager, tourneur, musicien de rock expérimental*]
>
> Ça a un intérêt de faire les choses avec peu de moyens. Ça t'apprends à te débrouiller, à avoir la niaque, à réfléchir, à penser aux choses, à bien goupiller ton truc. Et ça a un côté un peu bancal et pas fini que même certains gros artistes essaient de retrouver. C'est que la spontanéité a un côté intéressant. Maintenant, à vivre c'est pas toujours évident, évident et dès fois, c'est mieux de se sentir à l'aise. Je ramène toujours tout ça aux finances parce que l'aspect financier est toujours assez important. On a enregistré beaucoup de disques en très peu de temps, parce qu'on avait très peu de moyens. Peut être qu'on aurait fait d'autres choses, peut être mieux, peut être plus mal, il s'avère que des fois t'as envie d'avoir un peu le choix et quand tu l'as pas t'as un peu les boules. Tu te dis : « merde, si j'avais le choix, j'aurais repris un jour de plus ». Alors c'est vrai qu'après ça, avec mon groupe précédent notamment, ça avait un côté un peu compétition. Record battu. Enregistrement / mixage en vingt heures. Ça a un côté

> anecdotique et rigolo mais si on en était là, c'est parce qu'on pouvait pas faire mieux. On pouvait pas avancer plus d'argent. De toute façon, je crois que l'un dans l'autre, depuis que je fais de la musique, j'ai beaucoup plus perdu d'argent que gagné d'argent. Si je fais les comptes vraiment, je crois que j'ai toujours perdu de l'argent. Ah ouais. [*Xavier, 33 ans, luthier, guitariste dans un groupe punk rock garage, 254*]

L'engagement financier personnel et la solidarité familiale constituent manifestement des éléments déterminants pour la production d'un enregistrement onéreux. Il faut également prendre en considération que certains genres musicaux s'accommodent très bien de budgets d'enregistrement modestes. Car ils répondent ainsi à des conventions esthétiques. C'est le cas du punk rock garage par exemple. Toutefois, si les fonds propres représentent la première des ressources d'un groupe de rock, il reste à voir si leurs recettes s'équilibrent avec leurs dépenses.

1.3.5. Dépenses et recettes d'un groupe de rock

L'activité d'un groupe de rock se cristallise autour de trois pôles. La répétition, les concerts et la production phonographique. Ces activités ont un coût. Mais il se peut également qu'elles génèrent des recettes. C'est le cas du cachet obtenu à la suite d'un concert, qui constitue la ressource principale et la plus objectivable d'un groupe de rock[46]. Le tableau 3 rend compte de la répartition des dépenses et des recettes moyennes liées au fonctionnement de 100 groupes de rock lorrains. Elles font référence à une année de concerts et de loyers ainsi qu'au dernier enregistrement en date.

[46] Les groupes de rock génèrent évidemment d'autres types de recettes, liées notamment à la vente de disques, aux droits d'auteur ou encore au *merchandising* (qui est une charge avant de devenir une recette). Mais il était impossible pour les groupes de les faire émerger tant elles sont diluées dans le temps. Par contre, j'ai pu tenir personnellement la comptabilité d'un groupe rock lorrain en tournée aux Etats-Unis courant juin 2003. Et il s'est avéré que le cumul des recettes liées aux cachets des concerts et au *merchandising* (t-shirts et disques) n'a pas empêché la tournée de se solder par un déficit de 705 € (4 623 francs), (*cf.* annexes, document 15).

Tableau 4-Estimation des dépenses et des recettes des groupes

Estimation des dépenses et des recettes pour les 100 groupes de l'échantillon (données recueillies entre 1999 et 2002)		
Postes d'activités	**Dépenses moyennes par groupe**	**Recettes moyennes par groupe**
Loyers / répétition	504 €	
Enregistrement	1 491 €	
Pressage	782 €	
Promotion	438 €	
Concerts		2 040 €
Totaux	**3 215 €**	**2 040 €**
	21 089 Frcs	*13 362 Frcs*

Il apparaît très nettement qu'en moyenne et par groupe, la masse des dépenses est supérieure à celle des recettes[47]. On relève en effet un différentiel de 1 175 € (7 696 francs). Ce qui indique que les groupes de l'échantillon mènent un train de vie supérieur à leurs moyens. Au vu de ce déséquilibre entre recettes et dépenses, les ressources économiques autres que celles générées directement par l'activité artistique apparaissent comme une nécessité vitale.

1.4. RECAPITULATIF

L'échantillon se compose de 216 musiciens. La majorité d'entre eux sont des hommes. Leur moyenne d'âge est de 24 ans. Ils résident pour la plupart en zone urbaine et sont fortement diplômés. Un tiers d'entre eux est scolarisé au moment de l'enquête. Les deux autres tiers se composent d'actifs appartenant aux catégories socioprofessionnelles des employés, des ouvriers et des demandeurs d'emploi. Ceux-ci évoluent majoritairement dans des formes d'emploi précaires. En moyenne, ils ont découvert le rock aux alentours de 11 ans et ils pratiquent la musique depuis l'âge de 15 ans ½. Ils possèdent en majorité un parc instrumental de gamme moyenne (d'une valeur moyenne de 4 383 €, soit 28 750 francs).

[47] Ce constat mérite d'être pondéré étant entendu que le total des dépenses est parfois augmenté d'éventuels frais liés à l'emploi, occasionnel ou non, d'un technicien son et/ou lumière. Par ailleurs, les frais de carburant liés aux déplacements constituent eux aussi un poste de dépense non négligeable. Leur évaluation reste cependant très aléatoire compte tenu de la variabilité des kilométrages effectués. Ce constat est également valable du point de vue des recettes, comme cela a déjà été souligné dans la note de bas de page précédente.

Ces musiciens se répartissent au sein de 100 groupes de rock à tendance hardcore, metal, classic rock et punk. Ils sont localisés aux trois quarts en zone urbaine Ces groupes ont une moyenne d'âge de 4 ans ½. Ils répètent généralement entre une et deux fois par semaine. A raison de deux à quatre heures. Les répétitions se tiennent majoritairement au sein de l'espace domestique. Ce qui explique que la moitié des groupes n'ait aucun loyer à verser. Ceux qui acquittent un loyer y consacrent en moyenne 42 € par mois (273 francs). Plus de la moitié de ces locaux sont plutôt mal équipés d'un point de vue phonique et électrique. Et la majeure partie des groupes répétant en zone urbaine sont contraints au nomadisme entre différents lieux de répétition, et ce, au moins pendant leurs quatre premières années d'existence.

Les formations de l'échantillon donnent en moyenne 10 concerts par an. Toutefois, le nombre de concerts réalisés augmente à mesure que les groupes gagnent en longévité. 70 % des concerts s'effectuent hors de tout cadre contractuel. Les deux tiers d'entre eux sont donnés en Lorraine au sein de petites salles de concerts et notamment dans les bars. Le cachet moyen de ces formations s'élève à 204 € (1 335 francs). Plus un groupe avance en âge, plus il touche des cachets élevés. Même si certains jeunes groupes tirent parfois mieux leur épingle du jeu que certaines formations plus anciennes, la longévité constitue un facteur favorable dans l'évolution de carrière d'un groupe. Toutefois, dans l'ensemble, leur faible potentiel économique ne les autorise pas à s'entourer d'un personnel technique spécifique (ingénieur son ou lumière, manager…). La plupart des groupes sont donc contraints de se débrouiller par leurs propres moyens pour chercher des concerts. En conséquence, peu de groupes de l'échantillon parviennent à échafauder des tournées au sens où on l'entend habituellement, à savoir une série de concerts successifs pendant une période supérieure à trois jours au moins. La majorité d'entre eux se produisent sur scène en fin de semaine.

La production phonographique des groupes de l'échantillon s'effectue sous deux cadres distincts. La première est celle de l'autoproduction et de l'autodistribution. Elle concerne plus des trois quarts des groupes de l'échantillon. La seconde est celle de la coproduction. Elle concerne le quart restant. Les caractéristiques de la coproduction étant très variables, il est prudent de toujours chercher à comprendre ce qu'elle recouvre. Il est difficile de prétendre que la longévité d'une carrière conditionne sa productivité phonographique. En effet, certaines formations récentes peuvent être aussi bien dotées, voire mieux quelquefois, que d'autres plus anciennes. Le volume de la production phonographique n'a donc rien de linéaire. Tout comme il est malaisé de prétendre que la longévité d'une carrière constitue un facteur prédisposant à la collaboration avec un label. Car on trouve un nombre quasi

équivalent de groupes anciens et de groupes jeunes en collaboration avec un label. Par contre, plus les carrières se prolongent, plus les groupes consacrent de l'argent aux charges de production et de valorisation d'un enregistrement. La prise en charge financière de la production phonographique procède pour l'essentiel de financements mixtes combinant par ordre d'importance les fonds propres du groupe (provenant pour l'essentiel des concerts), la contribution personnelle de ses membres, et quelquefois, l'apport d'un label.

La répétition, les concerts et la production phonographique constituent les activités cardinales d'un groupe de rock. L'échantillon illustre, toute proportion gardée, qu'elles lui coûtent en moyenne plus cher qu'elles ne lui rapportent d'argent. Ce qui le contraint à trouver des ressources économiques ailleurs qu'à travers la seule activité artistique. La longévité d'un groupe tend à favoriser sa carrière scénique (et à assurer sa stabilité au sein d'un local de répétition) mais pas nécessairement sa productivité phonographique comme on l'a vu. Les retombées financières découlant d'un nombre de concerts accru et mieux rémunérés autorisent probablement des investissements plus qualitatifs dans la production phonographique. Ce qui, dans le même temps, lui permet probablement de donner davantage de concerts. La longévité apparaît donc comme un facteur de développement et de stabilité pour un groupe. Ce qui semble logique. Pour autant, compte tenu du nombre moyen de concerts réalisés à l'année (10), du montant moyen des cachets des concerts 204 € (1 335 francs) et de leur cadre contractuel quasi inexistant, mais aussi du recours massif à l'autoproduction et à l'autodistribution, il n'est guère envisageable de considérer l'activité d'un groupe de rock autrement que sous la forme d'un loisir (même si l'activité peut être traversée par des aspirations, voire des opportunités à la professionnalisation). La faiblesse et la fragilité des ressources d'un groupe, même dans les tendances les plus hautes, éloignent toute possibilité concrète de vivre des revenus des concerts ou des disques. Ce qui a pour conséquence directe de rendre le régime d'intermittence du spectacle relativement inaccessible. Aussi, il y a donc tout lieu de penser qu'en règle générale, les motivations des musiciens de l'échantillon se situent ailleurs que dans une perspective de professionnalisation[48]. Ce qui n'ôte évidemment rien à la qualité de leur travail artistique.

---

[48] Evidemment, rien n'empêche certains musiciens à persévérer dans la voie de la professionnalisation avec le lot de difficultés inhérentes à ce choix. Pierre-Michel Menger en a largement dressé les contours dans MENGER, P.-M. 1989. Rationalité et incertitude de la vie d'artiste. *L'année sociologique*, n° 39, p. 111-151 et MENGER, P.-M. 1991. Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle. *Revue française de sociologie*, n° XXXII, p. 61-74. Il faut noter en outre qu'une poignée d'institutions locales confortent les aspirants musiciens à une carrière artistique en ce sens. Force est de reconnaître que ces institutions confortent surtout la pérennité de leur fonctionnement en entretenant un mythe (*cf.* annexes, document 17).

2. ORGANISER DES CONCERTS ROCK

L'organisation de concerts rock est une activité de diffusion (indissociable de la programmation). Elle implique une relation étroite entre diffuseurs, structures de diffusion et lieux de diffusion comme on l'a vu dans le chapitre 2. J'ai recensé 213 structures de diffusion en Lorraine. Pour chacune d'entre elles, l'activité de diffusion s'inscrit dans le cadre d'un projet culturel à dominante rock. J'ai pu collecter des informations auprès de 31 diffuseurs lorrains. Avant d'explorer les caractéristiques et les conditions de leur pratique, je vais dresser brièvement leur morphologie sociale.

2.1. MORPHOLOGIE SOCIALE DES DIFFUSEURS

Cette strate de l'échantillon compte 3 femmes et 28 hommes. Les trois quarts d'entre eux sont célibataires. Près des deux tiers résident en zone urbaine et se répartissent majoritairement au sein de communes d'une taille inférieure à 20 000 habitants. Ils ont en moyenne près de 29 ans (écart de 18 à 51 ans) et sont issus de familles appartenant en majorité aux PCS des employés et des ouvriers.

Les diffuseurs de l'échantillon sont plutôt fortement diplômés puisqu'ils sont près de 60 % à détenir un diplôme supérieur ou équivalent à bac + 2. Près d'un quart de l'échantillon se trouve scolarisé au moment de l'enquête. Les actifs appartiennent majoritairement aux catégories des employés, des cadres moyens et des professions intermédiaires. Plus des trois quarts d'entre eux évoluent dans des formes d'emploi précaires. Le petit quart restant bénéficie d'un CDI. La diffusion constitue l'activité professionnelle de huit acteurs de l'échantillon[49]. Seuls deux acteurs de l'échantillon (musiciens par ailleurs) déclarent viser une intégration au sein du régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle. En moyenne, ils ont découvert le rock aux alentours de 11 ans. Généralement par la médiation d'un disque. Outre l'activité de diffusion qui constitue leur occupation principale, près d'un tiers des acteurs de l'échantillon occupe des responsabilités associatives ou joue dans un groupe de rock.

[49] Dans ce cas, ils évoluent majoritairement dans des formes d'emploi précaires. Trois d'entre eux sont constitués en entreprise individuelle. Les autres sont sous contrat emploi jeunes au sein d'associations.

2.2. CARACTERISTIQUES DES STRUCTURES DE DIFFUSION

Age des structures de diffusion

Les structures de diffusion au sein desquelles les acteurs de cette strate de l'échantillon exercent ont démarré leurs activités entre 1983 et 2001. La majeure partie d'entre elles a été créée entre 1999 et 2001. Elles ont un âge moyen d'environ 4 ans ½.

Concerts organisés au cours d'une carrière (30 réponses)

Le volume de concerts organisés par une structure de diffusion au cours de sa carrière est un critère objectivable et efficace pour évaluer la nature de son inscription dans le monde du rock. Le dénombrement des concerts réalisés permet de dégager trois stades dans la carrière des structures de diffusion :

- Un stade « faible » désignant les structures ayant réalisé moins de 10 concerts. Il concerne 56,7 % de cette strate de l'échantillon,
- Un stade « intermédiaire » désignant les structures ayant réalisé entre 10 et 40 concerts. Il concerne 23,3 % de cette strate de l'échantillon,
- Un stade « fort » désignant les structures ayant réalisé plus de 40 concerts. Il concerne 20 % de cette strate de l'échantillon.

En majorité, et à l'échelle d'une carrière, les structures de diffusion ont donc un volume d'activité « faible ». A priori, les structures de diffusion les plus anciennes sont également celles ayant organisé le plus de concerts. La longévité est donc en toute logique un facteur favorable au développement de l'activité.

Concerts organisés au cours des douze mois précédant l'enquête (27 réponses)

Le volume de concerts organisés par les structures de diffusion de l'échantillon au cours des douze mois précédant l'enquête varie entre 1 et 18. Ils se répartissent en trois grandes catégories :

- 44 % de structures de diffusion ont organisé entre 1 et 2 concerts,
- 28 % de structures de diffusion ont organisé entre 5 et 10 concerts,
- 28 % de structures de diffusion ont organisé plus de 10 concerts.

Au total, les structures de diffusion de cette strate de l'échantillon ont organisé 179 concerts en l'espace d'une année. Ce qui représente une moyenne annuelle d'environ

7 concerts par structure de diffusion. En règle générale, plus les structures sont anciennes, plus elles organisent de concerts à l'année.

Equipes de diffusion (30 réponses)

La constitution d'une équipe est une condition nécessaire de l'activité de diffusion. Il est physiquement impossible de s'en charger seul[50]. Les équipes sont constituées d'un nombre de collaborateurs variables. Ils se répartissent de la manière suivante :

- 20 % des équipes de diffusion comptent moins de 5 collaborateurs,
- 40 % des équipes de diffusion comptent entre 5 et 10 collaborateurs,
- 40 % des équipes de diffusion comptent plus de 10 collaborateurs.

En moyenne, les équipes de diffusion mobilisent environ sept personnes par concert. Il apparaît par ailleurs, que plus les équipes sont fournies en personnel, plus elles organisent de concerts. Et à l'inverse, plus les équipes sont réduites, moins elles organisent de concerts.

Le fonctionnement d'une structure de diffusion repose sur une division du travail souvent très poussée (programmation, comptabilité, affichage, etc.). En effet, la diversité de l'activité de diffusion nécessite une répartition des tâches conduisant de fait à une « délégation du sale boulot » selon l'expression d'Everett Hugues[51]. Cette division du travail est un point particulièrement sensible. Notamment lorsqu'elle repose, pour l'essentiel, sur la contribution de bénévoles dont les représentations (« la magie du spectacle vivant ») se heurtent quelquefois aux réalités du terrain comme le souligne cet organisateur de concerts :

> C'est clair que moi je reste à la présidence pour l'instant parce que c'est moi qui fais – c'est sans prétention – mais si tu veux c'est moi qui tiens les rênes, quoi. Je veux dire que si ça marche c'est parce que je suis suffisamment motivé. Je pense motiver suffisamment les gens, mais c'est peut-être ça aussi qui est l'élément moteur. Si tu m'enlèves, je dis pas que ça se fera pas, mais pas dans les mêmes façons, dans les mêmes conditions… tu vois ce que je veux dire ? Donc moi j'ai besoin d'être là pour tenir le truc. Mais j'ai besoin de gens pour travailler. Les gens qui viennent je leur tiens le même discours. Je leur dis : « Bon ben voilà, l'asso elle fonctionne comme ça, vous acceptez ci, vous acceptez ça, et puis oui ou non ». Ça, ils le disent. Donc ce qui est marrant, ce qu'il faut voir, c'est que depuis la création de l'association on a vu débouler je ne sais combien de gens qui ont participé d'une façon ou d'une autre à la réalisation des spectacles, à la mise en place et au travail de bénévole, et c'est un peu ça, l'esprit. Bon tu restes deux mois, trois mois… Rares sont ceux qui sont restés un mois. En général les gens restent 4-5 mois, voire plus… et quand ils en ont marre ils s'arrêtent. […] Là où c'est le plus difficile c'est quand même pour ce qui est de la promo au niveau de l'affichage – ça c'est un boulot pénible : ça fait neuf ans que je le fais moi avec quelqu'un.
>
> **C'est vrai ?**

[50] Une seule personne de l'échantillon déclare n'avoir aucun collaborateur. Il s'agit dans ce cas précis d'un individu ayant réduit l'activité de diffusion à l'activité de programmation.

[51] HUGUES, E. C. 1996. *Le regard sociologique*. Paris : EHESS, p. 82.

> Bien sûr, parce qu'on n'est jamais aussi bien servi que par soi-même, et mon expérience m'a suffisamment fait comprendre qu'il y a des gens qui te disent oui, mais parce qu'ils en ont marre, parce que ça leur plait pas du tout – ils y avaient jamais goûté – ils font pas l'affichage. Alors que tu perdes des affiches, ça fait déjà chier parce que il y en a certains qui en méritent par rapport à d'autres, mais ce qu'il y a de pire c'est quand tu envoies des gens faire un affichage, ils mettent pas les affiches. Ils donnent les affiches à des gens qui sont pas du tout concernés, ce qui fait que tu perds complètement ta promo et que tu peux même pas satisfaire quelqu'un avec ces affiches. Donc c'est doublement pénible et ça je supporte plus. Donc je fais l'affichage moi-même. C'est très contraignant mais au moins je suis sûr que c'est fait. Et on cible quand même le département. Donc voilà un peu comment on fonctionne. [*Léonard, 41 ans, employé municipal, programmateur, rédacteur d'un bulletin d'infos, 199*]

Les modes de fonctionnement sont multiples et relèvent d'un certain nombre de dispositions interindividuelles. Par conséquent, la contrainte du bénévolat conduit les acteurs associatifs « moteurs » à s'entourer d'un certain nombre d'acteurs ayant au minimum de la sympathie à leur égard. Soit éprouvant un intérêt quelconque pour les groupes programmés. Soit encore, pouvant tirer avantage (en terme de prestige social notamment) d'une participation à l'activité de diffusion. On peut donc faire l'hypothèse qu'en la matière, la division du travail est corrélative d'une répartition du plaisir. Ces ajustements semblant indissociables du déroulement de l'activité.

Budgets de production et de valorisation (25 réponses)

L'organisation de concerts est tributaire d'un investissement financier. Cet investissement est souvent difficile à évaluer du fait de son caractère fluctuant (variation des cachets artistiques, des frais de promotion, des tarifs de location d'un lieu, des tarifs du système de sonorisation, etc.). On peut néanmoins distinguer trois catégories de budgets :

- Les « petits » budgets, inférieurs à 763 € (5 000 francs). Ils concernent 44 % des structures de diffusion de cette strate de l'échantillon,
- Les budgets « intermédiaires », compris entre 916 et 1 527 € (5 000 et 10 000 francs). Ils concernent 12 % des structures de diffusion de cette strate de l'échantillon,
- Les « gros » budgets supérieurs à 1 527 € (10 000 francs). Ils concernent 44 % des structures de diffusion de cette strate de l'échantillon.

On note une partition égale entre « petits » et « gros » budgets. Mais les budgets inférieurs à 1 527 € restent toutefois dominants. En règle générale, il appert que les structures de diffusion les plus anciennes disposent des budgets les plus importants.

En moyenne, la somme consacrée à l'organisation d'un concert s'élève à 1 870 € (12 266 francs).

Modes de financement (23 réponses)

La question des modes de financements est particulièrement délicate à évaluer, du fait notamment de la fluctuation des budgets d'investissement. Les résultats obtenus permettent néanmoins de dégager les éléments suivants :

- 34,8 % des diffuseurs déclarent autofinancer la totalité de leurs activités,
- 65,2 % des diffuseurs déclarent recourir à des financements mixtes.

L'autofinancement concerne uniquement les structures de diffusion à « petits » budgets. Dès lors que l'on passe dans les catégories supérieures, les financements mixtes semblent être la règle. Dans ce cas, ils résultent généralement d'un croisement de fonds propres et de subventions publiques (collectivités locales et services déconcentrés de l'Etat notamment).

2.3. RECAPITULATIF

L'échantillon se compose de 31 diffuseurs. La majorité d'entre eux sont des hommes. Leur moyenne d'âge est de 29 ans. Ils résident majoritairement en zone urbaine et sont fortement diplômés. Un quart d'entre eux est toujours scolarisé au moment de l'enquête. Les trois autres quarts se composent d'actifs appartenant aux catégories socioprofessionnelles des employés et professions intermédiaires. Ceux-ci évoluent généralement dans des formes d'emploi précaires. La diffusion constitue l'activité professionnelle de huit actifs de cette strate de l'échantillon. En moyenne, ils ont découvert le rock aux alentours de 11 ans.

Les diffuseurs exercent au sein de structures de diffusion. L'âge moyen de ces structures de diffusion est de 4 ans ½. A l'échelle de leur carrière, elles ont organisé un volume de concerts plutôt « faible », inférieur à 10 concerts. Ces structures de diffusion organisent en moyenne 7 concerts à l'année. Ce qui porte leur budget d'investissement moyen par concert à 1 870 € (12 266 francs), soit un « gros » budget. Ce dernier repose généralement sur un financement mixte croisant fonds propres et subventions publiques. Chaque concert requiert la participation d'une équipe composée en moyenne de 7 personnes. Elles sont dans ce cas, très largement bénévoles. Ce qui donne à penser que la division du travail doit fonctionner de pair avec une répartition du plaisir. La longévité semble être un facteur favorable au développement de l'activité. En effet, plus les structures de diffusion sont anciennes, plus elles organisent de concerts. On peut faire l'hypothèse qu'elles gagnent en visibilité à mesure qu'elles progressent dans leur carrière de diffuseurs culturels. Ce qui leur permet

probablement de bénéficier plus aisément de subventions publiques. Avec pour conséquence, la possibilité d'organiser des manifestations culturelles à une fréquence plus soutenue, mais également d'une taille plus importante. Ce qui conduit mécaniquement à un accroissement des équipes, et, ce qui, toute proportion gardée, semble également de nature à favoriser la professionnalisation d'une poignée de diffuseurs.

3. PUBLIER DES DISQUES ROCK

En Lorraine, la publication de disques rock ne s'inscrit pas exclusivement dans le schéma groupe ➔ autoproduction. Elle peut également s'effectuer dans le cadre d'un label phonographique. Nous avons déjà vu à plusieurs reprises que ces derniers pouvaient être de taille et d'efficacité variable. En fonction de leur capital économique et de leur réseau de distribution notamment. Ne pas en tenir compte dans un premier temps permet d'en accentuer les disparités[52]. J'ai pu dénombrer 28 labels en activité en Lorraine au cours de mon enquête. Et j'ai pu recueillir des informations auprès d'un échantillon de 13 acteurs de ces structures[53]. Avant d'explorer les caractéristiques et les conditions de leur pratique, je vais dresser une brève morphologie sociale des label manager de l'échantillon.

3.1. MORPHOLOGIE SOCIALE DES ACTEURS DE LABELS

Cette strate de l'échantillon est entièrement masculine. Plus de la moitié des labels managers vivent en couple. Ils résident majoritairement en zone urbaine et se répartissent au deux tiers dans des communes de plus de 20 000 habitants et pour le tiers restant, dans des communes de moins de 5 000 habitants. Leur âge moyen se situe aux alentours de 26 ans (écart de 20 à 47 ans). Ils sont issus de familles appartenant en majorité aux PCS des cadres moyens et professions intermédiaires.

Ils sont plutôt fortement diplômés, puisque 61,6 % d'entre eux détiennent un diplôme supérieur ou équivalent à bac + 2. Cette strate de l'échantillon comprend essentiellement des actifs appartenant aux catégories des commerçants/artisans/chefs d'entreprise et des

[52] Je ne tiendrai aucun compte du format des supports phonographiques. L'emploi du mot « disque » a donc ici une visée totalisante.

[53] Onze d'entre eux sont gérants de leur label, les deux autres en sont employés.

employés. Près de 40 % d'entre eux bénéficient d'un CDI, tandis que les 60 % restants évoluent dans des formes d'emploi précaires. La production phonographique constitue l'activité professionnelle de quatre acteurs de l'échantillon[54]. Aucun d'entre eux ne souhaite intégrer le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle. En moyenne, ils ont découvert le rock aux alentours de 11 ans. Généralement par la médiation d'un disque. Outre leurs activités dans le cadre de leur label, plus de la moitié d'entre eux occupent des responsabilités associatives, éditent un fanzine, organisent des concerts, ou encore, jouent dans un groupe de rock.

3.2. CARACTERISTIQUES DES LABELS

Age des labels

Les labels de l'échantillon ont été créés entre 1985 et 2000. Plus de la moitié d'entre eux sont nés dans la seconde moitié des années 90. Les autres dans la seconde moitié des années 80. Ils ont un âge moyen de 6 ans ½.

Productions phonographiques publiées au cours d'une carrière (13 réponses)

Près des deux tiers de l'échantillon a publié moins de 5 disques au moment de l'enquête. Le tiers restant en a publié un nombre supérieur à 10 (maximum 600 pour un label important, ou une cinquantaine pour un label plus modeste). Dans ce cas, ces disparités sont évidemment imputables au capital économique du label ainsi qu'à sa force de distribution. En regard de leur volume de publication, et à l'échelle d'une carrière, les labels lorrains apparaissent donc majoritairement comme des structures de taille relativement modestes. La longévité semble donc être un facteur favorable à leur développement étant donné que plus une structure a de l'ancienneté, plus elle publie de disques.

[54] Dans ce cas, ils évoluent pour deux d'entre eux sous des formes d'emploi précaires (contrat emploi jeunes) au sein d'une association. Les deux autres sont soit constitué en entreprise individuelle, soit salarié d'une association, en CDI.

Productions phonographiques publiées au cours des douze mois précédant l'enquête (13 réponses)

Le volume de disques publiés par les labels de l'échantillon au cours des douze mois précédant l'enquête varie entre 0[55] et 50. Ils se répartissent en trois grandes catégories :

- 46,2 % des labels n'ont publié qu'un seul disque,
- 30,8 % des labels ont publié entre 3 et 8 disques,
- 15,4 % des labels ont publié 10 disques et plus.

La publication de disques reste donc majoritairement très faible. Toutefois, de manière globale, il apparaît qu'ils ont publié 57 disques au cours de la période de référence. Ce qui représente en moyenne 4 disques publiés à l'année pour chaque label. Une fois encore, plus les labels sont anciens, plus ils publient de disques à l'année.

Label staff (13 réponses)

Le fonctionnement d'un label repose lui aussi sur une multiplicité d'activités (promotion, envois, contrats, distribution, etc.). A ce titre, on peut supposer qu'il est le lieu d'une division du travail. Bien que la constitution d'une équipe de collaborateurs ne soit pas a priori une condition nécessaire à l'activité d'un label, c'est toutefois sous cette configuration collective qu'elle fonctionne habituellement comme on peut le voir ci-dessous :

- 30,8 % des labels se composent d'un à deux acteurs,
- 53,9 % des labels se composent de 2 à 4 acteurs,
- 15,4 % des labels se composent de 5 acteurs ou plus.

Les labels de l'échantillon sont donc en majorité de très petites unités. Avec en moyenne, trois acteurs impliqués. A l'évidence, les équipes s'étoffent à mesure de la croissance du capital économique d'un label, de son volume d'activités et de sa force de distribution. C'est le cas par exemple du label le plus important de l'échantillon qui se compose d'une équipe de 7 salariés.

[55] Un seul label n'a publié aucun disque au cours de la période de référence. Soit 7,7 %.

Budgets de production et de valorisation

Les budgets de production d'un label renvoient à leurs investissements dans les trois phases que sont l'enregistrement, le pressage et la promotion d'un disque. En l'occurrence ici, il s'agit de leur dernière production en date.

Enregistrement (13 réponses)

On peut isoler trois grandes tendances relatives à l'enregistrement :

- 53,8 % des labels n'ont consacré aucun budget à l'enregistrement,
- 15,4 % ont participé à l'enregistrement d'un disque à hauteur d'un budget compris entre 153 € et 763 € (1 000 et 5 000 francs),
- 30,8 % ont participé à l'enregistrement d'un disque à hauteur d'un budget compris entre 1 527 et 3 053 € (10 000 à 20 000 francs).

Il apparaît tout d'abord qu'en majorité, les labels n'ont consacré aucun budget d'enregistrement à leur dernière production en date. Lorsqu'ils y consacrent un budget, on note un écart significatif entre deux types d'investissements renvoyant très explicitement au capital économique de chaque label. Toutefois, aucun d'entre eux ne finance l'intégralité de l'enregistrement d'un disque. L'investissement financier dans l'enregistrement d'un disque marque un rapport de coproduction entre un artiste et un label. Ce rapport de coproduction ne s'annule pas dès lors qu'un label n'investit aucun budget dans l'enregistrement. Dans ce cas, il se traduit très prosaïquement sous une autre forme d'investissement (pressage ou promotion). Dans les deux cas, les investissements (ou leur absence) ne font jamais que témoigner d'une différence de traitement à l'endroit des artistes et de la capacité économique d'un label.

En moyenne, les labels ayant investi un budget à l'enregistrement de leur dernière production y ont consacré 1 704 € (11 166 francs)[56].

[56] Ce qui correspond à environ six journées de studio 24 pistes numériques (hors achat des bandes enregistrées). Tarifs pratiqués sur le marché de l'enregistrement en Lorraine courant 2000.

Pressage (13 réponses)

Les données recueillies permettent de dégager trois grandes catégories de budgets d'investissement :

- 23,1 % des labels n'ont consacré aucun budget au pressage,
- 61,6 % des labels ont consacré au pressage un budget inférieur ou égal à 1 527 € (10 000 francs),
- 15,4 % des labels ont consacré au pressage un budget supérieur à 1 527 € (10 000 francs).

Le non investissement, au même titre que l'investissement budgétaire indique une fois encore la nature des rapports de coproduction entre un label et un artiste. Il se dégage néanmoins que la majorité des labels de l'échantillon consacre un budget aux charges de pressage d'un disque.

En moyenne, les labels ayant investi un budget dans le pressage de leur dernière production y ont consacré 1 252 € (8 200 francs)[57].

Promotion (13 réponses)

Le poste promotion est difficile à évaluer car il s'étend quelquefois sur un temps relativement long. Il comprend par exemple l'achat d'insertions publicitaires au sein de fanzines ou de magazines spécialisés, mais également les frais postaux liés aux envois des enregistrements ou les frais téléphoniques liés aux relances des destinataires. Ces coûts promotionnels indiquent trois tendances :

- 30,8 % des labels n'ont consacré aucun budget à la promotion d'un disque,
- 53,9 % des labels ont consacré à la promotion un budget inférieur ou égal à 1 527 € (10 000 francs),
- 15,4 % des labels ont consacré à la promotion un budget supérieur à 1 527 € (10 000 francs).

[57] Ce qui correspond à un pressage de 700 copies CD album (durée inférieure à 74 minutes, boîtier plastique standard, livret et jaquette recto quadri, intérieur noir et blanc). Tarifs de fabrication pratiqués en 2001 par la société Réverbération à Bordeaux (*cf.* annexes, document 10).

Il est assez surprenant de constater que certains labels ne consacrent aucun budget à la promotion. Mais dans ce cas, ils investissent un budget dans l'une des deux autres phases de la production (enregistrement et/ou pressage).

En moyenne, les labels ayant investi un budget dans la promotion de leur dernière production y ont consacré 948 € (6 211 francs)[58].

Petite synthèse

Le tableau 5 rend compte de la moyenne des budgets de production consacrés par les labels de l'échantillon à leur dernier enregistrement en date. Si on les compare aux budgets de production phonographique des groupes (2 711 € / 17 782 francs), il apparaît que les budgets de production des labels leurs sont supérieurs de 1 193 € (7 814 francs). Les différences sont très nettement marquées pour les postes pressage et promotion. Les labels y investissant environ le double d'argent que les groupes. Mais le budget consacré à l'enregistrement est lui aussi légèrement supérieur à celui des groupes.

Tableau 5-Budgets de production investis par les labels

Budgets moyens consacrés à la production phonographique par les labels de l'échantillon (données recueillies entre 1999 et 2002)	
Postes de dépenses	**Budget moyen**
Enregistrement	1 704 €
Pressage	1 252 €
Promotion	948 €
Totaux	**3 904 €**
	25 571 Frcs

Circuits de distribution (12 réponses)

Les labels recourent à des circuits de distribution variés. Dans l'ordre, selon leur fréquence de citations, on trouve :

- la VPC (32,4 %),
- le dépôt vente (23,5 %),
- les autres circuits de distribution[59] (17,6 %),

[58] Pour prendre un exemple, le budget moyen permet au mieux de faire l'acquisition de trois pages d'une 2ème ou 3ème de couverture d'un fanzine édité à 3 000 exemplaires (*cf.* annexes, document 16).

[59] Ces circuits de distribution informels ont été largement décrits dans le chapitre 2 (vente directe, stands en concerts, etc.).

- le réseau de distribution national (17,6 %),
- le réseau de distribution international (8,8 %).

Les labels se contentent rarement d'un seul circuit de distribution. Ils les cumulent pour augmenter les opportunités d'écouler leur marchandise. La VPC est néanmoins la formule la plus fréquemment usitée, devant le dépôt vente et les modes de distribution informels. Près des trois quarts des circuits de distribution relèvent de stratégies d'autodistribution. Ce qui reflète bien la tendance générale à propos de la distribution des disques rock en Lorraine. On trouve cependant une petite frange de labels bénéficiant d'un réseau de distribution national, voire international. Il me semble intéressant d'illustrer ces deux tendances à travers les propos de deux responsables de labels associatifs. Chacun représentant à sa manière un versant possible de la distribution :

> J'ai monté la distro parce que j'en avais marre d'acheter des disques qui coûtaient 100, 150 balles à la Fnac ou dans d'autres listes de distribution. Le label, je l'ai monté parce qu'on trouvait pas de labels pour sortir nos disques, donc, tant qu'à faire, autant le faire nous même. Démarche la plus simple, la plus efficace. En fait, le label et la distro fonctionnent en parallèle. Pour l'instant, je les ai montés en juillet 2001. J'y ai apporté un financement personnel. J'ai sorti 3 disques pour l'instant. Avec mes disques je fais des échanges pour récupérer des disques pour ma distro, pour l'alimenter et par ce biais là, je distribue mes groupes à l'étranger, en France. Ça fonctionne en vases communicants. J'ai une éthique non profit. Pour les disques que je distribue, je ne fais pas de profit sur le dos des groupes. Pas de profit. Je fais une marge bénéficiaire d'un euro. Je pense que c'est tout à fait honnête. Ça peut paraître très peu, mais grâce à ça je peux acheter d'autres disques, toujours en magouillant bien sûr. Voilà, c'est comme ça que je fonctionne. Je distribue aussi bien des groupes japonais, américains, européens et français. Régionaux, principalement. Je me pose pas de barrières de style. Je distribue aussi bien du hip hop, de l'électro, que du grind, du death et bien sûr toutes les sous catégories de hardcore et de punk. La seule chose que j'exige, c'est que le groupe ait une éthique et une démarche indépendante et alternative. Donc pas de discours sexistes, homophobes, racistes, pro-capitalo ou ce genre de trucs quoi. Pour les styles de musique, je fais absolument tout. J'ai une petite liste de distro d'environ 150 références, je sais que c'est très peu, mais c'est pas si mal pour un début. Je distribue aussi de la lecture, des fanzines, je distribue des brochures politiques, des trucs qui sont photocopiés et à prix libre, voire gratuit, des recueils de nouvelles et de poésie. Je les vends aux concerts, par correspondance, j'essaie de faire fonctionner ça par le bouche à oreille, dans les distros, par les groupes. En ce qui concerne les groupes régionaux, je fonctionne sur le système du dépôt vente quand j'ai pas d'argent, soit je leur rachète cash leurs disques. C'est un système qui me convient parfaitement. Y a peu de gens qui s'intéressent à ça. Hormis les gens qui bouffent du grindcore ou du hardcore, parce que c'est vachement ancré dans la culture, j'aimerai bien que ça s'étende à d'autres styles. [*Martin, 21 ans, étudiant, chanteur et guitariste dans plusieurs groupes hardcore, rédacteur d'un fanzine hardcore, label et catalogue de distribution, 77*]

> Notre statut marginal au point de vue commercial faisait que c'était très difficile à gérer. Soit les distributeurs étaient intéressés mais trop petits, soit gros, mais on était relégués au fin fond de leurs catalogues, sans intérêt de leur part. Donc il y a environ un an et demi, on a pris la décision de monter notre propre réseau de distribution pour nos produits. Ça s'est échelonné dans le temps. On peut dire que ça a démarré de manière efficace au début de l'année 2001, après un an de montée très fluctuante, et on a aujourd'hui un réseau de distribution en France avec 11 représentants sur le terrain, avec des comptes ouverts auprès de 500 magasins environ, dans toutes les grandes chaînes : FNAC, Virgin, Hypermédia, Planet Saturn etc. Egalement des supermarchés, les plus importants étant Leclerc – qui ont des centres culturels Leclerc bien dédiés à la musique – mais on vend accessoirement à Auchan ou à Cora, et puis à toute une foule de disquaires indépendants – enfin ceux qui restent, il en reste pas tant que ça – qui s'approvisionnent chez nous. Et la partie inattendue de cette activité c'est que dans le même temps que nous on se trouvait mécontent des distributeurs français – on n'est pas les seuls dans ce cas-là – et plusieurs distributeurs français indépendants ont disparu de la scène, ont simplement fait faillite, ce qui fait qu'on s'est retrouvés au début de cette année avec un outil de distribution en France indépendant face

à une quantité de labels qui étaient à la recherche de cette même opportunité. [*Gaétan, 47 ans, directeur d'un important label rock, 84*]

Il existe évidemment une différence d'échelle à la fois structurelle et économique entre ces deux acteurs. Leurs réalités sont relativement éloignées, mais leurs pratiques se rejoignent incontestablement sur le fond. Toutes deux procèdent d'une insatisfaction les ayant conduit à mettre en œuvre eux-mêmes ce qui leur faisait défaut. Ce qui semble être une tendance lourde au sein du monde du rock.

Modes de financement (9 réponses)

La question des modes de financements est particulièrement délicate à évaluer, du fait notamment de la fluctuation des budgets d'investissement. Les résultats obtenus permettent néanmoins de dégager les éléments suivants :

- 75 % des labels déclarent autofinancer la totalité de leurs activités,
- 25 % des labels déclarent recourir à des financements mixtes.

Les trois quarts des labels recourent donc uniquement à leurs fonds propres pour développer leurs activités. Le quart restant recourt à des financements mixtes. Soit une combinaison entre fonds propres et argent personnel. Dans ce cas, il s'agit de petits labels individuels. En règle générale, plus les labels ont un poids économique important, plus ils fonctionnent sur leurs fonds propres. A l'inverse, plus les labels sont jeunes et dépourvus de capital économique, plus ils sont tenus de trouver d'autres types de ressources. Si l'un d'entre eux a bénéficié du programme Défi Jeunes (bourse allouée par le ministère de la Jeunesse et des Sports) pour démarrer ses activités, il est rare cependant que les labels parviennent à obtenir des subventions publiques pour leurs activités.

3.3. RECAPITULATIF

L'échantillon se compose de 13 acteurs. Il est exclusivement masculin. Et sa moyenne d'âge est de 26 ans. Ces acteurs résident majoritairement en zone urbaine et sont fortement diplômés. La majeure partie d'entre eux appartient aux catégories socioprofessionnelles des commerçants et des employés. Ils évoluent majoritairement dans des formes d'emploi précaires. La diffusion constitue l'activité professionnelle de quatre actifs de cette strate de l'échantillon. En moyenne, ils ont découvert le rock aux alentours de 11 ans.

Ces acteurs exercent leurs activités au sein de labels dont l'âge moyen est de 6 ans ½. Les labels de l'échantillon mobilisent généralement une équipe de trois personnes. Qui publie en moyenne quatre disques à l'année. Les trois quarts d'entre eux sont publiés sur les fonds propres du label. Le quart restant requiert un financement mixte reposant pour l'essentiel sur l'argent personnel des acteurs du label. A l'échelle d'une carrière, la longévité semble être un facteur favorable au développement de l'activité. En effet, plus un label aura de l'ancienneté, plus il aura publié de disques. Ce qui peut sembler logique. Toutefois, le développement et l'efficacité d'un label tiennent pour l'essentiel à son capital économique et à sa force de distribution. De ce point de vue, la majeure partie des labels de l'échantillon est de taille modeste. On peut le vérifier de trois manières. Premièrement, en observant la nature des rapports de production qu'ils entretiennent avec les artistes avec lesquels ils collaborent. Deuxièmement, en prêtant attention aux budgets investis dans la production d'un disque. Troisièmement, en faisant émerger les circuits de distribution qu'ils mobilisent. Concernant le premier point, l'enquête permet de dégager qu'aucun label ne couvre par lui-même la totalité des charges de production d'un disque. Le rapport de coproduction est un invariant. A propos du second point, il ressort que les labels engagent avant tout des budgets sur les volets pressage et promotion. Nettement moins sur le volet enregistrement qui reste généralement dévolu aux groupes de rock. Si, à titre individuel et en moyenne, ces budgets sont supérieurs à ceux que les groupes investissent dans la production de leurs propres disques, ils restent néanmoins relativement faibles. Car en moyenne, la somme des budgets engagés ne permet généralement que des investissements très modérés (six journées de studio, pressage de 600 CD album et trois pages de publicité dans un fanzine). Concernant le troisième et dernier point, il apparaît que les circuits de distribution sont marqués aux trois quarts par des stratégies d'autodistribution. Ce qui est une tendance lourde pour ce qui touche à la distribution des disques rock en Lorraine.

4. Ecrire sur le rock

Ecrire sur le rock se traduit fréquemment sous la forme de l'objet fanzine. Au cours de l'enquête, j'ai pu dénombrer quarante fanzines en activité en Lorraine. J'ai collecté des informations auprès de 33 rédacteurs de fanzines. Avant d'explorer les caractéristiques et les conditions de leur pratique, je vais dresser une brève morphologie sociale des rédacteurs de l'échantillon.

4.1. MORPHOLOGIE SOCIALE DES REDACTEURS

Cette strate de l'échantillon se compose de 4 femmes et de 29 hommes. Plus des deux tiers sont célibataires. Ils résident plutôt en zone urbaine et se répartissent de manière quasi équivalente entre communes de plus de 20 000 habitants et communes de taille inférieure. Leur âge moyen se situe aux alentours de 27 ans (écart de 15 et 44 ans). Ils sont issus de familles appartenant majoritairement aux PCS des employés et des cadres moyens.

Les rédacteurs sont plutôt fortement diplômés puisque 63,6 % d'entre eux détiennent un diplôme supérieur ou équivalent à bac + 2. Plus d'un quart d'entre eux sont scolarisés au moment de l'enquête. Les actifs appartiennent majoritairement aux catégories des employés, et des demandeurs d'emploi. Plus d'un quart d'entre eux bénéficient d'un CDI. Les trois autres quarts évoluent dans des formes d'emploi précaires. L'activité fanzine constitue l'activité professionnelle d'un seul acteur de l'échantillon[60]. Seuls deux rédacteurs (musiciens par ailleurs) projettent d'intégrer le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle. En moyenne, ils ont découvert le rock aux alentours de 12 ans. Généralement par la médiation d'un disque. Les rédacteurs ne se consacrent généralement qu'à leur fanzine. Seule une petite frange d'entre eux est engagée dans d'autres activités, telles que la pratique musicale ou les responsabilités associatives.

4.2. CARACTERISTIQUES DES FANZINES

Age des fanzines

Les fanzines de l'échantillon ont été créés entre 1985 et 2000. L'écrasante majorité d'entre eux est né dans la seconde moitié des années 90, avec une très forte représentation de fanzines nés entre 1998 et 1999. Leur moyenne d'âge est de 4 ans ½.

Volume et fréquence de parution (33 réponses)

Près des trois quarts des fanzines ont une parution aléatoire. Ce qui est typique de cette forme de presse. Le quart restant parait majoritairement selon une périodicité trimestrielle ou semestrielle. Ce qui représente *grosso modo*, à hauteur de l'échantillon, deux numéros à

[60] Dans ce cas, il s'agit d'un contrat emploi jeune.

UNIVERSITE DE METZ S.C.D.

l'année. A hauteur de leur carrière, ces fanzines se caractérisent par le volume d'édition suivant :

- 45,5 % des fanzines ont édité moins de 5 numéros,
- 39,5 % des fanzines ont édité entre 5 et 10 numéros,
- 15 % des fanzines ont édité plus de 10 numéros.

Ces données indiquent que plus des trois quarts des fanzines de l'échantillon n'ont pas franchi le cap des 10 numéros. Le volume de parution est fonction de l'âge des fanzines. Plus les fanzines sont anciens, plus ils ont publié de numéros. De la même manière, les parutions les plus régulières sont également le fait des fanzines les plus anciens, dont les rédacteurs ont dépassé la trentaine.

Modes d'impression (33 réponses)

L'impression d'un fanzine s'effectue généralement selon deux grands procédés que sont l'imprimerie et la reprographie. Les fanzines de l'échantillon recourent très majoritairement à la reprographie. Seuls deux d'entre eux sont imprimés industriellement (tirage : 1 500 exemplaires). La sous-traitance reste donc très marginale. Le travail de reproduction étant généralement effectué par le rédacteur lui-même.

Fanzine staff (33 réponses)

Le fonctionnement d'un fanzine repose sur une multiplicité d'activités (interviews, chroniques disques, mise en page, reprographie, distribution, etc.). A ce titre, on peut supposer qu'il est le lieu d'une division du travail. Bien que la constitution d'une équipe de collaborateurs ne soit pas a priori une condition nécessaire à l'activité d'un fanzine, c'est toutefois sous cette configuration collective qu'elle fonctionne habituellement comme on peut le voir ci-dessous :

- 57,6 % des fanzines se composent d'1 à 2 rédacteurs,
- 30,4 % des fanzines se composent de moins de 10 rédacteurs,
- 12 % des fanzines se composent de 10 rédacteurs ou plus.

En majorité, les fanzines sont donc des unités réduites à une ou deux personnes. Toutefois, à hauteur de l'échantillon, les équipes se constituent en moyenne de 4 personnes. A l'évidence, les effectifs croissent conjointement à l'évolution des procédés d'impression et du tirage. Et donc du capital économique. Plus il est important, plus il requiert un nombre de

collaborateurs élevé. C'est le cas notamment des deux fanzines inscrits dans une logique industrielle.

Budgets de production et tirage (33 réponses)

Deux types d'indicateurs permettent d'apprécier la taille de l'entreprise fanzine : le budget de production et le nombre d'exemplaires édités. Le poste budgétaire lié aux charges d'impression est incontestablement le plus important pour un fanzine. Il ne faut cependant pas négliger qu'il subsiste des charges annexes permettant d'aboutir à sa réalisation (téléphone, frais postaux, promotion, etc.). Les fanzines de l'échantillon se répartissent sous trois grandes catégories :

- 70 % sont des « petits » fanzines. Leur budget de production moyen (au numéro) est inférieur à 114 € (750 francs), pour un tirage n'excédant jamais les 100 exemplaires,
- 21 % sont des fanzines de taille « intermédiaire ». Leur budget de production moyen (au numéro) est compris entre 153 et 763 € (1 000 à 5 000 francs), pour un tirage compris entre 50 et 1 000 exemplaires (moyenne de 150 exemplaires),
- 9 % sont des « gros » fanzines. Leur budget de production moyen (au numéro) est supérieur ou égal à 2 290 € (15 000 francs), pour un tirage compris entre 300 et 1 500 exemplaires (moyenne 1 100 exemplaires).

L'importante majorité des fanzines de l'échantillon est donc de « petite » taille. Tant par ses investissements financiers que par son tirage. Cette observation permet de souligner une hétérogénéité marquée entre budgets et tirages. Cette disparité tient probablement aux capacités de gestion et aux ressources techniques ou commerciales inégales dont disposent les rédacteurs de fanzines. Toutefois, tous ont à des degrés divers, recours à la « ruse » ou au « détournement » pour réduire les coûts de production de leur fanzine ou de ses outils promotionnels[61] :

> Faut dire que moi, je fais pas mal de *flyers*. J'arrive au taf, je me permets [il mime le gars discret], j'en sors, allez 10 par jour, mais y a 8 *flyers* par planche, ça me fait 80 *flyers* par jour, bon je fais ça pendant 10 jours, ça me fait 8 cent *flyers*. Je peux faire de belles enveloppes à 2,70 [francs] et j'en envoie à tous mes contacts. [*Aurélien, 26 ans ; employé, rédacteur de fanzines punk rock français, organisateur de concerts, 282*]

[61] « Dans les pays capitalistes, si les éditeurs ne veulent pas publier un livre, un poète peut polycopier ou photocopier ses œuvres, comme le font souvent les poètes américains, qui utilisent au besoin le matériel de l'établissement scolaire ou du bureau où ils travaillent ». *In* BECKER, H. S. 1988. *Les mondes de l'art.* Paris : Flammarion, éd. orig., 1982, p. 32.

Certains d'entre eux trouvent néanmoins des manières de procéder moins frauduleuses sous la forme de partenariats avec une société privée[62] ou une collectivité locale :

> On est d'ailleurs bien aidé par la mairie pour ça, parce que c'est la mairie qui nous permet de faire des photocopies gratuites. C'est un 40 pages en nombreux exemplaires. Là ils nous aident bien. On pourrait pas le faire par nous-mêmes. Au début, on le faisait frauduleusement dans les entreprises de chacun. D'ailleurs on remercie le ministère de l'armement pour ça, mais ils le savent pas (rire). [*Eric, 25 ans, étudiant, guitariste-chanteur d'un groupe grunge, 33*]

En moyenne, chaque fanzine a donc consacré un budget de production s'élevant à 352 € (2 309 francs) par numéro. Le tirage moyen s'élève quant à lui, de manière globale, à 266 exemplaires.

Circuits de distribution (33 réponses)

Les rédacteurs de l'échantillon recourent habituellement à trois types de circuits pour distribuer leurs fanzines. Dans l'ordre, selon leur fréquence de citations, on trouve :

- la VPC (41,8 %),
- le dépôt vente (36,4 %),
- les autres circuits de distribution[63] (21,8 %).

Comme les labels ou les groupes rock, les fanzines se contentent rarement d'un seul circuit de distribution. Ils les cumulent pour augmenter les opportunités d'écouler leurs exemplaires. La VPC reste la formule la plus fréquemment usitée[64], devant le dépôt vente et les modes de distribution informels. La totalité des circuits de distribution relève donc de stratégies d'autodistribution[65]. Ce qui reflète une fois encore la tendance générale à propos de la distribution des objets rock en Lorraine.

---

[62] La société en question (une mutuelle étudiante) lui demande, en retour, d'apposer son logo sur le fanzine.

[63] Ces circuits de distribution informels ont été largement décrits dans le chapitre 2 pour ce qui concerne la production phonographique (vente directe, stands en concerts, etc.). Ils sont également valables pour les fanzines.

[64] La VPC repose sur la vente au numéro mais également sur l'abonnement qui est une formule permettant aux fanzines qui la pratiquent de se constituer une trésorerie. L'abonnement peut représenter un enjeu financier assez considérable en même temps qu'il constitue un baromètre qualitatif. Mais il peut également être une contrainte puisqu'il oblige à la régularité et à la constance. Un petit nombre de fanzines lorrains proposent cette formule. Trois d'entre eux, les fanzines à plus fort tirage, l'accompagnent d'une offre promotionnelle attractive. Ils offrent des CD à leurs abonnés selon des modalités variées. Ceux-ci proviennent de certains labels avec lesquelles ils entretiennent des échanges commerciaux. Les deux premiers (imprimés industriellement) les négocient en échange d'espaces publicitaires. Le troisième (reprographié), développe avec elles des relations privilégiées.

[65] En France, la distribution professionnelle de la presse est majoritairement assurée par les NMPP (Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne).

Modes de financements (33 réponses)

La question des modes de financements est particulièrement délicate à évaluer, du fait notamment du caractère fluctuant des budgets de production. Les résultats obtenus permettent néanmoins de dégager les éléments suivants :

- 72,7 % des rédacteurs déclarent autofinancer la totalité de leurs activités,
- 24,3 % des rédacteurs déclarent recourir à des financements mixtes,
- 3 % des rédacteurs déclarent être entièrement subventionnés.

Les données obtenues montrent qu'en règle générale les fanzines sont financés sur leurs fonds propres. Aucun rédacteur ne déclare tirer parti du « système D ». Pas davantage qu'ils ne déclarent vendre d'encarts publicitaires. Ce qui est pourtant le cas des deux fanzines imprimés industriellement[66]. Pour ce qui est des autres fanzines, les financements mixtes combinent argent personnel et fonds propres. Celui déclarant être entièrement subventionné, est quant à lui pris en charge par une société privée, ce qui ne constitue pas réellement une subvention, mais plutôt une aide en nature. Les subventions publiques sont quant à elles inexistantes au sein de l'échantillon.

4.3. RECAPITULATIF

L'échantillon se compose de 33 rédacteurs. Il est majoritairement masculin. Et sa moyenne d'âge est de 27 ans. Ces rédacteurs résident plutôt en zone urbaine et sont fortement diplômés. Plus d'un quart d'entre eux sont scolarisés au moment de l'enquête. Les trois autres quarts appartiennent aux catégories socioprofessionnelles des employés et des demandeurs d'emploi. Ils évoluent aux trois quarts dans des formes d'emploi précaires. L'activité fanzine constitue l'activité professionnelle d'un actif de l'échantillon. En moyenne, ils ont découvert le rock aux alentours de 12 ans.

Les rédacteurs exercent au sein de fanzines. L'âge moyen de ces fanzines est de 4 ans ½. Ils se composent en moyenne d'une équipe de quatre personnes. A l'échelle de leur carrière, ils ont édité, en moyenne, moins d'une dizaine de fanzines. Leur fréquence de parution est très nettement aléatoire, mais on peut cependant estimer *grosso modo* qu'elle s'élève à deux

[66] L'un d'entre eux a par ailleurs pu bénéficier d'un financement public (programme d'aide à l'initiative Défi Jeunes) lui ayant permis de démarrer son activité.

numéros par an. Plus des deux tiers des fanzines sont de « petite » taille en regard de leurs budgets de production, de leur tirage et de leur procédé de fabrication. En moyenne, les budgets de production s'élèvent à 352 € (2 309 francs) par numéro. Ils sont tirés à 266 exemplaires et ils sont reprographiés. L'hétérogénéité marquée entre ces trois caractéristiques indique une inégalité au niveau des capitaux économiques des rédacteurs (qui fonctionnent majoritairement sur leurs fonds propres). Mais également une inégalité quant à leurs capacités de gestion technique et commerciale. La longévité d'un fanzine semble être un facteur favorable à son développement. Elle s'accompagne – de manière non nécessairement solidaire – d'un accroissement des budgets de production, d'une augmentation du tirage, d'un élargissement des collaborateurs et d'une régularité dans la parution. Toutefois, à l'instar de l'ensemble des objets produits par l'échantillon, la distribution reste le point faible du fanzinat. A tel point que l'autodistribution est dans ce secteur d'activité une règle absolue.

On a pu voir que ces quatre activités de production étaient indissociables d'un certain nombre de conditions pratiques. Des conditions sociales et des conditions économiques. Elles se rendent mutuellement opérantes. En effet, l'engagement financier conditionne la pratique. Et à l'inverse, la pratique requiert l'engagement financier. L'observation de cette irréversibilité fournit un certain nombre de données socioéconomiques que je compte aborder dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 6 – SOCIOECONOMIE DU MONDE DU ROCK EN LORRAINE

« Don't just watch, hours happen, get in there kid and snap them »
« Ne te contente pas de regarder les heures arriver, rentre-leur dedans et dévore-les »
WIRE, *It's So Obvious* [1977]

INTRODUCTION

Les chapitres précédents ont été l'occasion de faire émerger un certain nombre de données numériques relatives à un échantillon d'acteurs du monde du rock lorrain. Le chapitre 4, a permis de dégager les dépenses que ces acteurs consacraient à leur consommation culturelle rock. Quant au chapitre 5, il a mis en lumière les dépenses qu'ils engageaient pour la réalisation pratique de quatre activités de production rock. Ces données ont fourni un certain nombre d'indications socioéconomiques qu'il est possible de déployer à un niveau macro. En effet, cette première analyse débouche sur trois nouveaux points. Premièrement, le poids économique d'un genre musical au sein d'une région. Deuxièmement, les cadres juridiques de la pratique rock. Troisièmement, les perspectives professionnelles au sein du monde du rock lorrain. Ce sont ces trois axes que j'entends aborder au sein de ce chapitre. Ils vont permettre d'esquisser une interprétation socioéconomique du monde du rock lorrain.

1. Poids economique du monde du rock en Lorraine

Jusqu'à présent, mon travail de recherche a visé, entre autre, à faire émerger la moyenne des dépenses consacrées par un échantillon d'acteurs du monde du rock lorrain à leurs activités (consommation et production). Ce travail permet de procéder à des estimations grâce auxquelles il est possible d'évaluer le poids économique de ces dépenses à l'échelle de la région. Ces moyennes, référées à une strate ont invariablement été calculées sur la base de données réelles. Toutefois, les moyennes globales qui vont suivre correspondent à des estimations. Elles sont systématiquement rapportées à la strate de l'échantillon concernée. Ces strates sont évidemment toujours inférieures en nombre aux strates de la réalité. Par exemple, j'ai pu recenser 380 groupes de rock en Lorraine. Or, mon échantillon compte 100 groupes de rock. J'ai pu dénombrer 40 fanzines lorrains. Or, mon échantillon compte 33 fanzines, etc. Par conséquent, ces estimations comportent davantage de probabilités d'induire un effet de sous-estimation que de surestimation. Ce panorama des dépenses est lacunaire[1]. Il est le produit d'un certain nombre de simplifications, je le reconnais volontiers. Mais elles permettent néanmoins de porter un éclairage sur le poids économique de certaines pratiques rock. A ce titre, ces estimations n'ont d'autre valeur qu'exploratoire. Il convient de les manipuler avec précaution.

1.1. Budgets de la consommation culturelle

Ainsi, le tableau 1 présente une estimation de la moyenne des dépenses engagées annuellement par la globalité de l'échantillon dans la consommation culturelle.

[1] Outre le caractère grossier de mes instruments de mesure, une autre limite de ce travail tient à ce qu'il aurait dû opposer des recettes globales à des dépenses globales. Exception faite des cachets de concerts, cela n'a pas été possible. Si l'évaluation des dépenses a été un exercice souvent laborieux pour les acteurs, l'évaluation de leurs recettes semblait être hors de portée.

Tableau 1-Estimation des budgets de la consommation culturelle

Estimation des budgets consacrés annuellement par les 272 acteurs de l'échantillon dans la consommation culturelle (données recueillies entre 1999 et 2002)	
Postes budgétaires	**Dépenses moyennes globales**
Disques	146 880 €
Concerts	110 976 €
Magazines	13 056 €
Totaux	**270 912 €**
	1 777 066 Frcs

1.2. BUDGETS DU PARC INSTRUMENTAL

Le tableau 2 présente une estimation de la moyenne des dépenses engagées par les musiciens de l'échantillon pour l'acquisition de leur parc instrumental.

Tableau 2-Estimation des budgets du parc instrumental

Estimation des budgets consacrés par les 100 musiciens de l'échantillon à leur parc instrumental (données recueillies entre 1999 et 2002)	
Postes de dépenses	**Moyenne des dépenses globales**
Instruments	293 112 €
Amplification	248 400 €
Matériel informatique	287 928 €
Accessoires	117 288 €
Totaux	**946 728 €**
	(6 210 128 Frcs)

1.3. BUDGETS DE LA PRODUCTION ROCK

Le tableau 3 présente une estimation de la moyenne des dépenses investies dans quatre activités de production spécifiques renvoyant aux strates de l'échantillon concerné. Soit la production musicale et phonographique pour un échantillon de groupes rock. L'organisation d'un concert pour un échantillon de structures de diffusion. La publication d'un disque pour un échantillon de labels. Et la production d'un fanzine pour un échantillon de rédacteurs.

Tableau 3-Estimation des budgets des activités de production

Estimation des budgets consacrés à quatre activités de production rock par les strates de l'échantillon concernées (données recueillies entre 1999 et 2002)	
Postes de dépenses	**Moyenne des dépenses globales**
Production musicale (échantillon : 100 groupes)	
Loyers répétition	*50 400 €*
Enregistrement	*149 100 €*
Pressage	*78 200 €*
Promotion	*43 800 €*
Sous totaux	**321 500 €**
Organisation de concerts (échantillon : 31 diffuseurs)	
Organisation de concerts	*57 970 €*
Sous total	**57 970 €**
Publication de disques (échantillon : 13 labels)	
Enregistrement	*22 152 €*
Pressage	*16 276 €*
Promotion	*12 324 €*
Sous totaux	***50 752 €***
Edition de fanzines (échantillon : 33 rédacteurs)	
Edition de fanzine	*11 616 €*
Sous total	***11 616 €***
Totaux	*441 838 €*
	2 898 267 Frcs

Les sommes présentées dans ces tableaux semblent a priori très importantes. Mais pour en mesurer le poids économique réel, il convient de les rapporter à des éléments de comparaison objectifs. Ainsi :

- 272 acteurs de l'échantillon auraient consacré en moyenne et à l'année, 270 912 € (1,8 millions de francs) à la consommation culturelle. A titre de comparaison, les crédits d'investissement du Conseil Régional de Lorraine attribués au livre et à la lecture s'élevaient en 1999 à 1,6 millions de francs (soit 8,1 % de l'ensemble des crédits d'investissement culturel de cette collectivité).
- 216 musiciens rock auraient investi 946 728 € (6,2 millions de francs) dans leur équipement instrumental. A titre de comparaison, les crédits d'investissement du Conseil Régional de Lorraine attribués aux collections et aux expositions s'élevaient en 2000 à 6,3 millions de francs (soit 79,1 % de l'ensemble des crédits d'investissement culturel de cette collectivité).
- la production de 177 objets rock (disques, concerts, fanzines) aurait représentée un investissement de 441 838 € (2,9 millions de francs). A titre de comparaison, les crédits de fonctionnement du Conseil Régional de Lorraine attribués aux collections et aux expositions s'élevaient en 2000 à 2,1 millions de francs (soit 4,3 % des budgets de fonctionnement alloués à la culture).

Par ailleurs, au cours de l'année 2000, le Conseil Régional de Lorraine a investi 8 millions de francs en crédits d'investissement culturel. Si on se réfère aux estimations précédentes, cette somme correspond à ce que les acteurs de l'échantillon auraient investi dans leur consommation culturelle et dans leur parc instrumental[2].

Encore une fois, ces estimations et ces comparaisons doivent être maniées avec une grande prudence. Un parc instrumental se constitue souvent sur le long terme, ce qui rend l'évaluation de sa valeur globale difficile. Toutefois, on peut penser que les estimations concernant l'échantillon sont bien inférieures à la réalité. Elles fournissent une échelle de grandeur quant aux investissements économiques d'une frange d'acteurs du monde du rock lorrain. Et elles permettent de souligner, toute proportion gardée, que la pratique rock représente un poids non négligeable pour l'économie locale.

A l'évidence, les dépenses consacrées par l'échantillon à la consommation culturelle et au parc instrumental s'effectuent dans un cadre généralement privé et individuel. Cela peut être également le cas pour les dépenses liées à la production de choses rock. Mais celles-ci s'effectuent aussi au sein de cadres juridiques qu'il s'agit à présent de faire émerger.

---

[2] Ces trois éléments de comparaison sont disponibles sur : http://www.arteca.fr [consulté le 11.09.2004], rubrique « Tableaux de bord des dépenses culturelles publiques en Lorraine ».

2. Cadres juridiques de la production rock

Plus de la moitié de l'échantillon (60,5 %) exerce ses activités[3] hors cadre juridique. Pour quelles raisons ? On peut émettre plusieurs hypothèses. Cette situation peut résulter d'une méconnaissance des formes juridiques existantes[4]. Elle peut procéder d'un positionnement éthique déterminé par une volonté de se situer délibérément en dehors des procédures administratives légales. Elle peut découler d'une conduite d'évitement devant une somme de « tracasseries administratives » jugées fastidieuses à l'instar des propos suivants :

> Tu fais des déclarations, des trucs, des dossiers, préfecture. Rien que pour un zine, j'avais pas envie de le faire. Pour une asso, j'ai vu le dossier, il faisait 4 pages. Ça m'a blasé le truc. Ça me prenait plus de temps pour répondre au questionnaire que de faire mon fanzine. Je critique pas ceux qui veulent faire un cran plus haut... [*Aurélien, 26 ans, employé, rédacteur de fanzines punk rock français, organisateur de concerts, 802*]

Mais le cadre juridique peut également, très ordinairement, n'avoir aucune utilité immédiate pour les acteurs. C'est le cas par exemple pour les groupes de rock en début de carrière, sans grand volume d'activité ou pour certains fanzines à diffusion très confidentielle.

L'utilité d'une structure juridique ne se vérifie généralement que sous deux conditions majeures. D'une part, dès lors que la gestion d'une activité se veut plus saine et plus rigoureuse, notamment du point de vue financier. Et d'autre part, sous l'effet de la contrainte administrative. Un bon exemple est celui de groupes de rock souhaitant donner des concerts en prison ou pour des collectivités :

> Nous, pour pouvoir jouer en prison, il fallait qu'on soit en asso. Il fallait qu'on puisse leur délivrer une facture pour notre prestation. Comme ils nous payaient vraiment bien, on a pas hésité une minute. On a monté l'asso entre nous, on a déposé les statuts à la préfecture, on a ouvert un compte à la banque qui nous a filé un chéquier et une carte bleue au nom du groupe, on a acheté un facturier et hop ! Comme ça, dans la foulée on réglait aussi le problème de l'argent qu'on touchait en concert. Tout l'argent gagné va au groupe et basta. Pareil pour les dépenses. On paye toutes les activités du groupe avec l'argent de l'asso. Personne n'avance jamais rien. Ça évite de se prendre la tête avec les problèmes de thunes tu vois ? C'est vraiment plus relax pour tout le monde ! Bon, c'est sûr, faut faire un peu de compta, faut garder les factures de tout, c'est un peu chiant, mais au final, c'est quand même plus clair. On voit mieux où on en est par rapport à la thune. [*Conversation avec Michel, 27 ans, intérimaire, chanteur dans un groupe rock fusion, a enregistré 2 disques autoproduits*]

Dans cette illustration, le cadre juridique constitue la condition de réalisation d'un certain type d'activité. Pour vendre un concert, il faut être en mesure d'établir une facture[5]. Ce que

---

[3] Il faut préciser que l'échantillon comporte trois grands amateurs de rock n'exerçant aucune activité artistique particulière pour lesquels le statut juridique n'a évidemment aucune importance.

[4] Le Pôle Rock et Jazz de Nancy a édité une plaquette présentant sommairement la structure juridique associative pour tenter de palier à ce déficit de connaissance. (*cf.* annexes, document 18)

[5] On peut évidemment sous traiter ce service, mais ceci est très rare pour les groupes de rock lorrains. Ce qui marque bien néanmoins le caractère incontournable de la structure juridique.

seule une personnalité morale est habilitée à faire. L'équation est simple. Dans le même temps, comme l'indiquent ces propos, la structure juridique permet également d'éviter les problèmes d'argent entre membres d'un collectif.

Lorsqu'il existe, le cadre juridique dominant est celui de la structure associative[6]. L'échantillon compte 38 % d'acteurs[7] dont les activités[8] s'inscrivent sous régime associatif de type loi 1901 ou 1908[9]. Par ailleurs, 1,5 % des acteurs de l'échantillon exercent leurs activités sous régime juridique commercial ou artisanal de type entreprise individuelle ou société[10]

Les raisons pour lesquelles un ou plusieurs acteurs décident d'exercer leurs activités sous une structure juridique commerciale ou artisanale semblent évidentes. Elles reposent sur une compétence personnelle[11] qu'il s'agit de développer dans un cadre légal. Les raisons pour lesquelles d'autres acteurs choisissent d'inscrire leurs activités sous une structure juridique de type associative sont souvent aussi multiples que les modes de gestion associatifs eux-mêmes[12]. Mais elles sont généralement justifiées par trois grands arguments. Le premier

---

[6] L'association est hégémonique dans le secteur culturel on peut le lire dans l'article de BARON, E. 2001. L'association comme mode de gestion des activités culturelles. *In* Moulinier, P. Sous la dir. *Les associations dans la vie et la politique culturelles*. Regards croisés. Paris : DEP, p. 53-63.

[7] Parmi eux, on trouve une grande majorité de musiciens (59) et de diffuseurs (28). On trouve ensuite 5 rédacteurs de fanzines, 4 labels managers, 4 techniciens son en studio d'enregistrement, 3 distributeurs, 2 animateurs de centre de ressources, 2 managers, 2 médiateurs culturels, 1 gérant de studio de répétition et 1 webzine.

[8] Il faut rappeler que la majeure partie des individus de l'échantillon exerce au moins deux activités. Toutefois, j'ai pris le parti de ne retenir que la première activité citée par chacun d'entre eux.

[9] Les associations dont le siège est en Alsace-Moselle ne sont pas soumises à la « Loi 1901 » mais à des dispositions particulières. Elles relèvent impérativement des dispositions du droit local, c'est à dire des articles 21 à 79 du Code civil local et de la Loi d'Empire du 19 avril 1908. La loi française du 1er juillet 1901 ne leur est donc pas applicable. Il n'y a pas de choix possible entre les deux législations. On peut relever plusieurs différences notables entre les deux types de lois. Pour la loi 1908, les statuts doivent être signés par sept membres fondateurs au moins alors que la loi de 1901 n'en réclame que deux. Les activités d'une association sous loi 1908 peuvent être à but lucratif ou non (le partage des bénéfices entre les membres doit alors être prévu par les statuts) contrairement à la loi 1901 dont le but doit être exclusivement non lucratif. En outre, les associations sous loi 1908 ont pleine capacité juridique, avec la possibilité d'accomplir tous les actes de la vie juridique, même ceux sans rapport avec l'objet de l'association, tandis que les associations loi 1901 ont une capacité juridique restreinte et ne peuvent accomplir que des actes en rapport direct avec l'objet de l'association.

[10] Ces entreprises sont de type SARL (Société A Responsabilité Limitée) ou encore de type SCOP (Société Coopérative Ouvrière de Production). Parmi elles on trouve 3 diffuseurs et 1 label manager.

[11] Une compétence à développer un potentiel artistique par exemple.

[12] Ce caractère pluriel des associations a été relevé par Eric Baron lorsqu'il note qu'elles sont « loin de constituer un ensemble homogène ». Il relève plusieurs critères de distinction parmi lesquels : « la taille (nombre de membres et/ou importance du budget), la nature des activités (activité privée ou mission de service public ; activité marchande et non marchande…), les modalités d'organisation (libre organisation ou soumission à des contraintes dans le cadre de la reconnaissance d'utilité publique ou d'un agrément), les modalités de fonctionnement (associations ouvertes, ayant vocation à accueillir de nombreux membres et associations fermées) ». *In* BARON, E. 2001, *op. cit.*, p. 54.

d'entre eux tient au fait que le régime juridique de type associatif se trouve être probablement le plus adapté aujourd'hui pour une entreprise culturelle du fait de sa souplesse d'utilisation. Le second tient à ce que les activités du monde du rock sont souvent des activités collectives en développement pour lesquelles un cadre juridique devient nécessaire (la déclaration d'une association permet au collectif d'acquérir une personnalité morale). Il en découle un troisième argument fondé sur la possibilité, par exemple, d'ouvrir un compte en banque, de signer un bail, d'établir des factures ou encore de solliciter de l'argent public. Ce dernier point explique par exemple pourquoi les diffuseurs fonctionnent majoritairement sous structure associative. Car la nature même de leur activité peut aisément bénéficier du soutien de la puissance publique en vertu de sa logique de subventionnement du spectacle vivant[13].

Structure juridique ou non. Quelle que soit l'option retenue, il reste entendu qu'aucune activité artistique ou culturelle n'a besoin d'un cadre juridique ou légal pour s'exprimer. La question de la structure juridique n'est cependant pas anodine. Elle peut renseigner, dans une certaine mesure, sur le statut des activités et de leurs acteurs selon qu'elles sont pratiquées dans un contexte amateur ou professionnel[14]. Très concrètement, l'observation des structures juridiques indique que seuls 1,5 % des acteurs de l'échantillon exercent leurs activités dans le cadre d'une entreprise individuelle ou d'une société dont ils tirent leurs revenus salariaux. Ce qui peut être interprété de manière très basique comme le reflet de la situation économique du monde du rock lorrain. Soit un marché économique insuffisamment fertile pour encourager à l'initiative entrepreneuriale. Pour autant, l'observation ethnographique a permis de dégager qu'une poignée d'acteurs était néanmoins parvenue à stabiliser son attachement au rock sous la forme d'une carrière professionnelle. Indiquant par là qu'il est nécessaire d'aller au-delà du niveau de la structure juridique. Ce que je vais faire dès à présent.

---

[13] La partition des financements culturels publics en Lorraine (Conseil Régional, DRAC, Conseils généraux, municipalités) s'effectue exclusivement sur le spectacle vivant comme on peut le voir dans le rapport réalisé par Arteca, intitulé « Tableaux de bord des financements culturels publics en Lorraine ». Disponible sur http://www.arteca.fr/actu/actu.htm [consulté le 11.09.2004] Ce qui n'est probablement pas sans rapport avec la « loi de Baumol » concluant à « l'inéluctabilité de l'accroissement des déficits des spectacles vivants ». *In* BENHAMOU, F. 1996. *L'économie de la culture*. Paris : La Découverte, coll. Repères, n° 192, p. 32. Par ailleurs, le même auteur ajoute plus loin, qu'il « n'existe pratiquement pas de festival qui puisse totalement se passer de l'aide de l'Etat », p. 40. Toutefois, le Centre Régional des Musiques Actuelles de la ville de Nancy, avec le soutien de la Drac et du Conseil Régional de Lorraine accorde également depuis 2002 des financements pour la production phonographique. *In* Catalogue des productions discographiques en région Lorraine 2002/2003, n° 1, p. 23.

[14] Je distingue ici les amateurs des professionnels d'un point de vue purement économique. Les professionnels tirent leurs revenus de leurs activités de production rock. Les amateurs tirent leurs revenus d'autres sources.

3. MONDE DU ROCK ET CARRIERES PROFESSIONNELLES

En 1988, Patrick Mignon écrivait qu'un marché des biens spécifiquement rock pouvait être générateur de revenus et d'emplois[15]. Ce qu'il reste à vérifier à l'échelle de l'échantillon. Pour évoquer les carrières professionnelles de certains de ces acteurs, il est nécessaire d'opérer une légère conversion du regard. En effet, je propose de ne plus seulement restreindre l'observation à quatre activités de production menant à des acteurs comme je l'ai fait dans le chapitre précédent, mais plutôt de partir des acteurs pour aboutir à leurs activités professionnelles. Et plus particulièrement, à celles ayant trait au rock. Ainsi, il se trouve qu'une petite frange de l'échantillon (9,1 %) déclare tirer ses revenus de ses seules activités au sein du monde du rock[16]. Dans ce cas, les deux tiers des 25 acteurs concernés occupent un emploi au sein d'une structure associative, tandis que le tiers restant évolue sous un régime juridique de type société.

Les 16 acteurs exerçant un emploi sous régime associatif se répartissent, par ordre d'importance, dans les secteurs d'activités suivants :

- diffusion (5),
- label (3),
- centre de ressources (2),
- studio d'enregistrement (2)
- médiation culturelle (2),
- fanzine (1),
- manager d'artiste (1).

Les 9 acteurs exerçant un emploi sous régime juridique de type société se répartissent quant à eux, par ordre d'importance, dans les secteurs d'activités suivants :

- diffusion (3),
- vente de disques (2),
- studios d'enregistrement (2),

---

[15] MIGNON, P. 1988. La production sociale du rock. *Cahiers Jeunesses et Sociétés*, n° 10, p. 29.

[16] Pour rappel, aucun des cinq intermittents du spectacle composant l'échantillon ne tire ses ressources exclusivement de la pratique rock au sens d'un travail de création. La pratique rock reste donc toujours un à côté. Ils ne sont donc pas comptabilisés ici, même si au cours de leurs activités professionnelles, il leur arrive de temps à autre de travailler pour un artiste rock (manutention notamment lors d'un spectacle).

- lutherie (1),
- label (1).

En majorité, c'est donc le secteur de la diffusion qui est ici le plus fortement représenté en terme d'activité professionnelle. Ce qui n'est probablement pas sans rapport avec les politiques culturelles de soutien au spectacle vivant, déjà évoquées plus haut. Les labels et les studios d'enregistrement sont eux aussi plus fortement représentés que les autres secteurs d'activité. Ces éléments permettent d'observer qu'un même type d'activité peut relever à la fois du secteur marchand et du secteur non-marchand[17].

Toutefois, il convient de porter le regard sur les formes d'emploi occupées par ces acteurs. Il apparaît, ce faisant, que 13 d'entre eux bénéficient d'un contrat « emplois jeunes[18] ». Dans ce cas, ils exercent leurs activités sous régime associatif. Les autres sont soit salariés en CDI (9) ou en CDD (1), soit encore gérants de leur société (2). On note donc que plus de la moitié de ces emplois sont précaires.

La situation de l'échantillon par rapport à l'activité professionnelle est représentative du monde du rock lorrain en général. Autrement dit, il s'agit d'un monde particulièrement dynamique, mais économiquement improductif, du moins, pour la majorité de ses acteurs. Partagé entre activités rock relevant du secteur marchand (minoritaires) et activités rock relevant du secteur non marchand (majoritaires).

En région, les activités de type non marchandes ont en commun d'être tributaires du bénévolat à caractère militant, de l'objection de conscience, de mesures d'insertion

---

[17] Il faut reconnaître que la frontière entre marchand et non marchand est quelquefois difficile à maintenir au sein du monde du rock. Pour simplifier, disons qu'il existe d'un côté les activités à but lucratif (entreprises/secteur marchand) et les activités sans but lucratif (associations/secteur non marchand). Evidemment, les associations Loi 1908 brouillent quelque peu la lisibilité d'ensemble, étant donné qu'elles peuvent avoir un but lucratif. Pour simplifier toujours, je les considérerai ici sans but lucratif, au même titre que les autres associations.

[18] Le contrat « emplois jeunes » relevait d'un programme d'aide à l'emploi des jeunes, intitulé « Nouveaux Services, Emplois Jeunes » (NSEJ), initié par le ministère de l'emploi et de la solidarité (Martine Aubry). Il a été opérant entre 1997 et 2002. Ce programme se présentait de la manière suivante : « Il se caractérise par la double volonté de créer durablement de nouvelles activités et de participer à la lutte contre le chômage des jeunes. Le caractère des emplois n'est pas absolu mais relatif au territoire où se situe l'emploi. Les emplois doivent être créés dans le secteur non marchand : employeurs publics ou parapublics, associations ou fondations. Deux particularités sont marquantes : il s'agit d'une logique de projet et non de guichet, et l'aide versée par l'Etat est associée à un poste, et non à une personne particulière. Elle représente 80 % du SMIC (soit un peu plus de 96 000 francs par an) et est versée pendant 5 ans à l'employeur. Au-delà des 5 ans, l'activité doit avoir démontré son utilité et d'autres solutions de financement doivent prendre le relais de l'aide de l'Etat. Le public concerné par les embauches est celui des jeunes de moins de 26 ans (ou moins de 30 ans sous certaines conditions) ; il est difficile pour les jeunes d'acquérir la première expérience qui leur permettra d'entrer durablement dans le monde du travail. NSEJ peut constituer un tremplin vers l'emploi durable ». *In* CAHIERS LORRAINS. 1999. *Les emplois jeunes en Lorraine : un premier bilan.* Nancy : Direction Régionale du Travail, de l'Emploi et de la Formation Professionnelle de Lorraine, p. 1.

professionnelle (contrat emploi solidarité, contrat emploi consolidé), de politiques d'aides à l'emploi. Et pour cause. Les retombées économiques de ces activités sont souvent beaucoup trop faibles pour espérer générer de l'emploi. Elles sont en cela équivalentes à d'autres activités culturelles et artistiques subventionnées (théâtre, danse, musique contemporaine, opéra, etc.) pour lesquelles l'intervention des politiques publiques s'avère décisive. Mais le rock en région reste malgré tout le parent pauvre de l'action culturelle. Ce que rappelle la trajectoire de cet acteur :

> Décemment il m'est de plus en plus dur intellectuellement et humainement d'accepter et de supporter que je sois l'impulseur, l'initiateur, le catalyseur de ce projet, des centaines d'heures de travail par semaine, tu cumules toutes les assos, les colleurs d'affiches, ceux qui font la bouffe, les assistants, les techniciens machin... tu as des centaines d'heures. Je crois qu'il y a des semaines où tu dois arriver quasiment à un chiffre à 4, peut-être dépasser le millier d'heures, tu vois, tellement on fait de trucs à beaucoup là-dedans. Alors là-dedans, finalement n'est payé que le technicien son intermittent du spectacle et un poste CES, vingt heures par semaine. Donc si tu veux, j'entretiens quelque part avec mes idées à la con, ma politique volontariste, militantiste, ce qu'on veut, j'entretiens une précarité extrême, de façon délibérée et consciente. J'ai accepté de le faire en me disant : on fait de la prospective, on préfigure ce qu'il pourrait y avoir aux Abattoirs. Actuellement les Abattoirs sont largement remis en cause. Ce qui veut dire que mes actions, nos actions, avec mes collaborateurs, etc., a perdu tout son sens. Tu vois ça perd du sens. Ca sert plus à rien de bosser là-dedans, à ramer comme des fous, pour faire des trucs agréables qui satisfont le public, qui satisfont également les artistes, mais en se faisant foutre de notre gueule puisque je t'ai dit... on travaille pour rien quoi. On travaille pour rien. Et on travaille énormément. Par rapport à ça si tu veux, ça remet beaucoup de choses en question. Et finalement, c'est pas tous les jours facile de se regarder dans une glace, parce que dès fois tu te dis : mais attends, mais qu'est ce que tu fais faire aux gens ? Alors je vais pas non plus me prendre pour le nombril du monde, mais quelque part c'est vrai que le truc là c'est un projet fédérateur que j'ai initié et que ma responsabilité elle est engagée là-dedans. Et des fois je me dis : « mais qu'est ce que je fais faire aux gens ? » Et puis d'un autre côté, si tu veux c'est pas toujours facile non plus avec les autres assos qui organisent dans ce lieu, et eux, j'ai peur qu'ils deviennent comme moi quelque part, certains. Par exemple Aymeric, le président de Rock Prod., il se retrouve dans une situation comme la mienne, c'est-à-dire que il est demandeur d'emploi, il est rmiste et il se retrouve employeur en sa qualité de président. Il emploie des artistes, il va employer un emploi-jeune, il risque peut-être d'employer des techniciens etc. Donc je trouve que c'est complètement antinomique, tu vois, ça n'a aucune cohérence. Des chômeurs longue durée comme moi depuis 12 ans qui passent leur journée à faire des DPAE (Déclaration préalable à l'embauche), faire des fiches de paie à leur comptable, signer des chèques, à gérer des budgets annuels de 7 à 800 000 francs alors qu'ils vivent avec 2 140 frs de RMI, qu'ils ont quarante ans et que c'est encore leurs parents qui payent leur loyer, leur EDF et leur paire de chaussette et leur calbute quoi. Donc c'est ça qui me fait un peu peur.
>
> **[...] En fait ça veut dire que tout l'engagement que tu as eu, parce que c'est vraiment un engagement, c'était quand même dans la perspective de pouvoir à terme vivre de la musique, enfin vivre de tes activités**
>
> Ouais... Disons que pendant longtemps, j'en ai rien eu à foutre. Et pendant longtemps, je trouvais hyper débile que en faisant du punk on doive avoir une fiche de paie je trouvais ça hyper débile. [...] Pour revenir à ta question, pendant très longtemps, j'ai pas eu d'ambition professionnelle dans le domaine de la musique. A un moment je me suis rendu compte, on m'a fait me rendre compte que toute la somme de travail que je produisais elle méritait un salaire et qu'il y avait des mecs qui gagnaient 15 000 balles par mois, qui étaient directeurs artistiques de je sais pas quoi et qui en branlaient la moitié. Donc quelque part, c'est vrai que moi j'ai envie de vivre de ça, que pour le moment j'en vis pas et que mon souhait ce serait d'en vivre, mais je suis pas hyper confiant par rapport à ça. Tu vois, je suis pas hyper confiant même si les démarches pour obtenir des aides du Conseil Régional avec l'initiative lorraine pour l'emploi, etc., etc., c'est hyper délicat d'y arriver. [*Philippe, 42 ans, directeur d'association, organisateur de concerts, 362*]

La prise en compte du rock – en tant que forme artistique et pratique culturelle – au sein des politiques culturelles a été décrite par Patrick Mignon[19], Anne-Marie Gourdon[20] et Philippe Teillet[21]. Mais on est loin d'y observer à l'œuvre une « politique de professionnalisation » telle que celle décrite par Vincent Dubois[22]. C'est la raison pour laquelle le recours à certaines politiques d'aide à l'emploi semble être la seule opportunité de professionnalisation d'activités rock de type non marchandes. C'est par exemple ce que le programme emplois jeunes a pu représenter ponctuellement, faisant suite à d'autres politiques publiques comme le rappellent les points de repères suivants :

Politiques publiques d'emploi et marché du travail rock, quelques points de repères

1984-89. Création des stages TUC (Travaux d'Utilité Collective). En 1986, dans le cadre de sa première tentative de structuration, des représentants du monde du rock appellent le gouvernement à créer des « TUC pour le rock »[23].

1986. Lancement du plan pour l'emploi des jeunes. La formation en alternance constitue un des instruments essentiel de l'insertion des jeunes. C'est dans cette perspective qu'en 1989, le CIR (Centre Information du Rock) lance, en collaboration avec l'INIREP (Institut Inter-Régional d'Education Permanente), une formation longue (1 200 heures) et rémunérée, intitulée « Manager du monde de la musique »[24].

1989. Les CES (Contrat Emploi Solidarité) succèdent aux TUC. L'emploi subventionné se développe et les emplois aidés ont désormais une forme salariale contractuelle[25]. Les CES et CEC constituent alors la principale forme d'emploi rémunéré dans le tissu associatif du monde du rock. La même année, le CIR est également à l'origine de la création du FAIR (Fonds d'Action et d'Initiative Rock), qui consiste en un plan

[19] MIGNON, P. 1988, *op. cit.*, p. 29-31.

[20] GOURDON, A.-M. 1994. Le rock en France : 10 ans de politique culturelle (1981-1991). *In* GOURDON, A.-M. Sous la dir. *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux.* Paris : CNRS Editions, p. 141-151.

[21] TEILLET, P. 1996. L'Etat culturel et les musiques d'aujourd'hui. *In* DARRE, A. Sous la dir. *Musique et politique. Les répertoires de l'identité.* Rennes : PUR, coll. Res Publica, p. 111-125 ; et TEILLET, P. 1998. *Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées.* Paris : DEP. Groupe de travail « Histoires et politiques culturelles locales ».

[22] DUBOIS, V. 1999. *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique.* Paris : Belin, p. 239-275.

[23] Ce slogan fut lancé par une coordination d'associations régionales appelée *Réseau Rocks*, au cours du Forum Culturel de Montpellier et sera repris au journal télévisé.

[24] Parallèlement se mettent également en place des modules de formation courts, de « sensibilisation et de formation professionnelle » portant sur des thèmes suivants : « Profession manager », « Profession producteur », « Le statut de l'artiste », « Droits d'auteurs, droits voisins, l'édition musicale ».

[25] KAISER, J. 2000. *Approches sociologiques de l'insertion professionnelle des jeunes : le rôle de la formation dans l'accès à l'emploi.* Intervention à la journée d'étude organisée par le CAFOC de Nantes, ANFJT, le 17 mars. Disponible sur : http://www.cafoc.ac-nantes.fr/publication/resso024.htm [consulté le 03.04.2001]

d'accompagnement des groupes ou artistes en phase pré-professionnelle[26]. Ce qui constitue à son échelle, une forme d'aide à l'emploi subventionnée, visant notamment à obtenir le statut d'intermittent du spectacle.

1993. « Désormais associées à la définition de la politique publique d'aide à l'insertion des jeunes », on observe une implication croissante du réseau des Missions Locales dans la gestion et le suivi des dispositifs d'emplois aidés[27]. Les missions locales financent par exemple des formations de musiciens rock (type Music Academy International[28]) ainsi que des formations para-artistiques.

1997. Lancement du programme « Nouveaux services, emplois jeunes». Quelques acteurs du monde du rock lorrain s'en emparent dès 1998. En 1999, Arteca (Centre de ressources sur la culture en Lorraine) diffuse dans le secteur culturel, une lettre d'information sur le programme emplois-jeunes[29] et organise des réunions en direction de porteurs de projets potentiels susceptibles d'intégrer le programme.

2002. Fin du programme « Nouveaux services, emplois jeunes». Possibilités d'aides complémentaires de l'Etat sur 3 ans en moyenne, à condition que le contrat se transforme en CDI.

La mise en œuvre du programme emplois jeunes a localement permis de dessiner une nouvelle tendance dans le monde du rock en Lorraine. Alors que la notion de travail salarié y était largement minoritaire, ce programme a conduit quelques acteurs à entrevoir un certain nombre de perspectives de professionnalisation. Toutefois, la « solvabilisation » de l'activité par elle-même au bout de cinq années n'a jamais été réalisée. Rendant d'autant plus improbable qu'elle puisse se dispenser d'un financement public. En effet, alors que plus de la moitié des emplois jeunes de l'échantillon ont cessé d'exercer leurs activités sous cette forme contractuelle, les autres emplois jeunes continuent de bénéficier d'aides complémentaires de l'Etat[30]. Si la stabilisation professionnelle des activités rock à caractère non marchand reste très incertaine, l'exemple des emplois jeunes a néanmoins réaffirmé, avec plus ou moins de réussite[31], l'existence d'un marché du travail rock.

---

[26] Le repérage est effectué au niveau national et concerne 15 groupes à l'année. Le FAIR reçoit le soutien de l'Etat par le biais du Fonds de Soutien Jazz, Rock et Variétés, mais également de la société Ricard qui représente 20 % du budget global. Se pose alors la question d'une forme de rock « officiel ».

[27] KAISER, J. 2000, *op. cit.*

[28] Centre de formation « professionnelle » de musiciens exclusivement dédié aux musiques actuelles. Il est basé à Nancy.

[29] Cette lettre d'information comprend notamment une interview en 10 questions au Président de la fédération *Autorisation de Chant!er* (regroupant un grand nombre d'acteurs du monde du rock dans l'agglomération nancéienne) au sujet des emplois-jeunes (*cf.* annexes, document 19)

[30] L'un d'entre eux a néanmoins été titularisé en tant qu'agent de la fonction publique territoriale.

[31] Certains emplois, dépourvus d'encadrement et de capital économique se sont quelquefois révélés être de véritables catastrophes, tant sur le plan humain que financier.

4. Fonctionnement socioeconomique du monde du rock en Lorraine

Le monde du rock est un (minuscule) marché du travail comme on vient de le voir. Mais il n'en est pas moins un (important) marché économique. Ce qui constitue un paradoxe. A l'échelle de l'échantillon, le monde du rock lorrain représente un poids économique considérable comme on a pu le voir. Tant par les investissements consacrés à la consommation culturelle et à l'acquisition d'un parc instrumental, que par les investissements consacrés aux activités de production rock. Toutefois, à l'échelle de l'activité proprement dite, il apparaît que les budgets d'investissement qui lui sont consacrés restent dans l'ensemble relativement modestes. Le capital économique des producteurs culturels étant plutôt faible et fragile. Les sommes investies permettent néanmoins de produire concrètement un certain nombre de choses propres au monde du rock. A cet égard, la somme investie dans la production d'un objet rock apparaît au final moins importante que ses modalités de financement, puis de distribution. Ainsi, hormis l'activité de diffusion qui bénéficie de subventions publiques (d'importance très variable, il faut le rappeler), les activités procèdent généralement d'un mécanisme d'autofinancement. Signifiant que les investissements proviennent généralement des ressources propres des acteurs. Quant à la distribution des objets, elle procède généralement de stratégies d'autodistribution.

Cette absence marquée d'intermédiaires dans le circuit de production et de distribution constitue un indicateur particulièrement éclairant. Elle signale un désintérêt du marché et de l'industrie culturelle à l'endroit de la majeure partie des productions rock de l'échantillon. Cette carence en « désirabilité » produit un marché culturel déséquilibré au sein duquel l'offre est très nettement supérieure à la demande. Pour Howard Becker « la participation au système de distribution officiel est un des indices qui permettent à un monde de l'art de distinguer les vrais artistes des amateurs[32] ». Mais l'absence d'intermédiaires est également la manifestation objective d'une capacité d'initiative des acteurs elle-même indissociable d'une démocratisation des moyens de production[33]. Etant donné que les objets se produisent et se distribuent malgré tout.

---

[32] Becker, H. S. 1988. *Les mondes de l'art.* Paris : Flammarion, éd. orig., 1982, p. 116.

[33] Guibert, G. 2003. Le développement des musiques amplifiées au XXème siècle. Quelques éléments concernant technologies, industries et phénomènes sociaux. *In* Laffanour, A. Sous la dir. *Territoires de*

A hauteur de l'échantillon, ces observations semblent indiquer que la pratique rock n'est rentable ni en terme économique, ni en terme professionnel. Ce qui, pour la sociologie critique constituerait un paradoxe. En effet, compte tenu du capital scolaire élevé de cet échantillon, la logique sociologique bourdieusienne[34] voudrait qu'il investisse plutôt dans des pratiques culturelles bénéficiant d'une estime sociale supérieure[35]. Or, il n'en est rien. Ce qui semble aller dans le sens des analyses de Bernard Lahire lorsqu'il observe « un changement des goûts et du rapport à la culture d'une partie non négligeable des populations les plus diplômées[36] ». Sachant par ailleurs que plus de la moitié des acteurs de l'échantillon exerce ses activités rock hors cadre juridique, le monde du rock local prend indéniablement les contours d'un marché du loisir.

Qu'est d'autre un monde au sein duquel on produit des objets culturels sans « trop » se soucier de leur rentabilité ? Un monde où les gratifications sont essentiellement extra monétaires. Un monde au sein duquel les acteurs n'affichent que d'infimes prétentions quant à une carrière professionnelle. Un monde au sein duquel les acteurs agissent généralement de manière désintéressée. A l'image des propos suivants :

> Nous, on nous file mille balles, à bouffer et un coin pour dormir, on est content, on se fait plaisir. [...] Attends, mais faut être marbré pour répéter pendant dix ans, qu'il fasse chaud, qu'il fasse froid, dans un local où on se les gèle. Se taper des kilomètres pour jouer parfois devant cent personnes. Ça peut aller jusqu'à 600. Et pour pas grand-chose. [...] Ce qui anime les groupes à ce niveau là, c'est le plaisir. Tu le vois automatiquement de toute façon. C'est tout. C'est comme le mec qui va jouer au foot tous les dimanches. Faut être con. Tous les dimanches matin ou après-midi, faut être con. Ben, non t'es pas con si t'aimes ça. C'est pareil. Il y en a qui vont se crever la paillasse en faisant des marathons et le lundi matin, ils viennent au boulot, c'est pareil. Le mec si c'est son truc, s'il s'éclate là-dedans, si ça l'aide à être mieux dans sa tête, il a raison. Nous on se marre, on se fend la gueule, on rencontre plein de gens qu'on connaît. Et puis c'est génial. Puis à côté de ça, on s'autofinance. Quelque part, c'est un hobby qui nous coûte pas cher. Puis c'est ce qui nous plait. [...] Se faire plaisir. Continuer à se faire plaisir, je crois que c'est ça. Faire les choses sérieusement sans se prendre au sérieux. C'est ça. Le jour où on en aura marre on arrêtera, c'est tout. [*Florent, 33 ans, fonctionnaire, guitariste d'un groupe death metal, 192*]
>
> A : Nous c'est faire vivre ce qu'on aime. Donc s'il manque 200 balles à la fin, si on se fait niquer de 500 balles à deux, on se paiera moins de demis au troc et puis voilà. De toute façon, si tu veux commencer à gagner de la thune, tu fais pas de truc underground.
>
> B : C'est une passion, quand t'as une passion, t'hésites pas à mettre de la thune dedans. [*Aurélien, 26 ans et Basil, 25 ans, tous deux employés, rédacteurs de fanzines punk rock français, organisateurs de concerts, 800*]

---

musiques et cultures urbaines. Rock, rap, techno... l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation. Paris : L'Harmattan, coll. Communication et civilisation, p. 39.

[34] BOURDIEU, P. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Editions de Minuit, coll. Le sens commun.

[35] Selon Bernard Lahire, une partie du rock est aujourd'hui en voie de légitimation. *In* LAHIRE, B. 2003. La légitimité culturelle en questions. *In* DONNAT, O. Sous la dir. *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris : La Documentation Française, coll. Questions de Culture, p. 61.

[36] LAHIRE, B. 2003. *In* DONNAT, O. Sous la dir., *ibid.*, p. 60.

> Bien sûr. On a rien sans rien. C'est une passion. Rien que le matos et tout. Si on voulait pas sortir de blé, on ferait pas de musique. On arrête pas de dépenser. C'est comme ça, c'est un choix. [...] Passion de la musique, passion du metal, c'est vraiment ce qui m'anime. Si t'enlèves ça, y a plus rien. C'est la passion, c'est la musique. C'est le metal et la musique en général, j'écoute pas que du metal. C'est une passion, c'est un mode de vie la musique. Ta vie c'est ça. Ecouter de la musique, vivre pour la musique, c'est un mode de vie. Tout bon musicien te dira ça. C'est pas du tout pour le blé, sinon je ferais du bal musette. Je ferais de la techno ou du rap même. [...] Non, c'est la passion vraiment, numéro un : passion. [*Nathan, 20 ans, étudiant, batteur dans un groupe death metal, 76*]

> Des groupes comme le mien ont envie de jouer pour le plaisir. Pas forcément pour gagner de l'argent ou si peu que ça permet à peine de se payer un jeu de cordes. Il faudrait un peu cadrer, un peu tout ce qui est amateur pour qu'il y ait pas de problèmes entre les amateurs et les intermittents. Qu'ils pensent pas qu'on veut leur ôter le pain de la bouche, ce qui est complètement faux. L'amateur, il veut jouer. Si on lui propose qu'un plan dans un café et que le patron lui propose que dix bières ou 200 balles de défraiement, il ira jouer parce qu'il a envie de jouer. [*Serge, 35 ans, fonctionnaire, guitariste-chanteur d'un groupe thrash metal, 15*]

Que signifie concrètement cette dépense de temps (*cf.* chap. 4) et d'argent pour produire des objets rock si peu rémunérateurs ? A la lumière des extraits d'entretien, on peut formuler un lot d'hypothèses. La première, que l'acteur trouve dans la pratique d'une activité de quoi satisfaire son attachement au rock[37]. Deuxièmement, qu'il en retire une satisfaction esthétique[38]. Troisièmement, qu'elle l'autorise à multiplier les expériences[39]. Quatrièmement, qu'elle favorise l'expression de sa créativité[40]. Cinquièmement, qu'elle lui procure la sensation d'être intensément présent au monde[41]. Sixièmement, qu'elle le distingue relativement à d'autres acteurs culturels[42]. Septièmement, qu'elle contribue à sa reconnaissance sociale[43]. Ces hypothèses ne sont vraisemblablement pas indépendantes les unes des autres. Pas davantage qu'elles n'épuisent le spectre des motivations personnelles. Elles permettent toutefois de penser que les acteurs du monde du rock lorrain réalisent un bénéfice nettement supérieur à celui de leurs investissements. Simplement, sa valeur ne s'exprime pas en termes monétaires ou professionnels.

> A force de faire les choses, tu t'aperçois vite que si t'as envie de faire ça, il faut le faire pour l'amour de l'art et pas pour gagner des sous. [*Oscar, 30 ans, demandeur d'emploi, guitariste dans plusieurs groupes rock, a enregistré plusieurs disques autoproduits, 87*]

---

[37] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000. *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui.* Paris : La Documentation Française, coll. Questions de Culture.

[38] SHUSTERMAN, R. 1992. *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire.* Paris : Editions de Minuit, coll. Le sens commun, et SCHAEFFER, J.-M. 2000. *Adieu à l'esthétique.* Paris : PUF.

[39] DEWEY, J. 1980. *Art as experience.* New York : Perigee Books, 1ère éd. 1934.

[40] JOAS, H. 1999. *La créativité de l'agir.* Paris : Cerf, coll. Passages.

[41] FRITH, S. 1996. *Performing rites. On the value of popular music.* Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.

[42] BOURDIEU, P. 1979, *op. cit.* LE BART, C., avec la coll de AMBROISE, J.-C. 2000. *Les fans des Beatles. Sociologie d'une passion.* Rennes : PUR, coll. Le sens social, p. 93-118.

[43] HONNETH, A. 2000. *La lutte pour la reconnaissance.* Paris : Les Editions du Cerf, coll. Passages.

Si cette dépense semble a priori improductive pour les acteurs de l'échantillon, elle n'en est pas pour autant dépourvue de sens. Elle contribue notamment à la constitution d'un capital social et culturel déterminé. Et cette dépense est d'autant moins vaine qu'elle « est productive pour la communauté à laquelle [ils appartiennent, qu'ils font profiter de leur] amour de l'art, en le communiquant à d'autres individus[44] ».

En définitive, ce chapitre vise surtout à démontrer qu'il est parfaitement concevable de mener une carrière d'acteur rock satisfaisante, à distance des industries culturelles dominantes. Soit en marge des structures de production habituelles et des circuits traditionnels de l'échange économique. Ce qui peut contribuer à la grandeur de la pratique amateur. Il serait toutefois faux de penser qu'elle procède exclusivement d'une indifférence à la réussite matérielle. Car l'activité de loisir ne constitue jamais un cadre immuable. Au gré des opportunités et des projets de chacun, elle peut permettre des passages vers l'activité professionnelle. Ce qui permet de souligner que le fonctionnement socioéconomique du monde du rock découle d'une combinaison de logiques. Prises entre industrie et commerce. Entre réalisation de soi et don de soi[45]. Entre une petite part d'économie de marché et une grosse part d'économie du don.

L'investissement économique consacré à l'activité rock montre comment elle peut se pratiquer concrètement. Elle révèle le fonctionnement d'un monde du rock local. Pour autant, ce dernier n'est pas réductible à un système économique. Il tient aussi par l'action des corps, des choses et d'une diversité d'instruments de mesure. Ce qui va être l'objet du chapitre suivant.

---

[44] LEVERATTO, J.-M. 2000. *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique.* Paris : La Dispute, p. 103.

[45] COHEN, S. 1991. *Rock culture in Liverpool. Popular music in the making.* Oxford : Oxford University Press, p. 134.

CHAPITRE 7 – FAIRE ENSEMBLE

« Derrière tes pensées et tes sentiments, mon frère, se tient un puissant maître, un inconnu montreur de route – et qui se nomme soi. En ton corps il habite, il est ton corps »

Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra* [1883-1885]

INTRODUCTION

Les chapitres précédents ont été l'occasion de présenter un certain nombre de réalités constituantes du monde du rock en Lorraine. D'une part, il a été possible de dresser le tableau d'un certain nombre de réalités installées. Nous avons vu quels pouvaient être les médiateurs du monde du rock à partir d'un modèle linéaire – naturel, externe, explicatif – présentant un certain nombre de choses produites. D'autre part, nous avons pu voir de quoi le monde du rock pouvait être médiateur à partir d'un modèle circulaire – culturel, interne, implicatif – dressant le panorama des modalités d'installation de ces réalités. La théorie de la médiation permet de mettre l'accent sur les multiples possibilités de circulation entre les humains et les choses. Soit par exemple, entre des musiciens et des lieux, entre des dispositifs et des techniques, ou encore entre des positionnements éthiques et des institutions. L'opération de médiation autorise un travail de mise en cause dual où aucune réalité n'est première a priori. Envisager le monde du rock en tant qu'un monde de médiations, conduit à envisager chaque médiateur potentiel en tant qu'une ressource disponible, mobilisable ou non. Il est donc question de rapports et de relations permettant d'orienter les actions. « Des relations

stratégiques, qui définissent dans le même temps les termes de la relation et ses modalités » comme le souligne Antoine Hennion[1].

Le monde du rock lorrain est un ensemble hétéroclite d'objets, de dispositifs et d'humains. Mais comment tient-il ? Je fais l'hypothèse que le monde du rock tient car il se compose d'acteurs nourrissant un goût pour le rock ainsi que pour les activités artistiques ou culturelles qui lui sont associées[2]. Ce goût repose sur un « faire ». Ce qui suppose un engagement, un apprentissage et un entraînement du corps. Ce goût repose également sur un « faire ensemble[3] », soit une relation avec des choses. Ce qui suppose une capacité à saisir un certain nombre de ressources, à se laisser saisir par elles, à en éprouver les effets, puis à en produire à son tour. Ce qui conduit à un double constat. Premièrement, que « faire » et « faire ensemble » sont deux dynamiques interdépendantes. Deuxièmement, qu'elles ne procèdent jamais exclusivement de relations entre humains comme on tend à le penser de manière quelquefois trop restrictive[4].

Le monde du rock repose sur ces deux formes d'action. Elles permettent simultanément « la production de soi et celle d'un collectif[5] ». En cela, elles fondent le goût pour le rock, et partant, elles fondent le monde du rock lui-même. Pour rendre compte concrètement de la manière dont tient le monde du rock en Lorraine, je propose de porter successivement le regard sur un certain nombre de procédures, de pratiques et de relations qui y ont cours. Dans un premier temps, j'entends faire émerger les manières dont les acteurs peuvent s'engager dans le monde du rock. Dans un second temps, j'entends montrer comment les acteurs de ce monde procèdent avec certaines choses. Et dans un troisième temps, j'entends mettre l'accent sur la multiplicité des instruments de mesure qu'ils mettent en oeuvre pour évaluer la qualité d'une chose propre à ce monde. C'est dans une articulation des corps, des choses et des

---

[1] HENNION, A. 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation.* Paris : Métailié, p. 224.

[2] Je ne cherche nullement à réduire la définition du monde du rock à ses seuls amateurs. Son fonctionnement est également tributaire d'activités de « renfort » menées par des acteurs non nécessairement amateurs de rock. C'est ce qu'a bien montré Howard Becker dans BECKER, H. S. 1988. *Les mondes de l'art.* Paris : Flammarion, éd. orig. 1982, p. 27-63.

[3] Traduction du titre de recueil de recherches de BECKER, H. S. 1986. *Doing things together.* Evanston : Northwestern University. Je l'emploierai néanmoins dans le sens qu'en donne Antoine Hennion, à savoir une articulation entre « un faire et un répertoire, définissant une pratique avec ses compétences, ses productions et ses moments d'émotion particuliers, irréductibles à ses déterminations autant qu'aux objets sur lesquels elle porte ». *In* HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000. *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui.* Paris : La Documentation Française, coll. Questions de Culture, p. 42.

[4] C'est le cas notamment pour la sociologie de type interactionniste.

[5] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op. cit.*, p. 30.

jugements que me semble tenir le monde du rock. Et donc, au sein d'une articulation entre « faire » et « faire ensemble ».

1. FAIRE AVEC LE CORPS

La question du « faire » et du « faire ensemble » suppose un engagement – une autodétermination[6] – du corps[7]. Pour Antoine Hennion, les amateurs « entretiennent avec la musique un rapport suivi, recherché, élaboré, quels qu'en soient les médiums ou les modalités[8] ». A ce titre, on peut considérer les acteurs du monde du rock en Lorraine comme des amateurs de rock. Dans cette perspective, il apparaît de manière évidente que l'engagement[9] n'est jamais un acte autonome. Il est indissociable d'un apprentissage et d'un entraînement du corps. Engagement, apprentissage et entraînement sont ainsi interdépendants[10]. L'importance de chacune de ces actions est évidemment fonction de la nature de l'engagement dans une situation donnée. Car chaque situation requiert un degré d'apprentissage ou d'entraînement différent. Pour illustrer ce dont il est question ici, je propose de porter le regard sur plusieurs modalités d'apprentissage à l'œuvre dans le monde du rock en Lorraine[11].

---

[6] Engagement et autodétermination sont des « états du corps » renvoyant au concept de la motivation. On dénombre plusieurs approches de ce concept. Dans ce domaine, je me réfère plus volontiers à l'approche humaniste d'Abraham Maslow. Pour lui, la motivation relève de besoins suivant une hiérarchie de satisfactions successives. Elles débutent avec les besoins physiologiques pour ensuite aller aux besoins de sécurité, d'amour et d'appartenance, d'estime de soi, [de connaissance, d'esthétique] et finalement aux besoins de réalisation de soi. MASLOW, A. 1989. *Vers une psychologie de l'être*. Paris : Fayard. 1ère éd. 1968.

[7] J'entends le corps dans sa dimension matérialiste, impliquant à ce titre indissociablement son fonctionnement cognitif. Pour ce qui est de « l'engagement du corps », je fais référence au travail de BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1993. Les ressorts de l'expertise. Epreuves d'authenticité et engagement des corps. *Raisons pratiques*, n° 4, « Les objets dans l'action », p. 141-164.

[8] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op. cit.*, p. 29.

[9] Par engagement, il faut entendre un engagement du corps dans une activité particulière. Par exemple, production de musique, édition d'un fanzine, etc.

[10] Ce sont également des notions d'action dynamiques. Catherine Teiger relève fort à propos qu'elles sont conduites « à créer des notions qui [leur] sont propres telles que les "représentations pour l'action" ». TEIGER, C. 1993. L'approche ergonomique : du travail humain à l'activité des hommes et des femmes au travail. *Education Permanente*, n° 116, p. 91-92.

[11] L'apprentissage est une activité parmi d'autres du monde du rock. Elle nécessite évidemment un engagement préalable. Cet engagement est bipolaire puisqu'il recouvre à la fois l'activité d'apprendre et l'activité de transmettre. Elle engage donc à la fois un apprenant et une personne/objet ressource (ce dernier pouvant être une méthode écrite ou un cours enregistré sur cassette vidéo par exemple). Cette combinaison constitue un réseau sociotechnique, c'est-à-dire, un « assemblage à géométrie variable et évolutive d'éléments hétérogènes (objets, personnes, groupes, normes, instrumentation, etc.) liés entre eux et qui se répondent et se renforcent mutuellement ». *In* TRIVIERE, F.-X. 1999. Objets de bricole de l'usine à l'univers domestique. *In* BROMBERGER,

1.1 MODALITES DE L'APPRENTISSAGE DE LA PRATIQUE INSTRUMENTALE

La formation musicale dans le rock constitue un débat quasiment aussi vieux que le rock lui-même. Il se fonde sur une assertion voulant que l'apprentissage du rock s'effectue exclusivement sur la base de l'autodidaxie[12] et donc, sur un rejet des formes d'apprentissage académiques[13] semblables à celles dispensées par des institutions publiques telles que les conservatoires. Mais on peut penser avec Réjanne Sourisseau qu'il est erroné de déduire que les pratiquants des musiques actuelles « sont réfractaires à l'idée d'apprentissage. En fait, c'est l'absence de réponses appropriées qui les a conduits à déserter les lieux officiels[14] ». Plus précisément, il me semble pouvoir affirmer que les pratiquants rock ne sont pas tant réfractaires à l'idée d'apprentissage, qu'à la représentation qu'ils s'en font, étant entendu que l'apprentissage constitue un invariant de toute pratique artistique ou culturelle. Seul change le contexte de la situation d'apprentissage[15].

C., CHEVALLIER, D. Sous la dir. *Carrières d'objets*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme. Mission du Patrimoine ethnologique. Collection Ethnologie de la France. Cahier 13, p. 88.

[12] « Devenir musicien de rock n'est pas un processus inscrit dans l'histoire, la théorie et la pédagogie des académies prestigieuses ; ce n'est pas non plus une forme d'apprentissage organisée selon une tradition informelle d'enseignants et d'enseignements. Devenir musicien de rock n'est même pas un processus d'apprentissage. En fait, le rock est dans une large mesure plutôt *appris* qu'*enseigné* par des professeurs ». *In* BENNETT, H. S. 1980. Le rock, ça se répète. *Vibrations*, n° 6. 1988. « Apprendre la musique ». Traduit par Patrick MIGNON, p. 184. Si on peut accepter les deux idées développées dans la première phrase de l'auteur, je suis en désaccord profond avec le contenu de sa seconde phrase. Car il est permis de se demander comment on pourrait devenir musicien de rock sans s'inscrire dans un processus d'apprentissage. Quant à la troisième proposition de l'auteur, il faut lui reconnaître des circonstances atténuantes tant elle est datée historiquement.

[13] Il faut prendre ici l'expression « apprentissage académique » dans le sens de la tradition didactique, à savoir comme « un exercice mental déterminé par des contenus d'enseignements, par la cohérence d'un programme éducatif ou les directives qui régissent une profession ». *In* COURTOIS, B. 1989. L'apprentissage expérientiel : une notion et des pratiques à défricher. *Education Permanente* n° 100/101, p. 11.

[14] SOURISSEAU, R. 1998. Musiciens cherchent soutiens : répétition, formation. *Les Rencontres du Grand Zebrock. A propos des musiques actuelles*. Noisy-le-Sec : Chroma, p. 93.

[15] Le monde du rock survalorise tout particulièrement l'éthique DIY (*Do It Yourself*, « faites le vous-même »). Slogan majeur du mouvement punk que n'auraient pas renié les situationnistes. Il est également le nom d'une série de huit compilations retraçant l'histoire de la musique punk, éditée par le label Rhino en 1993. Il est communément admis que le mouvement punk est l'instigateur du *Do It Yourself* dans le monde de la musique. Or il semblerait que cette éthique date de la seconde moitié des années 60 si l'on en croit les propos de Joe Mc Donald, leader de Country Joe and the Fish. Ce dernier déclare avoir enregistré un 45 tours en 1965 totalement autoproduit : « C'était l'une des premières fois qu'un groupe produisait son propre disque de rock'n'roll. On le vendait dans des petites librairies du coin ! ». VACHER, J.-M. 1998. *Sur la route de Janis Joplin*. Paris : Seuil, p. 260. Ironie de l'histoire qui voudrait que le mouvement punk soit une réaction au mouvement hippie. Toutefois, le principe du DIY naît probablement au sein du monde de la musique bien avant les années 60. Que l'on pense par exemple au monde du jazz où Hugues Panassié et Charles Delaunay, avant-garde d'amateurs, ont assuré la diffusion de ce genre musical par la création du Hot club de France en 1932, la fondation de la revue Jazz hot en 1935, la publication de l'ouvrage de Hugues Panassié qui entend définir les traits esthétiques du jazz et en démontrer toute la valeur (Le Jazz hot, 1934) ainsi que la mise en place d'un label de disques, Swing, en 1937. Je dois cette dernière réflexion à Gérôme Guibert, sociologue des industries culturelles. Elle est

Quoiqu'il en soit, l'indignité artistique et culturelle dont est frappé le rock a toujours incité les institutions académiques, valorisant le principe de l'élitisme, à le tenir à distance[16]. En France, les efforts de structuration entamés par le secteur des « musiques actuelles » depuis la fin des années 80 attestent d'une évolution notable quant à la prise en compte de la formation, notamment au travers de la mise en place de pédagogies plus adaptées aux réalités du terrain[17]. Cela n'empêche pas les oppositions de perdurer au sein même de la communauté des pratiquants rock. Comme le rappelle Louis Chrétiennot : « Pendant de nombreuses années, cette affirmation a eu valeur de dogme : d'une façon générale, le rock rebelle ne supportait que la marginalité créée par sa rébellion, il n'était donc pas question de formation, ni même d'intervention à quelque niveau que ce soit[18] ». Continuent ainsi de s'opposer les partisans de l'autodidaxie et les défenseurs des cursus de formation traditionnels ou non. Le monde du rock n'est évidemment pas exempt de ces disputes. Ces dernières semblent néanmoins totalement stériles. D'autant que l'on sait que « le capital de savoirs et de compétences est [...] toujours composite » comme a pu le réaffirmer Pierre-Michel Menger[19]. Pour vaines qu'elles soient, ces oppositions sont néanmoins utiles au sociologue qui a tout loisir de s'en emparer pour établir des catégories utiles à son travail. Ainsi, la formation instrumentale semble s'être établie sur deux pôles a priori distincts. D'une part, la formation de type formelle ou traditionnelle ayant par exemple pour cadre les écoles de musique (dispositif de formation visant à une qualification). D'autre part, la formation de type informelle dont l'autodidaxie (formation expérientielle dans et en situation) constitue le vecteur principal.

---

développée dans GUIBERT, G. 2004. *Scènes locales, scène globale. Contribution à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France.* Nantes : Thèse de doctorat.

[16] Lire à ce sujet le très instructif échange entre Marc-Olivier Dupin, directeur du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) et Philippe Berthelot, directeur de la Fédurok, paru dans *Les Rencontres du Grand Zebrock. A propos des musiques actuelles. op. cit.*, p. 104-106.

[17] Suite aux préconisations du rapport d'AUTHELAIN, G. 1997. *La formation de musiciens pour le développement de la pratique des musiques actuelles.* Paris : Ministère de la culture et de la communication. Direction de la musique et de la danse, ainsi qu'au programme d'action développé en 1998 par le ministère de la Culture, qui vise notamment à ouvrir les écoles nationales de musique et les conservatoires aux musiques actuelles. Voir pour cela le *Rapport de la commission nationale des musiques actuelles à Catherine Trautmann, Ministre de la culture et de la communication.* 1998. Disponible sur : http://www.irma.asso.fr. [consulté le 27.12.2004]. L'impact de ces mesures semble cependant relativement modeste étant donné, en Lorraine tout du moins, que la formation est surtout assurée par des structures associatives et certaines collectivités publiques. En 1992, Louis Chrétiennot (ENM Villeurbanne) observe que les efforts réalisés par l'Etat en matière de formation connaissent une grave dérive dans la mesure où l'enseignement dispensé reproduit à l'identique les méthodes pédagogiques à l'œuvre dans les conservatoires, *in* CHRETIENNOT, L. 1992. Y a-t-il un rocker dans la salle ? *Formations rock, état des lieux.* Paris : CIR, coll. Volumes, p. 18.

[18] CHRÉTIENNOT, L. 1992. *ibid.*, p. 16.

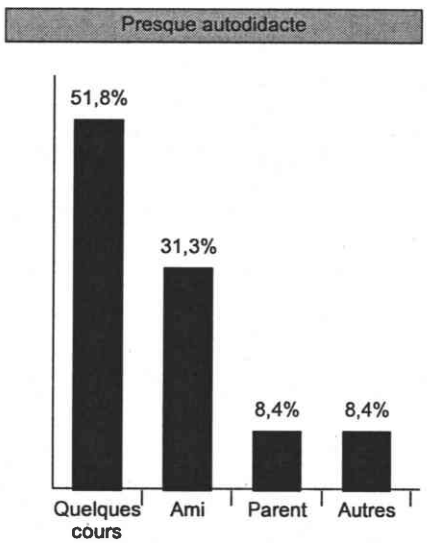
[19] MENGER, P.-M. 1997. *La profession de comédien. Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi.* Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.

C'est sous ces deux aspects que je vais envisager les modalités de la formation instrumentale[20].

1.2. FORMATION INSTRUMENTALE

1.2.1. Les chemins de l'autodidaxie

Graphique 1-Etre presque autodidacte (ci-dessous)



Plus de la moitié des pratiquants d'un instrument de musique (52,2 %) déclare être autodidacte ou « presque » autodidacte. Au sens strict du terme, être autodidacte signifie apprendre et s'instruire seul[21]. Mais le sens du mot s'est aujourd'hui légèrement dilaté. Il est ainsi courant d'entendre l'autodidaxie au sens d'un apprentissage au maniement d'un instrument (chant y compris) sans recours aux structures d'apprentissage traditionnelles et spécifiques. A ce titre, les acteurs déploient donc des stratégies d'apprentissage parallèles. Parmi elles, comme l'indique le graphique 1, on peut citer par ordre d'importance une série de cours souvent très éphémères (moins de cinq en règle générale), l'aide d'un ami ou d'un parent ou certaines méthodes en vente dans le commerce (format papier ou vidéo). La première de ces stratégies faisant référence à une brève série de cours constitue assurément une réponse ambiguë. D'où la nécessité d'accoler la préposition « presque » à « autodidacte », expression qui prend par ailleurs encore davantage de sens lorsqu'elle est mise en perspective avec les cursus de formation traditionnels, dont la durée s'étale habituellement sur une année scolaire au moins. En outre, l'autodidaxie ne consiste pas seulement en un rapport solitaire d'un acteur (ou presque) avec un instrument, mais peut également s'effectuer dans le cadre d'une pratique collective :

[20] Il faut rappeler ici que la formation n'occupe pas le seul domaine instrumental, mais qu'elle est une dimension ayant vocation à s'étendre à des champs techniques, administratifs ou commerciaux (par exemple formations touchant à la lumière, à la prise de son, à la sonorisation et à la gestion du son sur scène, gestion de carrière etc.).

[21] THEIL, J.-P. 1989. L'autodidaxie comme type d'apprentissage expérientiel. *Education Permanente*, n° 100-101, p. 31.

J'ai toujours voulu être musicien. Je faisais de la basse avant, mais j'étais merdique. Y avait un morceau qui me plaisait sur la face B d'Image. J'avais le 45 tours, c'est un truc de *slap*, je trouvais ça excellent et je me disais que j'aimerais bien faire de la basse. J'avais pas trop de thune et ma mère voulait pas m'en payer une. J'ai acheté ma basse en première année de BTS. J'avais un peu d'argent, j'avais travaillé l'été. Je connaissais pas trop le batteur de mon groupe. Je savais qu'il jouait de la batterie. J'avais avancé de l'argent à mon frangin pour qu'il puisse se payer sa gratte. On se retrouve en répète. On se dit : « Qu'est-ce qu'on fait ? ». « Je sais pas »... « J'aime bien Metallica »... « Moi aussi »... « On en fait une pas trop dure ». Ça faisait quatre mois que je faisais de la basse, mon frangin pareil. Le batteur avait pris des cours. On a repris Metallica, « For whom the bell tolls ». On a mis six mois pour la faire. En fait on a travaillé, travaillé et depuis, on répète toujours ensemble. Tous les samedis. [*Maurice, 28 ans, emploi jeune, chanteur d'un groupe crossover metal, 51*]

Ce mode d'engagement dans la pratique instrumentale vise habituellement à faire l'économie d'un apprentissage plus ou moins long avec l'intention d'en retirer un plaisir immédiat. Il marque également la finalité de la pratique instrumentale : jouer en groupe.

Ben l'idée qui traînait autour de la musique punk – puisque c'est là-dedans que je suis tombé tout de suite – c'était que tout le monde pouvait jouer de la musique. Donc en fait l'idée un peu dénaturée de ce qu'avaient lancé les anglais, c'était que pour eux la scène était toujours accessible, elle n'est pas accessible qu'aux grands groupes. Pour nous c'était dénaturé : c'était n'importe qui pouvait jouer de la musique. Enfin ouais ! Encore faut-il y arriver... Et ça on l'avait pas capté tout de suite, mais bon... Donc tout de suite on s'est mis à attraper des guitares, des espèces de trucs qui pouvaient ressembler à des guitares, puis faire du bruit, quoi. Voilà. On n'était pas foutus de reprendre un seul morceau...

Ah ouais ?

Ouais parce que quand même les groupes punk du départ c'étaient quand même de relativement bons musiciens : si tu prends Clash, ben pourtant c'est pas des illustres jazzmen, mais ça tient la route. Voilà quoi. Après ça s'est amélioré. Quand il y a fallu essayer de faire du Exploited c'était trop facile (rires). Voilà, le résumé. [*Gildas, 40 ans, Rmiste, ingénieur du son, guitariste, 34*]

Le caractère spontané d'une telle démarche, inspirée par la mythologie punk[22], ne fige cependant nullement les trajectoires individuelles dans l'autodidaxie :

On était une bande de potes. La même année on s'est tous acheté un instrument différent. C'était en 94. On a commencé à faire des reprises.

Vous aviez décidé de monter un groupe avant de savoir jouer ?

Ouais. On avait envie de se retrouver. On se retrouvait déjà autour d'autres activités et puis on était tous bien branchés dans la musique. On a commencé avec une reprise de Bruce Springsteen (rires). Des trucs de Toto. Des trucs balaises. On a pris des cours et tout. On a progressé assez vite. On a vite fait des compos dans un style rock, sans être bourrin. Puis chacun a pris un peu son chemin. [*Fabrice, 25 ans, étudiant, batteur d'un groupe rap metal, 11*]

L'enthousiasme suscité par la première répétition peut donc à la fois inciter certains acteurs à persévérer dans la voie de l'autodidaxie, tout autant qu'il peut faire prendre conscience à d'autres, de l'intérêt d'un enseignement :

Y avait un atelier guitare à l'école. En fait chacun se démerdait. On se montrait les trucs les uns aux autres. On avait une petite pièce pour les demi-pensionnaires et ils étaient trois là-dedans. Et un jour je

[22] La littérature sur le sujet est désormais foisonnante. Parmi quelques références, citons : SAVAGE, J. 2002. *England's dreaming. Les Sex Pistols et le punk.* Paris : Allia. éd. orig. 1991 ; O'HARA, C. 1995. *The philosophy of punk. More than noise.* San Francisco : AK Press ; BUDDE, D. 1997. *Take three Chords... Punkrock und die entwicklung zum american hardcore.* Karben : Coda ; SABIN, R. Sous la dir. 1999. *Punk rock : so what ? The cultural legacy of punk.* London & New York : Routledge.

vois un mec qui fait « Be bop a lula », en mi. Je vois le mec, il met ses doigts sur la cinquième case, je regarde, après sept, puis c'est tout. J'ai essayé, j'y suis arrivé tout de suite. Mais tout de suite. J'ai trouvé ça super (rires). Je prenais les guitares des potes et j'essayais quoi. Faut dire que j'ai toujours voulu en avoir une de guitare, tout le temps, tout le temps. A partir de dix ans. Mes parents me croyaient pas. [...] Moi j'en voulais une de guitare, mais mes parents disaient non. Moi j'avais pas les moyens de m'en acheter une. [...] Donc à un moment, à mon anniversaire, y a mes frères qui m'ont aidé, dont j'ai eu une guitare. Et là j'ai pu commencer à m'exercer chez moi. [...] Voilà, c'est parti comme ça. J'ai gratté tout seul, j'ai regardé comment faisaient les autres, je me suis dit que c'était impossible d'y arriver somme ça. Je stagnais, c'était naze. Je demandais à plein de musiciens comment ça marche ça et ça, des bons hein, des vieux, qui avaient trente balais et ils savaient pas m'expliquer. C'était empirique. Quand tu fais cet accord là, tu fais ça mais ils savaient pas pourquoi et ça, moi, ça va pas. Tu vois je veux comprendre. J'ai acheté des bouquins et je m'y suis mis et j'ai tout compris, très lentement. Le seul prof qui existait dans ma ville, c'était un prof d'accordéon. [*Yann, 42 ans, technicien musical, guitariste de très haut niveau, a enregistré quantité de disques, 331*]

Ces exemples attestent à la fois de l'importance et de la diversité du contexte expérientiel pour ce qui concerne la pratique instrumentale autodidacte. Ils renvoient dans le même temps à un ensemble de facteurs sociaux, psychologiques, éthiques et économiques. L'apprentissage expérientiel est donc traversé par des logiques multidimensionnelles dont grand nombre d'entre elles restent probablement cachées. Mais elles sont parallèles aux cursus de formations organisés ou institutionnels que nous allons aborder maintenant.

1.2.2. Les cursus de formation traditionnels

J'avais le père d'un de mes voisins qui avait joué dans les Rapaces dans les années 60 et qui était pourri de vieux skeuds [disques] et j'ai récupéré du Cactus et du Cobham et des trucs comme ça. Puis bon, ma mère a toujours aimé la musique. Elle m'a fait écouter des compositeurs classiques quand j'étais tout petiot. J'étais tombé sur un 45 tours de Bowie, des Beatles et des Stones... Un de mes amis m'avait filé le double blanc en cassette... Ouais, c'était le double blanc des Beatles. Ce truc là, il m'a vraiment faisandé la tête...

En fait t'es issu d'une famille de musiciens

Ma mère sait jouer du piano et sa mère lui a donné une éducation musicale. Après elle s'est mise à donner des cours. Mais bon, c'est de la musique écrite et ça a pas grand chose à voir... Le rock'n'roll c'est de la musique écrite aussi, mais c'est pas le même esprit. Le fait d'avoir vu jouer ma mère tout le temps quand j'étais petiot... elle m'a mis au conservatoire de 7 à 8 ans, j'ai fait deux ans de piano et ça se passait pas trop mal. Ouais peut-être ce fait là...

Et après, comment t'es passé aux instruments plus rock'n'roll ?

Ben après, j'ai commencé à jouer de la gratte, j'avais des copains qui avaient monté un groupe et j'ai acheté une guitare, puis j'ai « jouaillé » pendant quatre, cinq ans, histoire de me délier les doigts, faire n'importe quoi, enregistrer des trucs avec un delay. J'aimais bien ça quoi. Après, j'ai pris des cours avec Alain Aimé pendant un mois. C'est lui qui m'a branché alors qu'il y avait le CMCN [Centre Musical et Créatif de Nancy] qui était en train de se faire. Et bon, après mon Deug, j'avais plus trop envie de continuer la fac, j'en avais plein le cul d'être tout le temps évalué et j'avais envie de faire de la zique. Je me suis démerdé pour que ma mère me raque le CM. C'était 18 500 balles à l'époque, donc c'était encore gérable le truc. Puis bon, après que j'ai eu fait le CM, j'ai joué assez longtemps, j'ai fait des tas de groupes avec des potes qui tenaient pas hyper longtemps. J'ai enregistré des trucs chez moi et après je me suis mis à prendre la basse avec Titi et mon cousin. J'aimais bien le son de la basse et j'avais envie d'apprendre ça tout seul. On a joué un an et demi, deux ans, un truc comme ça et puis après... A ce moment là, j'avais quatre groupes en même temps. [*Oscar, 30 ans, demandeur d'emploi, guitariste dans plusieurs groupes rock, a enregistré plusieurs disques autoproduits, 13*]

Cet extrait d'entretien illustre bien la multiplicité des mécanismes pouvant conduire à la pratique instrumentale : double imprégnation musicale reposant conjointement sur l'initiation maternelle et la sphère relationnelle, éducation instrumentale académique, rencontre avec un disque déterminant, découverte de la guitare, pratique instrumentale autodidacte, professeur particulier de haut niveau, scolarité en école de musique spécialisée, découverte de la basse, pratique de groupes. La variété des possibles et des déterminismes est innombrable. Il est intéressant de noter l'importance que revêt l'entrée en école de musique spécialisée qui constitue souvent la seule alternative envisageable lorsque se pose la question de l'orientation professionnelle :

> Ma batterie, je l'ai eue à seize ans, en 91 je pense. Au début c'était un peu comme ça. Les premiers trucs que j'apprenais c'était les rythmes de Slayer, les rythmes speed et tous ces trucs. Ça m'avait trop, trop scotché. C'est bien. Quand t'es stressé tu peux te lâcher dessus. Moi j'écoutais ça tout le temps. Je faisais mes devoirs en écoutant la musique et j'écoutais plus la musique « ah, merde, j'étais en train de faire quoi ? » C'était vraiment ça. Donc, quand j'ai eu ma batterie, au début j'en ai fait juste comme ça, puis après, j'en ai fait avec des potes, un groupe de reprises en terminale. Premiers concerts. J'ai fait de la scène et j'ai plus arrêté.
>
> **Donc t'es passé d'un parcours scolaire normal au CMCN**
>
> Carrément. Quand j'ai passé mon bac, peu de temps avant de décider ce que j'allais faire, j'étais parti pour aller à l'université faire de la médecine. Comme mon père. Ça m'intéressait pas plus que ça, disons un peu plus que le reste. J'étais dans la période où je me disais, faut faire quelque chose, je vais faire ça. En fait on a fait les concerts là et je commençais de plus en plus à être là-dedans. J'en parle à mes parents : « j'ai pas envie d'aller encore à l'école, ça me fait chier et tout, faut trouver quelque chose ». On a trouvé le CM et ils m'ont donné ma chance. [*Christian, 28 ans, enseignant, batteur dans un groupe death/thrash metal, 36*]

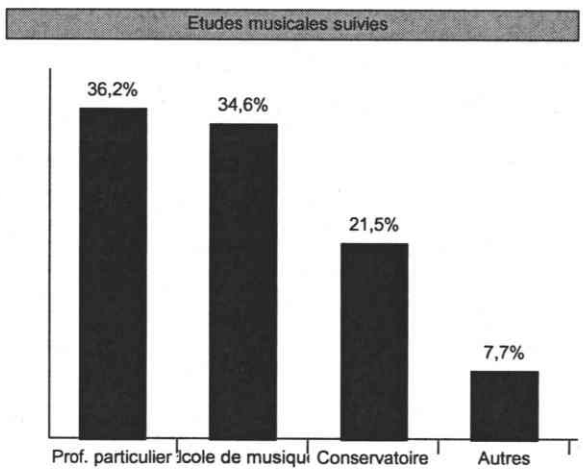
Après la capture opérée par la rencontre avec un disque, s'installe progressivement une nouvelle forme de prise exercée par la pratique instrumentale. Elle n'est parfois pas sans répercussions sur la scolarité. Elle conduit certains acteurs à envisager l'engagement dans une carrière artistique. Ce qui nécessite parfois d'âpres négociations avec les parents qui, souvent, nourrissent d'autres ambitions pour leurs rejetons :

> Comme je bossais beaucoup la guitare, ça m'a vite permis d'avoir un niveau confortable et de commencer à avoir une méthode et bosser la technique. C'est ce que j'aurais dû avoir au lycée aussi, une petite méthode de travail (rires). Donc forcément, la guitare a pris le pas sur le reste. J'ai quand même fait un bac scientifique jusqu'au bout, sans redoubler. Avant j'étais vachement bon élève, puis plouf, moyen. Juste de quoi passer sans trop bosser. Beaucoup, beaucoup de guitare. Puis les premiers groupes, les concerts, les femmes (rires), la drogue, l'alcool (rires), ça s'est enchaîné. On a monté le groupe alors qu'on était encore au lycée puis voilà. [...] J'ai fait le CMCN un an avant le conservatoire. J'étais encore un peu dans le truc « je veux devenir une rock star et gagner des millions de dollars, je vais avoir une piscine et une Ferrari », comme Malmsteen quoi (rire), même si je sais que j'ai pas le niveau de Malmsteen et que je l'aurais probablement jamais. En fait quand j'ai fait le CM, mes parents me l'avaient payé.
>
> **Ils avaient vraiment accepté que tu privilégies la guitare à un autre type d'études ?**
>
> En fait, ça a été un peu la carotte si tu veux. Ils m'ont dit que si j'avais mon bac ils me payaient le CM. Donc j'ai bossé un peu à l'école. Eux ils voulaient que je fasse médecine ou avocat, puis j'ai eu un grand père qui était très mélomane et son père était chanteur, ténor à Amiens, toujours très musical de ce côté. Et mes parents disaient toujours que si mon grand père était encore vivant il aurait tout financé, l'école, les albums et tout. Je pense qu'il y a eu une espèce de report de mon père. Lui il était vraiment

> pas pour que je fasse de la musique au départ. Vraiment pas. Ils ont vu que… pas que ça menait quelque part, mais quand même. Quand j'ai fait le CM, j'étais encore dans une période où je restais dans mon canapé en attendant qu'on m'appelle (rires). Mes parents m'ont quand même dit non, ça va pas être possible. Donc ils m'ont dit qu'il fallait que je trouve un truc à faire. Je me suis inscrit à la fac de musico. [*Luc, 24 ans, étudiant, guitariste dans un groupe de metal progressif, 251*]

Les discours montrent que la formation – surtout lorsqu'elle est dispensée au sein d'écoles de musiques spécialisées – est souvent envisagée comme une rampe de lancement vers une carrière artistique prometteuse. A titre d'exemple, Barry Shank relève cette disposition d'esprit auprès des amateurs de heavy metal pour lesquels il fait l'hypothèse qu'ils « s'identifient à l'habileté des musiciens et envisagent très vraisemblablement une carrière musicale pour eux-mêmes[23] ». Une disposition savamment entretenue par une poignée d'écoles se présentant comme des centres de formation professionnelle (*cf.* chap. 4 et annexes, document 17). Leur impact est d'autant plus important que leur public potentiel se compose essentiellement de jeunes candides totalement dépourvus d'éléments d'appréciation quant aux réalités du marché du travail artistique[24].

Graphique 2-Etudes musicales (ci-dessous)



Un peu moins de la moitié (47,8 %) de ceux qui pratiquent un instrument ont suivi un ou plusieurs cursus de formation traditionnels. Là aussi, les chemins sont multiples. Par ordre d'importance, on peut citer le recours au professeur particulier, l'école de musique[25], le conservatoire ou encore, de manière relativement marginale (concernant notamment les chanteurs), la participation à une chorale. Il est également notable que plus la formation est entamée jeune, plus elle mobilise des séquences de formation mixtes qui se succèdent, voire

[23] SHANK, B. 1996. Fears of the white unconscious : music, race and identification in the censorship of « cop killer ». *Radical History Review*, n° 66. Disponible sur http://chnm.gmu.edu/rhr/article1.htm, p. 5 [consulté le 12.02.2001]

[24] Pierre-Michel Menger propose quelques éléments d'explication quant à la séduction qu'exercent les professions artistiques malgré les dimensions d'incertitude et de prise de risque qui y sont attachées. MENGER, P.-M. 1991. Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle. *Revue française de sociologie*, n° XXXII, p. 61-74.

[25] Par école de musique, il faut majoritairement entendre certaines structures municipales. Seuls deux individus de l'échantillon déclarent avoir suivi un cursus de formation professionnelle orienté « musiques actuelles » de type MAI (Music Academy International), ex-CMCN. J'ai pu interroger une autre personne, dont les propos sont mobilisés ici, bien avant d'avoir lancé ma campagne de questionnaires.

se superposent quelquefois. Il est par ailleurs relativement surprenant de constater qu'une vingtaine de musiciens formés de manière académique déclarent dans le même temps être totalement autodidactes, ce qui constitue un « paradoxe du musicien » que l'on peut probablement imputer à un phénomène bien connu en sociologie de l'art, d'une dénégation des influences de la formation, à la faveur d'une appropriation autocentrée des mérites de l'artiste, tout autant qu'elle peut relever d'un « partage impossible entre les différentes composantes du savoir accumulé par l'artiste[26] ».

Les 18-24 ans sont de loin les plus nombreux (63 %) à avoir suivi une formation instrumentale au moment de l'enquête, ce qui peut corroborer l'analyse de Guibert et Migeot qui notent à la fois « la volonté plus affirmée des jeunes musiciens à suivre des cursus de formation pour les musiques actuelles et l'offre plus grande des formations adaptées aux musiques actuelles[27] ». L'étude de ces derniers révèle qu'un musicien sur quatre de leur échantillon a suivi une formation instrumentale dans 80 % des cas. Comparativement à l'échantillon lorrain où le rapport est quasiment de un pour deux, on peut légitimement se poser la question de savoir si le recours à la formation constitue une particularité propre au monde du rock lorrain. Il est possible de tenter plusieurs réponses. Tout d'abord, une frange importante de genres musicaux (comme le metal par exemple) valorisent une technicité élevée difficile à acquérir ailleurs qu'auprès de structures d'enseignement. Par ailleurs, il faut noter que plus d'un quart des acteurs ayant suivi une formation instrumentale traditionnelle déclare chercher à obtenir le statut d'intermittent du spectacle et qu'à ce titre, la volonté de faire carrière dans la musique peut éventuellement justifier d'un engagement dans un cursus de formation. Mais il est d'autre part tout aussi plausible de faire état de l'intensité du travail de médiation effectué par les structures d'enseignement musical en Lorraine.

Outre le caractère composite de tout apprentissage, rendant son analyse particulièrement complexe en matière de pratique instrumentale, la mobilisation d'une sociologie des objets contribue elle aussi à brouiller les frontières entre une formation de type formelle ou de type informelle. Il n'est pas d'apprentissage qui ne passe par des objets. A ce titre, un musicien prétendument autodidacte peut prendre un cours de guitare à l'aide d'une cassette vidéo alors que dans le même temps, un musicien formé de manière académique peut « repiquer » des

---

[26] Voir à ce sujet MENGER, P.-M. 1983. *Le paradoxe du musicien.* Paris : Flammarion., p. 22-23, et MENGER, P.-M. 1997. *op. cit.*, p. 113.

[27] GUIBERT, G., MIGEOT, X. 1999. Les dépenses des musiciens de musiques actuelles. Eléments d'enquêtes réalisées en Pays-de-Loire et Poitou-Charentes. *La Scène,* Hors-série, « Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles ». Actes des 2èmes rencontres nationales. Nantes 1998, p. 119.

« plans » à partir d'un disque passé en boucle dans sa chambre. Si ces éléments tendent à opacifier des catégories d'analyse binaires tout en les rendant moins rigides, elles ne semblent néanmoins valides que dans le champ de la pratique instrumentale. Car la majeure partie des activités rock non instrumentales ne bénéficie pas d'un savoir théorique institué. Mais ces activités n'en recourent pas moins à des objets et à des dispositifs dont la manipulation les rend tributaires d'un apprentissage. Reste à voir selon quelles modalités.

1.3. MODALITES DE L'APPRENTISSAGE DES ACTIVITES NON INSTRUMENTALES

Au sein du monde du rock en Lorraine, la formation instituée concerne très majoritairement la pratique instrumentale. Toutefois, depuis 2000, le monde du rock lorrain bénéficie d'une douzaine de modules de formation extramusicale à destination des artistes et des organisateurs de concerts locaux[28]. Mais il n'existe pas à proprement parler de formation directement liée à l'édition d'un fanzine, au fonctionnement d'un label ou encore d'un catalogue de distribution. De manière très prosaïque, si ces activités ne bénéficient d'aucun enseignement de type formel – soit d'un savoir constitué – leurs acteurs potentiels se trouvent donc contraints de mobiliser d'autres types ressources pour s'en saisir. L'apprentissage expérientiel[29] en constitue la ressource principale comme on va le voir.

[28] L'association Zic Zac en Lorraine est le principal opérateur de formations « musiques actuelles » lorrain. Sur les douze modules de formation proposés, neuf d'entre eux s'adressent aux artistes (dont deux touchent à la filière du disque) tandis que les trois autres s'adressent aux organisateurs de concerts. deux modules de formation proposés par Zic Zac en Lorraine Voir http://www.zic-zac.com/index1.php?page=formation/index.html [consulté le 10.06.2004] On peut noter par ailleurs, qu'une vingtaine d'acteurs de l'échantillon (6,6 %) déclarent avoir suivi une formation technique au cours de leur carrière. Dans ce cas, il s'agit essentiellement de sessions de formations courtes (à la journée) ou épisodiques touchant à la lumière, à la prise de son, à la sonorisation et à la gestion du son sur scène. Une autre vingtaine d'acteurs de l'échantillon (7 %) déclare avoir suivi une formation administrative ou commerciale en lien avec la musique. Ces formations, courtes elles aussi, ont essentiellement eu trait à la gestion de la carrière d'artiste.

[29] Cette terminologie multidimensionnelle a été introduite dans la langue française au cours des années 80. Ce néologisme a été essentiellement stabilisé aux Etats-Unis par des pédagogues tels que John Dewey, Pour un aperçu concernant les origines de cette terminologie, voir LANDRY, F. 1989. La formation expérientielle : origines, définitions et tendances. *Education Permanente* n° 100/101, p. 13-22. Toutefois, il est nécessaire de bien prendre en considération que la formation expérientielle ne se définit pas exclusivement en référence à l'institution éducative. C'est en partie ce que nous enseigne Joffre Dumazedier avec les notions d'« autoformation existentielle » et d'« autoformation sociale ». Pour ce dernier, la démarche d'apprendre en dehors des cadres purement scolaires est caractéristique de la fin du 20ème siècle. DUMAZEDIER, J. 2002. *Penser l'autoformation. Société d'aujourd'hui et pratiques d'autoformation.* Lyon : Chronique Sociale, coll. Pédagogie/Formation.

1.3.1. Apprendre par l'expérience

Apprendre par l'expérience est une notion renvoyant à l'expérience que les acteurs font dans l'action[30]. John Dewey distingue deux manières d'apprendre par expérience : en suivant la méthode des essais-erreurs (expérience empirique) ou en procédant selon une méthode expérimentale (expérience réflexive)[31]. Pour le philosophe, « on ne peut comprendre la nature de l'expérience que si l'on note qu'elle comporte un élément actif et un élément passif combinés d'une manière particulière. Du côté actif, l'expérience éprouve – signification que le terme expérimentation explicite plus nettement. Du côté passif, elle subit. Quand nous faisons l'expérience d'une chose, nous agissons sur elle, nous faisons quelque chose avec elle ; puis nous en subissons les conséquences. Nous faisons quelque chose à la chose qui, à son tour, nous fait ensuite quelque chose : c'est en cela que consiste cette combinaison particulière[32] ». L'expérience résulte donc d'une relation entre un acteur et un objet, un environnement ou un dispositif. On peut donc la considérer comme « l'événement en direct d'une nouveauté. Cette nouveauté n'est pas formatrice en soi, ni immédiatement. Elle est même d'abord déformatrice ». A l'évidence, comme le rappelle l'auteur de ces propos, Gaston Pineau[33], il existe de mauvaises et de bonnes expériences. Les premières peuvent conduire à des conduites d'évitement, voire des traumatismes pathogènes. Les secondes transforment l'acteur et renforcent son goût pour l'activité car elles sont comprises, intégrées et transférables. C'est bien entendu de la seconde catégorie d'expériences dont il sera question ici. C'est-à-dire celles qui permettent une familiarisation par le corps à travers un rapport d'apprentissage et d'entraînement[34]. La force de l'engagement conduit ainsi à faire l'expérience d'un apprentissage en situation. Un apprentissage empirique, où il est possible de

---

[30] Les pédagogues américains se sont surtout interrogés quant à la pertinence de programmes de formation basés sur l'assimilation de connaissances mésestimant l'expérience de l'élève. La formation expérientielle ne peut cependant pas se définir uniquement en référence à l'institution éducative comme le note Bernadette Courtois, 1989, *op. cit.*, p. 8.

[31] DEWEY, J. 1975. *Démocratie et éducation. Introduction à la philosophie de l'éducation.* Paris : Armand Colin. éd. orig. 1916, p. 173-186.

[32] DEWEY, J. 1975, *ibid.*, p. 175.

[33] PINEAU, G. 1989. La formation expérientielle en auto-, éco- et co-formation. *Education Permanente* n° 100/101, p. 25.

[34] J'entends le terme « entraînement » au sens de « répétition » (pour éviter la confusion avec l'acte de répéter en groupe), c'est-à-dire selon l'acception qu'en donnent BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1995. *Experts et Faussaires. Pour une sociologie de la perception.* Paris : Métailié, p. 228. Pour ces auteurs « La répétition des épreuves apprend à identifier, aux points de jonction du sensible et de l'intelligible, les régularités et les singularités, les traits principaux et les traits secondaires, les formes canoniques et les styles particuliers ». Je ne traiterai cependant pas de cette notion ici, étant donné qu'il me semble pouvoir l'associer de manière implicite à la question de l'apprentissage.

faire et de refaire, d'essayer et de prendre l'habitude en situation réelle[35]. Soit un lieu permettant de découvrir une diversité de tâches, d'objets, d'interlocuteurs et de contextes. Un lieu où le passage au « faire » valide la connaissance acquise.

> **Tu n'as quand même pas toujours avancé à tâtons ?**
>
> Si, mais bon ! Le fait est que ce sont des métiers qu'il reste à définir et à inventer. Il y a autant de façons d'aborder ces métiers qu'il y a de structures. C'est des métiers à géométrie variable, chacun mène sa barque comme il l'entend avec plus ou moins de bonheur, plus ou moins de moyens, plus ou moins de réussite. [*Conversation avec Otis, 33 ans, directeur d'un label de distribution à rayonnement national*]

Ce court extrait d'entretien illustre bien combien certaines carrières peuvent être construites empiriquement. Une démarche touchant sans distinction aussi bien les amateurs que les professionnels. L'engagement dans une activité consiste à en faire l'expérience. Ce qui implique de prendre la mesure des contraintes qui s'exercent sur l'activité et à leur opposer un éventail de ressources dont chaque acteur est plus ou moins équipé. Catherine Teiger associe ce processus à une intelligence stratégique décomposée en trois points : « [1] elle est multidimensionnelle et comprend des dimensions, biologiques, cognitives, affectives et axiologiques, dont l'articulation est très mal connue ; [2] elle gère le temps, temps de l'individu, temps de la production, temps de la société ; [3] elle ressortit à la pensée naturelle orientée vers la résolution de problèmes concrets [...] et non à la pensée rationnelle dont le paradigme favori est celui de la résolution de problèmes symboliques. Elle se fonde en particulier sur l'idée que l'on peut réussir sans forcément comprendre pourquoi et comment on réussit [...], et que réussir reste une condition préalable de la compréhension[36] ». Il en ressort que l'engagement dans une activité informelle convoque le corps tout entier dans l'exercice d'une intelligence pratique qui se déploie pour faire face à ce qui lui est inconnu et dont il vise à acquérir la maîtrise.

1.3.2. Une intelligence du corps

On peut faire l'hypothèse que les expériences positives et plaisantes contribuent à renforcer le corps dans sa détermination à poursuivre son engagement dans l'activité. La notion de plaisir, évoquée de manière récurrente par les acteurs de l'échantillon, exerce probablement

---

[35] Comme le dit bien Bernadette Courtois : « Parler de formation expérientielle, c'est soutenir que l'expérience peut être créatrice de savoir sans la détacher a priori de son contexte local et singulier ». COURTOIS, B. 1989, *op. cit.*, p. 10.

[36] TEIGER, C. 1993, *op. cit.*, p. 87. Pour l'auteur, ces trois points révèlent « le caractère pluraliste du fonctionnement cognitif ». Par ailleurs, on peut noter que le troisième point est également vérifié par Pierre Bourdieu en 1980 dans *Le sens pratique*. Paris : Editions de Minuit, coll. Le sens commun.

une influence forte dans ce qui relève du développement d'une intelligence du corps[37]. L'intelligence du corps est une intelligence pratique en action. Pour la décrire plus précisément, il est utile de revenir brièvement à l'histoire et à la philosophie et notamment aux travaux de Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant à propos de la mètis des Grecs[38]. Selon eux, « la mètis est bien une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître ; elle implique un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise ; elle s'applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne se prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux[39] ». Dans cette configuration, l'engagement du corps dans la situation requiert une combinaison aléatoire d'expériences, composée de tâtonnement, de bricolage, d'adresse, de combine, de créativité, de souplesse, d'ingéniosité ou encore de capacité adaptative et perceptive. C'est ce que l'extrait d'entretien ci-dessous laisse entendre :

> Oui, évidemment, moi j'ai déjà énormément appris en lisant tout ce qui sortait sur la musique en général. J'essayais de décrypter les fonctionnements de toute cette industrie en ingurgitant un peu boulimiquement tout ce qui sortait. C'est en baignant constamment dans ce milieu que t'apprends le mieux. C'est comme l'anglais, tu l'apprends jamais mieux qu'en restant pendant un an en Angleterre et immersion complète dans sa culture. Alors après tu rencontres un paquet de gens, tu échanges les expériences, c'est vachement riche, t'apprends tout le temps et tu te perfectionnes constamment. Tu mets en pratique ce que tu retires de tes lectures et de tes rencontres et tu mets ça à ta propre sauce avant de te lancer avec plus ou moins de bonheur dans l'aventure. Des fois tu te plantes, des fois tu réussis des bons coups et t'avances comme ça. Deux pas en avant, un pas en arrière en essayant de faire au mieux et en évitant de faire trop de casse. [*Conversation avec Jules, 27 ans, intermittent du spectacle, guitariste chanteur dans un groupe pop rock et label manager*]

On saisit bien ici l'importance que revêt le « faire ensemble » dans les rapports qu'entretient cet acteur à la multiplicité des ressources disponibles au sein du monde du rock, qui se trouvent être aussi bien des objets que des humains. C'est ce que l'on perçoit également

---

[37] On peut supposer qu'elle occupe également un poids non négligeable dans ce qui relève de la motivation, de la construction identitaire et de l'estime de soi.

[38] DETIENNE, M., VERNANT, J.-P. 1974. *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*. Paris : Flammarion, coll. Champs.

[39] DETIENNE, M., VERNANT, J.-P. 1974, *ibid.*, p. 10. A la même page, les auteurs rappellent par ailleurs fort bien que cette forme d'intelligence est refoulée par les philosophes dès le 5ème siècle : « Dans le tableau de la pensée et du savoir qu'ont dressé ces professionnels de l'intelligence que sont les philosophes, toutes les qualités d'esprit dont est faite la mètis, ses tours de main, ses adresses, ses stratagèmes, sont le plus souvent rejetés dans l'ombre, effacés du domaine de la connaissance véritable et ramenés, suivant les cas, au niveau de la routine, de l'inspiration hasardeuse, de l'opinion inconstante, ou de la pure et simple charlatanerie ». Dans la mythologie grecque, Mètis s'oppose à Thémis, dont le rôle « est de marquer les interdits, les frontières à ne pas franchir, les préséances à respecter pour que chacun soit à jamais maintenu dans les limites de son domaine et de son rang », p. 105. En matière d'apprentissage, la mètis serait une formation dans et par la situation de travail aboutissant à une qualification quasi-clandestine par la médiation des pairs. La thémis serait quant à elle une formation organisée aboutissant à une qualification officielle par la médiation du dispositif de formation.

dans l'extrait d'entretien suivant, à la différence, cependant, que la ressource est unidimensionnelle :

> Il y a effectivement des rencontres, et au chapitre des rencontres, il y a effectivement une personne qui est Robert et qui m'a appris beaucoup, beaucoup de choses. C'est pas lui qui m'a donné envie [de faire cette activité], c'est lui qui m'a donné les bases pour pas faire n'importe comment. C'est lui qui m'a donné certains schémas et en plus de manière très spontanée, avec une volonté de partager des choses. C'était de bon cœur et je peux dire que je me suis formé à ses côtés. Fort de ses expériences avec d'autres groupes, il avait déjà franchi des étapes, qui pour moi, étaient des objectifs. Son aide, je peux parler d'aide, a été fondamentale en terme de conseils, d'éthique aussi.
>
> **Et en plus de Robert, tu as eu recours à d'autres supports ?**
>
> Non, non. Je crois que j'ai aussi appris avec les échecs des premiers pas et en plus de ça, il n'existait pas de documentation spécifique à cette activité, une activité avant tout basée sur la connaissance d'un réseau. D'ailleurs pour Robert, un de ses grands principes, c'était qu'un label c'était avant tout ses contacts. D'ailleurs, il existait pas d'ouvrages sur la question. Si, il existe les publications de l'Irma, mais c'est pas avec ça que tu peux faire un label ou devenir manager. C'est plutôt de la documentation dans laquelle tu plonges lorsque tu es déjà dans le métier et que t'as un doute sur un point technique, un contrat... [*Conversation avec Otis, 33 ans, directeur d'un label de distribution à rayonnement national*]

Ces extraits d'entretiens attestent de la valeur formatrice de l'engagement du corps, et donc de l'intelligence, dans une activité. Faire l'expérience d'une activité, constitue un travail impliquant au moins trois termes : « le rapport au réel matériel (y compris les aspects immatériels), aux autres, à soi-même[40] ». Ces rapports permettent d'agir sur le réel par la mobilisation de ressources rendant possible l'apprentissage et son corollaire, l'entraînement. Un processus débouchant progressivement sur ce que Christian Bessy et Francis Chateauraynaud nomment « la prise[41] ». A savoir une capacité de saisie sur les choses[42]. Cette « dynamique de familiarisation[43] » conduit l'acteur à développer un ensemble de compétences afin de participer activement au monde du rock. D'une part, elle procède d'un engagement dans un travail perceptuel, ce qui signifie « faire avec des sensations, des climats, des matériaux, des espaces, des niveaux de bruit et donc aussi avec des intuitions. C'est par ce travail que les personnes parviennent à produire des postures corporelles et des dispositifs leur permettant de capter les ressources, de surmonter les contraintes liées aux environnements

---

[40] TEIGER, C. 1993, *op. cit.*, p. 86.

[41] BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1995, *op. cit.*, p. 231.

[42] Capacité de saisie fonctionnant à double sens. D'un côté, la prise « prélève, capte, saisit, par le biais de la perception, des morceaux de chair ou de matière (qui "donnent prise à"), de l'autre, elle injecte, produit, construit des significations (qui "ont prise sur") ». *In* CHATEAURAYNAUD, F. 1996. *Essai sur le tangible. Entre expérience et jugement : la dynamique du sens commun et de la preuve.* Paris : EHESS, document de travail, p. 24. Disponible sur http://prospero.dyndns.org:9673/prospero/acces_public/06_association_doxa/Tangible.pdf [consulté le 27.12.2004]. L'aboutissement de la prise est le « régime d'emprise », à savoir un régime où l'objet est pris dans le monde implicite des individus au point de ne plus apparaître comme objet. *In* BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1993, op. *cit.*, p. 158.

[43] THEVENOT, L. 1994. Le régime de familiarité. Des choses en personne. *Genèses*, n° 17, « Les objets et les choses », p. 84.

qu'elles traversent[44] ». D'autre part, elle consiste en une élaboration-incorporation de « savoirs d'action[45] » permettant progressivement de manier et de constituer des repères : de domestiquer les choses[46]. C'est au sein de ce processus dynamique de l'engagement du corps – engagé dans le « faire » – que ce dernier acquiert la mobilité et l'efficacité nécessaire au « faire ensemble »[47].

Au final, il n'est pas dans mes intentions de valoriser un rapport au savoir plutôt qu'un autre[48]. L'engagement dans le monde du rock est variable et fonction du degré d'engagement du corps. Il peut s'exercer au travers d'activités multiples. Certaines d'entre elles disposent d'un savoir constitué. D'autres reposent quasi-exclusivement sur des savoirs empiriques. Toutes fonctionnent sous le régime de la perception du corps. La mobilisation de ces zones de savoirs, leur constitution et leur éventuelle articulation tient à la capacité de chaque acteur du monde du rock à les rendre opérants. Ils représentent en cela les conditions d'existence même du monde du rock. Tout comme l'engagement du corps est une condition préalable du « faire ensemble ». Ce qui conduit à s'interroger quant aux modalités pratiques du « faire ensemble », notamment en lien avec les choses.

2. FAIRE AVEC LES CHOSES

Il est désormais permis de penser que le monde du rock lorrain fonctionne sous l'effet de l'engagement préalable d'un réseau de corps[49]. Cet engagement conduit à produire un état singulier du corps et induit, en parallèle, la convocation d'une intelligence permettant à la fois de mobiliser et de produire les ressources constitutives de ce monde. Autrement dit, à trouver

---

[44] CHATEAURAYNAUD, F. 1996, *op. cit.*, p. 24.

[45] Jean-Marie Barbier regroupe sous cette expression le triptyque savoir, savoir-faire et savoir-être. *In* BARBIER, J.-M. Sous la dir. 1998. *Savoirs théoriques et savoirs d'action*. Paris : PUF, coll. Biennales de l'éducation. Dans une certaine mesure, on pourrait également convoquer ici la notion de « plis » chère à Francis Chateauraynaud, et Christian Bessy (qu'ils tiennent de Gilles Deleuze) qui se forment au sein d'un apprentissage dans le corps-à-corps avec l'objet.

[46] THÉVENOT, L. 1994, *op. cit.*, p. 84.

[47] En d'autres termes, c'est le lieu où s'effectuent les « prises », à savoir, un « lieu de réunion des épreuves » : épreuve de qualification, exploration du réseau, expérience sensorielle et examen instrumenté des matériaux. *In* BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1995, *op. cit.*, p. 240-244.

[48] Je rejoins sur ce point Bernadette Courtois pour qui il ne s'agit pas de jouer « la formation expérientielle contre la formation instituée, mais plutôt de réfléchir à l'articulation la plus satisfaisante pour l'individu et la collectivité des différentes approches formatives ». *In* COURTOIS, B. 1989, *op. cit.*, p. 10.

[49] Bien évidemment, comme on a pu le voir dans les chapitres 4 et 5, l'engagement peut combiner des registres économiques, tout autant qu'affectifs ou éthiques, etc.

les bonnes médiations. L'engagement du corps conditionne la prise. Choses et êtres humains peuvent à ce titre être compris alternativement en tant que ressources pour soi, mais aussi pour les autres. A ce titre, ils doivent également s'envisager comme des contraintes. Ces ressources contribuent à l'accumulation de savoirs d'action. La question du « faire ensemble » se situe ainsi à un niveau différent de celui évoqué dans la section précédente. Au-delà de l'engagement du corps dans l'activité, il reste à explorer, entre autre, la manière dont le « faire ensemble » s'effectue dans la relation entre corps et choses. Je prêterai plus particulièrement attention aux dispositifs[50]. Car les dispositifs rassemblent des corps et les font tenir ensemble. De même, « les dispositifs doivent toujours composer avec les corps en les pliant par des prises adéquates et les corps ne peuvent exprimer leurs qualités qu'au travers des dispositifs[51] ». On peut supposer que le processus à l'œuvre est sensiblement équivalent à celui qui fonde la relation corps-objet. A savoir qu'il s'agit d'identifier les dispositifs, de s'en saisir, de se laisser saisir par eux, ou encore d'en produire. Afin de mieux comprendre cette articulation, qui est évidemment fort variable, je propose de porter le regard sur trois dispositifs culturels propres au monde du rock lorrain.

2.1. L'EXEMPLE DE L'AUSTRASIQUE : DE LA PRISE A LA NON PRISE

L'Austrasique est une salle de concerts (« un lieu pour toutes les musiques actuelles », comme il est indiqué sur son programme) d'une capacité de 160 places gérée par la Ville de Nancy. Ses activités de diffusion ont débuté le 9 novembre 2000 sous la responsabilité d'une chef de projet, chargée de piloter le lieu et d'assurer la préfiguration du Centre Régional des Musiques Actuelles (CRMA) dont la réalisation est annoncée « à l'horizon de l'année 2004[52] ». En plus de la gestion assurée par la Ville de Nancy, l'ensemble du projet bénéficie du soutien de la DRAC et du Conseil Régional de Lorraine. L'Austrasique est donc

[50] Je rappelle que j'entends le terme dispositif au sens qu'en donnent BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1995, *op. cit.*, p. 245. « Les dispositifs sont composés de réseaux d'entités organisés par des conventions définissant des états, des modes et des relations. Ils permettent des économies interprétatives, des attributions (de fonctions, de responsabilités, de propriétés, etc.) et surtout, peuvent être transportés par les personnes sous la forme de représentations ».

[51] BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1995, *op. cit.*, p. 245.

[52] Selon les mots de Laurent Hénart, adjoint à la Culture de la Ville de Nancy, qui rajoute, par ailleurs, que « ce lieu permettra de créer les conditions de répétition, de diffusion et de formation des groupes musicaux, en dynamisant la création locale ». Lettre d'invitation à une réunion de présentation du projet CRMA en date du 23 novembre 2001. Il est plus vraisemblable que le lieu ouvre en 2006 conformément à ce qui est annoncé dans le programme de l'Austrasique du second trimestre 2004, p. 4.

un lieu de transition, mais également d'expérimentation[53]. En effet, la salle permet la mise en œuvre d'actions telles que le soutien à la diffusion. Dans ce cadre, sous couvert d'une convention, le lieu est gracieusement mis à disposition des structures de diffusion locales, qui bénéficient en outre du matériel technique et du personnel afférent ainsi que d'un personnel de sécurité[54]. Par ailleurs, tenant compte des réalités économiques du secteur des musiques actuelles et de la petite capacité d'accueil de la salle, les structures de diffusion peuvent bénéficier d'un soutien financier supplémentaire. Pour ce faire, elles doivent proposer des soirées répondants à l'un des quatre critères suivants[55] :

- Les soirées accueillant des groupes régionaux bénéficiant d'un accompagnement ou d'une formation : 305 € (2 000 francs).
- Les soirées Dj techno et hip hop : 305 € (2 000 francs).
- Les soirées au cours desquelles le groupe le plus connu est en développement de carrière : 763 € (5 000 francs).
- Les soirées au cours desquelles tous les groupes sont à découvrir : 916 € (6 000 francs).

Si les structures de diffusion sont supposées assumer l'ensemble des risques financiers liés à l'organisation des concerts[56], force est de constater que les conditions de réalisation d'un concert sont particulièrement avantageuses[57]. C'est ce qu'indique le tableau 1. On peut y lire que sur une base de 30 concerts les charges et les recettes sont en moyenne équilibrées.

---

[53] Dans un court entretien à la presse locale, Laurent Hénart précise qu'avant l'ouverture du CRMA, « il faudra tester des idées pour voir ce que le public apprécie ». L'Est Républicain, 25 août 2000. Par ailleurs, le dossier intitulé *Les actions de préfiguration du centre régional des musiques actuelles à Nancy. Année 2001/2003*, p. 1, stipule : « il est essentiel d'expérimenter sur Nancy différentes actions qui préfigureront les projets qui seront développés dans le futur par le CRMA et qui augureront les objectifs qu'il aura à atteindre et le rôle qui lui sera conféré ».

[54] Ce qui représente une aide directe de 1 069 à 1 527 € (7 000 à 10 000 francs) selon les concerts.

[55] Pour davantage de détails, voir les annexes, document 20.

[56] Par ailleurs, le dossier *Les actions de préfiguration du centre régional des musiques actuelles à Nancy. Année 2001/2003*, p. 5, mentionne explicitement la chose suivante : « Ayant connaissance en amont des aides qui pourront leur être versées, [les structures de diffusion] pourront réellement mesurer leurs risques financiers ».

[57] On ne peut s'empêcher de penser que ce dispositif s'inscrit dans une perspective d'éducation populaire. En effet, dans les grandes lignes, l'éducation populaire s'effectue hors des structures éducatives traditionnelles (famille, école, université), au sein du temps de loisir par la pratique volontaire de la vie de groupe, sous l'effet de chacun par chacun, selon une vision démocratique des pratiques culturelles avec pour finalité, l'apprentissage de la citoyenneté.

Tableau 1-Rapport charges / produits réalisé sur la base de 30 concerts à l'Austrasique (source Austrasique, ville de Nancy)

Rapport charges produits réalisé sur la base de 30 concerts produits entre janvier et juin 2001

	moyenne réalisée sur la base de 30 concerts				% réalisé sur la base de 30 concerts			
	avec le son et la sécu	sans son et piano	sans son, piano et sécu	sans sécu	avec le son et la sécu	sans son et piano	sans son, piano et sécu	sans sécu
Charges totales	16 927	12 628	9 646	13 936	100%	100%	100%	100%
subventions	3 967	3 967	3 967	3 967	23%	31%	41%	28%
aide directe sono + piano	4 299	-	-	4 299	25%	0%	0%	31%
aide directe sécurité	2 982	2 982	-	-	18%	24%	0%	0%
Total aide publique	11 248	6 949	3 967	8 266	**66%**	55%	41%	59%
recette billeterie	3 324	3 324	3 324	3 324	20%	26%	34%	24%
recette bar	2 345	2 345	2 345	2 345	14%	19%	24%	17%
Total recette propre	5 669	5 669	5 669	5 669	**33%**	45%	59%	41%
perte moyenne par concert	10	10	10	10	0%	0%	0%	0%

La gestion du bar

Situation actuelle pour le bar géré par les associations
La recette de bar est en moyenne sur 30 concerts de 2345 francs TTC
La marge est de 2/3 de cette somme, soit 1563 francs TTC

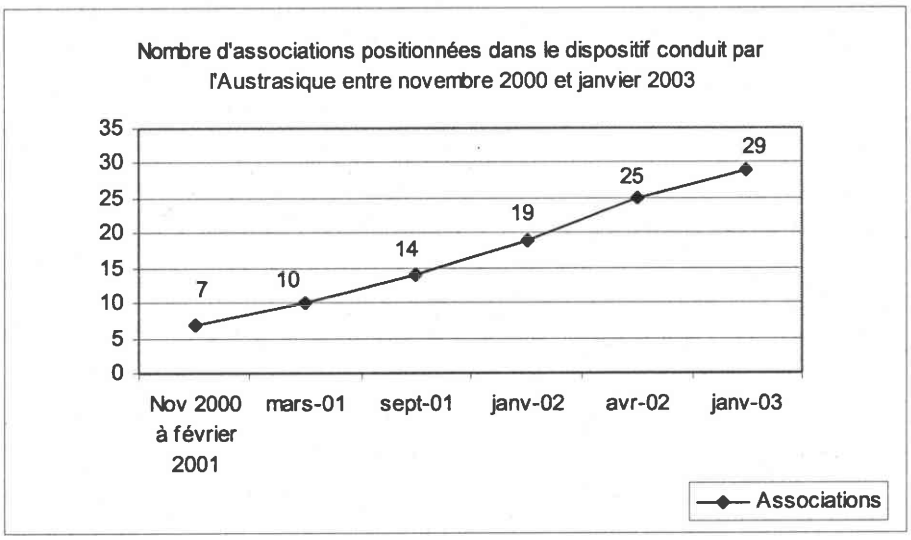
Situation à venir avec le bar géré par la ville
Pour une recette de 2345 francs TTC, on a 1961 francs HT
La marge de 2/3 de cette somme est de 1361 francs
On déclare 2 personnes de l'asso, chacunes 6 heures au smic (soit environ 900 francs)
On ajoutera à la subvention initiale par concert et par association de 1000 francs
La ville aura a sa charge 900 francs de salaires + 1000 francs aux associations par concert

Quelles sont les conséquences de ces conditions de fonctionnement ? Il est possible de les mesurer en les rapportant à quelques critères objectivables. Si l'on s'appuie sur les programmes de l'Austrasique, il apparaît que le lieu a commencé de fonctionner, entre novembre 2000 et février 2001, avec 7 associations de diffusion[58]. Avant d'atteindre le nombre de 29 associations[59], début 2003. Les étapes chronologiques de l'agrégation des associations sont rappelées dans le tableau 2.

[58] Quatre d'entre elles officient alors dans un registre rock entendu au sens large. Soit plus de la moitié des associations organisant des concerts à l'Austrasique.

[59] Douze d'entre elles officient alors dans un registre rock entendu au sens large. Soit un peu plus d'un tiers des associations organisant des concerts à l'Austrasique. Ce qui n'empêche pas la programmation du lieu d'être pour moitié à coloration rock, si l'on en juge les statistiques de l'année 2003 fournies dans le programme de l'Austrasique du second trimestre 2004, p. 4

Graphique 3-Progression du nombre d'associations de diffusion à l'Austrasique



Cette croissance du nombre d'associations de diffusion indique a priori le succès du dispositif. La prise semble effective. D'une part, les opérateurs du dispositif sont parvenus à saisir un certain nombre de diffuseurs locaux. D'autre part, ces derniers se sont emparés du dispositif. Ce qui signifie que la situation expérientielle mise en œuvre par la municipalité nancéienne a probablement été traduite de manière positive par les acteurs qui s'y sont engagés[60]. On peut donc supposer que la rencontre entre l'institution et les acteurs, ou si l'on veut, les repères fournis par le dispositif et les savoirs d'action, est parvenue à un compromis[61] permettant la concrétisation d'une prise commune[62].

Mais les conditions offertes par l'Austrasique ont également eu d'autres types de répercussions inflationnistes. En effet, le succès du dispositif a vu passer le nombre de concerts de 50 en 2001 à 71 courant 2003. Ce qui a eu pour effet de réduire mécaniquement le nombre de concerts annuels pour chaque association. Les budgets de l'Austrasique n'étant pas extensibles à l'infini, ils n'ont pas augmenté en proportion des associations prétendant à la programmation. Par ailleurs, la multiplication quelquefois opportuniste des associations de

[60] Il faut noter que le dispositif proposait également pendant un temps, un programme d'accompagnement aux associations de diffusion.

[61] « Les corps ne se laissent pas enfermer dans les dispositifs » comme le rappellent fort justement BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1995, *op. cit.*, p. 245. Toutefois, seul un nombre très réduit d'associations s'est retiré du dispositif. Dans ce cas, le responsable de l'une d'entre elle a fait état d'une incompréhension rétrospective quant aux exigences du règlement intérieur, avec son lot de récriminations adressées aux responsables de l'Austrasique.

[62] « La prise est le produit de la rencontre entre un dispositif porté par la ou les personnes engagées dans l'épreuve et un réseau de corps fournissant des saillances, des plis, des interstices ». *In* BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1995, *op. cit.*, p. 239.

diffusion s'est accompagnée d'une fragmentation des genres musicaux représentés au sein de la programmation du lieu. La majorité d'entre elles se positionnant sur un segment musical particulièrement spécialisé (metal / metal hardcore / metal hardcore français / hardcore / punk rock / punk rock français / garage punk). Avec pour conséquence de contraindre les programmateurs les plus généralistes à se repositionner sur des territoires musicaux non occupés. Ces quelques éléments sont représentatifs du « faire ensemble ». On voit comment une collectivité publique peut produire un dispositif dont les acteurs locaux sont appelés à se saisir pour produire à leur tour un dispositif (celui du concert).

Toutefois, si l'on rapporte le nombre d'associations d'obédience rock programmant à l'Austrasique (12) à l'ensemble des associations de diffusion rock en activité dans l'agglomération nancéienne (41), il apparaît qu'au début 2003, un peu moins des trois quarts des associations de diffusion rock locales ne s'emparent pas du dispositif. La question de la prise se pose dès lors sous un angle inverse. Celui de la non prise. Ou celui du rejet ou de l'indifférence au dispositif. Ce qui laisse supposer que les acteurs mobilisent des critères de jugement préalablement à la prise ou à la non prise. Dans le cas présent, les critères avancés pour justifier la non prise sont essentiellement de deux types[63]. Des critères éthiques tout d'abord. Bien que minoritaires, un petit nombre d'associations tient à préserver son indépendance vis-à-vis des collectivités publiques. Dans ce cas, la question éthique repose sur un ensemble de représentations rendant improbable tout principe de coopération. Des critères pratiques ensuite, puisqu'un grand nombre de ces associations organisent des concerts de manière très ponctuelle au sein d'autres lieux de diffusion comme les bars ou les MJC et donc en s'appuyant sur d'autres types de ressources techniques et financières. Dans ce cas, la situation des associations semble suffisamment satisfaisante pour n'avoir pas à s'inscrire au sein de nouveaux rapports de coopération. On trouve ici une disjonction entre « les deux principes de pertinence de la prise » définis par Christian Bessy et Francis Chateauraynaud[64]. Ce qui signifie que les choses ne vont pas de soi. L'accord entre représentations, objets, dispositifs et corps est parfois irréalisable. Les instruments de mesure mobilisés par les acteurs pour valider la pertinence de leur engagement dans un dispositif conduisent soit à la

[63] Je ne tiens pas compte ici de la méconnaissance, parfois réelle, des acteurs locaux quant aux dispositifs existants.

[64] BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1995, *op. cit.*, p. 252. Pour ces auteurs, une prise est pertinente et fait l'objet d'un accord solide « 1 / Si et seulement si elle rassemble [les éléments mis en jeu lors d'une épreuve] en favorisant des rapprochements et des recoupements, sans créer d'opacité supplémentaire, de contradiction flagrante ou de décrochage entre les catégories, les réseaux, les corps et les matériaux. 2/ [Si elle] peut être partagée au moindre coût, par un effort réduit, un engagement minimal de l'ensemble des protagonistes ».

prise, soit à son rejet pur et simple. Toutefois, on peut faire l'hypothèse que cette autolimitation des associations de diffusion permet au processus de démocratie culturelle de ne pas imploser sous le poids d'une fragmentation croissante des genres, relayée par une prolifération d'associations de diffusion prétendant au soutien des collectivités publiques.

2.2. L'EXEMPLE DU DISPOSITIF DE SENSIBILISATION AUX RISQUES AUDITIFS : UNE DOUBLE LOGIQUE

Au cours de mon enquête, j'ai pu enregistrer un nombre très élevé de propos d'amateurs déclarant souffrir de troubles de l'audition. Les propos suivants en constituent probablement la synthèse la plus exemplaire :

> J'ai des grands problèmes d'oreilles. Enfin grands. D'après ce que j'ai entendu dire, y en a plein qu'ont les mêmes que moi, mais ils en parlent moins, ou ils en souffrent en silence. Moi j'ai des acouphènes permanents. Les miens, c'est pas si insupportable que ça. J'ai déjà eu ça en revenant de concert, deux, trois fois, tu sais les gros trucs, Manowar, Motörhead. Ça siffle un jour, tu dis bon ça va. Deux jours tu dis « merde, oh, oh, ça va s'arrêter quand ? ». Ça part petit à petit. Tu fais ça plusieurs fois et je crois que tu fais le con quoi. Donc voilà. Mon pire truc, c'est en revenant d'un Wacken [festival metal allemand]. Pourtant j'avais les boules Quiès. Je suis revenu, mal ici, ça sifflait. Ça arrêtes plus de siffler quand t'es dans une pièce complètement silencieuse. Le reste du temps ça va. Au début t'as l'impression de devenir cinglé. Tu te dis que tu vas pas pouvoir vivre avec ça. Ça s'atténue un petit peu. Tu vis quand même rarement dans le silence complet, complet. Tu t'endors avec la chaîne hi-fi. Tu mets le minuteur. Ça coupe au bout d'un moment. Tu t'endors avec ça. J'ai rarement le silence chez moi. Je mets pas fort spécialement, t'as pu voir tout à l'heure. J'ai flippé quand même assez grave. Je suis allé voir un ORL. Le gars il m'avait pas l'air très compétent. Il a fait des pseudo tests. Il m'a dit que j'avais pas perdu tant que ça, qu'il fallait que j'aille le revoir. Mais bon qu'y avait quand même une oreille… qu'y avait une courbe de résonance je sais pas quoi, qui marchait moins bien que l'autre. Donc j'ai fait faire des boules Quiès spéciales qui m'ont coûté quand même 900 boules. Je sais pas si c'est si efficace que ça.
>
> **T'en es pas satisfait ?**
>
> J'en sais rien. Si. Mais je sais pas si c'est mieux que les bouchons jaunes. C'est censé avoir un meilleur son. Honnêtement, j'en suis pas si persuadé que ça. Mais bon, maintenant le problème du son pour moi c'est secondaire. Je veux dire, je veux pas non plus être sourd à 35, 40 piges. On va pas faire le con avec un truc comme ça. Donc voilà, je mets ces trucs là. Je me rappelle quand j'étais jeune, en Allemagne, je me foutais de la gueule des gars qui mettaient des boules Quiès. Je me disais, quelle bande de cons, ils vont au concert pour écouter du metal et ils mettent des boules Quiès. Voilà, maintenant j'ai tout le temps ces trucs là. Maintenant je souffre même davantage dans les bistrots. Je te promets. Parce que je les mets ! C'est la folie comme c'est fort dans les bistrots putain. Je mets ça tout le temps. Les acouphènes. C'est une connerie à pas faire. Moi je faisais le malin. Sans plus. Si j'avais un truc à refaire, ça je le referais. Je mettrais les boules Quiès dès le départ. Pourtant j'allais pas me coller le nez à la baffle. Je le vis pas hyper mal. Je le vis bien. Si tu me parles à un concert « hein, qu'est-ce t'as dit ? ». Des fois je me tourne pour que tu me parles dans l'autre oreille. Quand je me dis que je suis comme ça et que j'ai pas trente ans ! Tu te dis qu'il vaudrait mieux que je meure avant 60 ans. C'est pas évident. J'en ai profité, mais faut faire la part des choses. A mon avis, je suis près de le regretter. J'ai vu des gars à la télé qui peuvent plus foutre une clé dans la serrure, ça me fout les jetons. J'ai fait une connerie, j'essaie de limiter. [*Bertrand, 28 ans, enseignant, grand amateur de hard rock et de heavy metal, imposante collection de disques, 409*]

Dans une certaine mesure, l'amour pour le rock semble être quelquefois consubstantiel d'une sorte d'abandon d'une partie de soi, tel un tribut à payer. Toutefois, cette tendance est peut être sur le point de s'inverser. De quelle manière ?

Le réseau de diffuseurs lorrains, Zic-Zac en Lorraine (ZZL), en collaboration avec l'Austrasique/CRMA, mène depuis le 20 novembre 2000, un programme de sensibilisation aux risques auditifs liés à l'écoute et à la pratique des musiques amplifiées. Le programme se fonde sur un constat posé par les opérateurs du dispositif. Selon eux, une grande partie des amateurs et des pratiquants de ces musiques témoignent d'une méconnaissance des risques auditifs liés à leur attachement et aux pratiques qui en découlent. Dans les grandes lignes, ce programme vise à modifier leurs comportements sur la base de deux grands axes[65]. Le premier axe, dominant, consiste en un plan de communication régional comprenant une plaquette d'information sur les risques auditifs[66] (*cf.* annexes, document 21), des séances d'information publiques avec un médecin ORL[67] et la mise à disposition gracieuse de protections auditives jetables (bouchons) dans les lieux de diffusion affiliés à ZZL[68]. Le second axe, plus indistinct, s'intègre au sein d'un autre programme visant à proposer des séances d'accompagnement auprès des formations musicales lorraines. A l'aide de musiciens et de techniciens « conseil », les groupes travaillent, entre autres, la question de la gestion sonore selon trois modalités : au sein du local de répétition, sur scène et en situation d'enregistrement.

Le dispositif de sensibilisation aux risques auditifs repose sur une logique de prévention multipolaire mobilisant collectivement des humains et des objets. Leur prolifération rend compte de la complexité du dispositif visant à préserver l'intégrité du corps de l'amateur. Son appareil auditif constitue l'équipement premier et nécessaire de la jouissance musicale[69]. Dans le même temps, il conditionne également la pérennité de l'activité de diffusion. En effet, à ma

---

[65] Le détail de ces deux axes est disponible sur : http://www.zic-zac.com/index1.php?page=risques/index.html [consulté le 02.07.2004]

[66] La version web de cette plaquette est disponible sur : http://www.confort-moderne.fr/risques/index_flash.htm [consulté le 02.07.2004] Il faut signaler par ailleurs qu'elle a été réalisée conjointement par le Pôle régional des musiques actuelles de Poitou-Charentes et le Confort Moderne de Poitiers. Ces deux structures ont élaboré un dispositif de prévention aux risques auditifs particulièrement fécond. Son importation en Lorraine n'est probablement pas étranger au fait que la chef de projet du CRMA fut l'ancienne directrice du Confort Moderne.

[67] Quatre soirées d'information ouvertes au grand public ont eu lieu entre février 2001 et juin 2002. Cinq autres séances d'information se sont tenues dans le cadre de l'opération « Metal en Lorraine » entre le 3 février et le 10 mars 2001. J'ai eu l'occasion d'assister à deux d'entre elles.

[68] A titre d'exemple, le CRMA a fait l'acquisition de 5 000 paires de protections auditives en 2001, 1 750 paires en 2002, 3 250 paires en 2003, et 15 000 paires en 2004.

[69] Le corps de l'amateur de rock doit souvent faire avec une extension des pathologies de l'audition (acouphènes ou hyperacousie notamment).

connaissance, sourds et déficients auditifs ne constituent qu'une frange extrêmement marginale du public des concerts rock. Et pour cause. Par conséquent, la préservation du capital auditif des amateurs de rock devient une priorité pour les structures ou les institutions[70] dont la diffusion constitue l'activité principale[71]. Pas d'oreilles, pas de concerts autrement dit. L'enjeu est donc double. Tout repose sur la base d'une médiation entre des énoncés et des objets, des corps et des dispositifs.

J'ai tenté de vérifier l'effectivité de la prise en menant une série d'observations ciblées. Ainsi, en participant à l'organisation d'une trentaine de concerts, j'ai eu l'opportunité d'y tenir quelquefois la billetterie ainsi que le bar[72]. Soit deux postes/lieux ou les protections auditives jetables et les plaquettes d'information étaient rendues disponibles au public. Ce qui m'a permis de procéder à quelques relevés très simples à partir de la question suivante : les spectateurs se saisissent-ils de ces deux types d'objets ou non ? En règle générale les plaquettes d'information ont eu un succès modéré. Ce qu'il faut néanmoins resituer dans le contexte général d'un concert et d'un lieu de diffusion. S'il semble évident que la majorité des spectateurs ne se déplace pas en concert pour lire, il reste envisageable qu'ils emportent la documentation mise à leur disposition chez eux. Or, après avoir vérifié cette hypothèse à l'entrée dans le lieu, avant le concert, et lors de la sortie du lieu, après le concert, force est de

---

[70] Dans un courrier d'invitation « à une soirée d'information relative aux risques auditifs et au décret d'application sur le bruit du 15 décembre 1998 », datant du 7 novembre 2000 (*cf.* annexes, document 22), le réseau de diffuseurs Zic Zac en Lorraine indique la chose suivante : « La prévention du risque auditif constitue pour nous une priorité ». Il est par ailleurs assez amusant de constater que cette même invitation s'articule autour de deux thématiques a priori contradictoires. La prévention des risques auditifs d'une part. De l'autre, une loi anti-bruit ayant eu des répercussions funestes sur un lieu de diffusion emblématique en Lorraine : le Gueulard à Nilvange (*cf.* chap. 2, section 2.4.1.). Les apparentes contradictions contenues dans cet énoncé à double entrée s'atténuent dès lors que l'on reconsidère sa provenance. En effet, en tant qu'un réseau de diffuseurs, Zic Zac en Lorraine cherche à la fois à préserver le fonctionnement de ses lieux d'activités ainsi que la capacité de son public à les fréquenter.

[71] Il faut noter que la lutte contre l'extension des pathologies auditives, pas plus que la déficience auditive entendue au sens large (frappant 10 % de la population française selon le rapport Lecomte portant sur « Les aides techniques aux personnes handicapées », Secrétariat d'Etat aux personnes Handicapées, mars 2003), ne constitue un problème de santé publique à ce jour en France. Ce qui n'empêche pas la tenue d'initiatives locales ponctuelles. Je fais référence à l'opération mise en oeuvre par la Caisse primaire d'Assurance Maladie de Nancy « Nos oreilles ! On y tient ! ». Elle s'est tenue du 24 avril au 25 mai 2002 au Carrefour Santé, autour d'expositions, de dépistages auditifs et de conférences.

[72] Plus précisément, ces observations ciblées ont essentiellement été réalisées à l'Austrasique tout au long de l'année 2001. Elles se fondent sur deux séquences d'observation depuis la caisse de la billetterie, trois séquences d'observation depuis le contrôle billet et six séquences d'observation depuis le bar. Evidemment, ces observations ne sont pas en mesure de pouvoir restituer les spectateurs équipés préalablement de protections auditives à l'instar de Bertrand. Il s'agit de la première limite de ces observations. Il faut préciser par ailleurs que l'Austrasique est équipé d'un limiteur de décibels empêchant de dépasser un volume sonore supérieur aux limites autorisées par la loi, soit 105 dB. Le risque auditif est évidemment nettement plus prononcé au sein de lieux de diffusion non équipés en limiteur de décibels, qui par ailleurs ne distribuent jamais de protections auditives. C'est la seconde limite de ces observations.

constater qu'elle ne tient pas. On peut alors imaginer que la masse documentaire présente sur le lieu d'un concert empêche son identification. En effet, la somme de *flyers*, programmes et autres agendas culturels provoque souvent un effet de submersion rédhibitoire[73]. Il en va autrement des protections auditives. Présentées en vrac dans une petite corbeille en osier posée sur le comptoir de la billetterie, puis sur le zinc du bar, il est difficile de les éviter. Si bien qu'il m'a été possible de relever les données suivantes. Au cours des trois premières observations, alors que la campagne de sensibilisation venait de démarrer, j'ai pu noter qu'en moyenne un spectateur sur quatre se saisissait des bouchons auditifs. Au cours des quatre observations suivantes, le chiffre est passé à une moyenne de un pour trois. Avant de se stabiliser, au cours des trois dernières observations, à une moyenne approchant un pour deux. En l'espace d'un an, et sur onze concerts, c'est donc près de la moitié des spectateurs qui se sont saisis d'une ou de plusieurs protections auditives (certains semblaient en faire provision) rendues disponibles. On peut donc faire l'hypothèse d'une prise réussie que d'autres éléments significatifs peuvent corroborer. Par exemple, le lent glissement de la corbeille contenant les protections auditives depuis le comptoir de la billetterie jusqu'au zinc du bar. Puis du zinc à l'arrière du bar. Un lent déplacement opéré en près de deux ans et demi, marquant, selon moi, le succès de l'opération. En effet, tout s'est passé comme si les opérateurs du dispositif avaient voulu canaliser quelque peu la consommation (coûteuse) de protections auditives en passant d'une mise à disposition directe dépourvue d'intermédiaires, à une mise à disposition indirecte transitant par les barmen[74].

Pour les opérateurs du dispositif, la prise est réussie lorsque les amateurs de rock acceptent de prendre en considération la dimension du risque auditif et cherchent à le réduire au minimum. Avec la perspective d'une extension du dispositif par une transformation des amateurs en prescripteurs (agents de sensibilisation et de prévention)[75]. Pour ces derniers, la réussite de la prise consiste simplement – c'est déjà beaucoup – en la préservation de leur capital auditif. En modifiant leurs comportements, les amateurs de rock intériorisent l'idée du risque auditif. Ce faisant, on peut estimer qu'ils répondent positivement à une injonction de prévention émanant des diffuseurs locaux. Ces derniers, en procédant sous couvert de

[73] Je fais ici volontairement abstraction du caractère rébarbatif que peut présenter une plaquette d'information.

[74] Selon la responsable de l'Austrasique, certains spectateurs dévalisaient littéralement la corbeille en question. Elle est aujourd'hui revenue sur le zinc, mais sous le contrôle des barmen.

[75] Une opération de ce type constitue le cœur même de la notion de médiation.

l'argument de « santé publique[76] », qui, il faut le rappeler, ne relève pour l'heure d'aucune mesure gouvernementale concrète, incitent d'une part les amateurs à préserver leurs oreilles, et protègent d'autre part, voire surtout, un marché potentiel de spectateurs. L'hypothèse formulée ici vise moins à dénoncer la double logique du dispositif, qu'à montrer la manière dont les corps et les objets circulent, se transforment et se positionnent à l'intérieur d'un dispositif.

2.3. L'EXEMPLE METAL EN LORRAINE : DES LOGIQUES CONTRADICTOIRES

Metal en Lorraine, dispositif mis en oeuvre par l'association Zic-Zac en Lorraine (ZZL), articulait trois temps. Le premier temps visait à mettre en valeur 18 groupes lorrains pratiquant le genre metal. Il a donc tout d'abord consisté en une série de 6 concerts répartis sur le territoire régional entre le 3 février et le 10 mars 2001[77]. Chaque concert présentait 3 groupes dont la prestation scénique a été intégralement enregistrée en vue de la réalisation d'une compilation CD (intitulée « Live ». Metal en Lorraine # 1, pressée à 1 000 exemplaires). Dans un second temps, le dispositif visait à « dresser un état des lieux et ressources de la scène Metal (groupes, organisateurs, structures, partenaires, médias, etc.) et proposer des perspectives d'avenir, des actions prospectives dans le but de favoriser le développement et la structuration de cette esthétique[78] ». C'est dans ce cadre que se sont tenues, le 9 mars 2002, à la médiathèque de Nilvange, des rencontres régionales rassemblant un parterre de 150 personnes venues discuter avec la vingtaine d'intervenants présents[79]. Le forum avait deux buts essentiels. En premier lieu, faire se rencontrer les différents acteurs du monde du metal lorrain. En second lieu, mieux comprendre les conditions de leurs pratiques[80]. A mesure que les interventions et débats progressaient, deux interventions – l'une provenant du directeur de ZZL et l'autre provenant d'un musicien dans la salle – ont marqué une ligne

[76] Cette terminologie a été largement reprise par le directeur de Zic-Zac en Lorraine au cours des séances d'information. Le président de l'association s'en est également saisi, comme on a pu le lire dans l'édition de l'Est Républicain du 21 novembre 2000.

[77] La fermeture du Gueulard à Nilvange a eu pour conséquence l'annulation d'une soirée et donc de réduire le dispositif à 5 concerts pour 15 groupes.

[78] *Zic Zac News* # 3, janvier-avril 2001, p. 4.

[79] Il s'agissait à la fois d'acteurs généralistes et spécialisés : presse quotidienne régionale, fanzine, radio, TV, site web, diffuseur, tourneur, label, manager, collectif d'artistes et groupes.

[80] *Zic Zac News* # 6, janvier-avril 2002, p. 12.

de fracture dans le dispositif, indiquant très nettement que la prise serait difficilement opérante, dans un sens, comme dans l'autre. Je livre sans plus attendre la teneur des propos en question :

> [*Intervention du directeur de ZZL, précédé par un débat sur le fonctionnement de l'Austrasique en présence de la chef de projet du CRMA*] Dans le secteur des musiques, appelons-les amplifiées, ça dépasse largement le metal, la plupart des musiciens qui arrivent au régime d'intermittence, ils y arrivent parce qu'ils sont techniciens à côté et pas seulement du fait de leur pratique artistique et des concerts sur scène. Je crois que tous les enjeux ils se posent là actuellement. Il faut que vous soyez responsables, citoyens et vigilants. Il faut pas que vous signiez n'importe quel contrat. On vous a distribué un petit topo sur ZZL. Nous actuellement on est sur un programme de formation sur la gestion et le développement de carrière qui aborde tous ces aspects là. Pour 2002-2003, on remettra en place des modules de formation. S'il y en a que ça intéresse notamment en ce qui concerne les statuts de l'artiste, mais tout votre environnement en terme de développement de carrière, en terme de disque, de distribution et aussi d'activités sur la scène et puis de promo médiatique, n'hésitez pas à nous envoyer des emails ou des courriers à partir de mai-juin, comme ça on pourra vous communiquer nos programmes de formations. Il est clair qu'avec mon grand laïus de trois minutes trente, j'ai réglé aucun problème et c'est pas aujourd'hui qu'on va les régler parce que c'est non seulement un problème national, mais également un problème européen parce que la législation va s'appliquer de plus en plus en France. Par contre, je pense qu'on est au cœur du problème. Quand vous allez jouer au black dans un bar où vous vous faites arnaquer parce qu'on vous donne 500 francs, deux sandwiches au jambon et trois bières et que pendant ce temps là la pompe à bière du bistrot a tourné, on peut vous taxer de travail au noir et de concurrence déloyale envers les intermittents. Donc, on est dans un système qui est pas adapté à nos pratiques et comme je l'ai dit pas seulement celles du metal, mais de la plupart des musiques amplifiées. Je crois que là-dessus chacun est responsable et c'est aussi à vous en tant que citoyens et musiciens amateurs d'en parler à vos élus, d'en parler aux gens et puis de faire savoir qu'il y a des gens qui ont envie de se produire sur scène dans le cadre de la pratique amateur, et que pour le moment, ça ne leur est pas permis, c'est carrément interdit et que vous n'acceptez pas cette situation. Y a que comme ça que les lois et les règlements avanceront. Maintenant, faut être raisonnable également. Parce qu'il y a pas mal de groupes qui préfèrent prendre mille balles ou quinze cent balles au black et ne pas avoir des raisonnements prospectifs à moyen terme alors que souvent y aurait peut être moyen que quelques musiciens passent à l'intermittence et progressivement tout le groupe. Donc faut pas croire qu'il y a d'un côté l'intermittence et que ça ne concerne que les nantis et ceux qui font du jazz et je sais pas quoi. Je crois qu'il y a moyen de faire évoluer tout ça. Ce que je voulais dire également, c'est que la question des financements publics, elle traverse un peu tous ces débats et que il faut bien réfléchir que l'argent arrive et que en gros, l'argent il vient soit du marché et de la production, du public ou alors il vient des subventions. Mais y a pas un argent qui est plus propre ou plus sale que l'autre. Moi honnêtement, en dehors de mes activités à ZZL, j'ai eu une vie de militant dans ces musiques là, pendant longtemps j'ai eu du mal à comprendre quelque chose là-dedans et quand j'ai compris, j'étais un peu rassuré. Honnêtement, moi je préfère travailler avec l'argent public qui vient des impôts des gens, qui vient des taxes sur les paquets de clopes et sur l'alcool, etc., etc., plutôt que de travailler avec l'argent du marché ou finalement, la plupart des artistes sont des faire-valoir dans des bacs et qu'ils représentent rien en valeur marchande par rapport aux grosses productions. Pour moi l'argent public est certainement plus légitime que la thune de Jean-Marie Messier et consorts. Donc après il faut être clair. A partir du moment où on touche de l'argent public, on accepte la règle du jeu. C'est plus la règle du jeu du marché, c'est plutôt la règle du jeu de la réglementation et de la législation. Forcément quand on donne 6 000 francs de subventions à une structure juridique de type associative, en complément de tout ce qui lui procure l'Austrasique en terme de gratuité au niveau de la salle, des régies, des techniciens, de la promo, etc., etc., je crois que le minimum, c'est de respecter la législation en vigueur. En gros, on peut pas avoir le beurre, l'argent du beurre et le fil à couper le beurre. Alors c'est à vous de vous positionner, c'est à vous de réfléchir et c'est aussi à vous d'aller au devant des élus et des responsables politiques pour leur dire : « nous réclamons un vrai statut de pratique amateur, parce que nous n'avons pas envie de faire profession musicien, nous sommes déjà étudiants, charcutiers, architectes, peu importe, nous voulons une pratique de qualité et pouvoir être diffusés sur scène autrement que dans l'illégalité. [Faibles applaudissements].
>
> [*Réaction immédiate d'un musicien dans le public*] Donc, salut, moi je suis Florent de Yayeth Corpse. Moi j'ai pas tout compris, c'est vrai ! Moi je suis pas intermittent, je veux pas gagner d'argent, je veux me faire plaisir. On me parle d'intermittence, de professionnalisation, de diffusion de choses comme ça. On parle de Immortal qui vient à l'After Club, on me parle de l'Austrasique avec les associations… je

> comprends rien ! Moi je joue dans ma cave, je voudrais bien jouer ailleurs, comment je fais ? Où est-ce ce que je vais ? Qui m'aide ? Voilà ce que je veux. Gagner de l'argent j'en ai rien à foutre. Je tiens pas à être millionnaire avec mon groupe. C'est pas ça qui m'intéresse. Etre intermittent, le côté légal… moi si on me donne trois bières et un sandwich c'est le bonheur [le public s'esclaffe]. Je pense que je suis pas le seul à me dire ici que j'ai un petit groupe, j'aimerai bien jouer, qu'on m'entende parce que j'aime ce que je fais et j'aimerai que les autres en profitent et je m'en fous d'avoir un contrat, je m'en fous… je veux faire partager ce que j'aime, voilà ce que je veux. [Applaudissements nourris]

Le discours du directeur de ZZL est indéniablement empreint d'un paternalisme moralisateur naviguant entre idéalisme et condescendance. Adoptant un positionnement de porte-parole[81], le directeur s'érige en représentant de la pratique amateur tout autant qu'en celui de ZZL et de ses modules de formation, dont il fait en quelque sorte la publicité. Ce faisant, il opère un glissement entre le projet compréhensif du dispositif initial et un projet visant à emporter une adhésion sans réserve sur la base d'un discours dont la tonalité prescriptive remodèle l'ensemble du dispositif. Procédé malhabile auquel le musicien renvoie une réponse cinglante sous une forme combinant interrogations et description de situation. Que la prise soit impossible à effectuer dans ces conditions apparaît dès lors comme une évidence[82]. L'instabilité subite du dispositif a eu pour conséquence d'annuler de fait la prise liminaire ayant conduit les acteurs à se réunir à Nilvange. Ce qui signifie que les épreuves se succèdent avant d'aboutir à une prise. Et sa forme devra être satisfaisante pour l'ensemble des parties en présence. Ce qui signifie également qu'à chaque épreuve correspond une perception et un jugement validé ou non par un certain nombre d'instruments de mesure. Cet exemple permet de distinguer deux types de jugements. Le premier est de l'ordre de la réaction. En effet, le jugement du directeur de ZZL est déterminé par les réactions du public à ses propos. Il peut se traduire par une manifestation d'enthousiasme. Les applaudissements constituent à cet égard un instrument de mesure relativement objectif. Il peut également se traduire par une absence de réactions contradictoires, ce qui, en situation, constitue également un critère d'appréciation objectivable. Le jugement du public s'appuie sur un second type d'instrument de mesure. Il s'articule ici sur l'outillage mis en oeuvre par le dispositif. Or, nous avons vu que la nature des propos émanant du directeur associatif est très éloignée des préoccupations des acteurs auquel le dispositif est supposé s'adresser. Ce qui traduit clairement, comme en rend compte Michel Callon, que « des analyses, lorsqu'elles ne sont pas incorporées dans des

---

[81] CALLON, M. 1999. Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégagé : la double stratégie de l'attachement et du détachement. *Sociologie du Travail*, n° 1, vol. 41, p. 66.

[82] Pour Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, « les troubles suscités par les choses proviennent […] de deux sources qui peuvent d'ailleurs se conjuguer : un changement de dispositif […] ; une rupture, un moment d'arrêt, un état critique, une catastrophe qui altère ou menace l'action routinière et conduit à une mise en présence radicale des corps ». L'exemple sur lequel je m'appuie indique que les acteurs sont plutôt pris dans le second schéma. *In* BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1993, *op. cit.*, p. 157-158.

instruments qui rendent visibles et palpables leurs résultats, lorsqu'elles ne sont pas relayées par des acteurs qui les portent, soit parce qu'ils s'y reconnaissent soit parce qu'ils y ont été formés, n'ont aucune raison de convaincre et encore moins de mettre en forme des pratiques et des décisions. [...] Un discours, seul, ne rend jamais visible, ce sont les instruments, les méthodes qui y parviennent. Un discours sans instrument ne peut être qu'incantatoire, dénonciateur, ou répéter ce que tout le monde sait déjà, sous une forme un peu plus attrayante, un peu plus chatoyante[83] ». Ce qui permet de mesurer combien les outils sont plus importants que les mots dans le cadre d'un dispositif. Le jugement n'ayant été validé ni par les uns, ni par les autres, a rendu la prise impossible, avec pour conséquence, après une période de flottement, l'arrêt brutal du dispositif. Ce qui a été justifié lapidairement de la manière suivante : « Ce forum a révélé, de la part des acteurs, une incompréhension des objectifs poursuivis par Zic-Zac en Lorraine. Aussi Zic-Zac en Lorraine a décidé de clore le chapitre "Metal en Lorraine" [84]». Cet exemple illustre qu'un dispositif ne peut être opérant qu'après avoir satisfait une série d'épreuves (organiser un forum, accepter d'y assister, s'engager dans le dispositif, etc.). A chaque épreuve de réalité correspond un jugement des parties en présence. Ce qui signifie deux choses. Tout d'abord que les prises reposent elles aussi sur une gradation d'épreuves[85]. Et ensuite, qu'en s'avérant quelquefois incompatibles, les jugements, du fait de logiques contradictoires rendent la prise, et donc la coopération, impossible.

Ces trois exemples illustrent que pour tenir dans le monde du rock lorrain, les dispositifs doivent « fixer des réseaux de corps dans des états et des relations[86] ». Les savoirs d'action permettent ensuite d'aboutir à des prises fournissant les repères pertinents pour l'action ou l'interprétation. Faire avec les dispositifs nécessite donc un ajustement entre un réseau de personnes et un collectif d'objets. Ajustement reposant sur des « passages entre corps, perceptions et jugements[87] ». Cette configuration minimale conditionne la réussite du « faire ensemble ». Toutefois, comme on a pu le voir, il est des situations où l'accord, et donc le « faire ensemble », reste laborieux, voire impossible. Les prises sont l'expression d'un

---

[83] CALLON, M. 1999, *op. cit.*, p. 70.

[84] *Zic Zac News* # 7, mai-septembre 2002, p. 22. Dans un courrier daté du 30 juin 2002 adressé aux acteurs et structures concernées par le dispositif, le président de l'association mentionne : « que ce forum, et les retours que nous en avons eu ont révélé, de la part des acteurs lorrains et du secteur Metal, une incompréhension – voire un refus – des objectifs poursuivis par Zic-Zac en Lorraine ».

[85] BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1993, *op. cit.*, p. 142.

[86] BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1993, *ibid.*, p. 160.

[87] BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1993, *ibid.*, p. 142.

compromis entre acteurs tenant compte des contraintes fixées par les dispositifs[88]. Ce qui suppose à l'inverse, la possibilité d'un rejet catégorique des médiateurs présents dans le dispositif. A ce titre, la somme d'épreuves préalable à la prise, et à son pendant, la non prise, suppose une série de jugements requérant la mobilisation d'instruments de mesure permettant aux acteurs d'évaluer la situation et les choses. En fonction de quoi l'épreuve peut se dérouler ou non. A la suite de Jean-Marc Leveratto, on peut ainsi estimer que « l'engagement dans l'action suppose lui-même un jugement [...], dont le contenu va orienter la réalisation de l'action[89] ». C'est sur la base de ces opérations que se tissent les liens nécessaires à l'action. Ces liens ne sont jamais stabilisés de manière définitive. Les dispositifs analysés dans cette recherche montrent que les acteurs peuvent tout aussi bien s'y attacher que s'en détacher ou encore s'y attacher partiellement. Cela étant dit, la question des instruments de mesure reste entière. Si on en sait un peu plus sur certaines situations au sein desquelles ils sont mobilisés, il reste néanmoins à savoir plus précisément comment ils sont produits et selon quelles spécificités.

3. Faire avec les instruments de mesure

Le monde du rock lorrain est un terrain d'expériences partagées. Un monde de médiations entre une pluralité de corps, d'objets et de dispositifs, qui, pour « faire ensemble », doivent s'ajuster les uns aux autres au travers d'une série d'épreuves. Mais il se peut que l'ajustement soit irréalisable comme on vient de le voir dans la section précédente, et qu'à ce titre, la prise soit impossible. Dans ce cas, le « faire ensemble », en tant qu'aboutissement d'une prise est également impossible. Cette situation n'en est pas moins intéressante[90] puisqu'elle met en exergue les instruments de mesure mobilisés par les acteurs qui se trouvent être moins nettement perceptibles lorsque la prise s'effectue sans difficultés, car trop naturalisée[91]. Ces instruments de mesure ne sont rien moins qu'une combinaison de formes de qualifications et de jugements dont on peut dire qu'ils procèdent de perceptions sensorielles et de savoirs d'action incorporés par les acteurs engagés dans le monde du rock lorrain. Sans minorer par

[88] Teiger, C. 1993, *op. cit.*, p. 87.

[89] Leveratto, J.-M. 2000. *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique.* Paris : La Dispute, p. 14.

[90] Comme le souligne Antoine Hennion « Seuls les controverses, polémiques, négociations et compromis entre médiateurs [...] donnent l'accès, au sens le plus empirique qui soit, à la façon dont se définissent peu à peu les usages réels de la musique ». Hennion, A. 1993, *op. cit.*, p. 379.

[91] « Le propre d'une prise réussie est d'être pratiquement invisible en tant que telle au moment de l'action » selon Bessy, C., Chateauraynaud, F. 1993, *op. cit.*, p. 161.

ailleurs, l'importance des représentations et des conduites stratégiques qui participent également de cette procédure combinatoire. On peut dire qu'ils alternent entre qualification, évaluation et justification[92]. Pour éclairer ce propos, je propose de porter le regard sur les objets bénéficiant d'une qualification artistique au sein du monde du rock tout autant que sur la diversité des critères d'évaluation de leur qualité. Pour le formuler différemment : quels sont les critères avancés par les acteurs pour évaluer la qualité d'un artiste ou la qualité de sa production ? La valeur artistique d'un objet culturel repose sur un certain nombre de savoirs intellectuels. Des savoirs de la qualité artistique. Indissociables des savoirs d'action dès lors qu'on les relie à des acteurs et à des objets culturels. Cette dernière partie de ma recherche vise à identifier les diverses manières dont les instruments de mesure sont produits localement dans l'articulation entre savoirs, acteurs et objets[93]. Ces trois éléments étant constitutifs du monde du rock en Lorraine, et par extension, du « faire ensemble ».

Le chapitre 4 a été l'occasion de présenter l'activité rock sous deux formes cardinales. La consommation culturelle d'une part. La pratique culturelle de l'autre. La pratique culturelle peut par exemple s'exercer au travers d'une multiplicité de dispositifs (performance musicale, diffusion d'artiste, production phonographique, édition de fanzine, etc.). La consommation culturelle se traduit quant à elle dans la consommation d'objets produits par ces mêmes types de dispositifs. Au centre de la consommation et de la pratique, objet de toutes les attentions, on trouve la musique rock[94]. Ce point de convergence indique que l'activité rock est le produit d'une relation triangulaire rassemblant dispositifs, objets et récepteurs. Soit des producteurs de rock (diffuseurs, producteurs phonographiques et commentateurs), des amateurs de rock et le rock lui-même. L'enquête a permis de souligner un *continuum* marqué entre les différentes figures du producteur de rock et celle de l'amateur de rock. Il n'existe pas de ligne de partage infranchissable entre ces deux types de figures. Au contraire, elles oscillent constamment de l'une à l'autre en fonction des situations.

Dans un premier temps, ce caractère instable peut avoir pour effet de troubler le regard que l'on peut porter sur le monde du rock. Mais il a surtout pour vertu de le restituer tel qu'il est en réalité. C'est-à-dire, dynamique. Un rédacteur de fanzine peut être également organisateur

---

[92] BOLTANSKI, L., THEVENOT, L. 1991. *De la justification. Les économies de la grandeur.* Paris : Gallimard, coll. NRF Essais.

[93] Ce programme s'inspire en toute humilité du travail de Jean-Marc Leveratto que l'on trouve développé dans LEVERATTO, J.-M. 2000, *op. cit.*

[94] J'emploie ici un procédé métonymique dans la mesure ou « musique rock » désigne également « groupe de rock ».

de concerts. Qui peut lui-même être musicien, etc. Les combinaisons sont infinies. Mais en creux, les figures du producteur se cristallisent toutes sous la figure de l'amateur. La figure de l'amateur est donc le substrat de toutes les autres figures du monde du rock. C'est là un point fondamental pour la compréhension du monde du rock. Toutefois, loin de vouloir tout réduire à cette seule figure, il faut au contraire maintenir les deux types de figures et les saisir en situation. Et notamment en situation de produire des évaluations de la qualité d'un objet rock. C'est pourquoi je propose d'observer les instruments de mesure de la qualité artistique mis en œuvre par ces deux types de figures. Producteurs d'un côté. Amateurs de l'autre. Toutefois, cette approche serait incomplète si elle n'accordait pas, en retour, le droit à la musique rock, sous la figure de celui qui la performe, le groupe de rock, de porter à son tour des jugements sur la qualité des dispositifs avec lesquels il doit faire. C'est pourquoi il sera également question des instruments de mesure mobilisés par les groupes de rock.

3.1. Le dispositif de production et ses figures

Programmateur, rédacteur et label manager participent, entre autres, du dispositif de production rock. Leur travail vise à organiser une médiation entre une musique rock et un récepteur (spectateur, lecteur ou auditeur). A ce titre, il consiste en une épreuve au cours de laquelle il s'agit de démontrer leur capacité de jugement. Soit, de produire une évaluation de la musique rock (et par extension, de celui qui la performe : le groupe de rock). Or, une évaluation artistique n'est jamais sans conséquences. Elle conduit à une action. Quelques exemples. Pour le programmateur, elle peut se traduire sous la forme d'un concert. Pour un rédacteur, elle peut se traduire sous la forme d'une chronique disque. Pour un label, elle peut se traduire sous la forme d'une coproduction avec un groupe de rock. En conséquence, pour ces trois figures, la qualité artistique se mesure à la somme des efforts qu'elles consentent à fournir pour un groupe de rock dont elles apprécient le travail. Du point de vue du producteur, son engagement (en terme de temps et d'argent) constitue donc la manifestation objective de la qualité artistique d'un groupe de rock. Cette qualité artistique est évaluée sur la base d'un certain nombre d'instruments de mesure. Lesquels ?

Il ne fait aucun doute que les producteurs éprouvent la qualité artistique d'une musique rock sur leur propre corps. Tout comme ils mobilisent leurs savoirs sur le rock, souvent longuement nourris par la consommation de disques, la fréquentation de concerts et la lecture de la presse spécialisée. Ce qui permet de faire l'hypothèse que leurs jugements esthétiques

combinent états du corps, savoirs et objets. Cette combinaison est commune aux amateurs, dont on sait qu'ils ne se distinguent pas des acteurs des dispositifs de production rock puisqu'ils sont eux-mêmes des amateurs. Toutefois, dans le cadre de leurs activités, les producteurs bénéficient de traitements qui les différencient très nettement des amateurs lambda. Par exemple, on a pu voir dans les chapitres précédents que les groupes de rock adressaient leurs disques gratuitement aux rédacteurs de fanzines ou aux programmateurs. En outre, les groupes de rock accompagnent ces disques d'un petit nombre d'objets techniques : biographie, dossier de presse et fiche technique/plan de scène notamment. Objets techniques constituant autant d'instruments de mesure pour un programmateur, un rédacteur de fanzine ou un label manager[95] comme on va le voir. Mais les objets techniques ne sont pas les seuls à faire office d'instruments de mesure de la qualité. Il est possible de les compléter par des supports techniques. D'autre part, il ne faut pas négliger qu'objets et supports techniques se trouvent pris quelquefois sous le feu d'un certain nombre de critères de faisabilité. Critères contribuant également à la production de jugements esthétiques.

3.1.1. Objets techniques

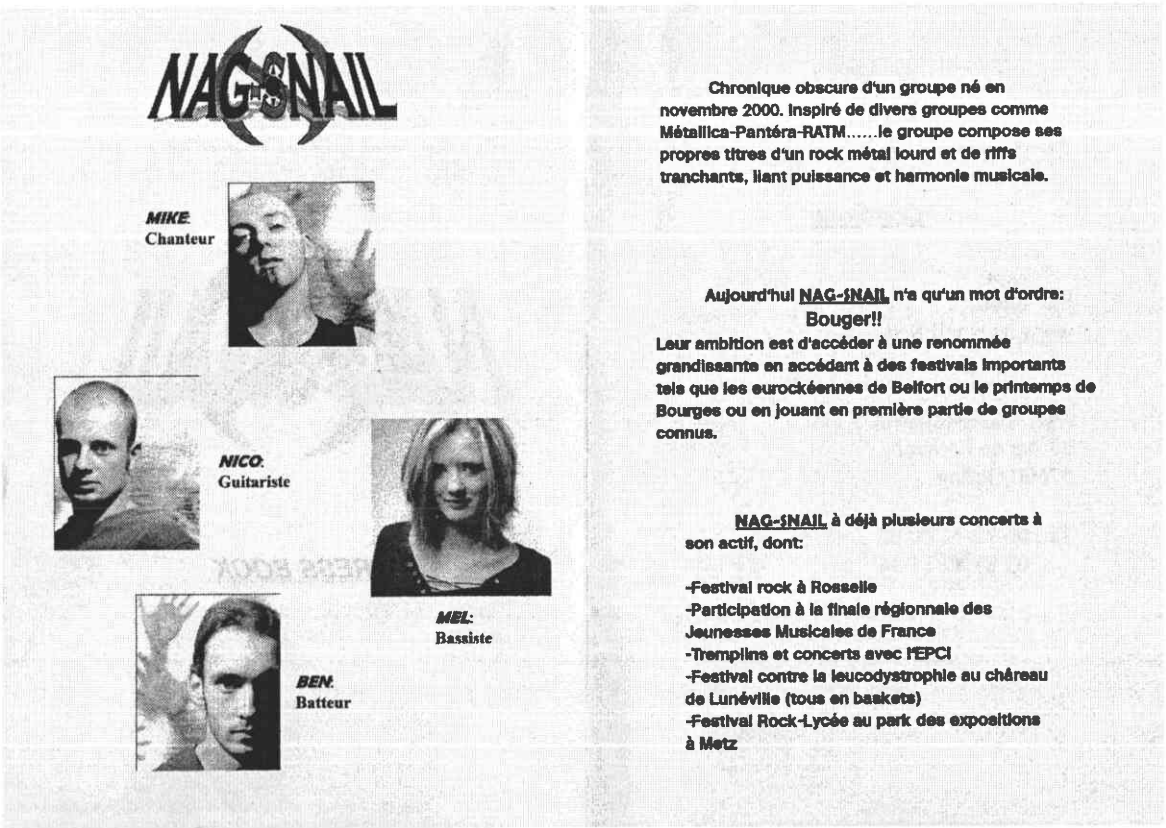
La biographie

On peut dire qu'il existe un art de la biographie. Il s'agit de valoriser la carrière d'un groupe sur la base d'un jeu de références à d'autres artistes, d'une synthèse historique de son parcours et parfois, par la présentation sommaire des enregistrements et des concerts réalisés. Dans la majorité des cas, il s'agit en fait d'un exercice autobiographique. C'est ce que donnent à voir les deux biographies ci-après. La première est celle de Nag-Snail, jeune groupe rock metal mosellan. La seconde est celle du groupe Charge 69, vétéran de la scène punk française et leader incontesté du punk rock, labellisé messin[96].

[95] Ces objets techniques sont aujourd'hui fréquemment accessibles depuis les sites Internet des groupes. Ce qui semble indiquer d'une part, que ces derniers n'établissent aucune distinction entre producteurs et amateurs. Et d'autre part, qu'ils cherchent peut être à affirmer leur « professionnalité » de cette manière.

[96] Cette même biographie est agrémentée d'illustrations sur le site Internet du groupe. Disponible sur : http://www.charge69.com/ [consulté le 13.07.2004]

[*Biographie Nag-Snail, 2001*]



[*Biographie Charge 69, 2004*]

CHARGE 69, groupe leader de la scène punk-rock française, voire européenne, s'est formé en janvier 1993 autour de Spirou (MOLODOÏ), Laurent (ex-PKRK et SKAFERLATINE) et Caps (ex-PKRK). Influencés par le meilleur de la seconde vague punk anglaise (U.K. SUBS, STIFF LITTLE FINGERS, COCKNEY REJECTS...), ils n'hésitent pas non plus à teinter leur musique de ce que l'on peut appeler le reggae blanc, et il en résulte vraiment un cocktail explosif.

La première (et seule) trace vinylique de cette formation apparaît sur la compilation "Le bal des Vauriens" avec le titre "Seul". Spirou quitte le groupe peu de temps après pour se consacrer davantage à MOLODOÏ.

Arrivent Jeremya à la guitare et Sandro au chant, le groupe intensifie les répètes et les concerts puis sort son premier EP 4 titres "Patchwork" pressé par par 4 labels différents: Knock Out (Allemagne), Pogo Stick (U.S.A.), Bronco Bullfrog (Espagne) et Combat Rock pour la France. Les chroniques sont excellentes et l'accueil des plus chaleureux. Plus de 4000 exemplaires vendus. Un record pour un vinyle.

Il faudra attendre juin 95 pour trouver une formation stable avec l'arrivée de Richard à la guitare et Gilles au chant. Cette formation restera stable jusqu'en juillet 2001. Tout s'enchaîne très vite: de

nombreux concerts en France mais aussi en Belgique, en Allemagne et même en Angleterre. Des titres fleurissent sur des compilations étrangères, un split EP avec les américains BRUISERS. Nos CHARGE 69 sont même le seul groupe français sélectionné pour un titre 'tribute' aux COCKNEY REJECTS (s'ensuivront plus tard des 'tributes' à ANGELIC UPSTARTS et BLITZ). Le groupe étant prêt, il part une semaine au studio Black Box pour enregistrer son premier album avec Ian Burgess. 15 titres dynamiques, et aussitôt une licence en Allemagne chez KNOCK OUT ainsi que de très bonnes chroniques dans la presse spécialisée.

Fin 98 sortira le mini CD 4 titres "Région sacrifiée" sur Combat Rock (dont la version vinylique sortira l'année suivante sur Knock Out à 1200 exemplaires). Il sera ré-édité plus tard, toujours sur le même label avec un titre inédit et 3 titres 'live'.

Après l'enregistrement du second album "Vos lois ne sont pas nos règles", en juillet 2000, Richard quitte le groupe pour se consacrer à la construction de sites Web. Il est remplacé par Yann. Le groupe tourne encore une année mais en juillet 2001, Gilles et Yann partent de leur côté. Laurent reprend la guitare et le chant, Caps reste à la basse. Psycho Möchine prend la deuxième guitare et Brice arrive derrière les fûts. Cette nouvelle formation sort un mini CD 4 titres "Même Direction" au début de l'année 2003. Des extraits audio sont disponibles sur le présent site.

Après trois albums, d'innombrables EP, apparitions sur des compilations, et des centaines de concerts à travers toute l'Europe (Allemagne, Suisse, Belgique, Pologne...), le groupe perpétue la tradition pour ce nouveau millénaire, avec sa nouvelle formation, toujours aussi énergique et mélodique.

Les punk-rockers messins ont déjà repris la route des concerts (une dizaine de dates programmées), et ne comptent pas s'arrêter là.

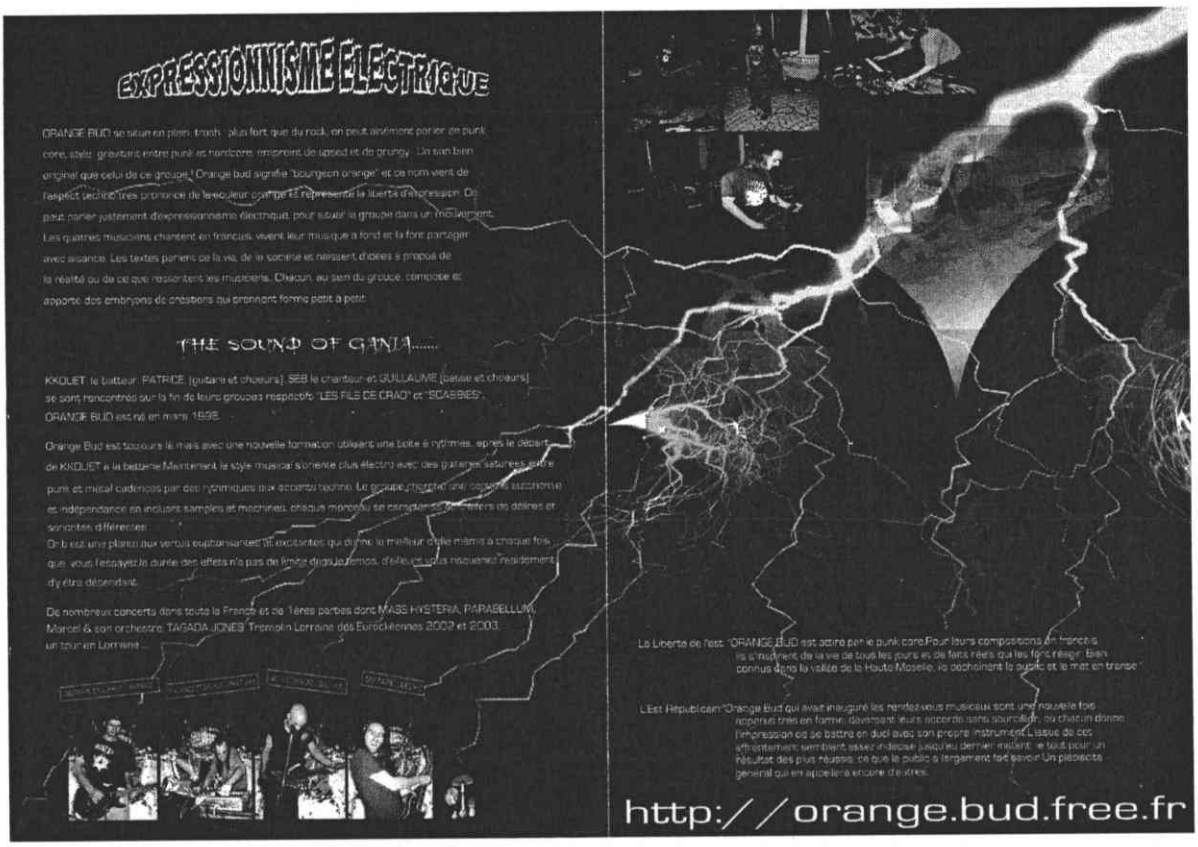
Que l'aventure continue...

L'écart biographique entre ces deux exemples est extrême. Il permet prendre la mesure de la trajectoire personnelle de chaque groupe. En cela, une biographie renseigne sur la carrière d'un groupe et sur ses ambitions artistiques. Elle affirme une identité. De fait, elle est également un indicateur de grandeur. A ce titre, la biographie constitue un instrument de mesure de la qualité artistique. Toutefois, si la biographie peut se révéler trompeuse sous les efforts d'une plume habile (ce n'est pas le cas ici), cette dernière ne résistera cependant pas à l'épreuve du dossier de presse.

Dossier de presse

En tant qu'une compilation de documents présentant les appréciations de la presse à l'endroit des productions d'un groupe, le *press book* rend compte à la fois des appréciations elles-mêmes, mais aussi et surtout, de l'endroit d'où elles proviennent[97]. La grandeur de ces appréciations est évaluée différemment selon qu'elles sont issues d'un quotidien régional, d'un fanzine ultra confidentiel édité à 50 exemplaires ou encore d'un magazine spécialisé à diffusion nationale. C'est ce que l'on peut voir par exemple dans les deux dossiers de presse ci-dessous. Le premier, du groupe vosgien Orange Bud, présente des appréciations issues de la presse régionale. Le second, du groupe vosgien Death To Pigs, privilégie quant à lui des commentaires tirés de la presse spécialisée.

[*Biographie et dossier de presse (page de droite) Orange Bud, 2003*]



[97] Il ne faut pas non plus mésestimer la qualité de l'objet lui-même qui, selon qu'il est imprimé ou photocopié, affirme une identité différente.

[*Biographie et dossier de presse Death To Pigs, 2000*]

Le PUNK ROCK, la NOiSE, la NO-WAVE, la BATCAVE, L'INDUSTRIEL, le DUB, mais aussi le cinéma expérimental, Ken RUSSEL, David CRONENBERG, David LYNCH, JODOROWSKY…
Imprégné par ces diverses influences, DEATH TO PiGS vise une musique atypique, en constante évolution, emprunte de noirceur. Le groupe propose sur scène, des concerts enrichis par des vidéo projections, et des bandes sonores détournées.

… une cinquantaine de concerts et festivals

1998 - 5th DARK WAVE AND ELECTRO MEETING à la laiterie à Strasbourg avec SONAR, LOVE LIKE BLOOD, COLLECTION D'ARNELL ANDREA, ...
- Le MOLODOÏ à Strasbourg avec EXXON VALDEZ

1999 - Le F.E.M.U.R. à Saint dié des Vosges avec SERVO, LYCANTHROPE
- RENCONTRE DU 3ème TRIP à Lunéville (concerts, courts métrages, expositions …) avec JANET ADKINS (Belgique) et NO PINGOUIN
- Le CROCK' MORE à Perpignan

2000 - BURN OUT à Reims avec LYSSA et CREATION IS CRUCIFIXION (U.S.)
- La CASE A CHOCS à Neuchatel (Suisse)
- FreeXpresS Festival # 1 au Noumatrouf à Mulhouse avec VIRAGO, DITHER, SCORN (U.K.), SLEEPERS

2001 - YELL Festival # 3 au Kraken à Colmar avec ANANDA, HORD OF MAMMOUTHS et DEAD FOR A MINUTE
- FANTASTIC' ARTS à Gerardmer
- Le SAS à Delemont (Suisse) avec VIRAGO
- Lactina à Khel avec MUTANT PILLOW, Coutrs métrages, DJ
- 2 dates en Angleterre (Oxford, Wycombe)

Putain, ces 4 titres sont parmi les trucs qui m'excitent vraiment en ce moment. Une espèce de truc dark-post-rock indescriptible avec une rythmique tourbillonnante, des guitares noisy et une atmosphère poisseuse et malsaine digne d'un club de strip-tease spécialisé dans les freaks et le bondage. "Cracher dans la bouche" rappelle le meilleur de Jesus Lizard et "Shadow 13" donne l'impression que l'intégrale de Bauhaus a été trempé dans l'acide. Déjanté à souhait et tout simplement prodigieux.
… possède l'énergie, la violence qui met à vif les émotions, la seule qui transcende la noirceur (KEROSENE N°9 - 1500 ex France)
… aux guitares grinçantes, volontaires et malsaines (DEVOR ROCK N°42 - 5000 ex Belgique)
… jeune formation française à la démarche musicale véritablement personnalisé et novatrice (WARDANCE N°5)
… penchant parfois vers un côté psychédélique ... DEATH TO PiGS ne se veut en aucun cas commun, et compose donc un univers à son image (LA LETTRE DE SAPPHO N°8)
… sans lourdeur, leur musique évoque le mal être, les sensations humides ou l'inquiétude sans nous toucher d'hydrocéphalie. Des voix hurlées ou incantatoires dignes d'un thriller U.S. de seconde zone arpente des riffs austères … Entre PORTOBELLO BONES et HINT … (PUMP 02/2001 - 25000 ex Grand est)
… le rendu, un CD 3 titres excellemment produit, est tout simplement explosif, à la fois intimiste et atypique, psychédélique et violent. Difficile de cerner une telle musique, on pense à plein de chose en même temps (Jesus Lizard, Double Nelson, Cows, Sleepers, Kill the Thrill, Dead Kenedys, Chrome et Killing Joke …) mais finalement death to pigs se révèle être un groupe unique, doué et prodigieux. A découvrir d'urgence ! (ROCK SOUND 03/2001 - 60000 ex France / Belgique / Suisse)

Ces grandeurs sont évidemment évaluées très différemment au sein de chaque dispositif. Prenons un autre exemple. Il est assez improbable que Fugitif, groupe nancéien dont le dossier de presse valorise exclusivement des articles tirés de la presse quotidienne régionale, soit programmé pour sa démarche artistique par une association de diffusion rock à l'Austrasique[98] Celles-ci privilégient généralement des groupes reconnus par la presse spécialisée. Par contre, il lui sera probablement plus facile d'être programmé par le service animation d'une municipalité ou par un comité d'entreprise. Pour quelle raison ? Tout simplement parce que plusieurs articles de presse mettent l'accent sur les liens du groupe avec Cyril Julian, international de basket. Et que ce dernier a profité de son déplacement à l'Elysée pour offrir un CD du groupe à Jacques Chirac. Evénement largement couvert par les médias régionaux [*L'Est Républicain, édition du 8 novembre 2000*].

Basket-ball - De Sydney à l'Elysée

Une médaille contre un CD

Reçu à l'Elysée lundi comme les autres médaillés olympiques, Cyril Julian s'est vu remettre l'ordre national du Mérite. Avant de donner à Jacques Chirac un CD du groupe nancéien « Fugitif »...

Le guitariste-chanteur du groupe ayant accompagné le basketteur lors de cet événement possède une photo où on le voit aux côtés du Président de la République. Et il en fait l'usage stratégique suivant :

> Quand c'est un maire de village qui voit ça, c'est un peu comme dans le temps où on allait chercher la signature du curé, puis dès qu'on avait la signature du curé on pouvait rentrer chez tout le monde. C'est un peu ça. Et voilà, c'est l'anecdote qui fait que finalement aucune porte ne peut ne pas s'ouvrir. Il suffit simplement d'aller vers la porte quoi. [*Gilles, 36 ans, commerçant, guitariste-chanteur dans un groupe rock, répertoire de reprises, 462*]

Dans l'enthousiasme d'une matinée irréelle, Cyril Julian joua même les ambassadeurs de luxe du groupe de rock nancéien *« Fugitif »* (ses potes), dont il donna le dernier CD single à Jacques Chirac. *« Le CD s'intitule "Peyro Clabado" »* reprend Cyril. *« C'est l'endroit où je suis né. Le président Chirac a été un peu surpris quand on le lui a remis, mais il a dit que ça lui faisait extrêmement plaisir et qu'il l'écouterait. Même s'il a avoué qu'il n'avait pas l'habitude d'écouter ce genre de musique ! ».*

Quelle importance ? Lundi matin, tous les rêves étaient permis. Même celui de faire écouter du rock au président de la République.

De la même manière, les groupes lauréats de tremplins tels que les Rock Lycée, Jeunesses Musicales de France, Printemps de Bourges, Eurockéennes, etc., peuvent exercer une fonction de qualification auprès de certains programmateurs ou au contraire, participer de leur disqualification. Ce qui signifie par ailleurs, que ces tremplins constituent des labels de qualité à l'efficacité fort variable.

[98] Il l'a été en avril 2001, mais dans le cadre d'une opération de soutien aux groupes régionaux, devant une assistance très clairsemée.

Fiche technique et plan de scène

Fiche technique et plan de scène sont deux autres objets permettant de produire une évaluation concernant un groupe de rock. Lorsqu'ils existent, ces derniers indiquent notamment le rapport que le groupe entretient avec la scène. En effet, ces documents attestent d'une part qu'un groupe identifie clairement l'équipement nécessaire à sa sonorisation. Et d'autre part, qu'il a des exigences quant à sa répartition dans l'espace scénique. Ce qui rend compte d'une expérience scénique minimale[99]. Et ce qui permet de considérer ces objets en tant que des instruments d'évaluation de la qualité artistique.

[*Fiche technique et plan de scène, Rock Band, 2000*]

Contact sound
Sam Phillips
(33) 03.83.37.98.07

ROCK BAND

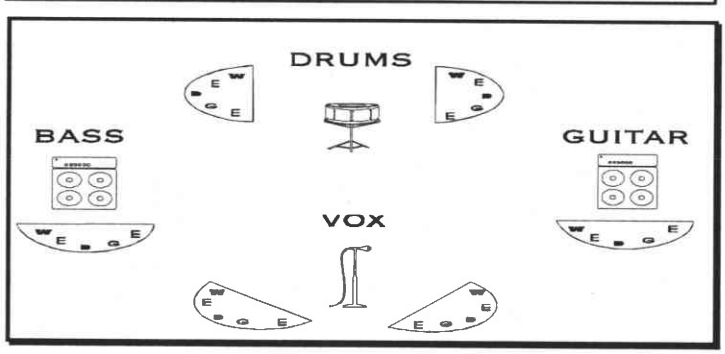
Contact groupe
Tel/Fax
(33) 03.83.30.19.18

TRAFIC MINIMUM / FOLD BACK :
⇒ 2 voies de retours / 2 channels + 6 wedges
⇒ Effets / FX : 2 SPX 990

N°	INSTRUMENTS	MICROS	INPUTS
1	Kick	PL 20	Comp
2	Snare top	SM 57	Comp
3	Snare bottom	SM 57	
4	HH	451	
5	Mid tom	421	Gate
6	Floor tom	421	Gate
7	Overhead Left	451	
8	Overhead Right	451	
9	Bass DI	DI Box	Comp
10	Bass MIC	421/PL 20	
11	Guitar	SM 57	
12	Vox	SM 58 + DI	Comp

ROCK BAND on the road : 4 musicians + 1 Soundsman + 1 Road
⇒ 6 personnes / persons (3 vegetarians)

Installation / Set up	30mn
Soundcheck	1 h
Entre balance et concert / Between soundcheck and gig	1 h



[99] Outre l'équipement technique minimal requis de la part du diffuseur, la fiche technique mentionne généralement si le groupe dispose ou non d'une équipe technique (techniciens son, lumière, chauffeur, vendeur merchandising). Elément non négligeable dans l'appréciation de l'état d'avancement d'une carrière.

En région, les acteurs des dispositifs de production rock recourent donc généralement à trois types d'objets techniques pour évaluer la qualité artistique d'un groupe de rock[100]. Ces objets sont mis à leur disposition par les groupes de rock eux-mêmes. Ce qui marque une différence de traitement entre amateur et producteur. Un groupe attend d'un producteur qu'il s'engage pour lui. Qu'il le programme en concert, qu'il l'interviewe, qu'il coproduise un disque, etc. Il semble donc logique de lui fournir des instruments d'évaluation supposés faciliter la formation de son jugement. De manière à ce qu'il puisse aller au-delà du simple jugement de goût. Les objets techniques constituent donc d'une certaine manière, un gage de « professionnalité ». Cette « professionnalité » est ici suggérée par des objets techniques émanant directement des groupes de rock. Outre ces objets techniques, il est également des supports techniques, extérieurs aux groupes, dont les producteurs s'emparent quelquefois pour évaluer la grandeur d'un groupe de rock.

3.1.2. Supports techniques

Les classements

Les classements constituent des supports techniques à l'évaluation artistique. Ils sont réalisés par des structures d'observation externes aux groupes de rock. Ils fournissent des indications en terme de ventes de disques, de taux de remplissage des salles ou encore de programmation radio. On dénombre plusieurs types de classifications auxquelles les acteurs d'un dispositif peuvent se référer pour évaluer la grandeur d'un groupe. Un hebdomadaire tel que Musique Info Hebdo[101] s'en est fait une spécialité. Il en concentre une bonne dizaine. Mais on peut également citer les classements opérés par la Férarock (Fédération des radios associatives rock)[102], par le mensuel gratuit Start Up[103] ou encore par le mensuel Rock Hard[104]. Au cours de mon enquête, les groupes de rock lorrains sont très rarement apparus dans ces

[100] Ces objets techniques ne sont pas les seuls. Les programmateurs cherchent également à savoir si les groupes disposent d'un matériel promotionnel (disques, affiches).

[101] http://www.musiqueinfo.com [consulté le 27.12.2004]

[102] La Férarock édite plusieurs classements des titres et albums les plus diffusés par les 23 radios affiliées. On peut les trouver dans Musique Info Hebdo, dans les Inrockuptibles et bien entendu, sur le site de la Férarock. Disponible sur : http://www.ferarock.com/ [consulté le 27.12.2004]

[103] Start Up est un magazine mensuel édité par le réseau Starter regroupant 80 disquaires indépendants français. Il produit entre autre un classement des 30 meilleures ventes de disques réalisées par les disquaires du réseau. Disponible sur : http://www.startermusic.fr/a_propos_de_starter.html [consulté le 27.12.2004]

[104] Le magazine publie le classement des meilleures ventes metal réalisées dans un Virgin Megastore parisien.

classements. Les autoproductions y figurent peu de manière générale. Ce qui indique que les réalités des groupes lorrains sont souvent très différentes de celles des groupes classés. Certains producteurs pourront y voir un gage de leur qualité artistique. Mais il est plus rare que ces producteurs y voient une absence totale de qualité artistique. Car les groupes de rock lorrains sont généralement considérés comme des artistes en devenir. Ce qui conduit les producteurs à mobiliser d'autres types de stratégies d'évaluation externes.

Les stratégies d'évaluation

Il arrive que les savoirs d'un producteur se heurtent à des limites, voire à une carence en objets et supports techniques. Dans ce cas, certains d'entre eux déploient quelquefois leurs propres stratégies pour surmonter ces épreuves. Ils élaborent ainsi des supports techniques spécifiques.

> Moi j'ai un très bon indicateur, il s'appelle Yves. Il est disquaire. Lui il a le nez creux en général. C'est un des plus fiables que je connaisse. Je fais quasiment rien sans lui demander son avis (rires). [...] Et donc il faut faire une espèce de travail de translation. Que tu ne peux faire que par les indicateurs. C'est-à-dire, la presse, les top 30 de la Férarock, trois, quatre coups de téléphone à des gens que tu connais en France. De toute façon, le premier truc que tu demandes au mec, honnêtement, c'est combien ça fait d'entrées. C'est malheureux, mais après seulement tu demandes si c'était bien ou pas. Y a du monde ? Au Jimmy pour ça, y a du monde ? A machin à Toulouse pour ça, y a du monde ? A la Cave à Musique pour ça, ça fait combien ? [*Philippe, 42 ans, directeur d'association, diffuseur, 1622*]

Hormis les indicateurs déjà évoqués plus haut, cet extrait d'entretien rend compte d'une stratégie d'évaluation visant à déléguer l'épreuve de qualification et de validation de la qualité. Ici les instruments de mesure se cristallisent sous la forme de deux types de ressources externes. D'une part, on trouve un disquaire. Soit un professionnel disposant de savoirs étendus à valeur prospective. De l'autre, on trouve une communauté de pairs (professionnelle ou non) disposant quant à elle d'une expérience à valeur rétrospective. Dans les deux cas, cette délégation stratégique conduit à des arguments économiques indissociables des arguments artistiques. Ce qui a pour vertu de faire glisser le regard vers les critères de faisabilité, indissociables de l'évaluation de la qualité artistique.

3.1.3. Critères de faisabilité

Si les acteurs des dispositifs de production rock évaluent la qualité artistique à partir d'une combinaison d'états du corps, de savoirs, d'objets et de supports techniques, il semblerait qu'ils intègrent également dans leur évaluation un certain nombre de critères de faisabilité. En

effet, s'ils décident de s'engager en faveur d'un groupe de rock[105] et de lui consacrer leur temps et leur argent personnel, il est primordial de valider leur jugement esthétique par un compromis de coopération. C'est une évidence largement démontrée par Howard Becker[106]. Ce compromis, s'il aboutit, vient alors confirmer le jugement esthétique. Il procède fréquemment d'arguments à forte coloration éthique et/ou économique comme l'indiquent les propos suivants :

> Je reçois pas mal de disques, mais je peux pas simplement me contenter du disque d'un groupe qui me plait pour décider de sortir un disque. Il faut toujours en savoir un peu plus quand même. Avant de voir un groupe en concert. J'envoie un mail ou je prends mon téléphone. C'est indispensable. Faut savoir où tu fous les pieds. Tu mets quand même du blé dans l'opération. J'ai besoin de savoir si le groupe est stable. S'il va pouvoir assurer la promo du disque. S'il va pas splitter quinze jours après la sortir du disque. C'est difficile à apprécier, mais bon, quand tu causes avec les gens t'arrives à te faire une petite idée. Et puis faut qu'ils soient sympas. Pas que ce soit une prise de tête. Faut qu'ils soient dynamiques aussi. Faut qu'ils aient envie de tourner. Et faut qu'ils te donnent envie de bosser pour eux. Faut pas qu'ils aient des prétentions exorbitantes non plus. Attends, on est pas une major, faut l'intégrer. On peut pas faire mieux qu'une coprod. On peut pas payer le studio et tout ça. Faut rester raisonnable. Faut pas que ce soit non plus un groupe de fachos avec des idées à la con. Ça brise tout. Ça m'est déjà arrivé. Je reçois le disque d'un groupe. Je trouve ça hyper cool et après, j'apprends qu'ils sont d'extrême droite. Plof ! Rideau ! Bonsoir ! Ça te refroidis. Ça fait beaucoup de choses, mais comme ça va te coûter du blé cette affaire, vaut mieux réduire les risques au max, non ? [*Conversation avec Jack, 26 ans, manager d'un petit label punk rock*]

Une coopération effective entre un producteur et un groupe de rock marque un point d'achèvement dans l'évaluation de la qualité artistique d'un groupe de rock. Il se traduit par la réalisation d'un objet spécifique. Dans cet extrait d'entretien, il aurait pu se traduire sous la forme d'une coproduction phonographique. A condition qu'elle s'inscrive sous un cadre éthique et/ou économique recevable. Par conséquent, un cadre fixe une contrainte. Elle détermine la coopération. Et donc l'évaluation. A ce titre, les critères de faisabilité sont indissociables des instruments de mesure.

3.2. LA MUSIQUE ROCK ET SA FIGURE

Un groupe de rock se définit généralement sous la forme d'une association d'acteurs réunis autour d'un projet partagé, consistant à produire de la musique. A supposer que cette

[105] Cette décision est quelquefois précédée elle aussi d'un certain nombre de conditions techniques comme l'indiquent les propos suivants : « Donc avant la prise de décision, il y a la décision d'écouter qui est subjective. Et que s'il y a un mec qui me tanne trop pour que je l'écoute, ça va me gaver et je vais pas l'écouter. Si un mec me tanne pas assez, je vais peut-être pas l'écouter non plus. Et donc tout ça c'est vache ment subjectif. Ça dépend des relances du groupe. Comment ils le font. Si je les trouve sympas au téléphone. S'ils me donnent envie d'écouter leur truc sans savoir ce que c'est. Déjà c'est hyper subjectif. Après j'écoute ». [*Philippe, 42 ans, directeur d'association, organisateur de concerts, 1692*]

[106] BECKER, H. S. 1988, *op. cit.*

définition lapidaire soit recevable, l'entité groupe devient une personnalité morale représentée sous un nom de groupe. Ce nom fonctionne comme une bannière ou un emblème, en ce sens qu'il confère une identité commune aux acteurs qui se trouvent associés dans le groupe. Identité a priori supérieure à la somme des acteurs qu'elle représente. Mettre à jour ce procédé métonymique permet deux choses contradictoires, mais très complémentaires. Premièrement, de ne pas ignorer la nature collective d'un groupe de rock. Deuxièmement, d'en parler tout de même au singulier. C'est sur ce mode que j'évoquerai le groupe de rock dans cette section. Cette posture me conduit de fait, et à dessein, à éviter le problème de l'ajustement entre les membres d'un groupe[107]. Il devient ainsi plus commode de prétendre qu'un groupe de rock puisse évaluer la qualité artistique d'un dispositif. Comment, dans ce cadre, un groupe procède-t-il pour porter des jugements ? Je fais l'hypothèse que ses jugements sont toujours prononcés en regard de sa propre expérience. Autrement dit, que ses évaluations qualitatives sont fonction de la grandeur qu'il attribue aux personnes, aux objets ou aux dispositifs dont il se saisit pour lui-même, ou dont il souhaiterait pouvoir se saisir pour lui-même. Afin de vérifier cette hypothèse, il me semble opportun de situer le groupe dans ses relations avec les dispositifs de diffusion, de commentaire et de production phonographique.

3.2.1. Le groupe de rock et la diffusion

Le rapport qu'un groupe de rock entretient avec le dispositif de diffusion tient généralement en trois points : un lieu, un cadre et des conditions. Chacun de ces points est évalué par un groupe de rock selon des critères précis et combinatoires fondant sa qualité artistique propre ou la représentation de ce que pourrait ou devrait être sa qualité artistique. Si l'on prend l'exemple du lieu de diffusion, il apparaît qu'un grand nombre de groupes déclare vouloir jouer devant un public important. Soit comme un groupe ayant quelque envergure. Pour ceux-ci, jouer au Zénith de Nancy ou au Galaxie d'Amnéville constitue alors un élément d'appréciation de leur propre grandeur. Pour d'autres, ce type de lieu n'a pas l'attractivité d'une salle mythique comme le pub rock Chez Paulette, fort d'une histoire et d'une personnalité[108]. Pour d'autres encore, c'est se produire au sein d'un squat évacué par la police qui confère de la valeur.

---

[107] La question de l'ajustement est traitée de différentes manières dans BENNETT, H. S. 1980. *On becoming a rock musician*. Amherst : University of Massachusetts Press, p. 131-189.

[108] On notera qu'il existe quelques poignées d'autres figures de la diffusion en Lorraine. Mais celles-ci sont moins attachées à un lieu, qu'à une structure associative.

> On veut aussi essayer de monter d'un cran, faire des concerts un peu plus importants. Pas que dans des cafés. Faire des festivals. Le Rock Lycée au Zénith, on a jamais pu le faire. Tu vois, ou jouer une fois au Marathon Rock. C'est pas le fait de gagner un enregistrement, mais de jouer devant 1 000 personnes. Des trucs comme ça. Faire la première partie d'un gros groupe. Pas seulement dans des cafés devant dix personnes. Moi j'ai des potes qui font que la tournée des cafés. Moi je ferais pas ce qu'ils font, ils arrêtent pas. Un coup ils ont joué dans une couscousserie, les gens bouffaient et ils jouaient en face. Ils sont payés, mais où est le plaisir ? On essaiera de plus cibler. On préfère essayer de faire des concerts plus gros, jouer sur de grosses sonos, de gros lights, ça fait toujours plaisir. [*Maurice, 28 ans, emploi jeune, chanteur d'un groupe crossover metal, 156*]

Outre la question du lieu, cet extrait d'entretien illustre également l'importance que revêtent le cadre et les conditions de la pratique pour ce qui relève de l'appréciation d'une carrière artistique en cours. Ces éléments sont toujours interdépendants. En effet, concernant le cadre de la diffusion, faire la « première partie » d'un groupe d'envergure sous entend de se produire dans un lieu important compte tenu de sa jauge ou de sa valeur symbolique. La question de la « première partie » est transversale à tous les groupes. L'idée étant de partager l'affiche avec une formation dont la notoriété, assurera la présence d'un public nombreux. Mais il ne faut pas oublier que certains amateurs considèrent comme importantes des formations dont la notoriété ne dépasse pas le cercle *underground* des initiés. Ces mêmes groupes se produisent quelquefois dans les bars et les petites salles, ce qui pour certains contribue à leur grandeur. Pour d'autres, le problème ne réside pas tant dans le lieu, mais plutôt dans sa localisation géographique. Dans ce cas, c'est en donnant des concerts hors région que s'acquiert la grandeur. Car le poids symbolique d'une biographie mentionnant une tournée aux Etats-Unis ou en Europe est sans équivalent avec une biographie mentionnant la tournée des bars lorrains. Si le cadre spatial est un instrument de mesure objectif, le cadre temporel l'est tout autant. Rien de commun par exemple entre une série de concerts sporadiques et une série de concerts hebdomadaires donnés dans le cadre d'une tournée. Sans compter l'importance du cadre organisationnel du concert. Car le cadre permet d'établir une hiérarchie entre les concerts. Leur valeur diffère selon qu'ils sont donnés dans le cadre d'un tremplin ou dans le cadre d'un concert « traditionnel » par exemple. En effet, il existe plusieurs types de tremplins comme on a pu le voir dans le chapitre 2. Les plus prestigieux et les plus courus sont ceux mis en oeuvre par le Printemps de Bourges et les Eurockéennes de Belfort. Ils permettent aux groupes lauréats de se produire dans le cadre de ces festivals, ce qui leur assurera une bonne exposition médiatique. Pour certains groupes, la récompense que constitue la programmation à l'un de ces festivals est une fin en soi[109]. Pour d'autres, elle ne

[109] J'ai ainsi pu recueillir les propos de musiciens d'un groupe lauréat ayant décidé de mettre un terme à sa carrière deux mois après sa prestation dans le cadre d'un des festivals. Cet événement a constitué pour eux, selon leurs propres mots, l'aboutissement de leur carrière.

représente qu'une étape. En général, à mesure que les groupes avancent dans leur carrière, ils ne se commettent plus dans ce genre d'opérations et moins encore dans les tremplins au prestige inférieur où l'on remporte un bref séjour en studio ou un bon d'achat. Ou à tout le moins, ils établissent des hiérarchies entre différentes opportunités :

> Y a plein de trucs que t'as pas intérêt à faire question image. C'est peut être prétentieux, mais, à partir du moment ou tu te donnes une image professionnelle, au stade ou tu en es, que tu dis aux gens que c'est des pros, qu'ils savent tenir une scène. Je l'affirme parce que c'est vrai ! C'est pas parce que tu vends pas 100 000 albums que tu sais pas ce qu'il faut faire. Souvent les gens font pas la différence. Mentalement, si tu fais des tremplins dans un bled, ça te ramène au rang d'amateur. Ça c'est lourd. [...] Mais bon c'est comme ça, c'est dans les mentalités. Donc je refais le tremplin MSN qui permet de gagner des jours de studio au studio Guillaume Tell, bien connu. C'est un tremplin avec une certaine aura, ok. L'autre tremplin bidule, je le ferais pas, parce que t'as l'impression de régresser, par rapport à l'image que tu renvoie. Si tu le fais dans ta région, t'es foutu. Après c'est un problème de gestion d'image. Il faut faire attention. T'as souvent des retours. Tu sais l'image, c'est très, très con. Il faut être attentif. [*Barthélemy, 40 ans, Rmiste, manager, responsable de production phonographique, 384*]

Les groupes moins expérimentés agissent évidemment avec moins de circonspection que ce manager. Leur souci est de se produire en concert. Ils accordent donc généralement de la valeur à tout ce qui peut y contribuer. Notamment sous de bonnes conditions techniques. C'est ce qui explique par exemple la ferveur autour du Rock Lycée[110] ou huit groupes s'affrontent généralement à l'applaudimètre. Mais peut on valoriser de la même manière une sélection pour les Eurockéennes et une sélection pour le Rock Lycée ? Dans une biographie par exemple. Evidemment non. La dimension locale du Rock Lycée et sa résonance lycéenne tendent à affaiblir la valeur artistique du lauréat en dehors de sa sphère scolaire et familiale. A l'inverse, une participation au festival des Eurockéennes ponctue brillamment le parcours artistique du lauréat, du fait notamment de l'envergure nationale de la manifestation[111]. En tous les cas, le cadre d'un concert est un critère déterminant pour procéder à l'évaluation de la qualité artistique d'un groupe de rock. Car il permet de procéder à des hiérarchisations qui sont fonction de la sensibilité éthique et esthétique de chacun. Les propos suivants en constituent une illustration exemplaire :

> Alors en été, à partir du printemps tout ce qui est concentration moto, tout ce qui est foire-expo, foires... Il y a les brocantes qui reviennent depuis une dizaine d'années, des brocantes dans chaque village, ces choses-là, bon ben là on peut se proposer. Aux municipalités, aux associations... D'animer leur truc. On l'a fait l'année dernière pour les enfants malades du CHU. Là c'est pour le Téléthon. Là c'est pour les Restos du Cœur ou on fait des concerts gratuits. [...] Donc on le fait pour une association, une municipalité qui veut faire un truc comme ça. Ça fait une animation. Une animation musicale avec un podium, ça met toujours en valeur la manifestation...

[110] Ce tremplin s'adresse exclusivement aux groupes dont l'un des membres au moins est lycéen. Les dernières éditions du tremplin (ayant lieu au Zénith de Nancy) se sont déroulées devant un parterre de 3 000 à 4 000 personnes. Les lauréats bénéficient d'un séjour en studio ou d'un stage de perfectionnement musical.

[111] Une programmation hors système de tremplin confère évidemment un prestige supérieur. Mais alors, c'est l'heure de passage (ainsi que l'épaisseur et la taille de la police de caractère attribuée au groupe sur l'affiche du festival) qui fixe la hiérarchie.

Ouais, certainement…

Sans avoir de critères de sélection. Personnellement on fait de la musique qui est pas discriminatoire. Moi ça ne me dérange pas si on me propose d'aller jouer pour la convention des nains de jardin : j'y vais. J'ai vu ça il y a pas longtemps à la télé : la convention des nains de jardin… Comme ça en plus les gens, autour de ça, ont une volonté de s'amuser. Quand on joue à une brocante, c'est pas avec le sourire. C'est pas par contrainte mais… [il réfléchit]

Dans un meeting politique ça changerait peut-être…

Voilà, dans un meeting politique faudrait voir. J'irais pas faire un concert pour le Pen, mais pour le reste faudrait voir dans quel cadre c'est. Si c'est pour faire de la propagande électorale c'est niet. Pour pas mettre une étiquette au groupe. [*Gilles, 36 ans, commerçant, guitariste-chanteur dans un groupe rock, répertoire de reprises, 122*]

L'idée de l'animation évoquée ici constitue souvent un obstacle majeur pour les groupes de rock. Hormis pour certaines causes bénéficiant d'une forte légitimité sociale telles que le Téléthon ou les Restos du Cœur, la perspective d'un concert-animation pour une fête de village reste moins noble qu'un concert de type « traditionnel ». Elle est donc souvent catégoriquement reniée[112] :

On est pas un groupe de baltringues ! On va pas faire du baloche dans une fête de quartier à la con pour jouer devant mémé et son clebs. C'est pour ça qu'on fait plus la fête de la musique. Faut arrêter ! Les bars c'est pareil, tu joues devant une bande de « chouèches » [habitués alcoolisés], ras le cul ! On l'a fait, mais on le fait plus. Fini. On est un groupe de rock, merde ! Pas des animateurs de supermarché ! On est pas « La croisière s'amuse » ! C'est pas qu'on se la pète. On joue moins souvent, c'est sûr, mais au moins on joue dans un cadre normal pour un groupe. C'est ça le pur rock'n'roll ! [*Conversation avec Vivien, 30 ans, guitariste d'un groupe de rock*]

Nous on fait de la musique pour faire de la musique. Bon, on, se déplace quand même en tournée, mais on fait plus de petits concerts. On a refusé plein de concerts, enfin quatre, cinq concerts. Parce qu'on était pas assez payé. Parce que ça nous faisait chier de les faire. Parce qu'on avait pas envie de se prendre la tête. C'est pas qu'on se la joue stars, mais on a assez donné dans les plans de folie. A partir comme des dératés dans tous les sens. [*Xavier, 33 ans, luthier, guitariste dans un groupe punk rock garage, 388*]

Si les conceptions de la pratique rock sont évidemment bien plus variées que ne le laissent penser ces trois derniers extraits d'entretien, ils permettent néanmoins de mesurer l'écart pouvant exister entre elles. Cette diversité axiologique ne doit pas occulter que la diffusion s'exerce également sous un certain nombre de conditions. Conditions constituant elles aussi des instruments de mesure de la qualité. Elles prennent en compte des facteurs comme la nourriture, l'hébergement, le cachet, l'équipement technique du lieu, le public[113] ou encore la cordialité de l'équipe de diffusion comme le donnent à entendre en partie ces propos :

---

[112] Bien majoritairement discréditée, la formule du concert-animation n'en constitue pas moins un véritable marché pour le monde du rock. Un marché que se partagent généralement une poignée de formations proposant un répertoire de reprises.

[113] Le critère du public est particulièrement intéressant dans un monde du rock régional. Outre la question du nombre, s'agissant d'un milieu d'interconnaissances, il repose sur un certain nombre d'attendus de part et d'autre. Par exemple, un groupe de rock appréciera la présence d'un certain nombre de figures : rédacteur de fanzine, diffuseur, label manager, etc., qu'il aura éventuellement pris soin d'inviter. Mais un groupe de rock attend aussi de reconnaître dans le public ses amis, parents ou pairs. C'est ce qu'illustrent les propos suivants : « Le mec qu'est venu plusieurs fois te voir en concert, lorsqu'il monte un groupe et qu'il t'invite, il faut y aller

Un bon concert, c'est où tout se passe bien de A à Z. On a eu pas mal de galères en concert. On a jamais voulu refuser un plan si tu veux. Selon nous, on peut pas se permettre de refuser un concert, que ce soit un truc pourri ou pas. On a eu pas mal de galères quand même. On est tombé sur des trucs qu'étaient pas organisés du tout, c'était le vrai bordel. La sono qui explose, concert dans les bois sur un semi-remorque avec un groupe électrogène derrière. Je me souviens un été on a explosé trois groupes électrogènes en un mois. Des mecs qui organisent plus une grosse soirée avec de la musique et de la bière et qui se soucient pas trop de musique, de la coordination et tout. Mais bon, quand on y repense maintenant c'était des bons plans, des trucs où on s'est fendu la gueule. Maintenant qu'on en fait plus régulièrement, c'est un concert bien organisé de A à Z. Où t'es accueilli correctement. Où tu manges correctement. Encore plus pour nous, on est des gros mangeurs. Si on mange pas correctement, des fois tu te tapes un vieux casse-dalle c'est limite. Si tu bouffes bien, c'est déjà une bonne partie de la soirée qu'est bien partie. Donc ça, après des conditions de jeu correctes. Tu veux avoir un minimum de son sur scène, un minimum de son en façade. Et puis du matériel qui marche. On a une malédiction au niveau des retours. Depuis les débuts du groupe on se tape les retours qui sautent ou qui marchent pas. C'est compliqué de jouer sans retours. Dans cette musique, faut une bonne façade pour que les gens comprennent ce que tu fais. Ça peut être suffisamment le bordel pour qu'à cause du son, les gens puissent ne pas accrocher. C'est pas pour décharger les musiciens de ce qu'ils peuvent ou pas faire. Mais si le son est pourri, ce genre de musique, non seulement tu comprends rien, mais en plus ça te pète les oreilles. Faut le dire. Ça veut pas dire qu'il faut que ça soit fort, mais un son correct. J'ai vu à plusieurs concerts des gens d'un certain âge apprécier ce qu'on fait. Pour terminer, faut aussi un public réceptif, c'est-à-dire pas un public hyper nombreux, mais qui participe. C'est plus l'interactivité qu'il peu y avoir entre nous et le public, on joue vachement là-dessus. On est par là pour faire notre musique et puis au revoir. Il faut qu'il se passe quelque chose entre le public et nous. A partir de là en gros, c'est un bon concert. [*Fabrice, 25 ans, étudiant, batteur d'un groupe rap metal, 84*]

Cet extrait d'entretien illustre que les évaluations qualitatives du dispositif de diffusion procèdent d'une combinaison d'instruments de mesure. Ceux-ci se constituent de critères d'évaluation touchant à la fois aux lieux, aux cadres et aux conditions de la diffusion. Mais il faut également prendre en considération l'autoévaluation effectuée par les musiciens quant à leur propre prestation scénique comme le rappellent ces extraits d'entretiens :

C'est quoi pour toi un bon concert quand t'es sur scène ?

C'est déjà quand on joue bien. Le reste on s'en fout. C'est ça un bon concert. T'es payé pour faire ça, autant le faire bien. C'est quand les fins de morceau sont nickels. C'est quand les blancs entre les morceaux sont nickels, tu peux faire des petites conneries dans la masse sonore, puis qui n'en fait pas ? Mais c'est quand tu ressors de là et que t'es satisfait. Ça se voit tout de suite de toute façon. C'est pas forcément l'accueil du public, la réaction. Le public il peut bouger, de toute façon, il est complètement imbibé. A la limite tu pourrais faire du mi à vide tout le temps, y dirait rien. D'un autre côté, t'as toujours des gens derrière qui regardent, qui écoutent, qui connaissent bien les morceaux, qui attendent la même reproduction sur scène. Autant leur donner ça. T'as des fois où les gens bougent pas, mais apprécient. Après ils achètent. En fait, c'est ça pour moi un bon concert. C'est rien d'autre que d'avoir bien joué. Tu peux aussi avoir l'ambiance, tout. Mais pour moi et le groupe, c'est avant tout, bien jouer. C'est bien de se dire que les morceaux étaient nickels. Paf, paf, ils en ont pris plein la gueule, c'est le but du jeu. Je fais mon truc le mieux possible, je me casse. C'est le principe du boulot. [*Florent, 33 ans, fonctionnaire, guitariste d'un groupe death metal, 296*]

Un bon concert c'est déjà du monde dans la salle et qui bouge, des musiciens carrés et puissants. Quand on joue comme des merdes, c'est nul. Généralement c'est pas nul à chier. Non faut déjà que nous on soit bien. Quand nous on est bien et que le public participe, il saute bouge, crie, il y a de la chaleur, de la sueur qui se dégage, c'est un bon concert. Chacun à sa part de responsabilité. Le groupe doit faire un show et jouer, se démener et le public doit réagir. Si t'as l'un sans l'autre, c'est nul. Si t'as les deux, c'est génial. [*Nathan, 20 ans, étudiant, batteur dans un groupe death metal, 80*]

---

sinon, t'es un gros connard prétentieux. Y a des trucs à faire et pas faire ». [*Barthélemy, 40 ans, Rmiste, manager, responsable de production phonographique, 410*]

On voit ici que la qualité technique propre d'un groupe constitue également un instrument de mesure efficace. Ce qui signifie que l'évaluation de la qualité artistique d'un concert articule éléments d'appréciation externes et éléments d'appréciation internes. En est-il de même pour ce qui relève du dispositif de commentaire et notamment de la presse papier ?

3.2.2. Le groupe de rock et la presse papier

Le rapport qu'un groupe de rock entretient avec un dispositif de commentaire tel que la presse papier s'effectue généralement en regard de trois formes de presse : le fanzine, la presse spécialisée (à diffusion nationale) et la presse quotidienne régionale (PQR)[114]. Ces formes sont hiérarchisées. Une opération portée par les groupes de rock sur la base de critères combinatoires dont ils font l'expérience par eux-mêmes. A savoir que les groupes de rock se soumettent à l'évaluation de la presse, ce qui leur permet en retour de soumettre la presse à leur propre évaluation. Ce faisant, on peut donc dire que cette opération contribue à fonder la qualité artistique des formes de presse tout autant que celle des groupes. A priori, la presse spécialisée occupe la position la plus prestigieuse, suivie du fanzine, puis de la PQR. Et pour cause pourrait-on dire. Car chaque forme de presse renvoie à un tirage, à un mode de distribution, à un rédacteur et à un lectorat. Ainsi, le prestige dont jouit la presse spécialisée découle-t-il à la fois de sa puissance de distribution (élément indissociable de son tirage), de son équipe de rédaction et de sa capacité à toucher un lectorat large et spécialisé lui aussi.[115] Sans oublier bien entendu, son contenu rédactionnel qui présente les groupes importants faisant l'actualité. Rien de comparable avec un fanzine qui ne dispose généralement que d'une distribution limitée, mais qui compense cette carence par une singularité rédactionnelle et un lectorat ultra spécialisé. Rien de comparable non plus avec la PQR dont la puissance de rayonnement est effective mais restreinte à un territoire régional et qui, par ailleurs, fonctionne avec une équipe de rédaction généraliste. Les choses ne sont toutefois pas aussi figées qu'elles y paraissent au travers de ce rapide comparatif. En effet, ces hiérarchies sont fonction de l'usage que leurs utilisateurs font des trois formes de presse. En effet, si les groupes estiment qu'il vaut mieux récolter une chronique disque provenant d'un fanzine plutôt que de la PQR (pour des raisons de spécialisation rédactionnelle), il n'est pas cependant

[114] Il existe évidemment d'autres formes de presse papier comme les magazines gratuits ou la presse généraliste. Je ne retiendrai ici que les trois formes les plus fréquemment mobilisées par les groupes de rock de l'échantillon.

[115] Sans compter que la presse spécialisée adjoint aujourd'hui fréquemment à ses publications un CD sampler présentant un certain nombre de titres d'artistes évoqués dans ses pages. Un magazine tel que Rock Hard accorde chaque mois une place à un titre démo.

pas certain qu'une annonce de concert soit aussi efficace dans un fanzine que dans la PQR. Cette dernière présente notamment l'avantage de pouvoir toucher directement ou indirectement, et de façon hebdomadaire, le public potentiel du concert. Une qualité de service que le fanzine, du fait de sa parution aléatoire, est souvent loin de pouvoir offrir. De la même manière, l'annonce d'un concert ou d'une sortie disque dans la PQR peut s'accompagner quelquefois d'une brève présentation ainsi que d'une photo de groupe, chose improbable dans la presse spécialisée qui n'ira jamais au-delà de la publication de l'annonce en question. [*Article issu de la PQR à propos du groupe vosgien Orange Bud. Disponible sur : http://orange.bud.free.fr/reg.htm*]



osc@saint-nabord.fr

Le Thillot

Don du sang

Le centre de transfusion de Lorraine organise une matinée ou chacun pourra faire don de son sang le samedi 6 décembre de 8 h 30 à 12 h à la salle des fêtes de la mairie.

Les copains d'abord...

Pour Orange Bud le Printemps vient en décembre

Peut être qu'un jour le groupe thillotain reprendra à son compte ce titre de Brassens dans une version édulcorée, quoiqu'il en soit ce slogan leur colle à la peau. Bien que né en 96 les membres d'Orange Bud ont plus de 10 ans d'expérience musicale derrière eux ; et mine de rien cette «bande de potes» qui vivent leur passion pour eux avant tout, pour l'amour de la musique et de ceux qui les soutiennent, vivent une année 2003 qui les font monter d'un cran au box office du rock. Si la scène les a vu assurer les premières parties de groupes tels Black Bombe A, Mass Hysteria ou les Tagada Jones, ils ont sortis en octobre un sixième album «Lachez du zeste», enregistré à Metz à la Battucada avec des moyens très professionnels.

Très punk core ce CD a des accents technologiques sans oublier leur Printemps de Bourges qui s'est déroulé à Saint Dié le 22 novembre. Orange Bud s'est qualifié haut la main pour la finale régionale qui se déroulera au Zénith à Nancy le 19 décembre. «Orange Bud» qui signifie bourgeon orange n'a plus qu'une marche à gravir pour éclore à Bourges au printemps prochain...

Le 20 décembre Orange Bud sera à Vagney à l'estaminet avec le groupe Scabbies reconstitué pour l'occasion.

Un bus gratuit au départ du Thillot est organisé pour accompagner Orange Bud au Zénith (entrée gratuite) avec arrêt à Vagney.

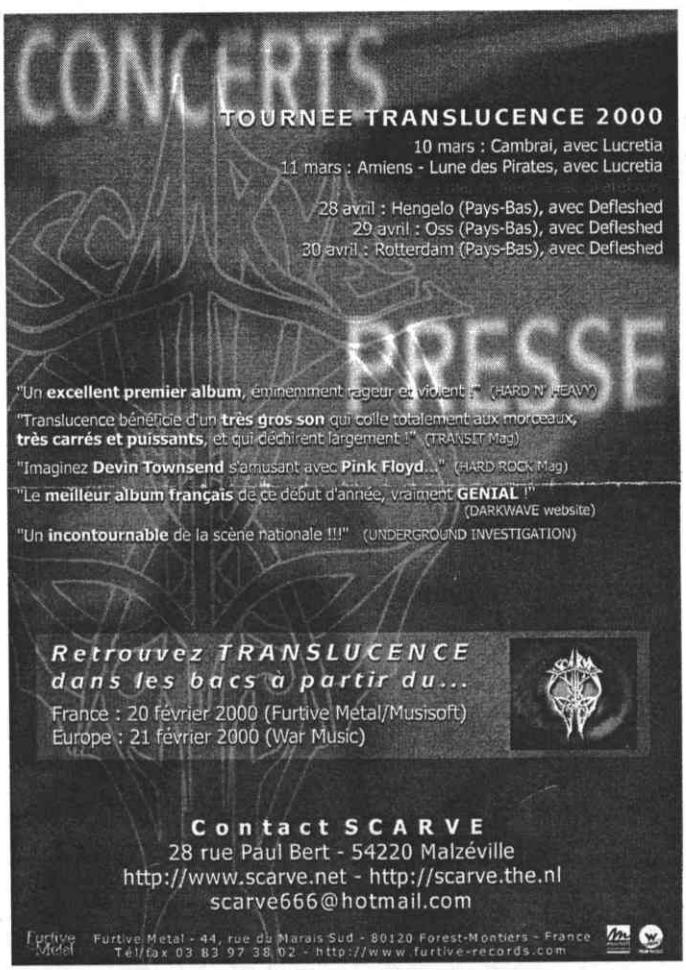
Renseignements au 06 83 91 41 94.

D'autre part, il faut garder présent à l'esprit que la PQR constitue parfois l'unique espace d'accueil pour certains groupes. C'est précisément le cas des groupes de reprises rock par exemple. Mais c'est également le cas de certaines formations dont la musique ne trouve écho ni dans la presse spécialisée, ni dans les fanzines. Dans ces conditions, on peut donc faire l'hypothèse que les groupes sont tout simplement contraints de valoriser les retombées critiques existantes. Ce qui les conduit à produire de nouvelles hiérarchisations. Quelle que soit la forme de la presse, la figure cardinale reste l'interview, devant la chronique disque et devant l'annonce d'un concert ou de la sortie d'un disque. La raison en est simple. L'annonce n'émet aucun jugement critique à l'inverse de la chronique disque, qui dans certains magazines s'accompagne d'une évaluation

chiffrée. Quant à l'interview, elle permet de s'inscrire dans un régime de justification. Mais plus encore, le traitement accordé par la presse à l'endroit d'un groupe de rock lui indique son positionnement au sein du monde du rock. Elle lui renvoie un critère de qualité. Une qualité nationale et professionnelle pour la presse spécialisée. Une qualité nationale ou régionale, mais *underground* pour les fanzines. Une qualité régionale pour la PQR. Avec évidemment la possibilité de combiner l'ensemble de ces niveaux. En fonction de quoi, le groupe de rock dispose d'éléments lui permettant de mesurer sa propre grandeur. S'il est a priori possible d'établir une différence entre une interview parue dans la presse spécialisée et un article-interview paru dans la PQR, il ne faut jamais négliger la valeur que lui attribue le groupe qui en bénéficie. Pour un groupe de rock aux ambitions hexagonales ou européennes, deux pages d'interview dans un magazine spécialisé constituent une reconnaissance de la part de l'appareil critique rock lui conférant un statut équivalent aux « grands » groupes :

> Je me suis vraiment rendu compte qu'on avait gravi un échelon à la sortie du deuxième album. D'un coup, on a eu plein, plein d'interviews dans des magazines. A un moment ça n'arrêtait plus. C'était la folie ! J'avais presque l'impression de jouer dans Metallica (rires). A une plus petite échelle c'est sûr, mais bon ! C'est vraiment cool, parce que tu te rends compte que les gens apprécient ton travail et veulent en savoir plus sur toi. C'est cool ! Du coup, ça nous a permis de faire vachement plus de concerts. [*Conversation avec Loïc, 24 ans, guitariste d'un groupe metal ayant enregistré plusieurs albums sur un label indépendant*]

A titre d'exemple, observons les rapports qu'entretient la presse metal et le groupe thrash/death metal lorrain Scarve[116]. En 2000, lors de la sortie de son premier album (*Translucence*, Furtive Records), le groupe bénéficie d'excellentes chroniques. Le *flyer* promotionnel [*photocopie couleur, format A 4, ci-contre*] accompagnant la sortie du disque met en exergue les extraits de cinq de ces chroniques.



[116] L'adresse du site Web du groupe est la suivante : http://www.scarve.net/ [consulté le 27.12.2004]

Trois d'entre eux sont issus de fanzines. Les deux autres sont tirés de la presse metal nationale.

Le second album du groupe sort en 2002 (*Luminiferous*, Listenable Records). Les critiques de la presse sont toujours plus élogieuses. Le *flyer* promotionnel [*imprimé, quadrichromie, A 4, ci-contre*] accompagnant la sortie du disque met cette fois-ci en exergue les extraits de quatre chroniques (associées à des notations). Seul l'un d'entre eux provient d'un fanzine. Les autres sont tirés de la presse metal nationale. Pour la sortie de son troisième album début 2004 (*Irradiant*, Listenable Records), le groupe bénéficie d'une note de 8,5 dans le magazine Rock Hard[117]. La rédaction lui décerne la seconde place de son « soundcheck » du mois de janvier. Dans l'édition du mois suivant, le groupe bénéficie d'une interview de trois pages[118]. Un peu plus tard, dans l'édition du mois d'avril, le batteur du groupe, Dirk Verbeuren, fait la couverture du magazine [*Rock Hard, n° 32, première de couverture, ci-contre*]. Et dans le même temps, la revue consacre à nouveau deux pages à Scarve[119]. Ce parcours illustre assurément une ascension médiatique brillante. Mais au-delà de cette évidence, cet exemple permet de mieux saisir





[117] *Rock Hard*, n° 29, janvier 2004, p. 78.

[118] *Rock Hard*, n° 30, février 2004, p. 64-66. L'interview du groupe est annoncée en couverture du magazine, au même titre (police de caractère identique) que quatorze autres artistes internationaux. Un clip du groupe est également présent sur le CD sampler du même numéro. Par ailleurs, la presse papier metal européenne, unanime, n'a attribué à *Irradiant*, aucune note inférieure à 8 sur 10.

[119] *Rock Hard*, n° 32, avril 2004, p. 26-27.

la nature des instruments de mesure de la qualité artistique dont dispose un groupe au travers de l'importance que lui accorde la presse.

Pour un groupe de reprises rock aux ambitions plus locales, une interview dans un quotidien régional marque une forme de reconnaissance non pas tant critique – l'appareil critique étant inexistant pour ce genre de groupe – que publique :

> Ça nous a servi d'avoir plusieurs articles dans le Répu[blicain Lorrain]. Parce que les gens disent maintenant : « Ouais, ouais ! On vous a vu dans les journaux ! » Donc le nom leur dit quelque chose. Moi ça me fait vachement plaisir d'être reconnu par mon boulanger ou par des gens dans la rue. Le boulanger il m'a dit qu'il viendrait nous voir la prochaine fois qu'on jouerait dans le coin. C'est sympa ! C'est mon heure de gloire à moi. Ça fait plaisir à ma famille aussi. [*Conversation avec Daniel, 35 ans, travailleur social, bassiste dans plusieurs groupes de reprises rock*]

L'interview ci-dessous vise à porter le regard sur un itinéraire singulier d'amateur de rock [*Est Républicain, édition du 31 mai 2000, ci-dessous*]. Ici pas de disque à défendre, ni de carrière à entretenir. Plutôt un parcours à retracer pour annoncer une manifestation et dans le même temps, mettre l'accent sur un phénomène étonnant : la reformation de certains groupes

L'INVITE DE LA SEMAINE

Denis Bienaimé, batteur du groupe « Les Prétoriens »



Trente-six ans après, les Prétoriens sont toujours fidèles au rock des pionniers.

Le groupe de rock des sixties *« Les Prétoriens »* va remonter sur les planches à l'occasion du prochain *« Festival rock'n Lor »*. La formation composée de Denis Bienaimé (batterie), Gérard Hiéronymus (basse), Michel About (vocal et rythmique) et Bernard Pichot-Duclos (guitare solo) a conservé malgré quelques rides, toujours le même enthousiasme pour la musique.

- ER: Comment votre groupe est-il né?

- DB : J'ai rencontré mes camarades au lycée Jacques-Callot. J'étais l'unique laxovien, les autres habitaient les communes environnantes (Villers, Vandœuvre et Nancy). En 1963, l'établissement était un véritable creuset à formations rock. Avec Charles, Michel et Christian, (parti depuis), nous avons décidé de créer nous aussi notre groupe. Bernard nous a rejoints l'été 65.

- Pourquoi avoir choisi de vous appeler *« Les Prétoriens »* ?

- Ce nom est emprunté à la Rome Antique et c'est un petit clin d'œil à Astérix. Nos influences étaient nos idoles des années 50 : Cochran, Berry, Holly, Little Richard et Gene Vincent. Dès 1964, nous nous sommes produits dans les *« sauteries »* avec les Rocketts, Savages, Storms, et Rapaces. Un autre groupe de Laxou était également connu, *« Les Dem's »*. En 1965 nous avons élargi notre répertoire influencé par les Stones, Kings, Them, Yardbirds...

- Pourquoi vous êtes-vous séparés ?

- On peut dire que c'est l'armée qui est à l'origine de notre séparation. En mai 1966, notre chanteur est parti sous les drapeaux, ce qui a occasionné la dissolution du groupe. Nous nous sommes retrouvés il y a onze ans lors d'un concert auquel nous assistions tous.

- Puis il y a eu les vraies retrouvailles sur scène l'an dernier à la Pépinière.

- En effet, poussés par les copains, nous avons participé sous le chapiteau au grand concert du 5 septembre 99. Depuis, nous avons racheté du bon matériel et nous nous retrouvons chaque semaine dans un garage pour répéter.

- Vous préparez aujourd'hui votre passage au *« Festival Rock'n Lor »* qui aura lieu les samedi 3 et dimanche 4 juin chez Paulette à Pagney-derrière-Barine.

- Oui, nous sommes fiers de jouer dans cette salle mythique. Nous participerons gratuitement à la manifestation, tout comme la vingtaine de groupes présents. Les bénéfices iront aux Restaurants du cœur. Notre groupe ouvrira les festivités le dimanche à 14 h 30.

Recueilli par Anne GUILLAUME

de rock des sixties. Ce faisant, la portée de l'interview ne dépasse pas le simple niveau informationnel. Ce qui n'en ouvre pas moins à plusieurs instruments de mesure de la qualité artistique. En effet, ce qui est valorisé ici tient en trois points. A la qualité « mythique » du lieu où les Prétoriens vont se produire. A la dimension éthique au sein de laquelle ils inscrivent leur participation au festival. A la passion qui anime des « vétérans » du rock tels que Denis Bienaimé et ses amis.

Dans le cas de Scarve, la grandeur est validée par une reconnaissance dans le champ rock, ou metal pour être précis. Dans le cas de Denis Bienaimé, la grandeur est plutôt attestée par le champ culturel et social local. Au final, il apparaît que les grandeurs sont très largement déterminées par l'usage que les groupes de rock font de la presse tout autant que du traitement que la presse réserve aux groupes de rock. Peut on en dire autant du rapport entre un groupe et un dispositif de production phonographique ?

3.2.3. Le groupe de rock et la production phonographique

Le rapport d'un groupe de rock avec un dispositif de production phonographique tient généralement en deux points : un cadre et des conditions. Le cadre peut prendre la forme d'une coproduction avec un label ou d'une autoproduction. C'est la seconde option qui domine pour les groupes lorrains comme on a pu le voir dans le chapitre 5. Les conditions font quant à elles référence aux conditions financières de la production ainsi qu'aux conditions de distribution et de promotion de cette même production. Ces points et ces formes font l'objet d'une hiérarchisation. Concernant les cadres de la production. Les groupes attribuent généralement de la grandeur aux formations disposant du soutien d'un label. Tout simplement car la majorité des groupes faisant l'actualité (et que dans un même mouvement l'actualité fait) fonctionnent sous cette configuration et fixent, ce faisant, une unité de mesure de la qualité.

> Ma notion du professionnel, c'est que tu sais, tu connais ton métier, tu le gères correctement. Et tu tombes toujours dans le côté, ah ben vous avez pas de maison de disques, vous êtes amateurs. C'est en gros, j'extrapole un peu dans l'image, je grossis un peu, mais c'est un peu ça. Rien que le fait d'avoir été distribué, on a eu des portes ouvertes parce qu'on était en distribution... Ce qui est complètement ridicule. Mais bon... Alors à côté de ça, tu t'inventes un pseudo label qui est géré par bidule et puis... C'est tout con à dire, mais c'est une technique que j'avais montée avec une fille qui est venue en stage pendant quelque temps qui faisait culture et com'. Elle se présentait comme le label et moi de l'autre côté, je m'occupais de la promo et des concerts. Et dans l'esprit des gens ça fonctionnait. Parce que même s'ils te connaissent pas, t'arrives, label machin, distribution... tout de suite, ils ont une autre attitude. C'est vraiment très con. [*Barthélemy, 40 ans, Rmiste, manager, responsable de production phonographique, 394*]

Avoir ou ne pas avoir de label... Cet extrait d'entretien donne à penser qu'il est plus efficace d'en disposer car il fixe un cadre qui confère de la grandeur. C'est ce même

argumentaire que déploie également un petit nombre de groupes de rock lorrains procédant au rattachement de leur autoproduction à leur propre label[120]. Or, on peut se demander ce qui justifie la grandeur d'un label totalement inconnu et sans références auprès d'un programmateur ou d'un rédacteur de fanzine. Probablement rien, car personne n'est dupe a priori[121]. La « lecture » d'un disque livre une somme d'informations à partir desquelles un amateur affûté saura produire une première évaluation avant même d'avoir écouté ce disque[122]. En effet, le livret d'un CD offre des critères d'objectivation utiles à la production d'un jugement. On peut par exemple y lire si le disque est autoproduit, s'il bénéficie du soutien d'un label ou d'une collectivité publique. On peut également y relever le nom du producteur ou du studio qui, le cas échéant, constituent eux aussi des indicateurs de la qualité.

Tout ceci renvoie à l'existence d'une diversité de labels dont la hiérarchie est principalement fixée par leur capital économique ainsi que par leur force de distribution et de promotion[123]. Cette diversité renvoie à un ensemble de conditions sous lesquelles s'effectue la production phonographique. Et ces conditions indiquent à leur tour qu'intégrer un label n'est peut être pas forcément la meilleure solution pour un groupe de rock. Ce qui explique pourquoi certaines formations envisagent le retour à l'autoproduction après une expérience insatisfaisante avec un label :

> Le problème [avec ce label] c'est qu'on sait pas trop combien de disques ont été tirés, combien ont été envoyés en promo, combien sont placés en magasins. On arrive pas à avoir les chiffres. Puis, les gens nous disent qu'ils ont du mal à le trouver. On arrive plus à avoir de disques pour les concerts… C'est carrément chiant. Donc, on va monter notre propre structure pour le prochain album. [*Conversation avec Paul, chanteur d'un groupe metal*]

Si cet exemple interdit de penser que l'autoproduction constitue un stigmate, la collaboration avec un label reste néanmoins le modèle idéal d'une carrière artistique pour une

---

[120] Il est souvent difficile de dire s'il s'agit d'une stratégie de dissimulation ou non étant donné que certains de ces labels se lancent quelquefois réellement dans la production d'autres artistes qu'eux-mêmes.

[121] Nick Tosches rappelle qu'au début des années 50 « les labels indépendants prirent l'habitude d'atttribuer à leurs premières sorties des numéros de référence élevés, afin que les distributeurs croient qu'ils étaient dans le business depuis un bail et leur octroient des conditions plus avantageuses ». *In* TOSCHES, N. 2000. *Country. Les racines tordues du rock'n'roll.* Paris : Allia, p. 54. La stratégie de l'« affranchi » semble donc ne pas dater d'hier.

[122] Si la « lecture » d'un disque ne révèle pas l'ensemble des réalités de la production d'un disque, il est néanmoins possible d'y trouver quelques indications objectives quant aux conditions ayant abouties à sa réalisation par le truchement (ou l'absence) de logos (label, distributeur), de lieux et de personnes créditées (studio, producteur artistique, remerciements, etc.). La qualité de l'objet disque lui-même est un indicateur fiable : digipack, épaisseur du livret, impression quadrichromie ou bichromie.

[123] D'ANGELO, M. 1997. *Socio économie de la musique en France. Diagnostic d'un système vulnérable.* Paris : La Documentation Française, p. 51-54. On peut également se faire une idée de cette hiérarchie en feuilletant les pages du chapitre « Disque » de l'Officiel de la musique édité par l'Irma.

bonne majorité de groupes de rock. Ils souhaitent bénéficier pour eux-mêmes du capital économique et des dispositifs sociotechniques qu'un label est supposé offrir :

> Tant que quelqu'un me dira pas : « Bon, je te sors un quatre titres sur mon label », je ferais pas de scène. Même si c'est sur un label « zombiaque », je m'en fous. De toute façon, ce sera un label « zombiaque ». Le jour où j'aurais un disque à défendre alors oui ! [*Alain, 40 ans, intermittent du spectacle, musicien, 234*]

> On a enregistré l'album tout seul encore. On l'a mixé, masterisé, produit tout seuls. Il est prêt. On attend plus qu'une boite de disques. On a quelques contacts avec une boite étrangère et une boite française et on attend. On l'a envoyé un peu partout. Le chemin classique. On attend. [*Quentin, 33 ans, chanteur d'un groupe death metal, a enregistré plusieurs disques pour des labels, 13*]

> Avant d'enregistrer notre dernier album on était un peu à bout. Ça faisait huit ans que le groupe existait et moi j'étais à me dire que si on était pas signé à la fin de l'année, on arrêtait. [*Luc, 24 ans, étudiant, guitariste dans un groupe de metal progressif, 490*]

> Ah, nous voulons enregistrer nos nouveaux titres avec une pointure du son et signer sur un label honnête qui puisse nous assurer une bonne promotion et faire un maximum de dates, en d'autres termes faire parler de nous ! [*Conversation avec Jérôme, 27 ans, étudiant, guitariste d'un groupe stoner, imposante collection de disques*]

> Nous, de quoi on rêve ? Signer sur Roadrunner et partir en tournée avec Korn ! [*Conversation avec Jonathan, chanteur d'un groupe neo metal*]

Signer un contrat avec un label « zombiaque » (obscur) ou avec une maison de disque au catalogue aussi prestigieux que Roadrunner[124] n'est évidemment pas la même affaire. Ces ambitions restituent néanmoins la pluralité des grandeurs que les groupes de rock attribuent aux labels et envisagent donc pour eux-mêmes. Dans un cas, un partenariat avec un label *underground* « ultra obscur » parait satisfaisant. Dans l'autre, on vise plutôt le label haut de gamme. On peut donc dégager deux critères majeurs d'évaluation de la qualité d'un label. Le premier critère est fonction de l'univers de référence artistique de chaque groupe, correspondant fréquemment au genre musical pratiqué. L'instrument de mesure par excellence étant alors le catalogue du label auquel on souhaiterait pouvoir adjoindre son nom. Le second critère se résume plus prosaïquement sous la forme d'une aide concrète, aussi minime soit-elle, apportée par un label engagé au côté de l'artiste.[125].

---

[124] Voir : http://www.roadrunnerrecords.fr/ [consulté le 27.02.2004]

[125] Notons ici que seule une minorité de groupes de rock lorrains interrogés déclare n'envisager une collaboration avec un label que sous la condition d'une convergence éthique. Une frange très marginale de groupes évalue la qualité artistique en fonction de sa totale indépendance vis-à-vis de l'industrie du disque. Lorsque c'est le cas, ils prennent en référence des exemples stabilisés par l'histoire du rock. Je pense ici au groupe hardcore américain Fugazi et au label Dischord de son leader Ian MacKaye, fréquemment cités en exemple. Dominique Mesmin décrit le groupe de la façon suivante : « Formé à Washington en 1987, ce groupe incarne les principes idéalistes du rock hardcore américain : autarcie, ascétisme – ni alcool, ni drogue –, violence sèche et expérimentation sonore. Son exigence morale et artistique a fait de lui un modèle ». *In* ASSAYAS, M. *Dictionnaire du rock*. Paris : Robert Laffont, p. 651-652.

Il est impossible de saisir globalement la manière dont les groupes se positionnent par rapport à la production phonographique sans s'intéresser aux conditions sous lesquelles elle s'effectue. Les conditions de distribution et de promotion sont pour l'essentiel, tributaires d'un capital économique. Plus les conditions économiques d'un label sont réduites, plus il requiert l'implication active du groupe avec lequel il coopère. L'inverse est vrai également. Ces conditions sont objectivables et fournissent des instruments de mesure de la qualité. La qualité de la distribution se mesure simplement en fréquentant les disquaires par exemple. Y trouve-t-on aisément le disque recherché ? Est-il possible de l'y commander facilement ? Certains groupes verront plutôt de la grandeur à être distribués au sein d'un réseau exclusivement *underground*. Soit par le biais de petites listes de distribution, soit sur les stands lors des concerts. La qualité de la promotion s'évalue quant à elle à sa présence physique dans le monde du rock. On trouve là aussi toute une gamme d'outils promotionnels allant de la page de publicité au sein de magazines spécialisés ou de fanzines [*Promo album Mary-X, fanzine Kérosène, n° 10, p. 11, ci-dessus*] au *flyer* [*Flyer Muckrackers, photocopie couleur, ci-dessous*] imprimé ou photocopié que l'on trouve chez les disquaires ou dans les lieux de diffusion.







L'ensemble de ces indicateurs (leur absence y compris) renseignent peu ou prou sur la grandeur économique de la production. Même si l'interprétation d'une carrière à travers ses objets et ses dispositifs n'élucide pas l'ensemble de ses réalités. [*Flyer Flying Donuts, imprimé, bichromie & flyer Exkrement, photocopie noir et blanc, ci-dessous*] Voici par exemple les réponses obtenues à des questions formulées en regard de chroniques disques et de la « lecture » d'un CD présentant le logo d'un label et d'un distributeur :

Vous travaillez en coprod, c'est ça ?

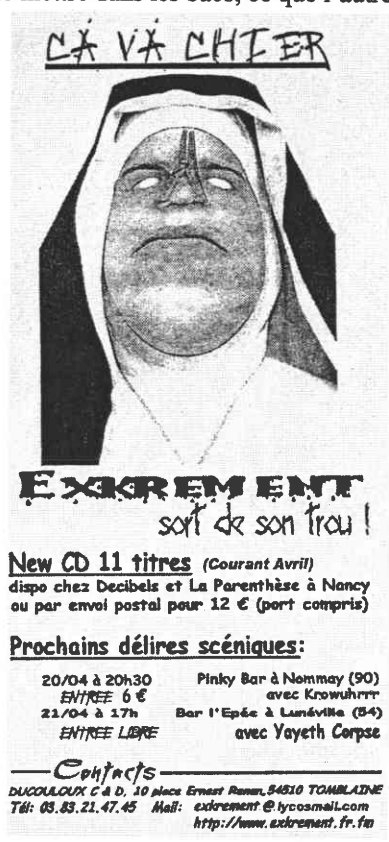
Non, non, pas du tout. On a tout produit. On a eu les frais de pressage à nos frais. Tout à nos frais. Même la promo. Les pages de pub qu'on a pris, c'est nous qui avons payé. On a payé une demi page de pub dans Hard Rock pour 6 000 balles. On a pressé 500 exemplaires à nos frais.

Arrête tes conneries

Non, non, c'est pour ça qu'on veut changer de label. Il distribue nos albums, tout le reste c'est à nos frais.

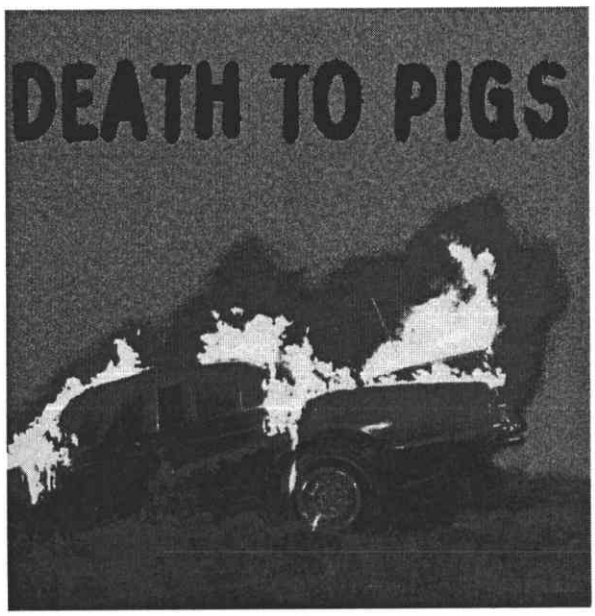
Mais attends, quel est le sens du label alors ?

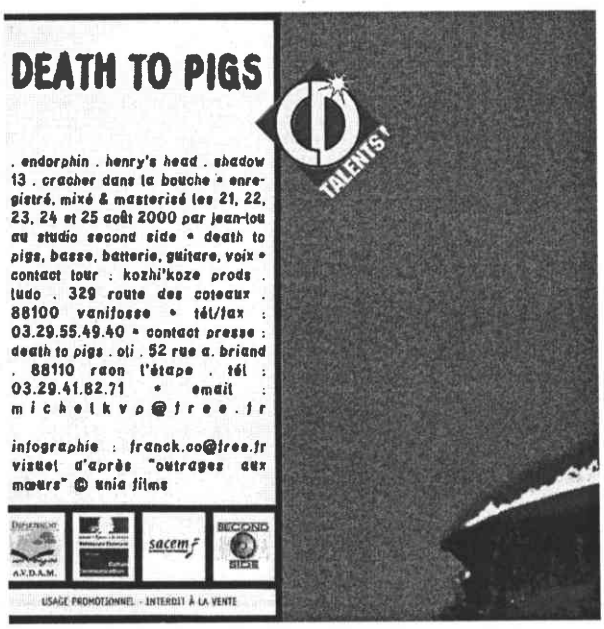
C'est un label de distri. De plus en plus maintenant les labels prennent pas de risque à produire les groupes. [...] Ça existe plus les labels qui vont mettre 500 000 sur un album. Nous on avait eu un contrat de coproduction avec un label qui nous proposait de coproduire à hauteur de ce qu'on mettait. Si on mettait 30 000, ils mettaient 30 000. Mais après, eux, à l'époque ils avaient pas de distribution et sur le contrat ils nous proposaient 8 % des recettes. Notre label actuel nous proposait, sans nous produire, une distribution en France, plus dans certaines parties de l'Europe, de nous mettre dans les bacs, ce que l'autre label ne faisait pas. Et ils nous proposaient 60 % des ventes. Finalement, au bout du compte, on a peut être pas le son qu'on aurait eu avec 60 000 francs de budget, mais au moins on est partout dans les bacs. [*Luc, 24 ans, étudiant, guitariste dans un groupe de metal progressif, 173]*



Cet exemple démontre que les instruments de mesure mis en œuvre pour procéder à la « lecture » d'un disque mérite qu'on les pondère. Car l'efficacité d'un label et d'un distributeur est variable à l'extrême (*cf.* chap. 5). Cette hétérogénéité interroge très fortement le sens que donnent des groupes de rock à engager un partenariat avec un label de taille modeste notamment. Intégrer un label, de quelque dimension qu'il soit, signifie qu'un intervenant extérieur au groupe va contribuer au développement de sa carrière sur le plan phonographique. Un groupe accueille souvent ce type de collaboration avec soulagement. Non pas qu'elle le débarrasse entièrement d'une charge de travail considérable (recherche

de budget, recherche d'un distributeur...), notamment dans le cadre d'une modeste coproduction, mais parce qu'elle a une valeur symbolique forte : elle constitue pour un groupe une reconnaissance de son travail en même temps qu'elle contient en creux, l'idée d'un marchepied vers la notoriété. C'est ce qui explique pourquoi j'ai pu entendre aussi souvent, au cours de mon enquête, des groupes se féliciter d'avoir « signé », selon l'expression consacrée, sur un label pourtant dénué du moindre capital économique. Cet élément conduit à prêter l'attention à d'autres formes de partenariats à l'oeuvre au sein du monde du rock lorrain : les dispositifs de soutien mis en oeuvre par les collectivités publiques. Prenons l'exemple du programme « CD Talents ! » menée courant 2000 dans les Vosges par L'AVDAM (Association Vosgienne de Développement des Activités Musicales et Chorégraphiques, créée à l'initiative du Conseil Général des Vosges)[126]. Cette opération consistait à repérer six groupes vosgiens émergents pour leur faire bénéficier, entre autre, d'un enregistrement studio de cinq jours débouchant sur la réalisation d'un CD (trois à quatre titres) édité à 500 exemplaires. [*MCD Death To Pigs, 2000, recto et verso, pochette cartonnée, quadrichromie, ci-contre*]





Les partenariats avec les collectivités publiques ne vont jamais sans un certain nombre de contraintes. Soucieuses de leur image, les collectivités exigent d'apposer leurs logos sur l'objet bénéficiant de leur soutien. Dans l'exemple ci-dessus (à droite), outre le logo de l'opération, on voit se succéder les logos du Conseil Général des

[126] J'aurais également pu évoquer le programme Défi Jeunes mis en œuvre par le ministère de la Jeunesse et des Sports. Celui-ci attribue des aides d'une valeur de 1 600 à 8 500 euros (10 495 à 55 756 francs) à des projets portés par des 18-28 ans. Plusieurs groupes de rock lorrains ont pu en bénéficier pour enregistrer un disque. Voir : http://www.defijeunes.fr/ [consulté le 27.12.2004]

Vosges/AVDAM, celui du ministère de la Culture, celui de la Sacem, puis celui du studio d'enregistrement. Ces logos marquant très nettement les liens de dépendance des groupes aux collectivités ne vont quasiment jamais sans poser problème :

> Bon moi, toutes ces conneries de rock subventionné à la con, genre on va avoir un local par la mairie, du blé pour un disque, genre des plans comme ça, je comprends toujours pas. Le rock c'est pas fait pour être joué par l'apport et le soutien d'une mairie, ni d'un Etat, ni d'un gouvernement. L'essence même du rock c'est quelque chose d'entre guillemets, rebelle. [*Xavier, 33 ans, luthier, guitariste dans un groupe punk rock garage, 757*]

> On en discutait encore avec le chanteur en rentrant de Strasbourg dans la nuit samedi. Nous on a jamais mangé la merde. On nous a jamais aidé sur Nancy. Pas une subvention. Défi Jeunes, surtout pas. [*Florent, 33 ans, fonctionnaire, guitariste d'un groupe death metal, 176*]

> Non, non et non ! Même s'ils me paient, je foutrais jamais le logo du Conseil Général ou de la mairie sur nos disques. Qu'est-ce que c'est que ce délire ? T'as qu'à croire que ça fait sérieux quand t'envoies ça à un programmateur. Il se fend la gueule. Tu passes pour quoi ? C'est comme s'il y avait le logo de la Drac de Floride sur les disques de Morbid Angel (rires). Pourquoi pas le logo de la CEE sur un disque de Darkthrone tant qu'on y est ? (rires) Ou le logo de la mairie de New York sur les disques de Sick Of It All ! C'est à hurler de rire ! Non ? Sérieux ! C'est assez dévalorisant. Tu crois pas ? C'est du soutien c'est sûr, faut pas cracher dans la soupe non plus, mais ça pourrait se faire plus discrètement non ? C'est la honte ces trucs ! [*Conversation avec Jérémy, 27 ans, bassiste d'un groupe metal hardcore ayant autoproduit plusieurs disques*]

> Pour sortir de la variété française, les autorités de ce pays tentent de comprendre ce que produisent des dizaines de milliers de groupes tous les jours dans leurs caves. L'initiative est louable, mais les remèdes sont aussi désastreux que le mal qu'ils sont censés combattre. Au nom de la prise en compte d'une certaine rébellion de la jeunesse face aux valeurs musicales de leurs aînés, les organismes publics (DRAC, Conseils généraux et régionaux, Ministère de la Culture) bombardent de pognon et d'actions des initiatives qui ne servent à rien, sinon à entretenir la démagogie. [*Interview Muckrackers, groupe de rock industriel, disponible sur : http://laspirale.org/pages/afficheArticle.php3?id=122&lang=fr (consulté le 01.01.2003)*]

Ces réticences se font quelquefois plus nuancées :

> Ne pas participer au jeu des subventions directes, c'est aussi une manière de rester indépendant. De manière indirecte on a rien contre. Nos dernières affiches, c'est la mairie qui nous les a faites. C'est une subvention. C'est juste qu'on veut avoir de comptes à rendre à personne. Et attention, je suis le seul du groupe à refuser les subventions. Je fais le blocus de toutes mes forces. Peut-être parce que j'ai plus de métier, plus de vécu. Et on a le groupe aussi qui ramène de l'argent. Y a des sources d'argent. Y a des privés un peu philanthropes. Moi je veux pas rendre de comptes. Je veux pas prendre l'habitude de fonctionner avec cinq ou six mille balles par an et le jour où on nous les enlève on est dans la merde. S'ils nous les enlèvent, il faut aller traîner à la mairie, t'y passes des journées et des journées et au bout du compte, le mec il te file 2 500 balles et tu dois lui lécher les bottes. Ça je veux pas. [*Benjamin, 30 ans, Rmiste, manager, tourneur, musicien de rock expérimental, 691*]

Dans l'ensemble, les discours sont souvent critiques pour ce qui relève des rapports aux collectivités publiques. Toutefois, malgré la fermeté des discours affichés, à l'exception d'un seul[127], tous les musiciens s'exprimant ici ont participé à un programme institutionnel, ou ont au moins déposé une candidature pour tenter d'en bénéficier. Ces exemples sont à l'image du fonctionnement du monde du rock lorrain. La majorité des groupes adopte un rejet de façade vis-à-vis des institutions publiques sous couvert d'une posture éthique. En dépit de cela, ils

[127] Ironie de l'histoire, le musicien en question est fonctionnaire au sein d'un Conseil Général !

tentent de bénéficier de programmes de soutien directs ou indirects, au risque de voir leur nom associé à celui d'une institution. Ce paradoxe débouche sur deux hypothèses. La première, que les groupes de rock sont des « faméliques » culturels. C'est-à-dire qu'ils font feu de tout bois pour enregistrer un disque ou pour se produire en concert[128], tant les opportunités de le faire dans de bonnes conditions techniques sont rares. La seconde hypothèse tient à ce que les logos institutionnels soient probablement inadaptés aux réalités de la circulation d'une production phonographique. Il me semble important d'accepter l'idée selon laquelle un groupe de rock tend à se rapprocher d'un idéal de la production phonographique. La valeur étalon étant donnée par un ou plusieurs disques de référence. C'est-à-dire à un disque exhibant le logo d'un label et d'un distributeur, mais certainement pas le logo d'une institution publique. Les scandinaves l'ont compris[129]. Lorsque les institutions publiques apportent un soutien financier à un groupe de rock pour l'enregistrement d'un CD, le groupe exprime sa gratitude à l'intérieur du livret sous la forme de remerciements. Point. Ce qui a pour vertu de ne pas pénaliser le groupe et de ne pas en minorer la qualité auprès des amateurs potentiels. En ce sens, il apparaît de manière évidente que les logos constituent un instrument de mesure de la qualité artistique d'un objet tel qu'un disque.

Pour conclure sur les groupes de rock. Il apparaît que c'est sur la base d'une multiplicité de combinaisons entre perceptions sensorielles, interprétations, représentations, valeurs, symboles, objets, et humains que les groupes de rock fondent les jugements leur permettant d'apprécier la qualité d'un dispositif. L'hétérogénéité des dispositifs de diffusion, de commentaire et de production phonographique renvoie systématiquement à une pluralité de combinaisons possibles. Ces combinaisons s'effectuent à l'aide d'instruments de mesure élaborés en référence à des grandeurs artistiques propres à un genre musical et culturel. Ces grandeurs renvoient à des artistes, à des disques, à des concerts mais également à un mode de traitement médiatique par exemple. Il s'agit donc d'un processus de comparaison par rapport à un modèle idéal (objectivé sous la forme d'un disque par exemple) fonctionnant sur la base

[128] Les collectivités publiques lorraines ont ces dernières années lancé un certain nombre de dispositifs d'aide à la diffusion. Elles ont été présentées dans le chapitre 2. Depuis 2002, ces aides touchent également à la production phonographique (Centre Régional des Musiques Actuelles de la ville de Nancy, avec le soutien de la Drac et du Conseil Régional de Lorraine).

[129] RITTER, K. 2002. Swedish bands rock world with new twists. *The Columbia Daily Tribune*. Disponible sur : http://www.showmenews.com/2002/Nov/20021110Ovat023.asp [consulté le 20.08.2004] On peut d'une part se faire une idée de la politique culturelle suédoise au travers de l'organisation Export Music Sweden qui vise à apporter une aide concrète aux labels et aux groupes de rock locaux. Voir : http://www.exms.com [consulté le 20.08.2004] On peut d'autre part se faire une idée de la politique culturelle norvégienne en visitant le site du Music Information Centre Norway. Disponible sur : http://www.mic.no/english [consulté le 20.08.2004]

d'une accumulation de savoirs. On peut donc faire l'hypothèse qu'un groupe de rock évalue la qualité artistique d'un dispositif par rapports à la somme de connaissances dont il dispose à propos d'un genre musical particulier et au travers duquel il mesure sa propre grandeur et celles de ses pairs. Disposant ainsi de guides pour l'action, les groupes de rock peuvent éventuellement se rapprocher d'un modèle de carrière acceptable à leurs yeux et en tirer satisfaction et grandeur pour eux-mêmes. Au risque d'avoir à réajuster ces instruments de mesure en cours de carrière. Il reste maintenant à vérifier si ce processus est identique pour les amateurs de rock.

3.3. La figure de l'amateur

L'amateur de rock est une figure multipolaire. Un substrat pouvant rassembler une multitude de figures : programmateur, rédacteur de fanzine, label manager, musicien, etc. Il est la figure fondamentale du monde du rock en ce qu'il rassemble la figure du consommateur de rock et celle du producteur de rock. Après avoir largement évoqué les figures des producteurs culturels, je souhaiterai clore ce chapitre en abordant la figure de l'amateur sous l'angle du consommateur culturel. Et plus précisément, sous la forme d'un auditeur et d'un spectateur. Mon enquête de terrain indique que les amateurs de rock ne dissocient généralement pas le disque du concert. Ils évaluent la qualité d'un artiste à partir de ces deux supports principaux[130]. Le concert permettant souvent de finaliser le jugement porté sur un disque[131]. Mon projet est donc ici de faire émerger les instruments de mesure mobilisés par les amateurs de rock pour évaluer la qualité d'un disque ou d'un concert. L'amateur ne mobilise jamais un critère unique pour se déterminer quant à la qualité d'un artiste. Il articule simultanément un ensemble de critères. Ce qui ne constitue pas un obstacle à leur identification, mais qui peut néanmoins en troubler la restitution.

[130] Ces supports ne sont évidemment pas les seuls à être mobilisés par les amateurs. Ils peuvent notamment recourir à toute la gamme d'instruments de mesure rendus disponibles par les médias.

[131] Il ne s'agit pas de minorer ici la possibilité d'une découverte lors d'un concert. Il se trouve simplement que les amateurs procèdent essentiellement dans le sens du disque vers le concert. « Faut déjà que le groupe soit bon. Faut que je l'aime au départ. Enfin, faut que je l'aime, faut que je connaisse les trucs. Si je connais pas, j'aime bien, mais tu participes pas pareil ». [*Bertrand, 28 ans, enseignant, grand amateur de hard rock et de heavy metal, imposante collection de disques, 270*] Il faut noter par ailleurs, que ce processus est également en vigueur chez les artistes pour qui il s'agit de « défendre » un disque en concert.

3.3.1. Des instruments de mesure mixtes

Les entretiens rendent compte de la très grande mixité des instruments de mesure mobilisés par les amateurs lorsqu'ils évaluent la qualité d'un artiste. Ils reposent sur une multiplicité de critères d'ordres techniques, esthétiques, éthiques et historiques. Mais ils touchent également aux capacités sensorielles du corps, qui, toujours, est le premier récepteur de la musique. Je vais tâcher de présenter cette mixité de critères en prenant appui sur plusieurs extraits d'entretiens.

Alors pour toi c'est quoi un bon disque où t'es pris, happé parce que t'entends ?

Le disque où je vais pas me dire que ça ressemble à autre chose. Où va y avoir une identité… Où je vais avoir, je veux pas dire une admiration, mais où je vais me dire « putain les gars qui ont fait ça, c'est des grands ». Même par rapport à quelque chose qui peut être très, très violent, quelque chose qui peut être primaire ou basique. Ceux-là ils sortent du lot. Pour moi y aussi une différence entre ce que moi je considère grand et ce que je sais qui est grand. Je vais m'expliquer. Dans le sens où moi, pour que quelque chose m'accroche vraiment, pour que je le place dans le plus haut, faut qu'y ait un minimum de richesse et d'originalité dans la chose. Maintenant, un album comme Darkthrone, c'est pas l'album le plus riche qui soit, c'est pas l'album le plus original, mais c'est quand même terrible. On écoute ça et on se dit que les gars ont tout compris. Ils maîtrisent tous les codes. Ils les maîtrisent tellement qu'ils arrivent à la limite à repousser le truc. Y a le truc plus personnel et le truc par rapport au style. Le groupe qui va réussir à pousser la chose encore plus loin ou alors maîtriser complètement le style et avoir compris la chose, et ceux qui vont sortir de ça et même ceux qui vont à la limite pas s'en occuper du tout. Si tu veux des exemples de groupes, par exemple comme Solefald, Ulver qui font partie du black [metal], mais qu'on peut pas limiter à ça. A un autre extrême, t'as Darkthrone ou Silencer, c'est un peu dans la même veine que Burzum, mais à la limite, les gars sont allés encore plus loin. Ils ont repoussé la chose. Là je me dis que c'est vraiment un disque qui marque.

Mais pour dire ça, il faut aussi avoir acquis une culture musicale solide pour disposer d'éléments de comparaison

Oui. Pour dire que les gars ont poussé ou repoussé les codes, il faut connaître ces codes là. Ça passe par l'écoute d'un paquet de trucs et d'avoir su faire les différences. Je dis pas être plus intelligent, pas du tout, mais c'est avoir un intérêt pour la musique qui fait qu'on est sensible à ces différences là. Parce que je suis persuadé que le public connaît les groupes de référence, Burzum, Darkthrone, qui vont écouter tout ça, mais ils seront pas forcément sensibles à cette notion de codes. Je pense que c'est plus vrai chez les musiciens en fait. Quand tu joues d'un instrument dans un groupe, t'es plus attentif à ça. T'as une approche différente de quelqu'un qui a pas d'instrument. […]

Alors quand tu vas acheter tes disques, tu sais que tu vas aller chercher tel type de disque ou alors tu te laisses aller à la surprise ?

Les deux.

Alors dans le premier cas par exemple

Non, c'est les deux en même temps en fait. Parce que quand les disquaires où je vais, c'est orienté tout de même. Je sais quels types de disques y a. Je connais les groupes, je connais les maisons de disques, donc je sais ce que je risque de trouver. Je cherche un certain nombre de références, des fois qu'il ait ces choses là, mais je regarde le maximum de choses, en cherchant par rapport au label, par rapport à la pochette, par rapport à tout, si le nom me dit quelque chose. Chercher ce que je connais et autrement, essayer de découvrir autre chose. C'est de plus en plus rare. C'est plus au niveau des trucs qui sont assez rares sur lesquels j'ai jamais mis la main dessus. Autrement pour les découvertes, c'est plus les démos ou les groupes qui sortent leur premier album. Je connais pas tout, mais tout ce qui est entre guillemets, important, je le connais. La découverte maintenant elle est moindre.

Et l'excitation aussi ? Tu sais qu'un album est sorti, tu te rends chez ton disquaire

Oui t'as toujours l'excitation de savoir que c'est sorti, que je vais pouvoir l'avoir et l'excitation de voir ce que ça va donner. Si vraiment ça va correspondre à ce que j'en attends.

Et pour les concerts, ça fonctionne un peu sur le même mode ?

C'est-à-dire ?

C'est quoi pour toi un bon concert ?

Un bon concert c'est... quand les gars vont justifier leur potentiel. C'est-à-dire que je vais leur attribuer des caractéristiques, des qualités par rapport à ce qu'ils ont fait sur album et je vais attendre sur scène, qu'ils correspondent à l'ambiance du disque. Que leur attitude correspond à ce que j'en attends. Par rapport à un groupe comme Immortal, je m'attends pas à ce qu'il nous fassent des sourires. Un bon concert, c'est un peu la même chose que les albums, quand je regarde les gars et que je me dis : « Putain ! Ceux là c'est des bons ». Même connaissant les chansons, connaissant la musique, les voir la faire ! Putain ! Ils assurent ! C'est les mêmes réflexions.

Au niveau du corps ça te touches de la même manière ?

Oui. Quand c'est quelque chose de plus entraînant, je vais bouger, je vais pas pouvoir me retenir, faudra que je bouge. Opeth au tout début tu bouges la tête parce que c'est assez entraînant comme truc. Après c'est quelque chose de tellement beau, y a presque un côté magique dans le truc, en fait tu regardes. Je voyais dans la salle, y avait personne qui bougeait. Personne qui secouait la tête, même sur les passages brutaux. Tout le monde regarde. Y a un côté fascination. Ceux qui sont sur scène, je veux pas parler de stars, mais presque, j'ai pas mal ce rapport là avec les groupes que j'apprécie. Pour moi c'est vraiment des gens à part. Le fait de les voir, c'est quelque chose. Et si en plus ils répondent complètement, voire plus à mes attentes, je peux pas faire autre chose, aller chercher à boire, où me mettre à parler d'autre chose en même temps, je vais vraiment regarder, en prendre plein les yeux, bouger si ça m'entraîne. Autrement oui, je regarde le truc sans bouger, rien d'autre.

Encore une fois t'es complètement captivé

Si c'est quelque chose de très, très bon, oui. Je reviens un peu à l'écoute des albums. Quand l'album est vraiment exceptionnel, je suis captivé. Quand l'album est bon, je vais l'écouter de la même manière parce que je viens de l'avoir et qu'il faut que je le connaisse. Si au bout du compte ça se révèle être un truc moyen, je l'aurais quand même écouté d'un bout à l'autre. Aussi attentivement qu'un très bon album, mais là je serais pas autant pris dans la chose.

C'est-à-dire que tu peux faire des trucs à côté ?

Non, pas quand je l'écoute pour la première fois. Mais une fois que l'album est terminé, je vais sûrement le remettre, mais je vais faire tout de suite quelque chose à côté. Je vais pas pouvoir rester rien qu'avec ça tout seul. Un très bon album, je vais le remettre et je vais rien faire d'autre. Je vais réécouter. Avec l'attente des choses parce que je sais ce qui va venir. Je suis pressé d'arriver au point culminant de la chose. En même temps, je suis content de tout ce qui arrive avant. Je vais découvrir d'autres choses. Pour un concert, soit le groupe va faire mieux que ce que j'attendais qu'il fasse, soit il va faire aussi bien, soit ce sera bof. [...] A un concert vraiment exceptionnel, je pense à plus rien d'autre, dans le sens où j'ai occulté que je suis à tel endroit, qu'on est tel jour. Un concert qui est bien sans plus, je sais que je suis en train de regarder un concert à telle date en tel endroit, avec telle personne. Je me fais des réflexions. Quand c'est quelque chose qui me touche et qui est énorme, en fait je pense à rien. Un peu en standby aussi, la même chose que sur un album.

Ça arrive souvent ?

Non. C'est arrivé souvent, mais maintenant, en proportion du nombre de trucs que j'ai écouté, non. C'est impossible en trop grand nombre, parce qu'autrement ce serait... faut que ça reste l'exception.

C'est vraiment cette valeur ajoutée qui fait que

Voilà, c'est le truc au dessus. [...] Et puis y a le visuel, voir la tronche, la façon qu'ils ont de se tenir sur scène, ça me paraît donner un minimum de leur personnalité qu'on capte pas sur les albums.

C'est un ensemble de choses qui contribuent à la réussite d'un concert, même avant qu'il ne commence

Y a tout qui entre en compte. Si le groupe lui-même fait un concert exceptionnel, là y a plus rien d'autre qui rentre en compte. Si un concert est vraiment bon, mais que y a pas grand monde dans la salle ou que la salle ne suit pas, ne répond pas, ça grève quand même la chose. Si le cadre ne me plait pas. Ce

> sont des choses mineures mais qui font quand même partie du cadre situationnel. La plupart du temps ça joue quand même. Après y aussi ce qui est autre que la musique. La façon qu'ils vont avoir de bouger, s'ils vont s'adresser au public, si oui, comment. L'attitude du groupe sur scène qui est limite primordiale. S'ils font des choses excellentes, mais que leur attitude me déplait pour une raison ou pour une autre, ça va être terrible, MAIS ! J'ai failli dire : « ce qu'ils font c'est terrible, mais je les aime pas ». [*Boris, 23 ans, étudiant, grand amateur de black metal et de metal industriel, imposante collection de disques, 40*]

La multiplicité des instruments de mesure mobilisés rend cet extrait d'entretien particulièrement exemplaire. Il témoigne d'une procédure opérant en amont et en aval. En amont, le premier instrument de mesure déployé tient au choix du disquaire. Celui chez qui se procurer un type de disque particulier. Ensuite, devant l'éventail du choix disponible se mettent en œuvre d'autres instruments de mesure permettant d'opérer une sélection. Le nom du label, le nom du groupe et le graphisme de la pochette sont autant de repères utiles à cette fin. Ils renvoient à des savoirs accumulés par une longue fréquentation du champ musical. Un champ qui d'ailleurs s'amenuise à mesure que les connaissances augmentent. Ce qui a pour effet de réduire mécaniquement les opportunités de la découverte, mais dans le même temps, de baliser un champ déterminé. Avant d'aborder l'aval de la procédure, il est important de mentionner l'entre-deux consistant en une procédure d'écoute, préalable à la production d'un jugement sur un disque. Cette procédure analytique renvoie au contenu du disque et à ses effets. Elle produit deux types d'évaluation. Une évaluation sensorielle sous la forme d'un état du corps particulier (transport ou suspension). Et une évaluation réflexive faisant notamment référence à des critères d'originalité et de maîtrise des codes et conventions du genre. Il s'agit donc d'un premier lieu de rassemblement des épreuves ou cours de laquelle la prise peut s'effectuer ou non. Ces évaluations peuvent ensuite être rapportées au concert qui devient alors à son tour un instrument de mesure de la qualité d'un disque. Pour cela, l'amateur s'inscrit dans un régime d'attente[132] permettant, le cas échéant, d'aboutir à une nouvelle prise. Il cherche par exemple à justifier son admiration esthétique sur la base d'arguments éthiques moins nettement discernables sur un disque (attitude, comportement). Ou encore, il cherche à établir une correspondance entre les effets procurés par le disque et ceux éprouvés directement, lors de la prestation scénique, dans la perspective d'y trouver la valeur ajoutée autorisant, le cas échéant, la plus haute qualification artistique :

[132] « Les concerts qui m'ont marqué, j'en ai vu un paquet de concerts, ce sont plutôt les petits concerts que les gros. C'est le même rapport qu'avec le disque. Qu'ils t'apportent ce que t'as envie. C'est égoïste. Tu veux que le mec fasse ça, qu'il t'apporte ça. [...] Quand je vais à un concert, ce que j'attends d'un groupe, des fois il me le donne, des fois il me le donne pas. Parfois j'aime un groupe sur disque et pas en concert ». [*Florent, 33 ans, fonctionnaire, guitariste d'un groupe death metal, 357*]

Si tu devais donner une définition d'un bon disque, ce serait quoi ?

C'est une bonne question… Le bon disque, c'est vrai qu'on est séduit à la base par la pochette et tout ça. Le summum pour moi ça a été Anathema. Dans cinquante ans je sortirais encore ça (rires). Ça a été le bouleversement de ma vie. C'est vrai que pour moi le bon disque c'est Anathema dans ce qu'ils faisaient précédemment. C'est vrai que ça joue vraiment sur les émotions. A partir du moment où le disque a réussi à tabler sur les émotions. Voilà. Mais les émotions, la sensibilité tout ça. Sensibilité. Si je prends un album comme Electric Wizard qui a eu un tel impact sur moi, que je considère comme un album majeur, mais pas comme le summum du summum. Ça a fonctionné direct, ça m'a écrasé, j'ai dû me coucher, c'est bien le rare album, pour par dire le seul qui ait eu cet effet là sur moi, mais paradoxalement, je le considère pas comme l'album ultime, tu vois. Si j'ai eu tout ce processus là, c'est aussi par toutes les critiques que j'en ai eues. J'ai pas pu me l'acheter tout de suite, je tenais plus (rire). C'est plus un concours de circonstances que la qualité indéniable du disque, qui ont conduit au comportement que j'ai eu à ce moment là. L'album qui fonctionne vraiment, je pense que c'est l'album qui va toucher émotions, sensibilité tout ça. C'est par rapport à ça qu'Anathema, y a pas seulement le côté musical. Y a vraiment un esprit, les cheveux tout ça. Hier on était encore au Gimmix (disquaire). A chaque fois, je retombe sur les disques que j'ai (rire) et je les contemple dans le magasin. A chaque fois, ça me fait vibrer quelque chose de terrible. Là c'est plus la musique. C'est la pochette, c'est tout. C'est l'esprit quoi. Je sens même Anathema au bout des doigts quand je touche le CD. Je te jure, c'est la folie. C'est l'album de ma vie. Enfin, c'est LE groupe de ma vie.

Et ils t'ont trahi

Je m'en remettrai jamais d'ailleurs (rires). Jamais.

Et un bon concert que tu vas voir c'est quoi ?

Pour en revenir à Anathema, j'ai pas vibré plus que ça à leur concert. Je veux dire par là, que si un groupe excelle au niveau du CD à la maison, il excellera pas nécessairement en live. Y aura pas forcément les mêmes émotions qui seront là. Par rapport à ça, c'est peut être que j'attends autre chose d'un concert. C'est vrai qu'il faut une symbiose entre le groupe et le public. Et moi en fait (rires). A partir du moment où je réfléchis plus, je pense plus à rien, à la limite, je me vois à la place des gars, quand on est pris dedans, ça c'est un bon concert. En fait je les ai vus sur la tournée du *Judgement* et en fait je les ai pas vus sur la tournée du *Eternity*. J'ai le billet, mais j'ai pas pu me rendre au concert. Je les ai vu sur la mauvaise période. J'y suis allé parce que je voulais les voir. Fallais que je les voie. C'était bien.

Mais *Judgement* t'avait pas convaincu

Non, à partir du *Alternative 4*, ça a été une descente aux enfers pour moi.

Certainement que ta disposition d'esprit au moment du concert ne pouvait pas déboucher sur autre chose qu'une déception

Certainement.

T'avais déjà une petite rancœur

Si, si c'est ça. C'est un sentiment de trahison. Parce qu'à l'époque du *Eternity*, j'avais l'exclusivité du groupe. C'était tout pour moi. Je croyais que je faisais partie de leurs 20 fans. J'avais personne pour m'amener à Strasbourg à ce moment là. J'aurais dormi sur un banc, j'aurais tout fait, mais je pouvais pas me défaire de l'autorité parentale. C'est un des plus grands regrets que j'ai. [*Jérôme, 27 ans, étudiant, guitariste d'un groupe stoner rock, imposante collection de disques, 74*]

Cette illustration fait état d'une correspondance manquée entre un disque et un concert. Ce qui permet probablement au disque de conserver sa grandeur dans le panthéon artistique de cet amateur. Ses propos n'en sont pas moins révélateurs d'un certain nombre d'autres instruments de mesure fréquemment mobilisés par les amateurs. La pochette de disque et le look des musiciens par exemple. En outre, les états du corps sont décrits de manière très explicite. Un corps traversé par une gamme d'émotions. Ouvrant sur une circulation de sensibilités. Où celle d'un artiste rencontre celle d'un auditeur. Et inversement. Où l'on voit

se tisser un rapport d'appropriation de l'artiste pour soi-même. Une proximité fantasmée contribuant à enclencher un processus d'identification à l'artiste. Qui ouvre sur un rapport d'exclusivité pouvant engendrer une violence des sentiments à l'endroit de l'artiste dès lors qu'il s'écarte du modèle idéalisé par l'amateur. Le corps réagit et agit. Qu'il entre dans le rythme où qu'il soit immobile et suspendu à l'action, qu'il soit transporté ou qu'il refuse de l'être, la palette des états du corps fait de ce dernier un instrument d'évaluation central de la qualité artistique. « Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme » écrivait Marcel Mauss[133]. Mais le corps, en tant qu'instrument d'évaluation, est également indissociable d'autres critères, plus réflexifs, qui vont être abordés maintenant.

3.3.2 Corps de l'amateur et critères festifs

L'engagement du corps de l'amateur dans la musique rock constitue un instrument d'évaluation de la qualité artistique d'un disque ou d'un concert. L'engagement du corps peut se traduire de plusieurs manières. Avec un disque par exemple, l'amateur, seul dans sa chambre, va pouvoir donner libre cours à ce que la musique lui inspire. Dans ce cas, elle produit des états du corps dont la pratique de l'*air guitar* constitue probablement la manifestation la plus typique (*cf.* chap. 4). Mais un disque peut être également le support d'une pratique collective au même titre qu'un concert. C'est le cas par exemple lors de certaines soirées organisées par des particuliers :

> Jusqu'à y a peu de temps, j'étais un danseur invétéré. Je dansais tout le temps. Sur du rock'n'roll. On faisait des super soirées, on dansait comme des fous. Pour moi ça faisait vraiment partie du truc. De la fête. [*Dimitri, 33 ans, fonctionnaire, guitariste-chanteur dans un groupe punk rock garage., 224*]

Le caractère festif du rock est ici très clairement mentionné. Il est associé à la danse. Dans ces propos, rock, fête et danse semblent indissociables. Mais cette capacité d'entraînement du corps est surtout valorisée, en tant qu'instrument de mesure, en concert comme l'indiquent les extraits d'entretiens suivants :

> Moi d'abord, ça me prend au ventre, je commence à hocher de la tête et puis après, au bout d'un moment, à force de voir les autres se jeter de la scène, l'excitation monte et j'y vais à mon tour. C'est génial comme truc. Tu te jettes sur les mains tendues. Y a tellement de monde que tu peux pas te faire mal. Et tu recommences. Ça c'est un bon concert. Quand tout le monde participe, quand c'est la fête ! Quand ça bouge ! Puis quand y a un pogo c'est souvent bon enfant. Quand y en a un qui se ramasse la gueule les autres font gaffe. C'est jamais violent. On voit même des filles. Ça aussi c'est un bon concert. Bon y a pas que ça, mais c'est quand même vachement important l'ambiance. Une bonne ambiance. C'est un peu comme si tout le monde était relié à tout le monde, tu vois ? [*Conversation après concert avec Yves, 24 ans, maître d'internat, grand consommateur de disques et de concerts*]

[133] MAUSS, M. 2001. *Sociologie et anthropologie.* Paris : PUF, coll. Quadrige, 1ère éd. 1950, p. 372.

> Ecoute, ça sautait dans tous les sens. C'était la folie ! Y avait du monde partout sur scène. On voyait même plus les zicos. A un moment y a eu plus de public sur scène que dans la salle. J'y croyais pas. C'était un vrai délire ! Et les mecs continuaient à jouer. C'était hallucinant. C'était la fête quoi ! Tout le monde était heureux ! Un concert comme ça c'est vraiment super intense. C'est rare. A mon avis, je suis pas prêt de revoir un truc comme ça, je crois pas. C'était génial ! [*Conversation avec Daniel, la vingtaine, étudiant, à propos d'un concert grindcore*]

> C'est ça le rock'n'roll. C'est danser aussi. C'est pas juste agiter la tête ou se rentrer dedans. Non, il y a des pas de danse. Y a des règles. Tu as une partenaire qui les connaît et vas y ! Une belle fête c'est quand tout le monde danse. T'as vu tout à l'heure sous le chapiteau, c'était extra. Ça fait longtemps que j'avais pas autant dansé. Ça m'a rappelé les années 60. Faut dire que les groupes étaient bons aussi. [*Conversation avec Jean-Paul après un festival sixties, la cinquantaine, chef d'entreprise*]

Si ces quelques propos soulignent bien la tonalité festive du concert, les propos suivants, indiquent quant à eux, à l'inverse, une entrave à la fête et à l'expression du corps :

> Je mets aussi des coups de boule à Entombed, Machine Head et Obituary, tous en bloc, pour avoir donné des coups à ceux qui montaient sur la scène pour slammer [l'auteur des propos veut dire faire du « stage diving », soit se jeter dans la foule depuis la scène, le « slamdancing » est une variante brutale du pogo]. Un mec veut slammer, et là, ces groupes lui donnent soit un coup de pied, un coup de poing ou carrément un coup de basse dans la gueule !! Quand j'ai vu ça, j'ai failli sortir de la salle ; je me suis dit : « c'est pas possible ! ». Si on ne veut pas être emmerdé par un slammeur – et encore, les slammeurs ne font chier personne, ils tournent autour d'eux – à ce moment là, on fait du Vanessa Paradis ou je sais pas quoi, mais pas du Metal... [*Extrait du fanzine vosgien Abyss Zine, n° 1, 1999, rubrique « Les coups de boule », p. 27*]

Dans un sens comme dans un autre, ces extraits d'entretien marquent l'importance du caractère festif d'un concert. Celui-ci suggère une communication culturelle qui en fait un instrument de mesure de sa qualité. Il établit un lien physique entre l'ensemble des acteurs participant au concert. Son efficacité est mesurée à sa capacité à mettre les corps au mouvement. Ainsi, c'est en éprouvant les réactions de leurs corps que les amateurs prennent la mesure de la grandeur de l'événement auquel ils participent. Toutefois, la qualité festive du concert, telle qu'elle nous est présentée ici est évaluée à l'aune de trois critères. Par sa capacité à procurer un sentiment de communion collective (*stage diving*). Par sa capacité à conduire à une libération des corps (monter sur scène). Mais également par sa capacité à mobiliser une technique du corps (danse). Ces trois instruments de mesure sont mis en œuvre par une communauté sociale éphémère dont évidemment rien n'empêche l'articulation. Ils indiquent par ailleurs en filigrane un autre instrument de mesure qui est le corps de l'artiste lui-même.

3.3.3. Corps de l'amateur et corps de l'artiste

L'engagement du corps de l'artiste dans la pratique de son art est constamment soumis à évaluation. Il constitue pour l'amateur un instrument de mesure récurrent. Les extraits d'entretien suivants indiquent de quelle manière les amateurs le mobilisent.

Et pour toi alors c'est quoi un bon disque ?

Ha ! C'est dur. C'est assez aléatoire. Je dirais qu'il faut qu'il me prenne par les tripes. [...] Il y a des groupes qui sont pas super originaux, mais ils sont à fond dans leur trip. Cool ! Quand y a de la passion dedans, moi ça me plait. Ça dans tous les styles. C'est pour ça aussi que je suis fan de Bjork, parce que je trouve que c'est vraiment une passionnée quand elle fait sa zique, quand elle chante. C'est incroyable. Tu te fais réellement transporter par les émotions. [...] Mais bon, pour revenir à la question, un bon disque, je pense que ce qui est ultra essentiel, c'est l'émotion, être transporté, que ce soit dans n'importe quel style, qu'y ait la passion et qu'y ait de la personnalité. Moi je peux écouter des trucs avec un son ignoble, mais si ça a une super personnalité, si c'est vraiment voulu et que ça colle dans le style, j'adore. [*Christian, 28 ans, enseignant, batteur dans un groupe death/thrash metal, 176*]

Et un bon concert que tu vas voir ?

[...] Des musiciens qui se démènent sur scène et un public qui réagit bien. Puis un bon son aussi ça joue. J'aime pas les concerts avec des sons de merde où on comprend rien, c'est chiant. Que ça avoine, et puis des mecs qui ont envie de jouer, qui sont pas là à se faire chier en se disant vivement que ça se termine. Des mecs qui suent pour le public. Tu payes pour aller les voir, j'estime que c'est quand même normal, surtout quand c'est ton métier de faire les choses bien. Comme si tu payais un peintre pour faire une façade et qu'il peignait ça n'importe comment. T'es un peu vert. Un musicien c'est pareil. Quand tu payes pour aller le voir, s'il fait n'importe quoi, t'es déçu. Puis t'y vas plus. [*Nathan, 20 ans, étudiant, batteur dans un groupe death metal, 133*]

Pour moi un bon concert, déjà j'aime pas les groupes qui ont un balai dans le cul. Je trouve ça d'un chiant. Les mecs qui sont debout en train de regarder leurs godasses... Je préfère un groupe dix fois moins technique mais qui ait la patate. Pas t'en mettre plein la vue, mais qui se donne. Pour moi les mecs qui ont des grosses tâches de sueur dans le dos et des courbatures partout, pour moi c'est comme ça le metal. [*Maurice, 28 ans, emploi jeune, chanteur d'un groupe crossover metal, 83*]

En concert, l'engagement du corps d'un artiste se mesure à sa force de conviction. Généralement, les amateurs de rock apprécient les artistes qui ne s'économisent pas physiquement. On attend des artistes qu'ils libèrent une énergie. Que ce soit sous la forme du mouvement ou sous la forme d'une attitude. Elle peut donc s'exprimer de manière très physique. La sueur et les mouvements dont elle est la conséquence en constituent des témoins objectifs fiables[134]. C'est ce que désignent des expressions telles que « mouiller sa chemise » ou « aller au charbon ». Indicateurs moins directement perceptibles sur disque. Mais cette énergie peut également s'exprimer de manière plus intériorisée[135]. Et elle devient dans ce cas

---

[134] L'engagement de la somme des corps qui constituent le public d'un concert est lui aussi un indicateur fiable. Elle atteste d'une circulation d'énergie entre l'artiste et le public. Chacun communiquant la sienne à l'autre. C'est ce qui ressort des propos suivants : « Une fois on avait joué à trois heures du matin à une fête de *bikers*. Y avait plus que quinze pelés dans la salle. Tout le monde sautait dans tous les sens. Franchement, y avait une super ambiance, ça gueulait et c'était super. Alors qu'à l'Austrasique, y avait 160 personnes et ça bougeait pas. Il faut que les gens prennent leur pied et que moi je prenne mon pied. Une fois on avait joué au Rock Café un dimanche après midi. Y avait vingt personnes qui sont venues nous voir, des amis. Les gens discutent, applaudissent pas. Là tu te dis que les gens en ont rien à branler. Au bout d'un moment t'as envie de leur demander si tu les fais pas chier. Là tu galères, c'est affreux ». [*Maurice, 28 ans, emploi jeune, chanteur d'un groupe crossover metal, 118*]

[135] Dans ce cas, c'est souvent au travers de la voix qu'est mesurée la force de cette énergie intérieure. Une force que le dispositif de commentaires reconnaît à des artistes actuels tels que Tom Yorke (Radiohead), Bjork, PJ Harvey ou encore Mark Lanegan. Pour Richard Middleton, « la voix est communément décrite comme la plus plus profonde marque de l'être humain ». *In* MIDDLETON, R. 2002. *Studying popular music*. Buckingham : Open University Press. 1ère éd. 1990, p. 262. En plus de cet ouvrage remarquable, la question de la voix est également traitée dans POIZAT, M. 1991. *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*. Paris : Métailié ; DENIOT, J., DUTHEIL, C, VRAIT, F.-X. Sous la dir. 2000. *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux*. Paris :

également perceptible sur disque, car elle transite souvent par la force des émotions ressenties et donc, par la capacité d'un artiste à transmettre sa sensibilité avec profondeur. Par son « pouvoir évocateur » dirait le musicologue Serge Lacasse[136]. Nous savons tous par expérience qu'être « pris aux tripes » à l'écoute d'un disque est loin d'être systématique. Au contraire, l'enquête a montré que cette probabilité s'amenuisait à mesure que les connaissances musicales s'accroissaient. C'est la multiplicité des points de comparaison qui rend l'amateur exigeant. Si bien que lorsqu'une musique lui procure des émotions fortes, pour rares qu'elles soient, elles proviennent, du point de vue de l'amateur, nécessairement d'un artiste parvenu à esthétiser sa sensibilité à un degré élevé. Et c'est dans la circulation entre émotions ressenties par l'amateur et expression d'une sensibilité artistique que l'amateur évalue l'engagement du corps de l'artiste. Les instruments de mesure mobilisés ici pour évaluer la qualité d'un artiste procèdent donc autant de savoirs du corps que de savoirs intellectuels. Ce qui permet de penser, en outre, que l'engagement du corps n'est jamais sans rapport avec l'engagement éthique.

3.3.4. Corps de l'amateur et critères éthiques

Le critère éthique est souvent indissociable d'une rencontre entre deux sensibilités. Entre un émetteur et un récepteur. Ou plutôt, entre un émetteur qui devient récepteur et un récepteur qui devient émetteur. Il est un instrument de mesure utile à l'amateur pour fonder ses jugements. C'est pourquoi l'engagement du corps de l'artiste doit aussi témoigner du respect de certaines conventions éthiques à l'égard de son public :

> [Discussion à propos d'un concert de System Of A Down au Zénith de Nancy courant 2002] Ils ont joué une heure, puis ils sont barrés comme des sauvages, pas de rappel. Y avait encore les lumières sur la scène après le dernier morceau, tout le monde braillait et d'un coup, la lumière s'est rallumée. Rien, aucune communication entre les morceaux. Ils ont dû dire merci une fois. Bonjour Nancy et merci. Même si ça jouait bien, j'aime bien ce qu'ils font, ils se sont barrés comme ça. 180 balles, ça fait mal au ventre. C'était rempli, mais déçu. Ça fait penser un peu à l'usine, les mecs ils viennent puis ils repartent. Ils pensent déjà à leur date du lendemain. [*Pierre, 25 ans, étudiant, batteur d'un groupe rap metal, 118*]

Cet extrait d'entretien illustre un jugement particulièrement défavorable quant à un type de comportement artistique. L'argument éthique développé par l'amateur s'appuie à la fois sur des indicateurs temporels (une heure de concert) et rituels (absence de rappel, défaut de communication). Le croisement de ces indicateurs avec un argument économique (180 francs,

---

L'Harmattan, coll. Univers musical ; LACASSE, S. 2000. *"Listen to my voice". The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression.* Liverpool: Thèse de doctorat. Disponible sur http://www.serge.lacasse.com/ [consulté le 02.01.2003].

[136] LACASSE, S. 2000, *op. cit.*

soit 27 €), pointe clairement une distorsion entre le coût du concert et ce à quoi, conséquemment, l'amateur était en droit d'espérer. En bref, les instruments de mesure mobilisés par cet amateur lui permettent à bon droit d'estimer avoir été victime d'une escroquerie. Ce qui, de son point de vue est inacceptable sur le plan éthique. Pour Howard Becker « ces griefs se fondent tous, d'une manière ou d'une autre, sur un ensemble de normes artistiques communément admises et sur une conception tout aussi répandue de ce que l'on peut avoir pour son argent[137] ». Par conséquent, la prise devient impossible. Le corps de l'amateur semble être relégué ici derrière un certain nombre d'estimations et de savoirs intellectuels. Mais c'est sans compter avec le fait qu'il éprouve également avec son corps un sentiment désagréable de duperie. Le comportement éthique des musiciens, en référence à un certain nombre de conventions et d'états du corps constitue donc indéniablement un instrument de mesure efficace pour évaluer la qualité d'un concert. Et ces critères éthiques sont également avancés par certains amateurs pour évaluer les disques :

> Mais je crois que le disque est bon quand tu ressens l'honnêteté du groupe. T'as des groupes qui vont faire des bons disques, mais si le groupe derrière il te plait pas, ça restera un disque de merde, je crois qu'y à ça aussi. Il y a la relation instaurée entre le groupe et toi. Même si c'est un groupe inconnu. Il y a le comportement du groupe. On dit toujours qu'y a des groupes super sur album, mais c'est des gros cons, et d'un autre côté, y a des groupes qui font de la musique moyenne, qui te plais pas forcément, mais par contre, leur manière de se comporter est géniale. Je pense que t'iras plus facilement vers ce genre de groupe parce qu'ils l'ont fait avec leurs tripes, qu'ils sont pas opportunistes. C'est par rapport à ce que peux t'apporter, pas la musique, mais l'ensemble. Je pense qu'il faut remettre la musique dans un tout. La façon d'être, un comportement. [*Florent, 33 ans, fonctionnaire, guitariste d'un groupe death metal, 340*]

Cet exemple illustre que le jugement porté sur un disque est indissociable de l'artiste qui l'a produit. Les dispositions éthiques de l'artiste confèrent mécaniquement de la qualité à ses productions. A condition toutefois qu'un amateur puisse les reconnaître et les apprécier en conséquence. Ces dispositions éthiques sont évaluées à la lumière des représentations de l'amateur qui les rapporte à ses propres valeurs éthiques. La question de l'intégrité artistique dont il est question ici (refus de l'opportunisme) « sert à exprimer la conviction qu'une chose est réellement une œuvre d'art, que rien de ce qui caractérise une œuvre d'art ne lui fait défaut[138] ». L'intégrité, telle qu'est est évaluée ici, renvoie une fois encore à l'engagement du corps de l'artiste (« faire avec ses tripes »)[139]. Dans la bouche de cet amateur, elle va jusqu'à fonctionner en tant que valeur compensatoire à la qualité esthétique. Mais ces propos indiquent surtout que l'amateur évalue un disque dans sa globalité. Et que si certains

---

[137] BECKER, H. S. 1988, *op. cit.*, p. 139.

[138] LEVERATTO, J.-M. 2000, *op. cit.*, p. 124.

[139] L'intégrité artistique peut se mesurer à la lumière d'une carrière en prêtant attention, par exemple, à des critères objectifs tels les labels : plutôt un label indépendant qu'une major ou inversement.

instruments de mesure semblent être avant tout fondés sur des critères réflexifs, ceux-ci ne sont jamais détachés des perceptions corporelles de l'amateur. En effet, soit elles lui autorisent à tirer jouissance d'un disque, soit elles le lui interdisent. Et il en va de même avec les critères techniques.

3.3.5. Corps de l'amateur et critères techniques

Les amateurs sont souvent très soucieux de la qualité technique d'un artiste et de ses productions (disques et concerts). Elle constitue un instrument de poids dans l'évaluation de la qualité artistique d'un groupe de rock. Les amateurs se fondent généralement sur trois grands types de critères : le son, la technique instrumentale et l'équipement technique.

> Pour un album, je trouve que ce qui est dommage, c'est que de plus en plus on évalue un album au niveau du son. Si un album a le gros son, donc c'est bien. C'est vrai que ça devient un critère de qualité quand même assez important. J'ai de plus en plus de mal à écouter des vieux disques avec un son de merde que des disques actuels avec un super son. Et puis, y a un plein de trucs. La technique, la mise en place c'est vachement important. [*Luc, 24 ans, étudiant, guitariste dans un groupe de metal progressif., 379*]

> Généralement, les albums que je préfère, les bombes pour moi, c'est le truc ou j'écoute une chanson et je tombe sur le cul. J'accroche. Les riffs tout de suite ça m'accroche, la puissance et tout. Déjà un bon disque c'est quelque chose qui est carré et qui a un bon son. Les trucs pas carrés avec un son zéro, j'ai du mal quand même. Je suis pas trop esprit punk, grindcore, son zéro, à l'arrache, ça me plait pas. Bon, maintenant, faut qu'il y ait un feeling. Faut vraiment que j'accroche. Point. [*Nathan, 20 ans, étudiant, batteur dans un groupe death metal, 115*]

Ces propos mettent l'accent sur deux critères techniques : la production artistique d'un disque (le son) et la technicité instrumentale (être carré). Ils s'articulent simultanément avec des perceptions corporelles. La qualité sonore d'un disque s'évalue sur un mode comparatif. Chacun peut en faire l'expérience en opposant la production d'un disque enregistré dans les années 60 et un disque produit récemment par exemple. Ou bien en éprouvant la différence de qualité sonore entre un disque autoproduit enregistré en « home studio » et un disque ayant bénéficié des compétences d'un producteur artistique renommé. La technicité instrumentale d'un groupe s'évalue quant à elle plutôt sur la base de savoirs techniques incorporés. Rien d'étonnant donc à ce que les amateurs, musiciens par ailleurs, mobilisent préférentiellement ce type de critère[140]. Par ailleurs, si la qualité du son d'un disque peut faire l'objet d'une évaluation, rien de surprenant non plus, à ce que la qualité du son d'un concert puisse l'être également.

[140] Il n'est bien entendu pas nécessaire d'être musicien pour apprécier la qualité technique d'une composition. D'autant que la qualité technique sous entend deux valeurs distinctes. La technicité instrumentale virtuose et/ou démonstrative d'une part, et le feeling, ou toucher, de l'autre. Il faut retenir aussi par ailleurs que l'absence de technicité bénéficie quelquefois d'un statut supérieur à la virtuosité dans certains genres musicaux. C'est le cas par exemple du punk rock garage.

Et un concert que tu vas voir, qu'est-ce que t'en attends ?

De prendre une claque dans la tête. Dans le groupe, on est tous pas mal sensibilisé à la sono, on est musiciens et on est pas mal critique. C'est peut-être pas bien, mais résultat, faut que tu t'en prennes plein la tête au niveau prestation scénique, au niveau du son, de ce que les mecs envoient. Vu les niveaux des mecs qu'on va voir, j'ai pas envie d'être déçu par rapport au son. Les mecs ont des autres moyens que nous, ils peuvent pas se permettre d'envoyer des sons pourris. Pour moi c'est vraiment la grosse claque technique, lumière, sono, plus la prestation scénique. Vendredi dernier je suis allé voir System [Of A Down], j'ai pas aimé du tout. [...] Ce qui m'a fait le plus chier, c'est qu'il y avait un sale son. La grosse caisse c'était un bourdonnement complet. Y avait pas de caisse claire. La basse prenait toute la place comme pas permis. [...] Ça vaut pas un bon vieux concert de Pantera. Je les ai vu au Zénith y a deux, trois ans. La claque. T'avais beau chanter, t'entendais pas. C'était pas fort au point d'agresser. C'était vraiment puissant. Un son avec des épaules. Enorme. Puis les mecs sont rock'n'roll. Alors que les autres sont en train de devenir des mannequins. Ça a vachement changé au niveau des groupes. Pantera c'est une machine, mais une machine de guerre. System c'est une usine, ils viennent et se barrent. [*Fabrice, 25 ans, étudiant, batteur d'un groupe rap metal, 110*]

Le son d'un concert est évalué à l'aune des connaissances techniques de l'amateur et de ses expériences antérieures en tant que spectateur. Elles lui fournissent un certain nombre d'éléments de comparaison qui lui permettent ensuite de justifier son jugement. Sa déception en l'occurrence. Pour finir, l'équipement utilisé par les musiciens constitue le troisième instrument de mesure de la qualité artistique. Ce qui élucide certains rituels au cours desquels on observe les amateurs se rapprocher de la scène avant que le concert ne débute, non pas pour s'assurer une place aux premières loges – ils se retirent sitôt leur relevé effectué – mais bien pour évaluer l'équipement en question et le mettre en débat ensuite :

Quand tu rentres dans la salle et que tu vois le mec sur quoi il joue : « aaaaaahhh ! » Tu sais que ça va chier parce que tu l'as entendu sur l'album et que t'aimerai bien savoir comment ils font pour avoir ce son et tout. C'est toujours pareil, t'apprends. Tu sais que ça, ça fait ça. Tu te roules par terre. « Holala ! T'as vu avec quoi il joue ? » – « C'est un faux ! » – « Mais non, c'est le dernier modèle, ça chie ! » [*Frank, 33 ans, fonctionnaire, grand amateur de rock des années 70, imposante collection de disques, 217*]

Ces trois types de critères techniques sont quelquefois articulés dans une même argumentation. Séparément ou non, ils fonctionnent toujours de pair avec le corps de l'amateur dont les organes (oreilles et yeux) éprouvent directement la qualité artistique d'une production. Ces critères techniques constituent donc des instruments de mesure de la qualité artistique permettant la formulation de jugements esthétiques. Qui eux-mêmes se fondent sur un certain nombre de critères esthétiques comme on va voir.

3.3.6. Corps de l'amateur et critères esthétiques

Pour Jean-Marie-Schaeffer, l'originalité « semble indissociable de l'efficacité artistique comme telle. [...] Pour remplir sa fonction [...], une œuvre doit toujours au moins réussir à capter l'attention du récepteur. Pour ce faire, il faut qu'elle se détache de son environnement. Or, la "visibilité" de tout stimulus, et donc aussi de tout objet d'art, est fonction, entre autres,

de son absence de prévisibilité et de redondance[141] ». La notion d'originalité est très fréquemment mobilisée par les amateurs de rock. Elle est pour eux un critère esthétique majeur car elle renvoie à une identité artistique forte. A une singularité autrement dit. Cette singularité touche à la musique elle-même et à l'artiste qui la produit[142].

> Un bon concert, disons que c'est vachement subjectif. [...] J'aime bien que le groupe bouge sur scène, qu'y ait une bonne mise en scène. Où alors que le concept soit très original. Comme Bjork que j'ai vu à Paris récemment et qui avait tout un orchestre. C'était super, elle avait tout l'orchestre dans la fosse, deux samplers, quatorze choristes, une harpiste. C'était génial, y avait plein de trucs à voir sur scène, elle avait des trucs projetés derrière. C'était vraiment un spectacle. Dans le metal ça se fait pas souvent. Dans le metal c'est surtout la conviction sur scène qui est importante. C'est clair que quand tu vois un groupe de base qui bouge pas, c'est clair que je me barre au bout de deux morceaux parce qu'il se passe rien. Après t'en as d'autres qui mettent vraiment la patate. Donc je pense surtout la conviction, la communication, le son aussi. [*Christian, 28 ans, enseignant, batteur dans un groupe death/thrash metal, 215*]

Dans les propos ci-dessus, l'originalité est définie au sens d'une différenciation par rapport à l'environnement. Mais j'ai également pu enregistrer des déclarations où l'originalité d'un disque renvoyait plutôt à une tendance à l'émulation[143].

> Tu peux pas aimer à la première écoute. Au bout de dix, ouais. Tu commences à cerner ce qui se passe [sur le disque]. Une fois que t'as compris ce qu'ils t'envoient, c'est vraiment, vraiment fort. Je connais les albums par cœur. Je connais les parties de batterie par cœur. Je saurais jamais les jouer. J'ai jamais eu ce genre de, je sais pas si c'est une émotion, ce genre de truc avec un groupe. Quand tu vas voir un concert, tu revends tes instruments. Tu te dis « j'arrêtes tout ! ». C'est des monstres. En live, ils se permettent d'en rajouter avec une aisance... Pour moi c'est des extra-terrestres, mais au service du bon goût, du beau et du bien fait. C'est personnel. C'est vachement prétentieux, mais je suis vachement influencé dans ma tête par les plans de batterie de Mike Portnoy. Ça me structure un peu les idées et ça m'éloigne des plans trop basiques. [*Fabrice, 25 ans, étudiant, batteur d'un groupe rap metal, 152*].

Toutefois, l'originalité n'est pas un critère esthétique absolu. L'aspect conventionnel de la musique, au sens d'un respect de la tradition, est également fortement apprécié par certains amateurs :

> Des fois c'est même téléphoné la musique. Le Fu Manchu c'est hyper téléphoné. Ils ont pas fini un accord que tu sais déjà ce qu'il va y avoir derrière. Et quand ça tombe... Voilà, ça marche par à coups, c'est vachement calculé. [...] Ils savent ce qu'on aime et ils le font. Quand ils le font pas c'est tant pis. On peut pas toujours faire des trucs top. Mais quand ils le font, c'est magique. Tu sors ta guitare en carton et tu sautes partout dans l'appart (rire). C'est génial ! [*Frank, 33 ans, fonctionnaire, grand amateur de rock des années 70, imposante collection de disques, 193*]

Les critères esthétiques font référence à une connaissance élargie du champ rock, ou à tout le moins, d'un genre rock. Ils sont combinés avec des perceptions corporelles qui permettent à la fois d'éprouver directement le caractère innovant d'une musique ou alors son inscription

---

[141] HEINICH, N., SCHAEFFER, J.-M. 2004. *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie.* Nimes : Editions Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, p. 75.

[142] Cette singularité touche également l'objet qui lui sert de support, à savoir le disque et sa pochette, ou son livret.

[143] Sur le thème de l'originalité, on peut se reporter à la deuxième partie du livre de HEINICH, N., SCHAEFFER, J.-M. 2004, *op. cit.*

dans une tradition. A ce titre, il est incontestable que les amateurs rattachent les critères esthétiques à des critères historiques.

3.3.7. Corps de l'amateur et critères historiques

Certains amateurs de rock disposent de collections de disques relativement importantes. Tout comme certains se targuent d'avoir assisté à un grand nombre de concerts ou de lire méticuleusement la presse spécialisée rock. Selon l'intensité de ces pratiques consommatoires, certains amateurs se sont forgés des savoirs conséquents sur le rock. Ce qui fait d'eux des connaisseurs. Des savoirs que certains amateurs évaluent quelquefois très simplement, en fonction de la taille de la collection de disques :

> Je dis toujours : « Avant 1 000 disques on peut pas causer, parce qu'on n'a pas une vision ». Tu comprends, le gars qui a 100 disques il peut pas causer... Parce qu'il ne connaît pas. Quand t'arrives à 1 000 t'as déjà un échantillonnage, donc tu repères déjà plus des styles, des directions, enfin je sais pas, tu vois, ça commence déjà à être un peu plus large. [*Patrice, 49 ans, disquaire spécialisé, collection personnelle de plus de 10 000 disques, 187*]

> Je pense que pour savoir qui il est vraiment, il faut demander au mec combien de disques il possède. [*Conversation avec Henry, la trentaine, disquaire, collection personnelle de plus de 10 000 disques*]

Si cette objectivation par le nombre est certainement efficiente, elle néglige probablement l'idée d'un savoir en construction, opérant dès l'acquisition du premier disque. Quoiqu'il en soit, collectionner les disques et les concerts permet à l'amateur de se constituer un bagage culturel. Soit de s'équiper d'instruments de mesure de la qualité artistique :

> **Comment tu fais pour porter un jugement ? Pour dire qu'un groupe est bon ou pas ?**
>
> C'est un groupe qui a su assimiler... C'est une question d'histoire en fait. Un mec qui a jamais écouté de musique et qui veut s'y pencher, si tu lui fait écouter le dernier Morbid Angel, il va dire : « mais qu'est-ce que c'est que ça ? ». Parce qu'il a pas entendu Hendrix, Motörhead et ainsi de suite, tatata, tatata. Il faut savoir pourquoi les groupes ils font ça et décrypter la musique. En fait, quand j'entends un truc qui me plaît, j'écoute et je sens les influences, s'ils apportent quelque chose de neuf. Regarde les Fu Manchu. C'est une musique qui se faisait dans les années 70, sauf que maintenant ils ont le vrai son et ils ont la touche des années 90. C'est clair. C'est compliqué en fait parce que j'écoute pas que du rock. C'est toujours une question de feeling. T'écoutes ça, ça te rappelle... [*Frank, 33 ans, fonctionnaire, grand amateur de rock des années 70, imposante collection de disques, 181*]

La connaissance historique étendue de cet amateur lui permet d'établir des liens entre genres musicaux que trois générations séparent. Pour aboutir à Morbid Angel, combo death metal né à la fin des années 80, il passe par Motörhead, trio heavy metal, né dans la seconde moitié des années 70 et par Jimi Hendrix (années 60). Des connexions de ce type sont évidemment impossibles à établir pour qui ne dispose pas d'un savoir culturel suffisamment solide. Comment ce processus opère-t-il ? Très simplement si l'on en croit cet amateur. Il éprouve une musique sur son propre corps, qui, dans le même temps, procède à un certain nombre d'analyses historiques. Compétences historiques et impressions singulières lui

permettent d'authentifier la qualité d'un disque. Ce jeu de références constitue donc un instrument de mesure indissociable du corps, qui en premier lieu, valide sa mise en oeuvre. Par ailleurs, ce processus indique également que cet amateur dispose d'une « oreille » de connaisseur. Un point permettant de souligner une fois encore le caractère centralisateur du corps. En tant que siège de la réception il est le premier instrument de mesure de la qualité artistique, qu'il affine en combinant une multiplicité de critères. Ce qui ne doit pas faire oublier, pour finir, que corps et critères sont, pour être opérants, tributaires d'un certain nombre de conditions préalables à la capacité de juger.

3.3.8. Corps de l'amateur et conditions du jugement

La mesure de la qualité artistique s'effectue sous un certain nombre de conditions[144]. Je ne prétends pas ici restituer l'ensemble de ces conditions. Tâche impossible, tant elles sont variées[145]. Simplement, j'entends mettre l'accent sur leur caractère associé à l'épreuve de qualification. L'extrait d'entretien ci-dessous me semble être de nature à pouvoir illustrer ce processus :

Alors pour toi c'et quoi un bon concert ?

Faut déjà que le groupe soit bon. Faut que je l'aime au départ. Enfin, faut que je l'aime, faut que je connaisse les trucs. Si je connais pas, j'aime bien, mais tu participes pas pareil. Que le groupe joue bien, qu'il ait un bon son, qu'il saute partout. A la limite que t'aies un light show, n'importe quoi. Y a un truc très con, mais que j'aime beaucoup, par exemple, quand je vais à un festival ou à un concert assez gros, si je suis devant, j'aime bien pas être bousculé à mort, mais j'aime bien être serré. J'aime pas si je suis devant, que le gars derrière, il est un mètre plus loin. J'ai l'impression de pas en profiter pareil et qu'y a pas la même intensité. J'ai l'impression que c'est plus chaud, quand t'es vraiment bien serré. Par exemple, au concert d'Ozzy, j'étais sur la barrière, les gars derrière ils étaient vachement calmes. Ça sautait par moment, mais j'avais pas l'impression d'en profiter pareil. Quand t'es bien compact, c'est plus désagréable en même temps, mais d'un autre côté, j'ai l'impression que c'est plus chaud, plus vivant, tu vois ? C'est con. Je t'avouerai qu'honnêtement, un petit coup d'alcool avant, ça me fait du bien.

Ah ouais, c'est vrai que pour toi c'est important

Ouais. C'est pas important. Mais je suis d'un naturel timide et un peu réservé et ça me fait vachement de bien. Avant un concert, ça me permet de me lâcher un peu. Je suis pas le bœuf bourrin qui va faire chier son voisin, mais rien que pour moi. Je vais pas me dire comme qu'il me regarde l'autre, je vais être moi, tout seul. Dans mon monde, et je vais profiter de mon concert. Et ça, ça change beaucoup.

C'est une sorte de mise en condition

Ouais. Justement, les premiers concerts, quand j'étais plus jeune, on faisait tout le temps ça. On était une bande, on picolait pas mal, on s'amusait. C'est vrai que je concevais pas que ce soit autrement et ça reste dans mes meilleurs souvenirs. On était pas mort saouls. On était pas des gars pénibles. On aimait bien boire, machin. On picolait avant. Pendant on allait devant on s'éclatait et voilà. Mais ça te désinhibe. Quant t'es un peu timide, tu te lâches un peu plus. Quand j'allais en boîte voir les filles, ça m'aidait un peu de boire avant. C'est pareil. En concert tu te lâches. Ce qui est un peu chiant quand je vais à Bâle, je

[144] « Les conditions du jugement font partie du jugement lui-même ». *In* HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000, *op. cit.*, p. 252.

[145] Un certain nombre de ces conditions a par ailleurs déjà été analysée au chapitre 4.

vais voir des méga groupes que j'adore. Je fais 250 bornes aller, 250 bornes retour. Je picole pas. Surtout pas en plein milieu de semaine. Des fois j'ai l'impression de pas en profiter pareil. J'aimerais bien, sans être saoul, avoir bu dix, quinze canettes avant. Etre bien chaud.

T'es plus excité

C'est le côté désinhibé, tu te lâches en fait. Ça j'aimerais bien. Je regrette. Surtout quand c'est des groupes que j'aime vraiment. T'apprécies bêtement que le côté « soyons fou, allons-y ! ».

Ça te retire quelque chose ?

J'ai l'impression que moi je me lâche pas pareil. Pas que le groupe est moins bien. En plus j'ai un gros problème. C'est que je suis devenu un vieux et que j'ai perdu mes cheveux. Mais ça c'est terrible à un concert.

Ah bon ?

Oh oui ! Putain avant le *headbanging*… tu ressentais ça autrement. T'avais les cheveux partout qui te tapaient dans tous les coins. T'étais à fond dedans. Maintenant, t'as beau secouer ta tête, t'as plus rien. C'est pas la même sensation. Je trouvais ça EXCELLENT. J'ai vraiment l'impression que c'est plus pareil. C'est un truc con, mais c'était vachement bien. C'est un détail sur tout le reste du concert, mais c'était agréable. Tu sentais que t'appartenais à un truc. Tu t'éclatais bien. J'ai pas l'impression de m'éclater de la même manière. Puis quand j'étais jeune, je jouais plus, comme dirait Scorpions, de l'*imaginary guitar*. Tu vieillis, t'oses moins. J'étais plus fou avant. J'ai l'impression que je profitais plus. Tu vois, là au concert d'Ozzy, mon pote me dit : « Je vais pas devant ». Je dis : « ah, moi non plus ! ». On arrive, vers trois, quatre rangs : « Je reste là ! ». Ils jouent les premières notes : « Si on se perd on se retrouve là-bas ! » et je file devant (rire). J'ai terminé sur la barrière. On y était allé à trois heures de l'après-midi, on a bu quelques bières. Ça fait du bien. Ça te met petit à petit dans l'ambiance. T'es content, tu te lâches.

Manquait plus que les cheveux

Manquait plus que les cheveux, ouais. Et puis des gars qui poussaient un tout petit peu plus derrière.

Ça fait quand même un certain nombre de conditions qui doivent être réunies

C'est con ! J'adore Pretty Maids, je les ai vu plein de fois. T'es devant sur la barrière, t'es en train de faire le signe de la bête comme un maboule, mais tu t'éclates, derrière toi, t'es pas serré, t'as l'impression que la salle est vide, qu'y a pas une grande ambiance. C'est un petit peu bizarre. Je me rappelle, j'allais voir Maiden, j'étais serré comme une sardine. Tu ressors en nage. Tu vis pas forcément le moment présent hyper bien. Tu crèves de chaud. Tu te dis quand même « j'y étais ». Ça fait un peu ancien combattant. C'est assez agréable. [*Bertrand, 28 ans, enseignant, grand amateur de hard rock et de heavy metal, imposante collection de disques, 269*]

Cet extrait d'entretien a tout d'abord le mérite de cristalliser la quasi-totalité des critères d'évaluation évoqués précédemment : techniques du corps, critères techniques (son, lumière, maîtrise instrumentale), critères éthiques (engagement du corps de l'artiste), critères esthétiques (caractère spectaculaire du concert), critères festifs (la foule, les copains, l'alcool), et critères historiques (connaissance préalable de l'œuvre de l'artiste)[146]. En outre, l'exemplarité de ces propos tient également de ce qu'ils montrent combien le jugement artistique peut être déterminé par une somme de conditions : proximité physique avec le public (ni trop proche, ni trop éloigné), absorption d'alcool favorisant l'abandon de soi, cheveux longs encourageant l'exercice physique du *headbanging*. Qu'un seul de ces éléments fasse défaut et déjà l'événement que constitue le concert perd en intensité. Ce qui, par le fait,

[146] Les critères historiques sont plus particulièrement développés dans la suite de l'entretien de cet amateur [ligne 332]. On en trouve un extrait au chapitre 4, dans la section 2.1.3.

n'est jamais sans conséquence sur la procédure qui conduit l'amateur à se prononcer quant à la qualité artistique d'une production.

4. Un monde du « faire ensemble »

Le « faire ensemble » est la conséquence d'une prise réussie comme on a pu le voir. La prise procède d'une série d'épreuves fondée sur une diversité d'instruments de mesure. Des instruments de mesure mobilisant expérience sensorielle et savoirs intellectuels. Mais la perception sensorielle ne procède pas de la seule subjectivité. Elle est indissociable de savoirs du corps développés au contact d'un réseau d'objets et d'acteurs culturels. Entre perception et réflexivité, la combinaison de ces savoirs permet d'évaluer la qualité d'un dispositif, d'un artiste ou d'une production culturelle au cours d'une série instrumentée d'épreuves. Cette procédure combinatoire est au fondement du « faire ensemble ». Elle conduit à la formulation d'un jugement de goût. Et le goût pour le rock est ce qui fait tenir le monde du rock en Lorraine. Par conséquent, on peut dire que le monde du rock lorrain résulte d'une intrication complexe de réseaux. Réseaux de corps, de choses, de goûts, de savoirs et donc d'attachements.

CONCLUSION GENERALE

« Sans la musique, la vie serait une erreur »
Friedrich NIETZSCHE, *Crépuscule des idoles* [1888]

Cette recherche met en évidence l'irréversibilité des relations entre les humains et les choses. Le monde du rock en Lorraine repose sur un ensemble hétéroclite d'acteurs, d'objets et de dispositifs. Les uns comme les autres sont des médiateurs. Tous ont une capacité d'action. Ils renvoient à des activités et à des pratiques, à des lieux et à des moments, à des expériences et à des savoirs, à des compétences et à des techniques, à des effets et à des mots, à des interprétations et à des évaluations ou encore à des représentations. Ces médiateurs agissent et font agir. Les observer à l'œuvre donne de l'épaisseur au monde du rock. Et ce faisant, ils le rendent également plus complexe. Car il n'est plus seulement question d'une action collective distribuée entre acteurs sociaux d'un monde déterminé. Mais d'une action collective distribuée entre une chaîne de médiateurs, convoquant humains et non-humains. Tous ont leur importance. Le monde du rock n'est rien sans eux. C'est ce que j'ai tenté de restituer en rédigeant cette thèse.

Partir des choses produites par un monde du rock local permet de remonter les réseaux de l'action collective. Ces réseaux sont constitués d'objets (disque, t-shirt, chaîne hi-fi,

instrument, *flyer*, fanzine, etc.), de dispositifs (répétition, concert, enregistrement, programme de soutien, etc.) et d'acteurs (amateur, disquaire, rédacteur de fanzine, ingénieur du son, etc.). Ils sont à la fois déjà-là et à élaborer. Comme l'a fort bien écrit Nelson Goodman, « pour construire le monde comme nous savons le faire, on démarre toujours avec des mondes déjà à disposition ; faire, c'est refaire[1] ». Ce qui va dans le sens des propos de John Dewey lorsque, évoquant l'application concrète de l'imagination créatrice, il souligne que « la vision nouvelle ne surgit pas du néant, elle se constitue lorsqu'un individu voit – en termes de possibilités, c'est-à-dire d'imagination – les réalités anciennes sous des rapports nouveaux, qui servent une fin nouvelle et que cette fin nouvelle contribue à créer[2] ». Pour exister, un monde doit donc posséder l'art du recyclage. Elle garantit sa vitalité. Cet art de l'hybridation est une caractéristique fondamentale du monde du rock en Lorraine. Elle est permet d'expliquer ce qui s'y passe.

Le monde du rock résulte de l'association d'un réseau hétérogène de médiateurs humains et non-humains. Soit de réseaux de corps, d'objets et de dispositifs. Par exemple, le disquaire doit autant aux disques qu'à l'amateur de disques. Autant au circuit de distribution de disques, qu'aux fanzines qui prescrivent les disques. Autant à l'équipement hi-fi domestique qu'aux émotions de l'amateur, à ses goûts et à ses jugements, etc. La liste est longue. Les réseaux offrent des ressources pour l'action. Ces ressources se distribuent entre médiateurs. S'en emparer, c'est participer de cette organisation réticulaire. C'est la prolonger. C'est y produire de nouvelles médiations. C'est la partager. Et partant, c'est devenir à son tour un médiateur. A l'image des propos suivants :

> Mon pote connaissait un certain nombre de choses. Il a commencé à me faire rentrer dedans, découvrir. J'étais guidé en fait. Parfois il me faisait découvrir, parfois quand je lui parlais d'un truc que j'avais vu, il pouvait me renseigner dessus. Après, en farfouillant là dedans, j'ai trouvé mes directions propres, ouais, les choses par moi-même. Puis j'ai commencé à trouver des trucs que lui connaissais pas. C'est comme ça que ça se met en place. Maintenant on est à un point ou chacun à une base commune. On connaît les gros trucs et en cherchant, chacun à ses directions. Lui est plus puriste, moi je vais plus vers les trucs qui sortent des cadres. Ce qui est appréciable, vu qu'on a vraiment des goûts très proches et qu'on est d'accord sur les définitions des codes, on sait tout de suite comment l'autre réagirait par rapport à une chose. Ça nous permet d'élargir tous les champs possibles par deux. J'en connaîtrais pas aussi long si je l'avais pas rencontré. Maintenant d'un autre côté, s'il m'avait pas aidé, il en connaîtrait moins long aussi. C'est appréciable de connaître des gens qui ont pas exactement les mêmes orientations, qui ont pas les mêmes domaines, ça permet de découvrir des choses qu'on aurait pas du tout eu l'idée de chercher ou pas entendu parler dans le domaine et qui pourtant touchent énormément. [*Boris, 23 ans, étudiant, grand amateur de black metal et de metal industriel, imposante collection de disques, 229*]

[1] GOODMAN, N. 1992. *Manières de faire des mondes*. Nimes : Editions Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, éd. orig., 1978, p. 15.

[2] DEWEY, J. 1934. *A common faith*. New Haven : Yale University Press. Cité dans JOAS, H. 1999. *La créativité de l'agir*. Paris : Les Editions du Cerf, coll. Passages, p. 154.

Ces réseaux tiennent – et font le monde du rock – dans la mesure où ils sont des réseaux de goûts, et donc, d'attachements. L'attachement procède d'une émotion. Il est la manifestation objective d'un goût. Il met en mouvement. Il fait « faire » et donc, il fait « faire ensemble ». A ce titre, on peut émettre l'hypothèse que ce qui relie ces amateurs n'est pas tant le rock que les états dans lequel le rock les met. Quoiqu'il en soit, l'attachement conduit à faire avec son propre corps. Mais aussi, à faire avec des choses ou avec d'autres corps. Ces réseaux découlent d'affinités esthétiques et relationnelles. Ce qui, du point de vue de l'attachement semble être une évidence. Car une sensibilité commune aux mêmes objets rock relie les amateurs. De manière très concrète, l'attachement au rock prend deux formes cardinales. La consommation d'objets rock et la production d'objets rock. L'enquête montre que ces pratiques sont toujours l'œuvre d'une seule et même figure : l'amateur de rock.

A hauteur de mon échantillon, cet acteur culturel, même s'il parvient en de rares occasions à professionnaliser son attachement au rock, reste un amateur. C'est-à-dire qu'il entretient avec le rock un rapport suivi et singulier, duquel il retire satisfaction. Ce qui, à ses yeux, rend légitime de lui consacrer son temps et son argent. Ce qui justifie en retour qu'il devienne expert de son propre goût et partant, qu'il développe des compétences approfondies sur le rock. D'où l'intérêt de prêter attention aux pratiques concrètes de l'attachement. Dans ses relations aux objets, aux corps, aux sensations, aux dispositifs, aux procédures, aux évaluations, aux lieux et aux moments. Depuis le processus qui conduit à l'attachement jusqu'aux modalités de l'attachement elles-mêmes. Car l'attachement débouche mécaniquement sur les réseaux d'attachements.

Les attachements rhizomatiques renvoient à une pluralité d'activités, à une hétérodoxie des pratiques et à une diversité de médiateurs. Ils montrent à quel point le monde du rock est un terrain d'expériences ouvert. Où il est permis de se détacher de ses liens pour en tisser de nouveaux en fonction de l'évolution de ses goûts, de stratégies à développer ou d'opportunités à saisir. L'illustration en est donnée par le recours marqué à l'autoproduction et à l'autodistribution. On voit que dans la pratique, les acteurs du rock font flèche de tout bois et n'attendent guère que les industries culturelles s'intéressent à eux (bien qu'ils ne s'interdisent pas d'essayer d'en intégrer les réseaux). Ce qui constitue, au final, le témoignage objectif d'une réactivité forte des acteurs elle-même indissociable d'une démocratisation des moyens de production. Même s'il est permis de penser que la multiplication des réseaux est une conséquence de l'absence d'intérêt des industries culturelles. L'important ne se situe pas à cet endroit selon moi. L'important tient dans la capacité des acteurs à produire leurs propres réseaux. Ce qui suppose de la créativité. Et la créativité consiste à faire l'expérience des

réseaux. Donc à faire l'expérience d'un certain nombre de médiateurs. A les évaluer. A se laisser prendre par eux. A en apprendre le maniement. Puis à en créer d'autres. Inlassablement.

Si l'action collective se distribue entre humains et non-humains sur la base d'un réseau d'affinités esthétiques, relationnelles ou encore stratégiques, l'ancrage géographique n'est alors plus un élément déterminant. Faut-il pour autant renoncer à réaliser des enquêtes de terrain situées ? La réponse est clairement négative. Il faut au contraire les développer. On gagne à retisser les réseaux d'attachements pour voir ce qui s'y passe concrètement. Ce qui signifie chercher à comprendre comment les goûts se forment. Chercher à savoir qui en sont les acteurs. Comment leurs attachements s'élaborent. A quels objets ils recourent. Comment ils investissent les réseaux existants. Et comment ils parviennent à en construire d'autres. Cela implique également de chercher à saisir ce que leurs attachements engagent concrètement en terme de sensations et d'émotions, de jugements et de prises, d'entraînement et de mise en disposition du corps, de savoir-faire et d'usages, de temps et d'argent. Ces données ne peuvent émerger qu'en étudiant le particulier.

Mais cela nécessite de surmonter un problème de taille auquel je me suis heurté. Il tient à la catégorie rock. Le rock est un mot-pavillon[3]. Un hybride polymorphe. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un œil dans le *Dictionnaire du rock* de Michka Assayas[4]. Pour ma part, je considère qu'il est un réseau de genres et de sous-genres. A ce titre, il renvoie à une multiplicité de mondes. Et c'est bien ce qui pose problème. Car chacun de ces mondes renvoie à des réseaux différents. Les réseaux du rock gothique sont distincts de ceux du rock progressif qui eux-mêmes sont distincts des réseaux punk rock, etc. C'est un point qui apparaît souvent incompréhensible pour les acteurs institutionnels locaux. Dans la logique de service public qui est la leur, ils voudraient que leurs actions culturelles touchent le public le plus large possible[5]. Devant leurs insuccès, ils invoquent alors la faible curiosité des publics. Or, rien ne justifie que les amateurs de hard rock fréquentent les concerts post-rock. Pas davantage que les amateurs d'opéra n'ont a priori de raison de fréquenter les concerts reggae, etc. Les amateurs ont déjà bien assez à faire avec leurs attachements. En toute logique ils préfèrent consacrer leur temps et leur argent à l'objet de leur attachement plutôt qu'à des objets qui en sont éloignés. A ce titre, ce sont les réseaux spécifiques d'attachements qu'il

[3] HEBDIGE, D. 1996. Système du mod. *Réseaux*, n° 80, « Les cultural studies », p. 73.

[4] ASSAYAS, M. 2000. Sous la dir. *Dictionnaire du rock*. Paris : Robert Laffont.

[5] C'est d'ailleurs selon moi, ce qui justifie l'utilisation qu'ils font du terme « musiques actuelles ».

reste à investiguer plus finement. Pour voir comment ils se ramifient. Comment ils s'étendent. Comment et où ils croisent d'autres réseaux. On pourrait imaginer une ethnographie comparative combinant plusieurs genres par exemple. On pourrait alors pousser l'observation et relever précisément les codes, les normes et les valeurs en usage au sein de chacun de ces genres[6]. Tout ce qu'il n'est pas permis de faire en restant au niveau du rock, tant il est saturé de logiques contradictoires. Ce qui renvoie aux propos de Richard Middleton pour qui « l'idée selon laquelle les valeurs et les plaisirs de la musique populaire, dans toute leur variété, peuvent d'une façon ou d'une autre être envisagés selon une conception simple et monolithique, est très clairement intenable[7] ».

Au cours de ce travail de recherche, j'ai tenté d'aller au-delà de certaines généralités et autres représentations sociales. Je me suis astreint à ne pas négliger les singularités individuelles et à éviter la caricature culturelle des groupes sociaux. Le rock n'est pas que musique, il se traduit aussi sous la forme de mots, d'objets et de dispositifs. Le rock n'est pas qu'affaire de musiciens, c'est également celle de rédacteurs de fanzines, de programmateurs de concerts, de label managers, etc. Le rock n'est pas l'apanage d'un « peuple adolescent[8] », il continue de faire vibrer quantité de sexagénaires en retraite. Le rock est loin d'être exclusivement affaire de « pogoteurs », il peut conduire, comme à l'opéra, à « une discipline d'extraction du corps[9] ». Les débouchés du concert rock ne sont pas toujours la transe ou la fête, il peut être vécu de manière très réflexive. Pas davantage qu'il n'est « l'aboutissement logique de l'esthétique rock[10] ». D'autre part, les amateurs de rock sont loin d'être des barbares incultes[11], ceux de mon échantillon sont nettement plus diplômés que la moyenne des français. Les musiciens de rock ne cherchent pas nécessairement à vivre de leur musique. Etc. La liste peut être déclinée à l'infini.

---

[6] Des travaux de ce type sont pour l'heure relativement rares. Citons par exemple HEBDIGE, D. 1995. *Subculture, the meaning of style.* Londres : Routledge, 1ère éd., 1979 ; LAING, D. 1985. *One chord wonder : power & meaning in punk rock.* Milton Keynes : Open University/Taylor & Francis ; FLOUARD, G. 2001. *Le straight-edge : un mouvement musical à base ascétique.* Bordeaux : Mémoire de maîtrise, Institut d'Etudes Politiques. Disponible sur : http://xbabexzinex.free.fr/ess.htm [consulté le 14.09.003] ; HODKINSON, P. 2002. *Goth : identity, style, subculture.* Oxford : Berg ; PURCELL, N. J. 2003. *Death metal music. The passion and politics of a subculture.* Jefferson, NC : McFarland ; LESCOP, G. 2003. « Honnie soit la Oi ! » : naissance, émergence et déliquescence d'une forme de protestation sociale et musicale. *Copyright Volume !* « Autour des musiques actuelles », vol. 2, n° 1, p. 109-128 (la thèse de ce dernier est en cours).

[7] MIDDLETON, R. 2002. *Studying popular music.* Buckingham : Open University Press. 1ère éd. 1990, p. 292.

[8] YONNET, P. 1999. *Travail, loisir. Temps libre et lien social.* Paris : Gallimard, p. 140.

[9] HENNION, A. 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation.* Paris : Métailié, p. 322.

[10] YONNET, P. 1999, *op. cit.*, p. 144.

[11] FINKIELKRAUT, A. 1987. *La défaite de la pensée.* Paris : Gallimard, coll. Folio ; BLOOM, A. 1987. *L'âme désarmée. Essai sur le déclin de la culture générale.* Paris : Julliard.

Exception faite de quelques rares travaux, le rock a souvent été observé à distance. Le phénomène de masse a prévalu sur la pratique concrète. Ce qui n'empêche pas certaines analyses d'être particulièrement convaincantes[12]. Mais selon moi, il faut aujourd'hui porter le regard sur le rock, comme sur d'autres genres musicaux, avec un regard sociologique neuf. Et pour cela, inverser la perspective. Ce qui signifie d'aller voir concrètement ce qui s'y passe. Ce qui nécessite de porter le regard sur le particulier. En faire l'ethnographie minutieuse dans un premier temps. Analyser et modéliser dans un second temps. Formuler des théories dans un troisième temps.

Cette difficulté à observer la réalité des pratiques n'est pas propre au monde de la recherche. Elle se pose également en termes de politique culturelle régionale. Mon travail de terrain a permis d'observer qu'en règle générale, les dispositifs et les équipements produits pas les institutions locales s'établissent sur la base de spéculations et d'intuitions. Certaines ont de meilleures intuitions que d'autres. Mais toujours elles cherchent à plier les acteurs à leurs cadres. Or les acteurs résistent. La prise – « résultat émergent de la rencontre entre des corps, des matériaux et un dispositif liant un réseau d'acteurs par des conventions[13] » – s'effectue mal ou peu, en proportion des bénéficiaires potentiels. Doit-on s'en étonner ? Dans ces conditions, probablement non. Ce qui appelle une autre question. Peut-on conduire des actions pertinentes en direction d'un public sans avoir au préalable une connaissance approfondie de ce même public et de ses réseaux ? Proposer un dispositif ou un équipement, c'est produire un nouveau réseau de médiateurs. Dans quelle mesure ce réseau va-t-il pouvoir se connecter avec la réalité, c'est-à-dire avec les réseaux qui lui préexistent ? Comment répondre à ces questions autrement qu'en entamant une démarche ethnographique ?

L'action politico-culturelle régionale et les recherches sur le rock ont par ailleurs toujours mésestimé deux caractéristiques fondamentales du monde du rock. La première dimension a été soulignée par deux des plus éminents sociologues du rock, Simon Frith[14] et Peter Wicke[15]. Leurs réflexions comptent parmi les plus stimulantes qui soient dans leur registre. Mais elles n'ont manifestement eu guère d'échos. Cette dimension est également fortement soulignée par les acteurs du monde du rock. Ils l'évoquent sans cesse pour peu qu'on leur laisse la parole.

---

[12] Je pense notamment au travail séminal de Simon Frith et à celui de Peter Wicke (*cf.* infra).

[13] BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1995. *Experts et Faussaires. Pour une sociologie de la perception.* Paris : Métailié, p. 251.

[14] FRITH, S. 1978. *The sociology of rock.* Londres : Constable, et FRITH, S. 1996. *Performing rites. On the value of popular music.* Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.

[15] WICKE, P. 1990. *Rock music. Culture, aesthetics and sociology.* Cambridge : University Press.

Cette première dimension est celle du plaisir. Dès 1978, Simon Frith mentionne à juste titre qu'il s'agit d'un « concept étrangement négligé par les sociologues[16] ». Comme il est négligé par les institutions politico-culturelles locales. Pour Simon Frith, le rock renvoie à la sensualité, à la grâce, à l'énergie, à la vigueur et à la joie de vivre[17]. Pour Peter Wicke il renvoie à une « esthétique de la volupté[18] ». Quant à Richard Middleton, évoquant la musique en général, il note « que nous ne cherchons pas seulement à la comprendre, mais à en tirer de la jouissance[19] ». Ces états sont autant de déclinaisons possibles du terme plaisir. La question du plaisir est absolument centrale dans le monde du rock. Elle est indissociable du goût, des attachements, des objets, des dispositifs, des acteurs, des jugements. Elle fonde les réseaux, qui sans la dimension du plaisir n'auraient aucun sens. Leur existence en constitue la manifestation la plus objective qui soit. Elle va de pair avec une autre dimension.

Cette seconde dimension me semble être celle de la participation. Car l'existence même du monde du rock rend compte du désir de ses acteurs de vivre directement et publiquement leur attachement au rock à travers un certain nombre d'activités. Etant entendu que le monde du rock constitue un monde du loisir, la participation peut être entendue comme un mode de formation personnel[20]. Mais au-delà, il se trouve que pour une grande partie des acteurs interrogés, la musique est le « premier registre d'existence[21] ». Par conséquent, on peut supposer que la participation au monde du rock contribue pour eux à donner un sens à leur existence. Et qu'à ce titre, comme le dit bien Hans Joas, « la participation prend place dans un équilibre, que chacun doit trouver pour son propre compte, entre différents modes d'action[22] ». La combinaison des dimensions du plaisir et de la participation est autant corroborée par les déclarations des acteurs, que par l'observation de leurs pratiques. Le temps et les sommes qu'ils consacrent à la pratique rock en fournissent d'excellents indicateurs. On peut donc avancer, dans le prolongement de la pensée de John Dewey, que la pratique rock consiste à rendre « ce monde et notre présence en ce monde plus signifiants et plus tolérables,

---

[16] FRITH, S. 1978. *op. cit.*, p. 206.

[17] FRITH, S. 1978, *ibid.*, p. 206.

[18] WICKE, P. 1990, *op. cit.*, p. 48. L'auteur ajoute plus loin que « la nature essentielle de l'expérience rock ne consiste pas à décoder la musique en tant qu'une structure de sens, mais plutôt dans la possibilité de situer sa signification dans l'expérience sensuelle qu'elle procure », p. 72.

[19] MIDDLETON, R. 2002, *op. cit.*, p. 247.

[20] LEVERATTO, J.-M. 2000. *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique.* Paris : La Dispute, p. 400.

[21] HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000. *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui.* Paris : La Documentation Française, coll. Questions de Culture, p. 254.

[22] JOAS, H. 1999. *La créativité de l'agir.* Paris : Les Editions du Cerf, coll. Passages, p. 270.

en introduisant avec l'expérience esthétique une sorte de "sens satisfaisant de l'unité"[23] ». A ce titre, le monde du rock se présente comme un double réseau de production : réseau de production de choses et de savoirs rock, mais aussi réseau de production du sentiment d'existence.

Au final, la sociologie performative qui me guide ne vise pas seulement à mettre l'accent sur l'importance d'une action distribuée entre des acteurs et des choses, mais également à souligner l'importance que revêt la pratique d'une sociologie plus incarnée. Cette thèse présente les limites énoncées plus haut. Elle ouvre plus de pistes qu'elle ne peut en suivre. Ce sont quelques unes de ces pistes dont j'entends faire l'expérience à présent.

[23] DEWEY, J. 1980. *Art as experience*. New York : Perigee Books, 1ère éd., 1934, p. 199.

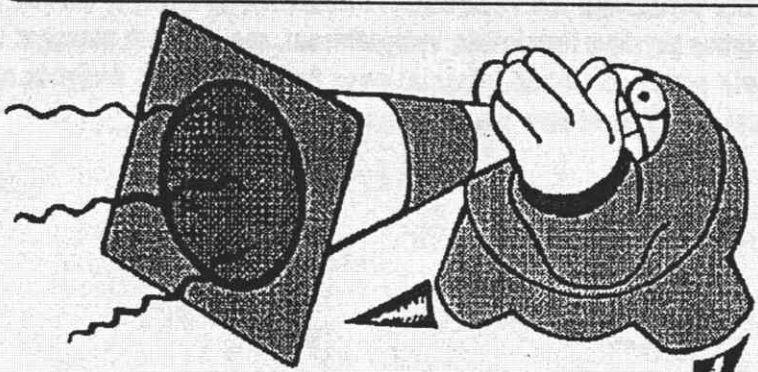
ANNEXES / DOCUMENTS

Document 1-*Flyer* de la fédération Autorisation de Chant!er. 412
Document 2-Projet culturel de la fédération Autorisation de Chant!er 413
Document 3-Un local de répétition au Thillot (Vosges) 414
Document 4-Règlement et fonctionnement d'un studio de répétition en MJC 415
Document 5-Fonctionnement de l'Austrasique. 420
Document 6-Concert RIF, article de presse 1 421
Document 7-Concert RIF, indications pour se rendre au concert 422
Document 8- Concert RIF, compte-rendu d'un amateur 423
Document 9- Concert RIF, article de presse 2 424
Document 10-Tarifs de fabrication de CD 425
Document 11-Répartition géographique des structures d'enseignement musical en Lorraine 426
Document 12-Répartition géographique des formes de presse traitant du rock en Lorraine 427
Document 13-Répartition géographique des radios associatives en Lorraine 428
Document 14-Répartition géographique des régies techniques en Lorraine 429
Document 15-Dépenses et recettes d'un groupe lorrain en tournée aux Etats-Unis 430
Document 16-Tarifs publicitaires du fanzine Kérosène 431
Document 17-La formation professionnelle du musicien 432
Document 18-Fiche pratique portant sur la structure associative 433
Document 19-Lettre d'information sur les emplois jeunes 434
Document 20-Les actions de préfiguration du CRMA 435
Document 21-Plaquette d'information sur les risques auditifs 438
Document 22-Soirée d'information relative aux risques auditifs. 439

Document 1-*Flyer* de la fédération Autorisation de Chantier, 1996.

AUTORISATION DE CHANTIER

(Fédération pour les Musiques Amplifiées à Nancy)



UN CENTRE REGIONAL DES MUSIQUES ACTUELLES
AVEC DES LOCAUX DE REPET A NANCY... C'EST POUR BIENTOT.

POUR QU'IL ACCUEILLE TOUTES NOS PRATIQUES,

REJOINS-NOUS

Autorisation de Chantier est le porte-parole des musiciens, associations et acteurs de la vie musicale nancéienne devant les institutions. Des négociations très sérieuses se mènent auprès de la Ville de Nancy et un lieu répondant aux réels besoins des musiciens en matière de locaux de répétitions devrait être créé avec le soutien du Département, de la Région et de l'Etat.

Autorisation de Chantier souhaite donc rassembler tous les acteurs, les partenaires et activistes en tout genre (musiciens, managers, organisateurs de concerts, fanzines, labels, graphistes, sonorisateurs, animateurs radio...) oeuvrant pour la promotion des musiques amplifiées (jazz, rock, hip-hop, metal, chanson, funk...)

Pour tous renseignements ou adhésions :

AUTORISATION DE CHANTIER
c/o MJC Lillebonne, 14 rue du Cheval Blanc, 54000 NANCY

Permanence le mardi de 16h à 18h

Document 2-Projet culturel de la fédération Autorisation de Chant!er, 1996.

AUTORISATION DE CHANT!ER
Fédération pour les Musiques Amplifiées à Nancy

PROJET DE CONVENTION CULTURELLE

Etat / Ville de Nancy / Autorisation de Chant!er

1/ INTRODUCTION Rappel des origines du projet

L'année 1995 fut l'occasion d'une prise de conscience collective autour des difficultés rencontrées par les praticiens des musiques dites actuelles, sur l'agglomération nancéienne :

insuffisance voire inexistence de lieux de répétition adaptés à la pratique amateur ou professionnelle (accessibilité, sécurité...)

isolement des petites formations musicales (absence d'information juridique, financière...).

Suite à cette réflexion et au travail d'enquête réalisé auprès d'une centaine de ces musiciens, il fut créé lors de l'Assemblée Générale constitutive du 10 Juin 1996, une fédération intitulée Fédération pour les Musiques Amplifiées « AUTORISATION DE CHANT!ER », ayant pour but de *fédérer des musiciens, formations musicales, associations loi 1901 oeuvrant pour la promotion des musiques amplifiées dans le but de résoudre des problèmes communs, en se donnant les objectifs suivants : création et gestion d'équipements culturels adaptés aux pratiques des musiques amplifiées.*

Cette fédération régie au même titre que les associations par la loi de 1901, entend fédérer sur l'agglomération nancéienne les personnes physiques ou morales (groupes, associations, fanzines, musiciens, écoles de musique...) impliquées dans les pratiques des musiques actuelles (diffusion, formation, information, management...) mais ne relevant pas d'une activité strictement économique.

En ne faisant pas de distinction d'esthétique au sein des langages musicaux actuels défendus par ses adhérents, la fédération Autorisation de Chant!er entend d'abord mettre l'accent sur les difficultés communes rencontrées par tous dans l'exercice de ces musiques.

C'est à ce titre que la Ville de Nancy, représentée par Mr l'Adjoint à la Culture, reconnaît dans Autorisation de Chant!er, l'interlocuteur démocratique indispensable à une réflexion commune sur les problèmes de la pratique des musiques actuelles à Nancy.

A cette réflexion commune fut associé l'Etat représenté par Mr le Conseiller Musique et Danse de la DRAC Lorraine, dans le cadre d'une réflexion plus large sur la création d'un Pôle Régional des Musiques Actuelles à Nancy. Cette réflexion fait suite à une directive ministérielle et se trouve menée conjointement par la DRAC, l'Assecarm et les correspondants régionaux IRMA.

Document 3-Un local de répétition au Thillot (Vosges) *in Hiéro-Glisse*, novembre 1999, n° 0.

L'ASSOCIATION "OK.CHAOS"

(fédé Hiéro Vosges) à Bussang, après bien des négociations, avec la municipalité du Thillot, vient d'obtenir un local de répétitions, et une salle pour organiser des concerts.



Le"WaterProof Festival", organisé l'an dernier par la même asso verra la deuxième édition en l'an 2000 - info : 03 29 616 016 ou 03 88 929 755.

Document 4-Règlement et fonctionnement d'un studio de répétition en MJC, 5 pages, 2001

FONCTIONNEMENT DU STUDIO DE REPETITION

CONDITION DE LOCATION

Le Studio de Répétition est réservé aux groupes non professionnels de préférence lycéens ou étudiants.

Chaque membre du groupe devra posséder sa carte M.J.C. (carte d'adhérent) :
35 francs pour l'année scolaire pour les moins de 16 ans,
40 francs pour l'année scolaire pour les plus de 16 ans.

LE PAIEMENT

La mise à disposition du Studio de Répétition sera payé à l'avance, à raison de :

1 heure = 40 francs
2 heures = 80 francs
3 heures = 120 francs etc....

LES RESERVATIONS

Elles seront faites une semaine à l'avance, pour nous permettre de planifier l'utilisation du Studio. Ces horaires seront fermes et définitifs. L'heure ou les heures retenues seront comptabilisées, que le groupe se présente ou non. En cas de maladie (sur présentation de certificat médical) ou d'événements exceptionnels, l'heure ou les heures seront reportées sur la séance suivante.

Le groupe ne pouvant être considéré comme personne morale, un membre du groupe devra se porter garant pour l'ensemble des personnes qui ont une activité musicale sous le nom dudit groupe.

LE FONCTIONNEMENT

Dans le Studio Rock, il est interdit de :

Fumer,
Manger,
Boire (exception faite pour la bouteille d'eau minérale avec un bouchon).

L'équipement du Studio est composé : d'une batterie, d'un ampli basse, d'un ampli guitare, d'une sono voix et clavier, de deux pieds de micros et d'un micro chant.

Avant et après chaque répétition dans le local, se déroulera un état des lieux ou « Check up », dirigé par un animateur de la M.J.C. Il visera à vérifier le bon état du lieu et le bon fonctionnement du matériel :

Mur et revêtement phonique non abîmé (trous, accrocs...),
Ampli Guitare Basse: Gamelles, Potards, Grilles de protection,
Sono – voix : Gamelles, Potard, Grilles de protection,
Batterie : Tabouret, Structure de la Batterie,
Pied de micro : Mécaniques, Pinces,
Micros : Test de fonctionnement, Connexion, Grilles de protection.

Si l'un des points évoqué ci dessus était constaté défectueux d'un accord commun des deux parties, le montant des dégâts serait estimé et réglé par le groupe ayant causé les dégâts.

Afin de jouer dans les conditions les plus proches du concert, et si les musiciens préfères jouer avec leur « son », il est préférable que ceux ci se présente avec :

Guitare + Jack + Effets,
Guitare Basse + Jack + Effets,
Clavier + Jack et Effets + Pieds,
Cymbales + Baguette + Snare Drum + Double Pédale,
Micros + Effets.

DE LA REPETITION A LA SCENE

Lorsqu'ils viennent répéter, les groupes s'engagent à se produire au moins deux fois sur la scène de la M.J.C. et participer à la vente des tickets de leur propre concert.

CALENDRIER / CRENEAUX HORAIRES DISPONIBLES POUR REPETER

Lundi : 20h00 / 22h00
Mardi : 20h00 / 22h00
Mercredi : 20h00 / 22h00
Jeudi : 18h00 / 22h00
Vendredi : 18h00 / 22h00
Samedi : 9h00 / 12h00 et 14h00 / 16h00.

Bonne répet.
Amitiés Musicales

L'équipe d'Animation.

STUDIO ROCK

FICHE D'IDENTITE DU GROUPE



NOM DU GROUPE	

LEADER

NOM	PRENOM	TELEPHONE	N° DE CARTE
ADRESSE			

MEMBRES DU GROUPE

NOMS	PRENOMS	TELEPHONES	N° DE CARTE

_Carte adhérent : moins de 16 ans, 35 Fr
plus de 16ans , 40 Fr
_Payable à la première inscription.

STUDIO ROCK

CHECK LIST PAR SCEANCE ET PAR GROUPE

NOM DU GROUPE	DATE

PARTIES A VERIFIER	REMARQUE AVANT	REMARQUE APRES
SONO - VOIX		
Gamelles	☐	☐
Potentiomètres	☐	☐
Grilles de protection	☐	☐
BATTERIE		
CYMBALES		
Mousse	☐	☐
Papillons de serrage	☐	☐
CHARLEY		
Mousse	☐	☐
Papillons de serrage	☐	☐
3 écrous	☐	☐
ASPECT GENERAL		
Clef de réglage	☐	☐
Mécaniques et articulations	☐	☐
Pédale grosse caisse	☐	☐
AMPLIS GUITARE & BASSE		
Boutons façades	☐	☐
Grilles de protection	☐	☐
CORDON SONO GUITARE	☐	☐
CORDON SONO BASSE	☐	☐
MICRO	☐	☐
CORDON MICRO	☐	☐



STUDIO ROCK

FICHE DE SEQUENCES



NOM DU GROUPE

DATES	OBSERVATIONS
1Heure	
1Heure	
1Heure	
1Heure	
1Heure	
1Heure	
1Heure	
1Heure	
1Heure	
1Heure	

Forfait payé par "chèque" ☐
"espèce" ☐
la somme de.....Fr

1 Heure = 40 Fr

Document 5-Fonctionnement de l'Austrasique, L'Est-Républicain, édition du 9 novembre 2000.

Premier concert ce soir dans la nouvelle salle nancéienne. Objectif : s'ouvrir à tous les styles, et s'intégrer au quartier.

« J'ai essuyé les plâtres », sourit Cédric Geney. Ce jeune plasticien nancéien a réalisé le premier décor de l'Austrasique, la nouvelle salle de concerts nancéienne, dont l'ouverture aura lieu ce soir à 20 h 30 avec le concert du groupe de hip-hop américain Deliquent Habits et des formations locales Authentik et Reboot System. Isabelle Chaigne, la responsable de ce lieu municipal de 150 places, situé boulevard d'Austrasie, a en effet décidé de confier, tous les deux mois, *« l'habillage »* de la salle à un artiste du cru, en collaboration avec l'association Les Déménageurs.

Sur les murs noirs de l'Austrasique, Cédric Geney a accroché des toiles et des volumes créant un mobilier original. De la scène aux toilettes et aux loges, les spectateurs et musiciens découvriront une cuisine, un coin salle à manger, une chambre à coucher...

Côté musique, avec trois soirées consécutives, l'Austrasique va démarrer sur les chapeaux de roue. Si les concerts, de tous styles, seront programmés par différentes associations locales, Isabelle Chaigne s'est fixée pour mission de donner une certaine *« cohésion »* à l'ensemble.

« Ambiance conviviale »

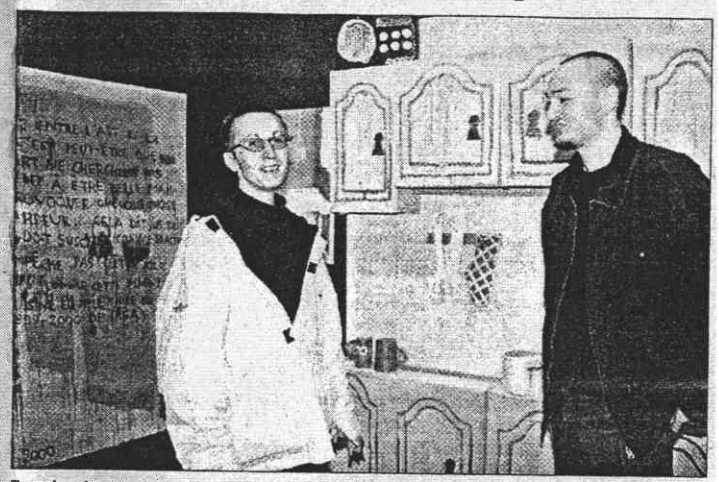
Cette unité passe par l'édition d'une plaquette commune et d'un CD de promotion présentant les concerts des deux mois à venir, par des tarifs harmonisés, *« de 40 à 70 F, sachant qu'il y aura aussi des soirées "scènes ouvertes" gratuites »*. Pour la première, organisée le 7 décembre avec le collectif Emil 13, les portes ouvriront exceptionnellement à 18 h afin de permettre à tous ceux qui le souhaitent de visiter librement l'Austrasique.

Dans le même souci de *« cohésion »*, la sécurité sera assurée à chaque concert par la même société, Centurial en l'occurrence : *« Je veux qu'une ambiance sereine, conviviale, s'installe tout de suite »*, explique Isabelle Chaigne, qui rencontrera la commission de quartier Meurthe-et-Canal le 16 novembre pour présenter aux riverains les efforts que l'Austrasique va déployer pour éviter toute nuisance à son environnement.

Un lieu de « découvertes »

De manière générale, les responsables d'associations musicales attendent de *« voir à l'usage »* avant de se prononcer sur le lieu, que beaucoup aurait cependant préféré plus grand.

Pour chaque concert, la ville met gratuitement à leur disposition la salle, l'équipement son et lumières, ainsi qu'un technicien et le personnel de sécurité. A cela s'ajoutent des subventions, pour un montant total de 46.000 F en novembre et décembre. Isabelle Chaigne l'assure, l'Austrasique n'entrera pas *« en concurrence directe »* avec le Terminal Export, la salle de concerts privée (et non subventionnée) située dans le même quartier de Nancy. Plus petit, le nouveau lieu, qu'il accueillera parfois des fêtes d'affiche, sera en effet *« positionné sur l'aide à la pratique amateur, la découverte de nouveaux artistes »*. Plutôt que de concurrence, Isabelle Chaigne parle d'émulation : *« Quand les gens prennent l'habitude d'aller aux concerts, ça profite à tout le monde »*. Courant 2001, l'Austrasique devrait être équipé d'une sonorisation permanente, qui permettra l'accueil de groupes régionaux en dehors des spectacles, pour une répétition avant une série de concerts, des formations à la gestion du son sur scène, aux risques auditifs... En attendant l'ouverture programmée en 2003, dans le même secteur, du futur *« Centre régional des musiques actuelles »*, qui signera la fin de l'Austrasique.



Tous les deux mois, la décoration de la salle sera confiée à un artiste. Cédric Geney, ici avec Isabelle Chaigne, a « essuyé les plâtres ».

Photo Nicolas BARREAU

Benoît GAUDIBERT

● L'Austrasique, 34, bd d'Austrasie à Nancy. Contact les soirs de concerts au 03.83.37.85.08. Fax : 03.83.30.78.28. Ce soir à 20 h 30 : Authentik, Delinquent Habits, Reboot System. 50 F en location, 60 F sur place.

Document 6-Concert RIF, 15 avril 2000, L'Est Républicain, édition du 16 avril 2000.

FAITS DIVERS

« Rock identitaire français » : l'extrême droite au rendez-vous

Des militants venus de toute la Lorraine avaient choisi un petit village de Moselle pour organiser discrètement hier soir un concert.

METZ. -Après la banlieue de Nancy en octobre 1998, les militants d'extrême droite avaient choisi celle de Metz, hier soir, pour organiser un concert de *« Rock identitaire français »*.

Ce label regroupe un certain nombre de formations musicales qui distillent dans leurs chansons des messages et une thématique clairement identifiables.

L'invitation à cette soirée discrète avait été diffusée ces dernières semaines via les canaux traditionnels de l'extrême droite pure et dure : des sites Internet et des numéros de téléphones portables qui sont livrés sous le manteau ou distribués sur des tracts de la main à la main.

Par recoupement, parmi les organisateurs de cette manifestation en Lorraine, figureraient des militants d'un groupuscule extrémiste implanté notamment sur le campus de la faculté de droit de Nancy.

La gendarmerie alertée

En fin d'après-midi hier, un premier rendez-vous de *« filtrage »* avait été prévu pour une partie des invités à proximité de l'aéroport de Metz-Frescaty et d'une zone industrielle.

Une cinquantaine d'individus, portant pour certains la tenue habituelle des militants de l'ultra-droite européenne, était présents à ce rendez-vous. En provenance de Lorraine, d'Alsace mais également de la région parisienne. Objectif : la salle des fêtes d'une petite commune de l'est messin située sur la nationale 3.

Officiellement, le maire de la localité ignorait tout de ce rassemblement à caractère privé réunissant, selon des observateurs, près d'une centaine d'individus. *« Cette salle a été louée par un particulier pour un anniversaire »* indiquait hier soir le premier magistrat.

Renseignements pris, il a convenu que cette réunion *« n'avait rien à voir avec une fête de famille »* et a appelé la gendarmerie de Metz pour surveiller le site et les alentours afin d'assurer éventuellement la sécurité.

En octobre 1998, une réunion de même nature avait eu lieu à proximité de Nancy, suscitant un vif émoi.

Les collectifs Ras-le-front de Nancy et de Metz étaient hier soir encore mobilisés pour dénoncer ce type de réunions en Lorraine.

François MOULIN

Document 7-Concert RIF, 9 mars 2002, indications pour se rendre au concert, disponible sur : http://catalogue.memorialrecords.net/ [consulté le 16 mars 2002]

Le Coq Gaulois
Politiquement Incorrect et Identitairement Rock !

MEMORIAL RECO
100% Rock, 200% Identita

Rock Identitaire Français et Européen

Modéré 552 messages

Accueil Oragora ForumMaster

DE PARTICULIER A PARTICULIER
Des annonces mises à jour toutes les 10 minutes
DE PARTICULIER A PARTICULIER

Répondre au Message Nouveau Message Retour au forum

Concert In Memoriam du 9 Mars !!!

Message publié le le 08/03/2002 à 16:38:38 par Le Coq Gaulois - lu 23 fois

Bonjour à tous,
Comme vous le savez, IN MEMORIAM joue demain (samedi 9 mars) dans l'est de la France9 Mars).
Le concert n'a pas lieu près de Lunéville comme précédement indiqué, mais près de SARREBOURG en MOSELLE (dept 57)soit à environ 35KM de Lunéville.
Ouverture des portes à 19h, début du concert à 20H/20h30 par sécurité le lieu exact du concert n'est pas communiqué, cependant un lieu de rendez est convenu.
De ce lieu, l'équipe organisatrice vous ménera jusqu'à la salle du concert.
PAF: 12€ soit environ 79FF.
PLAN D'ACCES CONCERT

Le point de rassemblement est fixé à 18h45 sur le parking du magasin "BUT" sur la RN4 (Sarrebourg dept 57).
Le départ se fera à 19h00 précise.
Dans l'interet de tous, et afin d'éviter tout problème et tout incident suceptible de mettre en peril le bon déroulement du concert, il serait préférable que tout le monde arrive en même temps sur le lieu de rendez-vous soit à 18h45!

Pour voir le plan rendez vous dès maintenant sur : http://www.chez.com/oelorraine/plan9.htm
pour d'autres renseignements, contactez nous par e-mail à:
www.memorial-records.com ou par téléphone au 06.61.20.39.45 ou 06.83.67.01.33

Si vous arrivez de STRASBOURG : Depuis le péage de l'autoroute A4 à Phalsbourg, prendre direction Sarrebourg. Continuer sur la 4 voies direction Metz-Nancy.
Après avoir contourné la ville continuer direction Metz-Nancy. La magasin BUT sera sur votre droite

Si vous arrivez de NANCY ou LUNEVILLE : Prendre direction Strasbourg. Rester sur la RN4. Après avoir traversé le village de Bébing, continuer sur la RN4 sur 2 à 3 kilomètres. Le magasin BUT sera sur votre gauche.

Si vous arrivez de METZ : les personnes venant par l'autoroute, prendront la sortie Phalsbourg et se conformeront aux directions des personnes arrivant de Strasbourg. Pour les personnes arrivant par la route départementale. Au départ de Metz, prendre direction Delme, Chateau-Salins et ensuite Sarrebourg. Arrivée à l'embranchement qui rattrape la RN4 (juste avant le village de Héming) prendre la sortie Sarrebourg et ensuite se référer aux indications des personnes venant de Nancy ou Lunéville.
Toute l'équipe vous remercie et vous souhaite bonne route.
Alors à demain.

Pour tous contacts ou problèmes : 06.83.67.01.33

Document 8- Concert RIF, 9 mars 2002, compte-rendu du concert, disponible sur : disponible sur : http://www.memorialrecords.net/CRmeurthe.htm [consulté le 26 avril 2002]

Situé à 4 Heures de Paris, Sarrebourg n'est pas le genre d'endroit où l'on se rend pour faire du tourisme. Nichée en plein cœur de la Lorraine, cette petite cité de 15 000 habitants, aux accents de moins en moins Français, et qui semble aux premiers abords comme plongée dans une profonde léthargie, s'est brusquement réveillée le temps d'une soirée.

Une Fête sacrément bien organisée, par une petite équipe d'autochtones menée par Jérôme qui s'était mis martel en tête pour organiser un concert RIF, et faire entendre ainsi la voix de la jeunesse Française, la vraie, celle qui ne brûle pas les voitures le samedi soir celle qui sait prendre son destin en main.

Tout les ingrédients étaient réunis pour que ce concert soit une vraie réussite : 6 kilowatts de sono(ça crachait sévère!), deux techniciens professionnels aux manettes, des racs de projecteurs pour les lumières, de nombreux stands identitaires de tout bords dont les étales alléchantes proposaient des disques, des livres, des t-shirts sans oublier un bar bien garni qui servait entre autre un très bon petit vin blanc local !

Vers 20h se pressaient déjà au portillon près de 250 spectateurs venu de lorraine, d'alsace et d'ailleurs pour s'éclater, se retrouver le temps d'une soirée autour d'un groupe Rif. Le concert à démarré vers 21h30, et In Memoriam, qui avait ce soir là une pêche d'enfer, a su mélanger habillement tout au long d'un set de plus de trois heures, des classiques (réarrangé pour l'occasion), et une rafale de nouveaux titres extrait de l'album "Persona non grata" qui ont fait mouche !

Le public de l'Est, un peu frileux durant la première demi-heure, a bien su se rattraper, et l'ambiance géniale apogée pendant toute la deuxième partie ou les fans se relayaient au micro avec Julien et Mattias pour chanter leurs refrains préférés. Après 2H30 de concert "programmé", clos par une reprise de Komintern Sect, "Plus fort que tout", et par l'incontournable "Comité du 9 mai", le groupe a lancé un nouveau concept en proposant au public de choisir les chansons qu'il voulait entendre ou réentendre. Là un spectateur a demandé "Michael Collins"...et le groupe sur scène s'est un peu décomposé car il n'avait plus joué cette chanson depuis près de deux ans... et finalement ça l'a fait, grâce a un public enthousiaste qui s'est brisé la voix sur les refrains.

Au bout de 29 chansons, le groupe exténué mais heureux d'avoir passé une soirée en une aussi agréable compagnie, a annoncé la fin du concert en appelant le public féminin (qui représentait plus du tiers de l'assemblé) à venir se masser devant la scène pour "Pas de Doute" une reprise des Sheriff dédié pour l'occasion à la gente féminine.

Vers 1h30, le public souriant et satisfait de ce rassemblement communautaire est rentré chez lui après un dernier verre avec, en fond musical, l'album des Traboule gones... le groupe, quant à lui, a fini la soirée non loin du bar fêtant avec l'équipe organisatrice, la sécu, les techniciens et les amis le succès de cette belle soirée...

Frédéric

Document 9-Concert RIF, 9 mars 2002, les suites du concert, Le Républicain Lorrain, édition du 14 mars 2002.

FAITS DIVERS

Deux néo-nazis devant le tribunal

Auteurs présumés d'une agression raciste avec arme et de violences volontaires, les deux jeunes Mosellans avaient participé à une soirée néo-nazie près de Sarrebourg.

METZ. - Deux jeunes skinheads néo-nazis originaires de Metz doivent être présentés au parquet aujourd'hui puis au tribunal de la ville en comparution immédiate pour « *violences volontaires en réunion, détention d'armes de quatrième catégorie, dégradation de véhicule, menaces de mort réitérées avec armes et injures racistes* ».

La justice les soupçonne d'avoir participé à l'agression de deux militaires à l'aide de battes de base-ball puis d'un automobiliste d'origine turque à Sarrebourg dans la nuit de samedi à dimanche dernier.

Les deux individus, qui étaient encore en garde à vue hier soir au commissariat de Sarrebourg, avaient participé samedi à un rassemblement de néo-nazis dans une salle municipale de la petite commune de Brouderdorff, une localité située à une dizaine de kilomètres de Sarrebourg. Environ 200 personnes étaient présentes à ce concert de « *rock identitaire française* » au cours duquel devait se produire le groupe « *In mémoriam* ».

Il avait été organisé dans la plus grande discrétion par des militants d'organisations d'extrême droite françaises, suisses et allemandes qui œvrent en réseau depuis plusieurs années pour planifier ce type d'événement en Lorraine.

« Je vais te buter »

« *Plus de 500 litres de bière ont été consommés dans la soirée et de nombreux participants étaient ivres* », souligne un enquêteur. La préfecture de la Moselle et la sous-préfecture de Sarrebourg avaient pourtant été averties de la tenue de cette réunion - à caractère privé - par plusieurs mouvements antiracistes - dont Ras l'front et le Cafar - qui réagissent à chaque fois qu'ils ont connaissance de tels rassemblements susceptibles de générer des débordements et de troubler l'ordre public. Hier soir, ces organisations évoquaient une « *bavure préfectorale* » en estimant que l'autorité administrative avait « *fermé les yeux sur ces agressions prévisibles* ».

A la sortie de la salle des fêtes, les deux jeunes skinheads - qui étaient accompagnés de trois autres militants - auraient roulé en direction de Sarrebourg.

C'est dans cette ville qu'ils s'en seraient pris dans un premier temps aux deux jeunes militaires avant de donner des coups de pieds à un véhicule de passage dans lequel se trouvait un homme d'origine turque.

Ce dernier affirme avoir été menacé avec une arme de calibre 6/35 approvisionnée, injurié puis menacé de mort. « *Je vais te buter* », aurait proféré le plus excité des deux skinheads. Parvenant à s'enfuir en voiture, la victime aurait par la suite poursuivi ses agresseurs tout en prévenant la police par portable avant de faire demi-tour en pleine campagne. Le véhicule des néo-nazis aurait forcé un barrage de gendarmerie dans la nuit à Moyenvic.

Croix gammées

Après son interpellation, mardi à Hayange chez son employeur, l'un des deux suspects, âgé d'une trentaine d'années et menuisier de métier, a reconnu les faits, sauf le caractère raciste de la seconde agression.

L'autre gardé à vue s'est présenté spontanément au commissariat de Sarrebourg hier matin. Il s'agit d'un militaire engagé au régiment d'artillerie de Bitche.

Lors des perquisitions, les policiers ont découvert au domicile de l'un des deux suspects des CD et des publications néo-nazies ainsi que des moules de croix gammées.

Au cours de son audition ce dernier aurait indiqué appartenir à un groupuscule paramilitaire baptisé « *Lothringer korp* » dont les « *théories* » de défense de la race blanche seraient calquées sur celles du IIIe Reich.

François MOULIN

Document 10-Tarifs de fabrication de CD, 2001.

fabrication CD et CD-r en petite quantité

pour CD-audio / CD-Rom, CD-Vidéo, CD-Photo... tarifs au 1 janvier 2001

REVERBERATION

BP 15, 33031 BORDEAUX CEDEX
Tel : 05.57.59.14.13 / Fax : 05.57.59.14.18
e-mail : reverb@wanadoo.fr
siret : 413 124 165 00011 - TVA FR15 413124165 - APE : 524L

LES PRIX INDIQUÉS SONT TTC (TVA 19,6%).

ILS COMPRENNENT :
- le GLASSMASTERING (à partir de votre bande CD-R - rajouter 100F avec DAT)
- la FABRICATION
- le CELLOPHANAGE
- la LIVRAISON (France)

Les tarifs qui suivent ne sont pas exhaustifs. Nous avons rassemblé ici les tarifs les plus courants. N'hésitez pas à nous contacter pour de plus amples renseignements
tolérance : livraison de + ou - 10% par rapport à la commande.

CD-R : nous gravons des CD vierges. Les imprimés sont en offset sur papier couché brillant. L'étiquette du CD est blanche, marque BASF + logo CD + votre texte en impression noire uniquement.
CD : Ce pressage produit des CD identiques à ceux du commerce. C'est un véritable pressage. Les imprimés sont en offset sur papier couché brillant.

CD-R (à partir master sur CD-R uniquement)
livré dans une boite standard 3 pièces - prix à l'unité HT

Qtité	<25min	26<x<50min	51<x<74min
1 à 9	89	94	99
10 à 19	59	64	79
20 à 49	49	54	59
50 à 99	36	39	47
100 à 199	29	34	43
200 et +	23	28	39

forfait livraison (chronopost) : 150F ttc
impédance : forfait 1650,85 F ttc à partir de vos films aux spécifications requises, comprenant la fourniture d'un livret 4 pages (extérieur quadri, intérieur N&B) et d'une jaquette (extérieur quadri, intérieur blanc).
Cellophanage : 1,28F ttc par CD en sus.
CD-R livrés nus (sans le boîtier) : enlever 1,28F ttc aux tarifs du tableau ci-dessus.

CD < 25min ou 220 Mo

BOITIER 3 PIECES STANDARD

à partir DAT (pré-mastering gratuit) ou CD-R ou Exabyte
(entre 0 et 25 minutes). Boitier plastique 3 pièces, rond central du CD (étiquette) en 1 ou 2 couleurs, cellophanage, livraison.
(Quadri = quadrichromie = tout en couleur)

prix TTC (TVA 19,6% incluse)

LIVRET (Recto quadri, intérieur Noir & Blanc)
Jaquette (Recto quadri, intérieur blanc)

Qtité	4 pages	8p	12p	16p
100	5100	5300	5500	5700
200	5750	6050	6350	6650
300	6150	6450	6650	7050

prix TTC (TVA 19,6% incluse)

LIVRET (Recto quadri, intérieur Quadri)
Jaquette (Recto quadri, intérieur blanc)

Qtité	4 pages	8p	12p	16p
100	5300	5500	5700	5900
200	6150	6450	6750	7150
300	6450	6750	6950	7350

autres formats

Qtité	CD nus	Pochette cartonnée quadri	Maxi Single
100	3850	5000	5300
200	4400	5650	5900
300	4950	6100	6200

*Nous pouvons également flasher vos films (50F HT le A4) pourvu que l'on puisse récupérer les éléments sur notre ordinateur (attention : images en 300 pixels par pouce et en CMJN - pas de RVB). Nous pouvons également concevoir la pochette (si c'est simple). Nous contacter pour devis pas cher.
SACEM / SDRM : Une autorisation de pressage est obligatoire. Nous pouvons nous charger de cette formalité.

CD 25min/220 Mo <x< 74min/650mo

BOITIER 3 PIECES STANDARD

à partir DAT (pré-mastering gratuit) ou CD-R ou Exabyte
(entre 25 et 74 minutes). Boitier plastique 3 pièces, rond central du CD (étiquette) en 1 ou 2 couleurs, cellophanage, livraison.
(Quadri = quadrichromie = tout en couleur)

prix TTC (TVA 19,6% incluse)

LIVRET (Recto quadri, intérieur Noir & Blanc)
Jaquette (Recto quadri, intérieur blanc)

Qtité	4 pages	8p	12p	16p
100	5700	5900	6100	6300
200	6350	6650	6950	7250
300	6750	7050	7250	7650

prix TTC (TVA 19,6% incluse)

LIVRET (Recto quadri, intérieur Quadri)
Jaquette (Recto quadri, intérieur blanc)

Qtité	4 pages	8p	12p	16p
100	5900	6100	6300	6500
200	6750	7050	7350	7750
300	7050	7350	7550	7950

autres formats

Qtité	CD nus	Pochette cartonnée quadri	Maxi Single
100	4550	5600	5850
200	5050	6200	6400
300	5550	6600	6700

Paiement (chèque à l'ordre de VICIOUS CIRCLE) :
* 50% à la commande, le solde à la livraison ou
* 3 chèques à la commande dont l'encaissement est échelonné sur 2 mois.
Délais : 10 jours ouvrables (+ 2 jours pour l'envoi des documents).

TARIFS FABRICATION CD / CD-Rom

au 01/01/2001

REVERBERATION

BP 15 / 33031 BORDEAUX CEDEX
Tel : 05.57.59.14.13 / Fax : 05.57.59.14.18
e-mail : reverb@wanadoo.fr
siret : 413 124 165 00011 - TVA FR15 413124165 - APE : 524L

LES PRIX INDIQUÉS SONT TTC (TVA 19,6%).

ILS COMPRENNENT :
- le GLASSMASTERING
- la FABRICATION
- le CELLOPHANAGE
- la LIVRAISON (France).

SUPPLÉMENT CD-ROM jusqu'à 2999ex (gratuit au delà)
surcoût glassmaster : + 850F ttc
Ce surcoût s'ajoute à tous les prix ci-après.

la quantité livrée peut varier de +/- 10%, facturée ou remboursée.

CD Maxi (< 20min ou 220Mo)

à partir DAT (pré-mastering gratuit) ou CD-R ou Exabyte
(Entre 0 et 20 minutes). Boitier plastique fin 2 pièces, rond central du CD (étiquette) en 1 ou 2 couleurs, cellophanage.
(Quadri = quadrichromie = tout en couleur)

Quantité	JAQUETTE MAXI Recto quadri, intérieur blanc	JAQUETTE MAXI Recto quadri, intérieur quadri
500	6400	6800
600	7100	7600
1000	9300	9650
1200	10450	10900
Repressage (300 exemplaires minimum)		
300	2600	3000

Repressage supérieur à 300 ex. : enlever 1150 Frs ttc aux tarifs ci-dessus. REMARQUE : Pressage à partir U-Matic, DAT ou CD-R = même prix.

CD ALBUM

à partir DAT (pré-mastering gratuit) ou CD-R ou Exabyte

(entre 20 et 74 minutes). Boitier plastique 3 pièces, rond central du CD (étiquette) en 1 ou 2 couleurs, cellophanage, livraison.
(Quadri = quadrichromie = tout en couleur)

prix TTC (TVA 19,6% incluse)

LIVRET (Recto quadri, intérieur Noir & Blanc)
Jaquette (Recto quadri, intérieur blanc)

Qtité	2 pages 4p	8p	12p	16p
500	7250	7350	7800	8200	8550
600	7950	8050	8600	9000	9500
700	8600	8750	9400	9900	10450
1000	9950	10050	10550	10900	11300
1100	10550	10650	11200	11550	12000
1200	11150	11250	11850	12200	12700
1500	12850	13000	13750	14250	14850
2000	15850	15950	16700	17200	17900
Repressage (300 exemplaires minimum)					
300	3200	3600	4400	4650	5200

prix TTC (TVA 19,6% incluse)

LIVRET (Recto quadri, intérieur couleur)
Jaquette (Recto quadri, intérieur blanc)

Qtité	2 pages 4p	8p	12p	16p
500	7600	7800	8600	8950	9500
600	8400	9000	9550	10000	10650
700	9200	9700	10500	11000	11800
1000	10350	10500	11300	11650	12300
1100	10950	11100	12000	12400	13050
1200	11600	11750	12700	13150	13950
1500	13450	13650	14950	15450	16300
2000	16500	16700	18050	18650	19350
Repressage (300 exemplaires minimum)					
300	3500	3600	4400	4700	5200

Repressage supérieur à 300 ex. : enlever 1600 Frs ttc aux tarifs ci-dessus.
Pressage à partir d'une U-Matic : ajouter 800 Frs.

CD album ou Maxi livrés nus
(sans pochette ni boitier - à partir DAT, CD-R ou Exabyte)
CD album : 500 ex = 5800F TTC (100 sup = +450F ttc)
CD maxi : 500 ex = 4800F TTC (100 sup. = 450F ttc)

CD DIGIPAK

à partir DAT (pré-mastering gratuit) ou CD-R ou Exabyte

Le Digipak est un conditionnement particulier, plus luxueux, du CD. Il se compose d'un "PLATEAU" (qui porte le CD) et d'un ou plusieurs volets cartonnés. PLATEAU : blanc ou noir

prix TTC (TVA 19,6% incluse)

Quantité	CD MAXI	CD ALBUM 4 pages	CD ALBUM 6 pages	CD ALBUM 8 pages
500	9800	10900	12600	13500
600	11250	13200	14200	15200
700	12500	14600	15700	16900
800	-	-	-	-
1000	12350	13900	15100	15900
1200	14100	15650	17000	18000
2000	18450	20200	22000	23000
Repressage (300 exemplaires minimum)				
300	6300	6500	7400	8200

Repressage : CD maxi, supérieur à 300 ex. : enlever 1150 Frs ttc ; CD album, supérieur à 300 ex : enlevez 1600 Frs ttc aux tarifs ci-dessus.
REMARQUE : Pressage à partir d'une U-Matic, même prix (CD maxi), ajouter 600Frs ttc (CD album) sauf repressage.
Plateau transparent : rajouter 0,48F ttc par CD

CD DIGIFILE / CD DIGISLEEVE

à partir DAT (pré-mastering gratuit) ou CD-R ou Exabyte

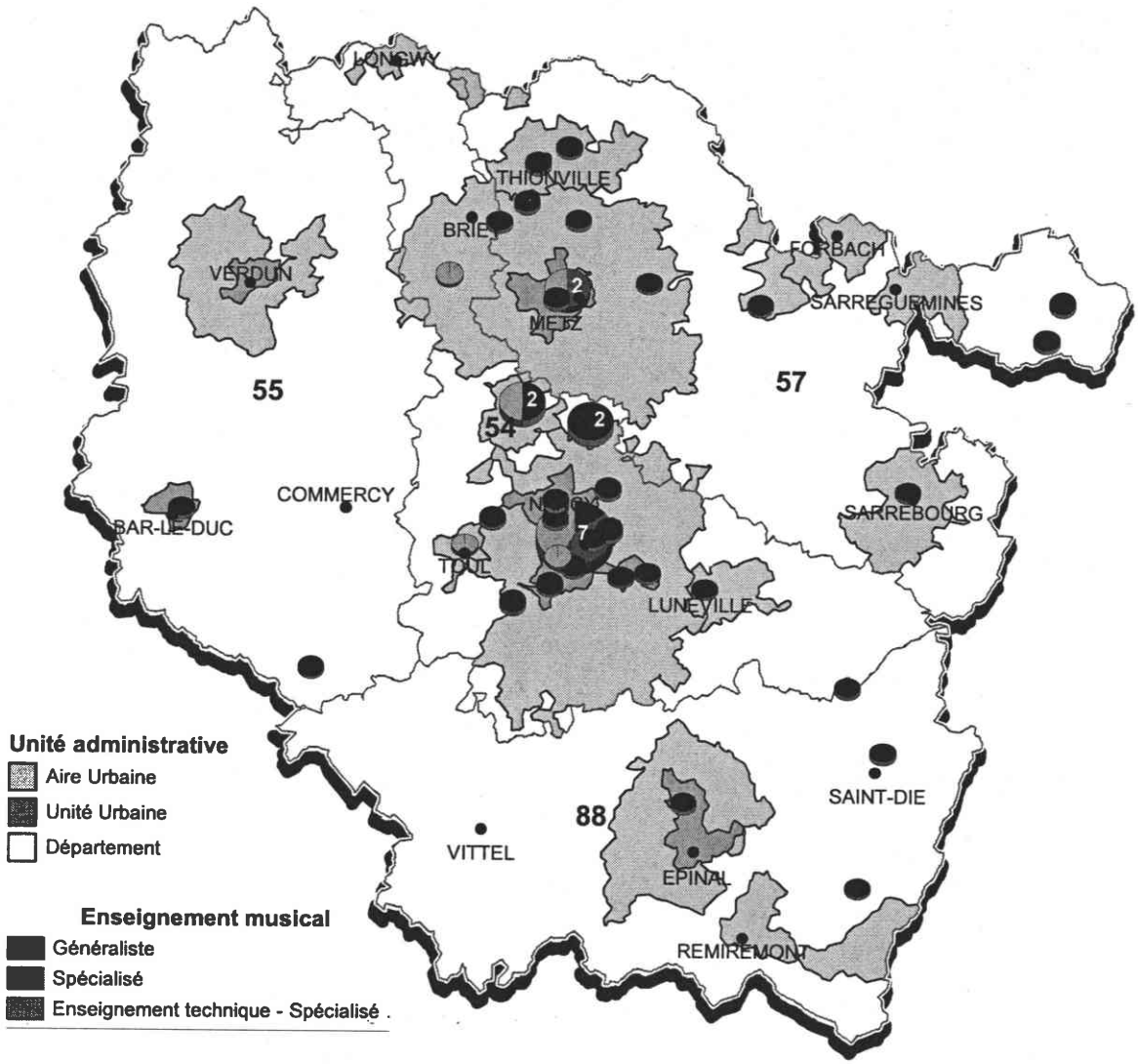
prix TTC (TVA 19,6% incluse)

Qtité	CD digifile 4 pages	CD digifile 6 p.	CD digifile 8 p.	CD digisleeve 4 pages	CD digisleeve 6 p.	CD digisleeve 8 p.
500	11250	12650	13400	13900	14900	15900
1000	13450	14800	15500	16100	17050	17950
1200	15500	17100	18000	18700	19800	20950
2000	19500	21350	22400	22550	24000	25500
Repressage (500 exemplaires minimum)						
	8650	10050	10800	11300	12300	13300

Repressage : CD maxi, supérieur à 500 ex. : enlever 1150 Frs ttc ; CD album, supérieur à 300 ex : enlevez 1800 Frs ttc aux tarifs ci-dessus.
REMARQUE : Pressage à partir d'une U-Matic, même prix (CD maxi), ajouter 600Frs ttc (CD album) sauf repressage.

DIGIFILE : double (ou triple...) pochette en carton, comme un double album vinyl à la différence que le CD est glissé dans une fente pratiquée à l'intérieur d'un des volets.
DIGISLEEVE : double (ou triple...) pochette en carton. Le CD est glissé dans l'un des volets, comme pour un disque vinyl.
Pour l'un ou l'autre de ces formats, il est également possible d'insérer un livret glissé dans une fente. Prix : nous consulter.

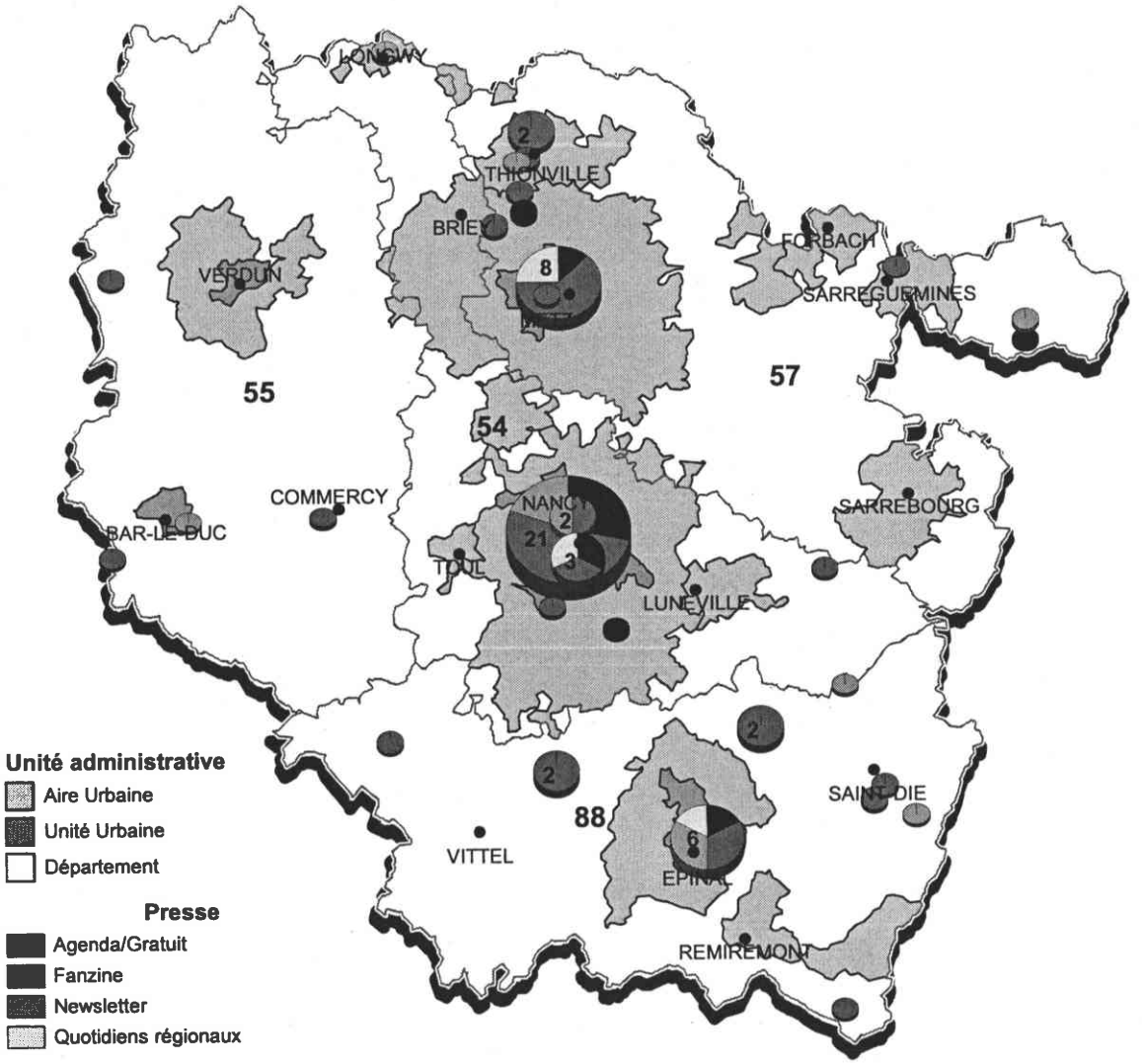
Document 11-Répartition géographique des structures d'enseignement musical en Lorraine (données recueillies entre 1999 et 2002).



Cartographie Arteca - janvier 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

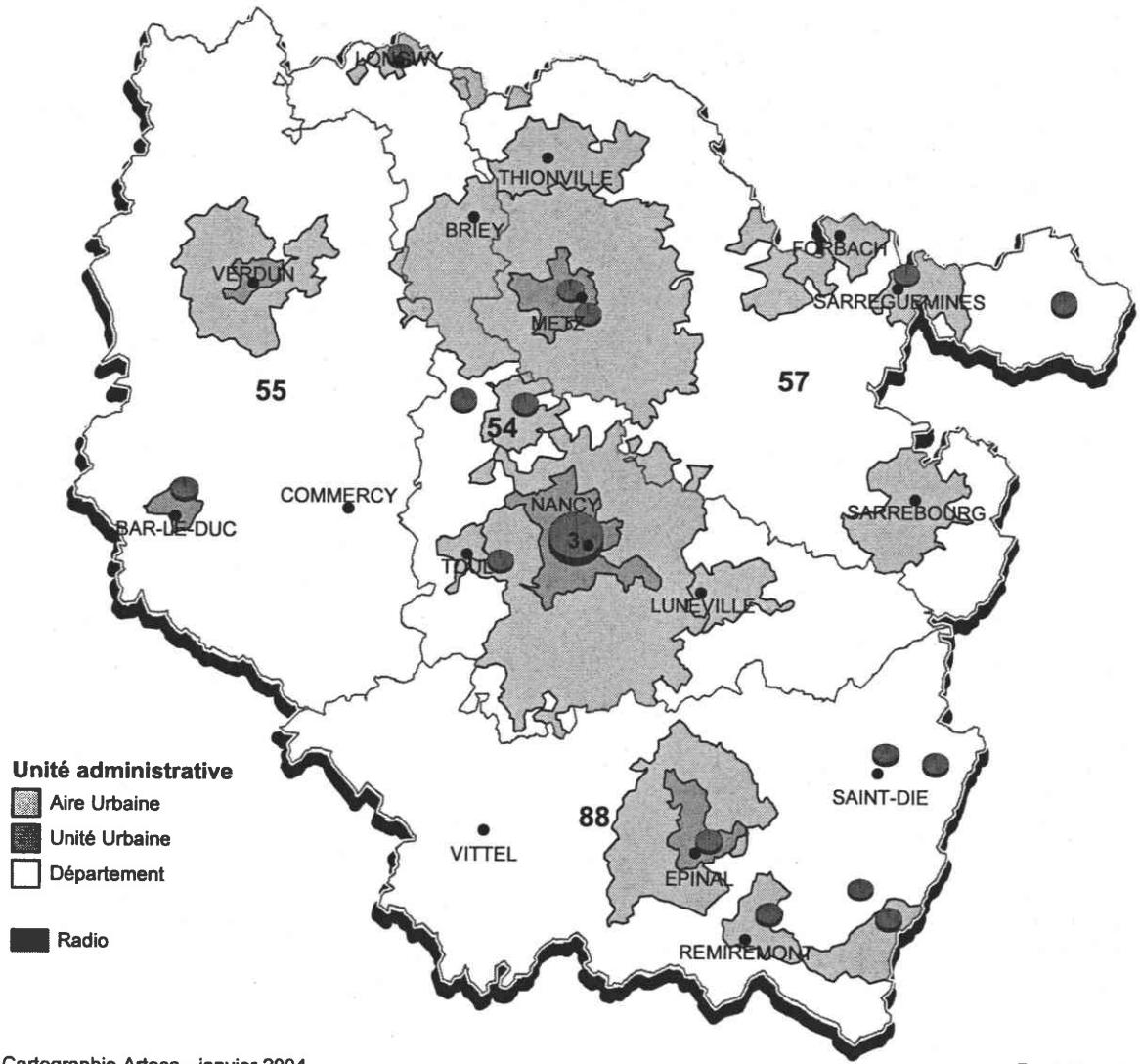
Document 12-Répartition géographique des formes de presse traitant du rock en Lorraine (données recueillies entre 1999 et 2002).



Cartographie Arteca - janvier 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

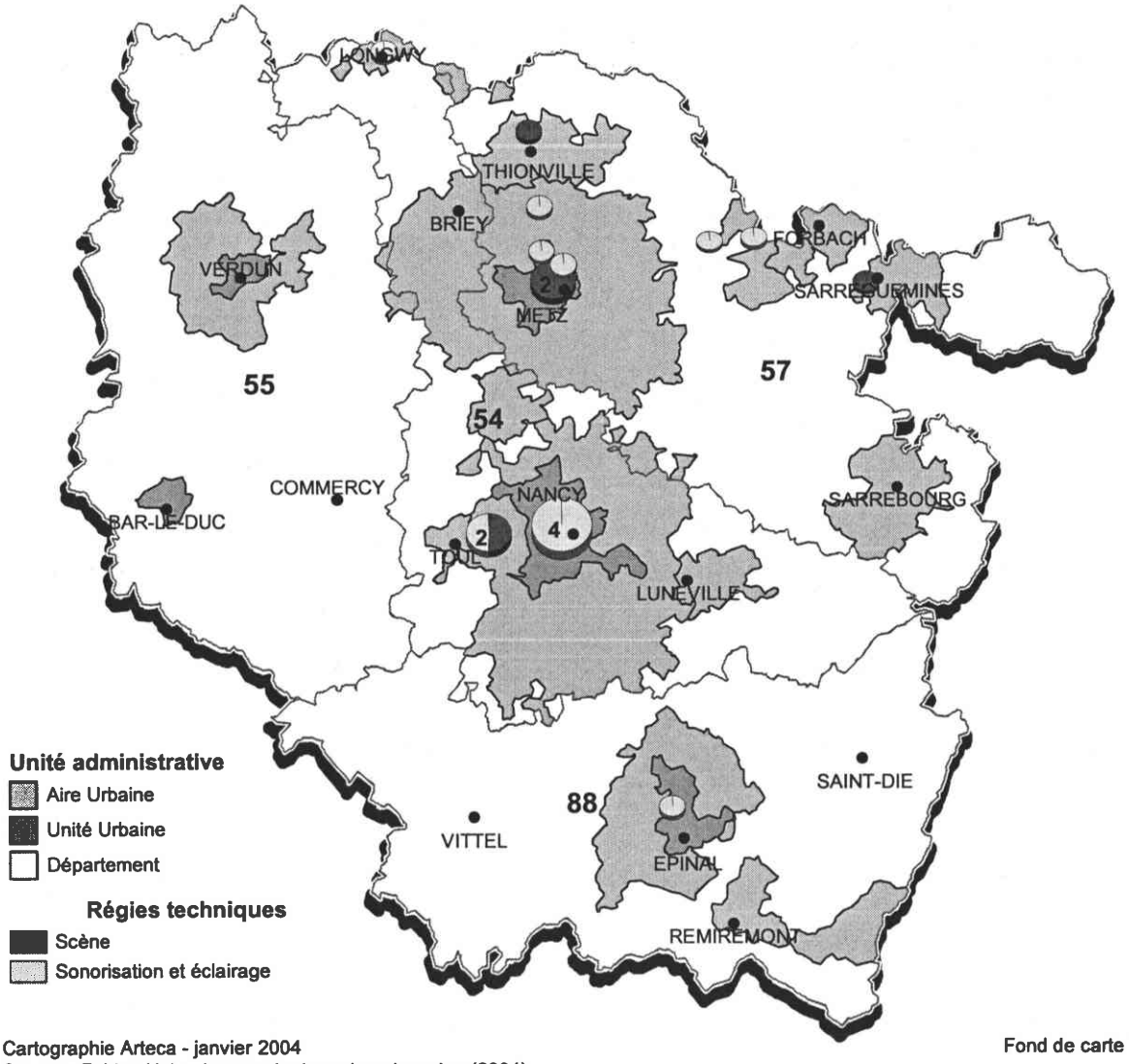
Document 13-Répartition géographique des radios associatives en Lorraine (données recueillies entre 1999 et 2002).



Cartographie Arteca - janvier 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

Document 14-Répartition géographique des régies techniques en Lorraine (données recueillies entre 1999 et 2002).



Cartographie Arteca - janvier 2004
Source : Fabien Hein - Le monde du rock en Lorraine (2004)

Fond de carte IGN

Document 15-Dépenses et recettes d'un groupe lorrain en tournée aux Etats-Unis, juin 2003.

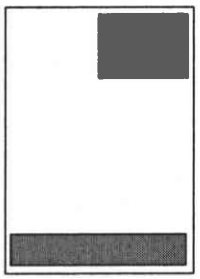
Dépenses		Recettes	
Postes	Sommes	Postes	Sommes
Hotel NYC	90,00	The Luxx	150,00
Péage	4,00	Met Café	150,00
Péage Connecticut	1,75	off	0,00
Gas	28,95	The Union	200,00
eau+carte	7,17	High Five	100,00
Péage	5,00	Hitone	155,00
hotel Providence	95,20	Circle Bar	70,00
repas	42,12	Two-Stick	60,00
gas	25,00	Martins	205,00
macdo	13,23	off	0,00
supermarché athens	26,36	Christiansens	150,00
gas	21,42	Cactus Club	70,00
péage	6,50	Subteranean	150,00
repas union athens	20,00	Lager House	150,00
gas cincinnati	25,65	Beachland	150,00
repas cincinnati	33,82	Union Pool	0,00
gas nashville	22,50		
repas	30,00		
gas memphis	23,66		
café&coke	3,12		
gas new orleans	22,71		
repas midi no	30,00		
repas soir no	45,00		
feutres	2,00		
repas soir oxford	15,50		
repas midi oxford	40,00		
gas oxford	23,70		
repas jackson	25,75		
gas jackson	21,89		
carte usa	5,30		
gas st louis	26,20		
gas iowa city	21,40		
repas	40,00		
hotel st louis	69,45		
repas st paul	40,00		
gas st paul	25,79		
repas milwaukee	39,45		
gas	23,63		
gas chicago	18,11		
péage cleveland	3,50		
épicerie	6,02		
taco bell	3,98		
gas cleveland	23,98		
burger king	13,74		
repas detroit	66,00		
repas nyc	28,50		
petit dej nyc	19,50		
péage nyc	10,50		
gas	19,00		
repas	23,00		
café&coke	6,05		
gas nyc	20,00		
macdo aéroport	25,26		
sous totaux	**1330,36**		**1760,00**
merchandising	525,70		666,40
location voiture	1359,52		
Totaux $	**3215,58**		**2426,40**
Totaux €	**2876,18**		**2170,30**
	430		
Différentiel :	2876,18-2170,30 = - **705,88 €** (4 624 francs)		
Moyenne des cachets :	110 **$** = **89 €** (583 francs)		

Document 16-Tarifs publicitaires du fanzine Kérosène, 2004.

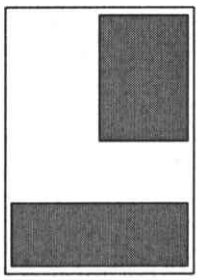
Formats et tarifs pub Kérosène n°4

Sortie = début septembre 2004 / Tirage = 3000 exemplaires

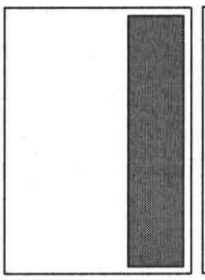
Formats = largeur x hauteur / pages intérieures / noir & blanc / Tarifs TTC



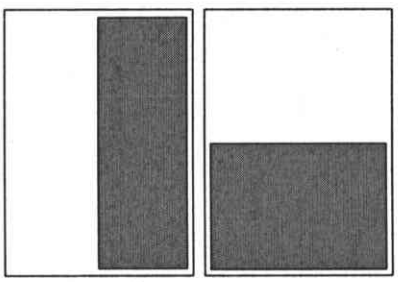
1/8 page
> 9,5 x 7 cm ou 19 x 3,5 cm
> **30 €**



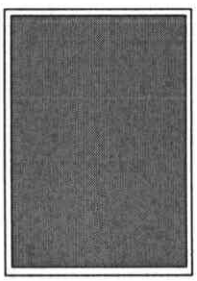
1/4 page
> 9,5 x 14 cm ou 19 x 7 cm
> **60 €**



1/3 page
> 6,5 x 28 cm ou 19 x 9,5 cm
> **80 €**



1/2 page
> 9,5 x 28 cm ou 19 x 14 cm
> **120 €**



1 page
> 19 x 28 cm
> **200 €**

Pages de couverture (couleur) :

> Intérieur de couverture
(2ème et 3ème) : **1/4 page = 100 €** **1/2 page = 200 €** **1 page = 300 €**

> Dos de couverture : **1/2 page = 250 €** **1 page = 400 €**

Document 17-La formation professionnelle du musicien, 2000.

MAI
MUSIC ACADEMY INTERNATIONAL
http://www.cube.org/mai
e-mail: mai@cube.org

Fabien HEIN
26, Rue J. Lamour
Appt 21
54000 NANCY

A Nancy, le 28/08/2000

Cher(e) Fabien

Merci de l'intérêt que vous portez à MUSIC ACADEMY INTERNATIONAL.

Cette école a été créée avec la détermination d'aller encore plus loin au niveau de l'enseignement artistique des musiques actuelles, ainsi que dans la formation professionnelle de musicien.

Si vous êtes guitariste, bassiste, batteur ou chanteur, et que vous n'êtes pas débutant, vous pouvez envoyer une cassettte ainsi qu'une lettre de motivation.
(voir le paragraphe "Inscription"du document ci-joint) .

Vous pourrez ensuite venir à Nancy pour passer une audition si votre niveau est estimé suffisant. Cette audition déterminera définitivement si vous pouvez ou non faire partie des stagiaires de la formation professionnelle de MUSIC ACADEMY INTERNATIONAL.

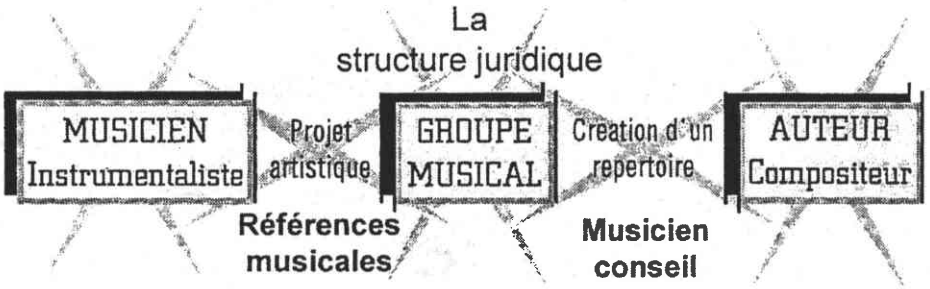
Nous proposons plusieurs rentrées par an : le 20 Mars 2000, le 29 Mai 2000 et le 18 Septembre 2000.

A bientôt le plaisir de vous rencontrer à MUSIC ACADEMY INTERNATIONAL.

Hans J. KULLOCK

M.A.I. SA - 12 Avenue du XX° Corps - BP 637 - 54010 NANCY CEDEX Tél.: 03 83 39 70 70 - Fax: 03 83 39 70 79
SA au capital de 250 000 F - N° SIRET: 409 139 441 00011 - RCS: Nancy B 409 139 441

Document 18-Fiche pratique portant sur la structure associative, éditée par le Pôles des Musiques actuelles 54, 2001.



La structure associative

Une formation musicale n'a pas de structure juridique en tant que telle.
Dans la mesure où le groupe a à s'engager vis à vis de tiers, la constitution et la déclaration d'une association permet d'acquérir la personnalité morale permettant, par exemple, d'ouvrir un compte dans une banque au nom de l'association, de signer un bail, d'établir des factures, de salarier du personnel ou encore d'obtenir une subvention.

Créer une association est une formalité simple et peu coûteuse, la difficulté réside dans la bonne connaissance des règles de gestion et de fonctionnement au regard du droit fiscal.
La préfecture de Meurthe et Moselle dispose d'un service d'enregistrement des associations. Jeunesse et Sport propose information et conseil. Vous pouvez également trouver nombres de renseignements utiles auprès des Centres d'Information Jeunesse ou du Pôle des Musiques Actuelles.

La constitution d'une association nécessite avant tout de préciser la nature et l'objet de l'association. Il est ainsi nécessaire de bien faire le point sur les objectifs et les moyens que vous vous donnez.

« L'association est une convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun, d'une façon permanente leurs connaissances ou leurs activités dans un but autre que de partager des bénéfices » tel est formulé l'article 1er de la loi du 1er Juillet 1901. ☞

les FICHES PRATIQUES

Edition sept/2001

Document 19-Lettre d'information sur les emplois jeunes

CULTURE et emplois jeunes

en Meurthe-et-Moselle

les emplois-jeunes, qui, comment, combien ?

le secteur culturel gisement d'emploi pour les jeunes

10 questions à Michel Fasse, président de la Fédération Autorisation de Chant!er

- Qui peut créer un emploi-jeune ?

MF : Beaucoup de monde. Les principaux créateurs d'emplois-jeunes sont les associations et les communes. Pour résumer, il s'agit du secteur non marchand. Enfin, très important, un jeune qui est porteur d'un projet peut lui-même créer son emploi.

- Comment les emplois-jeunes sont-ils financés ?

MF : C'est simple, l'Etat accorde une subvention de 93 840 francs par an par emploi pendant 5 ans. C'est environ 80% du coût du SMIC toutes charges comprises.

- Existe-t-il d'autres aides que celles de l'Etat ?

MF : Bien sûr. Le Conseil Général de Meurthe-et-Moselle à mis en place le programme ADEJ (Aide au Développement des Emplois-Jeunes) pour les porteurs de projets qui embauchent des publics prioritaires, le plus souvent des jeunes en difficultés. Le Conseil Régional de Lorraine aide les actions de formation.

- A qui doit-on s'adresser en premier lieu ?

MF : Il faut contacter les correspondants locaux des 7 zones emplois-jeunes de Meurthe-et-Moselle (voir liste). Ils connaissent très bien le sujet et apportent tous les conseils nécessaires pour l'élaboration des projets ou les démarches à effectuer.



- Dans quels secteurs culturels peut-on créer des emplois-jeunes ?

MF : Eh bien tous sans exception ! C'est possible dès lors que le projet revêt un caractère d'utilité sociale. On peut créer un nouveau service dans la musique, le théatre, la lecture. Mais ce ne sont que des exemples, il existe bien d'autres champs culturels.

- Qui peut prétendre à un emploi-jeune ?

MF : Tous les jeunes de 18 à 25 ans y ont droit, quel que soit leur niveau de formation. Même les jeunes de 26 à 30 ans peuvent y prétendre dès lors qu'ils ne perçoivent pas de prestations ASSEDIC au moment de leur demande : un étudiant par exemple peut bénéficier d'un emploi-jeune.

- Quelle est la durée d'un emploi-jeune ?

MF : Un emploi-jeune est un contrat de travail de cinq ans ou à durée indéterminée. Mais le jeune est libre de démissionner avant les cinq ans. C'est l'activité qui est subventionnée, pas le jeune. L'objectif est que l'activité soutenue durant ces cinq ans soit pérennisée.

- A quelle rémunération le bénéficiaire d'un emploi-jeune peut-il prétendre ?

MF : Au minimum le SMIC mais rien n'empêche l'employeur d'offrir plus. Comme pour tout salarié, la rémunération dépend de la fonction exercée et du niveau de qualification.

- Quelle est la durée du travail dans le cadre d'un emploi-jeune ?

MF : Tout simplement 39 heures ou 35 heures par semaine. Les emplois à temps partiels sont rares mais possibles.

- Des associations différentes peuvent-elles se regrouper pour créer un emploi-jeune ?

MF : Oui, et d'ailleurs les associations de taille réduite ont tout intérêt à se rapprocher. Ce qu'elles n'ont pas les moyens de faire seules peut devenir possible à plusieurs. Deux associations peuvent embaucher le même jeune sur deux mi-temps, par exemple.

L'exemple d'Adeline au Théâtre Gérard Philipe à Frouard

Adeline Norroy, 25 ans, a été embauchée en septembre 1998 par l'Association de Développement Culturel et de Gestion du Théâtre Gérard Philipe de Frouard où lui ont été confiées deux missions : le développement du secteur jeune public cinéma et théâtre et la communication.

"Je m'occupe des relations avec la presse, des invitations, de la gestion du cinéma et de l'accueil des enfants, explique Adeline. J'assiste le directeur dans certaines réunions avec les partenaires du théâtre afin de développer une politique intercommunale du théâtre en direction du jeune public. Je suis aussi chargée des relations avec les instituteurs, volet très important du fait de l'intense activité scolaire du théâtre."

Un projectionniste a également été embauché par le Théâtre Gérard Philipe dans le cadre des Emplois-Jeunes. *"Nous sommes là pour développer l'activité du théâtre, ajoute Adeline, ainsi nos emplois seront pérennisés. En attendant, parce qu'elle se situe dans un milieu très ouvert et très divers, cette première expérience professionnelle est très intéressante. Pour moi, c'est une opportunité très positive."*

Le coup de pouce de la munipalité d'Heillecourt

Avec ses 8000 ouvrages mis à la disposition des habitants de Heillecourt à la Maison du Temps Libre, l'activité bibliothèque de l'Association Loisirs et Rencontres occupait très largement les loisirs de sa quinzaine de bénévoles. A tel point que l'association décida de s'adjoindre les services d'un emploi-jeune.

La municipalité de Heillecourt y contribue directement. A la subvention apportée à l'association par l'Etat, elle ajoute 42 000 francs chaque année afin d'assurer le salaire de cette permanente, à savoir Evelyne Dumont.

A la clé de cette embauche, un nouveau projet culturel : aux 8000 livres sont venus s'ajouter 500 disques confiés par la bibliothèque départementale de prêt, le service a été informatisé, les relations avec les scolaires ont été intensifiées. Autre aspect non négligeable pour les utilisateurs, les horaires d'ouverture ont été doublés. Enfin, pour les petits, Evelyne Dumont a pu relancer "l'heure du conte" auquel les bénévoles avaient renoncé en raison de la charge que celui-ci impliquait.

Document 20-Annexe A du dossier *Les actions de préfiguration du centre régional des musiques actuelles à Nancy. Année 2001/2003.*

ANNEXE A

Soutien à la diffusion sur Nancy : Critères d'attribution de subventions attribuées par la Ville de Nancy aux associations productrices de concerts à l'Austrasique.

Afin de contribuer à la transparence des relations entre les associations et la collectivité publique, mais aussi afin de responsabiliser les associations organisatrices (*ayant connaissance en amont des aides qui pourront leur être versées, elles pourront réellement mesurer leurs risques financiers*), des critères d'attribution de subventions aux associations organisatrices de concerts à l'Austrasique ont été élaborés.

Ils tiennent compte à la fois de cette réalité économique du secteur des musiques actuelles, mais aussi du besoin qu'ont les associations d'être accompagnées dans leur action de diffusion et encouragées dans leur démarche de professionnalisation. Ces critères seront revus au moins annuellement.

Il est prévu d'organiser 50 soirées à l'Austrasique en 2001. 6 types de soirées ont été définis dans la programmation.

- **Les scènes libres**

Ce peut être des "scènes ouvertes", rencontres informelles regroupant des musiciens issus d'horizons différents qui improvisent à partir d'un thème donné par un des organisateurs, ou encore des tremplins ou autre type de sélection de groupes. Nous sommes là dans le cas de figure où le coût d'organisation est modique (pas de rémunération des musiciens, pas de déplacements…). Les entrées à ces soirées sont d'ailleurs gratuites.

Il n'y aura pas de subvention spécifique pour ces soirées, les recettes bar restant pour l'heure à l'association organisatrice.
5 soirées de ce type sont prévues pour 2001.

- **Les soirées accueillant des groupes régionaux bénéficiant d'un accompagnement ou d'une formation**

Des programmes d'accompagnement, sur scène et en répétition, sont mis en place en région pour aider les groupes régionaux de musiques actuelles.
Il est nécessaire que ces groupes puissent, au terme de leur parcours d'accompagnement, se confronter à un public. Pour ceux qui atteignent un certain niveau de qualité, ils pourront bénéficier d'une première partie. Pour les autres, des soirées spécifiques doivent être organisées.
Ce type de concert est donc partie intégrante du programme d'accompagnement des groupes (ce programme bénéficie déjà d'une aide de la part des collectivités publiques, soit sous forme de subventions, soit sous forme de mise à disposition de matériel technique, de la salle de spectacles…). Les tarifs d'entrées à ces soirées ne devraient pas dépasser 30 FF.

La subvention attribuée pour l'organisation de ce type de soirée sera de 2.000 FF.
5 soirées de ce type sont prévues en 2001.

- **Les groupes régionaux ayant une actualité musicale (sortie de CD, tournée en préparation...)**

Des groupes de musiques actuelles de Nancy contactent l'Austrasique dans le but d'y être programmés. Souvent délaissés par les associations qui organisent des concerts parce qu'ils ne correspondent pas à leurs critères artistiques, ces groupes n'ont aucune alternative pour être programmés dans de bonnes conditions techniques dans leur ville.
Aussi, est-il proposé que des soirées leurs soient réservées. Pour limiter quelque peu les sollicitations, ces groupes devront avoir une actualité musicale particulière, comme la sortie d'un CD auto-produit ou un CD signé par un petit label, la mise en place d'une tournée sur le territoire national...
Ces groupes seront sélectionnés par le chef de projet musiques actuelles, non pas sur des critères artistiques, mais bien compte tenu de leur actualité du moment.
L'organisation de ces soirées sera confiée à une association nancéienne. Pour l'heure, l'association Trace Rock s'est d'ores et déjà positionnée en faveur de l'organisation de ce type de soirée "sur commande".

La subvention attribuée pour l'organisation de ce type de soirée sera de 3.000 FF.
5 soirées de ce type seront proposées en 2001.

- **Les soirées techno et hip hop**

La particularité de ces soirées est que les frais d'organisation sont relativement faibles du fait que les rémunérations des artistes ne concernent que 4 à 5 Djs par soirée (contrairement à d'autres types de concert ou chacun des groupes regroupent en moyenne 5 personnes).
De plus, ces soirées attirent généralement beaucoup de public, et ce quelle que soit la notoriété des Djs.

La subvention attribuée pour l'organisation de ce type de soirée sera de 2.000 FF.
5 soirées de ce type seront proposées en 2001.

- **Les soirées au cours desquelles le groupe le plus connu est en développement de carrière**

Les groupes en développement de carrière sont les groupes qui ont déjà au moins un CD à leur actif, qui sont soutenus par un label ou un tourneur, et qui bénéficient d'une couverture médiatique au moins dans les journaux spécialisés.
Ces groupes, en voie de professionnalisation, commencent à être connus. Leur coût de prestation est relativement onéreux (du fait de leur professionnalisation, mais également du fait des nombreux intermédiaires qui gravitent autour du groupe). Ils bénéficient généralement d'appuis logistiques de la part de leur label ou de leur maison de disques. Les tarifs d'entrées à ces concerts seront de 60 à 80 FF.

La subvention attribuée pour l'organisation de ce type de soirée sera de 5.000 FF.
15 soirées de ce type seront proposées en 2001.

- **Les soirées au cours desquelles tous les groupes restent à découvrir**

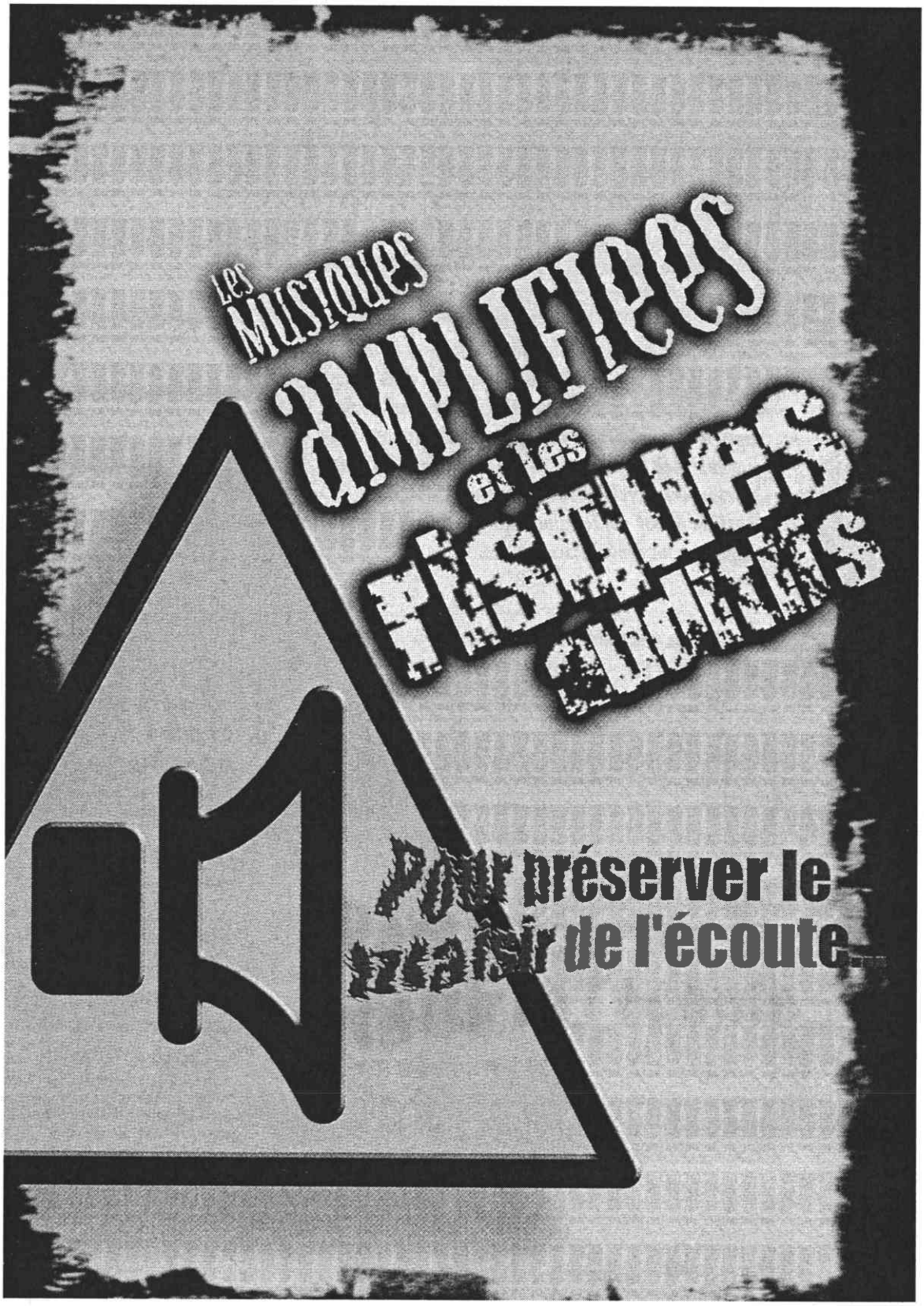
Ces soirées rassemblent des artistes qui sont peu connus, du fait soit de leur jeunesse en tant que groupes, soit de leur approche artistique particulière ou novatrice. Ils ont souvent un ou deux CD auto-produits, sont souvent chroniqués exclusivement dans des fanzines. Ils ne bénéficient que très rarement de soutien logistique, et de ce fait ne font pas souvent de contrat de cession (contrat prévoyant le paiement de la rémunération des artistes et des charges sociales).

Leur montant de prestation est souvent raisonnable, mais les associations organisatrices doivent leur faire un contrat d'engagement (et donc payer directement les charges sociales). Les tarifs d'entrées se situent généralement entre 40 et 60 FF.

Le potentiel "public" de ce type de soirée est variable du fait du risque pris en venant découvrir un groupe qui n'est pas connu.

La subvention attribuée pour l'organisation de ce type de soirée sera de 6.000 FF.
15 soirées de ce type seront proposées en 2001.

Document 21-Plaquette d'information sur les risques auditifs, 2000.



Document 22-Courrier d'invitation « à une soirée d'information relative aux risques auditifs et au décret d'application sur le bruit du 15 décembre 1998 », 7 novembre 2000.

Zic Zac en Lorraine
Dominique Mallaisé
Président
61, rue Sellier
54 000 NANCY
Tel: 03.83.35.04.00
Fax: 03.83.30.62.11
E-mail: ZicZacLorraine@aol.com

Nancy, le 07 / 11 / 2000

Madame, Monsieur,

Créé en 1999, le réseau ZIC ZAC EN LORRAINE regroupe aujourd'hui une vingtaine d'organisateurs lorrains qui proposent régulièrement des concerts de Musiques Actuelles.

Ses objectifs sont :
- réunir les diffuseurs lorrains du secteur des Musiques Actuelles
- renforcer l'impact des actions des membres de l'association
- mettre en commun les moyens et les pratiques de production (avec la création d'un label puis d'une programmation labellisée)
- fédérer les initiatives de chacun des membres pour favoriser les projets artistiques d'envergure régionale

Pour atteindre ses objectifs, ZIC ZAC EN LORRAINE met en œuvre des actions dans le domaine de :
- la formation
- la diffusion
- l'information

La prévention du risque auditif constitue pour nous une priorité.
C'est pourquoi, nous avons le plaisir de vous inviter :

Le lundi 20 novembre 2000 à 20h
à la MJC Lillebonne, 14 rue du Cheval Blanc à Nancy
Salle Emmanuel Genet
à une soirée d'information relative aux risques auditifs et au décret d'application sur le bruit du 15 décembre 1998.

Au programme :

20h – présentation des intervenants (Hervé Mettavant, coordinateur de ZIC ZAC EN LORRAINE)

20h05 / 20h30 – information sur la physiologie de l'oreille et sur les risques auditifs (Isabelle Chaigne, chef de projet Musiques Actuelles – Ville de Nancy)

20h30 / 21h30 – information sur le décret du 15 décembre 1998 sur le bruit (contenu du décret, contenu d'une étude d'impact, mode de contrôle, les adresses à connaître, etc...). (Stéphane Auzilleau, chargé de mission à la Mission Bruit du Ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'Environnement)

21h30 / 22h00 – présentation d'un projet de programme régional de sensibilisation aux risques auditifs liés à l'écoute et à la pratique des musiques amplifiées pour 2001 en Lorraine. Exemples déjà réalisés en France (Hervé Mettavant, Isabelle Chaigne)

Cette rencontre vous est proposée en collaboration avec l'Austrasique à Nancy.

Merci de bien vouloir nous confirmer votre présence.
Cordialement,

Dominique Mallaisé
Président
P/o

ANNEXES / ELEMENTS DE METHODE

Méthode 1-Conditions de réalisation de la recherche. 442
Méthode 2-Questionnaire 444

Méthode 1-Conditions de réalisation de la recherche.

Kilomètres parcourus

Cette enquête m'a conduit à effectuer près de 23 000 kilomètres pour sillonner la Lorraine en plus de quelques régions et pays limitrophes. Aux Etats-Unis, avec mes compagnons de route, j'ai effectué 5 550 miles, soit 8 929 kilomètres pour traverser dix-neuf états[1]. Le rapport financier ci-dessous constitue un relevé précis des dépenses et des recettes sans lesquelles cette thèse n'aurait probablement pas été possible.

Rapport financier

Tableau 1 Rapport financier compris entre le 1er janvier 1999 et le 24 juin 2003

Dépenses			Recettes		
Libellés	**Montants en francs**	**Montants en euros**	**Libellés**	**Montants en francs**	**Montants en euros**
Frais de déplacements en Europe (22 972 kms)	28 894,08 F	4 404,87 €	Mission du Patrimoine	36 000,00 F	5 488,16 €
Vol Strasbourg-New York (aller-retour)	2 698,60 F	411,40 €	ILSTEF	35 070,66 F	5 346,49 €
Frais de convivialité	8 869,00 F	1 352,07 €			
Repas	3 602,50 F	549,20 €			
Concerts	5 200,00 F	792,73 €			
Documentation	6 070,90 F	925,50 €			
Fournitures	3 310,50 F	504,68 €			
Frais posteux	2 849,50 F	434,40 €			
Frais téléphoniques	6 255,50 F	953,64 €			
Audifiltres	983,94 F	150,00 €			
TOTAUX	**68 734,52 F**	**10 478,49 €**	**TOTAUX**	**71 070,66 F**	**10 834,65 €**

Les frais de déplacements ont été calculés selon le barème de l'université de Metz, soit 1,24 €/km (1,59 francs/km). Les frais de convivialité sont essentiellement liés au règlement des boissons. En effet, selon une logique de don et de contre don[2], je réglais systématiquement la note des boissons lorsque les entretiens avaient lieu au café. La fréquentation des concerts conduit elle aussi à de nombreuses rencontres ou il convient d'entretenir les relations en offrant des boissons. Le poste repas renvoie aux frais de bouche engagés lors de mes déplacements. Si l'on compare les dépenses totales consacrées aux concerts avec le nombre

[1] New York, Connecticut, Rhode Island, New Jersey, Pennsylvania, Maryland, West Virginia, Ohio, Kentucky, Tennessee, Mississippi, Louisiana, Arkansas, Missouri, Illinois, Iowa, Minnesota, Wisconsin, Michigan.

[2] MAUSS, M. 2001. *Sociologie et anthropologie.* Paris : PUF, coll. Quadrige, 1ère éd. 1950, p. 143-279.

de concerts auxquels j'ai assisté, il apparaît qu'en moyenne, un concert m'a coûté un peu moins de 4,5 € (30 francs). Il se trouve que j'ai été très fréquemment invité par les organisateurs de concerts. Il en va de même pour une partie des frais liés à la documentation. Les groupes, les éditeurs de fanzines m'ont très souvent fait bénéficier de leurs productions à titre gracieux. L'intérêt réel porté aux activités des acteurs et des collectifs m'a permis de constater qu'elle les rendait souvent très généreux. Le poste fournitures consiste essentiellement à l'acquisition d'enveloppes, de ramettes de papier et de frais de reproduction. Les frais postaux renvoient évidemment à l'expédition des questionnaires. Les frais téléphoniques indiquent quant à eux les multiples rendez-vous qu'il m'a fallu prendre avec les acteurs que je souhaitais interroger. Souvent la discussion s'entamait déjà à ce moment là. Si ma carrière d'amateur de rock est largement antérieure à ma décision d'y consacrer des travaux universitaires, il ne me semble cependant pas avoir assisté à des concerts ou à des répétitions à une telle fréquence et dans un laps de temps aussi réduit. En étant soumis de manière aussi répétée à un fort volume sonore, j'ai conséquemment commencé à subir une baisse de mes capacités auditives en même temps que je me découvrais souffrir d'acouphènes irrémédiables. Ce travail de terrain a donc sérieusement altéré mon capital santé. C'est pourquoi j'ai fait l'acquisition d'audifiltres de manière à préserver le capital restant de mes capacités auditives.

Méthode 2-Questionnaire.

Je mène actuellement une recherche sociologique sur le monde du rock en Lorraine. Ce questionnaire a pour objet de mieux connaître les acteurs qui participent à son existence. Qu'ils soient musicien ou roadie, qu'ils organisent des concerts ou des tournées, qu'ils sortent des fanzines ou des listes de distribution, qu'ils vendent des disques ou qu'ils en consomment... tous m'intéressent.
Les renseignements fournis seront rendus TOTALEMENT ANONYMES.
Merci de bien vouloir remettre ce questionnaire à la personne (dépositaire) qui vous l'a transmis.
Mille mercis pour votre aide.

Fabien Hein ERASE Université de Metz

Questionnaire n°:	Date :
Depositaire :	

1. Nom / Prénom :
2. Age :
3. Nationalité :
4. Ville domicile :
5. Situation familiale : *(entourer la bonne réponse)*

Célibataire - Marié - Union libre - Divorcé - Veuf

6. Etudes réalisées *(préciser filières ou sections)* :

⇨
⇨
⇨
⇨

7. Profession actuelle :

8. avec quel type de contrat ? *(CDI, emploi-jeune, CES, ...)* :

9. Cherches-tu a obtenir le statut d' intermittent du spectacle ? Oui ○ non ○

10. Conjoint

Age :
Niveau d'études :
Profession actuelle :
Aime le métal - Oui - Non - Un peu

11. Enfants *(reporter le sexe et l'age de chacun)* :

1
2
3
4

12. Pere

Age :
ville domicile : N° Dépt :
Niveau d'études :
Profession actuelle : *(si retraité, dernière profession exercée)*

13. Mere

Age :
ville domicile : N° Dépt :
Niveau d'études :
Profession actuelle : *(si retraité, dernière profession exercée)*

14. Nombre de freres et de soeurs :

15. A quel age environ as-tu découvert la musique rock :

16. Par quel moyen ? *(disque particulier, grand frere, électrophone, concert, ...)*

17. Nombre de disques *(tous formats)* possédés :

a. budget mensuel moyen

18. Nombre de concerts rock fréquentés ces 12 derniers mois *(1 jour de festival = 1)* :

a. budget mensuel moyen

19. En outre, j'entretiens ma culture rock/metal par :

Magazines / Fanzines ○
Livres ○
TV / Vidéos ○
Radios ○
Internet ○
Autres moyens :

20. ENSEMBLE DES ACTIVITÉS PRATIQUÉES DANS LE MONDE DU ROCK (UNE ACTIVITÉ PAR LIGNE)

PENSE À INDIQUER TES PARTICIPATIONS À DIFFÉRENTS GROUPES, ASSOCIATIONS, FANZINES, NEWSLETTERS, VOTRE ROLE DE PROGRAMMATEUR, DE ROADIE, DE SONORISATEUR, DE PROF DE GUITARE, DE RÉPARATEUR D'AMPLIS, DE GRAPHISTE, DE MANAGER, DE DISTRIBUTEUR, DE CUISTOT POUR LES CONCERTS, ET TOUT ET TOUT !

exemples : batteur du groupe GRORIFF

administrateur de l'association RIFKITU

22. NOM DU GROUPE *(GROUPE PRINCIPAL)*

A. NOMBRE DE RÉPÉTITIONS PAR SEMAINE ? DURÉE MOYENNE D'UNE RÉPÉTITION ?

A QUI APPARTIENT LE LOCAL ?

B. LOYER MENSUEL

LE LOYER EST PAYÉ PAR : MEMBRES DU GROUPE ◯ RECETTES CONCERTS ◯ AUTRES :

C. LE LOCAL DISPOSE-T-IL ?

D'UNE ISOLATION PHONIQUE ADAPTÉE ◯ D'INSTALLATIONS ÉLECTRIQUES ADAPTÉES ◯

AVEZ-VOUS EVENTUELLEMENT RÉALISÉ DES TRAVAUX DANS CE SENS ? OUI / NON

SI OUI, POUR QUEL COUT ?

D. NOMBRE DE CONCERTS RÉALISÉS DEPUIS LE DÉBUT DE LA CARRIERE DU GROUPE ?

CES 12 DERNIERS MOIS, NOMBRE DE CONCERTS REALISES :

EN LORRAINE	AVEC CONTRAT		SANS CONTRAT	
HORS LORRAINE (FRANCE)	AVEC CONTRAT		SANS CONTRAT	
A L'ETRANGER	AVEC CONTRAT		SANS CONTRAT	

E. COMBIEN DE CES CONCERTS *(SUR LES DOUZE DERNIERS MOIS)* ONT ÉTÉ EFFECTUÉ DANS :

BARS SALLE - 400 PLACES SALLE 400-1200 PLACES

SALLE + 1200 PLACES EXTÉRIEUR

F. QUI BOOKE LES DATES POUR LE GROUPE ? MEMBRE DU GROUPE ◯ TOURNEUR ◯ MANAGER ◯ AUTRE :

G. CACHET MOYEN DU GROUPE POUR UN CONCERT ? *INDIQUEZ ÉVENTUELLEMENT UNE FOURCHETTE)*

FRAIS FIXES POUR UN CONCERT *(HORS FRAIS LIÉS AU DÉPLACEMENT)* : INGÉ SON

INGÉ LIGHT MANAGER TOURNEUR

LOCATION VÉHICULE AUTRES :

H. LES BÉNÉFICES SONT ENSUITE REDISTRIBUÉS ? ENTRE MEMBRES DU GROUPE ◯

DÉPOSÉS DANS UNE CAGNOTTE OU SUR UN COMPTE BANCAIRE ◯ AUTRE :

I. LE PLUS SOUVENT VOS DÉPLACEMENTS SONT EFFECTUÉS AVEC ?

VOITURES PERSO ◯ VÉHICULE DE LOCATION ◯ PRET VÉHICULE ◯ AUTRE :

J. LE GROUPE *(OU UN DE SES REPRÉSENTANTS)* EST-IL INSCRIT À LA SACEM ? OUI / NON

K. JOUER DE LA MUSIQUE EN GROUPE *(PRINCIPAL)* OCCUPE COMBIEN DE TEMPS DANS TA VIE ?

2J. CADRE JURIDIQUE DANS LAQUELLE L'ACTIVITÉ SE DÉROULE

IL PEUT S'AGIR D'ASSOCIATIONS, DE FÉDÉRATIONS, DE SOCIÉTÉS, D'ENTREPRISES, DE COLLECTIVITÉS LOCALES OU TERRITORIALES, VOIRE NE PAS AVOIR DE CADRE DU TOUT

exemples : aucun cadre

association

L'ENSEMBLE DE CES ACTIVITÉS OCCUPENT COMBIEN DE TEMPS DANS TA VIE ?

(Tu peux éventuellement donner quelques explications relatives à certaines de ces activités ci-après)

CRÉÉ EN QUELLE ANNÉE ? STYLE MUSICAL

L. NOMBRE DE PRODUCTIONS RÉALISÉES DEPUIS LE DÉBUT DE LA CARRIERE DU GROUPE ? DÉMOS

45T-SINGLE CD-SPLIT-COMPILE EP 33T/CD AUTRE :

LES QUESTIONS SUIVANTES S'ADRESSENT A LA DERNIERE PRODUCTION EN DATE *(OU CELLE A VENIR SI LES BUDGETS SONT STABILISÉS)*

M. CETTE PRODUCTION S'EFFECTUE ACTUELLEMENT AVEC QUEL TYPE DE SUPPORT ? MAJOR ◯ LABEL + DISTRIBUTION ◯

LABEL SANS DISTRIB ◯ AUTOPROD AVEC DISTRIB ◯ AUTOPROD SANS DISTRIB ◯ AUTRE :

LE CAS ÉCHÉANT, NOM DU LABEL NOM DE LA STRUCTURE DE DISTRIBUTION

N. L'ENREGISTREMENT DE CETTE PRODUCTION S'EST EFFECTUÉE DANS UN STUDIO :

↳ EN RÉGION ◯ HORS RÉGION (FRANCE) ◯ A L'ETRANGER ◯

↳ COUT DE L'ENREGISTREMENT

O. MODE DE PRESSAGE : ENTREPRISE SPECIALISÉE ➡ EN RÉGION ◯ HORS RÉGION ◯ A L'ÉTRANGER ◯

DUPLICATION MANUELLE ◯ AUTRE MOYEN :

↳ QUANTITÉ DE DISQUES PRESSÉS COUT DU PRESSAGE

P. NOMBRE DE PRODUCTIONS RÉSERVÉES A LA PROMO

↳ PROMO PLUTOT AXÉE *(EN %)* : SUR LA RÉGION ◯ ____ % HORS RÉGION ◯ ____ % A L'ÉTRANGER ◯ ____ %

↳ ESTIMATION DU COUT DE LA PROMO

Q. QUI FINANCE L'ENSEMBLE ? *(DANS L'HYPOTHESE DE PLUSIEURS SOURCES DE FINANCEMENT, INDIQUER A QUELLE HAUTEUR EN %)*

AUTOFINANCEMENT GROUPE ◯ ____ % LABEL ◯ ____ % MEMBRES DU GROUPE ◯ ____ % EMPRUNT ◯ ____ %

PROGRAMMES D'AIDE *(DÉFI JEUNES, BOURSES, ...)* ◯ ____ % SUBVENTIONS ◯ ____ % AUTRES :

↳ RECETTES MOYENNES TIRÉES, OU ATTENDUES, DE LA VENTE DE LA PRODUCTION

R. QUI SE CHARGE DE LA GESTION ET DE LA PROMOTION DU GROUPE AU QUOTIDIEN ?

MEMBRE(S) DU GROUPE *(INDIQUE COMBIEN)* MANAGER ◯ AUTRES :

↳ ESTIMATION DES FRAIS ANNUELS : TÉLÉPHONE AFFRANCHISSEMENT

AFFICHES PRESS-BOOK AUTRES :

S. SI VOUS AVEZ DU MERCHANDISING, QUE VENDEZ VOUS ?

↳ POUR UN INVESTISSEMENT DE ET DES RECETTES ESTIMÉES A

23. INSTRUMENT PRINCIPAL PRATIQUÉ

24. DEPUIS QUEL AGE ?

25. TOTALEMENT AUTODIDACTE ○
PRESQUE AUTODIDACTE ○ NBRE D'ANNÉES
↳ AVEC UN PARENT ○ _____
↳ AVEC DES AMIS ○ _____
↳ QUELQUES COURS ○ _____
↳ AUTRES MOYENS : _____

26. ETUDES MUSICALES NBRE D'ANNÉES
↳ ECOLE DE MUSIQUE ○ _____
↳ PROFESSEUR PARTICULIER ○ _____
↳ CONSERVATOIRE ○ _____
↳ AUTRES MOYENS : _____

27. ESTIMATION DE LA VALEUR DE TON MATÉRIEL PRINCIPAL :
INSTRUMENTS →
AMPLIFICATION →
ACCESSOIRES →
INFORMATIQUE *(BOITES A RYTHMES, ÉCHANTILLONNEUR, ORDINATEUR, ...)*
↳

28. COMBIEN D'ANNÉES A-T-IL FALLU POUR TE CONSTITUER CET ÉQUIPEMENT ?

29. BUDGET MENSUEL CONSACRÉ A L'ACHAT DE PETIT MATÉRIEL CONSOMMABLE *(CORDES, BAGUETTES...)*
↳

30. LE GROUPE A-T-IL ÉVENTUELLEMENT FAIT L'ACQUISITION DE MATÉRIEL EN COMMUN *(SONO, ETC.)* ?
↳ DE QUEL TYPE ? → POUR UNE VALEUR DE

31. AUTRES INSTRUMENTS PRATIQUÉS

32. STAGES ET FORMATIONS EXTRA-MUSICALES SUIVIES A TITRE INDIVIDUEL

A. TECHNIQUE *(PRISE DE SON, LUMIERE ...)*

DE QUELS TYPES ?	COUT	ORGANISME	FINANCEMENT
⇨			
⇨			
⇨			
⇨			

B. ADMINISTRATIVE ET COMMERCIALE *(MANAGER, INTERMITTENCE, ETC.)*

DE QUELS TYPES ?	COUT	ORGANISME	FINANCEMENT
⇨			
⇨			
⇨			
⇨			

33. LE GROUPE BÉNÉFICIE-T-IL D'UNE OU PLUSIEURS FORMULES DU DISPOSITIF DE SOUTIEN AUX GROUPES ?

SI OUI, LESQUELLES ? ⇨

⇨ ⇨

⇨ ⇨

34. DANS LE CADRE DU DEVELOPPEMENT DE CARRIERE DE TON GROUPE, QUELS SONT VOS POINTS POSITIFS ET NÉGATIFS ?

POINTS POSITIFS	POINTS NÉGATIFS

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages, articles et rapports de recherche

ASSAYAS, M. *Dictionnaire du rock*. Paris : Robert Laffont.

AUDUBERT, P., DANIEL, L. 2000. *Profession entrepreneur de spectacles*. Paris : Irma.

AUTHELAIN, G. 1997. *La formation de musiciens pour le développement de la pratique des musiques actuelles*. Paris : Ministère de la culture et de la communication. Direction de la musique et de la danse.

AZAM, M. 2002. Le credo identitaire comme ressource pour l'art ? L'exemple français de la région toulousaine. *Sociologie et sociétés*, Volume 34, numéro 2, « Les territoires de l'art », p. 185-205.

BARBIER, J.-M. Sous la dir. 1998. *Savoirs théoriques et savoirs d'action*. Paris : PUF, coll. Biennales de l'éducation.

BARON, E. 2001. L'association comme mode de gestion des activités culturelles. *In* Moulinier, P. Sous la dir. *Les associations dans la vie et la politique culturelles*. Regards croisés. Paris : DEP, p. 53-63.

BECKER, H. S. 1983. Mondes de l'art et types sociaux. *Sociologie du Travail*, n° 4, p. 404-417.

BECKER, H. S. 1985. *Outsiders*. Paris : Métailié, éd. orig., 1963.

BECKER, H. S. 1986. *Doing things together*. Evanston : Northwestern University.

BECKER, H. S. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, éd. orig., 1982.

BECKER, H. S. 1999. *Propos sur l'art*. Paris : L'Harmattan, coll. Logiques sociales.

BENETOLLO, A. 1999. *Rock et politique : censure, opposition, intégration*. Paris : L'Harmattan. Coll. Logiques Sociales.

BENETOLLO, A., LE GOFF, Y. 1994. Historique du rock. *In* GOURDON, A.-M. Sous la dir. *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*. Paris : CNRS Editions, coll. Arts du spectacle, p. 11-53.

BENHAMOU, F. 1996. *L'économie de la culture*. Paris : La Découverte, coll. Repères, n° 192.

BENNETT, A. 1999. Subcultures or neo-tribes ? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, vol. 33, n° 3, p. 599-617.

BENNETT, H. S. 1980. *On becoming a rock musician*. Amherst : University of Massachusetts Press.

BENNETT, H. S. 1988. Le rock, ça se répète. *Vibrations*, n° 6, « Apprendre la musique ». Traduit par Patrick MIGNON, p. 184-203.

BERGER, H. M. 1999. *Metal, rock and jazz. Perception and the phenomenology of musical experience*. Hanover : Wesleyan University Press.

BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1993. Les ressorts de l'expertise. Epreuves d'authenticité et engagement des corps. *Raisons pratiques*, n° 4, « Les objets dans l'action », p. 141-164.

BESSY, C., CHATEAURAYNAUD, F. 1995. *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris : Métailié.

BIDART, P. 1998. Rock, basquité, ruralité et post-modernité. *Ruralia*, n° 2, p. 151-170.

BIDART, P., DARRE, A. 1996. Musique et chant en Pays Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire. *In* DARRE, A. Sous la dir. *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Rennes : PUR, p. 169-186.

BLOOM, A. 1987. *L'âme désarmée. Essai sur le déclin de la culture générale*. Paris : Julliard.

BLUSH, S. 200. *American Hardcore. A tribal history*. Los Angeles: Feral House.

BOLTANSKI, L., THEVENOT, L. 1991. *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris : Gallimard, coll. NRF Essais.

BOURDIEU, P. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Editions de Minuit, coll. Le sens commun.

BOURDIEU, P. 1980. *Le sens pratique*. Paris : Editions de Minuit, coll. Le sens commun.

BOURRE, J.-P. 1997. *Les profanateurs. La nébuleuse de tous les périls. Nouvelle droite. Skinheads. Rock metal. Néonazis*. Paris : Le Comptoir.

BRAKE, M. 1980. *The sociology of youth culture and youth subcultures*. London : Routledge.

BRANDL, E. 1997. Le rock et les régions ou le rock dans les régions ? *Utinam*, n° 24, p. 122-136.

BRANDL, E. 1998. *Approche des logiques de constitution des champs culturels régionaux. Le rock et la région*. Paris-Sorbonne : Documents de recherche de l'O.M.F., série Sociologie des faits musicaux et modèles culturels, n° 5.

BRANDL, E. 1999. *Le rock en région. Vers une nouvelle image culturelle*. Besançon : Service culturel de la Ville.

BUDDE, D. 1997. *Take three Chords... Punkrock und die entwicklung zum american hardcore*. Karben : Coda.

CABESSUT, F., MULIC, S., TICHEUR, M.-V. 2001. Les aires urbaines, nouveaux contours. *Economie Lorraine*, n° 207.

CAHIERS LORRAINS. 1999. *Les emplois jeunes en Lorraine : un premier bilan.* Nancy : Direction Régionale du Travail, de l'Emploi et de la Formation Professionnelle de Lorraine.

CALLON, M. 1986. Eléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc. *L'Année Sociologique*, n° 36, p. 170-207.

CALLON, M. 1999. Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégagé : la double stratégie de l'attachement et du détachement. *Sociologie du Travail*, n° 1, vol. 41, p. 65-78.

CARDY, H. 1997. La communication régionale. Evolutions et perspectives. *Territoires*, n°383, « Quand la région communique », p. 36-37.

CARLET, Y. 2003. *Stand down Margaret ! L'engagement de la musique populaire britannique contre les gouvernements Thatcher.* Clermont-Ferrand : Mélanie Séteun, coll. Rock et Politique.

CAVIGNAC, J. 1988. Nécrologie d'un bar rock. In memoriam luxoris. Ou du vécu comme source du travail ethnologique. *Cahiers ethnologiques,* n° 9, « A nos sources », Université de Bordeaux 2, p. 49-65.

CHALLIN, S. 1997. Enquête sur la ritualisation de la musique rock chez les adolescents de Paris et sa banlieue. *Spirale*, n° 20, p. 99-113.

CHASTAGNER, C. 1998. *La loi du rock.* Castelnau-le-Lez : Climats.

CHATEAURAYNAUD, F. 1996. *Essai sur le tangible. Entre expérience et jugement : la dynamique du sens commun et de la preuve.* Paris : EHESS. Disponible sur : http://prospero.dyndns.org:9673/prospero/acces_public/06_association_doxa/Tangible.pdf

CHRETIENNOT, L. 1992. Y a-t-il un rocker dans la salle ? *Formations rock, état des lieux.* Paris : CIR, coll. Volumes, p. 15-19.

CLUB DES ANNEES 60. 1999. Sauteries nancéiennes. *Bulletin de liaison du « Club des Années 60 de Roanne »*, n° 28.

COHEN, S. 1991. *Rock culture in Liverpool. Popular music in the making.* Oxford : Oxford University Press.

COOPER, S. 1996. *Girls. Essays on women & music.* New York : University Press.

COULON, A. 1994. *L'école de Chicago.* Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, n° 2639, 1ère éd., 1992.

COURTOIS, B. 1989. L'apprentissage expérientiel : une notion et des pratiques à défricher. *Education Permanente* n° 100/101, p. 7-12.

CRAFTS, D. D., CAVICCHI, D., KEIL, C. 1993. *My music. Exploration of music in daily life.* Hanover : Wesleyan University Press

CREUSAT, J. 2003. Sous la dir. *La Lorraine face à son avenir.* Nancy : Insee Lorraine.

CUSHMAN, T. 1995. *Notes from the underground : rock music counterculture in Russia.* Albany : State University of New York Press.

D'ANGELO, M. 1997. *Socio économie de la musique en France. Diagnostic d'un système vulnérable.* Paris : La Documentation Française.

DAMASIO, A. R. 1999. *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience.* Paris : Odile Jacob.

DAMASIO, A. R. 2001. Rencontre avec Antonio Damasio. Propos recueillis par Gaëtane Chapelle. *Sciences Humaines*, n° 119, p. 45-47.

DANTO, A. 1989. *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art.* Paris : Seuil.

DEBAUSSART E. 1997. La malédiction du n° 7. Pavane pour la presse morte. *Rock & Folk.* 30 ans de Rock & Folk, p. 34-45.

DENIOT, J., DUTHEIL, C, VRAIT, F.-X. Sous la dir. 2000. *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux.* Paris : L'Harmattan, coll. Univers musical.

DETIENNE, M., VERNANT, J.-P. 1974. *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs.* Paris : Flammarion, coll. Champs.

Développement culturel, n° 107. 1995. La musique en amateur.

Développement culturel, n° 122. 1998. Le public des concerts de musiques amplifiées.

Développement culturel, n° 143. 2004. Transmettre une passion culturelle.

Développement culturel, n° 144. 2004. Les loisirs culturels des 6-14 ans.

DEWEY, J. 1975. *Démocratie et éducation. Introduction à la philosophie de l'éducation.* Paris : Armand Colin. 1ère éd. 1916.

DEWEY, J. 1980. *Art as experience.* New York : Perigee Books, 1ère éd. 1934.

DONNAT, O. 1996a. *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des français.* Paris : Ministère de la Culture, Dag, DEP, La Documentation Française.

DONNAT, O. 1996b. L'essor des activités artistiques amateur. *Données Sociales 1996.* Paris : Insee, p. 415-420.

DONNAT, O. 1998. *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997.* Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.

DONNAT, O. 2003. Sous la dir. *Regards croisés sur les pratiques culturelles.* Paris : La Documentation Française, coll. Questions de Culture.

DOUBLE-DUTHEIL, C. 1991. Les groupes de rock nantais. *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. 1991. *Rock. De l'histoire au mythe.* Paris : Anthropos, coll. Vibrations, p. 147-158.

DUBOIS, V. 1999. *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique.* Paris : Belin.

DUFRESNE, D. 1990. Enquête sur la presse rock nationale. Best, Rock & Folk, Les Inrockuptibles et Sub-Rock. *Combo !*, n° 5, p. 85-110.

DUMAZEDIER, J. 2002. *Penser l'autoformation. Société d'aujourd'hui et pratiques d'autoformation.* Lyon : Chronique Sociale, coll. Pédagogie/Formation.

EHRENBERG, A. 1991. *Le culte de la performance.* Paris : Calmann-Lévy. Coll. Pluriel.

ETIENNE, S. 2003. « First & Last & Always » : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative. *Copyright Volume !* « Autour des musiques actuelles », vol. 2, n° 1, p. 5-34.

FEUERBACH, L. 1990. *Contre le dualisme du corps et de l'âme, de la chair et de l'esprit (II).* Philosophie, n° 25, éd. orig., 1846.

FINKIELKRAUT, A. 1987. *La défaite de la pensée.* Paris : Gallimard, coll. Folio.

FINNEGAN, R. 1989. *The hidden musicians. Music-making in an english town.* Cambridge : Cambridge University Press.

FLORA, K. 1994. L'engagement politique des Clash (l'Angleterre des années 70). *In* GOURDON, A.-M. Sous la dir. *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux.* Paris : CNRS Editions, p. 151-166.

FLOUARD, G. 2001. *Le straight-edge : un mouvement musical à base ascétique.* Bordeaux : Mémoire de maîtrise, Institut d'Etudes Politiques. Disponible sur : http://xbabexzinex.free.fr/ess.htm

FREIDSON, E. 1986. Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, n° XXVII, p. 431-443.

FRITH, S. 1978. *The sociology of rock.* Londres : Constable.

FRITH, S. 1983. *Sound effects : youth, leisure and the politics of rock'n'roll.* London : Constable.

FRITH, S. 1996. *Performing rites. On the value of popular music.* Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.

GINSBURG, D. D. 1979. The world of rock'n'roll fanzines and fandom. *Serials Review* : Central Michigan University, p. 30-45.

GLARDON, M. 2002. Le rock groenlandais : un moyen privilégié d'expression dans un pays qui se questionne. *Ethnographiques.org*, n° 2. Disponible sur : http://www.ethnographiques.org/documents/article/ArGlardon.html

GOMBERT, L., PICHEVIN, A. 1996. *Autoproduire son disque.* Paris: Dixit-Irma.

GOODMAN, N. 1992. *Manières de faire des mondes.* Nimes : Editions Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, éd. orig., 1978.

GOURDON, A.-M. 1994. Le rock en France : 10 ans de politique culturelle (1981-1991). *In* GOURDON, A.-M. Sous la dir. *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux.* Paris : CNRS Editions, p. 141-150.

GRAVIER, J.-F. 1970. *La question régionale.* Paris : Flammarion.

GREEN, A.-M. 1986. *Les adolescents et la musique.* Issy-les-Moulineaux : Editions EAP.

GREEN, A.-M. Sous la dir. 1997. *Des musiques et des jeunes. Rock, rap, techno...* Paris : L'Harmattan, coll. Logiques Sociales.

GUEGAN, G. 2004. *Inflammables.* Paris : Editions Sabine Wespieser.

GUIBERT, G. 2000. Industrie musicale et musiques amplifiées. *Chimères*, n° 40. Disponible sur : http://www.revue-chimeres.org/pdf/40chi10.pdf

GUIBERT, G. 2003. Le développement des musiques amplifiées au XXème siècle. Quelques éléments concernant technologies, industries et phénomènes sociaux. *In* LAFFANOUR, A. Sous la dir. *Territoires de musiques et cultures urbaines. Rock, rap, techno... l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation.* Paris : L'Harmattan, coll. Communication et civilisation, p. 27-44.

GUIBERT, G., MIGEOT, X. 1999. Les dépenses des musiciens de musiques actuelles. Eléments d'enquêtes réalisées en Pays-de-Loire et Poitou-Charentes. *La Scène,* Hors-série, « Politiques publiques et musiques amplifiées/actuelles ». Actes des 2èmes rencontres nationales. Nantes 1998, p. 117-121.

HEBDIGE, D. 1995. *Subculture, the meaning of style.* Londres : Routledge, 1ère éd., 1979.

HEBDIGE, D. 1996. Système du mod. *Réseaux*, n° 80, « Les cultural studies », p. 73-80.

HEIN, F. 2002. Le « stoner rock ». Exemple de constitution d'un courant musical en France. *Copyright Volume !* « Musiques actuelles et problématiques plastiques », n° 1, p. 47-60.

HEIN, F. 2003. *Hard Rock, Heavy Metal, Metal. Histoire, cultures et pratiquants*. Clermont-Ferrand/Paris : Mélanie Séteun/Irma, coll. Musique et Société.

HEIN, F. 2003. Les fanzines rock et leurs rédacteurs en Lorraine. *Ethnographiques.org*, n° 3. Disponible sur : http://www.ethnographiques.org/documents/article/arHein.html

HEIN, F. 2004. Ethnographie d'un groupe de rock en tournée aux Etats-Unis. *Ethnographiques.org*, n°5. http://www.ethnographiques.org/documents/article/ArHein2.html

HEINICH, N. 2002. *La sociologie de l'art*. Paris : La Découverte, coll. Repères, n° 328.

HEINICH, N., SCHAEFFER, J.-M. 2004. *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*. Nimes : Editions Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art.

HENNION, A. 1981. *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*. Paris : CNRS/Métailié.

HENNION, A. 1991. Scène rock, concert classique. *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. *Rock : de l'histoire au mythe*. Paris : Anthropos, coll. Vibrations, p. 101-119.

HENNION, A. 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.

HENNION, A., LATOUR, B. 1996. L'art, l'aura et la distance selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois… *Les Cahiers de Médiologie*, n° 1, « La querelle du spectacle », p. 235-241.

HENNION, A., MAISONNEUVE, S. GOMART, E. 2000. *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation Française, coll. Questions de Culture.

HENNION, A., TEIL, G. 2003. Les protocoles du goût. Une sociologie positive des grands amateurs de musique. *In* DONNAT, O. Sous la dir. *Regards croisés sur les pratiques culturelles*. Paris : La Documentation Française, coll. Questions de Culture, p. 63-82.

HERSENT, J.-F. 1986. *Musique rock, pratiques et représentations culturelles de jeunes scolaires de la région parisienne*. Paris 8 : Thèse de doctorat.

HERSENT, J.-F. 1988. Rock, jeunesse, socialisation. Jalons d'un itinéraire de recherche. *Cahiers Jeunesses et Sociétés*, n° 10, p. 49-56.

HERZLICH, C. 2002. *Réussir sa thèse en sciences sociales*. Paris : Nathan, coll. 128.

HODKINSON, P. 2002. *Goth : identity, style, subculture*. Oxford : Berg.

HONNETH, A. 2000. *La lutte pour la reconnaissance*. Paris : Les Editions du Cerf, coll. Passages.

HORNBY, N. 1996. *Haute fidélité*. Paris : Plon.

HUGUES, E. C. 1996. *Le regard sociologique. Essais choisis*. Paris : EHESS.

JAUSS, H. R. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, coll. Tel.

JOAS, H. 1999. *La créativité de l'agir*. Paris : Les Editions du Cerf, coll. Passages.

KAISER, J. 2000. *Approches sociologiques de l'insertion professionnelle des jeunes : le rôle de la formation dans l'accès à l'emploi*. Intervention à la journée d'étude organisée par le CAFOC de Nantes, ANFJT, le 17 mars. Disponible sur : http://www.cafoc.ac-nantes.fr/publication/resso024.htm

KAUFMANN, J.-C. 1997. Le monde social des objets. *Sociétés Contemporaines*, n° 27, p. 111-122.

LACASSE, S. 2000. *"Listen to my voice". The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression.* Liverpool: Thèse de doctorat. Disponible sur http://www.serge.lacasse.com/

LAGARDE, P. 1977. *Clefs pour la régionalisation.* Paris : Seghers, coll. Clefs.

LAGRÉE, J.-C. 1982. *Les jeunes chantent leurs cultures.* Paris : L'Harmattan.

LAHIRE, B. 1998. *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action.* Paris : Nathan.

LAHIRE, B. 2003. La légitimité culturelle en questions. *In* DONNAT, O. Sous la dir. *Regards croisés sur les pratiques culturelles.* Paris : La Documentation Française, coll. Questions de Culture, p. 41-62.

LAHIRE, B. 2004. *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi.* Coll. Laboratoire des sciences sociales. Paris : La Découverte.

LAING, D. 1985. *One chord wonder : power & meaning in punk rock.* Milton Keynes : Open University/Taylor & Francis.

LANDRY, F. 1989. La formation expérientielle : origines, définitions et tendances. *Education Permanente* n° 100/101, p. 13-22.

LATOUR, B. 1994. Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité. *Sociologie du Travail*, n° 4, p. 587-608.

LATOUR, B. 2000. Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement. *In* MICOUD, A., PERONI, M. *Ce qui nous relie.* La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, p. 189-208.

LE BART, C., avec la coll. de AMBROISE, J.-C. 2000. *Les fans des Beatles. Sociologie d'une passion.* Rennes : PUR, coll. Le sens social.

LEBLANC, L. 1999. *Pretty in punk. Girls' gender resistance in a boys' subculture.* New Brunswick : Rutgers University Press.

LEFEUVRE, G. 1998. *Le guide du producteur de disques.* Paris : Dixit.

LEMONNIER, B. 1995. *L'Angleterre des Beatles, une histoire culturelle des années 60.* Paris : Kimé.

Les Musiques des Jeunes. Actes de l'Université d'été, Rennes, 7-11 juillet 1986. Paris : Centre national d'action musicale, 1987.

Les notes de l'Observatoire de l'emploi culturel, n° 30. 2004. L'emploi dans les professions culturelles. Série Données de cadrage.

Les notes de l'Observatoire de l'emploi culturel, n° 32. 2004. L'emploi culturel en région. Série Données de cadrage.

LESCOP, G. 2003. « Honnie soit la Oi ! » : naissance, émergence et déliquescence d'une forme de protestation sociale et musicale. *Copyright Volume !* « Autour des musiques actuelles », vol. 2, n° 1, p. 109-128.

LEVERATTO, J.-M. 2000. *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique.* Paris : La Dispute.

Libération, supplément « La vie en villes », édition du 19 mai 2001.

L'Officiel de la musique. 2001. Paris°: Irma.

LUCAS, J.-M. 1983. *Rock et politique culturelle : l'exemple de Rennes.* Paris : SER/Ministère de la Culture.

LUCAS, J.-M. 1991. Du rock à l'œuvre. *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. 1991. *Rock. De l'histoire au mythe.* Paris : Anthropos, coll. Vibrations, p. 77-100.

MAISONNEUVE, S. 2001. De la « machine parlante à l'auditeur ». Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930. *Terrain*, n° 37, « Musique et émotion », p 11-28.

MARCUS, G. 2001. *Mystery train : images de l'Amérique à travers le rock'n'roll*. Paris : Allia, éd. orig., 1975.

MASLOW, A. 1989. *Vers une psychologie de l'être*. Paris : Fayard. 1ère éd., 1968.

MAUSS, M. 2001. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, coll. Quadrige, 1ère éd., 1950.

MENGER, P.-M. 1983. *Le paradoxe du musicien*. Paris : Flammarion.

MENGER, P.-M. 1989. Rationalité et incertitude de la vie d'artiste. *L'année sociologique*, n° 39, p. 111-151.

MENGER, P.-M. 1991. Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle. *Revue française de sociologie*, n° XXXII, p. 61-74.

MENGER, P.-M. 1997. *La profession de comédien. Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.

MIDDLETON, R. 2002. *Studying popular music*. Buckingham : Open University Press. 1ère éd., 1990.

MIGEOT, X. 1991. De la verticale à l'horizontale. *Yaourt*, Hors série, n° 4, « Rock en villes », p. 24.

MIGNON, P. 1988. La production sociale du rock. *Cahiers Jeunesses et Sociétés*, n° 10, p. 3-32.

MIGNON, P. 1991. Paris/Givors : le rock local. *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. 1991. *Rock. De l'histoire au mythe*. Paris : Anthropos, p. 197-216.

MIGNON, P. 1996. Rock et rockers : un peuple du rock ? *In* DARRE, A. Sous la dir. 1996. *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Rennes : PUR, coll. Res Publica, p. 73-91.

MIGNON, P. 1998. *La passion du football*. Paris : Odile Jacob.

MOYNIHAN, M., SØDERLIND, D. 1998. *Lords of chaos. The bloody rise of the satanic metal underground*. Los Angeles : Feral House.

MUENSTERBERGER, W. 1996. *Le collectionneur : anatomie d'une passion*. Paris : Payot et Rivages.

O'HARA, C. 1995. *The philosophy of punk. More than noise*. San Francisco : AK Press.

O'NEIL, M. 1997. Le narcissisme des micro-journaux américains. *Le Monde Diplomatique*, n° 519.

OCTOBRE, S. 2004. *Les loisirs culturels des 6-14 ans*. Paris : La Documentation Française, coll. Questions de culture.

ONFRAY, M. 1993. *La sculpture de soi. La morale esthétique*. Paris : Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais.

ONFRAY, M. 2000. *Théorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire*. Paris : Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais.

ONFRAY, M. 2003. *Féeries anatomiques. Généalogie du corps faustien*. Paris : Grasset.

PARADEISE, C., avec la coll., de CHARBY, J., VOURC'H, F. 1998. *Les comédiens. Profession et marché du travail*. Paris : PUF, coll. Sciences sociales et sociétés

PENEFF, J. 1995. Mesure et contrôle des observations dans le travail de terrain. L'exemple des professions de service. *Sociétés Contemporaines*, n° 21, p. 119-138.

PETONNET, C. 1982. L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien. *L'Homme*, n°XXII, n° 4, p. 37-47.

PFEFFEKORN, R. 1998. Moselle germanophone : contradictions linguistiques. *In* LIOGER, R. Textes réunis par. 1998. *La mémoire du sociologue. Identités et images de la Lorraine.* Besançon : Presses du Centre Unesco, p. 39-51.

PINEAU, G. 1989. La formation expérientielle en auto-, éco- et co-formation. *Education Permanente* n° 100/101, p. 23-30.

POIZAT, M. 1991. *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée.* Paris : Métailié.

POIZAT, M. 2001. *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra.* Paris : Métailié. 1ère éd. 1986.

PURCELL, N. J. 2003. *Death metal music. The passion and politics of a subculture.* Jefferson, NC : McFarland.

RAMONE, D. D. 2002. *Mort aux Ramones.* Paris : Au Diable Vauvert.

Rapport de la commission nationale des musiques actuelles à Catherine Trautmann, Ministre de la culture et de la communication. 1998. Disponible sur : http://www.irma.asso.fr.

RAVET, H., COULANGEON, P. 2003. La division sexuelle du travail chez les musiciens français. *Sociologie du Travail*, n° 45, p. 361-384.

REYNOLDS, S., PRESS, J. 1995. *The sex revolts : gender, rebellion & rock'n'roll.* London : Serpents Tail.

RISPAIL, M. 1999. Le francique en Lorraine : quand les chansons créent le contact entre les langues. *Plurilinguismes*, n° 17, « Situations régionales françaises et frontalières ». Disponible sur : http://plattweb.free.fr/rispail4chansons.htm

RISPAIL, M. 2000. *Quand les villes se mettent à chanter... : jalons pour un imaginaire urbain.* Communication au Colloque international de Libreville (Gabon), « Les villes plurilingues », 20-25 septembre 2000. Disponible sur : http://plattweb.free.fr/rispail3vilchant.htm

RITTER, K. 2002. Swedish bands rock world with new twists. *The Columbia Daily Tribune.* Disponible sur : http://www.showmenews.com/2002/Nov/20021110Ovat023.asp

ROBERT, G. 1996. Etude de faisabilité pour un Centre régional des musiques actuelles à Nancy intégrant un Pôle régional et des studios de répétition. Metz : Convention d'étude Assecarm Lorraine.

ROCCOR, B. 2002. *Heavy Metal. Kunst, Kommerz, Ketzerei.* Berlin : I.P. Verlag. 1ère éd. 1998.

Rock Hard, n° 29, janvier 2004.

Rock Hard, n° 30, février 2004.

Rock Hard, n° 32, avril 2004.

SABIN, R. Sous la dir. 1999. *Punk rock : so what ? The cultural legacy of punk.* London & New York : Routledge.

SARDAN de, O. 2000. Le « je » méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain. *Revue Française de Sociologie*, n° 41-3, p. 417-445.

SAUCIER, R. 1991. « La Révolution française », ou les avatars commerciaux d'un groupe de « pécheurs » rock québécois… *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. *Rock : de l'histoire au mythe.* Paris : Anthropos, p. 159-174.

SAVAGE, J. 2002. *England's dreaming. Les Sex Pistols et le punk.* Paris : Allia. 1ère éd. 1991.

SCHAEFFER, J.-M. 2000. *Adieu à l'esthétique.* Paris : PUF.

SCHIPPERS, M. 2002. *Rockin' out of the box. Gender maneuvering in alternative hard rock.* Rutgers University Press.

SCHWARTZ, O. 1993. L'empirisme irréductible. *In* ANDERSON, N. *Le Hobo : sociologie du sans-abri.* Paris : Nathan, coll. Essais & recherches, p. 264-305.

SECA, J.-M. 1994. De la signification psycho-politique des vocations rock et rap en France. *In* Centre de Relations Internationales et de Sciences Politiques d'Amiens/Centre Universitaire de Recherches Administratives et Politiques de Picardie. *L'identité politique.* Paris : PUF, p. 79-93.

SEGRE, G. 2003. *Le culte Presley.* Paris : PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui.

SHANK, B. 1994. *Dissonant identities: the rock 'n' roll scene in Austin, Texas.* Hanover : Wesleyan University Press.

SHANK, B. 1996. Fears of the white unconscious : music, race and identification in the censorship of « cop killer ». *Radical History Review*, n° 66. Disponible sur : http://chnm.gmu.edu/rhr/article1.htm

SHUSTERMAN, R. 1992. *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire.* Paris : Editions de Minuit, coll. Le sens commun.

SHUSTERMAN, R. 2001. *Vivre la philosophie. Pragmatisme et art de vivre.* Paris : Klincksieck, coll. d'Esthétique.

SOKOLIANSKI, A. 1994. Le rock russe et la politique soviétique (années 80-début des années 90). *In* GOURDON, A.-M. Sous la dir. *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux.* Paris : CNRS Editions, p. 167-177.

SOURISSEAU, R. 1998. Musiciens cherchent soutiens : répétition, formation. *Les Rencontres du Grand Zebrock. A propos des musiques actuelles.* Noisy-le-Sec : Chroma, p. 91-99.

TANDECKI, D. 2000. *Nachtsaiten der musik - Grauzonen und braunzonen in der schwarzen musikszene.* Troisdorf : Studie der Konrad Adenauer Stiftung. Disponible sur : http://www.kas.de/publikationen/2000/2989_dokument.html

TEIGER, C. 1993. L'approche ergonomique : du travail humain à l'activité des hommes et des femmes au travail. *Education Permanente*, n° 116, p. 71-96.

TEIL, G. 1998. Devenir expert aromaticien : Y a-t-il une place pour le goût dans les goûts alimentaires ? *Sociologie du travail*, p. 503-522.

TEILLET, P. 1991. Une politique culturelle du rock ? *In* MIGNON, P., HENNION, A. Sous la dir. *Rock : de l'histoire au mythe.* Paris : Anthropos, p. 217-246.

TEILLET, P. 1993. Sur une transgression : la naissance de la politique du rock. *Revue de l'Aquarium*, CRAP, Rennes, p. 78-85.

TEILLET, P. 1996. L'Etat culturel et les musiques d'aujourd'hui. *In* DARRE, A. Sous la dir. *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*. Rennes : PUR, coll. Res Publica, p. 111-125.

TEILLET, P. 1998. *Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées*. Paris : DEP. Groupe de travail « Histoires et politiques culturelles locales ».

TEILLET, P. 2002. Les cultes musicaux. La contribution de l'appareil de commentaires à la construction des cultes, l'exemple de la presse rock. *In* LE GUERN, P. Sous la dir. *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*. Rennes : PUR, coll. Le sens social, p. 309-341.

THEIL, J.-P. 1989. L'autodidaxie comme type d'apprentissage expérientiel. *Education Permanente*, n° 100-101, p. 31-38.

THEVENOT, L. 1994. Le régime de familiarité. Des choses en personne. *Genèses*, n° 17, « Les objets et les choses », p. 72-101.

TOSCHES, N. 2000. *Country. Les racines tordues du rock'n'roll*. Paris : Allia.

TOUCHE, M. 1996. Les lieux de répétition de musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux. *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n° 70, p. 58-67.

TOUCHE, M. 1998. *Mémoire vive # 1*. Annecy : Le Brise Glace/CNRS-MNATP.

TRIVIERE, F.-X. 1999. Objets de bricole de l'usine à l'univers domestique. *In* BROMBERGER, C., CHEVALLIER, D. Sous la dir. *Carrières d'objets*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme. Mission du Patrimoine ethnologique. Collection Ethnologie de la France. Cahier 13, p. 83-97.

VACHER, J.-M. 1998. *Sur la route de Janis Joplin*. Paris : Seuil.

VERSINS, P. 1961. Fandom français. *Fiction*, n° 95, p. 125-129.

Vibrations, n° 6. 1988. « Apprendre la musique ».

WEINSTEIN, D. 2000. *Heavy Metal. The music and its culture*. New York : Da Capo Press. 1ère éd., 1991.

WHITELY, S. 2000. *Women and popular music. Sexuality, identity and subjectivity*. London : Routledge.

WICKE, P. 1990. *Rock music. Culture, aesthetics and sociology*. Cambridge : University Press.

WICKE, P. 1996. Musique populaire et processus de transformation sociale. Le cas de la musique rock dans l'ancienne Allemagne de l'Est. *In La musique en Europe*. Bruxelles : European Music Office, p. 81-88.

WOLF, D. R. 1995. *Les « Rebels ». Une fraternité de motards hors-la-loi*. Montréal : Les Editions Balzac, coll. L'envers du décor.

Yaourt, Hors série, n° 4. 1991. « Rock en villes ».

Yaourt, n° 9. 1991. « Marchandis'âge ».

YONNET, P. 1999. *Travail, loisir. Temps libre et lien social*. Paris : Gallimard.

Sources documentaires diverses

Catalogue des productions discographiques en région Lorraine 2002/2003, n° 1.

Lettre d'info réseau de Zic Zac en Lorraine « réseau de diffuseurs lorrains de Musiques Actuelles », 03.07.2000.

Musique, danse, théâtre en Meurthe-et-Moselle, *Répertoire* 1999. Conseil Général-Addam 54.

Zic Zac News # 3, janvier-avril 2001.

Zic Zac News # 6, janvier-avril 2002.

Zic Zac News # 7, mai-septembre 2002.

Epigraphes

La citation de James AGEE est tirée de l'ouvrage suivant : AGEE, J., EVANS, W. 2002. *Louons maintenant les grands hommes*. Paris : Plon, coll. Terre Humaine, éd. orig., 1972, p. 29.

La citation de John Kenneth GALBRAITH est tirée de l'ouvrage suivant : MARCUS, G. 1999. *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*. Paris : Editions Allia, éd. orig., 1989, p. 482.

La citation de Nick TOSCHES est tirée de sa nouvelle « La lumière de l'été°65 », parue dans le *Magazine Littéraire*, n° 404, « Les écrivains rock », p. 57.

Les citations de Friedrich NIETZSCHE sont tirées de NIETZSCHE, F. 1985. *Ainsi parlait Zarathoustra*. « Des contempteurs du corps », § 4. Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, éd. orig., 1883-1885, ainsi que de NIETZSCHE, F. 2002. *Crépuscule de idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*. « Maximes et traits », § 33. Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, éd. orig., 1888.

Les citations de Greil MARCUS sont tirées de l'ouvrage suivant : MARCUS, G. 1999. *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*. Paris : Editions Allia, éd. orig., 1989, p. 175.

Les paroles de WIRE sont extraites du titre « It's So Obvious ». On peut les trouver sur l'album *Pink Flag*, paru en novembre 1977 chez Harvest [réf. SHSP 4076]. Ce disque est très difficile à trouver. Par contre, il a été réédité en CD courant 1997 par EMI.

Les paroles des SEX PISTOLS sont extraites du titre « I Wanna Be Me ». On peut les trouver sur le 45 tours *Anarchy In The U.K./I Wanna Be Me*, paru en novembre 1976 chez EMI [réf. EMI 2566]. Ce 45 tours a été publié à 5 000 exemplaires. Il est aujourd'hui introuvable. Il est plus raisonnable de vouloir se procurer la compilation CD suivante : SEX PISTOLS. 1992. *Kiss this*. Virgin.

LISTES DES ILLUSTRATIONS

Liste des cartes

Chapitre 1

Carte 1-La région Lorraine 42

Chapitre 2

Carte 1-Répartition géographique des groupes de rock en Lorraine 58
Carte 2-Répartition géographique du marché des instruments de musique neufs en Lorraine 64
Carte 3-Répartition géographique des lieux de répétition objectivables en Lorraine 81
Carte 4-Répartition géographique des structures de diffusion en Lorraine 90
Carte 5-Répartition géographique des lieux de diffusion en Lorraine 96
Carte 6-Répartition géographique des lieux de diffusion spécialisés en Lorraine 99
Carte 7-Répartition géographique des bars et cafés ayant accueilli des groupes de rock en Lorraine 105
Carte 8-Répartition géographique des lieux de diffusion non spécialisés en Lorraine 106
Carte 9-Répartition géographique des lieux de diffusion polyvalents diffusant des artistes rock en Lorraine 112
Carte 10-Répartition géographique des studios d'enregistrement en Lorraine 132
Carte 11-Répartition géographique des labels rock en Lorraine 141
Carte 12-Répartition géographique des groupes de rock en Lorraine en fonction de leur situation sur le marché du disque 143
Carte 13-Répartition géographique de la vente de disques en Lorraine 154
Carte 14-Répartition géographique de l'ensemble de la production rock en Lorraine 157

Chapitre 3

Carte 1-Répartition géographique de l'échantillon 167

Annexes/Documents

Carte/Document 11-Répartition géographique des structures d'enseignement musical en Lorraine . 426
Carte/Document 12-Répartition géographique des formes de presse traitant du rock en Lorraine 427
Carte/Document 13-Répartition géographique des radios associatives en Lorraine 428
Carte/Document 14-Répartition géographique des régies techniques en Lorraine 429

Liste des graphiques

Chapitre 2

Graphique 1-Rapport entre le nombre de groupes de rock en activité et le nombre d'habitants dans chaque département lorrain 59
Graphique 2-Rapport entre le nombre de magasins d'instruments de musique neufs et le nombre d'habitants dans chaque département lorrain 65
Graphique 3-Rapport entre le nombre de magasins d'instruments de musique neufs et le nombre de groupes de rock dans chaque département lorrain 66

Chapitre 3

Graphique 1-Age de la découverte du rock..... 178
Graphique 2-Médiateurs de la découverte du rock..... 179

Chapitre 4

Graphique 1-Possession de disques..... 206
Graphique 2-Fréquentation de concerts..... 209
Graphique 3- Ressources culturelles rock..... 211

Chapitre 5

Graphique 1-Instruments les plus pratiqués par les musiciens de l'échantillon..... 254
Graphique 2-Ages d'entrée dans la pratique instrumentale pour les musiciens de l'échantillon 255
Graphique 3-Années de création des groupes de rock de l'échantillon 249

Chapitre 7

Graphique 1-Etre presque autodidacte 330

Graphique 2-Etudes musicales 334
Graphique 3-Progression du nombre d'associations de diffusion à l'Austrasique 345

Liste des schémas

Chapitre 2

Schéma 1-Les différents espaces et secteurs de la répétition 79
Schéma 2-Les différents cadres de l'activité de diffusion, leurs fonctions et leurs principaux promoteurs 116
Schéma 3-Les différentes formes de la distribution au sein du monde du rock en Lorraine 145

Liste des tableaux

Chapitre 2

Tableau 1-Groupes rock en Lorraine 58
Tableau 2-Magasins d'instruments de musique en Lorraine 64
Tableau 3-Locaux de répétition en Lorraine 80
Tableau 4-Structures de diffusion en Lorraine 88
Tableau 5-Répartition des structures de diffusion en Lorraine 89
Tableau 6-Lieux de diffusion en Lorraine 95
Tableau 7- Répartition des lieux de diffusion en Lorraine 96
Tableau 8-Lieux spécialisés dans la diffusion d'artistes rock en Lorraine 97
Tableau 9-Répartition des lieux de diffusion spécialisés dans la diffusion d'artistes rock en Lorraine. 98
Tableau 10-Lieux non spécialisés dans la diffusion d'artistes rock en Lorraine 104
Tableau 11-Répartition des lieux non spécialisés dans la diffusion d'artistes rock en Lorraine 104
Tableau 12-Lieux polyvalents diffusant des artistes rock en Lorraine 111
Tableau 13- Répartition des lieux polyvalents diffusant des artistes rock en Lorraine 111
Tableau 14-Studios d'enregistrement en Lorraine 131
Tableau 15- Répartition des studios d'enregistrement en Lorraine 131
Tableau 16- Répartition des studios d'enregistrement traditionnels en Lorraine 133
Tableau 17- Répartition des studios d'enregistrement mobiles en Lorraine 136
Tableau 18-Labels rock en Lorraine 140

Tableau 19- Répartition des labels rock en Lorraine 141
Tableau 20-Catégories de groupes de rock en Lorraine 142
Tableau 21- Répartition des catégories de groupes de rock en Lorraine 142
Tableau 22-Magasins de disques en Lorraine 149
Tableau 23- Répartition des catalogues VPC en Lorraine 152

Chapitre 3

Tableau 1-Classes d'âge 163
Tableau 2-Genres 164
Tableau 3-Nationalités 165
Tableau 4-Départements de résidence 166
Tableau 5-Niveaux d'études 168
Tableau 6-Professions et catégories socioprofessionnelles (PCS) 169
Tableau 7-PCS et niveaux d'études 170
Tableau 8-Formes d'emploi 172
Tableau 9-Régime de l'intermittence du spectacle 173
Tableau 10-Situation matrimoniale 175
Tableau 11-Professions et catégories socioprofessionnelles (PCS) des conjoints 176
Tableau 12-Niveaux d'études des parents 177
Tableau 13-Professions et catégories socioprofessionnelles (PCS) des parents 178
Tableau 14-Activités pratiquées 181

Chapitre 4

Tableau 1-Moyenne des budgets consacrés à l'achat de disques 207
Tableau 2-Moyennes des budgets consacrés aux concerts 210
Tableau 3-Moyenne des budgets annuels consacrés à la consommation culturelle 212

Chapitre 5

Tableau 1-Budgets consacrés au parc instrumental 258
Tableau 2-Cadres de la production et de la distribution phonographique 276
Tableau 3-Budgets de production phonographique investis par les groupes 281
Tableau 4-Estimation des dépenses et des recettes des groupes 284
Tableau 5-Budgets de production investis par les labels 297

Chapitre 6

Tableau 1-Estimation des budgets de la consommation culturelle 309

Tableau 2-Estimation des budgets du parc instrumental 309

Tableau 3-Estimation des budgets des activités de production 310

Chapitre 7

Tableau 1-Rapport charges / produits réalisé sur la base de 30 concerts à l'Austrasique 344

Annexes documents

Tableau/Document 1-Dépenses et recettes d'un groupe lorrain en tournée aux Etats-Unis 430

Annexes méthode

Tableau 1-Rapport financier compris entre le 1er janvier 1999 et le 24 juin 2003 442