

Penser les musiques populaires, à partir des musiques électroniques

Anne Petiau

Alors que la catégorie de *popular music* s'est imposée dans les pays anglo-saxons, il n'y a pas en France de consensus sur le terme à adopter pour désigner ces musiques, et les chercheurs emploient des catégories concurrentes. En réalité, la catégorie de musique populaire n'est pas non plus dénuée d'ambiguïté du côté anglo-saxon. Le domaine de recherche est finalement davantage balisé par des thématiques communes et par l'existence d'un domaine académique délimité que par une définition univoque des *popular music*.

Une recherche sur les musiques électroniques, ou techno, a été l'occasion de contribuer à une réflexion sur ces musiques d'un point de vue plus général et sur les approches théoriques produites pour les aborder¹. En rendant compte ici des principaux résultats de cette recherche, appuyée sur une enquête de terrain couplant observation et entretiens avec des musiciens, nous verrons qu'*in fine*, c'est bien la catégorie de musique populaire, en dépit ou plutôt grâce à son imprécision, qui permet de saisir ces musiques dans toute leur complexité.

1. France : la guerre des catégories

En France, certains chercheurs adoptent la catégorie institutionnelle de « musiques actuelles », Jean-Marie Seca parle de « musiques underground », Marc Touché de « musiques amplifiées ». D'autres expressions sont encore proposées, comme celle de « jeunes musiques » de Julien Mallet². Ce qui caractérise ces catégories est l'effort pour circonscrire leur objet de manière précise.

¹ A. Petiau, « Musiques et musiciens électroniques. Contribution à une sociologie des musiques populaires », thèse de doctorat de sociologie, Université Paris 5, 2006.

² J. Mallet, « Ethnomusicologie des « jeunes musiques », *L'Homme*, n° 171-172, 2004, pp. 477-488. La dénomination entend éviter les couples d'opposition normatifs tels que traditionnel/moderne, savant/populaire, rural/urbain et souhaite « rendre compte d'un processus qui révèle un état non stabilisé, en mouvement, qui réinvente sans cesse son existence dans de multiples concordances. Le terme évoque une aspiration à la modernité qui se traduit par un refus d'appartenances trop exclusives, accompagné d'inventions de codes de comportements partagés » (p. 486).

- La catégorie de « musiques actuelles », étant celle employée par l'institution³ désigne les musiques faisant l'objet de politiques publiques : rock, jazz, rap, techno, chanson et musiques traditionnelles.
- La catégorie de « musiques underground » désigne les musiques « qui ont une faible reconnaissance publique et commerciale ». Elle réfère également aux conduites typiques des musiciens investis dans ces courants : la quête d'une proximité psychique avec leur public, la valorisation du faire par soi-même et de l'authenticité, le déni de la commercialisation et du vedettariat⁴.
- La catégorie de « musiques amplifiées » se réfère à des caractéristiques techniques, pour désigner « les musiques et pratiques sociales qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électronique comme élément plus ou moins majeur des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage...) »⁵.

Cet effort de définition me paraît être autant un atout qu'une faiblesse. Un atout bien sûr, puisqu'il s'agit de chercher à saisir précisément les caractéristiques de ces musiques et de les analyser. Une faiblesse, en tout cas pour appréhender les musiques électroniques, qui ne se laissent enfermer dans aucune de ces catégories. La catégorie de « musiques actuelles » employée par l'institution resserre en effet trop le questionnement sur les politiques publiques alors qu'une grande partie des activités en musiques électroniques n'est pas insérée dans ces réseaux institutionnels. Les musiques électroniques se sont aussi développées en partie par des réseaux alternatifs et *underground* – mais justement *en partie*, et ne peuvent non plus s'y réduire. La catégorie de « musiques amplifiées », si elle évite les ambiguïtés du terme « populaire » en se référant à des caractéristiques techniques, perd du coup l'ancrage avec les aspects culturels et sociaux de ces musiques.

Dans les pays anglo-saxons (et d'autres), la catégorie de *popular music* s'est imposée. Il me semble que l'on peut expliquer les réticences à employer cette notion en France par deux raisons : la diversité des acceptions du terme « populaire » (culture folklorique, ouvrière, de masse), la prédominance de l'acceptation de la culture populaire comme culture des classes populaires, suite à la résonance de la sociologie de Bourdieu en sociologie de la culture.

³ La Commission nationale des musiques actuelles a été créée par Catherine Trautmann en 1997, entérinant ainsi cette dénomination.

⁴ J.-M. Seca, *Les musiciens underground*, Paris, PUF, 2001.

⁵ M. Touché, *Connaissance de l'environnement sonore urbain*, CRIV-CNRS, 1993.

2. Popular music : une définition en débats

2.1. Une catégorie moins fixée qu'il n'y paraît

On sait que les anglo-saxons distinguent *art music*, *folk music* et *popular music*. On peut notamment se référer à Philip Tagg, qui les distingue par leur mode de production, de diffusion et de financement⁶. Ce qui caractérise principalement l'*art music* est l'homogénéité sociale de ses producteurs et de ses récepteurs – ceux-ci étant situés en haut de la hiérarchie sociale –, d'être jouée par des professionnels rémunérés et non anonymes, d'être fixée sur des partitions et diffusée lors de concerts, d'être financée par l'Etat, et enfin de générer des théories historiques et esthétiques. La définition nous renvoie donc à la musique classique (entendue au sens large – classique, baroque, contemporaine). Elle recoupe ce que Bourdieu appelle la « culture légitime ». Dans l'un et l'autre cas, les pratiques artistiques sont ramenées à l'origine sociale des producteurs et des consommateurs, à leur appartenance à la classe dominante. La question des partitions, des théories historiques et esthétiques renvoie également au rapport spécifique à la culture légitime telle qu'en parle Bourdieu, à la maîtrise des conventions esthétiques et de l'histoire du genre, aspects qu'il rassemble sous la notion de « disposition esthétique », celle-ci étant acquise par les membres des classes dominantes dans leur famille d'origine puis à l'école. Enfin, l'*art music* est aussi la musique de l'institution, c'est-à-dire celle dont l'histoire est enseignée à l'école, dont l'esthétique est enseignée dans les écoles de musique, celle enfin qui est soutenue financièrement par l'Etat.⁷

Pour Tagg, la musique *folk* concerne les couches populaires. Les autres critères qu'il relève sont l'anonymat de ses auteurs, l'absence de séparation nette des rôles entre auteurs et récepteurs, l'absence de théorie esthétique, l'appartenance des musiciens à la communauté pour laquelle ils jouent, la transmission orale et l'indépendance vis-à-vis de l'économie monétaire. Notons que cette définition recoupe la notion de culture populaire telle qu'elle est employée par Bourdieu. On retrouve donc, en plus du critère central de l'origine sociale du public concerné, l'idée de l'insertion de la musique dans la vie de la communauté, ainsi que l'absence de théorie esthétique relative à la musique, c'est-à-dire l'absence d'une relation « savante » à la musique⁸. La culture populaire – dont la musique folklorique est un aspect – est ici la culture d'avant les industries culturelles, la culture des sociétés traditionnelles ou des sociétés pré-industrielles, ou celle qui subsiste dans les interstices des industries de la culture.

⁶ P. Tagg, *Kojak : 50 seconds of television music. Towards the analysis of affect in popular music*, Mass Media Music Scholar's Press, [1979] 1998, p. 21.

⁷ P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, pp. 16-106. Ce rapprochement est aussi suggéré par Frith.

⁸ P. Tagg, *art. cit.*, pp. 15-24.

Tagg donne d'abord une définition négative de la *popular music* : « *La musique populaire est, en résumé, toute musique qui n'est pas de la musique savante ni de la musique folklorique* »⁹. Puis il dégager quelques caractéristiques qui la définissent de manière positive : elle est liée aux technologies de reproduction du son, à l'industrialisation, à l'économie capitaliste et à la diffusion de masse, elle est jouée par des musiciens non anonymes, des professionnels ou des semi-professionnels qui sont le plus souvent autodidactes, elle est fixée sur support enregistré, et ne génère pas de théorie esthétique bien que des règles de jeu et de composition soient établies dans la pratique, et s'adresse à un public large et hétérogène. La musique populaire est donc ici associée à la culture de masse des industries culturelles, rejoignant la définition de l'Ecole de Francfort¹⁰. L'expression désigne ici non plus les cultures populaires traditionnelles, mais justement ce qui arrive aux cultures populaires dans les sociétés industrielles et capitalistes. Si les analyses en terme de nivellement, d'homogénéisation et de passivité du public apparaissent aujourd'hui obsolètes, il reste que l'expression rend compte d'une série de transformations caractérisant la production et la diffusion de la musique dans nos sociétés capitalistes : utilisation des technologies pour la production et la reproduction du son, large diffusion *via* les médias de masse, insertion de la musique dans la société de marché, professionnalisation des acteurs des mondes musicaux. Cette définition recoupe l'acception française de la culture populaire au sens de culture de masse, dont la musique populaire est un aspect, c'est-à-dire les nouvelles formes de culture qui se développent en s'intégrant au système capitaliste et industriel des sociétés contemporaines.

Mais en réalité, malgré le consensus sur l'utilisation de la notion de *popular music* dans les pays anglo-saxons, et malgré la grande distinction entre *folk*, *art* et *popular music*, la définition de cette dernière fait aussi débat. Ainsi, Philip Tagg, après avoir décrit les caractéristiques de chacune d'entre elles, et avoir défini la musique populaire par sa liaison aux technologies de reproduction du son, à l'industrialisation et l'économie capitaliste et la diffusion de masse, etc., note que des musiques telles que le punk, où l'expression musicale va de pair avec l'adoption d'attitudes, de codes comportementaux, mettent en difficulté ses définitions. Le punk fait culture – ou plutôt sous-culture – et ses caractères empruntent alors autant à la musique folklorique qu'à la musique populaire. La présence de sous-cultures

⁹ P. Tagg, *art. cit.*, p. 20.

¹⁰ T.W. Adorno et M. Horkheimer, « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses », dans *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, [1944] 1989, pp. 129-176.

musicales met donc en difficulté la catégorie de musique populaire ainsi définie. Enfin, l'insertion de la musique dans l'économie de marché et la diffusion de masse touche aujourd'hui toutes les expressions musicales. Il est d'ailleurs fréquent que les chercheurs des *popular music studies* (notamment dans les ouvrages synthétiques ou généraux) n'en livrent pas une définition mais rendent compte des définitions concurrentes qui en ont été données. Ainsi, « *en étudiant les musiques populaires, nous avons affaire à une catégorie instable, contestée et changeante.* »¹¹

En fait, le consensus autour du terme tient en fait plus au fait que l'étude des musiques populaires se soit imposée comme un secteur académique de la recherche universitaire que par l'existence d'un accord sur une définition univoque. Mais c'est précisément le double intérêt que je vois à employer cette notion : elle permet de se rattacher à un domaine de recherche qui est bien balisé, tout en n'enfermant pas les musiques populaires dans une définition restrictive.

Ainsi, la notion de musique populaire permet de s'adosser à un domaine académique qui a toute une tradition de recherche : celle des *cultural studies*, qui se sont notamment intéressés aux sous-cultures juvéniles et musicales (teds, mods, skinheads, hippies, punk, rastas, etc.) apparues à partir du milieu des années cinquante¹², puis celle des *popular music studies*, qui développent des travaux sur des thématiques communes telles que le public et la réception, l'industrie musicale et le « business » de la musique, etc. En France, malgré l'amorce des travaux d'Edgar Morin puis de Paul Yonnet¹³ sur les cultures juvéniles, malgré la multiplication des recherches aujourd'hui, l'étude des musiques populaires ne constitue toujours pas un domaine académique. D'autre part, l'imprécision de la catégorie me semble un atout pour penser les musiques électroniques. Cette complexité peut même être intégrée à la définition des musiques populaires.

2.2. Les musiques populaires : art, folk et pop music à la fois ?

Simon Frith livre une perspective intéressante en abordant les catégories de *folk*, *art* et *pop* moins comme des mondes musicaux autonomes que comme des « pratiques discursives », des types de discours possibles sur la musique qui sous-tendent les jugements et

¹¹ D. Hesmondhalgh, K. Negus (ed.), "Popular music studies : meaning, power and value", in *Popular music studies*, London, Arnold, 2002, p. 3. Voir aussi, pour un constat similaire, T. Wall, *Studying popular music culture*, London, Hodder Arnold, 2003, pp. 1-2.

¹² Voir notamment Stuart Hall, T. Jefferson (ed.), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Oxon/New York, Routledge, [1975] 2005.

¹³ E. Morin, *L'esprit du temps*, Tomes 1 et 2, Paris, Grasset, 1962 et 1983 ; P. Yonnet, *Jeux, modes, masses*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 143-189.

les attentes des musiciens et des auditeurs envers la musique.¹⁴ Tim Wall adopte une perspective similaire, en identifiant plusieurs « traditions » à partir desquelles chaque nouveau courant musical se construit, chacune contenant un ensemble de modèles de pratiques, de valeurs et d'idées à propos de la musique, des critères pour l'évaluer, de son « rôle culturel »¹⁵

Ainsi, le discours artistique se caractérise selon Frith par l'idée que le musicien doit suivre un apprentissage, pour être qualifié à jouer dans le respect de la tradition musicale mais aussi pour que son maître lui permette de révéler son talent ou son génie propre. La musique et les musiciens sont jugés selon les valeurs cardinales d'originalité et de créativité, celles-ci étant toutefois (difficilement) conciliées avec le nécessaire respect de la tradition musicale. L'idée qui régit l'appréciation musicale est que celle-ci est soumise à la maîtrise de connaissances sur l'histoire de la musique et les formes musicales. Ce savoir, enseigné dans les institutions et les universités, est relayé à destination des profanes par divers médiateurs des mondes musicaux (critiques, médias, programmeurs de concerts, etc.). Le concert est vécu comme une expérience transcendante, celle-ci nécessitant toutefois d'être dans de bonnes dispositions (l'écoute attentive, silencieuse) et de posséder le savoir musical permettant de recevoir et d'apprécier la musique. Le discours folklorique valorise de son côté l'authenticité. La musique est jugée selon son degré de respect envers une tradition ou une « vérité » musicale. Les musiciens doivent pour leur part exprimer une spontanéité, éviter le spectaculaire et les attitudes commerciales. L'événement musical est vécu en terme de participation. Ceci se traduit par l'adoption de conventions spécifiques, telles que l'évitement de la stricte séparation entre les musiciens et le public, l'amenuisement de la séparation des rôles entre acteurs de l'événement et simple public lors des festivals. Sa réussite est également jugée selon sa capacité à faire vivre une expérience extra-ordinaire, à faire advenir un moment de sociabilité. Enfin, le discours *pop* ou *commercial* valorise la réussite commerciale de la musique. Celle-ci est évaluée selon son degré de diffusion et sa réussite dans les hit-parades. L'événement musical prend la forme du concert promotionnel ou de la discothèque. Ce qui est recherché, c'est un moment de plaisir partagé, un moment de « fun », une « transcendance routinisée ». Tim Wall parle également de discours commercial (nommé « *Tin Pan Alley discourse* »¹⁶), et de « tradition artistique européenne » (*European art tradition*), à ceci prêt que l'auteur distingue à l'intérieur du discours *folk* la tradition

¹⁴ S. Frith, *op. cit.*, pp. 21-41.

¹⁵ T. Wall, *op. cit.*, pp. 20-35.

¹⁶ Du nom du quartier de New York où étaient installés les éditeurs et compositeurs de musique populaire à la fin du XIXe siècle, surnommé ainsi à cause du son émis par les pianos de l'époque. *Ibid.*, p. 22.

« africaine-américaine » (*African-American*) et le « vernaculaire européen » (*European vernacular*).¹⁷

Comme on le voit, les caractéristiques énumérées par Frith – et reprises par Wall – recourent les définitions françaises et anglo-saxonnes que nous avons précédemment passées en revue. Simplement, les aborder comme des types de discours dans lesquels les auditeurs et les musiciens viennent puiser et qui sous-tendent leurs attentes et leurs jugements à propos de la musique permet de saisir qu'ils sont susceptibles d'être mobilisés à propos des musiques les plus différentes. Ainsi, Frith soutient que « *le discours folklorique sous-tend aussi les évaluations de la musique populaire dans les sociétés occidentales* »¹⁸. Il note également que le rapport à la musique populaire peut relever d'un rapport caractéristique du discours artistique : le fan est précisément celui qui se livre à l'accumulation de savoirs, celui qui possède les connaissances de l'expert, et qui en tire une autorité supérieure au « simple auditeur » pour évaluer la musique. L'existence d'un « capital culturel » n'est donc pour l'auteur pas propre à la « haute culture ». Finalement, pour dire les choses de manière un peu abstraite, Frith distingue les *discours* artistique, folklorique et commercial des *mondes musicaux* eux-mêmes. Bien évidemment, on peut penser que les uns et les autres se recouvrent, qu'un monde musical « tient » autour d'un discours commun. Malgré tout, ce qui semble caractériser la musique populaire, c'est précisément qu'elle puisse être abordée et évaluée par ces trois types de discours. Notons ici que l'auteur parle de discours *pop* ou *commercial*, et emploie le terme de *popular music* dans un sens plus générique.

Dire que les discours *folk*, *art* et *pop* sous-tendent les relations des auditeurs et des musiciens à la musique, c'est voir qu'ils sont au principe des jugements de goûts et des évaluations de la musique, mais aussi des conventions régissant les événements musicaux (telles que l'expérience attendue lors de celui-ci, les jeux de scène, ou encore la distance instaurée entre les musiciens et le public), des modes d'apprentissage de la musique. Ces discours sous-tendent aussi les modes de relation au marché, aux labels et aux maisons de disques, tant pour les auditeurs (qui peuvent aussi, par exemple, privilégier les labels indépendants et les disquaires spécialisés) que pour les musiciens. En France, c'est la catégorie de *rock* qui a pu être employée ainsi de manière générique. Des auteurs comme Patrick Mignon ou Antoine Hennion se sont attachés à montrer, chacun dans leur propre perspective, que le rock combine plusieurs définitions de lui-même (Hennion), que le « peuple

¹⁷ *Ibid.*, pp. 20-35.

¹⁸ S. Frith, *op. cit.*, p. 40.

du rock » était éclaté entre des logiques, des intérêts, des investissements individuels et collectifs pluriels¹⁹.

Entendue dans son sens générique, c'est bien la notion de *musique populaire* qui me paraît la plus heuristique pour aborder les musiques électroniques qui, comme le rock, ont différentes définitions d'elles-mêmes, donnent lieu à des investissements individuels et collectifs pluriels.

3. Une recherche sur les musiques et les musiciens électroniques

3.1. Les réseaux amateurs et autonomes des raves et des free parties

Les musiques électroniques sont le fruit d'histoires parallèles et entrecroisées. Elles se sont donc développées en partie par le biais de réseaux de diffusion autonomes et amateurs. Les *raves* sont ces fêtes diffusant des musiques électroniques apparues au début des années quatre-vingt-dix, tenant place dans les lieux les plus divers en marge des festivités nocturnes instituées, qui ont disparues aujourd'hui, au profit des concerts et festivals de musiques électroniques. Les *free parties* sont des fêtes clandestines gratuites (ou plutôt fonctionnant sur le principe de la donation libre) organisées par un groupe de personnes réunies en *sound system*. Les *free parties* ont en quelque sorte pris le relais des *raves* historiquement, en terme de phénomène festif et musical alternatif. Raves et free parties sont vécues comme des moments de participation, d'atténuation de la coupure entre musiciens et public.

Le jeu en *rave* et en *free party* est étroitement lié à la participation à un collectif, c'est-à-dire à groupe d'amis qui se réunit de manière formelle (association) ou informelle (sans existence juridique), s'attribue un nom commun et se désigne sous le terme de « tribu ». La visée première des collectifs est l'organisation de fêtes. Le collectif est à la fois synonyme de liens affectifs, d'identité collective, et de conduite d'activités communes. Il ne rassemble pas seulement des musiciens. Chacun arrive avec ses compétences ou en développe une en son sein, nécessaire à l'organisation de fête. Certains collectifs organisateurs de *free parties* prennent une dimension plus large. La tribu peut prendre un sens plus étendu, lorsque ses membres possèdent en commun un *sound system*, c'est-à-dire le matériel nécessaire à la production musicale (platines et table de mixage pour le Djing, et éventuellement machines – ordinateurs, synthétiseurs, échantillonneurs, etc. – pour la composition), à la diffusion sonore

¹⁹ A. Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, A.-M. Métailié, 1993, pp. 302-316 ; P. Mignon, « Rock et rockers : un peuple du rock ? », dans A. Darré (dir.) *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, pp. 73-91 et « Paris/Givors : le rock local », dans P. Mignon et A. Hennion (dir.), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, pp. 197-216.

(enceintes, câblage, éventuellement groupe électrogène pour alimenter électriquement le matériel de diffusion sonore lors des fêtes), voire le moyen nécessaire à son transport (bus, camion). Le terme de *sound system* sert alors aussi bien à désigner l'équipement technique que le collectif qui le possède en commun. Outre la propriété collective, certains habitent également en communauté²⁰.

Agés de vingt à trente ans, ces amateurs de musiques électroniques sont dans des situations hétérogènes. Une partie vise la professionnalisation, et vivent des ressources qu'ils arrivent à tirer de leur activité musicale, ainsi que de revenus divers (petits boulots, aides des parents, aides sociales, etc.). Ici, l'amateurisme est une voie d'accès à la pratique professionnelle, qui se révélera ou non fructueuse. D'autres défendent, pour un temps tout au moins, l'amateurisme de leur pratique (bien que le terme, connoté négativement, ne soit pas employé). L'opposition au professionnel peut être structurante, et l'amateurisme – tels qu'ils ces musiciens l'entendent, c'est-à-dire au sens de mener une activité rémunératrice parallèlement, de ne pas vivre de son activité musicale – peut être revendiqué. Ces musiciens ne veulent donc pas faire profession de leur activité musicale. Ils envisagent avant tout leur pratique musicale comme une activité passionnelle, et tirent leurs revenus soit d'une activité professionnelle menée parallèlement, soit de petits boulots et d'aides diverses (chômage, RMI, aide des parents). C'est notamment le cas pour les musiciens de *free party*, qui ne touchent aucune rémunération pour leur prestation musicale, et qui envisagent la musique et la fête comme des activités passionnelles, dans une perspective de don (au sens de Marcel Mauss).

Ici, l'engagement dans une pratique musicale va aussi de pair avec l'expérimentation de modes de vie. La marginalité sociale est attractive, en tant qu'elle représente l'affranchissement des normes et des contraintes sociales qui s'imposent à tout homme vivant en société²¹. Dans le monde alternatif des musiques électroniques, le nomadisme, la propriété collective et la vie communautaire sont des pôles d'attraction. La jeunesse, moment de moindre engagement dans la vie conventionnelle et de moindre responsabilité, notamment familiale, moment aussi où la précarité économique est mieux supportée, est alors l'occasion de faire l'expérience de tels modes de vie marginaux²². Cela fait aussi de l'engagement dans les musiques électroniques une expérience collective. La pratique musicale est liée à

²⁰ Sur le sujet, voir Pourtau L., « Les Sound Systems technoïdes, une expérience de la vie en communauté », *Autrement*, n° 231, 2004, pp. 100-114.

²¹ R. Castel, « Les marginaux dans l'histoire », dans S. Paugam (dir.), *L'exclusion. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 1996, p. 35.

²² Ces questions sont développées dans A. Petiau, « Marginalité et musiques électroniques », *Agora Débats/Jeunesse*, n° 42, 2006, pp. 128-139.

l'expérience de l'engagement dans la tribu ou le *sound system*, avec qui l'on partage autant une conception musicale qu'un point de vue sur le monde, qu'un mode de vie.

D'autre part, l'engagement dans une pratique musicale va de pair avec le développement autonome d'activités, la mise en place de réseaux de diffusion parallèles aux réseaux commerciaux et institutionnels. On pense bien sûr aux raves et aux free parties, mais aussi à l'importance de l'autoproduction, de la diffusion musicale sur Internet, ou encore à la presse alternative que sont les fanzines. Toute une partie de la production musicale se fait ainsi dans les marges de l'industrie du disque et de l'économie formelle. Il est par exemple fréquent que les labels n'aient aucune existence juridique. Comme le dit un musicien membre d'un *sound system*, « *nos labels, c'est juste un nom écrit sur un disque* » [...] *On s'est dit 'on va faire un label', hop ! On a un macaron, on a fait un morceau [rires], 'on a les sous, c'est bon ?', on a appelé le presseur, on y a été avec notre master, hop ! I. Record 01 !* ». Cette production musicale relève donc en grande partie d'une économie informelle. Les collectifs s'acquittent des obligations minimales, notamment de la déclaration de pressage à la SDRM²³, obligatoire et réclamée par le presseur pour une reproduction supérieure à vingt exemplaires, et en esquivent d'autres, telles que la déclaration des revenus générés par la vente des disques, ou encore la déclaration des échantillons utilisés dans la composition. Une technique couramment employée consiste à sortir des « *white labels* », ou « labels blancs ». Les disques, pressés en petites quantités (souvent deux cent, cinq cent ou mille copies) peuvent être vendus de manière « informelle » lors des fêtes, par le biais d'Internet, ou encore dans des magasins spécialisés en musiques électroniques (directement ou par le biais d'un distributeur indépendant).

Il faut saisir combien la prise d'autonomie est liée à la question de la participation. En effet il s'agit bien, pour les acteurs, de ne pas attendre de pénétrer les réseaux existants pour développer des activités musicales, artistiques, événementielles. D'un autre côté, l'autonomie devient une valeur en soi. Le monde alternatif des musiques électroniques tient aussi autour du partage de conceptions sur ce qui fait la valeur de la musique, sur la manière dont il faut la produire, la jouer, la distribuer. Il s'agit de faire par soi-même, mais aussi de faire autrement que dans les mondes « commerciaux » des musiques populaires : avant tout ne pas viser à

²³ Société pour le Droit de Reproduction Mécanique, filiale de la SACEM. La SDRM calcule les droits à verser, selon les titres enregistrés et leurs ayants droit, la quantité de disques fabriquée et le prix de vente. Les musiciens dont nous parlons ici n'étant en général pas inscrits à la SACEM, et donc leurs morceaux n'étant pas déposés, il s'agit d'une simple déclaration qui n'entraîne aucun paiement de droits. Le disque porte alors la mention PAI (Propriétaire Actuellement Inconnu de la SACEM).

s'enrichir avec la musique, ne pas céder aux appels du « commercial », rester amateur, au sens noble du terme.

3.2. *L'intégration du secteur professionnalisé du disque et du spectacle vivant*

Les musiques électroniques ont aussi « naturellement » intégrées des mondes déjà bien structurés : celui du disque et celui du spectacle vivant, déjà peuplé de promoteurs, de tourneurs, d'éditeurs, de producteurs, de distributeurs, de managers, de journalistes, etc. En réalité, les musiques électroniques n'ont jamais quitté les discothèques : la house, un prolongement de la musique disco, a pris naissance en leur sein. Les grands festivals français (les Vieilles Charrues par exemple, ou encore les Transmusicales de Rennes) ont intégré une scène électronique dès le début des années 90. Les salles de concert, tels que le Batofar, le Gibus, l'Elysée Montmartre, le Nouveau Casino – entre autres – à Paris, dont certaines furent d'ailleurs des hauts lieux du rock dans les années quatre-vingt, ont aussi accueilli très vite les musiques électroniques, voire même se sont entièrement reconverties dans ce style musical.

Les musiques électroniques ont aussi intégré l'industrie du disque. Les stratégies des grandes firmes – « signer » leurs propres musiciens (« contrats d'artiste »), prendre en charge la distribution et l'édition de labels indépendants, participer à leur capital, racheter certains d'entre eux, s'organiser sur le modèle des labels indépendants en fondant des divisions dédiées à des styles musicaux déterminés – sont également appliquées au secteur des musiques électroniques. Nous pouvons prendre l'exemple d'EMI Music France, filiale française du groupe EMI/Virgin. EMI Music France regroupe quatorze labels²⁴, dont certains sont encore divisés en sous-labels. Les musiques électroniques sont représentées dans trois d'entre eux :

- Source (spécialisé dans les « nouveaux courants »), avec notamment Air. Le label distribue également des labels indépendants de la scène électronique, notamment Warp et Mo Wax.
- Virgin (spécialisé en variété française et internationale et en « musiques urbaines »), avec notamment Cassius, Daft Punk, David Guetta, Ice Cube.
- Delabel (spécialisé en rock et en électro), avec notamment Massive Attack, Basement Jaxx, Breakbeat Era, Futur Sound of London, The Prodigy, Dj Mehdi.

²⁴ Blue Note (jazz), Capitol (label généraliste), Compilations (compilations multi-artistes et DVD), Delabel (Rock et électro), EMI Music France, EMI Classics, EMI Label One, EMI Marketing (catalogue *publishing*), Hostile Record (Rap), Labels (promotion et distribution de la musique indépendante), Odéon (éclectique), Source (nouveaux courants), Virgin (variété française et internationale), Virgin Classics (tous horizons musicaux).

- D'autre part, Labels – une autre division du groupe – assure la promotion et la distribution de labels indépendants et de musiciens producteurs indépendants, notamment du label Soma, label phare de la scène électronique, du label Wall of Sound, et des musiciens Richie Hawtin, Luke Slater, Dimitri From Paris, Motorbass, ou encore Miss Kittin.

Concernant les relations à l'industrie du disque, les musiciens qui participent à la scène intégrée valorisent la spécialisation et l'indépendance. David Hesmondhag relève que cette idéologie, apparue avec le punk puis réapparue dans les années 80 avec le rock « indie », est ravivée dans « l'industrie britannique de la musique de danse », bien qu'en réalité de nouveaux modes de coopération se soient mis en place entre les indépendants et les majors, et que peu d'indépendants arrivent en fait à « durer » sans collaborer avec les grandes firmes de l'industrie musicale. Le choix du développement d'un label ou de la signature chez un indépendant, s'il peut être vu en grande partie comme une alternative face à une industrie de la musique inaccessible au plus grand nombre, se charge ensuite de valeurs, constitue souvent pour les musiciens la manifestation d'un positionnement éthique, l'expression d'une volonté de vivre de sa musique sans sacrifier les dimensions humaine et artistique à la dimension économique²⁵. Ils vivent alors leur relation au marché sous le signe du compromis ; il s'agit pour eux de se réaliser en tant que musicien, de toucher un public d'amateurs avertis en diffusant leurs œuvres ou en se produisant en public, sans pour autant chercher à s'enrichir ni à conquérir « le grand public ». Signer chez une major peut alors représenter l'adoption d'une logique propre aux musiciens de variétés, c'est-à-dire la volonté de diffuser sa musique de la manière la plus large possible, l'aspiration à devenir une vedette, l'adaptation des productions musicales à cet objectif de séduction du grand public.

Enfin, les musiques électroniques ont aussi rejoint le secteur institutionnel. Relevant, pour le ministère, des « musiques actuelles », aux côtés du rock, du jazz, du rap, de la chanson et des musiques traditionnelles, elles bénéficient des mêmes types d'aides, par l'intermédiaire notamment de la DMDTS²⁶. André Cayot signale ainsi le soutien apporté aux Rendez-Vous Electroniques organisés par Technopol, au Mix Move²⁷, ainsi que l'ouverture du « Réseau

²⁵ G. Guibert parle ainsi d'une « éthique de l'indépendant » ; voir *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, Nantes, Mélanie Séteun, 1998, pp. 110-112.

²⁶ Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles.

²⁷ Salon professionnel et festival de musiques électroniques et cultures digitales.

Printemps » aux musiques électroniques²⁸. Certains organisateurs ont aussi recours aux subventions publiques pour monter leurs événements de musiques électroniques. Bien que les musiciens électroniques aient en général peu recours spontanément aux aides institutionnelles (aucun des musiciens interrogés n'a par exemple sollicité des aides à l'édition ou la production phonographique), ils participent tout de même au secteur institutionnel des musiques actuelles, lorsqu'ils se produisent dans des salles et festivals soutenus par l'Etat (Fedurock, Zenith, festivals).

Pour les musiciens qui participent à ce que j'appelle la « scène intégrée » des musiques électroniques – au sens où elle rejoint des mondes musicaux institutionnels et économiques déjà existants – l'enjeu n'est plus celui de l'expérimentation d'un mode de vie marginal ni de la défense de valeurs alternatives, mais celui de la participation la plus satisfaisante possible à un monde professionnel. L'enjeu de professionnalisation, qui signifie avant tout pour les acteurs de parvenir à vivre de leur activité musicale, apparaît le plus souvent avec l'avancée en âge. Précisons toutefois que les musiciens peuvent continuer à pratiquer la musique dans les espaces intégrés des musiques électroniques de manière amateur, soit qu'ils ne parviennent pas à tirer suffisamment de ressources de leur activité musicale, soit qu'ils ne souhaitent pas faire profession de celle-ci et exercent par ailleurs une autre activité professionnelle (l'enjeu de professionnalisation étant alors réalisé dans un autre domaine). Vivre de sa pratique musicale – en tout cas en tirer des ressources, car rares sont ceux qui ne mènent pas d'autres activités rémunératrices en parallèle, dans ou hors du domaine des musiques électroniques – implique de se produire contre rémunération et/ou de commercialiser ses productions. Cet enjeu de professionnalisation passe notamment par le désir d'obtention d'un statut entérinant l'identité de musicien : l'intermittence du spectacle ou l'entreprise personnelle (micro-entreprise).

Ainsi, schématiquement, on peut différencier deux grands contextes dans lesquels prend place l'activité musicale : un espace alternatif et un espace intégré des musiques électroniques, le premier étant auto-organisé, développé dans les marges des réseaux institués, et le second s'insérant dans un monde professionnalisé de la musique déjà en place. Chaque espace implique donc des modes de production, des modes de diffusion, des médiateurs et des modalités de coopération distincts. Avec entre les deux, des formes intermédiaires. Nous

²⁸ Le « Réseau Printemps » est un dispositif consistant en sélections de « jeunes groupes » dans des salles partenaires, les lauréats se produisant au festival de Bourges et bénéficiant d'aides à la professionnalisation.

pouvons récapituler les modalités de l'activité musicale propres à chaque sphère dans un tableau, où la dernière colonne fonctionne comme pôle d'opposition.

Mondes des musiques électroniques et modalités de l'activité musicale			
	Alternatif	Intégré	Variétés
Mode de production, d'édition et de distribution	Autoproduction, labels et distributeurs indépendants	Labels indépendants, majors de l'industrie musicale	Majors de l'industrie musicale
Sphères de reconnaissances visées	Pairs, médias alternatifs (fanzines, radios indépendantes)	Pairs, amateurs (public averti), médias spécialisés (radios indépendantes, magazines spécialisés)	Grand public, médias de masse (presse et radios nationales, télévision)
Statut et forme de l'activité	Collectif : informel ou associatif (sound system, tribu)	Individuel : intermittence ou micro-entreprise	Individuel : intermittence, société, entreprise
Lieux de diffusion	Auto-organisés : raves, free parties	Intégrés : concerts, clubs, festivals, salles habilitées	Intégrés : concerts, festivals, salles habilitées
Rapport subjectif au marché	Refus : hors ou dans les marges. Economie informelle	Compromis : spécialisation et indépendance	Soumission : industrie musicale

3.3. Retour à la notion de musique populaire

Comme on le voit, d'une certaine manière les musiques électroniques sont à la fois des musiques actuelles, des musiques *underground* et des musiques de masse. Il est intéressant de noter que l'on peut voir à l'œuvre dans ces mondes musicaux électroniques la manière dont les goûts, les choix et les jugements sont sous-tendus par ces trois grilles contradictoires que sont les discours folklorique, commercial et artistique.

On reconnaît le discours folklorique à l'œuvre lorsque les acteurs attendent de l'événement musical une expérience de participation active, une relativisation de la spécialisation des rôles, l'évitement de la définition de soi comme d'un public passif, comme c'est le cas dans les raves et les free parties. On le reconnaît bien sûr aussi au développement d'une sous-culture et d'identités collectives autour de la musique, lorsque le sentiment d'appartenance à un « mouvement » est inextricablement mêlé au goût pour un genre musical et à la pratique musicale. On le reconnaît encore à l'œuvre dans les choix opérés à travers les labels et les maisons de disque, au travers de cette fameuse opposition au commercial et de la revendication de l'amateurisme (le musicien est un membre de la communauté et non pas un professionnel).

On reconnaît également l'influence du discours artistique au travers de la volonté de se définir comme artiste, au travers aussi des jugements sur la musique en terme d'originalité et de créativité, ou encore de l'importance accordée à la culture musicale, entendue ici comme accumulation de savoirs sur les musiques électroniques. Ici, l'opposition au commercial joue aussi, mais sur un mode différent. Il s'agit surtout d'éviter de compromettre la dimension artistique à la dimension marchande, et ce critère sous-tend probablement autant les choix des auditeurs lorsqu'ils achètent un disque ou assistent à un concert que les musiciens dans leur activité de production musicale.

Enfin, on reconnaît le discours commercial. Celui-ci joue surtout le rôle de repoussoir, de pôle d'opposition qui permet de se définir de manière négative. Malgré tout, on peut voir qu'il sous-tend les choix et les jugements de manière positive, bien que les acteurs ne l'avouent pas souvent, lorsqu'il s'agit pour les musiciens de vivre de leur musique, d'en assurer la promotion, lorsqu'ils se satisfont de voir leur musique ou les musiques dont ils participent à la diffusion largement distribuées (le disque écoulé à 40 000 exemplaires qui a « bien marché »).

S'il est évident que le monde alternatif des musiques électroniques est dominé par le discours folklorique (développement d'une sous-culture et d'identités collectives autour de la musique, attente d'une expérience de participation lors des raves et des free parties) tandis que le monde intégré est dominé par les discours artistique et commercial (enjeu esthétique et professionnel, critère des réussites artistiques et commerciales des productions musicales), les acteurs sont toujours susceptibles de mobiliser ces trois discours concurrents face aux musiques électroniques. Cette perspective permet de ne pas enfermer *a priori* une musique dans une catégorie et de concevoir que les acteurs peuvent avoir des rapports multiples à leur expérience. Concrètement, par exemple, ce n'est pas parce que l'investissement dans un courant musical est vécu en terme d'adhésion à un mouvement, s'accompagne de l'adoption d'un corpus de valeur voire d'un mode de vie (sous-culture), que la musique ne peut être évaluée en terme d'originalité et de créativité.

C'est pourquoi la notion de musique populaire me semble rester la plus heuristique pour approcher ces musiques. Si l'imprécision de la catégorie peut apparaître de prime abord comme une faiblesse, elle se révèle finalement être la plus heuristique pour rendre compte de la complexité de ces musiques. Entendue dans un sens générique, elle permet de tenir les deux bouts de la chaîne, de faire le pont entre le populaire comme manifestation des sous-cultures au sein de la société globale, et le populaire au sens d'objet culturel popularisé par les médias de masse.

Ainsi, à l'issue de ce travail de recherche sur les musiques électroniques, l'imprécision de la catégorie de « musique populaire » m'apparaît finalement constituer davantage un atout qu'une faiblesse. Entendue dans son sens générique, la notion permet de rendre compte de ces musiques complexes, qui offrent des visages pluriels, entrecroisent des modes d'existences et donnent lieu à des modes d'investissement divers. Elle permet de saisir la présence d'attentes différentes vis-à-vis de la musique et des expériences qui lui sont liées, tout en tenant compte des contextes dans lesquelles celles-ci prennent place. Cette approche permet aussi de saisir qu'il ne s'agit pas de mondes étanches et fermés sur eux-mêmes, mais que les acteurs peuvent y circuler.

C'est ce qui permet à mon avis d'ouvrir de nouveaux débats et de formuler certains questionnements : comment s'opèrent, pour les musiciens, les passages entre les espaces alternatifs et les espaces intégrés ? Comment s'opèrent les passages entre ces différents « états » des musiques populaires ? Cela amène alors à interroger les relations entre l'*underground* et le *mainstream*, entre les marges et les courants dominants. On rejoint notamment les réflexions de Jason Toynbee, pour qui le secteur actuel des musiques populaires se présente comme une articulation entre le *mainstream* – c'est-à-dire « *une formation qui rassemble un grand nombre de gens de divers groupes sociaux et à travers une large aire géographique dans une affiliation commune à un style musical* » – et une multiplicité de scènes locales, organisation dont il rend compte par le terme de « *glocal* »²⁹. Bien que l'on puisse douter, comme l'affirme l'auteur, que le rock ait été un courant dominant hégémonique jusqu'aux années quatre-vingt (c'est-à-dire un courant unifié autour d'une esthétique et d'une idéologie principale), ses réflexions rendent bien compte de la manière dont se développent parallèlement, en musiques électroniques, des mondes musicaux amateurs et alternatifs, mais aussi des scènes géographiquement localisées (les multiples foyers de développement des sous-genres des musiques électroniques) et comment ceux-ci s'articulent à un réseau global de diffusion des musiques électroniques, *via* les prestations en public dans un réseau à dimension internationale et la large diffusion des disques par les grandes firmes de l'industrie musicale.

²⁹ J. Toynbee, « Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks », in D. Hesmondhalgh, K. Negus (ed.), *Popular music studies*, London, Arnold, 2002, pp. 149-163. Voir aussi G. Guibert, *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France. Genèses, structuration, industries, alternatives*, Paris, Irma Editions/Mélanie Sèteun, 2006.