



Transposition

Musique et Sciences Sociales

Hors-série 1 | 2018

Musique, histoire, sociétés

Le virage numérique, un tournant pour l'étude des musiques populaires ?

Philippe Le Guern



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1701>

DOI : 10.4000/transposition.1701

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Philippe Le Guern, « Le virage numérique, un tournant pour l'étude des musiques populaires ? », *Transposition* [En ligne], Hors-série 1 | 2018, mis en ligne le 30 janvier 2018, consulté le 11 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1701> ; DOI : 10.4000/transposition.1701

Ce document a été généré automatiquement le 11 février 2020.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Le virage numérique, un tournant pour l'étude des musiques populaires ?

Philippe Le Guern

- 1 Opérer un retour réflexif sur ses propres recherches est un exercice peu évident mais qui a ceci d'intéressant qu'il permet de rendre compte des expériences sociales spécifiques qui sous-tendent le choix de nos objets et méthodes, et d'éprouver l'originalité supposée de notre travail. En d'autres termes, l'acte réflexif n'a d'intérêt que s'il se redouble d'une analyse critique des concepts, cadres théoriques, relations et jeux d'acteurs à l'intérieur d'un espace partagé (qui définit ce qu'on appelle usuellement des chapelles, des courants ou des écoles), affinités électives pour telle question ou, à l'inverse, évitement de tel sujet... Il ne s'agit donc aucunement d'opérer ici un retour sur soi sur le mode égotique de l'auteur qui se re-saisit comme objet d'analyse, mais plutôt de tenter d'objectiver, sur un mode critique, le contexte et les conditions, en d'autres termes le milieu ou si l'on veut le biotope intellectuel, dans lequel un type particulier d'analyse s'élabore. En l'occurrence, ce parcours de recherche a été marqué par la fréquentation de travaux de chercheurs de l'EHESS et par la participation en tant que chercheur associé à différentes activités au sein du CRAL¹.
- 2 Si je devais résumer d'une phrase mes perspectives de recherche, je dirais qu'elles portent sur la question de savoir si le passage du régime analogique au régime numérique a modifié de quelque manière que ce soit la musique comme idée et comme expérience. Disant cela, je pense avoir indiqué entre les lignes que je n'entendais pas trancher entre une conception expérientielle de la musique – une bonne définition nous en est donnée par Jean-Marie Schaeffer dans son ouvrage sur l'expérience esthétique² – et une conception ontologisante du fait musical mais plutôt me situer dans la position de l'observateur qui regarde comment les individus vivent la /en musique et en même temps inscrivent celle-ci dans des catégories et cherchent à lui assigner des propriétés spécifiques objectives. Dit autrement, je me situe plutôt dans la

position de celui qui ne définit pas les catégories musicales mais décrit et qualifie la façon dont les multiples individus concernés – musiciens, ingénieurs du son, auditeurs, fabricants de dispositifs techniques, agents de médiathèques, disquaires, concepteurs d’algorithmes de recommandation, etc. – vivent et définissent celles-ci. Dans cette perspective constructiviste, la question bourdieusienne de la distinction ne me semble pas sur le fond incompatible avec une approche du fait musical en terme de médiations, pas plus que la tentative pour penser le rock comme ontologie³ ne me paraît antinomique avec l’idée de la musique comme expérience au sens de Dewey ou Shusterman.

- 3 Le numérique en musique ne s’est tout d’abord pas imposé à moi comme un objet de recherche cohérent mais plutôt comme une mutation socio-technique de grande ampleur avec laquelle je devais composer – au propre et au figuré – en tant que musicien signé chez Virgin, à une époque où l’idée même de faire carrière à l’université m’était totalement étrangère. Pour être tout à fait précis, c’est en faisant l’acquisition d’un sampleur Akai S1000⁴, instrument diffusé à partir de 1988⁵, que la question des potentialités esthétiques du numérique est devenue pour moi un enjeu. Mais c’est plus tardivement que j’ai associé au sampling une signification de type moral, juridique et philosophique... L’article présenté ici pourrait donc être décrit comme une tentative pour rendre compte de ce qu’ont été mes recherches sur les musiques populaires et le numérique : un série d’essais plus ou moins fragmentaires pour comprendre le sens et la portée anthropologiques de mutations socio-techniques au fur et à mesure où elles se présentaient et se généralisaient tant du côté des musiciens que des industriels du secteur et des auditeurs : en l’occurrence, le sampleur, le home-studio et l’ordinateur, l’internet et les plates formes d’accès à la musique, les robots et les hologrammes, et plus récemment les algorithmes de recommandation... Mais ces recherches sont aussi sous-tendues, comme pour bon nombre de mes collègues travaillant sur ce même domaine, par une expérience « pratique » de la musique, qui fut mon métier principal pendant plusieurs années et qui, à titre personnel, m’a rendu particulièrement sensible à la présence et au rôle des artefacts.
- 4 Aborder la musique par son versant technique peut sembler trivial mais outre le fait que la technique permet de saisir les processus d’innovation et de standardisation dans toute leur complexité, elle nous invite à considérer la production du sensible, autrement dit le travail artistique, pour ce qu’il est, c’est à dire... un travail, avec son lot d’outils, de compétences et de savoir-faire, de division des tâches, de répartition de la valeur. En fait, très souvent, tout se passe comme si l’invisibilité de l’outil était le prix à payer pour assurer la visibilité de l’artiste. Or, même si l’outil ne détermine pas mécaniquement le répertoire de formes qui constitue la marque de fabrique de l’artiste, on peut considérer qu’il organise un champ des possibles créatifs, et que l’état de la création dépend pour bonne part de ces possibles : autrement dit, il existe un lien de continuité ou de contiguïté entre l’état de la création et ses manifestations visibles, actualisées dans un répertoire d’œuvres, et l’arsenal d’outils dont dispose l’artiste. L’évolution de l’art est aussi une évolution des techniques et réciproquement, et c’est pourquoi il me semble si important de regarder de très près ce en quoi consiste l’innovation technologique lorsqu’elle se diffuse dans le champ de la création, ou pour le dire autrement, comment s’agencent les dispositifs et les dispositions. En somme, une de mes convictions est que l’outil mérite considération, non seulement parce qu’il est souvent la part méconnue ou refoulée des analyses sur l’art, mais également parce qu’il est susceptible de produire et révéler le système des conventions à partir desquels

un monde de l'art organise sa cohérence et son unité. C'est ce qu'a montré par exemple Richard Shusterman à propos de l'idéologie esthétique et de la valeur de l'art en s'appuyant notamment sur l'analyse du *sampling* dans le rap⁶. Et il suffit de croiser l'analyse du *sampleur* et de ses potentialités avec l'analyse des tropes qui organisent la définition statutaire de l'artiste⁷ pour comprendre, par exemple, que la créativité ne se réduit pas à la notion romantique d'originalité et plus généralement, que notre conscience artistique n'est qu'une expression temporaire inscrite dans une historicité qui la dépasse. C'est aussi ce qu'a montré Howard Becker lorsqu'il écrit que chaque instrument incorpore dans sa matérialité un ensemble de conventions spécifiques⁸.

- 5 En ce sens, je me situerais volontiers dans le sillage de Jack Goody et ses travaux sur la raison graphique, qui touchent à la fois aux transformations des processus mentaux et de connaissance avec le passage de l'oralité à l'écrit, mais qui traitent tout autant de la reconfiguration des institutions sociales : ainsi, de même que Goody souligne le lien entre la croissance de la bureaucratie et le développement de l'écriture, on peut faire l'hypothèse que la numérimorphose et plus précisément la musimorphose est un facteur de progrès démocratique, facilitant les conditions d'accès à la visibilité pour un plus grand nombre d'artistes qui ont en outre à leur disposition des outils de création à moindre coût, et offrant aux publics un nombre significativement étendu d'œuvres⁹. Mais alors que l'approche politique des *music studies* est généralement centrée sur la question du capitalisme en lien avec les industries culturelles, mon type de questionnement vise une autre dimension du politique en art qui touche à l'articulation entre le numérique et la promesse démocratisante, dimension qui, comme je le montrerai dans la suite de cet article, peut concerner des terrains et des sujets aussi variés que la notoriété artistique, l'élargissement du portefeuille des goûts ou la patrimonialisation vernaculaire.
- 6 Revendiquer l'ombre tutélaire de Jack Goody suppose, dans une perspective à la fois ontogénétique et phylogénétique, qu'on soit attentif au risque symétrique de la dichotomie entre le modèle du « grand partage » et de la « continuité », entre la vision d'un monde de l'art coupé entre un avant et un après – le temps de l'analogique et celui du numérique – et un monde de l'art sans véritable avant ni après... Certes, il n'existe à première vue rien de comparable à la ligne de fracture entre « primitifs » et « civilisés », qui fonde la théorie du « grand partage », dans le domaine de la musique : à certains égards, on pourrait même dire que la société du lecteur MP3 est une société « simple » comparativement à la société du vinyle stéréo et de la chaîne Hi-Fi, ce qui ne manque pas de nous interroger sur ce que nous entendons par « progrès » en art. Mais la question sous-jacente demeure la même : les mondes qu'organisent les mutations technologiques d'une certaine ampleur – et j'accorde que cette notion d'ampleur est elle-même à préciser, tout comme les notions de processus cumulatif ou à l'opposé de rupture – proposent-ils des systèmes de pensée et d'être-au-monde distincts les uns des autres ? D'autre part, si Goody perçoit bien l'écueil de ce qu'il appelle lui-même « une séquence causale relevant d'un déterminisme technologique simple »¹⁰, il en appelle à considérer à leur juste valeur l'importance des changements technologiques dans la reconfiguration des phénomènes sociaux, en laissant « ouvert tout le champ des faisceaux de causes » et en distinguant ce qui se produit dans la courte ou la longue durée. Bref, pour paraphraser Goody, je dirais que si le son numérique ne remplace pas l'enregistrement analogique – bien que cette simple affirmation soit à bien des égards discutable –, il « ajoute une importante dimension à bien des actions sociales¹¹ » : là se

situe précisément ce que je tente de décrire à propos du basculement de la musique en régime numérique.

Les musiques populaires dans le paysage académique français

- 7 Beaucoup des chercheurs de ma génération se sont confrontés à la question du populaire en étudiant d'autres domaines et d'autres esthétiques que la musique. À mon époque, si j'ose dire, c'est la télévision qui constituait l'objet dominant des études orientées par l'analyse du populaire en France. À cette hégémonie du médium, plusieurs raisons : d'une part, on assistait à la légitimation progressive de la télévision dans l'espace critique et il devenait possible de s'y intéresser sans en supporter les conséquences que le monde académique réserve à ceux qu'il considère comme ses *outsiders*. À cet égard, la télévision, comme media omnibus, présentait l'avantage d'offrir une prise pour l'analyse non seulement de la fiction, mais également du journalisme, de la construction de la sphère publique médiatisée, des professionnels du petit écran, des tensions entre innovation et standardisation et par conséquent des logiques industrielles. Grâce au travail remarquable de passeurs comme Dominique Pasquier, Sabine Chalvon-Demersay, Daniel Dayan et d'autres – nombre d'entre eux gravitant alors d'ailleurs au Centre d'Etude des Mouvements Sociaux de l'EHESS –, c'est toute une tradition de recherche, très majoritairement anglophone, qui a été importée massivement en France, combinée d'ailleurs parfois à des jeux d'allers-retours (ce fut le cas pour Michel de Certeau à propos de la notion de « braconnage textuel » entre pays de destination et pays d'origine, à un important travail de traduction et présentation (par exemple pour Richard Hoggart), et à une mise en dialogue avec des auteurs issus de la science historique (par exemple Roger Chartier) ou littéraire (par exemple Umberto Eco). La seconde raison de ce « TV turn » tenait à la contestation croissante du paradigme de la domination tel qu'exposé chez Pierre Bourdieu ou Patrick Champagne. Enfin, sur un front théorique ouvert par l'importation d'auteurs ayant abordé la question de la réception télévisuelle et de ses usages – sur la série Dallas en particulier –, les notions de publics actifs, de braconnage textuel, de sériphilie et de cultures fans auront contribué à proposer une autre image que celle d'un public faible confronté à un média ou à une industrie culturelle forts.
- 8 Comparativement, il est frappant de constater la relative absence des musiques populaires dans un paysage occupé à reconsidérer, durant les années 1980, la nature et les pratiques des publics : et cette dissymétrie entre l'objet télévisuel et l'objet musical est d'autant plus marquante que, dans le même temps, les musiques populaires occupent une place majeure dans le paysage académique anglophone. Certes, l'idée selon laquelle la pop et le rock constituent des vecteurs culturels et identitaires de première importance au Royaume-Uni et aux USA – en vertu du bon vieux principe qui veut que chacun n'aurait que ce qu'il mérite : les Beatles pour les britanniques et Mireille Mathieu pour les français ! – constitue un principe explicatif commode de cette différence d'intérêt pour les musiques populaires, mais sans doute est-il un peu restrictif. En réalité, j'ai tenté d'expliquer avec Gérôme Guibert, dans un ouvrage collectif comparant les traditions d'analyse en France et au Royaume-Uni¹², les raisons de cet intérêt moindre ou tardif pour les musiques populaires dans le monde académique français.

- 9 Une première explication tient au fait même que, pendant longtemps, l'idée qu'il puisse exister une culture rock ou pop spécifiquement hexagonale a été déniée. Ces musiques étaient fondamentalement considérées comme des produits d'importation, dépourvus d'une histoire nationale propre. Dans ce contexte, les nombreux textes sur la genèse des temps pionniers du rock, issus de sources de première main – Greil Marcus, etc. – ne pouvaient, en creux, que renforcer cette impression : la France aurait pris tardivement le train des cultures rock, promouvant une esthétique abâtardie et commerciale sous la forme des musiques de variété. Et les expositions ou ouvrages à vocation hagiographique sur les acteurs fondateurs ou considérés comme tels de ces temps pionniers – Elvis Presley notamment – renforçaient l'effet performatif des discours sur la genèse du rock. Ces représentations dominantes ont sans aucun doute fortement contaminé le paysage académique français, en sorte que, comme nous l'avions indiqué, le rock a pendant longtemps été défini par défaut comme ce qui n'était ni du classique, ni de la variété¹³.
- 10 Les nombreux débats, véritable serpent de mer dans la recherche hexagonale, sur l'usage des catégories les plus adéquates pour définir ces musiques témoignent d'ailleurs ici d'un réel embarras terminologique et conceptuel¹⁴ : musiques actuelles, musiques populaires, musiques électro-amplifiées... Le premier vocable rabat ces musiques sur leur dimension institutionnelle dans le cadre des politiques publiques de la culture¹⁵. Il témoigne du même coup d'une forme de légitimation ou de reconnaissance induite par l'intervention publique mais constitue en même temps un mot-valise englobant une diversité esthétique telle qu'il est bien difficile d'en poser les limites : rap, électro, pop, musiques du monde, etc. Le second terme est sans doute bien plus ambigu encore : la catégorie du « populaire » a été absolument centrale dans les multiples analyses consacrées à la littérature éponyme et aux cultures médiatiques¹⁶ mais il est impossible d'en produire une définition unifiée. Celle-ci oscille tour à tour d'une sociologie des groupes ou des classes dominés, par conséquent saisis dans une stratification sociale, à une description de traits ou de comportements éventuellement pensés comme des propriétés positives qui caractériseraient en propre un groupe social (pêle-mêle le goût du bricolage, l'appartenance à la classe ouvrière, certains styles de vie, façons de parler, loisirs, etc.) mais dont l'essentialisation ne va pas de soi¹⁷. Au pire, le populaire est ici saisi sous la forme du manque, de la privation¹⁸ ; au mieux, si l'on ose dire car ce « mieux » n'en est pas nécessairement un sur le plan épistémologique, le « populaire » est envisagé comme un style de vie particulier probablement exotique pour « l'amateur de pittoresque social¹⁹ ». Mais outre que le chercheur s'expose ici à passer pour, selon la belle formule de Grignon et Passeron, un « redresseur de torts herméneutiques²⁰ », amplifiant la distinction entre non pas le « eux et nous » mais le « eux et nous qui parlons d'eux », l'évolution historique, économique, mentale des strates sociales rend aujourd'hui plus difficile l'identification des classes populaires. À quoi on peut ajouter que le public des produits de masse a été réévalué : de public symboliquement dominé, il a pu être décrit comme un public actif et critique.
- 11 Le dernier terme utilisé pour désigner les musiques dont il est ici question est celui de « musiques électro-amplifiées », à porter au crédit de Marc Touché, qui a souligné à juste titre combien des innovations telles que le microphone ou l'amplificateur – rendues elles-mêmes possibles par leur électrification – ont créés les conditions de possibilité de nouvelles manières de jouer, de nouveaux répertoires, de nouvelles hiérarchies au sein de l'orchestre, de nouvelles façons d'écouter²¹. Reste que la

catégorie « musiques électro-amplifiées » appelle plusieurs remarques. Fonctionnant comme un plus petit dénominateur commun, elle est en soi exacte mais ne rend pas compte des nuances – de taille – qui distinguent par exemple le rock des années 70 et l'électro des années 2000, les enregistrements en studio bien décrits par Joe Boyd à l'époque des enregistreurs à bande sur deux ou quatre pistes et les *home-studios* numériques avec disques durs et *plug-ins* d'effets. Dit autrement, la notion est problématique dans la mesure où elle oscille entre une propriété de type ontologique – un peu comme Roger Pouivet fait du caractère « musique enregistrée » la propriété ontologique du rock²², au risque d'un « nominalisme déréalisant²³ » – et un caractère fortement historicisant. Mais si on voit mal en quoi l'électro-amplification constitue le rock en être doté de propriétés spécifiques et relevant donc d'une analyse de type ontologique, on ne voit guère mieux quelles sont les bornes historiques – et leurs effets esthétiques, sociologiques, etc. – à partir desquelles circonscrire ce type de musique. Par exemple, doit-on poser ontologiquement et/ou historiquement une distinction entre un son dit électrique et un son dit électronique ? La culture du potentiomètre – outil cranté, rond, gradué – qui présuppose des gestes, des postures, une façon particulière de se représenter le son et le volume est-elle homologue ou différente par nature et par essence de la culture des interfaces tactiles les plus récentes où les doigts animent la surface de l'écran par glissements et effleurements ? Ou encore, la pression acoustique – qui apparaît à Rodolphe Burger comme la caractéristique majeure du concert *live* avec guitares²⁴ – est-elle équivalente aux sensations physiologiques produites par un concert de David Guetta ?

- 12 Cet intérêt de Rodolphe Burger pour la notion de « pression acoustique » nous ramène d'ailleurs indirectement à une idée défendue par Nick Prior²⁵ et à laquelle je souscris totalement : l'étude des musiques populaires a en partie été entravée par le culte des années 50 et 60, considérées comme la genèse et l'âge d'or de ces musiques, charriant par conséquent toute une série de tropes sur la virtuosité, la prédominance des guitares, etc. Or, les paradigmes issus des travaux fondateurs sur le rock – par exemple ceux de Simon Frith – ne sont pas nécessairement adaptés pour traiter des changements socio-techniques qui définissent l'instrumentarium et les esthétiques actuelles. Il y a là, signale Nick Prior, un effet d'imposition qui doit être pris en compte, au risque de réifier et reproduire les mêmes représentations sur les musiques populaires. Pour illustrer cette idée, je prendrai ici un rapide exemple : la notion de « culture du potentiomètre », également forgée par Marc Touché²⁶, a eu pour principal mérite d'offrir une alternative au tropisme graphocentrique en musique. Il devenait clair que les musiques populaires n'étaient pas intégralement solubles dans le bain analytique des musiques savantes : leur palette sonore – par exemple avec l'emploi de la saturation, de la réverbération, du delay, etc. – était redevable de nouveaux outils et de nouvelles méthodes. Reste que la critique du graphocentrisme, aussi salutaire soit-elle, fonctionne aussi comme un élément de légitimation de ces musiques, de leur pratique et de leurs pratiquants et qu'en durcissant et en généralisant ce type de paradigme, on court le risque de ne pas voir la multiplicité des systèmes d'écriture et de lecture et plus largement les nouvelles affordances que la culture des écrans a depuis rendu possibles. Le monde de la musique en général ne se résume pas, de façon binaire, à la dialectique de l'écrit contre l'oral. Bref, et pour résumer mon point de vue, la reconnaissance de l'autonomie de pratiques et d'esthétiques spécifiques passe toujours par l'élaboration et la « mise sur le marché » de catégories qui visent à en préciser les attributs. Un tel travail s'inscrit généralement dans la tension entre des

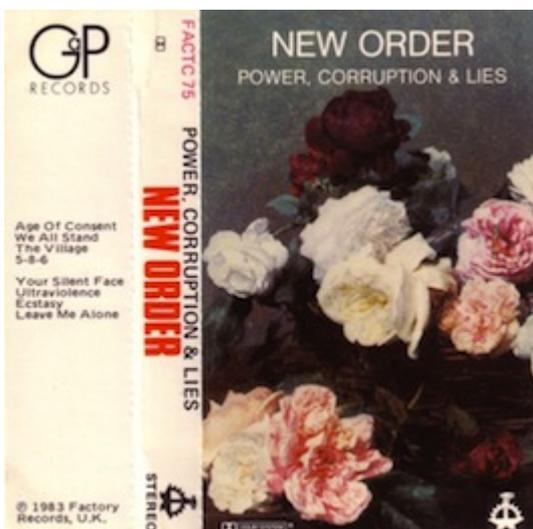
approches de type essentialiste et socio-historique, disons l'ontologie d'un côté et le pragmatisme ou le constructivisme de l'autre, et c'est cette tension qui rend si difficile la saisie adéquate de phénomènes dont on mesure la complexité. À ce titre, qu'il soit si difficile de trouver le terme adéquat pour désigner les musiques dont il est ici question témoigne sans doute du fait que la frontière est ténue entre catégories sociologiques et catégories idéologiques... Pour paraphraser Bourdieu, ce qui se joue ici est non seulement la légitimité en soi de ces musiques mais également la légitimité de qui peut se sentir autorisé à traiter de manière légitime de ces musiques. Et si mettre un mot sur la chose même, c'est lui conférer une identité et une autonomie, c'est également instituer des frontières, un principe de vision et de division particulièrement performatif²⁷ : à cet égard, il est frappant de constater que si le nombre de travaux consacrés au rock et aux musiques actuelles va croissant – notamment du côté des historiens –, la musique dite de variétés reste encore un parent pauvre de la recherche, comme si le grand partage identifié par les anthropologues à propos des cultures primitives et des cultures civilisées trouvait une homologie dans cet autre grand partage institué par la coupure taxinomique entre le rock, la pop et leurs dignes rejetons d'une part et la musique de bal – immense phénomène de société mais grand oublié des sujets de thèses à quelques notables exceptions près – et les chansons de variété, de Claude François à Michel Sardou, de Nicoletta à Michel Delpech, de la compagnie Créole à Mike Brandt...

- 13 Concernant la catégorie de « musique populaire », on pourrait en somme être tenté de souscrire à l'affirmation de Jacques Migozzi à propos de la littérature : « le “roman populaire” n'existe pas *in essentia*, nous contribuons à l'instituer par nos propres classements »²⁸. Une telle affirmation, d'inspiration constructiviste, est forcément sympathique *a priori*, comme tout effort entrepris pour rompre avec une perspective essentialiste qui méconnaît la part du social et de l'institué. Il existe toutefois des caractères intrinsèques et objectivables – figures de style, choix thématiques, etc. – qui sont des marqueurs de la littérature populaire, et ce fait est transposable à la musique. D'autre part, prétendre que la littérature populaire est aussi subtile que la littérature légitime peut aussi conduire à retomber dans le piège du misérabilisme et du populisme. Tout le défi est donc de faire tenir ensemble l'idée que le populaire est reconnaissable à des traits stylistiques – je ne parlerai même pas d'économie spécifique, celle que Bourdieu qualifiait de « grande production » – qui lui sont (relativement) propres tout en admettant l'idée que le caractère « populaire » d'une œuvre est socialement construite.
- 14 Sans doute faut-il ajouter une autre raison à l'émergence laborieuse des études sur les musiques populaires, qui tient à la structuration même du champ des études de la musique en France. En effet, comme nous l'avions pointé avec Gérôme Guibert et comme le remarque également Jacques Cheyronaud²⁹, les travaux abordant ces musiques ont été cloisonnés en fonction de divisions esthétiques redoublées elles-mêmes par des divisions épistémologiques. Le rap et le rock ont ainsi constitué les objets privilégiés de la sociologie, les musiques traditionnelles ou du monde revenant à l'ethnomusicologie, les historiens s'intéressant préférentiellement au music-hall tandis que la musicologie tournait son regard vers le jazz, musique réputée plus savante et sophistiquée. La difficile et très lente immixtion de ces différentes approches a maintenu pendant longtemps une forme de cloisonnement très certainement préjudiciable au développement des études musicales en France, quand il ne s'agissait pas d'un véritable dialogue de sourd entre « spécialistes de la spécialité »,

contrairement aux études sur la télévision qui, à l'inverse, sont très tôt parvenues à multiplier une pluralité d'approches sur un même objet. Un récent colloque que nous avons organisé à l'université de Nantes sur les musiques de séries télévisées, n'a pas dissipé mon sentiment qu'il continue d'exister, malgré l'intérêt réel manifesté par un certain nombre de musicologues pour la sociologie³⁰, une coupure tenace entre les approches internalistes et externalistes des œuvres, comme si les sociologues étaient peu enclins ou se tenaient à l'écart de l'analyse des propriétés formelles des œuvres – dans un réflexe de crispation ou d'incompétence face à une discipline qui continue de leur apparaître comme trop graphocentrée – et comme si les musicologues continuaient d'ignorer ce que l'œuvre doit au social.

La numérimorphose de la musique : acteurs et dispositifs

- 15 Si l'indécision sémantique sur la qualification des musiques « populaires » reflète leur improbable essentialisation, caractériser le passage d'un régime analogique à un régime numérique de la culture semble avoir soulevé moins de difficultés, du moins sur le plan terminologique. La notion de numérimorphose, employée en France notamment par Granjon et Combes³¹, est le rejeton d'un terme dont la paternité revient au sociologue autrichien Kurt Blaukopf³². À sa suite, différents auteurs ont raffiné la notion, notamment Smudits qui, en 2002, distingue cinq étapes de la médiamorphose : la médiamorphose graphique (l'invention de l'écriture), reprographique (l'imprimerie et l'offset), chimique-mécanique (avec la photographie et les premiers enregistrements sonores), électronique (la radio, l'amplification, l'enregistrement studio), digitale (le CD, internet, la copie illégale...). Chacune de ces étapes trouve sa correspondance dans le monde des artefacts, ceux-ci pouvant être pour la plupart détenus, classés, collectionnés, utilisés selon des modalités qui sont associées aux propriétés du monde matériel. Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart³³, puis à la suite François Ribac³⁴ ont décrit ce qu'on peut appeler les « prises », les « déclencheurs », les « affordances » ou encore les « saillances » par lesquelles, par exemple, un disque est saisi, au propre et au figuré.



- 16 Toutefois, le virage numérique interroge. Certes, en passant de la platine vinyle au lecteur CD puis MP3, les morceaux de *New Order* n'ont pas subi de modifications substantielles. En apparence, ce sont toujours les mêmes, et seul le support d'écoute a évolué. Pourtant, de subtiles modifications se sont produites dans le réseau même des médiations. De nouvelles controverses apparaissent : le son « chaud » du vinyle est-il meilleur que le son « compressé » du MP3 ? Pirater est-il la mise à mort du droit d'auteur ou l'expression inédite d'un rapport plus démocratique aux œuvres envisagées comme bien commun ? Dans les faits, les cadres habituels de la consommation musicale semblent vaciller : l'idée de l'album comme totalité organique, avec un ordre des morceaux, est remise en cause par la possibilité pour l'auditeur de ne plus acheter ou télécharger que les titres qui lui plaisent. Le consentement à payer pour acquérir des œuvres semble battu en brèche par les possibilités de téléchargement gratuit ou illicite, ou d'écoute sur les sites de streaming. La multiplication des outils de recommandation

- réseaux de pairs, algorithmes - transforme les mécanismes de la prescription dans un monde de références pléthoriques. Bien entendu, la numérimorphose n'a pas simplement fait disparaître la discomorphose, mais il semble pourtant qu'on assiste à une reconfiguration socio-technique des expériences musicales, quels que soient les acteurs considérés, auditeurs, directeurs de labels, musiciens, etc. Comme l'attestent les enquêtes sur les pratiques culturelles des français et plus largement les enquêtes menées sur la consommation musicale à l'échelle de la planète, l'importance de la musique dans nos vies quotidiennes ne s'est pas estompée, bien au contraire. Pour autant, la dématérialisation semble avoir inversé le paradigme dominant, celui où la musique finissait par se confondre avec le médium. En régime numérique, la musique devient un service et non plus simplement un data ; comme en faisait l'hypothèse deux auteurs engagés dans une réflexion prospective, on serait passé d'une société du produit à une société de l'expérience³⁵.

- 17 L'idée selon laquelle le virage numérique constituerait une révolution suscite de nombreuses discussions. Pour ceux qui contestent cette idée, l'argument principal est que, quelles que soient les mutations technologiques, les mêmes pratiques se répèteraient. Cet argument continuiste se redouble d'un second argument : l'existence d'un hiatus entre une ère analogique et une ère numérique serait une fiction théorique, notamment parce qu'il n'existerait pas de configuration digitale « pure » mais seulement des dispositifs hybrides. Pour prendre un exemple, le téléchargement au titre comme nouvelle tendance de la consommation musicale a conduit certains commentateurs à en conclure qu'on en revenait au schéma traditionnel du single. Ceux-ci n'hésitent d'ailleurs pas à comparer cette économie de la vente au titre au retour au modèle des anciens labels à succès des années 60, tel Tamla Motown. Or, est-il possible d'assimiler, dans une optique diachronique, des événements dont les propriétés semblent structurellement identiques, alors qu'ils appartiennent à des régimes culturels distincts ? La question est complexe car elle peut recevoir différents types de réponse : socio-historique en posant, comme l'a fait Nick Prior, une chronologie du virage numérique en musique ; cognitive, sur le modèle de l'analyse menée par Nicholas Carr dans un tout autre domaine, celui de la délinéarisation des activités intellectuelles ; ontologique, si l'on postule que le numérique se caractérise avant tout par le codage des données et leur virtualisation ; juridique, si l'on prend en compte la mise en crise du droit d'auteur par le piratage ; communicationnel si l'on prend pour critère la disponibilité et l'immédiateté d'accès aux contenus et aux échanges sur l'internet ; etc. Mais à l'inverse, comme l'a montré David Simons dans un livre consacré à l'histoire des studios d'enregistrement à New York, on peut aussi considérer que le passage du deux au quatre puis au 8 pistes a eu tout autant sinon plus de conséquences marquantes : le besoin d'enregistrer les orchestres en une prise mono ne se faisant plus ressentir et l'enregistrement piste par piste prenant le dessus, on assista, durant les années 1970, à la disparition de la signature sonore propre à chacun de ces lieux puis à leur disparition tout court, les plus emblématiques étant transformés en appartements ou en night-clubs³⁶.
- 18 Néanmoins, et quelles que soient les objections formulées à l'encontre de cette vision des choses, je suis convaincu qu'il existe bel et bien un régime spécifique qui découle des propriétés et des effets du numérique et qui se distingue en nature du régime analogique. La distinction de fond entre ces deux régimes n'est pas tant historique - même si elle l'est en partie - qu'ontologique. Pour résumer, on peut dire que la musique analogique est en dernière instance une affaire de bandes magnétiques et de

magnétophones, c'est à dire de signaux par essence dégradables. En régime analogique, l'enregistrement est une question de générations. Comme chaque utilisateur de bandes magnétiques en a fait l'expérience, qu'il s'agisse de masters issus de séances de studio ou de simples K7 domestiques, chaque copie de l'original produit un résultat de moindre qualité, altéré par du souffle, des bruits parasites, une distorsion du signal. Le dilemme pratique auquel j'étais jadis confronté lorsque je recopiais des K7 était qu'il me fallait impérativement repartir de l'original pour conserver un certain niveau de qualité. Avec le numérique, la perspective de l'enregistrement comme chronique d'une mort annoncée est théoriquement résolue puisque la copie est identique à l'original : on passe d'une ère de la reproductibilité technique à une ère de la reproductibilité à l'infini et ceci constitue la condition de possibilité d'une culture virale hautement disséminable. Si la bande magnétique était l'artefact emblématique de l'ère analogique, on peut considérer que le sampler remplit cette fonction pour l'ère numérique, dont il incarne les propriétés ontologiques : conçu comme un outil de codage, le sampler ne produit pas de sons en-soi, à la différence du synthétiseur qui combine des filtres et des oscillateurs, mais reproduit le génotype de n'importe quel son. Certes, la technique du copier-coller n'a pas attendu le sampler pour se faire une place dans l'histoire de l'art mais ce qui est nouveau, c'est d'une part le niveau de précision chirurgical atteint par cet outil avec la possibilité de visualiser les ondes et les coupes effectuées, et d'autre part le fait que cette pratique ne soit plus réservée à une élite mais permette à n'importe quel musicien de pratiquer le jeu de la citation en décontextualisant-recontextualisant des extraits de sa discothèque personnelle. C'est, me semble-t-il, cette combinaison de l'art du détournement et de l'emprunt à des sources vernaculaires qui constitue la force et l'originalité du sampling comme pratique typique de l'ère numérique. Comme je l'ai suggéré dans un numéro de *Réseaux* consacré à la musique en régime numérique, non seulement le sampling suscite de nouvelles expressions mais il ouvre un champ de réflexion sur la forme fragmentaire et son usage en art, sur la mort possible de l'auteur dans la modernité esthétique, et enfin sur la mémoire et l'archive, l'histoire et le progrès³⁷. Comme l'a démontré Paul Harkins, auteur d'une thèse sur le sampler, « l'approche musicale du sampling n'est pas aussi uniforme qu'on veut bien l'imaginer, et ses adeptes répondent à toute une palette de priorités esthétiques³⁸ ».

- 19 Le numérique ne peut toutefois pas simplement être appréhendé comme une « abstraction irréaliste » mais il s'incarne dans des artefacts (samplers, ordinateurs, logiciels, etc.) utilisés dans certaines situations sociales par des acteurs – et ne saurait avoir un « caractère fixe »³⁹. Il peut ainsi être considéré comme un « produit contingent (dans) la rencontre avec des situations changeantes [...] »⁴⁰. J'ai essayé de saisir cette dimension dans le cadre d'une ANR consacrée au travail artistique en régime numérique, avec des chercheurs de l'EHESS, dont André Gunthert. Nous avons convenu de comparer les domaines de la musique et de la photographie, afin de voir comment le numérique impactait les professions artistiques ou technico-artistiques. À un niveau très général, il apparaissait que le numérique avait produit des effets sur la transformation des structures de marché et des modèles d'affaire (par exemple avec l'émergence d'activités en ligne, comme le mixage), suscitait un basculement des métiers de l'amont vers l'aval de la filière (la compétence informatique concurrençant des savoir-faire plus traditionnels, chez les ingénieurs du son ou les compositeurs), transformait du même coup la morphologie des groupes professionnels (avec de nouveaux critères d'entrée et de socialisation dans le métier, l'apparition de normes

professionnelles inédites, une nouvelle organisation de la division des tâches), favorisait l'irruption sur le marché des « nouveaux amateurs » qui, grâce à la démocratisation des équipements et des apprentissages (à l'aide des logiciels et des tutoriels en ligne), semblaient en mesure de concurrencer les professionnels (en réalité, nous parvenons au constat que si le numérique ne modifiait pas spectaculairement les hiérarchies entre artistes, il transformait en profondeur les conditions d'accès à la création). Un bon exemple de ces mutations nous est donné par la profession d'ingénieur du son et les métiers exercés en studio⁴¹. Dans le passage du studio professionnel au home studio, on bascule d'un paradigme marqué par la contrainte économique (en studio, le temps c'est de l'argent, avec toutes les conséquences qui en découlent sur la nécessité d'« être en place ») à un paradigme reposant sur l'itération et favorisant l'expérimentation⁴² : comme me le disait un ingénieur du son « en numérique, on fait des essais ; en analogique, on prend des décisions ». Il me semble important de dire un mot de la façon dont le numérique a affecté les manières de travailler, sur un plan cognitif et sensoriel notamment.



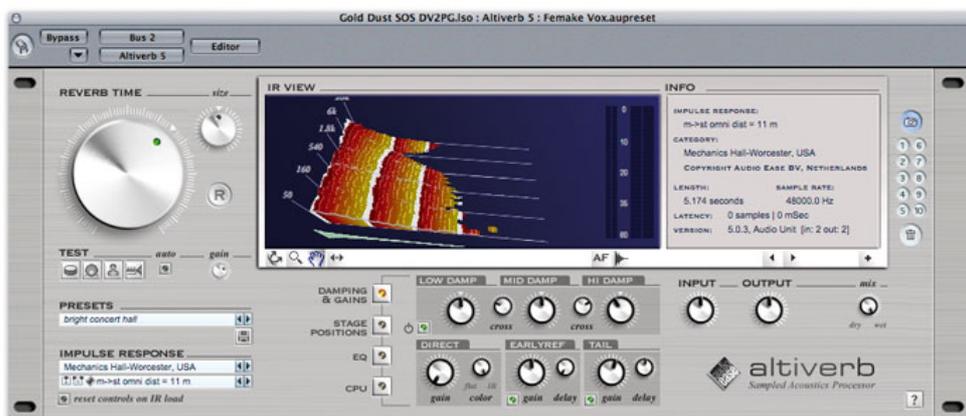
Calum Malcom dans son studio de Castle Sound Studio



Le nouveau « home studio » professionnel (avec une console Neve) de Calum Malcolm

- 20 Des enquêtes par observation menées auprès d'ingénieurs du son m'ont conduit à remarquer à quel point le numérique avait modifié la hiérarchie des sens mobilisés. Un jour que je m'étonnais de la disposition d'un ordinateur sur sa console, un ingénieur du son m'expliqua qu'il préférait entendre le son plutôt que le regarder. Cette remarque à première vue triviale en dit pourtant long sur l'impact des changements socio-techniques et l'importance des affordances. Dans les années 1990, j'avais participé en tant que musicien à plusieurs séances d'enregistrement dans des studios britanniques ou français réputés. Face à la console, l'ingénieur mobilisait avant tout ses oreilles et ses doigts : il était immergé dans une culture du son et du potentiomètre. Mixer un titre supposait que vous soyez capable de régler le volume, les fréquences et l'image stéréo de chaque piste enregistrée afin que le morceau sonne du mieux possible, et cette opération délicate supposait que vous fassiez confiance à votre ouïe. Mais avec l'arrivée des ordinateurs dans les studios, toutes ces informations ont été en quelque sorte retraduites dans un nouveau langage : de sonores, elles sont devenues principalement visuelles. Car ce qu'offraient de nouveau les ordinateurs, c'était des interfaces graphiques qui permettaient de représenter chacune des caractéristiques du signal sonore traité. Bien entendu, ces nouvelles possibilités ont considérablement simplifié la tâche de l'ingénieur : éditer un son avec une précision chirurgicale et sans causer de dégâts irréversibles devenait un jeu d'enfant, et on pouvait conserver chaque nouvelle tentative afin de procéder à des comparaisons. Quelles sont les implications de cette « mise en regard » de la musique ? Tout d'abord, la culture de l'écran s'est imposée dans le monde de la production musicale : le son y est représenté autant qu'il est écouté, ce qui attire notre attention sur l'ergonomie des interfaces et les métaphores visuelles qu'elles suscitent. Mais du même coup, cette mise en représentation de la musique influe sur la façon dont musiciens ou ingénieurs du son opèrent. C'est ce que m'expliquait un utilisateur de home studio qui déclarait « dessiner » la musique : « Je

compose en posant des notes, c'est simple, c'est un séquenceur, puis je dessine des enveloppes qui vont contrôler le filtre de mon synthé. C'est visuel, j'aime bien ». Une autre conséquence des interfaces graphiques est qu'elles favorisent l'anticipation par le regard. D'un point de vue phénoménologique, il y a une différence considérable entre la perception du morceau par l'écoute – qui se fait dans l'instant même : seul le fait d'avoir entendu le morceau plusieurs fois et de l'avoir mémorisé permet d'anticiper sur ce qui va advenir – et par la vue : dans ce dernier cas, un peu comme sur la partition d'un chef d'orchestre mais avec bien plus d'informations, on peut embrasser la totalité du morceau, zoomer sur un détail, pratiquer les changements d'échelle. Enfin, comme je l'ai indiqué, l'environnement analogique stimulait non seulement l'ouïe mais impliquait également la main. Mixer revenait à tourner un potentiomètre ou à pousser un curseur. Par comparaison, mixer en utilisant une souris d'ordinateur qui contrôle elle-même une interface graphique n'induit ni le même geste ni la même représentation de la musique, même si de nombreuses interfaces virtuelles s'efforcent d'imiter le design des machines analogiques. Une des conséquences du passage de l'analogique au numérique a été, de ce point de vue, la substitution à la plupart des opérations manuelles – par exemple régler la longueur d'une réverbération⁴³ – de fonctions automatisées.



- 21 De même, et sans doute parce que les stratégies du marketing ont intégré le fait que, y compris dans l'univers musical, la plupart des utilisateurs ne mobilisent qu'une infime proportion des ressources offertes par les outils informatiques, les concepteurs de

logiciels ont mis en place des fonctions standardisées dont on peut penser qu'elles contribuent elles-mêmes à la standardisation de la production musicale. Par exemple, Studio Drummer de la marque Native Instrument a développé une base de données de 3300 rythmes et chaque rythme est lui-même défini à partir de critères identificatoires tels que le genre (world, urban jazz...), la marque de l'instrument (Pearl, Tama, Premier...), les effets sonores (dry, distorted...), des colorations affectives et sensorielles (dark, cheerfull, relaxed...). Nul ne contesterait que ces *presets* sont utiles puisqu'ils offrent au non batteur un immense répertoire de styles qu'il peut directement intégrer à sa musique. Pour autant, cela interroge sur les effets normatifs de tels *presets*. La commodité est ici à double tranchant et n'est pas sans me rappeler une antienne récurrente chez les monteuses sons qui, incités à posséder leur propre sonothèque devenue un critère d'employabilité, se plaignaient de l'uniformisation des habillages sonores dans la production audiovisuelle⁴⁴.

Le numérique et la mutation de l'écoute

Impossible pour autant de se plaindre d'une configuration où tout le monde est gagnant. Il y a quinze ans, nous avons célébré la construction d'une FNAC dans notre ville de province comme une véritable victoire nous permettant d'éviter les sempiternels allers-retours vers Châtelet-les-Halles. Plus besoin de FNAC aujourd'hui, ni pour les auditeurs, ni pour les artistes. Quinze ans auparavant, il m'aurait été compliqué d'avoir accès à Houston 3 AM, la dernière mixtape de Beatking. Quinze ans auparavant, il aurait été compliqué à Beatking, rappeur de Houston, de toucher aussi facilement le public européen. Aujourd'hui, des rappeurs qui enchaînent les mixtapes de qualité sans avoir encore connu le véritable succès peuvent se permettre de faire des tournées par chez nous.

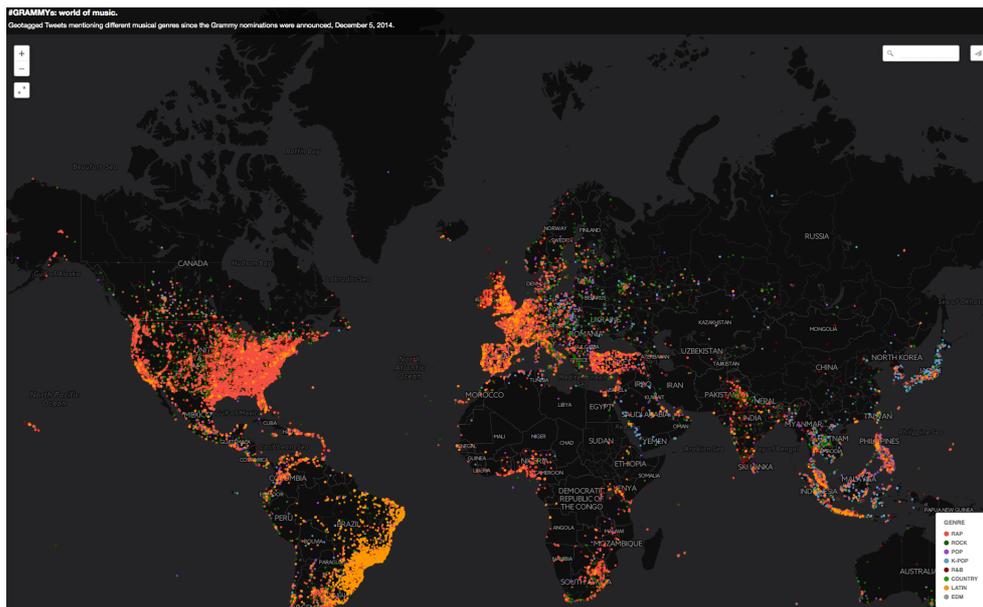
Le souci se situe davantage dans la manière dont tout ceci transforme ce que nous attendons de la musique [...] En 2009, l'auteur américain Nicholas Carr publiait l'article « Is Google Making Us Stupid ? ». Son analyse montrait comment notre nouvelle manière d'appréhender Internet rendait tout ce que nous avons connu avant obsolète et, surtout, ennuyeux. Comment réussir à se concentrer sur un simple livre quand notre esprit est constamment distrait sur la toile ? En même temps que j'écoute un disque sur Spotify (ou Apple Music, cet article n'est pas sponsorisé), je lis un article sur Pitchfork, je tweete l'article en question, lis les réactions de mes contacts, réponds à un ami sur Facebook, reçois une notification Le Monde, un Snapchat, vais faire un tour sur Instagram et m'apprête à télécharger un autre album sur Datpiff. Tout ceci va vite, trop vite. Qu'est-ce qui va faire qu'un disque va davantage retenir notre attention qu'un autre ? Doit-on tout écouter ? Comment faire le tri ? Doit-on se déconnecter de l'ensemble des réseaux sociaux et regretter l'époque bénie de ICQ ? Autant de questions auxquelles il n'existe pas de bonnes réponses⁴⁵.

- 22 La citation reproduite ci-dessus m'a été envoyée par un de mes anciens étudiants. On songe, en le lisant, à la thèse d'Herbert Simon sur l'économie de l'attention⁴⁶. Le malaise de Medhi Maizi, son auteur, découle de ce qu'il se sent submergé par un flot de références : dans un environnement où internet et les algorithmes de la recommandation occupent une place centrale, il devient en effet difficile de se tenir en permanence au courant, de faire des choix et plus encore de consommer cet immense volume de propositions. Les auditeurs – et mes étudiants – s'interrogent : pourquoi payer quand la musique s'acquière gratuitement ? Pourquoi préférer la qualité du vinyle aux sons des fichiers MP3 alors que plus grand monde ne fait la différence et que le critère de commodité du MP3 l'emporte largement sur le critère sonore ? Pourquoi

s'embarrasser avec des équipements lourds et intransportables alors que l'époque est à la mobilité ? Pourquoi se priver des outils de la recommandation, qu'il s'agisse d'échanges de signaux informationnels entre pairs sur les réseaux sociaux ou de prescriptions automatisées grâce aux algorithmes ? Pourquoi vouloir collectionner à tout prix des artefacts alors que la musique s'est en grande partie dématérialisée ?

- 23 Toutes ces questions montrent combien le numérique a reconfiguré nos manières de consommer et d'apprécier la musique. Par exemple, nous avons vécu pendant des décennies avec l'idée qu'un single dure entre 3 et 4 minutes, qu'il est composé d'une structure à base de couplets, refrain et break. Pourtant, ces propriétés ne sont pas données une fois pour toutes. Elles sont le produit d'une histoire des supports matériels sur laquelle s'est greffée une économie du disque puis de la diffusion radiophonique. Les mondes de l'art sont donc aussi des mondes de croyance, croyance en la valeur objective de propriétés formelles, esthétiques, etc. qui sont pourtant le résultat de circonstances sociales, historiques, économiques, industrielles... L'accès aux œuvres via l'internet a-t-il élargi significativement notre portefeuille des goûts ? Écoutons-nous simplement plus de musique – le critère est ici quantitatif – ou écoutons-nous plus de genres diversifiés – le critère devient qualitatif ? La musique fonctionne-t-elle encore comme un support de la distinction, alors qu'avec la dématérialisation des œuvres la valeur symbolique et distinctive de celles-ci semble moins évidente ? Selon quelles logiques nous fions-nous à tel ou tel système de recommandation ? Bref, le concept même de musique est-il aujourd'hui identique à celui qui prédominait à l'ère analogique ? La question est donc de savoir si nos pratiques ont radicalement muté sous l'effet de nouveaux dispositifs socio-techniques eux-mêmes à l'origine de nouvelles affordances et d'un nouvel écosystème, ou si elles ont simplement changé d'échelle. C'est à de telles questions que cherchait à répondre une seconde ANR⁴⁷ portant sur la musicalisation du quotidien en régime numérique, et qui comptait parmi ses partenaires le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage. Je n'entrerai pas ici dans le détail des résultats obtenus, mais je voudrais du moins mettre en exergue quelques éléments structurants de ce travail, en indiquant au préalable qu'il s'appuie sur trois dispositifs principaux d'enquête : une série d'enquêtes par passation de questionnaires⁴⁸ puis par entretiens⁴⁹ ; une recherche sur la musique en ligne avec un groupe d'informaticiens dont l'objectif était de modéliser la représentation des traces d'écoute sur les réseaux sociaux et sur les supports de stockage des fichiers musicaux ; des enquêtes à partir de contextes géographique considérées *a priori* comme exogènes par rapport au modèle musical anglophone dominant (Colombie, Mali, Malaisie).
- 24 Un tel programme, nous confronte tout d'abord à des questions de méthode : la première concerne la nature des populations retenues. Dans nombre d'enquêtes sur les pratiques culturelles, la première tranche d'âge enquêtée est celle des 15-19 ans⁵⁰. Or, lorsque nous mettions en place des entretiens préparatoires à la construction de nos grilles d'entretiens, nous étions frappés de voir à quel point les interactions, négociations, compromis autour des loisirs et des choix d'équipement se mettaient en place bien avant l'adolescence au sein du cercle familial. Dès la fin de l'école primaire, on trouvait des enfants très informés à la fois sur le potentiel des technologies disponibles en matière d'écoute et sur l'air du temps musical. Comme par un effet d'aveuglement collectif, nous avons considéré que nos enquêtes devaient démarrer avec les collégiens, supposant que le répertoire culturel des élèves de CM1 et de CM2 était très limité, dépendant massivement des effets de transmission parentale et que

leur capacité à témoigner de leur vie en musique serait de toute façon trop réduite pour être exploitable. Or, les rencontres avec des enfants de primaire nous indiquaient tout au contraire que la musique était pour eux un support d'investissements forts : pour paraphraser Hesmondhalgh, la musique, « ça compte », même à un jeune âge. Ce ne sont pas seulement les âges qui définissent les répertoires de goûts et de pratiques, mais symétriquement les goûts et les pratiques qui définissent les âges. Une seconde difficulté, familière à tous ceux qui enquêtent sur les goûts musicaux, concerne l'élaboration des catégories musicales. Cette question était particulièrement prépondérante dans notre enquête puisqu'un des enjeux consistait à vérifier si le numérique avait élargi le portefeuille des goûts des auditeurs, question qui renvoie en partie à la notion d'éclectisme culturel : en d'autres termes, le fait d'avoir accès à un nombre pléthorique d'œuvres sur le web pour un coût nul ou limité conduisait-il à ce que les auditeurs piochent dans un répertoire étendu de genres ? D'autre part, de nombreux acteurs institutionnels, académiques, issus de l'industrie musicale ou des radios, de la programmation, journalistes, classements des meilleures ventes, proposent leur typologie des genres en musique⁵¹. Produire et parvenir à imposer de telles catégories génériques n'est donc évidemment pas une opération neutre, à la fois sur le plan épistémologique et idéologique. Par exemple, le système de géo-localisation des tags tweetés après l'annonce des nominations aux Grammy Awards en décembre 2014 donne une impressionnante cartographie planétaire où la présence du rap est ultra-dominante⁵². Mais seules sept grandes familles génériques sont indexées, dont la K-pop (mais pas le reggae, dont on ne sait pas très bien dans quel sous-genre il est subsumé). Que faut-il déduire de cet exercice cartographique ? Que les amateurs de rap tweetent plus que les autres ? Que les fans de musique mobilisent un nombre très restreint de genres lorsqu'ils échangent sur les réseaux sociaux ? Ou bien que les moteurs de recherche utilisent ici une typologie très réductrice ?



- 25 Quoiqu'il en soit, l'identification générique est clairement devenue un enjeu stratégique à l'heure de la recommandation algorithmique et du ciblage des audiences : la subdivision croissante des catégories génériques atteste dont à la fois de la segmentation de l'offre, de l'emprise croissante des stratégies marketing sur l'étiquetage des œuvres, d'une extrême individualisation des ressources offertes aux

auditeurs dans leur quête d'affiliation identitaire, et sans doute aussi d'une capacité croissante chez ces derniers à décoder de subtiles différences organisant la distinction des genres. Comme l'ont montré Lena et Peterson, nous analysons généralement les genres selon deux grands types d'approche⁵³ : en identifiant des propriétés caractéristiques du « texte » (c'est l'approche dominante des musicologues) ou en resituant l'expression des genres dans un contexte social spécifique (c'est l'approche dominante des sociologues). Or lorsque nous menions nos enquêtes, nous n'étions jamais certains que le genre énoncé par nos interlocuteurs correspondait à ce que nous avions nous même en tête... ou ignorions : nous avons ainsi découvert le Zouglou⁵⁴ ou le Bouyon⁵⁵, que nous ignorions totalement. Lena et Peterson considèrent également que les intitulés qui correspondent à des visées commerciales sont des « non genres » comme c'est le cas avec « *dance music* » ou « *easy listening* »⁵⁶. Mais comment décider de ce qu'est un genre et un sous-genre ? Que devons-nous faire de ces réponses où les enquêtés autonomisaient le *reggaeton* ou le *shoegaze* ? Nous avons décidé, lors des passations de questionnaires, de ne pas imposer de catégories *a priori* mais de laisser le choix aux enquêtés des termes avec lesquels ils qualifiaient les musiques qu'ils aimaient ou n'appréciaient pas. Ainsi, nous pouvions repérer les champs lexicaux utilisés par ces derniers pour désigner les musiques écoutées. Il est apparu que si les collégiens citent préférentiellement des noms d'artistes, comme si la notion de genre était encore insuffisamment maîtrisée, les lycéens utilisent massivement le genre comme descripteur de leurs goûts, tout en se montrant conformistes dans cet exercice. Sur l'ensemble du panel, c'est 103 genres qui ont été employés, 51 noms d'artistes, auxquels il faut ajouter des descripteurs chronologiques (tels que « musique des années 1980 »).

- 26 Que retenir pour l'essentiel de ces enquêtes ? Tout d'abord, que pour l'ensemble des jeunes interviewés, et à de rares exceptions près, la consommation de la musique est au cœur de leur activité quotidienne. Tous les collégiens et lycéens en écoutent, y compris les adolescents qui déclarent privilégier d'autres activités (jeux vidéo, sport, lecture). Cette « musicalisation du quotidien » se mesure notamment par la fréquence d'écoute : 34 % des enquêtés lui consacrent entre une à trois heures par jour, 31 % environ une heure, 17 % moins de trente minutes. En outre, comme le prouve la généralisation d'équipements tels que le casque ou les écouteurs, l'écoute musicale traverse espaces publics et privés et s'immisce dans une grande variété de lieux et de contextes, se combinant à d'autres activités menées simultanément, et vient confirmer l'importance des technologies et des usages marqués par la mobilité. D'autre part, si les jeunes sont fréquemment multi équipés (ordinateur, téléphone, lecteur de MP3, enceintes Bluetooth) et utilisent chaque équipement en fonction du contexte, Youtube constitue de manière écrasante la principale voie d'accès à la musique enregistrée, le *stream-ripping* – avec *MP3 converter* étant le mode principal de téléchargement des fichiers. Du côté de la radio et de la télévision, ce sont NRJ et D 17 qui sont les plus souvent cités lorsqu'il s'agit d'écouter de la musique. Au moment des enquêtes – 2014 et 2015 – 97 % du panel ne détenait aucun abonnement à un site de streaming et 95 % déclaraient pratiquer le téléchargement illégal. Parallèlement, si 66 % déclaraient connaître la législation sur le piratage, 80 % ne craignaient pas les sanctions et 90 % ne se considéraient pas comme des pirates. Interrogés sur le prix à partir duquel l'achat d'un titre leur semblait contrebalancer les risques inhérents au piratage, presque aucun jeune ne manifestait de consentement à payer. En fait, beaucoup ne considéraient pas comme illégal des pratiques telles que la conversion en MP3 de fichiers sur Youtube, et leur conscience de ce qui est licite ou illicite semble souvent diffuse. Du reste, quand ils

en ont conscience, ils trouvent l'idée d'interdiction illégitime : si c'est dématérialisé, alors c'est gratuit ! Comme le déclarait un adolescent : « Pourquoi sur internet il faut payer, alors que la radio c'est gratuit ? »

- 27 Le Rap figure largement en tête des genres qu'écoutent les jeunes, suivi par la pop, le RnB, le rock et l'électro. Toutefois, la hiérarchie des styles écoutés varie selon le genre : les filles classant la pop avant le rap, tandis que les garçons situent le rap en tête de leurs préférences, avant l'électro, le rock, puis la pop. En outre, le rap, et dans une certaine mesure le RnB sont dépendants de l'origine sociale des jeunes auditeurs, puisque plus fréquemment cités par les adolescents issus des classes populaires que ceux issus des classes favorisées. Toutefois, les résultats statistiques ne donnent qu'une image incomplète de ce qui se joue dans le goût plus ou moins prononcé pour le rap. Ce que montrent les entretiens, c'est d'une part que la question de la « vulgarité » dans le rap (textes, vidéos) est particulièrement clivante (le rappeur Sultan, pour prendre un exemple, étant fréquemment cité) et suscite des stratégies sélectives, selon que l'artiste est jugé acceptable ou trop vulgaire. Un autre niveau de différenciation opère entre le rap français et le rap US, faisant apparaître ce que les enquêtes confirment : l'importance des textes pour nombre de jeunes. Symétriquement à cette prédominance du rap, on observe un rejet massif de la musique classique, qui constitue un véritable genre repoussoir. Cependant, là encore les entretiens introduisent des nuances importantes par rapport aux seules données quantitatives : en effet, lorsqu'on interroge les jeunes sur ce qu'ils entendent par musique classique, il apparaît que la représentation de ce genre n'est pas clairement définie. Pour certains, ce genre est associé à des musiques qui contiennent parfois un accompagnement d'instruments d'orchestre. Pour d'autres, la musique classique est une musique qui n'est pas récente ou qu'ils n'ont pas l'habitude d'entendre. Cette musique est souvent perçue comme une musique pas assez entraînante voire « *soporifique* » pour reprendre le terme d'un interviewé. Les expressions « *c'est vieux* », « *trop lent* », « *c'est mou* » ou « *ennuyeux* » reviennent souvent.
- 28 Les données brièvement exposées ici ne donnent qu'une idée très générale des résultats obtenus et il faudrait bien entendu entrer dans les détails des enquêtes pour rendre compte des effets d'âge, d'appartenance à un milieu social donné et à un univers scolaire défini, à un environnement géographique, à la présence ou non d'une offre culturelle proche de son lieu de vie, à la densité des équipements de loisirs possédés, à la structure familiale et aux types de relations entretenus dans les différents milieux traversés (famille, amis, liens amoureux, liens sur les réseaux sociaux...), etc. En outre, l'enquête statistique ne donne pas vraiment accès à toute une série de considérations sur la façon dont nous vivons en musique : les échanges avec mes étudiants m'amènent aujourd'hui à creuser une autre voie, qui est celle de la sociologie des affects⁵⁷. Pourquoi sommes-nous touchés par tel type de sonorité, par telle progression harmonique ? Pourquoi mes étudiants ont-ils pris l'habitude de regrouper les musiques qu'ils écoutent autour de classifications dont ils sont eux-mêmes les concepteurs et qui leurs permettent d'ajuster le choix de tel morceau à telle situation ? Ainsi de cette playlist « *summer sun* » que m'indique une étudiante, subdivisée en sous-genres (« *summer sleeping, summer clouds, summer sleeping...* ») et dont elle me dit : « chaque jour, en prenant en compte les critères du temps et de l'humeur, je trouve la musique adéquate à ce que je suis dans l'instant ». Les émotions suscitées par ces nouveaux usages ne sont pas séparables des évolutions socio-techniques qui, au fil du temps, et comme l'a bien montré Sophie Maisonneuve à propos de l'expérience des gramophiles des années 20 et

30⁵⁸, modèlent de nouvelles expériences d'écoute. Dès lors, on peut dégager à partir d'eux comment des auditeurs se coordonnent autour d'une grammaire partagée des affects, dont les règles et les contenus ne sont pas fixés une fois pour toute mais traversent des discours, des pratiques et des corps. De la « machine parlante » du début du XX^e siècle à la « machine algorithmique » du début du XXI^e, c'est ainsi un vaste programme socio-historique et d'inspiration pragmatiste touchant à la musicalisation du quotidien en régime numérique qui se dessine...

Conclusion

- 29 Il me semble difficile de contester que le virage numérique a transformé en profondeur notre expérience de la musique. On pourra rétorquer que les effets de structure restent les mêmes, et que ce qui nous apparaît comme une nouveauté radicale n'est que la réactualisation de phénomènes déjà bien connus : après tout, la platine vinyle ou le sampleur ne seraient que des instruments au même titre que la guitare ou l'orgue ; le home studio serait une version économiquement plus accessible et assurément moins encombrante des studios d'enregistrement analogiques mais qui remplirait les mêmes fonctions etc. ; les auditeurs continuent à archiver et à classer leurs morceaux préférés ; un nombre réduit de stars occupent le devant de la scène alors qu'un bataillon d'artistes plus ou moins anonymes peine à accéder à la visibilité et à la reconnaissance. Et à la lecture des historiens des musiques enregistrées, on voit bien que les controverses autour de la qualité sonore n'ont pas attendues l'avènement du MP3 pour faire jour.
- 30 Comment alors peut-on affirmer que l'ère analogique se distingue de l'ère numérique, comme deux périodes distinctes dans l'histoire de la culture musicale ? Fred Ritchin a engagé une réflexion similaire à propos de la photographie, estimant que « le numérique englobe un univers radicalement différent de l'analogique⁵⁹ ». À une telle question, plusieurs niveaux de réponse peuvent être apportés : premièrement, en examinant ce qui pourrait constitutivement relever d'une ontologie des œuvres ; deuxièmement, en se fondant sur les usages et les pratiques des publics ; troisièmement en scrutant la morphologie des œuvres, leurs propriétés esthétiques. J'ajouterais à cela que la question n'est pas tant de savoir si, comme le fait remarquer Hans Belting, « une histoire de l'art finit juste là où une autre commence » mais plutôt dans quelle mesure il n'est plus possible de nier que la musique à l'ère analogique n'appartient plus « au territoire familier » de la musique à l'ère numérique⁶⁰. Cela m'amène au constat que la plupart des analystes se sont focalisés sur la dématérialisation des œuvres comme critère fondamental du passage de l'analogique au numérique. Pour ma part, je pense que c'est la possibilité de reproduction à l'infini et sans dégradation de l'original (et de l'originel) qui fonde la spécificité de l'ère numérique par rapport à l'ère analogique. Et de là découlent la possibilité du piratage et de la dissémination des morceaux, l'art du *mash up* et du *sampling*, etc.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKER, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Paris, Gallimard, 2007.
- BLAUKOPF, Kurt, *Musical Life in a Changing Society. Aspects of Music Sociology*, Portland, Amadeus Press, 2003.
- BURGER, Rodolphe et STIEGLER, Bernard, « Électricité, scène et studio », *Cahiers de médiologie* 18 (2004) « Révolutions industrielles de la musique », p. 101-108.
- CHEYRONNAUD, Jacques, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- CITTON, Yves (ed), *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.
- DÉCHAUX, Jean-Hugues, « Intégrer l'émotion à l'analyse sociologique de l'action », *Terrains/Théories* 2 (2015), en ligne : <http://teth.revues.org/208>
- DEWEY, John, *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard, 2010.
- FLEURY, Laurent, « L'invention de la notion de "non public" », Pascale ANCEL et Alain PESSIN (eds), *Les non-publics. Les arts en réception*, t. 1, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 53-81.
- GOODY, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 49.
- GRANJON, Fabien et COMBES, Clément, « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux* 6/145-146 (2007), p. 291-334.
- GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1989
- GUIBERT, Gérôme et LE GUERN, Philippe, « Faire l'histoire des musiques amplifiées en France », Hugh DAUNCEY et Philippe LE GUERN (eds), *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/Grande-Bretagne*, Paris, Mélanie Séteun/Irma éditions, 2008, p. 27-44.
- HARKINS, Paul, « La transmission perdue et retrouvée. Le sampler comme outil de composition et de décontextualisation de l'enregistrement », *Réseaux* 30/172 (2012), p. 93-118.
- HEINICH, Nathalie, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996.
- HENNION, Antoine, *Les Professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, A.-M. Métailié, 1981.
- HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie et GOMART, Émilie, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000.
- HOGGART, Richard, *La culture du pauvre*, Éditions de Minuit, 1970.
- KUSEK David et LEONHARD, Gerd, *The future of music. Manifesto for the digital music revolution*, Boston MA, Berklee Press, 2005.
- LAURENT, Antoine, « Le bruit du monde : Mehdi Maizi », en ligne <http://www.surlmag.fr/le-bruit-du-monde-mehdi-maizi/>, consulté en aout 2015.
- LE GUERN, Philippe (ed), « Musique et technologies numériques », *Réseaux* 30/172 (2012).

- LE GUERN, Philippe, « En arrière la musique ! Sociologie des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *Réseaux* 25/141-142 (2007), p. 17-45.
- LE GUERN, Philippe, « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique », *Réseaux* 30/172 (2012), p. 31-64.
- LE GUERN, Philippe, « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons », *Volume hors série #1* (2004), p. 101-121.
- LE GUERN, Philippe, « Réseaux et la culture : des médias traditionnels à la numérimorphose des goûts et des usages », *Réseaux* 32/184-185 (2014), p. 211-246.
- LENNA, Jennifer C. et PETERSON, Richard A., « Classification as culture : types and trajectories of music genres », *American Sociological Review* 73 (2008), p. 697-718.
- MAISONNEUVE, Sophie, « De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrain* 37 (2001), p. 11-28.
- MIGOZZI, Jacques, « Littérature(s) populaire(s) : un objet protéiforme », *Hermès* 42 (2005), p. 100.
- MOTTA, Sébastien, « Rock Ontologie. À propos de R. Pouivet, Philosophie du rock, PUF », en ligne <http://www.laviedesidees.fr/Rock-Ontologie.html>
- POUIVET, Roger, *Philosophie du rock : une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- PRIOR, Nick, « Musiques populaires en régime numérique. Acteurs, équipements, styles et pratiques », *Réseaux* 30/172 (2012), p. 68.
- RIBAC, François, *L'avaleur de rock*, Paris, La Dispute, 2004.
- RITCHIN, Fred, *Au delà de la photographie. Le nouvel âge*, Paris, Victoires éditions, 2010.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.
- SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- SIMONS, David, *Studio Stories*, San Francisco, Backbeat books, 2004.
- TOUCHÉ, Marc, « La culture du potentiomètre est-elle soluble dans les clichés ? », *Fusible* 4 (1996).
- TOUCHÉ, Marc, « Muséographier les « musiques électro-amplifiées. Pour une socio-histoire du sonore », *Réseaux* 2/141- 142 (2007), p. 97-141.

NOTES

1. Chargé de conférences en sociologie de la musique à l'EHESS de 2011 à 2013, j'ai également piloté deux programmes ANR (l'un sur le travail artistique en régime numérique et le second sur les jeunes publics de la musique) auxquels étaient associés des membres du CRAL, je co-dirige une thèse sur la scène *Noise* et l'éthique *Do it Yourself* et supervise différents mémoires de master.
2. SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 39 : « L'expérience (Erfahrung) est l'ensemble des processus interactionnels de nature cognitive, émotive et volitive qui constituent notre relation avec le monde et avec nous-mêmes, ainsi que l'ensemble des compétences acquises par la récurrence de ces processus ».
3. POUIVET, Roger, *Philosophie du rock : une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

4. Le sampleur en question fut racheté à Fred Chichin des Rita Mitsouko : nous étions signés dans la même maison de disque et cela explique comment nous avons eu accès à cet instrument que je possède toujours, qui avait pour particularité de disposer d'une mémoire ram de 16 mégas tandis que la version ordinairement commercialisée ne possédait que 2 mégas, anecdote qui, avec le recul, en dit long sur le développement non seulement de la technologie et des processeurs mais également de la mémoire interne et externe et par conséquent des possibilités de stockage et d'édition.
5. Le premier sampleur Akai, le S612, fut diffusé à partir de 1984.
6. SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, notamment p. 186 et sq.
7. Nathalie Heinich a donné un bon résumé de ces tropes dans *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996.
8. BECKER, Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
9. Voir LE GUERN, Philippe, « Réseaux et la culture : des médias traditionnels à la numérimorphose des goûts et des usages », *Réseaux* 32/184-185 (2014), p. 211-246.
10. Sur l'importance des changements techniques et leur fréquente sous-estimation par les sciences sociales, voir, GOODY, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 49.
11. GOODY, *La raison graphique, op. cit.*, p. 55.
12. GUIBERT, Jérôme et LE GUERN, Philippe, « Faire l'histoire des musiques amplifiées en France », Hugh DAUNCEY et Philippe LE GUERN (eds), *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/Grande-Bretagne*, Paris, Mélanie Sèteun/Irma éditions, 2008, p. 27-44.
13. *Ibid.*, p. 32-33.
14. J'ai précédemment abordé la question de la désignation de ces musiques et les enjeux des effets d'étiquetage dans un numéro de la revue Réseaux. Voir LE GUERN, Philippe, « En arrière la musique ! Sociologie des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *Réseaux* 25/141-142 (2007), p. 17-45.
15. On lira à ce sujet les travaux éclairants de Philippe Teillet sur la notion d'intervention publique en matière de musiques actuelles.
16. J'ai eu la chance de participer aux moments fondateurs du Centre de recherche sur les littératures populaires et les cultures médiatiques à l'université de Limoges à la fin des années 1990 et il était passionnant d'assister à la mise en convergence de trois traditions de recherche : l'histoire (avec Jean-Yves Mollier, Dominique Kalifa...), la théorie littéraire (avec Jacques Migozzi, Claude Filteau, Hélène Constans, Charles Grivel, Daniel Couégnas, Marc Lits...), et de manière alors balbutiante la sociologie. Cette tripartition disciplinaire se redoublait alors d'une bipartition des objets, entre la littérature et le cinéma/télévision. Les musiques populaires étaient pour leur part totalement absentes du radar analytique, sans doute parce que c'est la dimension « textuelle » des objets étudiés qui conditionnait pour partie le type d'analyse mené, où il s'agissait de repérer la part intrinsèquement populaire des contenus étudiés, soit dans le texte lui-même, soit dans les conditions de sa production ou de sa réception.
17. On relira à ce sujet GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1989 et HOGGART, Richard, *La culture du pauvre*, Éditions de Minuit, 1970.
18. Le passage à la limite du public populaire au public exclu ou ne manifestant pas de désir pour une offre culturelle donnée s'est matérialisé dans la notion de « non public » dont Laurent Fleury notamment a bien dessiné l'invention et les usages dans « L'invention de la notion de "non public" », Pascale ANCEL et Alain PESSIN (eds), *Les non-publics. Les arts en réception*, t. 1, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 53-81.
19. GRIGNON et PASSERON, *Le savant et le populaire, op. cit.*, p. 149.
20. *Ibid.*, p. 12.

21. TOUCHÉ, Marc, « Muséographier les « musiques électro-amplifiées. Pour une socio-histoire du sonore », *Réseaux* 2/141- 142 (2007), p. 97-141.
22. POUIVET, *Philosophie du rock, op. cit.*
23. Pouivet distingue les enregistrements véridiques des enregistrements constructifs, ce dernier terme se rapportant à la définition ontologique qu'il donne du rock. Pour une lecture critique de cet ouvrage, voir : MOTTA, Sébastien, « Rock Ontologie. À propos de R. Pouivet, Philosophie du rock, PUF », en ligne <http://www.laviedesidees.fr/Rock-Ontologie.html>
24. BURGER, Rodolphe et STIEGLER, Bernard, « Électricité, scène et studio », *Cahiers de médiologie* 18 (2004) « Révolutions industrielles de la musique », p. 101-108.
25. PRIOR, Nick, « Musiques populaires en régime numérique. Acteurs, équipements, styles et pratiques », *Réseaux* 30/172 (2012), p. 68.
26. TOUCHÉ, Marc, « La culture du potentiomètre est-elle soluble dans les clichés ? », *Fusible* 4 (1996).
27. À ce sujet, voir la très belle conclusion de Laurent Fleury (« L'invention de la notion de "non public" », art. cit., p. 79-81), qui, à propos de l'invention de la notion de « non public » par Francis Jeanson en 1968 et sa reprise par discours acteurs institutionnels, montre bien comment elle aboutit de fait à la naturalisation d'une coupure entre cultivés et non cultivés, sans d'ailleurs produire d'effets tangibles sur la résorption de cette coupure.
28. MIGOZZI, Jacques, « Littérature(s) populaire(s) : un objet protéiforme », *Hermès* 42 (2005), p. 100.
29. CHEYRONNAUD, Jacques, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, 2002.
30. Je pense par exemple aux travaux de Catherine Rudent, de Hyacinthe Ravet ou de Pauline Adenot.
31. GRANJON, Fabien et COMBES, Clément, « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux* 6/145-146 (2007), p. 291-334.
32. BLAUKOPF, Kurt, *Musical Life in a Changing Society. Aspects of Music Sociology*, Portland, Amadeus Press, 2003.
33. HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie et GOMART, Émilie, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000.
34. RIBAC, François, *L'avaleur de rock*, Paris, La Dispute, 2004.
35. KUSEK David et LEONHARD, Gerd, *The future of music. Manifesto for the digital music révolution*, Boston MA, Berklee Press, 2005.
36. SIMONS, David, *Studio Stories*, San Francisco, Backbeat books, 2004.
37. LE GUERN, Philippe, « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique », *Réseaux* 30/172 (2012), p. 31-64.
38. HARKINS, Paul, « La transmission perdue et retrouvée. Le sampler comme outil de composition et de décontextualisation de l'enregistrement », *Réseaux* 30/172 (2012), p. 93-118.
39. DEWEY, John, *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard, 2010, chapitre VI.
40. SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif, op. cit.*, p. 99.
41. Une des premières descriptions nous en est donnée en France par HENNION, Antoine, *Les Professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, A.-M. Métailié, 1981.
42. Les commentaires sur la façon dont Sufjan Stevens enregistra ses deux premiers albums (Michigan et Illinois), lors d'une interview dans le magazine TapeOp, et des controverses qui en découlèrent, opposant l'idéal de la maîtrise technique à celui de la spontanéité - idéaux assurément axiologiques -, nous offre un bon témoignage sur la dialectique du studio et du home studio, ou plutôt sur les représentations qui viennent se greffer sur ces deux dispositifs. L'origine de la controverse provenait de ce qu'un des albums de Sufjan Stevens avait été acclamé pour la qualité de son enregistrement alors qu'il avait été réalisé en 32 KHZ à l'aide d'un casque, de

micros bons marchés (Shure SM 57 et AKG C 1000), d'un magnétophone digital 8 pistes et mixé sur Pro Tools en deux pistes à partir d'un export via un mini jack.

43. <http://www.soundonsound.com/sos/mar06/articles/usingreverb.htm>

44. Voir LE GUERN, Philippe, « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons », *Volume hors série #1* (2004), p. 101-121.

45. LAURENT, Antoine, « Le bruit du monde : Mehdi Maizi », en ligne <http://www.surlmag.fr/le-bruit-du-monde-mehdi-maizi/>, consulté en aout 2015.

46. Voir aussi CITTON, Yves (ed), *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.

47. Il s'agit du projet *Musimorphoses* (2013-2015), financé par l'Agence Nationale de la Recherche dans le cadre de l'appel à projets « Métamorphoses des sociétés. Émergences et évolutions des cultures et des phénomènes culturels ».

48. L'enquête concernait 1720 élèves (après redressement) issus de 5 collèges et 5 lycées du Maine et Loire, choisis selon des critères d'implantation géographique et de filières proposées – du bac général au bac professionnel – notamment. Elle portait aussi sur des populations étudiantes à l'université. Les passations ont été réalisées en salles informatiques des établissements, à l'aide d'un questionnaire mis en ligne.

49. Ces entretiens ont concerné environ 80 élèves de collège et lycée répartis sur 2 collèges et 2 lycées mais aussi des personnes impliquées dans les médiations musicales : boutique de Hi Fi, médiathèques, créateurs d'algorithmes de recommandation, etc.

50. L'ouvrage précédemment cité de Octobre *et al.* constitue une exception à cette règle puisqu'il s'étend de la fin du primaire aux années lycées.

51. Voir par exemple : <http://www.musicgenreslist.com/>

52. http://srogers.cartodb.com/viz/14ebbf8c-ac44-11e4-8a55-0e018d66dc29/embed_map

53. LENNA, Jennifer C. et PETERSON, Richard A., « Classification as culture : types and trajectories of music genres », *American Sociological Review* 73 (2008), p. 697-718.

54. <https://www.last.fm/fr/tag/zouglou>

55. <https://www.last.fm/fr/tag/bouyon>

56. LENNA et PETERSON, « Classification as culture : types and trajectories of music genres », art. cit., p. 699.

57. À ce sujet, voir DÉCHAUX, Jean-Hugues, « Intégrer l'émotion à l'analyse sociologique de l'action », *Terrains/Théories* 2 (2015), en ligne : <http://teth.revues.org/208>

58. MAISONNEUVE, Sophie, « De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrain* 37 (2001), p. 11-28.

59. RITCHIN, Fred, *Au delà de la photographie. Le nouvel âge*, Paris, Victoires éditions, 2010, p. 20.

60. BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Paris, Gallimard, 2007. J'ai en partie tenté d'aborder ces différents niveaux, avec d'autres auteurs, dans : LE GUERN, Philippe (ed), « Musique et technologies numériques », *Réseaux* 30/172 (2012).

RÉSUMÉS

Analysant certains effets de la numérimorphose – c'est à dire le basculement du régime analogique au régime numérique –, cet article est aussi prétexte à une mise en perspective de mes propres travaux sur la musique, dans le sillage théorique ouvert notamment par Jack Goody

lorsqu'il interroge le paradigme déterministe, ou en encore lorsqu'il examine les effets induits par l'innovation technologique. Après avoir rappelé ce qu'avaient de spécifiques les conditions d'émergence de l'analyse des musiques « populaires » (encore qualifiées d' « actuelles » ou d' « électro-amplifiées », variations sémantiques expressives des débats qui traversent le champ lorsqu'il s'agit de définir et donc de légitimer ces musiques et leur étude) dans le contexte hexagonal, cet article interroge les effets du virage numérique non seulement sur les acteurs et les dispositifs (musiciens, ingénieurs du son, samplers, home-studios, etc.), mais encore sur les auditeurs eux-mêmes.

INDEX

Mots-clés : numérimorphose, musimorphose, musiques populaires, régime analogique, sampleur, recommandation

AUTEUR

PHILIPPE LE GUERN

Professeur à l'université de Nantes et directeur du Département des Sciences de la Communication, Philippe Le Guern est membre du Centre Atlantique de Philosophie et chercheur associé à la Faculté de Musicologie de l'université de Montréal. Auteur de nombreux articles, responsable de numéros de revues et d'ouvrages collectifs consacrés aux cultures populaires, et notamment à la musique en régime numérique, il a dirigé deux programmes financés par l'Agence Nationale de la Recherche entre 2009 et 2015, portant sur les effets du virage numérique en art. Parmi ses dernières publications, on mentionnera Philippe Le Guern (dir.), *En quête de musique. Questions de méthode à l'ère de la numérimorphose* (Hermann, 2017) et Philippe Le Guern (dir.), *Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute* (Presses de l'École des Mines, 2016).