

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES ESPACES DE LA SCÈNE MUSICALE ALTERNATIVE « DIY »  
PARISIENNE À L'ÉPREUVE DES POLITIQUES PUBLIQUES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR

LOUISE RINGELSTEIN

DÉCEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de mémoire Magali Uhl qui m'a guidée dans mes tâtonnements, m'a aidée à construire un sujet à partir de rien, m'a aiguillée vers des théories et concepts dont je n'avais pas connaissance ainsi que pour ses précieux conseils.

Je remercie également Romuald Jamet et Elsa Galerand, qui m'ont poussée à continuer, ont su me conseiller, me remotiver et me redonner confiance en mon travail, dans les moments où je songeais à abandonner mes études.

Un grand merci aux participant·e·s qui m'ont accordé leur confiance et un peu de leur précieux temps. Nos discussions étaient riches et stimulantes et je vous remercie pour ces moments de partage et plus largement de faire vivre cette scène alternative DIY parisienne.

Enfin, je ne remercierai jamais assez ma famille et mes ami·e·s pour leur présence et leur soutien sans limite durant cette année particulièrement difficile de ma vie. Sans vous, je n'aurais pas pu terminer ce mémoire.

## DÉDICACE

*À Matthieu Simon, Nicolas Andrieu et  
Camille-Michel Van Lierde.*

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
LISTE DES TABLEAUX.....	viii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES .....	ix
RÉSUMÉ .....	x
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I Objet de la recherche.....	8
1.1 <i>Do It Yourself</i> : entre éthique et pratique.....	8
1.1.1 DIY un concept vaste .....	8
1.1.2 Punk et DIY : une culture de la participation.....	10
1.1.3 Le DIY comme engagement politique .....	11
1.2 L'organisation de concerts DIY.....	15
1.2.1 Les organisations de concerts DIY .....	16
1.2.2 Organiser un concert DIY .....	18
1.2.3 Difficultés et contraintes de l'organisation de concerts DIY .....	19
1.3 Les lieux d'accueil des concerts alternatifs DIY .....	23
1.3.1 Différents types de lieux d'accueil.....	23
1.3.2 Salles de concert informelles et identité collective d'une scène .....	24
1.3.3 Lieux d'accueil des concerts DIY en région parisienne.....	27
CHAPITRE II Entre conflictualité et réglementation, un état des lieux de la scène musicale DIY : revue de littérature problématisée.....	30
2.1 Conflictualité dans l'espace urbain et espaces alternatifs.....	30
2.1.1 La ville et l'espace urbain chez Henri Lefebvre .....	31
2.1.2 La gentrification des villes .....	35
2.1.3 <i>Habiter</i> la ville .....	43
2.1.4 Habiter la ville à travers les espaces alternatifs .....	50

2.2	Politiques publiques et réglementation des lieux de diffusion musicale dans la ville .....	57
2.2.1	Des subventions différenciées envers les salles de spectacles officielles	57
2.2.2	Gentrification et vie nocturne festive .....	59
2.2.3	Alliances et institutionnalisation stratégiques de pratiques culturelles...	65
CHAPITRE III Cadre d'analyse et méthodologie .....		69
3.1	Cadre d'analyse : le concept de scène .....	69
3.1.1	Le concept de scène dans l'étude d'une culture musicale territorialisée	69
3.1.2	L'étude d'une scène locale, restreinte et vécue.....	75
3.2	Questions et hypothèses de recherche .....	80
3.3	Méthodes de recherche .....	81
3.3.1	Méthode de collecte des données principale : l'entretien semi-dirigé ....	82
3.3.2	Méthode de récolte de données secondaire : repérage des lieux d'accueil des concerts .....	85
CHAPITRE IV Résultats : les espaces de la scène musicale alternative DIY parisienne .....		87
4.1	Résultats descriptifs : l'implantation des lieux d'accueil des concerts DIY et les difficultés d'organisation .....	87
4.1.1	Cartographie de la scène DIY parisienne.....	87
4.1.2	Les difficultés d'organisation spécifiques au contexte parisien.....	101
4.2	Résultats analytiques : les lieux d'effervescence de la scène musicale DIY parisienne et l'inscription de cette scène dans l'espace urbain .....	110
4.2.1	Discussion des résultats descriptifs .....	111
4.2.2	Les lieux d'effervescence.....	117
4.2.3	Confrontation des résultats descriptifs et analytiques : rapport des participant·e·s aux lieux d'accueil des concerts .....	121
4.2.4	L'implantation de la scène musicale DIY parisienne dans l'espace urbain .....	129
CONCLUSION .....		136
ANNEXE A Descriptif des participant·e·s .....		145
ANNEXE B Grille d'entretien .....		146

ANNEXE C Grille de collecte des événements annoncés sur les agendas en ligne .	150
ANNEXE D Répartition géographique générale des concerts et lieux d'accueil répertoriés.....	151
ANNEXE E Répartition des concerts et lieux d'accueil répertoriés en banlieue parisienne par ville et par département .....	152
ANNEXE F Répartition géographique des concerts répertoriés en banlieue parisienne .....	153
ANNEXE G Répartition du nombre de concerts et de lieux d'accueil à Paris intramuros par arrondissement .....	154
ANNEXE H Répartition du nombre de concerts et de lieux d'accueil à Paris intramuros par quartier administratif.....	155
ANNEXE I Répartition géographique détaillée des concerts répertoriés par catégorie .	157
ANNEXE J Tableau des lieux d'effervescence .....	162
BIBLIOGRAPHIE .....	163

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
4.1 Répartition géographique des concerts et lieux d'accueil à Paris intramuros par arrondissements .....	93
4.2 Répartition géographique des concerts et lieux d'accueil à Paris intramuros par quartiers administratifs .....	95

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
4.1 Répartition des concerts répertoriés par agenda en ligne .....	88
4.2 Nombre de lieux et de concerts par catégorie.....	98

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

Arr. : Arrondissement

CLAP : Collectif des livreurs autonomes de Paris

Db(A) : Décibels à pondération A

DIY : Do it yourself

ERP : Etablissement recevant du public

MJC : Maison des jeunes et de la culture

SACEM : Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

SIRET : Système d'identification du répertoire des établissements

SMAC : Scènes de musiques actuelles

ZAD : Zone à défendre

## RÉSUMÉ

Face au constat de normes contraignantes entourant l'expression des musiques vivantes en milieu urbain ainsi que des fermetures récurrentes de lieux d'accueil des concerts, ce mémoire propose de se pencher sur les manières dont la scène musicale alternative DIY parisienne s'implante dans le tissu urbain. Sous le prisme du droit à la ville d'Henri Lefebvre (1968/2009), ce mémoire s'intéresse aux espaces que cette scène DIY occupe et vise à mettre au jour les facultés d'adaptation de ses membres. Après avoir étudié dans la littérature quelles étaient les difficultés fréquemment rencontrées par les organisations de concerts DIY, sera abordée la question de la conflictualité dans l'espace urbain, en insistant en particulier sur le développement du processus de gentrification en région parisienne et sur le droit à la ville en tant que forme de contestation de la valeur d'échange de l'espace urbain. Ce mémoire propose de faire le pont entre les pratiques DIY et le droit à la ville, les deux proposant des manières contre-hégémoniques et collectives de faire, d'agir, de créer, tout en rejetant la marchandisation de leurs pratiques ou de l'espace. À travers le cadre d'analyse des scènes, c'est en interrogeant dix membres d'organisation de concerts DIY que cette recherche permettra de rendre visibles les modalités d'appropriation de l'espace urbain de cette scène musicale particulière. La répartition géographique des concerts DIY et de leurs lieux d'accueil en région parisienne sur une période d'un an sera également examinée, ce qui permettra d'observer la dispersion géographique de cette scène, ses différentes catégories de lieux d'accueil ainsi que ses établissements de prédilection. Seront ensuite mises au jour les difficultés particulières que rencontrent les organisations de concerts alternatifs DIY parisiennes ainsi que leurs manières d'y faire face, mais aussi le rapport que les participant·e·s entretiennent avec les lieux d'accueil des concerts. L'objectif sera de comprendre ce qui pousse les organisations de concerts alternatifs DIY à avoir recours à certains lieux plutôt qu'à d'autres et ainsi observer comment cette scène s'adapte à son environnement et parvient à durer.

Mots clés : DIY, scène, musiques alternatives, droit à la ville, Paris, gentrification, espace urbain.

## INTRODUCTION

Ces dernières années, en région parisienne, plusieurs bars et petites salles dans lesquels se tenaient de nombreux concerts alternatifs ont dû fermer leurs portes temporairement voire définitivement. Il s'agissait notamment de fermetures administratives, par arrêtés préfectoraux, causées par des plaintes concernant les nuisances sonores, mais aussi d'un renforcement de l'application des lois concernant les normes d'accueil du public pour les établissements recevant du public ou ERP<sup>1</sup>. À la suite d'un incendie ayant causé la mort de quatorze personnes dû à une issue de secours fermée dans un bar à Rouen<sup>2</sup>, l'application des normes de sécurité des ERP est devenue plus stricte. Les salles ne pouvant répondre à ces exigences ont été dans l'obligation de faire des travaux onéreux afin d'y remédier<sup>3</sup> et ont souvent dû fermer temporairement leurs établissements jusqu'à l'exécution de ces travaux. Outre les problèmes liés à la sécurité du public, la législation s'est également renforcée au niveau de la gestion du bruit et des nuisances sonores. Hugh Dauncey et Philippe Le Guern (2007 : 91) prennent l'exemple du décret de limitation à 105 dB (A) du 15 décembre 1998, qui a depuis été

---

<sup>1</sup> Voir la définition d'un établissement recevant du public (ERP) ainsi que les normes que ces établissements doivent respecter : Préfecture de police, (2018, 10 décembre), *Sécurité des ERP et des IGH*, récupéré le 02 décembre 2019 de <https://www.prefecturedepolice.interieur.gouv.fr/Demarches/Professionnel/Securite-et-accessibilite-des-batiments/Securite-des-ERP-et-des-IGH>

<sup>2</sup> Le 5 août 2016, lors d'un anniversaire, le plafond du sous-sol d'un bar à Rouen a pris feu. L'issue de secours étant fermée, les personnes se trouvant dans ce sous-sol de bar ont péri ou ont été grièvement blessées dans l'accident. Voir : Sergent, H. (2019, 9 septembre). Incendie du Cuba Libre : Trois ans après la mort de 14 jeunes, le procès des gérants du bar s'ouvre à Rouen. *20 minutes*. Récupéré de <https://www.20minutes.fr/justice/2572011-20190909-incendie-cuba-libre-trois-ans-apres-mort-14-jeunes-proces-gerants-bar-ouvre-rouen>

À noter que de nombreux concerts alternatifs DIY à Paris ont également lieu dans des sous-sols de bars.

<sup>3</sup> Dubuc, B. (2016, 8 décembre). Incendie à Rouen : Des règles de sécurité strictes, mais parfois contournées. *20 minutes*. Récupéré de <https://www.20minutes.fr/societe/1905607-20160806-incendie-rouen-regles-securite-strictes-parfois-contournees>

actualisé en 2017 afin de limiter le son des ERP à 102 dB (A)<sup>4</sup>. Ils jugent ce décret inapplicable, car ce dernier ne prend pas en compte les spécificités (tailles, usage, mode de diffusion de la musique, etc.) des lieux de diffusion musicale. De plus, ces auteurs constatent un renforcement des sanctions du Code pénal pour les établissements qui ne respectent pas ces normes. Certains critères ne s'adaptent pourtant pas toujours à la réalité des lieux. Ils précisent que « certains équipements ne sont pas adaptés à la législation, lorsque ce n'est pas la faiblesse des effectifs qui rend problématique l'application de la loi » (*Ibid.* : 91). Par ailleurs, une fermeture temporaire ou une amende peuvent avoir un impact financier significatif pour un établissement de taille modeste. Dauncey et Le Guern considèrent donc que ces restrictions nuisent aux lieux de diffusion de taille modeste :

Cela a pu avoir des conséquences économiques : d'une part, sur la fermeture de petits lieux de diffusion, qui jouent, pourtant, un rôle essentiel dans l'émergence des esthétiques innovantes ou trop peu rentables pour être programmées dans de grandes jauges ; d'autre part, sur les choix de programmation, qui restreignent la diffusion des courants jugés les plus bruyants (2007 : 91).

Certains lieux d'accueil des concerts alternatifs<sup>5</sup> parisiens ont fermé définitivement leurs portes (c'est le cas récemment de La Féline, un bar qui accueillait de temps à autre des concerts de musique rock dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement de Paris). L'application des lois semble s'être durcie pour d'autres types de lieux tels que les squats, ce qui mène à des fermetures plus rapides et des installations plus brèves. Or, les squats constituent l'un des types de lieux privilégiés pour la tenue de concerts alternatifs DIY.

---

<sup>4</sup> France, ministère des Solidarités et de la Santé, *Décret n° 2017-1244 du 7 août 2017 relatif à la prévention des risques liés aux bruits et aux sons amplifiés, actualisé le 5 décembre 2019*, JORF, n° 0185, 9 août 2017, texte n° 22, SSAP1700132D. Récupéré de <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000035388481&categorieLien=id>

<sup>5</sup> J'utiliserai dans ce mémoire de manière équivalente les termes « *underground* », « alternatif » ou « alternative » et « souterrain·e ».

En région parisienne (et plus particulièrement à Paris *intra-muros*), ces squats, non officiels, sont éphémères. Selon Simon Le Roulley, « l'espace urbain est le lieu de concentration du pouvoir politique (centralisation des institutions) et économique (métropolisation), et les possibilités d'occuper des lieux d'autonomie sont soumises à une plus forte répression pour cette raison » (2016 : 166).

D'un autre côté, de nouveaux lieux accueillent des concerts alternatifs DIY. Nous pouvons alors nous demander quels sont ces nouveaux lieux. Certains collectifs de squatteurs et squatteuses s'adaptent en montant des projets d'occupations temporaires, en accord avec les mairies, le plus souvent axés sur la culture et la vie du quartier. Ces occupations temporaires s'inscrivent dans une logique d'urbanisme transitoire et deviennent ainsi officielles et légales. Ces collectifs mettent donc en place des stratégies de légitimation permettant d'accéder à un statut légal et ainsi de régulariser leur situation. Cependant, d'autres collectifs de squatteurs et squatteuses refusent d'être officialisés et choisissent de se déplacer, occupant ainsi des bâtiments souvent situés à l'extérieur de Paris. Par ailleurs, en août dernier la Ville de Paris a signé une charte en faveur du développement de l'occupation temporaire présentée comme un outil au service du territoire parisien<sup>6</sup>. Cette charte de l'urbanisme transitoire prévoit des partenariats avec de grandes entreprises, principalement du secteur de l'immobilier, et sous-tend une volonté de la part de la ville de Paris d'institutionnaliser les occupations temporaires tout en favorisant un développement culturel et social des quartiers. Les occupations temporaires normalisées selon ce cadre permettent d'éviter les squats.

Par conséquent, les espaces qui accueillent les concerts de musique alternative DIY sont de différents types. Leur statut est plus ou moins légal, officiel et toléré par les mairies. Leurs modes de fonctionnement sont variés : sans but lucratif ou lucratif,

---

<sup>6</sup> Voir la charte sur le site de la Ville de Paris :

<https://cdn.paris.fr/paris/2019/08/26/b54e18dc9eafbf7a692027283d4bb83e.pdf> ainsi que l'article : Paris signe une charte pour les projets d'occupation temporaire. (2019, 26 août). <http://www.paris.fr/pages/paris-signe-une-charte-pour-les-projets-d-occupation-temporaire-7094>

associatif, locatif, pyramidal ou coopératif, etc. Certains lieux ferment, d'autres s'adaptent en acceptant des compromis, quelques-uns se déplacent et de nouveaux établissements, parfois de fonctionnement différent, ouvrent.

Une scène a besoin de s'exprimer dans des lieux. L'objectif de cette recherche sera donc de comprendre comment la scène alternative DIY parisienne investit et pratique des lieux, et ainsi s'inscrit dans l'espace urbain. Autrement dit, il s'agit de saisir, au sens d'Henri Lefebvre, « les modalités de l'habiter » (1968/2009 : 74) déployés par cette scène. À l'heure où la pérennité des lieux qui accueillent des concerts alternatifs est fréquemment menacée (en raison de problèmes de nuisances sonores, de fermetures administratives, faillites, etc.), il semble pertinent de se demander dans quelles conditions sont tenus ce type d'évènements alternatifs. Bien que la scène musicale DIY parisienne puisse à première vue sembler précaire (Le Roulley, 2016 : 166) puisque les lieux d'accueil de cette scène sont souvent marqués par l'éphémère, ils se renouvellent et cette scène reste vivace et active. Certains auteurs (Dauncey et Le Guern, 2007 ; Le Roulley, 2016 ; Lamontagne, 2020) soutiennent que les lieux d'accueil de concerts tendent à se déplacer vers les périphéries, les zones fluviales ou les friches. Nous pouvons donc également nous demander comment les acteurs et actrices de cette scène alternative DIY parisienne s'adaptent à l'éphémère et au déplacement des lieux d'accueil.

Cela amène également à nous interroger sur le fonctionnement d'organisations qui refusent l'institutionnalisation de leurs pratiques. Les espaces d'occupations temporaires tendent à être institutionnalisés dans le cadre du projet du Grand Paris. Cette institutionnalisation peut avoir des répercussions sur les organisations de concerts DIY qui choisissent fréquemment d'organiser leurs évènements dans des espaces alternatifs. Or, une fois institutionnalisés, subventionnés et sous le joug de normes émises par la municipalité, les espaces d'occupation temporaires ne peuvent plus véritablement être considérés comme des espaces alternatifs. Par conséquent, les

organisations de concerts DIY peuvent éviter de programmer dans ce type de lieux ou simplement ne pas y être acceptées en tant qu'organisation. L'étude du cas parisien peut permettre de nous éclairer sur les transformations qui s'opèrent dans différentes grandes métropoles occidentales en matière d'expression des musiques populaires alternatives et non lucratives dans le tissu urbain. Ce qui peut nous amener à nous questionner, sous l'angle du droit à la ville, sur les modalités de mobilisation de ces groupes qui visent à construire et maintenir des cultures alternatives participatives et égalitaristes en contexte urbain et sur les limites de leurs capacités d'agir.

Dans cette recherche, je souhaite m'intéresser aux lieux dans lesquels sont organisés les concerts de musiques alternatives suivant un mode d'organisation « DIY », sans buts lucratifs en région parisienne. Il est donc d'abord nécessaire d'en dessiner les contours. Je présenterai dans un premier chapitre l'objet de cette recherche en discutant d'abord des définitions possibles du DIY et en explicitant ma manière de le concevoir dans le cadre de ce mémoire. Les organisations de concerts alternatifs DIY ont un rôle particulier dans cette scène puisque ce sont elles qui sont responsables du choix des lieux. Je préciserai dans un second temps ce que sont ces organisations de concerts en relevant les difficultés et contraintes évoquées dans la littérature qu'elles sont susceptibles de rencontrer en organisant un concert DIY. Des lieux d'accueil variés y sont également mentionnés, je spécifierai donc de quels lieux il s'agit en insistant sur les salles informelles avant de traiter de ceux que l'on retrouve en contexte parisien. Ces difficultés dévoilées, je postule que la scène DIY parisienne rencontre sensiblement les mêmes. Ce sont les contraintes spécifiques au cas parisien qui m'importe dans cette recherche.

J'effectuerai dans un deuxième chapitre une revue de littérature problématisée en m'intéressant à la conflictualité à l'œuvre dans l'espace urbain ainsi qu'aux réglementations qui encadrent les pratiques musicales et la vie nocturne festive dans la ville. Dans un premier temps, je m'appuierai sur les théories de Lefebvre pour montrer

que dans l'espace urbain s'expriment des tensions politiques et sociales ainsi que des rapports de pouvoirs qui se matérialisent dans la ville en tant que territoire, tout en présentant des lieux de résistance. Je ferai ensuite un détour par la gentrification en décrivant la forme de ce processus à Paris. Je préciserai que cette gentrification a été accompagnée par les pouvoirs publics et s'est également appuyée sur l'implantation de lieux culturels dans les quartiers populaires. Je formulerai ensuite le droit à la ville comme une manière de concevoir et de revendiquer un usage non marchand de la ville et une participation citoyenne au niveau des prises de décisions qui concernent l'urbain. Enfin, je montrerai comment les espaces alternatifs tentent d'effectuer une mise en application d'idées que l'on retrouve dans le droit à la ville, en soulignant les limites rencontrées par ces lieux, notamment les risques d'institutionnalisation.

Dans un second temps, par la mise en discussion de travaux de plusieurs auteur·e·s, je me pencherai sur la manière dont les subventions accordées aux salles de diffusion musicale créent et renforcent les hiérarchies entre ces salles et ne profitent pas de manière égale à toutes les esthétiques et pratiques musicales. Ensuite, je montrerai qu'un cadre juridique et normatif qui entoure le bruit et la sécurité du public pèsent sur les bars et salles de concert. Ces établissements sont de plus en plus perçus comme sources de nuisances sonores en raison en partie d'une sensibilité accrue envers le bruit provenant des populations aisées des quartiers concernés qui se gentrifient. Par conséquent, on observe un déplacement des salles de spectacles vers les périphéries de Paris ainsi que dans des zones éloignées des habitations dont des friches industrielles réhabilitées. À travers l'exemple de la scène électronique parisienne, j'exposerai comment une esthétique alternative peut être instrumentalisée au profit d'un processus de gentrification programmé des banlieues qui s'insère dans le projet d'urbanisme du Grand Paris. Enfin, je présenterai des manières d'assurer une pérennité à des pratiques musicales indépendantes par le recours à des alliances ainsi qu'à une officialisation des statuts des personnes impliquées.

Le troisième chapitre sera consacré au cadre d'analyse et aux méthodes de recherche que j'ai choisi d'employer. Je commencerai par définir le concept de scène avant de préciser la perspective d'analyse des scènes musicales pertinente dans le cadre de cette recherche. J'expliciterai ensuite les questions et l'hypothèse qui guident ma recherche puis je préciserai les méthodes employées à savoir les entretiens semi-dirigés auprès de membres d'organisations de concerts DIY en région parisienne et la collecte d'information dans trois agendas alternatifs et DIY en ligne qui répertorient les concerts en région parisienne. Ces deux méthodes de récoltes sont complémentaires. La première permet de comprendre la scène du point de vue de ses acteurs et actrices à une échelle individuelle et représentationnelle. La seconde favorise une étude géographique de cette scène à une échelle plus large.

Les résultats descriptifs et analytiques seront détaillés dans le quatrième et dernier chapitre dédié à la présentation des résultats. Dans un premier temps, j'élaborerai dans une première sous-partie une cartographie en présentant la répartition géographique des lieux dans lesquels se déroulent les concerts de la scène musicale DIY en région parisienne. Cela nous permettra d'observer quels sont les quartiers et villes qu'investit le plus cette scène. Je m'intéresserai ensuite aux différentes catégories de lieux d'accueils des concerts. Enfin, je mettrai en lumière dans cette sous-partie les difficultés d'organisation spécifiques au contexte parisien telles qu'elles sont évoquées dans les entretiens. Je discuterai plus amplement de la répartition géographique des lieux d'accueil des concerts dans une seconde sous-partie, en me focalisant sur les lieux d'effervescence de cette scène. Le rapport des participant·e·s aux lieux d'accueil des concerts ainsi qu'aux lieux d'effervescence sera également abordé dans ce chapitre. Je traiterai ensuite des critères d'appréciations des lieux d'accueil en présentant les facteurs qui influencent ce choix. Ensuite, j'exposerai une représentation du lieu idéal d'après les organisations de concerts DIY parisiennes. Je finirai par discuter de l'impact de la gentrification sur l'implantation de la scène musicale DIY parisienne telle qu'elle est ressentie par les participant·e·s.

## CHAPITRE I OBJET DE LA RECHERCHE

Ce premier chapitre présente l'objet de cette recherche, à savoir la scène musicale alternative DIY parisienne et ses lieux d'accueil. Je vais donc préciser ce que j'entends par DIY avant de spécifier qui sont les personnes qui organisent ces concerts DIY. Je décrirai également le processus d'organisation de concerts DIY en insistant sur les lieux dans lesquels ils se tiennent. Ce faisant, je me focaliserai sur les spécificités du cas parisien.

### 1.1 *Do It Yourself* : entre éthique et pratique

Le terme DIY est un acronyme pour l'expression *Do It Yourself* en anglais, qui se traduit par « fais-le toi-même » ou « faites-le vous-même ». La littérature nous propose différentes définitions du terme.

#### 1.1.1 DIY un concept vaste

Le DIY dans une acception large désigne toute chose faite par soi-même. Ce terme peut donc faire référence aussi bien à des pratiques de bricolage, de cuisine, de jardinage ou de couture qu'à des pratiques de production musicale, de confection de

fanzines<sup>7</sup> ou d'organisation de concert. Le DIY ne renvoie donc pas nécessairement à des pratiques alternatives. En témoignent les nombreux livres, magazines, sites<sup>8</sup>, blogs ou chaînes *YouTube* consacrés au bricolage, au jardinage, à la couture, à la confection de cosmétiques ou de produits nettoyants et autres activités, dont les titres font référence au DIY. Dans ces cas, le DIY peut être compris comme une simple manière de créer, de faire ou de réparer dans un cadre de loisirs, voire en tant que mode de consommation. Au sens large, le DIY permet de ne pas demeurer au niveau de la consommation passive par le fait d'apprendre à faire soi-même des biens ou services qui pourraient être achetés. Il est en ce sens un « un déclic positif des envies de faire » (Donfu, 2010), conscientisé ou non. Pour Éric Donfu (dans Lasjaunias, 2013), la seule règle du DIY est de faire par soi-même.

D'après Donfu, l'acte fondateur du DIY sous sa forme contemporaine serait « le "Whole Earth Catalog" lancé en 1968 par Stewart Brand, au sein de la communauté hippie de Bay Area, aux États-Unis » (2010). Ce *Whole Earth Catalog* était un « [c]atalogue pratique d'informations et de conseils pour tout faire soi-même au meilleur prix » (*Ibid.*), fait à la main et sans budget. Pour Donfu, « sans le savoir, ce journal préfigurait l'ère l'internet » (*Ibid.*), car il synthétisait un grand nombre d'informations pratiques et fournissait les ressources (en proposant par exemple plusieurs contacts de vente par correspondance pour trouver certains objets) permettant la mise en place de ces pratiques. De nos jours, internet constitue un important « vecteur de diffusion » (*Ibid.*) pour le DIY, car il facilite l'expansion de pratiques DIY par la mise en réseau et le partage de l'information. Il est possible de trouver des tutoriels ou

---

<sup>7</sup> Les *zines* ou fanzines sont des magazines amateurs, autoproduits et sans buts lucratifs (Debies-Carl, 2014) sur des sujets particuliers (bande dessinée, musique, cinéma, etc.). Ces *zines* sont réalisés et distribués de manière DIY. Leurs auteur·e·s réalisent le contenu (interviews, chroniques, etc.), la mise en page et l'impression (souvent à l'aide de photocopieuses) et la diffusion (lors de concerts et autres événements alternatifs, mais aussi sur internet). Les webzines sont des blogs ou sites consacrés aux mêmes sujets que les *zines* en format papier. Moins coûteux que les *zines* papier (en temps et en argent), ils permettent de toucher un plus large public.

<sup>8</sup> À titre d'exemple, le site <https://www.diy.fr/> regorge de tutoriels de jardinage ou bricolage, de recettes de cuisines et autres loisirs dans une optique du « fait maison ».

des guides sur n'importe quel sujet sur internet. Le développement d'internet a favorisé un nouvel intérêt généralisé pour le DIY qui s'étend à de nombreuses pratiques hétéroclites. Cependant, le DIY, tel qu'il est compris dans ce mémoire, fait référence à une conceptualisation contre-culturelle qui s'éloigne partiellement de cette version étendue.

### 1.1.2 Punk et DIY : une culture de la participation

D'après Romuald Jamet (2015 : 444), les formes du DIY apparaissent dans les milieux contestataires hippies des années 1960, bien que le terme n'y soit pas employé. Ces milieux critiquaient la société de consommation en recyclant ses produits et en vivant en marge de la société. C'est après 1968, que le concept DIY devient autonome. Le terme DIY fait également référence à une culture participative généralisée, qui incite à l'action, héritée de la sous-culture punk qui l'a elle-même récupérée de l'Internationale Situationniste (Bennett et Guerra, 2018 : 7-9 ; Hein, 2012a : 38 ; Le Roulley, 2016 : 159). D'après Andy Bennett et Paula Guerra (2018 : 7), la notion de culture DIY s'est développée au milieu des années 1970 à partir d'un éthos punk de résistance à l'industrie mainstream de la musique et plus largement d'une esthétique qui sous-tend une vaste sphère de productions culturelles alternatives. Le DIY est ensuite peu à peu devenu une culture alternative mondiale qui circule à travers des réseaux translocaux et s'est propagée à travers d'autres styles musicaux que le punk (*Ibid.*, 2018).

Dans le DIY comme dans le punk, on observe une valorisation du passage à l'acte (Culton et Holtzman, 2010 ; Hebdige, 1979/2008 ; Hein, 2011, 2012a). Tout le monde est donc encouragé à participer, les personnes spectatrices ne sont généralement pas passives, et ce, même dans leur manière d'assister à un concert (Debies-Carl, 2014 : 73). Ainsi, pour certains genres musicaux (comme le punk, hardcore, grindcore, et bien d'autres), on observe beaucoup d'échanges lors de la prestation d'un groupe de musique entre les artistes et le public (par exemple, le public « monte » sur scène et les membres du groupe se mélangent à la foule en continuant de jouer de leurs

instruments), ce qui brouille la séparation symbolique et spatiale entre les personnes spectatrices et les artistes. Les scènes DIY sont aussi marquées par la pluriactivité des acteurs et actrices (Culton et Holtzman, 2010 ; Debies-Carl, 2014 ; Guibert, 2016 ; Humeau, 2018 ; Le Roulley, 2016). En d'autres termes, chacun·e peut occuper plusieurs positions dans une scène DIY qui constitue alors un espace permettant d'« expérimenter différentes activités » (Le Roulley, 2016 : 161). De plus, dans une scène DIY, les compétences sont acquises « sur le tas », par la participation (Bennett et Guerra, 2018 : 11 ; Hein, 2011 : 130) selon une socialisation sous forme de « learning-by-doing<sup>9</sup> » (Humeau, 2018 : 53). Bien que les pratiques DIY soient coûteuses « en temps et en énergie » (Hein, 2011 : 133), elles constituent une forme d'« empowerment autodidacte » qui favorise la capacité d'agir (*Ibid.* : 130).

Le DIY peut désormais s'appliquer potentiellement à tous les styles musicaux. Loïc Riom et Vera Vidal (2017 : 150) avancent que l'expérimentation et l'innovation artistique sont hautement valorisées, donc il n'y a pas une seule esthétique musicale particulière qui se définit DIY, mais plusieurs. Jamet précise qu'ainsi « [é]mancipé du seul mouvement punk, le DIY est devenu une vision du monde (*Weltanschauung*) fondé sur la capacité de subjectivation et d'expérience des acteurs des contre-cultures » (2015 : 456). Néanmoins, le DIY même lorsqu'il est appliqué au domaine musical, peut prendre diverses formes et revêtir des définitions variées selon l'aire géographique. Il est important de prendre en compte les spécificités locales d'une scène musicale DIY en particulier et, par conséquent, de comprendre son acceptation en contexte comme le préconisent Riom et Vidal (2017 : 49).

### 1.1.3 Le DIY comme engagement politique

Le DIY ne se réduit pas à une culture participative, il constitue aussi, pour Fabien Hein, un régime d'engagement qui encourage ses acteurs et actrices « à inventer et à innover »

---

<sup>9</sup> Soit un « apprentissage par la pratique ».

et « [à] s'affranchir des cadres existants pour en créer d'autres » (2012a : 52). En ce sens, « le DIY s'établit dès lors comme une interface entre la société de consommation et le refus radical de celle-ci » (Jamet, 2015 : 448-449). Le DIY en tant que régime d'engagement se base sur des principes d'auto-organisation et de détournement subversif (Jamet, 2015 : 448). Le DIY rejette et en même temps s'adapte au système capitaliste (*Ibid.* : 443). L'idée est de se débrouiller pour composer avec le cadre existant, dans ses marges. Le DIY est donc un équivalent du « système D » (Donfu, 2010 ; Hein, 2011, 2012a) qui s'accompagne d'une éthique de l'indépendance. L'autonomie peut être relative, mais l'indépendance en est une condition nécessaire (Donfu, 2010 ; Hein, 2012a : 146) et y est hautement valorisée (Riom et Vidal, 2017 : 53). L'authenticité est également une valeur importante pour l'éthos DIY (Jamet, 2015 : 452 ; Bennett et Guerra, 2018 : 11). À noter également que le DIY est « [f]ondamentalement “non profit” » (Donfu, 2010).

Au-delà du régime d'engagement et de l'incitation à la pratique, le DIY mobilise un registre d'action caractérisé entre autres par l'autogestion (Hein, 2012a). Hein précise que « [l]e régime d'engagement DIY articule, à des degrés divers, quatre grands types d'activités autodéterminées : l'autoproduction, l'autodistribution, l'autopromotion et l'autogestion » (2012a : 95). Il considère que dans le DIY, nous observons plutôt une codétermination plus qu'une autodétermination, car ces activités restent conditionnées par un ensemble de facteurs extérieurs (*Ibid.*). Ainsi, « “faire”, c'est “faire ensemble” » (*Ibid.* : 95), ce qui crée des réseaux affinitaires d'entraide. Dans une scène musicale DIY, la solidarité, la coopération et la collaboration se substituent à la concurrence (*Ibid.* : 146) et aux logiques entrepreneuriales (Le Roulley, 2016 : 161) que l'on trouve dans d'autres scènes.

Le DIY peut aussi être entendu comme un courant contre-culturel qui oppose au « système marchand » et au « modèle capitaliste », « un mode de vie underground » reposant sur les préceptes du « “faire soi même” appliqué aux objets de la vie courante

comme aux productions artistiques et intellectuelles » (Donfu, 2010). Lorsqu'il est conçu et adopté en tant que mode de vie, le DIY

se considère comme une alternative à la société d'ultra-consommation. Puisant dans des savoir-faire abandonnés comme dans les nouveaux potentiels numériques, à la frontière du bidouillage, de la personnalisation et de l'invention, le DIY s'appuie sur les valeurs qui fondent une totale autonomie alimentaire, artisanale, et pédagogique, mais aussi économique, écologique et politique (*Ibid.*).

Autrement dit, le DIY selon cette conception est un mode de vie alternatif qui s'oppose à la production capitaliste et vise une autonomie. Lorsqu'il est défini ainsi, certains mouvements décroissants ainsi que des ZAD<sup>10</sup> peuvent mettre en pratique un mode de vie DIY. En résumé, on peut affilier le DIY à plusieurs théories, mais dans les faits, il est surtout une logique de « débrouille individuelle » (*Ibid.*) et collective qui peut être appropriée par différents mouvements (punks, phalanstères, Kibboutz, scoutisme, ZAD, etc.) ou associé à différents courants de pensée (situationnisme, décroissance, anarchisme, néolibéralisme, etc.) ainsi qu'à des pratiques très diversifiées.

Dans le domaine musical, le DIY repose sur un ensemble de pratiques organisationnelles et de valeurs partagées par des acteurs et actrices qui se positionnent en rupture avec le capitalisme, le néolibéralisme et « en résistance au phénomène de marchandisation de la musique » (Le Rouley, 2016 : 158) et mènent par ce biais une résistance collective (Culton et Holtzman, 2010 : 272). Le DIY est donc également une posture politique. Selon une perspective matérialiste, le but est de s'émanciper des

---

<sup>10</sup> ZAD est l'acronyme de « zone à défendre », dont la définition est proche des TAZ (*Temporary Autonomous Zones*) anglo-saxonnes. Les ZAD sont des mouvements d'occupation temporaire d'espaces par des personnes (les zadistes) qui s'opposent à l'exploitation de terres ou à l'aménagement de ces espaces. Pour Sylvaine Bulle, une « [z]one à défendre est avant tout une occupation à des fins de transformation sociale » (2016). Cependant, une ZAD est aussi le terrain d'une « expérimentation politique, les occupants s'auto-organisant pour faire de leur lieu de vie une "Commune" révolutionnaire et utopique, bien au-delà de la critique du capitalisme » (Bulle, 2016). L'une des ZAD les plus connues de France était celle de Notre-Dame-des-Landes, opposée à la construction d'un aéroport dans l'ouest de la France.

industries culturelles *mainstream* et capitaliste en s'appropriant les modes de production et de diffusion des biens culturels. Pour Bennett et Guerra, le DIY sert avant tout de contre-force au néolibéralisme (2018 : 12). Ces auteur·e·s ajoutent que « DIY can mean the creation of a symbolic alternative through a (physical or metaphoric) space of self-empowerment, mutual help and alternative social engagement<sup>11</sup> » (*Ibid.* : 12). Une scène musicale DIY repose donc sur une grande solidarité, la mutualisation de ressources variées (Le Roulley, 2016 : 161), ainsi qu'une volonté de faire hors des carcans des industries culturelles capitalistes et hégémoniques. Par ailleurs, certains auteurs (Culton et Holtzman, 2010 ; Le Roulley, 2016) étendent la résistance politique des scènes DIY à un rejet de toutes formes de « dominations (sexiste, capitaliste, raciste, homophobe) » (Le Roulley, 2016 : 158) et de hiérarchies (Culton et Holtzman, 2010 : 274 ; Debies-Carl, 2014 : 72).

Parler de scène musicale alternative n'est de ce fait, pas suffisant. Certaines scènes musicales peuvent être alternatives, car elles se construisent en opposition avec l'industrie *mainstream* du disque ou bien contre l'hégémonie culturelle, mais ne suivent pas nécessairement un régime d'engagement DIY. Pour Jean-Marie Seca,

[I]es qualificatifs “underground” ou “alternatifs” [...] permettent d'évoquer l'empreinte “minotariste”, intimiste, semi-publique et amateur des pratiques auxquelles elles se réfèrent. La faible reconnaissance sociale le rapport ambigu à la convention ou à la commercialisation, le déni de l'influence des vedettes, la recherche velléitaire d'un public et d'un “vedettariat” de substitution, la volonté de préserver une authenticité expressive et une démarche originale sont quelques-unes des caractéristiques de ces styles qui, bien que se voulant “dissidents”, “en marge”, “purs” opposés, demeurent tourmentés par les normes majoritaires de la réussite. (2007 : 22)

---

<sup>11</sup> « [...] le DIY peut signifier la création d'une alternative symbolique à travers un espace (physique ou métaphorique) d'autonomisation, d'entraide et d'engagement social alternatif » [ma traduction].

Par conséquent, il est possible d'être alternatif et d'adopter certaines des pratiques que l'on retrouve dans le DIY sans nécessairement suivre une éthique, un fonctionnement et un engagement DIY. Le régime d'engagement et l'éthique DIY, dans le cadre des musiques alternatives, sont conscientisés par les acteurs et actrices qui s'en revendiquent. Cependant, tout faire soi-même peut être subi, à défaut d'avoir l'opportunité de fonctionner autrement (Le Roulle, 2016 : 158). Dans ce cas, la dimension politique et les valeurs inhérentes au DIY disparaissent. Le DIY n'est alors plus une éthique, mais simplement une manière de faire, à défaut de pouvoir faire autrement.

Le DIY auquel je ferais référence dans ce mémoire inclut aussi bien les pratiques que la dimension éthique, ce qui comprend aussi la posture politique par son aspect conscient et choisi. Autrement dit, j'apprends le DIY dans cette recherche comme une manière de faire, opposée aux logiques marchandes, selon des pratiques collaboratives, solidaires et égalitaristes, entre des acteurs et actrices qui partagent des valeurs analogues et dont l'objectif est de parvenir à une indépendance. Je ne conçois pas le DIY comme un mode de vie totalisant, car cela ne s'applique pas obligatoirement à la réalité urbaine des acteurs et actrices de cette scène musicale.

## 1.2 L'organisation de concerts DIY

Que sont les organisations de concert DIY ? Je spécifierai d'abord dans cette partie ce que j'entends lorsque je fais référence aux organisations de concerts DIY en précisant qui sont les personnes qui en font partie. Je décrirai ensuite le processus d'organisation de concerts DIY tel qu'il est exposé dans la littérature. Enfin, j'exposerai les contraintes généralement rencontrées par ces organisations de concert.

### 1.2.1 Les organisations de concerts DIY

Les personnes qui organisent des concerts alternatifs et DIY sont communément désignées, au sein de la scène musicale alternative parisienne, par le vocable « orga » pour « organisation » ou bien « asso » pour « association ». J'emploierai donc le terme « organisation » pour faire référence aux associations, individu·e·s ou groupes de personnes qui organisent des concerts de musique alternative DIY. Ces organisations sont les médiatrices entre les artistes (soit les groupes de musique), les gérant·e·s des lieux (propriétaires de bars, occupant·e·s de squats, programmeurs et programmatrices de salles, etc.) et le public. Ce sont elles qui trouvent les lieux et négocient avec les différents intermédiaires pour parvenir à organiser un concert. Elles ont donc la responsabilité du choix des lieux en plus du processus d'organisation de l'évènement.

Les organisations DIY sont de plusieurs types. Il peut s'agir de collectifs informels et muables selon les disponibilités de chacun·e ; des personnes organisant seule (ou avec l'aide d'ami·e·s et de proches) certains évènements de manière ponctuelle ou récurrente ; des associations ayant un statut légal et officiel et occasionnellement, des groupes de musique qui se programment eux-mêmes. La composition de ces organisations est variée. Une organisation comporte généralement entre une et une dizaine de personnes. Les personnes qui organisent ce type de concert sont aussi bien des hommes que des femmes<sup>12</sup>, d'âges variés.

Certaines organisations ne font jouer que des groupes de musiques locaux alors que d'autres organisent aussi bien des groupes français qu'internationaux. Certaines sont

---

<sup>12</sup> Notons, comme le précise Le Roulley, que les rôles au sein des collectifs d'organisations de concerts plus nombreux sont souvent genrés. Ainsi, « il n'est pas rare, dans les tâches d'organisation collective de concerts, de voir les femmes confinées à des rôles spécifiques qui renvoient aux positions occupées en dehors de la scène. On les retrouve par exemple au catering — comprendre en cuisine —, à l'accueil — comprendre hôtesse —, ou encore aux entrées — comprendre caissière. Les tâches techniques comme la sonorisation sont majoritairement tenues par les hommes » (Le Roulley, 2016 : 164).

plus diversifiées que d'autres au niveau des styles de musiques qu'elles programment. Un petit nombre ont des affinités politiques assumées avec des mouvements antifascistes ou anarchistes. Les organisations politisées ont tendance à programmer des concerts en soutien à différentes causes. L'argent récolté est ainsi distribué à des associations qui, par exemple, viennent en aide aux migrant·e·s ou aux sans-abris. Ces concerts de soutien peuvent aussi être organisés dans le but de récolter des fonds reversés par la suite à diverses luttes (nationales comme les « zones à défendre », mais aussi internationales), syndicats (tels que le CLAP, soit le Collectif des livreurs autonomes de Paris) ainsi qu'à certains espaces autogérés (par exemple, une cantine autogérée, une librairie anarchiste, un squat, etc.). Enfin, certaines associations organisent parfois des concerts alternatifs DIY dans des lieux souterrains, mais aussi des événements plus officiels, dans des salles locatives, en programmant des groupes de musique de plus grande renommée, ayant un statut plus ou moins indépendant, et dont on peut acheter les billets à l'avance sur des billetteries en ligne.

Par ailleurs, de nombreuses personnes impliquées dans l'organisation de concerts sont actrices à différents niveaux de la scène. Comme mentionné précédemment, la pluriactivité est fréquente dans les scènes musicales DIY (Debies-Carl, 2014 : 72 ; Guibert, 2012 : 100 ; Humeau, 2018 : 53 ; Le Roulley, 2016 : 160-161). Cette pluriactivité s'illustre à travers une multiplicité de rôles tenus et de tâches effectuées au sein de la scène par les personnes qui en font partie (Bennett et Guerra, 2018 : 11 ; Culton et Holtzman, 2010 : 274 ; Debies-Carl, 2014 : 74 ; Guibert, 2012 : 100 ; Turbé, 2016 : 99). Ces rôles et tâches, comme le soulignent Bennett et Guerra (2018 : 11), sont hétérogènes et flexibles. Concrètement, en plus d'être aussi spectatrices et organisatrices de concerts, certaines personnes impliquées dans une scène DIY peuvent jouer dans un ou plusieurs groupes de musique, posséder une *distro*<sup>13</sup> qu'elles

---

<sup>13</sup> *Distro* est un terme répandu dans les scènes musicales alternatives pour parler d'une source de distribution de publications et musiques enregistrées indépendantes. De manière pratique, il s'agit souvent d'une personne

présentent lors de différents évènements, participer à une émission spécialisée dans les musiques alternatives dans une radio locale ou sur internet, écrire un *zine* ou un *webzine*, gérer un label alternatif, faire des illustrations et d'autres types d'activités. Ces différentes occupations peuvent varier au cours de la « carrière » ou trajectoire de chaque personne (Bennett et Guerra, 2018 ; Humeau, 2018).

### 1.2.2 Organiser un concert DIY

L'organisation de concerts alternatifs DIY est toujours bénévole puisque le DIY est une manière de faire et une éthique basées sur le non-profit. Organiser un concert de musique alternative DIY fait appel à la solidarité des membres de la scène : logement pour les artistes non locaux, coups de main ponctuels, aide pour transporter du matériel, prêt de matériel entre les groupes ou les organisations, logique du prix libre<sup>14</sup>, distribution de *flyers*<sup>15</sup>, etc. Dans le documentaire Temps plein (2017) de Vincent Delbos, Arnaud Gravade et Aline Tournier, Miles Oliver, un acteur de la scène musicale DIY parisienne (musicien et organisateur de concerts) s'exprime au sujet de l'organisation de concerts. Il explique qu'organiser un concert DIY nécessite d'effectuer un certain nombre de tâches, notamment : faire à manger pour les groupes, parfois jouer avec son propre groupe, tenir les entrées, et même « parlementer avec les patrons des lieux qui sont parfois pas très commodes ». Par conséquent, il estime qu'il

---

ou d'une association qui tient une table à divers évènements alternatifs, pour vendre des *zines*, des brochures, des livres, des CDs, disques ou K7, et parfois d'autres objets (bijoux, artisanat, etc.).

<sup>14</sup> Certains concerts de musique alternative DIY fonctionnent avec un « prix libre » aux entrées. Parfois, ce sont certains lieux, notamment des squats ou des bars, qui imposent l'application du prix libre aux organisations. Cela signifie que pour pouvoir assister au concert, le public donne ce qu'il veut ou peut à l'entrée. Le prix libre se base sur des valeurs participatives de solidarité et d'équité héritées des mouvements libertaires. Cependant, l'argent récolté n'est parfois pas suffisant pour rembourser les frais d'organisation, par conséquent, on peut voir de plus en plus l'expression « prix libre, mais respectueux » sur les *flyers*, ou bien un prix conseillé affiché à l'entrée dans le but d'inciter le public à donner un peu plus et à lui faire prendre conscience que l'organisation d'un concert n'est pas gratuite.

<sup>15</sup> Les *flyers* sont des tracts en papier (souvent photocopiés pour les concerts alternatifs DIY), la plupart du temps en format A6 (soit l'équivalent d'environ un quart de format « lettre »), qui permettent d'annoncer les concerts à venir. Ces *flyers* sont distribués à l'entrée des concerts. C'est un moyen de diffuser l'information.

est important de s'entourer « d'une bonne bande ». Autrement dit, même lorsqu'une personne organise un concert DIY seule, d'autres membres de la scène lui viennent en aide.

Lors d'un concert alternatif DIY, habituellement plusieurs groupes jouent, dont des artistes locaux qui se produisent souvent avec un ou plusieurs groupes non locaux en tournée. Généralement, les groupes locaux ne sont pas rémunérés contrairement aux groupes en tournée qui ont besoin d'être défrayés afin de rembourser leurs frais de transport (Culton et Holtzman, 2010 : 275). Dans le cas des concerts de soutien, les groupes ne reçoivent pas de contribution financière, la majorité des bénéfices étant reversée à la cause concernée (*Ibid.* : 275). Dans les lieux alternatifs tels que les squats, mais pas seulement, les concerts sont généralement à prix libre, prix modiques ou gratuits (Roizès, 2019). Des concerts de soutien peuvent y être organisés dans le but de récolter des fonds pour certaines luttes ou pour faire parler d'elles (*Ibid.*).

En résumé, organiser un concert alternatif DIY nécessite d'avoir un lieu, des groupes de musique, du matériel de son, une personne qui s'occupe du son et d'autres personnes impliquées et motivées. Les modalités d'organisation du concert peuvent varier selon les objectifs des organisations (organiser un concert de soutien, faire jouer des groupes qui viennent de loin, etc.).

### 1.2.3 Difficultés et contraintes de l'organisation de concerts DIY

#### 1.2.3.1 Contraintes financières

L'organisation d'un événement musical, même alternatif et DIY, engendre des coûts. Il faut par exemple, avancer de l'argent avant l'événement pour imprimer des flyers et pour fournir la nourriture<sup>16</sup> et les boissons destinées aux artistes (Temps Plein, 2017).

---

<sup>16</sup> En France lorsque l'on organise un concert alternatif, il est nécessaire de prévoir un *catering*, soit de la nourriture pour les groupes qui vont se produire. Or, cela entraîne des coûts supplémentaires. Ce *catering* n'est

Après le concert, il est courant de rémunérer l'ingénieur·e du son (appelé·e « ingé-son ») qui est généralement la seule personne payée pour son travail, et enfin, défrayer les groupes, notamment ceux qui sont en tournée (Culton et Holtzman, 2010 ; Riom et Vidal, 2017 : 51).

Les contraintes financières sont un aspect non négligeable de l'organisation de concerts alternatifs DIY. Au-delà de la rémunération des groupes, du paiement de l'ingé-son et des frais divers, les coûts de location de certaines salles et le manque de public ou de générosité du public (notamment lorsque les concerts sont à « prix libre ») peuvent créer des déficits pour la ou les personnes qui font partie de l'organisation (Debies-Carl, 2014 : 78). Les organisations ne savent pas nécessairement quand elles vont pouvoir récupérer l'argent investi dans le concert (Temps Plein, 2017). En effet, ces événements ne rapportent, bien souvent, que peu d'argent et il n'est pas rare de voir, après un concert, les membres d'une organisation payer de leurs poches ou ne pas être en mesure de rembourser leurs frais. Les problèmes d'ordre financier peuvent mener à des tensions (Riom et Vidal, 2017 : 51). Lorsqu'à l'inverse le concert engendre un surplus, l'argent récolté est gardé par l'organisation qui s'en servira pour de futures dates (Culton et Holtzman, 2010 : 275) ou bien l'investira dans d'autres activités (par exemple, dans la production de disque si l'organisation gère également un label).

### 1.2.3.2 Manque de lieux ou de disponibilité des lieux

Dauncey et Le Guern (2007 : 97) constatent une précarité des budgets, mais également des difficultés pour les personnes qui organisent des concerts ainsi que pour les groupes à trouver des lieux d'accueil. Se pose alors la question d'un possible manque de lieux adaptés ou acceptant ces types de musiques et de publics, comme le relèvent Riom et Vidal pour le cas de la Suisse (2017). En Suisse, un manque de salles de concert non

---

pas indispensable dans tous les pays. En Amérique du Nord, les concerts alternatifs DIY sont généralement organisés sans *catering* prévu pour les musicien·ne·s et les groupes de musique ne s'en plaignent pas, ce qui ne serait pas concevable en France où c'est une norme.

commerciales réduirait les occasions de jouer pour les groupes de musique DIY locaux (*Ibid.* : 53).

Les membres d'une scène DIY peuvent avoir tendance à se tourner vers des lieux non officiels, car ces lieux fournissent des espaces pour des genres musicaux qui ne pourraient pas être programmés ailleurs (Culton et Holtzman, 2010 : 282 ; Riom et Vidal, 2017 : 51). Différentes normes et particulièrement celles qui entourent la gestion du bruit, favorisent certaines esthétiques musicales au détriment d'autres, puisque des salles choisissent d'abandonner les styles jugés trop bruyants (Dauncey et Le Guern, 2007 : 91). D'autre part, des lois ou des arrêtés préfectoraux peuvent mener à la fermeture temporaire ou définitive de certains lieux qui accueillent des concerts. Ces fermetures administratives touchent principalement les bars et les squats en raison de plaintes répétées envers les nuisances sonores émises par ces lieux (Roizès, 2019). Or, ces fermetures peuvent arriver brusquement, les programmeurs et programmatrices de concerts alternatifs DIY doivent donc faire face à ce type d'imprévu.

Les bars et salles officielles peuvent prélever un certain pourcentage du prix des entrées ou même louer les lieux, ce que les organisations, déjà fragiles financièrement, n'apprécient guère (Culton et Holtzman, 2010 : 273 ; Riom et Vidal, 2017 : 51). Les organisations rencontrent donc moins de risques financiers en organisant dans les lieux non officiels qui ne prélèvent aucune part des entrées. Toutefois, bien que les lieux non officiels, tels que les squats, offrent une plus grande marge de liberté dans l'organisation, les concerts revêtent alors un caractère illégal ce qui peut engendrer d'autres difficultés d'organisation (discrétion, risque de présence policière, etc.). Philippe Roizès (2019) note que les squats occasionnent fréquemment des problèmes de voisinage, car ces lieux ne sont pas ou sont mal insonorisés. Dans les années 1980, des problèmes de sécurité pouvaient aussi survenir, les squats devenant alors le théâtre de « bastons » et de règlements de compte (Roizès, 2019).

### 1.2.3.3 Faible fréquentation causée par le lieu, son emplacement ou de la concurrence

Le choix du lieu peut également avoir une influence sur la venue du public. Certains lieux attirent du monde, car le public apprécie l'endroit (indépendamment des artistes qui s'y produisent). À l'inverse, d'autres pourraient faire fuir le public pour diverses raisons : lieu jugé non accueillant et peu agréable ; salle loin des transports en commun (donc pas pratique d'accès) ; boycottage de certains lieux pour diverses raisons (agressions sexuelles reconnues ou soupçonnées dans un lieu, conflits d'intérêts, raisons financières, différends avec les gérant·e·s des lieux, incompatibilité politique, etc.). Nous pouvons aussi nous demander si, comme le relèvent Dauncey et Le Guern (2007 : 99), la programmation de groupes plus grande renommée, dans des salles officielles, est prise en compte par les organisations alternatives lorsqu'elles programment des groupes d'un style musical semblable qui attirent sensiblement le même public. En d'autres termes, il s'agit de se demander si les organisations DIY mettent en place certaines tactiques permettant une compatibilité des concerts dans le but de ne pas perdre leur public potentiel qui assisterait à un autre concert.

Si l'on considère les différentes contraintes évoquées que rencontrent les personnes qui organisent des concerts alternatifs DIY à Paris, nous pouvons nous questionner sur leurs motivations. Formulé autrement, cela amène à se demander ce qui les pousse à continuer malgré les obstacles. Selon certain·e·s auteur·e·s que mentionne Gêrôme Guibert, « l'augmentation des contraintes des acteurs ou l'arrivée d'une crise économique ne sont pas obligatoirement synonymes d'un dépérissement des scènes ou de leur moindre robustesse », mais pourraient au contraire, représenter l'une des raisons qui rend une scène « prolifique » (2012 : 117). Ainsi, les difficultés rencontrées favoriseraient la mise en place de solutions qui permettraient à une scène de se déployer dans un nombre plus important de lieux (Fauteux, 2017 : 219).

### 1.3 Les lieux d'accueil des concerts alternatifs DIY

Dans cette partie j'exposerai les types de lieux d'accueil de concerts DIY mentionnés dans la littérature en soulignant l'importance des salles informelles, puis je préciserai quels sont les lieux d'accueil des concerts DIY que l'on peut trouver en région parisienne.

#### 1.3.1 Différents types de lieux d'accueil

Pour Le Rouley (2016 : 166), l'activisme DIY rupturiste repose sur deux logiques : faire avec ce qui existe et rechercher l'autonomie dans le temps et l'espace. Ces deux logiques amènent à organiser des événements dans des types de lieux différents : plutôt des bars, des cafés-concerts et des salles en location pour la première et des squats et espaces autogérés pour la seconde. Dans ces deux types de lieux, les contraintes ne sont pas les mêmes. Ces deux logiques ne s'excluent pas puisque les organisations peuvent programmer des dates dans différents types de lieux en fonction notamment des disponibilités de ces espaces.

Jeffrey S. Debies-Carl (2014 : chap.5), dans sa typologie des espaces punk DIY aux États-Unis, propose de distinguer quatre types de lieux : les « espaces DIY institutionnels », les « espaces DIY marginaux », les « salles *mainstream* institutionnelles » et les « salles *mainstream* marginales »<sup>17</sup> (Debies-Carl, 2014 : 133, 271-273, 258, ma traduction). Ces différents types de lieux se positionnent sur deux axes, un premier basé sur leur caractère plus ou moins institutionnel ou marginal et un second suivant leur mode de fonctionnement plus ou moins *mainstream* et commercial (soit à but lucratif) ou DIY et punk. Dans cette typologie, le terme institutionnel renvoie à des lieux qui existent depuis un certain temps et sont reconnus en tant que lieux

---

<sup>17</sup> Dans le texte, « *institutional DIY spaces* », « *marginal DIY spaces* », « *institutional mainstream venues* » et « *marginal mainstream venues* » (Debies-Carl, 2014 : 133).

d'accueil de concerts. Les lieux d'accueil marginaux sont eux marqués soit par l'éphémère (si ce sont des lieux DIY), soit par l'accueil ponctuel ou occasionnel de concerts. Le premier type de lieux d'accueil, les « espaces DIY institutionnels », comprend les squats (en contexte européen), et les appartements, maisons et sous-sols de maisons (en contexte nord-américain), qui organisent régulièrement des concerts alternatifs et sont reconnus dans la scène pour ces activités. Les « espaces DIY marginaux » sont, pour l'auteur, des lieux intérieurs ou extérieurs, où sont organisés ponctuellement des concerts DIY. Les « salles *mainstream* institutionnelles » représentent les salles de spectacles officielles et de jauge élevée et les « salles *mainstream* marginales » sont les bars, cafés et restaurants qui accueillent de temps à autres des concerts de musiques alternatives DIY.

Les concerts des scènes alternatives DIY peuvent donc se tenir dans des lieux plus ou moins officiels en fonction des disponibilités, des opportunités, mais aussi des groupes de musiques qui s'y produisent (par exemple, un groupe de grande renommée va avoir tendance à se produire dans des salles *mainstream* institutionnelles). Cependant, les espaces DIY sont préférés aux salles *mainstream* par les membres de la scène, car ils sont en adéquation avec leurs modes de vie et valeurs (Debies-Carl : 172-173).

### 1.3.2 Salles de concert informelles et identité collective d'une scène

Riom et Vidal (2017 : 50) observent que les concerts de la scène DIY de Nouvelle-Angleterre (Nord-Est des États-Unis) ont principalement lieu dans des salles non officielles telles que des maisons, des galeries d'art et des magasins de disques (2017 : 50). Toujours en contexte Nord-Américain, Kenneth Culton et Ben Holtzman (2010) en s'intéressant à la scène punk DIY de Long Island remarquent que les concerts s'y produisent généralement dans des maisons et sous-sols de maisons et Brian Fauteux (2017) en étudiant la scène « *weird punk* » de Vancouver découvre que ses concerts se tiennent régulièrement dans des entrepôts ou des parkings. Ces trois exemples, comme

je vais le montrer, témoignent de l'importance des salles informelles pour les scènes musicales DIY.

Fauteux (2017) en s'intéressant à la scène « weird punk » de Vancouver, constate que de nombreux lieux dans lesquels avaient lieu des concerts à Vancouver ont fermé à cause du « renouvellement urbain » ainsi que de restrictions municipales concernant la vente d'alcool et le bruit. Il considère que cette scène s'est formée en réponse à, mais aussi en contestant les politiques de la ville qui favorisaient le développement des quartiers résidentiels de classes moyenne et supérieure et les commerces au détriment des lieux de diffusion musicale et de vie nocturne (*Ibid.* : 211). En s'appuyant sur un éthos DIY, cette scène « weird punk », « *has enabled bands to make use of tactical spaces, illegal and otherwise, that do not require a certain standard of acoustics, such as warehouses, basements, and parking garages*<sup>18</sup> » (*Ibid.* : 211). Ce sont les lieux alternatifs, souterrains et illégaux qui permettent à la musique indépendante de circuler à Vancouver (*Ibid.* : 223). Cette scène déploie une tactique de la débrouille, ou du « faire avec » (« *make do* ») qui lui permet de composer avec un cadre contraignant (*Ibid.* : 222). Ainsi, des lieux variés peuvent accueillir les concerts alternatifs de Vancouver, allant des parkings et entrepôts jusqu'à des lieux moins conventionnels pour une scène alternative DIY, tels que des centres commerciaux (*Ibid.* : 222).

Culton et Holtzman (2010) observent que la scène punk DIY de Long Island du début des années 2000 s'est bâtie en opposition aux bars et salles de concerts dont les membres de la scène ne partageaient pas les mêmes objectifs et considéraient que les propriétaires de bars ou de salles de concerts s'enrichissaient sur leur dos (*Ibid.* : 273). C'est ainsi que des « *house shows* » (concerts de maison) et « *basement shows* » (concerts de sous-sols) ont démarré. Ce sont des concerts qui ont lieu dans les salons ou les sous-sols de maisons de particuliers membres de la scène, à tarif bas et parfois

---

<sup>18</sup> « a permis à des groupes d'utiliser des espaces tactiques, illégaux ou non, qui n'exigent pas un certain niveau d'acoustique, tels que des entrepôts, des sous-sols et des parkings » [ma traduction].

en soutien à des causes. Ce type de lieux d'accueil, contrairement aux bars ou aux salles officielles, constituent des espaces libres pour cette scène. Les concerts de sous-sols sont jugés par les membres de la scène comme permettant de créer davantage d'intimité et d'interaction entre les groupes et le public (*Ibid.* : 273). De plus, ces lieux recèlent un potentiel politique qui ne se retrouve pas dans les bars ou dans les salles locatives, car ils permettent d'échapper aux logiques commerciales ainsi qu'aux idéologies dominantes prévalentes à l'extérieur de la scène (*Ibid.* : 273).

Les membres de la scène DIY de Nouvelle-Angleterre présentent les mêmes sentiments envers les bars et salles de concert que ceux de la scène punk DIY de Long Island, les considérant comme des « *places that only care about business*<sup>19</sup> » (Riom et Vidal, 2017 : 51). Ces salles de concerts et bars préfèrent de ce fait attirer un large public en évitant les prises de risques afin de remplir leurs salles. Le public DIY déclare préférer les concerts qui se déroulent dans des maisons (« *private house show* »), car ils facilitent les échanges et apportent un plus grand sentiment d'intimité et de sécurité que les concerts organisés dans les bars ou salles officielles (*Ibid.* : 51).

Ces trois scènes DIY privilégient donc les concerts dans des salles informelles, qui ne sont par ailleurs pas légales puisqu'elles n'ont pas de licences de spectacle. L'illégalité des lieux peut mener à la mise en place de tactiques de discrétion comme, par exemple, garder l'adresse du lieu secrète ou nommer ces salles informelles avec des pseudonymes (Riom et Vidal, 2017 : 50). Les membres de ces scènes DIY expriment également se sentir plus à l'aise dans ce type de lieux qui correspond à leurs valeurs, échappent aux logiques marchandes capitalistes et favorise les échanges et l'intimité contrairement aux bars et salles officielles. De plus, dans ces trois cas, une identité collective se forme autour de lieux phares (l'*Emergency Room* pour Vancouver et les deux principales maisons dans lesquelles avaient lieu des concerts de sous-sols à Long

---

<sup>19</sup> « des lieux qui ne s'intéressent qu'au chiffre d'affaires » [ma traduction]

Island) qui concentrent une grande effervescence artistique ou bien autour d'un réseau organisé de groupes locaux, d'acteurs et actrices et de lieux informels (pour la scène DIY de Nouvelle-Angleterre). Donc les salles de concert informelles participent à la formation de l'identité collective de ces scènes DIY.

### 1.3.3 Lieux d'accueil des concerts DIY en région parisienne

Le Roulley distingue des différences entre l'organisation de concerts dans les espaces urbains et ruraux. Il précise qu'

[e]ntre un concert dans une communauté rurale anarcho-punk et un concert à Paris, il y a une différence majeure : la population diffère de manière quantitative et qualitative. D'une part, l'espace urbain est le lieu de concentration du pouvoir politique (centralisation des institutions) et économique (métropolisation) (Lefebvre, 1974), et les possibilités d'occuper des lieux d'autonomie sont soumises à une plus forte répression pour cette raison (2016 : 166).

Par conséquent, les lieux d'accueil de concerts DIY en contexte urbain peuvent différer de ceux que l'on rencontre dans des zones rurales, ou dans des villes moins densément peuplées que Paris.

En s'intéressant aux lieux occupés par la scène punk et rock alternative parisienne depuis la fin des années 1970 (époque marquée par l'émergence du punk en France), Roizès (2019) s'aperçoit que, périodiquement, de nouveaux types de lieux se dégagent, sans pour autant qu'il y ait un type de lieu exclusif à chaque période. À la fin des années 1970, les groupes punks jouaient dans des salles de concert, des clubs, des théâtres et cafés-théâtres, des lycées et universités ainsi que des MJC (Maison des Jeunes et de la Culture). Autrement dit, les groupes jouaient partout où ils étaient susceptibles d'être accueillis et il n'y a pas de création de lieux spécifiques à cette période. Entre 1978 et 1985, Roizès (*Ibid.*) signale l'apparition de concerts dans des squats, principalement dans les quartiers populaires de l'Est parisien (notamment le

20<sup>ème</sup> arr. de Paris). À cette époque, les punks et adeptes de rock alternatif ouvraient des squats pour pouvoir y organiser des concerts, car les lieux existant comme les clubs ou les MJC ne leur correspondaient pas. Ces deux types de lieux présentaient diverses contraintes : dans les clubs, les prix d'entrée étaient prohibitifs, les services d'ordre peu compréhensifs et les concerts commençaient tard ce qui rendait difficiles les trajets retour pour les personnes du public habitant en banlieue ; dans les MJC, les personnes qui géraient les lieux ne comprenaient pas ces nouvelles musiques et cette culture alternative.

Au milieu des années 1980, ajoute Roizès (2019), l'expulsion des squats devient de plus en plus systématique à Paris. Un collectif d'organisation de concert, les Barrocks, se crée par nécessité, suivant le constat d'un manque de lieu pour accueillir ces musiques. Ce collectif décide d'investir les bars de quartiers les transformant ainsi en espaces conviviaux. Les concerts dans les bars restent à tarifs bas et ce sont des lieux moins des précaires que les squats, cependant les bars ont de petites jauges. Roizès (2019) constate enfin que de nos jours, tous ces lieux cohabitent : « [a]ujourd'hui on a le bar, le centre associatif, le club, le très grand local de répète où quelqu'un va décider d'organiser un tout petit concert, la MJC, la péniche, le squat artistique, le squat politique quand même beaucoup moins [...] et puis les salles officielles ». À cette liste s'ajoute certains « lieux atypiques », dont les squats conventionnés avec des contrats d'occupation temporaires (Lamontagne, 2020 ; Le Roulley, 2016). Enfin, Thomas Aguilera et Florence Bouillon notent que les squats libertaires et autonomes sont désormais majoritairement situés en banlieue proche (2013 : 136). Certains de ces squats peuvent accueillir occasionnellement des concerts alternatifs DIY. La scène DIY parisienne peut donc avoir recours à une diversité de lieux d'accueil pour ses concerts.

Organiser des concerts dans des bars n'était pas seulement une nécessité pour les Barrocks, mais exprimait aussi l'ambition d'ancrer le rock dans le tissu urbain des quartiers populaires et ainsi de lui donner une densité et un sens dans un Paris en voie

à l'embourgeoisement (ce qui se sentait dès les années 1980) (Roizès, 2019). Cela suivait également une volonté d'inscrire le rock'n'roll et le punk dans une continuité de la culture populaire. Par conséquent, le choix de l'emplacement des concerts peut être une question d'opportunité mais aussi de stratégie.

## CHAPITRE II

### ENTRE CONFLICTUALITÉ ET RÉGLEMENTATION, UN ÉTAT DES LIEUX DE LA SCÈNE MUSICALE DIY : REVUE DE LITTÉRATURE PROBLÉMATISÉE

Dans ce chapitre, je vais définir la problématique de ce mémoire en soulignant la conflictualité dans les villes en général et à Paris en particulier, avant de traiter des réglementations qui entourent l'expression musicale et la vie nocturne festive en contexte urbain. Ces éclaircissements permettront de comprendre le contexte dans lequel s'exprime cette scène DIY particulière. En effet, l'usage de la ville est traversé par des rapports conflictuels entre différentes forces politiques et sociales. Paris, comme d'autres métropoles occidentales, est marquée par un processus de gentrification qui la transforme en profondeur et qui peut avoir une influence sur l'implantation des lieux qui accueillent des concerts. De plus, un ensemble de réglementations entoure les salles de spectacle mais aussi les bars, induisant un certain nombre de normes que ces établissements doivent respecter. La scène musicale DIY parisienne s'inscrit et subsiste dans une ville marquée par cette conflictualité et compose avec les diverses réglementations qui entourent les établissements d'accueil des concerts.

#### 2.1 Conflictualité dans l'espace urbain et espaces alternatifs

Les villes sont traversées par un ensemble de rapports sociaux et politiques conflictuels. Mon objectif sera ici de présenter d'une part selon le cadre d'analyse de Lefebvre, et d'autre part à travers les travaux ultérieurs qui traitent du phénomène de gentrification, les manières dont se matérialise cette conflictualité dans l'espace urbain. Les pratiques

opposées aux formes dominantes de l'usage de la ville seront étudiées sous l'angle du droit à la ville. Le potentiel des espaces alternatifs dont les organisations DIY ont fréquemment recours, sera ensuite questionné.

### 2.1.1 La ville et l'espace urbain chez Henri Lefebvre

Dans cette partie, je me baserai principalement sur les théories d'Henri Lefebvre pour définir la ville et mettre au jour les tensions politiques et sociales qui surviennent dans l'espace urbain et qui participent à la transformation matérielle de la ville. Les organisations DIY pratiquent l'espace urbain. Ces tensions peuvent donc avoir une incidence sur les manières d'opérer de ces organisations de concerts DIY.

#### 2.1.1.1 Tensions politiques et sociales dans l'espace urbain

Pour Lefebvre (1968/2009 : 44), la ville est une médiation entre un ordre proche — soient les « relations des individus dans des groupes plus ou moins vastes, plus ou moins organisés et structurés » ainsi que les « relations de ces groupes entre eux » — qu'elle maintient et dont elle favorise la reproduction et un ordre lointain — définit comme « celui de la société, réglé par de grandes et puissantes institutions (Église, État), par un code juridique formalisé ou non, par une “culture” et des ensembles signifiants » — qu'elle « soutient » et « incarne ». L'ordre lointain, proche du pouvoir, s'impose aux individus et à la réalité urbaine. Il est au niveau de l'abstraction et de l'idéologie, mais devient visible lorsqu'il s'inscrit dans le réel par la pratique. Lefebvre définit la ville « comme projection de la société sur le terrain » (*Ibid.* : 54), mais aussi des temps et des rythmes. La ville pour Lefebvre se caractérise aussi « par la pluralité, par la coexistence et la simultanéité dans l'urbain de *patterns*, de façons de vivre la vie urbaine » (*Ibid.* : 55), soit différentes manières simultanées de vivre dans la ville, dans divers types d'habitats.

La ville articule plusieurs niveaux. D'abord au niveau le plus général, le « processus global d'industrialisation et d'urbanisation », ensuite au niveau intermédiaire la

« société urbaine, plan spécifique de la ville » (*Ibid.* : 72) et enfin au niveau spécifique « les relations d'immédiateté » (*Ibid.* : 58) soient les « modalités de l'habiter et modulations du quotidien dans l'urbain » (*Ibid.* : 72). Les villes s'étendent ce qui entraîne des conflits latents (*Ibid.* : 10). D'abord le processus d'industrialisation détruit la réalité urbaine dans les consciences et les pratiques. Ensuite, nous assistons à une extension de l'urbanisation et à une généralisation de la « société urbaine » ce qui mène à une perte de centralité des villes (*Ibid.* : 19). Finalement, cela mène à la création d'une nouvelle centralité, le noyau urbain devient centre de décision afin de restaurer la réalité urbaine. Ce centre de décision concentre l'information, les connaissances et le pouvoir. Ainsi, une rationalité organisatrice et techniciste se met en place pour gérer l'urbain. Lefebvre appréhende cette rationalité en tant qu'idéologie mise en place par l'État et qui sous-tend une stratégie de classe.

Pour Lefebvre, la ville est planifiée selon une idéologie rationaliste ce qu'il critique, car selon lui, cette rationalité d'État « refuse la ville comme moment, comme élément, comme condition » et « ne l'admet que comme outil et dispositif » (1968/2009 : 74). Avec la crise de la ville, Lefebvre constate que les institutions urbaines situées à l'échelle municipale sont en crise en raison d'une « double pression de l'État et de l'entreprise industrielle » (*Ibid.* : 76) caractérisée par un rationalisme bureaucratique de l'État qui va dans la même direction que celui de l'organisation industrielle des grandes entreprises. Selon lui, « [t]antôt l'État, tantôt l'entreprise, tantôt les deux (rivaux, concurrents, mais souvent associés) tendent à accaparer les fonctions, attributs, prérogatives de la société urbaine » (*Ibid.* : 76). Cette logique de planification rationaliste tend à homogénéiser le paysage urbain et l'habitat. La ville ainsi construite laisse moins de place à l'œuvre ainsi qu'aux facultés d'appropriation de l'espace. En conséquence, la « société urbaine » a tendance « à se fondre d'une part dans l'aménagement planifié du territoire, dans le "tissu urbain" déterminé par les contraintes de la circulation », mais aussi « dans des unités d'habitation telles que les secteurs pavillonnaires et les "grands ensembles" » (*Ibid.* : 76).

Toutefois, Lefebvre (*Ibid.* : 76) comprend aussi la ville comme un foyer d'agitation, car elle agit comme intermédiaire et lieu de rencontre. L'urbain est alors compris comme un « lieu de désir, déséquilibre permanent, siège de la dissolution des normalités et contraintes, moment du ludique et de l'imprévisible » (*Ibid.* : 77), ce qui va à l'encontre des idéologies planificatrices rationalistes. Selon Mark Purcell, l'urbain est pour Lefebvre « un ensemble social et spatial complexe, qui transcende la ville physique, pour incorporer des réseaux d'acteurs et de systèmes impliqués dans des relations multiples, à de nombreuses échelles diverses » (Purcell, 2009 : 45). Donc l'urbain est marqué par des relations sociales et des rencontres non nécessairement planifiables. La ville, qui elle est planifiée, est le terrain de ces rencontres. De ce fait, pour Anne Clerval (2012 : 38), selon une perspective anticapitaliste, il est possible de mobiliser la ville en tant qu'outil révolutionnaire à condition de dévoiler les manières dont elle est produite par le capitalisme ainsi que les rapports de classe, mais aussi par l'ensemble des rapports de dominations et des décisions politiques gouvernementales.

#### 2.1.1.2 Espaces vécu, perçu et conçu

Chez Lefebvre, « [l]'espace (social) est un produit (social) » (Martin, 2006 : 3). C'est le mode de production qui organise et produit « son espace et son temps » conjointement à quelques rapports sociaux (*Ibid.* : 3). Une conflictualité presque « souterraine » s'illustre dans l'espace (*Ibid.* : 4). En conséquence, l'espace est selon cette conception un moyen de production mais également « un moyen de contrôle donc de domination et de puissance » (*Ibid.* : 3). Cela amène à se demander qui produit et contrôle cet espace.

Lefebvre envisage une triplicité de l'espace : l'espace vécu, l'espace conçu et l'espace perçu. L'espace vécu est « l'« espace de représentation » des habitants, leurs expériences, leurs habitudes, leurs images de la ville d'hier, d'aujourd'hui et de demain » (Marchal et Stébé, 2018 : 101). Cet espace vécu est par ailleurs, « l'espace dominé et subi, que l'imagination tente de s'approprier et de modifier » (Martin, 2006 :

4). L'espace conçu fait référence aux « constructions abstraites et techniques de l'espace » (Purcell, 2009 : 42), soit « la ville pensée, rationalisée, formalisée, découpée, agencée par ceux qui ont le pouvoir de produire les cadres matériels de la vie urbaine » (Marchal et Stébé, 2018 : 101). En d'autres termes l'espace conçu est celui des « planificateurs, urbanistes et techniciens » (Caprani, 2008 : 134) et des « entreprises et aux promoteurs » (Purcell, 2009 : 42). L'espace perçu réfère quant à lui à des « pratiques sociales concrètes et au corps » (Marchal et Stébé, 2018 : 102). Il s'agit de l'espace de « l'utilisateur » (Caprani, 2008 : 134), de la « perception quotidienne de l'espace par ceux qui l'habitent » (Purcell, 2009 : 42).

Les espaces conçu et vécu « coexistent souvent dans un décalage » (Marchal et Stébé, 2018 : 101). Pour Purcell, l'espace vécu constitue « un “troisième” espace, susceptible de maintenir une tension entre espace perçu et espace conçu, et de les réinventer » (2009 : 42). Il faut également noter que les citoyen·e·s conçoivent et perçoivent l'espace de différentes manières « en fonction de leur niveau de vie, leur âge, leur lieu de résidence et de travail, leur mode de circulation ou encore leur caractère » (Caprani, 2008 : 134).

Lefebvre souhaite ébranler la position dominante qu'occupe l'espace conçu en tant que « réduction rationnelle et technique de l'espace » (Purcell, 2009 : 42) qui favorise sa « marchandisation » en « le réduisant à une entité mesurable, de telle sorte qu'il est plus efficacement évalué en tant que propriété » (*Ibid.* : 42). Face au développement de l'urbanisme capitaliste, une « résistance spatiale » doit selon lui s'imposer afin de « défier l'hégémonie de l'espace conçu et pour imaginer des moyens d'évaluer l'espace urbain davantage orienté vers ses usagers » (*Ibid.* : 42-43). D'après Purcell, c'est l'espace perçu qui constitue pour Lefebvre un « important lieu de résistance » (*Ibid.* : 43) à l'hégémonie de l'espace conçu. Ce sont les citoyen·e·s qui habitent la ville, et non pas les professionnel·le·s qui la conceptualisent et qui la gèrent (*Ibid.* : 43). Donc pour

Lefebvre, cela devrait être aux usagères et usagers de l'espace urbain qu'incombent les décisions à prendre concernant la ville et son avenir (*Ibid.* : 43).

Dans cette optique, la pratique de la ville menée par une organisation de concerts DIY s'inscrit dans les dimensions vécue et perçue de l'espace urbain. Cet espace est d'une part, vécu puisque la scène DIY parisienne a une histoire, avec ses lieux phares et quartiers de prédilections passés et actuels, elle est le fruit de représentations collectives et individuelles. Il est d'autre part perçu puisque les pratiques mises en place par les membres de cette scène dépassent le cadre de l'usage planifié de la ville et favorisent des expériences plurielles de l'espace urbain délestées des logiques marchandes hégémoniques.

### 2.1.2 La gentrification des villes

De nos jours, les grandes métropoles occidentales sont traversées par des processus de gentrification. Après avoir brièvement décrit comment Lefebvre concevait la ségrégation urbaine à son époque, je définirai, en m'appuyant sur plusieurs auteur·e·s, ce qu'est la gentrification de manière générale et quelles formes prend ce processus en région parisienne. Ce détour par la gentrification semble nécessaire puisque ces processus peuvent avoir une influence sur l'implantation des lieux de diffusion musicale au sein des villes.

#### 2.1.2.1 La ségrégation urbaine chez Lefebvre

En 1968, Lefebvre remarquait les conséquences du double processus d'industrialisation et d'urbanisation des villes. Il constatait que d'une part, la concentration urbaine devenait de plus en plus dense, et d'autre part les populations « vers des périphéries lointaines, résidentielles ou productives » (Lefebvre, 1968/2009 : 8). Ce phénomène mène à ce qu'il entend être une ségrégation. Cette ségrégation doit selon lui « être mise en lumière, avec ses trois aspects, tantôt simultanés, tantôt successifs : *spontané* (venant des revenus et des idéologies) — *volontaire* (établissant

des espaces séparés) — *programmé* (sous couleur d'aménagement et de plan) » (*Ibid.* : 88).

L'État et l'entreprise, en absorbant la ville respectivement par en haut et par en bas, « convergent vers la ségrégation » (Lefebvre, 1968/2009 : 89). Lefebvre estime que « [s]ocialement, politiquement, les stratégies de classes (inconscientes ou conscientes) visent la ségrégation » (*Ibid.* : 88). Donc pour lui, cette ségrégation est favorisée par la rationalité d'entreprise ainsi qu'une stratégie de classe dont l'un des effets est d'expulser la classe ouvrière de la ville traditionnelle. Le problème de l'urbain devient alors politique et pratique (*Ibid.* : 94). Lefebvre note également que ces « ségrégations qui détruisent morphologiquement les villes » (*Ibid.* : 89) ne sont pas le fait de conjonctures locales, mais se produisent de manière globale. Pour Lefebvre, ce phénomène de ségrégation peut même mener à la formation de ghettos ce qui fait partie de l'une des contradictions de la société française qui valorise l'intégration (*Ibid.* : 92). Dans cette description de la ségrégation urbaine par Lefebvre, on peut reconnaître les prémisses des processus de gentrification.

#### 2.1.2.2 Les processus de gentrification

C'est Ruth Glass en 1963<sup>20</sup> qui aurait été la première à avoir parlé de gentrification pour désigner « le processus à travers lequel des ménages appartenant aux couches moyennes et supérieures s'installent dans des vieux quartiers populaires situés en centre-ville, réhabilitent l'habitat vétuste et dégradé et remplacent progressivement les anciens habitants » (Authier et Bidou-Zachariasen, 2008 : 14). Pour Clerval, « [l]a gentrification est une forme d'embourgeoisement qui passe par la transformation matérielle des quartiers populaires » soit une « transformation de l'habitat, des commerces et de l'espace public », étalée dans le temps ce qui en fait un processus

---

<sup>20</sup> Authier et Bidou-Zachariasen citent : Glass, R. 1963. *Introduction to London : Aspects of Change*, London, Center for Urban Studies.

(2012 : 33). C'est ce que résume Purcell pour qui la gentrification est « le processus par lequel le profil économique et social des habitants d'un quartier se transforme au profit d'une couche sociale supérieure » (2009 : 49). Au sens de Neil Smith<sup>21</sup>,

la gentrification regroupe un ensemble de processus de rénovation urbaine résultant de l'action des grandes forces économiques mondiales, accompagnées parfois par les politiques publiques, que l'on retrouve partout avec quelques nuances et qui conduit à chasser les couches populaires des quartiers centraux vers la périphérie (Authier et Bidou-Zachariassen, 2008 : 15).

Ainsi définie, la gentrification inclut une dimension politique explicite, car elle suppose une intervention des pouvoirs publics et identifie des enjeux économiques à grande échelle. L'objectif est alors de comprendre la gentrification comme « un objet d'enjeux et de luttes pour l'appropriation de l'espace urbain » (*Ibid.* : 21).

La gentrification est un processus que l'on retrouve à l'échelle mondiale avec des spécificités locales. Ce processus peut prendre plusieurs formes et être à l'initiative de différents acteurs et actrices. Apparaissent dans ce contexte des populations que l'on qualifie de gentrifieuses. Souvent, on utilise ce terme pour parler « des nouveaux habitants des quartiers populaires qui se gentrifient » (Clerval, 2012 : 34). Or, ce ne sont pas les seules personnes actrices de la gentrification ce que précise Clerval.

---

<sup>21</sup> Authier et Bidou-Zachariassen (2008) résument la conceptualisation de Neil Smith développée dans : Smith N. (2003). « La gentrification généralisée : d'une anomalie locale à la régénération urbaine comme stratégie urbaine globale », dans C. Bidou-Zachariassen (sous la dir. de), 2003, *Retours en ville*, Paris, Descartes & Cie.

Le terme “gentrifieur” recouvre plusieurs réalités : littéralement, ce sont ceux qui font la gentrification, soit tout autant des particuliers qui acquièrent et réhabilitent un logement pour y habiter (propriétaires occupants) ou pour le louer (propriétaires bailleurs), mais aussi des promoteurs immobiliers qui achètent un ensemble immobilier, le réhabilitent et le revendent à la découpe, ou construisent un programme neuf, ou enfin les banques, les pouvoirs publics et, indirectement certains commerçants, bref tous les acteurs de la gentrification (Clerval, 2012 : 34).

Les formes que prend la gentrification dépendent des contextes d'émergence locaux ainsi que du potentiel de gentrification d'une ville en particulier (Cliche, 2019 : 17). Certaines villes suivent plutôt des processus de gentrification planifiés alors que d'autres vivent des processus spontanés (Authier et Zachariassen, 2008 ; Cliche, 2019). Cependant, ces deux modalités de la gentrification ne sont pas exclusives puisqu'une ville dont le processus de gentrification a été spontané peut aussi suivre une planification par la suite, car « la rénovation d'un quartier déjà préalablement reconnu socialement pour sa valeur symbolique, son ébullition culturelle, est une entreprise moins risquée économiquement parlant » (Cliche, 2019 : 17). La désirabilité sociale d'un quartier augmente à mesure que les « artistes en atelier » (Bidou-Zachariassen et Poltorak, 2008) et les « pionniers » (Bidou-Zachariassen et Poltorak, 2008 ; Cliche, 2019) qualifiés parfois d'« éclaireurs » (Rérat et al., 2008), à savoir les premières populations gentrifieuses, s'installent.

Lorsque l'on parle de gentrification spontanée ou sporadique, cela fait référence à un processus dans lequel principalement des artistes et personnes travaillant dans le domaine de la culture — donc des personnes ayant un fort capital culturel, mais pas nécessairement un grand capital économique — investissent en premier lieu les bâtiments bon marché délaissés des quartiers populaires souvent proches des centres-villes, dont « les valeurs foncières ou locatives sont basses, mais dont la localisation et le paysage urbain sont prometteurs » (Rérat et al., 2008 : 42). En occupant ces quartiers, « les artistes et producteurs culturels deviennent des gentrifieurs de première vague

puisque'ils contribuent à la réévaluation matérielle et symbolique de leur quartier d'implantation » (Cliche, 2019 : 16). Par la suite, des populations plus aisées attirées par leur ébullition artistique ainsi que les commerces branchés qui s'y installent s'établissent eux aussi dans ces quartiers valorisés de surcroît par les promoteurs immobiliers. Cette dernière population arrivante, surnommée parfois les « consolidateurs », est constituée des personnes arrivées le plus récemment, une fois que le processus de gentrification est déjà engagé (Bidou-Zachariassen, 2008 : 112). S'ensuit une augmentation des prix des loyers ainsi qu'une transformation des commerces et des équipements culturels dans le quartier concerné faisant ainsi évoluer sa composition sociologique (*Ibid.* : 107-108). De plus, les premières personnes ayant participé à la gentrification spontanée des quartiers peuvent en devenir les victimes (Cliche, 2019 : 17), car la gentrification est un processus en « renouvellement continu, les gentrificateurs étant de plus en plus aisés » (Clerval et Fleury, 2009 : 4).

La gentrification planifiée fait référence à un processus de gentrification mis en place ou accompagné par les pouvoirs publics. On peut considérer la *new-build gentrification* comme un type de gentrification planifiée. Ce phénomène prend la forme d'« opérations de construction de logements sur des friches urbaines » qui suivent « la même dynamique de revalorisation des centres urbains » (Rérat et al., 2008 : 41) que la gentrification habituellement conçue. Les projets de construction qui « représentent un réinvestissement de capital dans des zones centrales délaissées, impliquent une modification de l'environnement construit et du paysage urbain » (*Ibid.* : 41) en plus de concerner « les mêmes catégories sociales » (*Ibid.* : 42). De plus, ces opérations de construction sont « fortement encouragées par les autorités municipales » (Authier et Bidou-Zachariassen, 2008 : 17). Dans les cas de *new-build gentrification*, le « processus d'éviction » n'est pas direct, car les zones concernées sont inhabitées, mais indirect puisque « la mise en valeur d'un site augmente l'attractivité des quartiers environnants où un phénomène de remplacement de population pourrait se produire à terme » (Rérat et al., 2008 : 42). Par conséquent, la *new-build gentrification* peut favoriser la

gentrification de quartiers proches de celui concerné et ainsi y amorcer un processus de gentrification spontané.

### 2.1.2.3 La gentrification à Paris

L'expropriation pour des projets de restructuration urbaine n'est pas récente à Paris. Haussmann l'avait déjà expérimentée au XIXe siècle comme le relève David Harvey :

*Haussmann tore through the old Parisian slums, using powers of expropriation in the name of civic improvement and renovation. He deliberately engineered the removal of much of the working class and other unruly elements from the city centre, where they constituted a threat to public order and political power*<sup>22</sup> (2008 : 33).

Nous pouvons observer dans les travaux de rénovation de Paris menés par Haussmann, les prémices de la gentrification qui s'est véritablement mise en place cent ans plus tard (Clerval, 2012 : 33). Clerval et Fleury (2009 : 14) considèrent que les pouvoirs publics, depuis les travaux de rénovation haussmanniens, se sont efforcés d'effectuer une valorisation ou revalorisation du centre ce qui a favorisé la gentrification de Paris selon des modes diversifiés.

La gentrification a véritablement démarré à Paris dans les années 1960-1970 lorsque la capitale a commencé à se désindustrialiser (Clerval, 2012 : 33). A cette époque, la gentrification a été soutenue par l'État avec une politique de décentralisation industrielle qui suivait une volonté de favoriser la tertiarisation de Paris (*Ibid.* : 33). Finalement, cette politique reproduisait les mêmes motivations que celles d'Haussmann un siècle plus tôt. Dans les années 1960, la Ville de Paris mène également une politique de rénovation des habitats vétustes ce qui a abouti à de

---

<sup>22</sup> « Haussmann a détruit les anciens bidonvilles parisiens, en utilisant les pouvoirs d'expropriation au nom du progrès civique et de la rénovation. Il a délibérément conçu le retrait d'une grande partie de la classe ouvrière et d'autres éléments indisciplinés du centre-ville, où ils constituaient une menace pour l'ordre public et le pouvoir politique » [ma traduction].

nombreuses destructions d'immeubles, mais aussi à la construction d'habitations modernes pour l'époque, dont des logements sociaux (*Ibid.* : 33). On assiste également à cette période à « un départ important des classes populaires parisiennes en périphérie » (Clerval et Fleury, 2009 : 4) dû à des politiques qui visaient à construire massivement des logements sociaux dans les villes de banlieue (*Ibid.* : 3). Par la suite, la déréglementation des loyers en 1986 a encouragé la spéculation immobilière (*Ibid.* : 4). C'est dans les années 1990 que l'on observe véritablement les effets de la gentrification, « la démolition de l'habitat ancien » étant dès lors délaissée « au profit de la réhabilitation » (*Ibid.* : 3).

Dans les années 1990, les travaux de rénovation sont abandonnés et la production de logements sociaux décline (Clerval et Fleury, 2009 : 6). Clerval et Fleury considèrent que c'est à partir du moment où les politiques de rénovation ont été abandonnées que les pouvoirs publics se sont ralliés à la gentrification, « en poursuivant des objectifs de revalorisation sociale, de revitalisation économique et de patrimonialisation » (*Ibid.* : 6). À partir de 2004, la municipalité réinvestit beaucoup d'argent dans la construction de logements sociaux cependant, « les terrains libres sont de plus en plus rares à Paris » et le plus souvent, des bâtiments neufs sont construits pour remplacer « les immeubles anciens trop dégradés pour être réhabilités » (*Ibid.* : 7). Ces nouveaux logements sociaux construits sont plus grands que les habitats sociaux « de faits » détruits, il n'est donc pas possible d'y loger autant de personnes et le parc de logements sociaux construits ne remplace pas le nombre d'habitats inconfortables qui existaient auparavant (*Ibid.* : 7). En outre, tous les logements sociaux ne sont pas nécessairement destinés aux ménages à faibles revenus et le processus de gentrification « contribue à restreindre l'offre locative privée, en particulier celle qui reste accessible aux ménages populaires, à savoir l'habitat social de fait » (*Ibid.* : 7). Ce qui amène les populations les moins favorisées à se déplacer lorsqu'elles ne peuvent obtenir un logement social. Aujourd'hui, Paris concentre les fonctions tertiaires stratégiques ainsi que les fonctions décisionnelles alors que les fonctions d'exécution sont disséminées ailleurs en France

(Clerval, 2012). Clerval souligne qu'à Paris, la « reconfiguration locale des rapports de classe se double d'une sélection résidentielle accrue dans un contexte où le secteur immobilier est de plus en plus spéculatif et stratégique pour le système économique mondial » (*Ibid.* : 33). Cela a pour effet principal d'empêcher l'installation de populations à faibles revenus dans la ville en raison des prix des loyers devenus prohibitifs.

La gentrification a aussi été accompagnée par la Ville de Paris, de manière plus ou moins consciente et volontaire, depuis le début des années 2000 par la mise en place d'une politique culturelle et par « l'aménagement des espaces publics » (Clerval et Fleury, 2008 : 14). La municipalité a démarré des « politiques de requalification » dans les années 1980 qui visent l'« embellissement généralisé des espaces publics » (*Ibid.* : 7). Cela passe « par un double processus de verdissement (arbres d'alignement, parterres végétaux, etc.) et de patrimonialisation (matériaux de qualité, mobilier urbain classique, etc.) » (*Ibid.* : 8). Dans les années 1980-1990, le projet de verdissement se concrétise par la construction de grands parcs (Bercy, 12<sup>ème</sup> arr. ; André Citroën, 15<sup>ème</sup> arr. ; la Villette, 19<sup>ème</sup> arr., etc.) dans les quartiers périphériques de Paris puis plus tard par la création et la réhabilitation de nombreux squares (ou petits parcs de quartiers) dont le but « de faire que les jardins soient des lieux de sociabilité à part entière, des lieux de pratiques multiples » (*Ibid.* : 9). Clerval et Fleury remarquent que ces aménagements territoriaux participent à la valorisation de l'immobilier dans les quartiers dans lesquels ils sont effectués. Or, c'est principalement dans les quartiers du Nord et de l'Est parisien, en voie à la gentrification que sont effectués ces aménagements d'embellissement de l'espace public.

Clerval et Fleury soutiennent également que la municipalité instrumentalise la culture par la création de « grands équipements culturels » dans les quartiers au nord et à l'est de Paris dans le but d'attirer les professionnels de la culture considérés « à l'avant-garde du processus de gentrification. » (2009 : 12). Ainsi, les quartiers populaires dans

lesquels habitent désormais « les classes moyennes et supérieures sont ceux qui bénéficient le plus des créations d'espaces verts, de “quartiers verts”, de nouveaux équipements sportifs et culturels » (*Ibid.* : 11). Par conséquent, les politiques d'aménagement de l'espace public jouent elles aussi un rôle dans le processus de gentrification.

Lorsque les pouvoirs publics parlent de gentrification, ils emploient souvent les termes « revalorisation » ou « revitalisation » suggérant ainsi « que les quartiers populaires sont en crise et que la gentrification permettrait de les “sauver”, masquant par là l'éviction des classes populaires de Paris intra-muros » (Clerval et Fleury, 2009 : 6). D'un autre côté, les pouvoirs publics légitiment l'installation de nouveaux établissements culturels ou de logements sociaux en mettant en avant la mixité sociale (Clerval et Fleury, 2009 ; Clerval, 2012 ; Rérat et al., 2008). Or, pour Clerval (2012 : 37), ce serait à cause de l'idéologie de la mixité sociale qu'il n'y aurait pas de réel mouvement de contestation opposé à la gentrification à Paris, car celle-ci empêcherait de prendre conscience des rapports de classe. Les lieux qui accueillent les concerts DIY, en particulier les bars de quartier, ont tendance à se situer dans des quartiers populaires. Ces quartiers se transforment avec les processus de gentrification ce qui peut amener ces bars de quartiers à fermer ou bien à s'adapter à leur nouvelle clientèle plus favorisée et ainsi cesser d'accueillir des concerts.

### 2.1.3 *Habiter* la ville

#### 2.1.3.1 La ville et ses valeurs d'usage et d'échange

Face au constat d'une crise de la ville traditionnelle (détérioration du noyau urbain avec une généralisation de la valeur d'échange et éclatement de la ville) causée notamment

par le double processus d'industrialisation et d'urbanisation, Lefebvre (1968/2009) propose de se réappropriier la ville en lui redonnant sa valeur d'usage. Il considère que

*la ville et la réalité urbaine relèvent de la valeur d'usage. La valeur d'échange, la généralisation de la marchandise par l'industrialisation tendent à détruire en se la subordonnant la ville et la réalité urbaine, refuges de la valeur d'usage, germes d'une virtuelle prédominance et d'une revalorisation de l'usage (Lefebvre, 1968/2009 : 4).*

Il distingue la valeur d'usage (« la ville et la vie urbaine, le temps urbain » soit une dimension vécue de la ville) de la valeur d'échange (« les espaces achetés et vendus, la consommation des produits, des biens, des lieux et des signes » donc l'espace conçu comme une marchandise) (Lefebvre, 1968/2009 : 25). La rationalisation de la société ainsi que la prévalence de l'économie de marché tentent de faire primer la valeur d'échange dans l'espace urbain, voire à réduire l'urbain à l'échange de marchandises et d'argent (*Ibid.* : 78). Lefebvre propose donc de s'appropriier la ville, ce qui équivaut à la percevoir comme une œuvre et non un produit, lui conférer une valeur d'usage et ainsi « dépasser le marché, la loi de la valeur d'échange, l'argent et le profit » (*Ibid.* : 72). L'œuvre est créée par la participation des citoyen·e·s et n'a pas de valeur d'échange. Cette « appropriation exige le droit d'être présent dans l'espace », mais elle appelle aussi à « la production d'espaces nourrissant une vie urbaine digne et pourvue de sens » (Purcell, 2009 : 43-44). Les habitant·e·s des villes utilisent des lieux et cet usage peut échapper à la valeur d'échange (Lefebvre, 1968/2009 : 77). C'est donc par la participation citoyenne que doit passer cette appropriation de l'espace urbain.

### 2.1.3.2 L'habitat et l'habiter : du droit au logement au droit à la ville

La notion d'appropriation « insiste sur le fait que la ville se doit de favoriser l'habiter (inhabitançe), avant toute autre considération » (Purcell, 2009 : 44). Lefebvre (1968/2009) distingue l'« habitat » de l'« habiter ». Pour lui, l'habitat réduit l'espace urbain à une fonction rationalisée, celle du logement, alors que l'« habiter » lui rend sa

valeur d'usage : ce sont « les façons de vivre la ville » (*Ibid.* : 55) et de créer dans la ville. L'« habiter » laisse une marge de liberté et d'initiatives aux individus qui peuplent l'espace urbain contrairement à l'habitat rationalisé (*Ibid.* : 17). L'habitat relève du droit au logement. Le fait d'habiter la ville ainsi que le droit au logement (l'habitat) sont des composantes du droit à la ville.

Pour Lefebvre (1968/2009) les individus ont des besoins sociaux qui se réalisent à travers des moments. Ces besoins sociaux induisent un besoin spécifique : le besoin de la ville et de ses lieux qui permettent la réalisation de ces moments. Lefebvre considère que ces « besoins urbains spécifiques » pourraient être compris comme des « besoins de lieux qualifiés, lieux de simultanéité et de rencontres, lieux où l'échange ne passerait pas par la valeur d'échange, le commerce et le profit » (*Ibid.* : 96). Il propose d'envisager ce besoin de la ville comme un droit auquel chacun.e devrait avoir accès. Ainsi, pour Lefebvre

[I]e droit à la ville se manifeste comme forme supérieure des droits : droit à la liberté, à l'individualisation dans la socialisation, à l'habitat et à l'habiter. Le droit à l'œuvre (à l'activité participante) et le droit à l'appropriation (bien distinct du droit de propriété) s'impliquent dans le droit à la ville (1968/2009 : 125).

Ce droit à la ville est un « droit à la vie urbaine, transformée, renouvelée » (*Ibid.* : 108), qui rénove la centralité des villes et favorise « les lieux de rencontre et d'échanges » et une transformation des « rythmes de vie et emplois du temps » dans le but de permettre « l'usage plein et entier de ces moments et lieux » (*Ibid.* : 133). Autrement dit, réclamer un droit à la ville « c'est revendiquer un droit à habiter bien, à avoir un accès raisonnable à tout ce qui est nécessaire pour mener une vie urbaine décente » (Purcell, 2009 : 43). Pour que ce droit à la ville se réalise, l'important est que « "l'urbain", lieu de rencontre, priorité de la valeur d'usage [...] trouve sa base morphologique, sa

réalisation pratico-sensible » (Lefebvre, 1968/2009 : 108) en d'autres termes, qu'il puisse trouver une manière de se concrétiser dans la ville.

Toutefois, le droit à la ville ne se réduit pas au « droit à une ville répondant aux besoins de ses habitants », il est « aussi le droit des habitants à participer pleinement aux décisions qui produisent l'espace urbain » et même d'« occuper une place centrale » dans le processus de décision (Purcell, 2009 : 44). Revendiquer la participation citoyenne doit ainsi favoriser l'émergence d'« une ville plus inclusive, où les opportunités sont réparties plus largement dans la population » (*Ibid.* : 44). Enfin, le droit à la ville revêt une dimension politique explicite, puisqu'il « implique de réinventer radicalement les relations sociales du capitalisme et la structure spatiale de la ville » (*Ibid.* : 42). En résumé, selon la perspective de Lefebvre, le droit à la ville est un droit d'usage de la ville libéré des logiques marchandes capitalistes qui favorise et s'appuie sur la participation de ses habitant·e·s dans la vie quotidienne d'une part, mais également au niveau des prises décisions politiques. C'est aussi un droit collectif plutôt qu'individuel comme le souligne Harvey.

*The right to the city is far more than the individual liberty to access urban resources: it is a right to change ourselves by changing the city. It is, moreover, a common rather than an individual right since this transformation inevitably depends upon the exercise of a collective power to reshape the processes of urbanization*<sup>23</sup> (2008 : 23).

Cette précision d'Harvey implique l'idée que dans l'application du droit à la ville, une mobilisation collective est nécessaire à la transformation des manières dont l'urbanisation se construit. De nos jours, la définition du droit à la ville a été prolongée

---

<sup>23</sup> « Le droit à la ville est bien plus que la liberté individuelle d'accéder aux ressources urbaines : c'est un droit à nous changer nous-même en changeant la ville. C'est d'ailleurs un droit commun plutôt qu'individuel puisque cette transformation dépend inévitablement de l'exercice d'un pouvoir collectif pour remodeler les processus d'urbanisation » [ma traduction].

au point d'intégrer des conceptions qui le dénuent de son potentiel subversif. Or, le DIY peut être entendu comme une manière d'appliquer le droit à la ville en maintenant cette posture radicale, ce que je démontrerai dans les parties suivantes.

### 2.1.3.3 Le droit à la ville au XXI<sup>e</sup> siècle : un droit en puissance

D'autres définitions du droit à la ville sont venues *a posteriori* actualiser celle de Lefebvre. Le contexte a changé : le capitalisme a pris un tournant néolibéral et l'économie s'est mondialisée. Laurence Costes observe qu'à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle l'« extension de l'urbain s'est largement confirmée au point de parvenir [...] à un "urbain mondialisé" », dont le tournant néolibéral a accru les inégalités sociales (2014 : 1-2). Ces écarts sociaux et spatiaux témoignent pour elle d'une négation de l'altérité et de la diversité, fortement incités « par une gouvernance urbaine » s'appuyant sur « des acteurs privés » ainsi que « des politiques guidées par des logiques financières et de compétitivité traduisant l'avènement de "la ville néolibérale" » (*Ibid.* : 2). Elle remarque qu'

aux espaces publics protégés par une surveillance accrue, se superposent des enclosures privilégiées par l'élite sociale, des quartiers centraux ou péri-centraux attractifs pour les catégories moyennes, des quartiers résidentiels qui affichent leur distinction par rapport aux voisins plus appauvris. (Costes, 2014 : 2)

En ce contexte, les revendications autour du droit à la ville ont pris de l'ampleur (Purcell, 2009 ; Costes, 2014) et des mouvements sociaux continuent de remettre en cause les inégalités sociales au sein des villes et dans l'ensemble de la société, qu'ils se réfèrent ou non au droit à la ville. D'après Jean-Pierre Garnier, Harvey<sup>24</sup> définit le droit à la ville

---

<sup>24</sup> Garnier (2014) cite : David Harvey, « The Right to the City », *Monthly Review*, 2008.

comme le “pouvoir collectif de remodelage des processus d’urbanisation”, lequel devrait promouvoir le développement de nouveaux “liens sociaux” entre citoyens, d’une nouvelle “relation avec la nature”, avec de nouvelles “technologies”, de nouveaux “styles de vie” et de nouvelles “valeurs esthétiques”, afin de nous rendre “meilleurs”. (2014 : 62)

Or, pour Harvey (2008), les élites se seraient appropriées de manière individualiste le concept de droit à la ville. Il considère que désormais le concept de droit à la ville « *is too narrowly confined, restricted in most cases to a small political and economic elite who are in a position to shape cities more and more after their own desires*<sup>25</sup> » (Harvey, 2008 : 38). Costes (2014) remarque elle aussi qu’il y a désormais différentes manières de concevoir le droit à la ville avec deux orientations principales : radicale et institutionnelle. La première orientation, plus militante, tente de conserver la « dimension subversive » du droit à la ville en prolongeant la définition de Lefebvre avec pour ambition de conserver sa « tonalité de révolte, d’indignation » (*Ibid.* : 8) et se positionne de manière affirmée « dans une lutte contre les logiques économiques de la mondialisation néolibérale » (*Ibid.* : 8) tout en valorisant une mobilisation qui doit venir « d’en bas ». Cette orientation vise à mettre en place une « résistance des habitants par des pratiques autonomes opposées à cette emprise d’une planification guidée par une valorisation du capital financier » en tentant de se servir du potentiel émancipateur que contient déjà l’urbain (*Ibid.* : 8). En résumé, cette posture implique une critique de la mondialisation néolibérale qui renforce les inégalités entre les citoyen·ne·s et l’idée d’un changement réalisable par la mobilisation des citoyen·e·s. La seconde orientation représente « une tentative, par les grandes institutions internationales, de le convertir en une sorte d’outil de gestion des politiques urbaines » (*Ibid.* : 9).

Costes (2014) observe par ailleurs un glissement théorique du concept du droit à la ville vers une interprétation en termes d’éthique et de morale, ce qui empêcherait de

---

<sup>25</sup> « est trop étroitement circonscrit, limité dans la plupart des cas à une petite élite politique et économique qui est en mesure de façonner les villes de plus en plus selon ses propres désirs » [ma traduction].

solidifier des définitions d'ordre pratique. Autrement dit, cette conception purement éthique et abstraite du droit à la ville nuirait à son application concrète puisqu'elle ne définit pas les manières d'agir et amenuise « la dimension révolutionnaire et subversive » (2014 : 10). C'est aussi l'une des raisons pour laquelle ce terme a été récupéré par les organisations internationales gestionnaires qui détériorent son potentiel révolutionnaire en le légiférant « pour le consolider et l'asseoir juridiquement » (*Ibid.* : 10). Costes précise toutefois que bien que ce concept n'ait pas d'ancrage pratique, il permet au moins de favoriser « la reconnaissance de nouvelles valeurs qui, dans la durée, peuvent contribuer à accélérer le changement social » (*Ibid.* : 10), et ce, aussi bien lorsqu'il est utilisé par les organisations internationales que par la militance citoyenne.

Purcell (2009) critique lui aussi cette volonté d'inscrire le droit à la ville dans les textes de loi. Il suggère donc l'élaboration d'un « concept “élaboré, mais ouvert” du droit à la ville » en revenant sur les travaux de Lefebvre (*Ibid.* : 42) qui lui reconnaît des interprétations multiples à l'opposé des versions codifiées dans un cadre juridique et légal que proposent les Nations Unies. Sa version du droit à la ville se rapporte à « un désir éthique et politique insistant, exprimé par des mouvements qui luttent pour résister à la néolibéralisation et pour imaginer une ville différente » (*Ibid.* : 42). Le droit à la ville ainsi conçu est politique puisqu'il s'oppose aux conceptions capitalistes et néolibérales de l'espace urbain et « lance un défi au néolibéralisme, sur la définition de ce à quoi sert la ville » (*Ibid.* : 43).

Harvey observe qu'il y a un peu partout dans le monde des mouvements d'oppositions au capitalisme néolibéral qui se révoltent contre les conséquences sociales des politiques économiques, mais que ces luttes ne sont pas connectées les unes avec les autres (2008 : 37). Pourtant, il pense que ces révoltes pourraient se diffuser si elles avaient les moyens de le faire (*Ibid.* : 37). C'est pourquoi Harvey envisage une union de ces différents mouvements de révolte sous l'égide d'un droit à la ville. Il conçoit

comme un impératif le fait qu'un large mouvement social se construise dans le but de permettre de démocratiser ce droit (*Ibid.* : 40). Purcell (2009) considère lui aussi qu'il est nécessaire que les luttes locales se coordonnent dans un réseau translocal, sans pour autant renier leurs spécificités ni renoncer à leur autonomie. Le but serait « de permettre une résistance plus générale à la néolibéralisation, ou une restructuration radicale des relations de pouvoirs urbaines » (*Ibid.* : 48). Il propose de penser le droit à la ville pour ces mouvements urbains localisés comme un « point de départ pour la construction d'un programme urbain plus ample et partagé » qui favoriserait l'émergence d'une identité collective (*Ibid.* : 49). Bien que « le contenu précis de l'*habiter* » serait différent en fonction des groupes, car tous ont des manières variées d'habiter la ville, ces mouvements « devraient converger vers l'idée du « besoin d'habiter la ville pleinement et dans la dignité » (*Ibid.* : 49). Ainsi, par le fait de s'approprier temporairement des espaces, les organisations de concerts DIY pratiquent dans une certaine mesure le droit à la ville en rendant une valeur d'usage à ces lieux spécifiques à travers le moment particulier qu'est le concert.

#### 2.1.4 Habiter la ville à travers les espaces alternatifs

Nous pouvons alors nous questionner sur les modalités d'appropriation de l'espace urbain. Plus précisément, il s'agit de se demander comment peut se matérialiser le droit à la ville lorsqu'il est appliqué aux musiques alternatives. J'en donnerai ici des exemples à travers les espaces alternatifs en présentant également les limites du potentiel que représentent ces espaces.

##### 2.1.4.1 Stratégies et tactiques d'appropriation de l'espace urbain

L'appropriation de l'espace urbain peut passer par un ensemble de stratégies et de tactiques qui visent à lui donner une valeur d'usage. Un exemple est fourni par Fauteux (2017) dans son étude sur la scène « *weird punk* » de Vancouver. Il relève le point de vue d'un acteur majeur de la scène de Vancouver qui estime que « *it is unfortunate that venues close, but on the positive side these closures force people to find other venues*

*and this process of discovering new performance spaces can be exciting and rewarding*<sup>26</sup>» (2017 : 223). Autrement dit, le fait d'avoir peu de salles de concert ou de subir des fermetures de lieux accueillant les concerts forcerait les membres d'une scène à en chercher de nouveaux.

Fauteux (2017 : 219) emploie le concept de tactique développé par de Certeau pour décrire comment une scène DIY locale s'empare de lieux illégaux pour trouver des solutions temporaires, mais efficaces qui répondent au manque de lieu. Les membres de cette scène font avec ce qui est à leur disposition (*Ibid.*). En d'autres termes, la scène « *weird punk* » de Vancouver s'approprie des espaces qui lui permettent d'« habiter » la ville. Cette appropriation est une stratégie d'occupation de la ville qui se fait par le biais de tactiques. Il précise que Certeau<sup>27</sup> distingue les stratégies des tactiques, car c'est au sein de l'espace organisé du pouvoir que les tactiques défient les dominant·e·s. Cette conception s'approche de la distinction de Lefebvre (1968/2009 : 116) pour qui des tactiques particulières et contextuelles s'inscrivent dans des stratégies situées à un niveau plus global. De plus, « *[a] tactic 'takes advantage of 'opportunities' and depends on them, being without any base where it could stockpile its winnings, build up its own position, and plan raids* »<sup>28</sup> » (Fauteux, 2017 : 219). Par conséquent, développer une tactique, c'est faire avec ce qui existe, mais aussi avec ce qui est disponible en fonction du contexte.

#### 2.1.4.2 Le squat en tant que pratique du droit à la ville

Aguilera et Bouillon considèrent que « [l]'idée de “droit à la ville” est au cœur de la

---

<sup>26</sup> « il est regrettable que des salles ferment, mais le point positif est que ces fermetures forcent les gens à trouver d'autres salles et ce processus de découverte de nouveaux espaces de représentation peut être stimulant et gratifiant » [ma traduction].

<sup>27</sup> Fauteux (2017) s'appuie sur : Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press

<sup>28</sup> « [u]ne tactique “tire profit des ‘opportunités’ et en dépend, étant sans aucune base où elle pourrait accumuler ses gains, construire sa propre position et planifier des raids” » [ma traduction].

rhétorique des squatteurs politiques et de leurs répertoires d'action » (2013 : 132). Les squats ont concrétisé le droit à la ville en s'intégrant dans les revendications du « mouvement social urbain » (*Ibid.* : 133). En s'intéressant aussi aux « squats de simple habitation » Aguilera et Bouillon défendent qu'ils recèlent eux aussi d'« un potentiel subversif » et donc que « les "citadins ordinaires" sont des acteurs essentiels d'un droit à la ville, non pas érigé en slogan, mais mis en œuvre au quotidien, silencieusement » (*Ibid.* : 133). De plus, le squat fournit aussi un lieu qui permet de déployer des « compétences ordinaires » ce qui permet de se réapproprier quotidiennement et de façon autonome la ville (*Ibid.* : 133). En d'autres termes, squatter est ainsi saisi comme une pratique quotidienne qui concrétise, dans une certaine mesure, le droit à la ville.

Le squat se positionne intrinsèquement « en opposition avec le système capitaliste » (*Ibid.* : 134) puisque c'est un espace qui sort du circuit marchand. Les squats militants et artistiques ont pour objectif explicite « de reconquérir un espace urbain dont ils auraient, au même titre que tous les citoyens considérés comme illégitimes (pauvres, étrangers, déviants...), été dépossédés » (*Ibid.* : 134). Ces types de squats cherchent à diversifier leurs activités afin de s'intégrer dans les quartiers où ils sont situés afin que leurs habitant·e·s deviennent actrices et « acteurs de la ville et du territoire » en pouvant alors « décider en toute autonomie » des façons dont elles et ils souhaitent vivre la ville et « recréer enfin des liens de socialité et de solidarité » (*Ibid.* : 138). En outre, Aguilera et Bouillon observent que ces « squats militants fonctionnent en réseau » et possèdent des « moyens autonomes de communication » en plus d'être « en lien avec d'autres formes de mobilisation » (*Ibid.* : 136). Les squatteurs s'entraident, circulent de squat en squat et les squats ne sont pas isolés, car ils s'inscrivent dans des réseaux et dans un territoire. En ce sens, ils parviennent à leur échelle à accomplir l'union translocale envisagée par Purcell et Harvey.

Les squats militants aujourd'hui se réapproprient l'espace urbain, contestent la « ville établie » et défient les politiques urbaines de trois manières : en résistant aux politiques

de rénovations urbaines et à la gentrification ; en répondant aux problèmes du logement par l'occupation ; en valorisant des modes de vie alternatifs (Aguilera et Bouillon, 2013 : 135-136). Les squats d'habitation sont, quant à eux, plus nombreux que les squats militants, mais restent discrets. Ils sont occupés principalement par des personnes précaires et/ou migrantes. Le droit à la ville s'exprime aussi dans ces cas-là, car « le squat est une porte d'entrée dans la ville pour les nouveaux venus et les plus disqualifiés, un espace de transition vers l'urbanité pour les citoyens précarisés » (*Ibid.* : 141). Le squat d'habitation représente donc pour ces populations « un moyen de résistance en actes face aux processus ségrégatifs et à la gentrification » (*Ibid.* : 141).

Ainsi, selon Aguilera et Bouillon, « [s]quatter, c'est passer outre le droit de propriété, considéré comme illégitime, dans le but de reconquérir un espace de vie, de relations sociales intenses ancrées dans un quartier, des espaces de débats et d'actions politiques et esthétiques, de création » (*Ibid.* : 142). Squatter est aussi une manière pour les personnes laissées pour compte d'habiter la ville alors qu'elles n'y parviendraient pas autrement. Le phénomène des squats peut alors être compris comme une manière DIY de s'approprier l'espace urbain en contestant la marchandisation de la ville à travers des pratiques quotidiennes qui concrétisent le droit à la ville. Les squats militants et artistiques entretiennent des liens forts avec les scènes musicales DIY servant fréquemment de lieux d'accueils pour leurs concerts, mais aussi d'autres événements artistiques ou politiques pluridisciplinaires.

#### 2.1.4.3 Espaces alternatifs et « espaces libres »

Culton et Holtzman (2010) insistent sur l'importance pour une scène d'avoir des espaces d'autonomie qui permettent de mettre en place une opposition politique. Ces espaces d'autonomie, plus que des havres ou des espaces protégés, figurent, pour ces auteurs, des espaces libres (*free spaces*) (*Ibid.* : 270-271). Ils considèrent que les espaces libres peuvent favoriser la formation d'une identité collective, mais aussi, que cette identité collective peut participer à rendre ces espaces libres tenaces (*Ibid.* : 271).

Culton et Holtzman s'appuient sur la conceptualisation de Francesca Polletta pour qui les espaces libres constituent des « *small-scale settings within a community or movement that are removed from the direct control of dominant groups, are voluntarily participated in, and generate the cultural challenge that precedes or accompanies political mobilization*<sup>29</sup> » (1999 : 1). Polletta (1999) distingue trois types d'espaces libres : *indigenous* (indigènes), *prefigurative* (préfigureurs), and *transmovement* (de déplacement). Les espaces libres indigènes construisent des liens interpersonnels denses, une forte solidarité de groupe et recrutent souvent ses membres à petite échelle souvent à partir de relations déjà établies (Culton et Holtzman, 2010 : 271 ; Polletta, 1999 : 11). Cependant, ils connaissent des difficultés à se connecter aux réseaux nationaux. Les groupes préfigureurs quant à eux parviennent à entrer en résonance avec d'autres mouvements sociaux qui cherchent à construire des alternatives (Culton et Holtzman, 2010 : 271 ; Polletta, 1999 : 11). Enfin, les espaces de déplacements sont intégrés dans des réseaux géographiques et d'organisations étendus (Culton et Holtzman, 2010 : 271 ; Polletta, 1999 : 9). Les liens associatifs dans ces trois types d'espaces varient selon leurs modalités d'expression et leur degré d'opposition aux structures dominantes. Culton et Holtzman (2010 : 271) ajoutent que ces trois types d'espaces libres sont souvent mixtes et sont marqués par des relations horizontales.

Roizès (2019) postule que dans les années 1980 en région parisienne, les squats se sont déployés en tant qu'espaces de refus, notamment des logiques marchandes. Dans ces squats parisiens s'exprimait une volonté de constituer une culture qui ne se réduit pas à la marchandise et ainsi de « créer des bulles » échappant au capitalisme (*Ibid.*). Les squats constituaient ainsi des espaces libérés des logiques et contraintes marchandes autour desquels un réseau alternatif de production musicale et plus largement artistique se développait. Roizès, cite les propos d'un autonome interviewé pour qui dans les

---

<sup>29</sup> « cadres à petite échelle au sein d'une communauté ou d'un mouvement qui sont soustraits au contrôle direct des groupes dominants, auxquels ils participent volontairement et qui génèrent le défi culturel qui précède ou accompagne la mobilisation politique » [ma traduction].

squats s'exprime une « culture politique de la réappropriation d'un bien collectif dont on se sentait exproprié par le système social » (*Ibid.*). Par conséquent, cette pratique du squat illustre une volonté de créer des espaces libres, au sens de Polletta et Culton et Holtzman.

#### 2.1.4.4 Vers une institutionnalisation des espaces alternatifs

Garnier, critiquant l'« utopisme » de Harvey<sup>30</sup>, estime que ces espaces d'espérance que représentent les lieux alternatifs tels que les squats « n'ont guère ouvert d'« espace propice à la pensée politique et à l'action, un espace au sein duquel peuvent se concevoir et se poursuivre des alternatives » » (2014 : 64). Les espaces ayant fonctionné de manière alternative ont été éradiqués et d'autres ont été « institutionnalisés et normalisés » en profitant notamment de subventions publiques et parfois de mécénats privés (*Ibid.* : 64). Selon une perspective en termes de sous-cultures et contre-cultures, cela peut également être perçu comme une perte d'authenticité puisque les squats institutionnalisés peuvent diversifier leurs activités et, par exemple, attirer des publics perçus comme des gentrificateurs. Ces craintes peuvent aussi s'inscrire dans une logique de méfiance envers la récupération possible des sous-cultures (Hebdige, 1979/2008 : p.96-105) et la dérogation à l'éthique DIY peut être vécue comme une trahison (Hein, 2012a : 107). Pour Le Rouley, c'est « l'aspect répressif de l'économie [qui] nie la possibilité de s'approprier ce genre d'espaces, comme le squat parisien de la Miroiterie aurait pu l'être, car ils sont une atteinte directe à un des principes fondamentaux de l'économie, la propriété » (2016 : 166). De plus, ces lieux alternatifs sont précaires et font les frais de menaces récurrentes d'expulsion ce qui peut freiner « la possibilité de renforcer la trame institutionnelle de ces espaces » mais aussi « limite toute projection dans le temps long » (*Ibid.* : 166).

Le phénomène des squats conventionnés (ou occupations temporaires officielles) est

---

<sup>30</sup> Garnier (2014) s'appuie sur : Harvey, D. (2008), *Géographie de la domination*, Paris : Les Prairies ordinaires.

un exemple d'espaces alternatifs qui oscillent entre un processus d'institutionnalisation et de normalisation d'un côté, et des valeurs et principes de liberté et d'autogestion de l'autre. Leur caractère légal entraîne cette tension. Face à une baisse de tolérance de la part des mairies envers les squats (par exemple, la trêve hivernale, qui était accordée à de nombreux squats bien qu'elle ne soit pas inscrite dans les textes de loi, l'est de moins en moins), tenter de rendre une occupation de lieu légale peut être vu comme une manière de s'adapter au système. Les « squats » légaux et autres « tiers lieux »<sup>31</sup> culturels du Grand Paris disposent d'accords particuliers avec les mairies et peuvent supposément se projeter dans un temps plus long à travers leurs projets conventionnés. Cependant, Le Rouley note que même les squats institutionnalisés entretiennent un « rapport de force permanent avec les pouvoirs publics » (2016 : 167). Ils n'accèdent pas non plus à une véritable pérennité, car leurs contrats d'occupations reposent généralement sur l'éphémère (Lamontagne, 2020). De plus, la légalité entraîne des compromis, ce qui peut être critiqué par certaines personnes plus radicales dans leur éthique DIY, car considéré comme une récupération institutionnelle menant à une neutralisation du potentiel subversif de ces espaces.

---

<sup>31</sup> Le terme « tiers lieux » est de plus en plus répandu dans les médias et le discours des pouvoirs publics, pour faire référence, dans le cadre culturel, à des lieux souvent situés dans d'anciennes friches industrielles, réhabilitées par des collectifs à vocation culturelle, sociale, mais aussi entrepreneuriale, qui les occupent de façon éphémère selon des projets. Des espaces mixtes incluant du *coworking* ou des pépinières de *startups* peuvent être définis comme des tiers lieux. Ces tiers lieux sont parfois subventionnés, mais pas toujours.

Voir à ce titre : Les friches sont des lieux où l'on peut tout réinventer. (2020, 12 janvier). *Enlarge your Paris*. Récupéré de <https://www.enlargeyourparis.fr/culture/les-friches-sont-des-lieux-ou-lon-peut-tout-reinventer> ; Grand Paris : À la découverte des friches, tiers lieux et autres lieux culturels. (2019, 12 décembre). *Télérama.fr*. Récupéré de <https://www.telerama.fr/sortir/grand-paris-a-la-decouverte-des-friches-tiers-lieux-et-autres-lieux-culturels,n6567589.php> ; Baly, M.-A. (2019, 4 décembre). Les friches culturelles, vaches à lait du Grand Paris. *Vice*. <https://www.vice.com/fr/article/8xwzgz/les-friches-culturelles-vaches-a-lait-du-grand-paris> ; Robert, M. (2019, 26 août). Travail, vie culturelle : Les tiers-lieux plébiscités. *Les Echos*. Récupéré de <https://www.lesechos.fr/industrie-services/services-conseils/elus-promoteurs-porteurs-de-projets-plebiscitent-toujours-plus-les-lieux-hybrides-1126544>

## 2.2 Politiques publiques et réglementation des lieux de diffusion musicale dans la ville

Différents travaux se penchent sur les normes qui encadrent les lieux de diffusion musicale et la vie nocturne festive en milieu urbain. De plus, les acteurs et actrices des milieux culturels indépendants doivent s'adapter aux réglementations qui entourent à la fois les établissements, mais aussi les pratiques de ces personnes. Nous pouvons nous demander quels sont les effets de ces normes en contexte parisien et comment les acteurs et actrices des milieux culturels indépendants composent avec les réglementations qui entourent ces pratiques et espaces, ce que je mettrai en avant dans cette partie.

### 2.2.1 Des subventions différenciées envers les salles de spectacles officielles

Myrtille Picaud considère que des tensions, souvent opposées, mais en réalité encastrées, entre des « logiques économiques et artistiques structurent l'ensemble des activités musicales, quelles que soient les esthétiques considérées » ce qui « participe à la formation de hiérarchies musicales », mais aussi « structure les hiérarchies professionnelles entre intermédiaires » (2018 : 22). L'État traite de manière différenciée les salles de spectacles en attribuant majoritairement les subventions aux salles de diffusion de musiques jugées « autonomes, désintéressées et universelles », autrement dit les musiques considérées comme savantes, ce qui les allège des impératifs économiques contrairement aux salles diffusant d'autres genres musicaux « renvoyés à une activité commerciale » (*Ibid.* : 25). L'intervention publique a donc pour effet de renforcer les logiques de marché pour certaines esthétiques musicales augmentant ainsi l'opposition entre musique populaire et musique savante. Picaud note que ce sont les salles institutionnelles, possédant des jauges élevées et programmant majoritairement des « musiques classiques, contemporaines et lyriques », qui bénéficient le plus de soutien de la part des « pouvoirs publics, aux niveaux national et local » (*Ibid.* : 25). Les salles qui diffusent des musiques actuelles sont quant à elles

sous-représentées dans les subventions. Par conséquent, certaines salles sont protégées par l'État alors que d'autres voient leur dépendance au marché renforcée. Picaud remarque donc que l'investissement de l'État accentue les hiérarchies entre musiques savantes et musiques populaires ainsi qu'entre les salles qui programment des musiques vivantes (*Ibid.* : 26).

Il y a plusieurs modalités d'organisation dans les salles officielles : la location, la production et la co-production. Dans le cas d'une production, c'est sur la salle est responsable du plateau artistique, mais c'est sur elle que porte « l'intégralité du risque financier » (Picaud, 2018 : 22). La location et la co-production permettent de réduire les risques économiques qui pèsent sur « les gérant·e·s de la salle », car la production « évite tout risque financier (la salle est louée, donc l'organisme locataire porte le risque financier, par exemple si le concert ne vend pas) » et la co-production « répartit les risques entre les partenaires » (*Ibid.* : 22). La jauge influe sur le recours à la location puisqu'une jauge élevée accroît « la pression économique et la nécessité du remplissage » (*Ibid.* : 23).

L'avantage sur le plan financier d'avoir recours à la location ou la coproduction est que cela permet « d'externaliser une partie de la communication et donc d'accroître le volume de publics » (*Ibid.* : 23). Autrement dit, cela coûte moins cher aux programmeurs et programmatrices de réaliser des co-productions ou de louer les salles, même s'ils et elles préféreraient ne pas y avoir recours, car le risque de déficit financier en est réduit. Bien que la location permette de garantir des bénéfices, elle « renforce l'hétéronomie sur le plan artistique en menant à des choix musicaux pour lesquels les publics sont plus nombreux » (*Ibid.* : 24). Donc avec les locations, les programmeurs et programmatrices ont moins de prises sur la programmation des salles et utilisent « les figures du "limonadier" et du "garage" » pour « dénigrer des salles qui ne font "que" de la location ». Ces termes font office de « figures repoussoir » en désignant les « salles perçues comme uniquement commerciales » (*Ibid.* : 23-24)

puisque le garage fait référence à une salle dans laquelle « n’importe qui se produit sur scène » et le limonadier à une salle dans laquelle « la musique n’est qu’une excuse pour la vente de boissons, de laquelle la salle tire ses revenus principaux » (*Ibid.* : 23). Les rares salles qui ne font que de la programmation sont généralement celles qui reçoivent beaucoup de subventions.

Dauncey et Le Guern, (2007 : 110) discernent un paradoxe : les SMAC<sup>32</sup> qui sont des salles de concert subventionnées par l’État, reproduisent les logiques concurrentielles du marché privé en ne produisant que des groupes à succès. Bien que ces lieux aient permis dans une certaine mesure de légitimer les musiques actuelles et amplifiées aux yeux du ministère de la Culture et des collectivités territoriales, ils ne permettent pas « véritablement aux styles innovants ou marginaux de se produire » (*Ibid.* : 109), car ils favorisent les artistes déjà établis au détriment des groupes de musiques débutants. De plus, leurs jauges sont trop importantes pour les jeunes formations qui ne sont pas encore reconnues. En résumé, on observe un traitement différencié de la part de l’État envers les différentes esthétiques musicales, ce qui en favorise certaines au détriment d’autres et crée des hiérarchies entre les salles officielles de diffusion musicale.

### 2.2.2 Gentrification et vie nocturne festive

La transformation de la structure des quartiers ainsi que les changements de populations des villes peuvent modifier la cartographie d’une scène musicale. De nouveaux problèmes publics apparaissent avec les changements de population : augmentation du prix des loyers, problèmes de nuisances sonores, accessibilité des commerces en présence dans les quartiers concernés, etc. Par ailleurs, certains événements ponctuels

---

<sup>32</sup> Les SMAC ou scènes de musiques actuelles sont des salles dans lesquels se produisent toutes formations musicales du registre des « musiques actuelles », à savoir les musiques « non savantes » (Guibert, 2007 : 72). Les SMAC ont été créées dans le but d’institutionnaliser les « musiques actuelles » et fonctionnent grâce à des subventions de l’État et des collectivités (*Ibid.* : 76). Elles sont depuis devenues pluridisciplinaires et leur nombre s’est réduit (*Ibid.* : 77).

peuvent mener le gouvernement à durcir ou assouplir certaines lois et leur application (par exemple, les normes que doivent respecter les établissements de spectacles accueillant du public). Ces différents éléments peuvent avoir un impact sur la présence de salles de concerts ou de lieux accueillant les musiques alternatives DIY dans un quartier.

#### 2.2.2.1 Normes de sécurité et nuisances sonores

Selon Gérôme Guibert, deux principaux paramètres, qui jouent un rôle important dans la constitution des scènes musicales, sont mis en avant dans les travaux dynamiques sur les scènes vécues : d'abord « la gestion du bruit » ; ensuite « le prix de l'habitat et des espaces de pratiques et, en conséquence, le type de population investissant les divers quartiers, positions sociales et choix du lieu d'habitation n'étant pas indépendants » (2012 : 114). Plusieurs travaux sur la gentrification, cités par Guibert (*Ibid.* : 116), ont montré que ces processus s'étendent aujourd'hui aux anciens quartiers ouvriers proches des centres et qui contiennent des friches industrielles dont l'image peut être modifiée par certains collectifs d'artistes impliqués dans la musique. Or, on constate davantage de problèmes de nuisances sonores dans les quartiers plus favorisés, car « le haut volume sonore non désiré (“le bruit”) » tend à être perçu « comme un problème au sein des quartiers investis par les ménages aux revenus les plus élevés, espaces qualifiés aujourd'hui de “gentrifiés” ou “embourgeoisés” » (*Ibid.* : 116).

Guibert note que « [l]a sécurité et la tranquillité font débat, cela particulièrement dans les centres urbains » (2012 : 116), ce qui peut avoir une influence sur la cartographie des lieux qui accueillent du public et principalement des lieux de diffusion de musique (Dauncey et Le Guern, 2007 : 93). La musique devient un élément important puisque « les cafés-concerts et les petits lieux de diffusion marquent le territoire par un volume sonore non négligeable, alors qu'ils sont particulièrement effervescent la nuit tombée et concentrés en centre-ville » (Guibert, 2012 : 115). Des conflits peuvent alors se manifester entre « ceux qui travaillent » et « ceux qui s'amuse » (*Ibid.* : 116) ce qui

amène certains établissements à se déplacer vers des quartiers plus excentrés afin d'éviter les litiges. Dauncey et Le Guern signalent que

[s]i l'implantation dans des zones à faible densité de population (friches industrielles, péniches amarrées à des quais à l'exemple du Batofar, à Paris) peut offrir une solution à la question de la nuisance sonore, on voit qu'elle induit d'autres inconvénients : elle présuppose un déplacement des publics des centres vers les périphéries ; en outre, la pression foncière accentue le caractère temporaire et, souvent, précaire de tels lieux (2007 : 92-93).

Ainsi, se déplacer vers des friches situées en périphérie de Paris où choisir un emplacement sur les quais de la Seine ou d'un canal permet à une salle, une boîte de nuit ou un bar, de remédier au problème des nuisances sonores. Mais cela a aussi pour effet de déplacer les publics.

En France, la gentrification n'est pas la seule à diminuer potentiellement la vie musicale nocturne des villes. Elle est « concomitante d'une professionnalisation accrue dans le spectacle vivant et de contrôles en matière de droit du travail, de la propriété intellectuelle (en premier lieu via la Sacem) » (Guibert, 2012 : 117) ce qui amène les pratiques musicales à se transformer de manière notable. Partageant cette idée, Dauncey et Le Guern, observent qu'un cadre juridique « particulièrement contraignant » est l'« une des raisons — mais pas la seule — de la réduction des espaces de diffusion » (2007 : 110). En s'intéressant aux programmeurs et programmatrices et lieux de diffusion de musique, ainsi qu'aux politiques publiques, ces auteurs ont pu constater que les normes ne prennent pas en compte la diversité des lieux de diffusion de musique. Cela a pour conséquence d'empêcher l'application de ces normes dans certains types de lieux généralement les plus petits, ce qui nuit selon eux, à la diversité culturelle. Roizès (2019) souligne lui aussi que depuis les années 1990, les politiques publiques visent la mise aux normes en matière de sécurité et d'acoustique des cafés-concerts. Les lieux qui n'arrivent pas à se mettre aux normes ferment. La sécurité peut

donc aussi avoir une incidence sur la cartographie des lieux en raison de l'application des normes d'accueil du public (Dauncey et Le Guern, 2007 : 91 ; Roizès, 2019).

#### 2.2.2.2 Instrumentalisation des musiques alternatives : le cas des musiques électroniques au sein du projet du Grand Paris

Samuel Lamontagne (2020) s'est intéressé à la manière dont les musiques électroniques, d'abord décriées ont été instrumentalisées par la Ville de Paris dans le but de revaloriser les banlieues pour faciliter le développement du projet du Grand Paris. À la suite d'une pétition lancée fin 2009 pour dénoncer les législations jugées trop sévères envers la vie nocturne à Paris, la Ville de Paris lui découvre un potentiel d'attractivité touristique et réagit par la mise en place du conseil de la nuit en 2014 (Lamontagne, 2020). Des fonds sont alors débloqués dans le but de favoriser le rayonnement de Paris et de sa vie nocturne par le biais de « dynamiques d'institutionnalisation » (*Ibid.*), ce qui a profité aux musiques électroniques. L'enjeu était aussi économique, car il émergeait une volonté politique de promouvoir les musiques électroniques à Paris pour en faire une « destination touristique festive » (*Ibid.*) à l'image de Berlin, dans le but de profiter de la manne financière que ces musiques engrangent. Un renouveau du discours médiatique envers les musiques électroniques a accompagné leur institutionnalisation. Ces musiques autrefois décriées reçoivent désormais un traitement positif, voire enthousiaste de la part des médias généralistes qui valorisent le rôle de la Ville de Paris dans leur diffusion (*Ibid.*). En outre, les médias transforment l'image et la généalogie de la scène musicale électronique afin de la rendre plus attractive.

Lamontagne observe qu'une « nouvelle cartographie de la vie nocturne festive parisienne » s'est alors formée mobilisant des lieux tels que des parcs, « institutions culturelles, bâtiments inutilisés en attente d'attribution, friches culturelles, squats » (*Ibid.*). L'implantation de nouveaux espaces culturels en banlieue ou sur les quais et le développement de lieux d'occupations éphémères faisaient partie des projets discutés

dans le cadre des États généraux de la nuit. Clerval et Fleury (2009 : 10) remarquaient déjà en 2009 que des friches industrielles avaient été réhabilitées en espaces dédiés à la culture à l'image du Point éphémère (20<sup>ème</sup> arr.), du Cent Quatre (19<sup>ème</sup> arr.) et de la Maison des métaux (11<sup>ème</sup> arr.). L'emplacement des lieux de diffusion de musiques sur les quais de la Seine, les canaux ou dans des friches est avantageux, car ces lieux occasionnent ainsi moins de nuisances sonores. On assiste alors à un déplacement des centralités de loisirs vers les périphéries de la ville (*Ibid.*). Clerval et Fleury notent que ce déplacement vers les périphéries de la ville des activités festives et des animations « constitue l'un des objectifs plus ou moins explicites des acteurs municipaux de la culture » (*Ibid.* : 11). Cela permet d'une part de contribuer à apporter « de nouvelles centralités culturelles et ludiques » à ces quartiers populaires tout en contribuant à modifier leur image ainsi que leur fréquentation « en y attirant des citoyens venus du reste de Paris voire de toute l'agglomération, plus diplômés et plus aisés, et donc potentiellement gentrificateurs » (*Ibid.* : 11). De plus, l'occupation de friches industrielles ou d'espaces verts renvoie de manière implicite « aux imaginaires des cultures rave/free party et warehouse berlinoise » (Lamontagne, 2020).

Les représentations symboliques de l'alternatif avec « une rhétorique de la créativité, de l'alternatif, de l'autogestion, de la convivialité, de la solidarité et de l'éphémère » sont mobilisées par ce que l'on appelle les lieux culturels « atypiques » (*Ibid.*). Ces espaces situés en banlieue tiennent également un discours plus large d'inscription dans les quartiers qui viserait à favoriser la mixité sociale et une solidarité locale, puisque tous allèguent de démocratiser l'accès à la production et à la consommation culturelles tout en favorisant pratiques artistiques expérimentales et diversifiées par le biais d'occupations alternatives (*Ibid.*). Pourtant, force est de constater que ces lieux n'attirent pas les populations des quartiers dans lesquels ils sont implantés, mais bien les Parisien·ne·s, ce qui amène à se demander à qui ces discours sur l'alternatif et cette rhétorique sociale sont adressés. Clerval relevait la même légitimation discursive à propos du Cent Quatre, un établissement culturel installé par la Ville de Paris « au nom

de la mixité sociale » dans un quartier populaire du 19<sup>ème</sup> arrondissement de Paris dans le but d’y donner accès à la culture aux populations locales, alors que dans les faits cet établissement attire plutôt des personnes de classes supérieures (2012 : 38).

Les lieux atypiques ont des partenaires et profitent de mécénats provenant de promoteurs ainsi que des municipalités (Lamontagne, 2020). Certains de ces collectifs et structures implantées dans des villes de banlieue « collaborent ouvertement avec les administrations publiques » alors que « d’autres s’organisent dans une plus ou moins grande clandestinité, revendiquant ainsi une forme d’authenticité » (*Ibid.*). Ainsi, les promoteurs immobiliers intègrent cette rhétorique de l’alternatif et s’appuient sur les activités des lieux culturels atypiques qu’ils subventionnent afin de légitimer leurs projets en les présentant « comme relevant de l’intérêt général » (*Ibid.*). L’activité de ces lieux participe alors à la « fabrique de la ville » des entreprises de promotion immobilière qui tiennent un discours mettant en avant un « développement économique et culturel du territoire » basé sur des valeurs de solidarité locale et un souci environnemental (*Ibid.*).

Pour Lamontagne (2020), les musiques électroniques ont donc été récupérées par les entreprises de promotion immobilière et les municipalités afin que l’imaginaire alternatif qui leur est associé profite au projet du Grand Paris<sup>33</sup>. Ce projet vise à connecter Paris et ses banlieues en se basant sur la notion de « ville créative »<sup>34</sup>,

---

<sup>33</sup> Cette volonté de redorer l’image de la banlieue s’inscrit dans la promotion du projet du Grand Paris. Le Grand Paris est un projet d’aménagement territorial qui vise à faire de l’Île-de-France « une métropole de compétitivité mondiale, écoresponsable et créative », en cherchant une amélioration « du cadre de vie » des habitant·e·s en même temps qu’un nivellement des « inégalités territoriales en matière d’accès à la culture, au logement et aux transports » (Lamontagne, 2020). Or, dans les faits, les populations qui habitent dans les quartiers concernés ne sont pas consultées dans le cadre de ce projet, les sociabilités populaires étant ainsi effacées (*Ibid.*). Le projet du Grand Paris est donc un processus de gentrification programmé qui s’appuie avant tout sur des logiques néolibérales.

<sup>34</sup> Selon Florida, la classe créative est composée de personnes ayant en général un haut niveau d’éducation, des revenus élevés et qui parviennent à utiliser leur créativité dans leur métier (2004 : 34). La concentration d’un nombre important de personnes issues de cette classe créative dans une ville ou une région est pour Florida

popularisée par Richard Florida (*Ibid.*). Il remarque que c'est en faisant référence à leur caractère illégitime passé qu'une représentation romantisée est produite sous forme d'une « patine alternative » qui est mobilisée en tant que « ressource susceptible de transformer les stigmates d'un quartier en atouts » (*Ibid.*). Les lieux éphémères situés en banlieues permettent donc de transformer l'image de la banlieue qu'en ont les Parisien·ne·s. Il faut cependant noter que les organisateurs et organisatrices d'évènements de musiques électroniques ne prennent pas forcément part de manière volontaire à ce processus, car le Grand Paris est « une stratégie territoriale qui détourne à son profit des cultures musicales perçues comme contestataires », et ce indépendamment de leur volonté (*Ibid.*). De plus, ces lieux « atypiques » n'accueillent pas seulement des musiques électroniques, d'autres musiques DIY sont elles aussi concernées.

### 2.2.3 Alliances et institutionnalisation stratégiques de pratiques culturelles

Martin Lussier défend la thèse qu'« un travail d'alliance est nécessaire pour réussir à maintenir, stabiliser et conserver l'identité d'une scène culturelle locale à travers le temps » (2014 : 63). En s'intéressant à la formation de l'Alliance pour le Soutien aux Musiques Emergentes (ASME) au Québec, il met au jour trois types de travail d'alliance : stratégique, filiale et affective. Ces trois types de travail d'alliance sont complémentaires. Le travail d'alliance stratégique permet de créer une identité à partir de la multiplicité des différences des acteurs et actrices avec pour finalité d'arriver à

---

(*Ibid.* : 33) motrice de croissance économique. Cette classe créative a tendance à préférer s'installer dans des villes caractérisées par la diversité, l'innovation et la tolérance (*Ibid.* : 34). La gentrification telle qu'elle est conçue par Florida se présente donc comme une « solution au déclin urbain » sous la forme d'une « politique de développement économique local » (Rousseau, 2008 : 79). Cette conception postule que le « capital créatif » favorise la croissance urbaine, par conséquent c'est en attirant les classes moyennes et plus particulièrement la « classe créative » que l'économie d'une ville est censée « redécoller » (*Ibid.* : 79). Lamontagne (2020) souligne que cette « notion de ville créative » est adoptée par les municipalités « aussi bien sur le plan rhétorique que sur le plan de l'action publique, en tant que stratégie de développement économique » ce qui s'illustre à travers les politiques de développement du Grand Paris qui cherchent à valoriser les activités artistiques et culturelles afin d'attirer la classe créative dans les banlieues.

un objectif commun. Il s'agit en somme d'une alliance « d'intérêts divergents qui désirent se faire entendre » (*Ibid.* : 73). L'accent est mis sur la différence, car l'homogénéisation des opinions risque de profiter aux décideurs et organismes subventionnaires. Le travail d'alliance filiale constitue pour une scène un travail de mise en récit « afin d'en constituer une chronologie, un ensemble d'héritages choisis à partir d'un présent » (*Ibid.* : 73) et ainsi « d'établir des alliances avec des moments passés, des acteurs ou des événements particuliers, et d'en souligner l'importance ou la nostalgie » (*Ibid.* : 74). La notion d'alliance affective, de « l'ordre du lien temporaire, toujours changeant, par lequel les musiques populaires sont réappropriées et organisent notre rapport au monde », vise à décrire les manières dont les collectivités investissent la musique (*Ibid.* : 75). Les amateurs et amatrices de musique s'approprient des espaces dans lesquels peut se déployer leur investissement affectif envers leur musique. Le but du travail d'alliance affective est donc de créer des espaces dans lesquels cet investissement affectif peut se déployer.

Emin, Guibert et Parent (2016 : 26) observent que dans la ville de Montaigne en France certaines associations de la scène musicale alternative locale se sont progressivement institutionnalisées et professionnalisées suivant une logique de lutte pour la reconnaissance, ces associations étant en conflit avec les politiques locales. Face à un constat de manque de lieu pour organiser des concerts, des bénévoles se sont organisés « pour militer et œuvrer au service des associations culturelles » (*Ibid.* : 26) et se sont mobilisés afin d'obtenir un espace dans lequel organiser des événements musicaux ou non. Un collectif d'associations s'est alors officialisé par un statut légal en 2002 ce qui représente une forme d'alliance stratégique. Dix ans plus tard, ce collectif se voit attribuer un hangar situé dans une zone industrielle située à la périphérie de Montaigne, dans lequel des bénévoles aménagent des bureaux, une salle de spectacle de 200 places ainsi qu'un « espace de vie » (*Ibid.* : 27).

Les auteur·e·s notent que des postures diversifiées se sont fait entendre, mais qu'un collectif faisant sens a toutefois réussi à émerger (*Ibid.* : 28). La pérennité de ce collectif s'expliquerait par un renouvellement des personnes mobilisées dans ce projet, mais aussi par une dynamique qui s'est appuyée sur « une dialectique complémentaire » développée par la confrontation de « deux systèmes de valeurs, en confrontation : celui de la « culture punk “Do it Yourself” et celui « des valeurs revendiquées d'éducation populaire » (*Ibid.* : 28). Ce collectif a su profiter de la « dimension concrète » des militant·e·s punks, de leur efficacité et leur réseau, mais aussi de la « rigueur en termes de gouvernance associative » que possédaient les bénévoles s'étant professionnalisés ainsi que les animateurs et animatrices provenant de milieu d'action culturelle (*Ibid.* : 29). La consolidation du projet passait aussi « par une stratégie de légitimation et de visibilité nécessitant un travail auprès des élus » (*Ibid.* : 29) ainsi qu'un élargissement après 2010 à d'autres types d'activités, plutôt portées sur l'agriculture.

Lussier constate que les décideurs ont un « intérêt croissant » envers les scènes (2014 : 77). La culture tend à être appropriée par la planification urbaine avec l'émergence de la « ville créative » (*Ibid.* : 77). Ces deux exemples montrent donc qu'un travail d'alliance, même s'il s'intègre dans des logiques d'institutionnalisation et de professionnalisation des pratiques culturelles, permet d'opposer un contre-pouvoir ainsi qu'une voix provenant des acteurs et actrices concerné·e·s aux décideurs et organismes subventionnaires. C'est également une manière de s'adapter afin d'assurer une certaine pérennité aux activités d'une scène.

La scène musicale alternative DIY parisienne se positionne en rejet de l'institutionnalisation de ses pratiques. Cependant, les lieux qu'elle investit sont la cible des réglementations évoquées précédemment et font les frais du processus de gentrification qui se déploie en région parisienne. Je propose de questionner la manière dont cette scène s'adapte et subsiste dans un environnement urbain en mutation. Dans le chapitre suivant, je préciserai ces réflexions et je définirai le concept de scène en

précisant la perspective d'analyse des scènes qui m'aidera à répondre à ma question de recherche soit, comment la scène alternative DIY parisienne investit et pratique des lieux, et ainsi s'inscrit dans l'espace urbain. Je détaillerai ensuite les méthodes de recherche que j'ai choisi d'employer pour observer la répartition géographique de cette scène ainsi que les facteurs qui influencent le choix des lieux d'accueil.

## CHAPITRE III CADRE D'ANALYSE ET MÉTHODOLOGIE

### 3.1 Cadre d'analyse : le concept de scène

#### 3.1.1 Le concept de scène dans l'étude d'une culture musicale territorialisée

Ce mémoire s'inscrit dans les champs de la sociologie de la culture — plus spécifiquement des *popular music studies* — ainsi que de la sociologie urbaine. Le concept de scène permet de relier ces deux champs de la sociologie tout en favorisant une approche pluridisciplinaire (Bellavance et Guibert, 2014 : 6 ; Guibert, 2012 : 13 ; 2016 : 17 ; Straw, 2004 : 411).

Le concept de scène est plus à même de rendre compte de l'inscription d'une culture musicale dans un territoire que les concepts de « sous-culture » ou « contre-culture »<sup>35</sup>, mais aussi de « champs » ou de « mondes de la musique » respectivement employés par Pierre Bourdieu et Howard S. Becker. Guy Bellavance et G r me Guibert considèrent que ces concepts ne sont pas en mesure de rendre compte de la matérialité et du contexte physique d'un espace, car ils restent « trop dépendants d'un espace social

---

<sup>35</sup> Le terme « contre-culture » renvoie à des « idées, des pratiques et des croyances contre-hégémoniques » (Bennett, 2012 : 20). Ce terme permet de distinguer deux systèmes de valeurs : mainstream (soit les valeurs dominantes) et alternatif. Une contre-culture se constitue en opposition avec la culture dominante dans une optique critique et contestataire et peut revêtir différentes formes culturelles dont le but est de permettre «   une minorité d'acquérir une certaine visibilité » (*Ibid.* : 20). Pour Lacroix (2015 : 13), les contre-cultures sont ouvertement idéologiques et politiques. Elles mettent en place des institutions et des réseaux parallèles et visent une transformation de la société.

Les sous-cultures quant à elles se constituent en réaction à l'hégémonie culturelle qu'elles rejettent et tentent de subvertir (Hebdige 1979/2008), cependant la dimension politique n'y est pas toujours évidente. Donc les contre-cultures revêtent nécessairement un aspect contestataire au niveau politique ainsi qu'une conscience idéologique, ce qui n'est pas obligatoirement le cas pour les sous-cultures.

abstrait, la structure sociale chez Bourdieu et les interactions sociales chez Becker » (2014 : 6). Cette critique est également appuyée par Will Straw (1991 : 374) pour qui la notion de champ a la particularité de s'inscrire dans des régions, comme la production ou les institutions culturelles, mais en mettant l'accent sur la circulation des biens culturels et leur cycle de vie au détriment des logiques de mouvements contextualisées.

Straw (1991) précise que la notion de scène diffère de celle de communauté musicale qui est stable et enracinée dans un espace et une histoire particulière. À la différence de la communauté musicale, une scène musicale est pour lui « *that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization*<sup>36</sup> » (*Ibid.* : 373). Autrement dit, la scène est un espace culturel marqué par des interactions sociales et dont les pratiques ne sont pas homogènes ni stables dans le temps. De plus, Straw note que dans les scènes contrairement aux champs, la verticalité des relations sociales est remplacée par des relations spatiales horizontales, de l'extérieur vers l'intérieur (2004 : 413). La notion de scène fait donc référence à « une culture locale dynamique, mouvante et ouverte sur le monde » (Kaiser, 2014 : 136). Les scènes ont à la fois un caractère incertain et éphémère, mais doivent être reconnues pour leur rôle productif et fonctionnel au sein de la vie urbaine (Straw, 2004 : 412).

---

<sup>36</sup> « [...] cet espace culturel dans lequel coexistent diverses pratiques musicales, interagissant les unes avec les autres dans le cadre de divers processus de différenciation et selon des trajectoires de changement et d'enrichissement mutuel très variées » [ma traduction].

Les concepts de contre-culture<sup>37</sup> et de sous-culture<sup>38</sup> présentent plusieurs limites méthodologiques et théoriques (Bennett, 2012 ; Guibert, 2012 ; Straw, 1991) et ne semblent donc pas efficaces pour décrire la scène musicale DIY parisienne et ses espaces. Le concept de scène permet de dépasser les apories d'une définition en termes de genres musicaux ou styles sous-culturels tout en favorisant une approche territorialisée des cultures musicales (*Ibid.* : 100-104). Il est en effet presque impossible de délimiter objectivement un genre musical, car les frontières entre les différents styles sont floues, poreuses (Guibert, 2012 : 100 ; Kaiser, 2014 : 138) et les hybridations de genres musicaux sont fréquentes. De plus, lors d'un concert alternatif DIY, il n'est pas rare de voir se produire des groupes de musique de styles musicaux différents. Les personnes qui se rendent à des concerts alternatifs DIY fréquentent sensiblement les mêmes lieux en région parisienne. Toutes ces personnes ne sont pas nécessairement issues de milieux ouvriers ni jeunes, et les dimensions économiques et politiques ne se limitent pas à la production musicale. Par ailleurs, même si le contexte sociohistorique était pris en compte dans ces travaux sur les sous-cultures et contre-cultures, la question de l'espace n'était pas centrale, Guibert propose donc de comprendre comment les acteurs et actrices d'une scène font usage de ces catégories puisqu'elles sont façonnées

---

<sup>37</sup> Bennett (2012 : 23-24) note que la politisation au sein des mouvements contre-culturels n'était pas uniforme et qu'ils n'étaient pas nécessairement composés principalement de jeunes bourgeois blancs. La composition d'une contre-culture est généralement hétérogène avec des intentions diverses et ces groupes sont fluides et varient selon le contexte.

<sup>38</sup> Guibert résume quatre principales limites relevées dans les écrits sur les sous-cultures : une « perspective ouvriériste », selon laquelle les nouvelles cultures musicales liées à la jeunesse seraient uniquement issues des milieux populaires ; la prise en compte de portraits « idéal-typiques » (de punks, mods, teddy boys, etc.) qui ne prend pas en considération l'évolution du « degré d'investissement dans la musique » dont l'intensité peut varier dans la durée ; l'essentialisation des cultures musicales étudiées ; la focale sur la réception (en s'inspirant de la notion d'hégémonie de Gramsci et de braconnage chez de Certeau) qui reste du côté de la résistance et du bricolage, sans aborder la production des musiques populaires que l'infrastructure capitaliste serait censée entièrement déterminer (2012 : 98-99). De plus, Straw (1991 : 369) note que les travaux sur les musiques populaires les traitent comme étant stables dans le temps, confondues et étudient les communautés de manière circonscrites alors que les différentes solidarités sur le territoire sont moins analysées. Or, les diasporas ont modifié la circulation globale des différentes formes culturelles (*Ibid.* : 369). Il est par conséquent nécessaire de prendre en compte la diversité multiculturelle pour étudier ces transformations (Bennett, 2012 : 20 ; Straw, 1991 : 369).

par la confrontation entre le dedans et le dehors, entre les pratiquant·e·s, les industries culturelles, les médias, et les politiques publiques (2012 : 102-103).

Certaines définitions du concept de scène ne sont pas satisfaisantes pour ma recherche, comme celle de Hein (2012b) qui ne résout pas le problème de la délimitation des styles et reste trop focalisée sur la dimension économique, soit la production et l'échange de biens. Hein localise les scènes en tant que sites de production créés à échelle locale « par une poignée d'acteurs qui se sentent liés ou qui désirent se lier » (*Ibid.* : 119) soit un réseau d'acteurs et actrices d'un milieu culturel qui relie des humains, des objets et dispositifs, et non en tant que regroupements collectifs autour d'activités, vocations et représentations communes. Or, pour Straw dans les analyses sur les musiques populaires, l'attention envers « *the 'logics' of particular musical terrains*<sup>39</sup> » (1991 : 374) a été détournée en raison des débats focalisés sur la production et la consommation. Pour Andy Bennett et Richard Peterson une scène musicale est un « contexte dans lequel des groupes de producteurs, musiciens et fans partagent collectivement leur goût commun pour la musique et se distinguent collectivement des autres » (2004 : 1, cités et traduits par Le Rouley, 2016 : 171). Ces différents groupes se rassemblent autour d'un ensemble d'activités en relation avec la musique qui « donnent naissance à une manière spécifique de l'aborder » (2004, cité dans Guibert, 2016 : 18). Une scène apparaît ainsi définie comme une communauté de partage autour d'une sensibilité musicale et des pratiques semblables.

Holly Kruse ajoute une dimension spatiale à cette définition en comprenant la scène musicale « *as a cultural space that can be both social and geographic*<sup>40</sup> », les scènes musicales étant ainsi « *best understood as being constituted through the practices and relationships that are enacted within the social and geographical spaces they*

---

<sup>39</sup> « [...] les "logiques" de terrains musicaux particuliers » [ma traduction].

<sup>40</sup> « comme un espace culturel qui peut être à la fois social et géographique » [ma traduction].

*occupy*<sup>41</sup> » (Kruse 2003 : 1, citée par Fauteux, 2017 : 221). En s'inscrivant dans la lignée de Bennett et Peterson et en insistant sur la dimension spatiale, Guibert observe que « la scène se rapporte aux comportements collectifs liés à un courant musical sur un territoire localisé » (2012 : 93). Pour Terry Clark et Daniel Silver ce concept rend « perceptible le caractère local de la vie culturelle » en aidant à « discerner l'étendue et les configurations des significations exprimées par divers lieux » (2014 : 37). Donc le concept de scène met l'accent sur l'espace, les relations sociales au sein de ces espaces ainsi que sur les spécificités locales. Guibert précise que la scène permet

une prise en compte réévaluée dans l'analyse du territoire local et des représentations de l'espace qu'il génère. Cela permet de traiter certaines problématiques liées au degré d'influence des collectivités territoriales ou à des particularités régionales. Plus largement, la posture « scène » cherche à prendre en compte les spécificités géographiques, juridiques, technologiques ou les changements en termes de politiques publiques au niveau local dans l'étude territorialisée des musiques populaires (2012 : 95).

C'est ce travail que tentent d'effectuer Clark et Silver dans leur réflexion commune sur les scènes, en cherchant à « mettre en évidence la matérialité des équipements urbains » dans le but « d'ancrer les scènes dans des lieux de rassemblement concrets et identifiables » (2014 : 36). Leur analyse se penche aussi sur les personnes, soit la composition sociale de la population qui occupe ces lieux, car une scène ne se définit pas seulement par un lieu, mais aussi par les personnes qui se rendent dans ce lieu. Leur objectif est de dégager à la fois les caractéristiques objectives et les significations symboliques d'une scène locale à des fins de comparaison.

La production et la consommation de musique sont particulièrement mobiles et occasionnent d'autres activités sociales extérieures puisque « *[m]usic provides a*

---

<sup>41</sup> « mieux comprises comme étant constituées par les pratiques et les relations qui sont mises en œuvre dans les espaces sociaux et géographiques qu'elles occupent » [ma traduction].

*pretext for being out in the city, for consuming culture in moments of collective interaction which are embedded in the more diffuse public life of cities, in drinking and in public, collective conversation*<sup>42</sup> » (Straw, 2004 : 413). Les activités des scènes transforment et produisent la culture urbaine ce qui peut amener d'autres secteurs à entrer ensuite en jeu avec des intérêts économiques et des politiques et régulations publiques. Pour Straw (*Ibid.* : 413), l'étude d'une scène amène à se questionner sur la manière dont les scènes participent à la production de la culture urbaine et de ses institutions. En effet, une culture urbaine s'investit dans l'espace ainsi que dans d'autres ressources ce qui implique un engagement transformateur sous-tendu par des intérêts économiques, mais aussi des politiques publiques, des tendances dominantes et tout un ensemble de réglementations publiques. Pour cette raison, Straw considère que les politiques publiques participent au façonnage des formes culturelles urbaines ainsi que des espaces dans lesquels se fondent les scènes qui constituent alors des « *moments in a city's collective life*<sup>43</sup> » (*Ibid.* : 419). Les scènes se saisissent de ces espaces en fonction des opportunités.

Guibert ajoute que grâce à la focale sur le territoire, l'étude d'une scène permet d'« appréhender comme un collectif l'intégralité de la population impliquée dans une culture musicale au sein d'un espace donné » (2012 : 99). La scène favorise ainsi la prise en compte de l'ensemble des personnes qui la constituent soient les organisations de concerts, les artistes, le public, etc. En d'autres termes, l'étude d'une scène ne s'intéresse pas seulement aux individus idéaux-typiques ou aux musicien·ne·s (*Ibid.* : 100), mais à quiconque en fait partie et y participe ponctuellement ou sur le long terme. Pour Clark et Silver (2014 : 37), ce concept présente l'intérêt de faire ressortir « des ensembles souples de significations locales, multiples et diversement liés les uns aux

---

<sup>42</sup> « la musique fournit un prétexte pour sortir en ville, pour consommer de la culture dans des moments d'interaction collective qui s'inscrivent dans la vie publique plus diffuse des villes, dans la consommation d'alcool et dans les conversations publiques et collectives » [ma traduction].

<sup>43</sup> « comme des moments de la vie collective d'une ville » [ma traduction].

autres ». Ces significations s'expriment à travers les personnes et les pratiques mises en œuvre dans un lieu particulier et elles sont souples puisque les individus peuvent intégrer ou quitter une scène facilement donc sa constitution n'est pas fixe et offre une vaste gamme de possibilités. Les scènes sont donc des « espaces urbains concrets » (Kaiser, 2014 : 146) qui favorisent la rencontre d'acteurs et actrices divers autour d'un ensemble de pratiques culturelles. Elles favorisent également l'observation des configurations spatiales et des relations de pouvoir qui s'y développent (*Ibid.* : 136). Pour conclure, l'objectif de l'étude des scènes est, selon Guibert, de parvenir à « intégrer conjointement, d'une part, les circulations humaines, leurs interactions et leur production et, d'autre part, plus largement, le contexte culturel et la matérialité de l'espace dans l'analyse sociale » (2016 : 19).

### 3.1.2 L'étude d'une scène locale, restreinte et vécue

La scène est ainsi définie en termes généraux. Je vais donc préciser dans ce qui suit des manières d'aborder ce concept, adaptées à l'étude de la scène alternative DIY parisienne.

#### 3.1.2.1 Scène locale

Marc Kaiser résume que pour Bennett et Peterson la scène locale renvoie à un ensemble hétéroclite « de pratiques sociales et culturelles » et d'individus qui font « interagir des groupes de producteurs, de musiciens et de fans dans un espace délimité et sur une période de temps spécifique » (Kaiser, 2014 : 138). Kaiser reprend cette définition pour envisager la scène locale en tant qu'« espace culturel délimité sur un territoire par un ensemble de pratiques, de lieux et d'institutions autour d'une culture musicale commune » (*Ibid.* : 135). À l'échelle locale, les individus peuvent faire partie de plusieurs scènes et les pratiques qui y prennent place n'appartiennent pas à une scène en particulier.

Or, Sophie Turbé (2016) constate que dans de nombreuses recherches sur les scènes locales en sociologie, le local est pris pour un donné sans être réellement questionné. Autrement dit, les limites territoriales administratives sont la plupart du temps utilisées pour délimiter une scène locale. Pourtant, ces frontières administratives sont artificielles et ne reflètent pas nécessairement la réalité territoriale des scènes qui peut les dépasser. Afin de délimiter les contours d'une scène locale, Turbé s'appuie sur la notion d'« espace vécu » développée en géographie, et notamment les conceptions d'Armand Frémont et de Guy Di Méo qui l'utilisent « pour comprendre de quelles façons les individus s'approprient l'espace dans le cadre de leurs pratiques quotidiennes et produisent des représentations sur ceux-ci » (Turbé, 2016 : 97). Elle précise que selon l'acceptation de Frémont, l'espace vécu fait référence à « l'ensemble des lieux fréquentés — par l'individu — mais aussi des interrelations qui s'y nouent et les valeurs psychologiques qui y sont projetées et perçues » (*Ibid.* : 97-98).

En plus de la dimension spatiale avec pour unité le lieu, Turbé intègre une dimension temporelle à l'analyse des scènes locales en s'intéressant à l'évènement qu'est le concert. Un lieu est alors perçu comme faisant partie de la scène locale par les membres d'une scène seulement si le trajet pour se rendre au concert fait partie de « déplacements routiniers, que l'on effectue simplement au cours d'une soirée » (2016 : 98). Turbé ajoute que l'on peut repérer « la cohérence et le niveau de structuration » d'une scène en observant « l'intensité des connexions entre les différents points du réseau » qui est constitué des personnes ainsi que des lieux y compris des bars dans lesquels ne se produisent pas de concert, mais qui représentent des « QG » (2016 : 113) pour les membres de cette scène. Par conséquent, d'autres lieux que ceux qui accueillent des concerts font partie de la scène locale. Notons également que les scènes locales ne sont pas isolées, car elles échangent avec les autres scènes locales, notamment par le biais des productions culturelles, dans une optique translocale (Kaiser, 2014 : 136). Elles doivent donc être également considérées en réseau, car « un ensemble de dynamiques

translocales participent à rendre visible chaque scène qui en retour se transforme » (*Ibid.* : 134).

Turbé (2016) définit donc la scène locale de manière large en tant qu'espace social dans lequel des événements s'inscrivent et se matérialisent dans des lieux particuliers. Ces lieux constituent des points d'un réseau. L'intérêt de comprendre la scène dans les lieux pratiqués par ses membres est d'observer dans quels lieux hors des frontières de la ville se déploie la scène, car c'est parfois la programmation plus que la proximité qui semble inciter le public à aller dans un lieu et à le définir comme l'un des points du réseau. Selon cette définition, la scène musicale DIY parisienne peut être comprise comme une scène locale qui dépasse les frontières de la ville pour se matérialiser aussi dans certains lieux en banlieue.

En résumé pour Turbé (2016 : 112), une scène locale articule plusieurs échelles sociales, mais aussi spatiales. Cette articulation se repère à travers les circulations des acteurs et actrices d'une scène locale entre plusieurs lieux dispersés, mais aussi du rapport de ces personnes au réseau de cette scène musicale locale. La scène locale est alors perçue collectivement autour d'un « consensus autour des lieux emblématiques » (*Ibid.* : 113). Enfin, il y a également une forte dimension communautaire à la scène locale conscientisée par ses membres qui s'y identifient et parlent de leur scène (*Ibid.*). La scène locale DIY parisienne est donc comprise dans ce mémoire comme un réseau de lieux dans lesquels se déroulent les concerts alternatifs DIY en région parisienne ou dans lesquels se rendent régulièrement les membres de cette scène.

### 3.1.2.2 Scène restreinte

Straw (2014) définit deux modèles de cohérence scénique : la scène ouverte et la scène restreinte. Le modèle ouvert de cohérence scénique décrit par Straw (2014) fait référence à des endroits au sein des villes, comme un quartier particulier, où les individus se réunissent pour participer à différentes activités et sont reconnus

ouvertement pour ces activités<sup>44</sup>. Le modèle restreint de cohérence scénique « est celui d'une scène définie par les gens, pratiques et objets qui gravitent autour d'un objet ou un domaine culturel particulier (un style de musique ou un genre littéraire, par exemple) » (*Ibid.* : 20). La scène restreinte ne participe pas nécessairement à l'effervescence d'une ville, car elle est ancrée au sein d'« une catégorie particulière d'expression culturelle » (*Ibid.* : 28). De plus, une scène restreinte est souvent définie par son caractère invisible, voire souterrain ce qui peut être « possiblement un effet de leur statut marginal ou “underground” dans certains lieux, ou de leur dispersion géographique, ce qui limite leur observation à partir d'un seul point de vue » (*Ibid.* : 28). Une scène restreinte se matérialise à travers « un circuit dispersé et global d'institutions et d'évènements » (*Ibid.* : 21), elle n'est donc pas centralisée en un endroit effervescent particulier. En identifiant des formes d'interconnexion en marge de la visibilité publique, la scène restreinte peut être dispersée, avec des contours invisibles pour ceux qui en sont exclus ou n'en font simplement pas partie (*Ibid.* : 29).

La scène musicale alternative DIY parisienne est comprise dans ma recherche comme une scène restreinte. À noter que pour Straw cette distinction entre scène ouverte et scène restreinte est « plus heuristique que concrète » (*Ibid.* : 21). Le modèle restreint est le plus à même de décrire la scène musicale alternative DIY parisienne, car celle-ci n'est pas centralisée, mais polycentrique et dispersée. Bien que certaines zones puissent produire une effervescence pour cette scène (comme le fut le quartier Ménilmontant jusqu'à peu), elle reste discrète, connue des personnes qui la fréquentent et par conséquent relativement invisible. Enfin, elle s'inscrit dans une catégorie particulière

---

<sup>44</sup> Dans le modèle ouvert, une scène exprime l'« urbanité générale » (Straw, 2014 : 20) à travers les interactions sociales qui prennent place dans l'espace public et mènent à la formation d'une « théâtralité de sociabilité publique » (*Ibid.* : 28). Les scènes ouvertes ne se réduisent pas à « une catégorie spécifique d'activité culturelle », elles « sont une effervescence visible dans laquelle peuvent être observés le flux et la diversité réputés constituer la vie urbaine » (*Ibid.* : 20). Ce qu'appelle Straw l'effervescence est « l'excès qui s'accumule dans l'agglomération et la proximité de ces scènes » (*Ibid.* : 24).

d'expression culturelle, les musiques alternatives DIY. On peut donc considérer que cette scène suit un modèle de cohérence restreint.

### 3.1.2.3 Scène vécue

En s'inspirant de la triplicité de l'espace définie par Lefebvre, Guibert (2012) identifie trois perspectives d'analyse des scènes qu'il distingue en : « scène perçue », « scène vécue » et « scène construite ». Selon lui, la « scène perçue » est l'« idée que la scène se cristallise via des représentations construites de l'extérieur » en prenant en compte le fait que la perception musicale d'une ville « possède un effet performatif sur celle-ci. » (*Ibid.* : 117). Il s'agit donc, en quelques sortes, d'une image de la scène telle qu'elle est véhiculée à différents niveaux (par exemple les médias ou le tourisme) et pas uniquement de celui de ses membres. Les scènes perçues « marquent le caractère d'une ville dans les représentations de ceux qui la visitent ou en entendent parler » (*Ibid.* : 118). Les travaux qui traitent de la « scène construite » peuvent avoir un effet performatif en modifiant l'image et l'importance d'un courant musical dans une ville ainsi que l'attitude d'une ville à son égard (*Ibid.* : 121). Les grands festivals sont un exemple de scène construite. L'image des municipalités qui les accueillent se transforme, car les villes perçoivent le potentiel économique de ces grands regroupements. À titre d'exemple, la scène de musiques électroniques du Grand Paris décrite par Lamontagne (2020) est une scène construite qui revêt aussi une dimension perçue par la manière dont les médias la décrivent.

La perspective d'analyse des scènes qui m'intéresse dans cette recherche selon la distinction effectuée par Guibert (2012) est la dimension vécue. Pour Guibert, la « scène vécue » consiste en une « ethnographie fine des rapports entre les acteurs au niveau local afin de comprendre comment les dynamiques musicales se construisent sur un territoire et comment les acteurs investissent la ville » (*Ibid.* : 109). Cette optique, contrairement aux conceptions de la scène en tant que perçue ou construite, semble plus adaptée pour rendre compte des transformations que vivent les scènes locales

urbaines, mais aussi, pour observer les conséquences des processus de gentrification et des politiques publiques sur leurs cartographies. De plus, cette perspective permet de rendre compte de la manière dont les personnes impliquées dans une scène la pratiquent. Guibert ajoute qu'il est important de prendre également en compte, dans une perspective plus macrosociologique et critique, les « rapports de force réels et symboliques, ainsi que des luttes de pouvoir entre réseaux » (*Ibid.* : 114). C'est dans la scène vécue que l'on peut observer ces rapports de forces et luttes de pouvoir. Donc pour pouvoir observer les lieux investis par la scène musicale DIY parisienne ainsi que les effets des politiques publiques en matière de culture et d'urbanisme sur l'emplacement de ces lieux, je vais m'intéresser à sa dimension vécue.

### 3.2 Questions et hypothèses de recherche

À la suite des éléments développés précédemment, je propose la question générale suivante : comment la scène musicale alternative DIY parisienne pratique et s'approprié des lieux éphémères et occupe durablement l'espace urbain en contexte transitoire du projet du Grand Paris ? Autrement dit, comment cette scène parvient-elle à s'intégrer et à subsister dans un environnement urbain en mutation rapide ? De manière plus spécifique, j'en arrive à formuler cette question : quels modes d'appropriation de l'espace urbain s'insérant dans une stratégie plus large de résistance à l'institutionnalisation des pratiques culturelles, mettent en œuvre les organisations de concerts alternatifs DIY en région parisienne ?

Ces questionnements sur les espaces alternatifs, les politiques publiques en matière de gestion du bruit et d'encadrement des pratiques musicales, les transformations des villes, ainsi que les modes de fonctionnements des organisations de concerts DIY m'amènent à développer comme hypothèse générale que cette scène alternative DIY parisienne constitue un espace de liberté en zone urbaine, matérialisé dans une pluralité

de lieux plus ou moins favorables à son expression. Ses facultés d'adaptation et sa mobilité lui assureraient une certaine pérennité.

L'hypothèse qui va guider mon terrain de recherche est de considérer l'organisation de concerts alternatifs DIY comme une stratégie de résistance qui s'inscrirait dans une tentative de mise en pratique du droit à la ville. Le droit à la ville peut se manifester, entre autres, à travers la volonté de se réappropriier la ville par les squats (Aguilera et Bouillon, 2013), les coops (Garnier, 2014), les salles de concert informelles (Cliche, 2019), mais aussi par un ensemble de pratiques mises en œuvre dans des réseaux souterrains dont font partie les organisations de concerts DIY. Habiter la ville c'est pouvoir l'occuper, profiter de sa valeur d'usage plus que de sa valeur marchande et ainsi dépasser le marché, l'argent et le profit (Lefebvre, 1968/2009). Le dépassement de la valeur d'échange semble se retrouver dans le DIY. Par conséquent, organiser des concerts DIY serait également une manière de s'approprier l'espace urbain et de l'habiter, de décider des usages que l'on en fait et l'on veut en faire, tout en se débarrassant des logiques marchandes.

### 3.3 Méthodes de recherche

Mon univers d'analyse est composé de cette scène musicale alternative DIY parisienne. Cela inclut aussi bien les lieux dans lesquels se déroulent les concerts que les personnes qui s'y rendent, les organisent ou s'y produisent. La population étudiée dans cette recherche est constituée des associations, individus ou groupes de personnes qui organisent des concerts alternatifs DIY en région parisienne. Or, c'est une population vaste qui peut participer à différents réseaux informels parfois distincts en fonction des genres de musique. De plus, ce n'est pas parce qu'une organisation de concert adopte un mode de fonctionnement DIY que les personnes qui en font partie utilisent ce vocable.

Sans prétendre à l'exhaustivité, ma recherche se cantonne à trois réseaux dont les principes DIY sont explicites. Il s'agit de deux agendas en ligne, Paris Kiwi et Razibus<sup>45</sup> ainsi que d'une *newsletter* underground, Paris DIY. Ces trois outils sont collaboratifs et n'importe qui peut y annoncer ses prochaines dates. Ils ont été élaborés par des membres d'organisations de concerts alternatifs DIY de genres musicaux relativement variés, en région parisienne, dans le but d'informer le public fréquentant cette scène locale des concerts et autres évènements *underground* à venir. De plus, ils favorisent une meilleure coordination entre les personnes qui organisent des concerts.

Le matériau analysé dans cette recherche sera de deux types. D'une part, les discours de membres d'organisations interrogé·e·s lors d'entretiens semi-dirigés retranscrits. D'autre part, la collecte des concerts annoncés dans ces trois sites internet associée à de l'observation directe dans certains cas.

### 3.3.1 Méthode de collecte des données principale : l'entretien semi-dirigé

J'ai choisi de m'intéresser plus particulièrement à la manière dont sont choisis ces lieux. J'ai donc effectué dans ce but des entretiens semi-dirigés avec des membres d'organisation de concerts alternatifs d'orientation DIY en région parisienne. Puisque ma recherche porte sur les espaces de cette scène, il me semble pertinent d'interroger les personnes responsables du choix des lieux et qui sont au cœur de ces évènements, soient celles qui organisent les concerts alternatifs DIY en région parisienne.

#### 3.3.1.1 L'échantillonnage

J'ai réalisé au total dix entretiens semi-dirigés (voir récapitulatif en Annexe A) auprès de douze participant·e·s, membres de différentes organisations qui annoncent leurs concerts sur ces agendas en ligne ou cette *newsletter*. Hormis un entretien collectif de

---

<sup>45</sup> Accessibles respectivement aux adresses suivantes : <https://pariskiwi.org/index.php/Agenda> et <http://razibus.net/evenements-a-venir.php?region=Ile-de-France> .

trois personnes membres de la même organisation (entretien 7), tous les entretiens étaient individuels. Mes participant·e·s ont entre 29 ans et 56 ans. Cet échantillon comporte une majorité d'hommes (neuf hommes et trois femmes). Il y a pourtant des femmes dans les organisations de concerts DIY, mais elles se sont peut-être senties moins légitimes à parler « au nom » du collectif.

J'ai tenté de sélectionner autant que possible des personnes qui organisent des concerts de styles musicaux différents et suivent des modes d'organisation variés (association, personnes seules ou binômes), mais qui ont toutes en commun d'adopter une posture et un fonctionnement DIY. Certain·e·s participant·e·s font partie de plusieurs organisations ou bien organisent habituellement avec leurs collectifs et ponctuellement seules. Ainsi, dans mon échantillon, trois participant·e·s organisent à titre individuel, quatre sont membres de collectifs politisés qui organisent majoritairement des concerts de soutien à des causes et six organisent en collectifs non explicitement politiques.

### 3.3.1.2 Le recrutement

J'ai privilégié pour mon recrutement la rencontre en personne avec les participant·e·s potentiel·le·s lors de concerts qu'elles ou ils organisaient, dans lesquels elles ou ils se produisaient avec leurs groupes ou bien fréquentaient simplement en tant que public. Ce milieu social étant relativement souterrain, cette approche m'a permis d'avoir accès à des personnes qui ne m'auraient peut-être pas répondu autrement. À titre d'exemple, j'avais contacté par courriel l'une des participantes, mais je n'avais pas reçu de réponse de sa part. Au détour d'un concert quelques semaines plus tard, je lui ai parlé en lui expliquant que c'était moi qui l'avais contactée par courriel. Elle m'a alors proposée de faire l'entretien le lendemain. Ma double inscription en tant qu'étudiante-chercheuse et de personne qui fréquente les espaces de cette scène alternative m'a peut-être permis d'avoir plus facilement accès à certain·e·s participant·e·s. J'ai également bénéficié, en tant que membre de la scène, de son réseau d'entraide. L'un des participants m'a par

exemple proposé de m'aider en me fournissant une liste de contacts d'organisations et de programmeurs et programmatrices de salles de concert.

J'ai aussi fait appel à mon propre réseau pour demander un entretien à des participant·e·s potentiel·le·s. Ainsi, des ami·e·s ont contacté de ma part certaines de leurs connaissances qui organisent des concerts DIY à Paris. J'ai également de mon côté contacté avec mon compte Facebook personnel certaines organisations sur leur page Facebook collective et d'autres participant·e·s par leurs pages Facebook personnelles en sachant que ces personnes étaient membres d'organisations de concerts alternatifs DIY. Dans certains cas, les personnes contactées me donnaient une réponse positive, mais lorsque je les relançais, ne me répondaient plus. Dans ces cas de figure, je n'insistais pas et allais demander à d'autres participant·e·s potentiel·le·s.

Lors de la prise de contact, aussi bien à l'oral qu'à l'écrit, j'indiquais aux membres d'organisations le sujet de ma recherche, son cadre ainsi que la forme que prendrait l'entretien autrement dit, sa durée approximative et les sujets abordés. Je leur précisais également que l'entretien serait enregistré avec un dictaphone afin de le transcrire à des fins d'analyse, mais anonymisé et que la totalité de la transcription ne se trouverait pas dans l'entretien. Par la suite, je répétais en début d'entretien ces éléments. Au final, six organisations répondantes ont été contactées en personne, une par SMS, une par Facebook et deux par courriel.

### 3.3.1.3 Déroulement des entretiens

Les entretiens ont duré entre 48 minutes pour le plus court et 1 heure et 36 minutes pour le plus long. J'ai laissé à mes participant·e·s le choix du lieu et de l'heure de la rencontre. Au total, six entretiens se sont déroulés dans des bars, trois aux domiciles des participant·e·s et un dans un local syndical. Sur ces dix entretiens, six se sont déroulés à Paris (un dans chacun de ces arrondissements : 3<sup>ème</sup> , 10<sup>ème</sup> , 11<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> ; deux dans le 19<sup>ème</sup>), trois à Montreuil (Seine-Saint-Denis, banlieue limitrophe Est) et un à Pantin (Seine-Saint-Denis, banlieue limitrophe Nord-Est).

Avant de commencer les entretiens, je transmettais aux participant·e·s deux formulaires de consentement à signer et signés par mes soins, un à garder et un à me remettre, en leur expliquant le déroulement de l'entretien, l'usage que je ferais de l'entretien et en insistant sur leur droit de retirer leur consentement à tout moment. Le guide d'entretien (voir Annexe B) était divisé en quatre thèmes : l'organisation de concerts, les lieux, les difficultés et l'inscription dans une démarche DIY. Les questions de la première partie étaient plutôt d'ordre pratique et permettaient d'ouvrir la discussion. Les participant·e·s me parlaient du processus d'organisation de concert. Le deuxième thème permettait de mettre au jour les facteurs qui influencent le choix ou rejet des lieux, mais aussi de figurer quelles sont les conditions idéales que devrait remplir un lieu selon les participant·e·s. Les questions du troisième thème avaient pour but de découvrir les potentielles difficultés que peuvent rencontrer les organisations, mais aussi les solutions qu'elles apportent pour y faire face. Enfin, le dernier thème permettait d'observer l'engagement des participant·e·s dans d'autres activités de la scène alternative locale et visait à comprendre leur définition et leur rapport au DIY. S'ajoutait à l'issue de chaque entretien une question hors thèmes invitant les participant·e·s à ajouter des éléments qui n'auraient pas été discutés dans l'entretien ou à en préciser d'autres. À l'exception de cette dernière question, le déroulement de l'entretien n'était pas toujours aussi linéaire que la grille d'entretien et j'ai été amenée à poser d'autres questions non écrites. Par exemple, à partir du deuxième entretien, j'ai commencé à demander à certain·e·s participant·e·s s'ils et elles jugeaient que la scène parisienne s'était beaucoup transformée ou non. Cette question d'opinion les amenait à apporter un point de vue réflexif sur la scène musicale parisienne actuelle.

### 3.3.2 Méthode de récolte de données secondaire : repérage des lieux d'accueil des concerts

Dans un second temps, j'ai choisi de repérer les lieux actifs en Île-de-France qui accueillent, ponctuellement ou régulièrement, les concerts alternatifs DIY. Pour cela, j'ai d'abord répertorié dans un fichier Excel (voir exemple Annexe C) les concerts

recensés dans ces trois outils qui promeuvent les évènements souterrains parisiens sur une période d'un an (du 1<sup>er</sup> mars 2019 au 29 février 2020) pour Paris Kiwi et Razibus et de 11 mois pour Paris DIY, car cet outil a été lancé en avril 2019. Cela donne 704 concerts pour cette période (en excluant les 58 évènements annoncés sans concerts) dont 255 pour Paris Kiwi, 520 pour Razibus et 269 pour Paris DIY. Ce qui fait en moyenne presque deux (1,92) concerts par jour organisés dans 141 lieux différents en région parisienne. Certains concerts étaient annoncés sur un seul de ces agendas, d'autres sur deux ou les trois. J'ai donc inscrit qu'une seule fois chaque concert. Je n'ai pas gardé les évènements annoncés comme étant annulés. J'ai choisi de garder les concerts organisés de manière non DIY, car s'ils sont répertoriés dans ces agendas en ligne, cela signifie qu'ils sont susceptibles d'intéresser les membres de la scène DIY parisienne.

Je souhaite m'intéresser plus particulièrement aux lieux d'effervescence de cette scène. Clark et Silver (2014) proposent de repérer les aménités qui constituent un quartier et entourent les différents espaces d'une scène, car la composition et la forme d'un quartier peuvent avoir une influence sur la présence d'un type de lieu plutôt que d'autres. Ces aménités sont « en quelque sorte l'atmosphère générée par les équipements (commerces ou institutions) présents sur les agglomérations étudiées » (Guibert, 2016 : 19). Après avoir situé les lieux d'accueil des concerts répertoriés, je proposerai de classer les lieux d'effervescence en m'inspirant de la typologie de Debies-Carl (2014) et adaptée au contexte parisien. Cela me permettra ensuite de localiser ces lieux d'effervescence puis de décrire les quartiers dans lesquels ils sont situés ainsi que leurs formes. Les réponses apportées par les participant-e-s. me permettront enfin de comprendre les raisons qui poussent les organisations à avoir recours à ces lieux particuliers.

## CHAPITRE IV

### RÉSULTATS : LES ESPACES DE LA SCÈNE MUSICALE ALTERNATIVE DIY PARISIENNE

#### 4.1 Résultats descriptifs : l'implantation des lieux d'accueil des concerts DIY et les difficultés d'organisation

Dans cette partie, je détaillerai dans un premier temps les données récoltées grâce aux agendas en ligne. Je propose de localiser les lieux dans lesquels ont eu lieu les concerts en région parisienne sur une période d'une année. Je vais d'abord décrire la répartition géographique générale des concerts et des lieux d'accueil avant de situer ces espaces et événements en banlieue puis à Paris intra-muros. Je présenterai ensuite les catégories dans lesquelles j'ai classé les différents lieux recensés.

Dans un second temps, à partir des entretiens effectués, je traiterai des difficultés spécifiques au contexte parisien que rencontrent les organisations de concerts DIY ainsi que certaines manières d'y faire face. Ce faisant, je définirai les bonnes et mauvaises conditions d'accueil, telles que les participant·e·s se les représentent.

##### 4.1.1 Cartographie de la scène DIY parisienne

Au total, 762 événements ont été annoncés sur ces agendas alternatifs en ligne entre le 1<sup>er</sup> mars 2019 et le 29 février 2020, dont 704 concerts. Ce que je considère comme étant un concert est un événement intérieur ou extérieur dans lequel se produit au moins un groupe de musique ou un·e musicien·ne. J'ai inclus les événements qui annonçaient des DJs produisant leurs propres musiques en direct, mais pas les DJ sets lorsqu'il s'agissait de personnes qui diffusent la musique d'autres artistes.

J'ai choisi d'étudier ces trois agendas en ligne, car ils se révèlent être des sources d'information complémentaires. Ce ne sont en effet, pas nécessairement les mêmes concerts qui sont annoncés sur ces trois agendas. Nous pouvons remarquer que 65 concerts ont été annoncés sur cette période uniquement sur Paris Kiwi, 104 uniquement sur Paris DIY et 229 uniquement sur Razibus (voir tableau 4.1).

*Tableau 4.1. Répartition des concerts répertoriés par agenda en ligne*

<b>Concerts annoncés</b>		<b>704</b>
Dont	Paris Kiwi	253
	Paris DIY	269
	Razibus	520
	Paris Kiwi seul	65
	Paris DIY seul	104
	Razibus seul	229
	Paris Kiwi + Razibus	119
	Paris Kiwi + Paris DIY	15
	Paris DIY + Razibus	96
	Sur les trois	54

#### 4.1.1.1 Les évènements sans concerts

J'ai dénombré 58 évènements qui n'étaient pas des concerts, annoncés sur ces agendas pendant la période étudiée. Ces évènements étaient majoritairement des DJ sets (24 dont deux avec des discussions et ateliers et un en soutien à une cause). Un bar rock du 11<sup>ème</sup> arrondissement concentre douze des Dj sets annoncés. Il s'agit d'un bar dans lequel avaient lieu autrefois des concerts, mais qui n'a plus le droit d'en accueillir. Les DJ sets représentent ainsi une solution de remplacement.

Les évènements qui ne sont pas des DJ sets sont relativement variés. Ce sont principalement des évènements culturels ou politiques<sup>46</sup>. J'ai dénombré, six projections

<sup>46</sup> Les évènements politiques recensés sur ces agendas en ligne sont globalement orientés à l'extrême gauche de l'échiquier politique, proche des mouvances antifascistes ou anarchistes, mais aussi des syndicalismes.

de films dont cinq dans un squat conventionné du 19<sup>ème</sup> (trois dans le cadre d'un festival) et une dans un bar antifasciste du 20<sup>ème</sup> arrondissement ; six évènements politiques dont trois débats et conférences dans les 11<sup>ème</sup> et 19<sup>ème</sup> arrondissements et trois évènements politiques mixtes dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement ; quatre vernissages et décrochages d'expositions, dont deux dans un bar rock du 11<sup>ème</sup> arrondissement et deux dans un salon de tatouage et librairie alternative de Montreuil ; quatre évènements liés aux fanzines ou au dessin, dont deux sorties de numéros de fanzine (dans deux bars du 11<sup>ème</sup>), l'inauguration d'un lieu dédié aux fanzines dans le 20<sup>ème</sup> et une compétition de dessins dans une salle de concert du 13<sup>ème</sup> ; quatre spectacles tous dans un squat conventionné du 19<sup>ème</sup> ; trois évènements sur des places publiques, dont une course de vélo dans le 20<sup>ème</sup> et deux évènements mixtes avec soupers populaires à Montreuil ; deux évènements littéraires, dont la fête annuelle d'une maison d'édition indépendante et un évènement littéraire alternatif à Montreuil ; deux expositions, une dans une galerie d'art du 18<sup>ème</sup> et une dans un café culturel au bord de la Seine dans le 13<sup>ème</sup>. Trois autres évènements sont marginaux, il s'agit des portes ouvertes d'un squat à Gentilly, d'une initiation au roller derby dans un gymnase du 18<sup>ème</sup> arrondissement et d'un évènement festif et culturel mixte dans un squat conventionné du 19<sup>ème</sup> arrondissement. Des évènements non musicaux sont donc aussi mentionnés, car le DIY ne se réduit pas à la musique. On observe que ces évènements non musicaux ont majoritairement lieu dans des quartiers périphériques de Paris et en banlieue limitrophe.

4.1.1.2 Répartition géographique générale des lieux d'accueil des concerts annoncés

Paris est constituée de 20 arrondissements, dont 8 arrondissements centraux (du 1<sup>er</sup> au 8<sup>ème</sup>), 3 arrondissements péricentraux (9<sup>ème</sup>, 10<sup>ème</sup> et 11<sup>ème</sup>), et 9 arrondissements périphériques (du 12<sup>ème</sup> au 20<sup>ème</sup>). La banlieue parisienne est composée de six départements, dont trois (Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis et Val-de-Marne) dans la première couronne qui inclue les villes limitrophes et quatre (Seine-et-Marne, Yvelines, Essonne et Val-d'Oise) dans la seconde couronne, plus éloignée de Paris.

Les concerts répertoriés dans ces agendas en ligne ont majoritairement lieu à Paris. J'ai recensé 533 concerts se déroulant à Paris intra-muros sur cette période ce qui représente 76 % des concerts annoncés. Ces 533 concerts se sont tenus dans 88 lieux différents, ce qui constitue 63 % de l'ensemble des lieux dans lesquels ont été annoncés les concerts répertoriés. J'ai également dénombré 171 concerts ayant eu lieu hors de Paris, dans 53 lieux d'accueil différents, ce qui représente 24 % des concerts répertoriés et près de 36 % des lieux d'accueil.

Si l'on observe la répartition géographique des concerts répertoriés (voir le tableau en Annexe D), on remarque que les 20<sup>ème</sup> et 19<sup>ème</sup> arrondissements ainsi que la Seine-Saint-Denis concentrent 51 % des concerts annoncés. Si l'on ajoute les deux zones de concentration suivantes, les 11<sup>ème</sup> et 19<sup>ème</sup> arrondissements, cela donne 75 % des concerts annoncés. Cependant, même si ces cinq premières aires concentrent 75 % des concerts, elles ne comptent que 57 % de lieux. Il y a donc un décalage qui s'explique par le fait que certains lieux d'accueil sont surreprésentés dans ces agendas en ligne. Je propose de les qualifier de lieux d'effervescence. Certains arrondissements ou villes concentreraient donc de nombreux concerts en raison d'un lieu d'effervescence particulier. Je discuterais plus particulièrement de ces lieux d'effervescence dans le chapitre suivant.

Sur les 22 arrondissements ou départements dans lesquels se sont produits les concerts recensés, la moitié concentre 94 % des concerts et 84 % des lieux d'accueil. Il s'agit des 10<sup>ème</sup>, 11<sup>ème</sup>, 12<sup>ème</sup>, 13<sup>ème</sup>, 14<sup>ème</sup>, 18<sup>ème</sup>, 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> arrondissements de Paris ainsi que la Seine-Saint-Denis, le Val-de-Marne et l'Essonne. Cela n'inclut donc aucun arrondissement central. Les arrondissements péricentraux représentés sont ceux situés au nord-est et à l'est de Paris et les arrondissements périphériques sont tous situés (à l'exception du 14<sup>ème</sup>) dans l'est, le nord et le sud de Paris. Les départements de banlieue concernés sont situés au nord-est, au sud-est de Paris pour ceux de la petite couronne et au sud pour celui de la grande couronne.

#### 4.1.1.3 Les lieux d'accueil des concerts répertoriés à l'extérieur de Paris

La répartition des concerts en banlieue n'est pas la même dans tous les départements (voir tableau en Annexe E et carte en Annexe F). La Seine-Saint-Denis, banlieue limitrophe située au nord et à l'est de Paris concentre à elle seule 67 % des concerts annoncés (115 concerts) hors de Paris et 66 % des lieux d'accueil (31 lieux) répertoriés en banlieue. La ville de Montreuil apparaît comme un centre d'ébullition important pour cette scène, car elle concentre à elle seule 45 % des concerts annoncés hors de Paris, soit 77 concerts dans 19 lieux différents. De plus, neuf événements sans concerts ont eu lieu à Montreuil durant la période étudiée. Montreuil est une banlieue limitrophe à l'est de Paris, desservie par le métro, qui touche le 20<sup>ème</sup> arrondissement lui aussi particulièrement effervescent pour cette scène. Les 38 autres concerts répertoriés en Seine-Saint-Denis ont eu lieu dans six villes différentes : Aubervilliers (trois lieux et huit concerts), Bagnolet (deux lieux et deux concerts), La Courneuve (un lieu et un concert), Les Lilas (un lieu et trois concerts), Pantin (un lieu et un concert), Romainville (un lieu et un concert), Saint-Denis (un lieu et trois concerts) et Saint-Ouen (2 lieux et 19 concerts).

Trois départements concentrent la majorité des concerts qui se sont tenus en banlieue. Il s'agit de la Seine-Saint-Denis (115 concerts et 31 lieux), du Val-de-Marne (21 concerts et 7 lieux dans trois villes) situé au sud de Paris dans la première couronne et de l'Essonne (19 concerts et 6 lieux dans cinq villes) également au sud de Paris sur la deuxième couronne. À eux trois, ces départements concentrent 83 % de l'ensemble des lieux d'accueils et 91 % de l'ensemble des concerts recensés en banlieue sur la période étudiée soit 44 lieux d'accueil et 155 concerts.

Les Hauts-de-Seine, département de la petite couronne à l'ouest de Paris, comptabilisent cinq concerts dont quatre se sont tenus à Issy-les-Moulineaux dans deux lieux différents. Concernant les autres départements de la seconde couronne, le Val-d'Oise, situé au nord de Paris, et la Seine-et-Marne, à l'est de Paris, sont sous-

représentés avec respectivement deux et trois concerts annoncés dans chacun deux lieux et deux villes. J'ai répertorié six concerts dans les Yvelines, département à l'ouest de Paris, dont cinq ayant eu lieu dans une SMAC de Saint-Germain-en-Laye. À noter que cette ville, proche des Hauts-de-Seine, est relativement facile d'accès pour le public résidant à Paris.

Nous pouvons donc inclure les départements de la petite couronne à la scène parisienne et plus particulièrement les villes limitrophes<sup>47</sup>. Cependant, le faible nombre de concerts annoncés dans les autres départements laisse penser qu'ils ne font pas véritablement partie de la scène parisienne. Le cas de l'Essonne est particulier. Ce n'est pas une banlieue proche de Paris, mais elle semble effervescente. De plus, deux organisations essonniennes organisent aussi des concerts à Paris. Les groupes de musique qui y jouent semblent être les mêmes qu'à Paris et en proche banlieue. Toutefois, cela ne signifie pas nécessairement que le public qui réside à Paris ou en proche banlieue se déplace à ces concerts essonniens. Pour savoir si l'on peut inclure l'Essonne à la scène parisienne, il faudrait effectuer des enquêtes complémentaires visant à comprendre dans quelle mesure le public qui ne réside pas en Essonne se rend aux concerts qui y sont organisés.

#### 4.1.1.4 Les lieux d'accueil des concerts répertoriés à Paris intra-muros

J'ai d'abord observé la répartition des concerts et lieux d'accueil par arrondissement (voir Figure 4.1 ci-dessous et tableaux en Annexe G). Tout d'abord, nous pouvons remarquer qu'il n'y a aucun concert annoncé dans les quartiers les plus riches de Paris soient les 7<sup>ème</sup>, 8<sup>ème</sup> et 16<sup>ème</sup> arrondissements ainsi que dans les 17<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> arrondissements. Il n'est pas surprenant de ne pas trouver de concerts ni de lieux d'accueil dans les 7<sup>ème</sup>, 8<sup>ème</sup>, 16<sup>ème</sup> et 17<sup>ème</sup> (plus particulièrement le sud du 17<sup>ème</sup> arr.).

---

<sup>47</sup> Plusieurs lieux, notamment des squats et des bars ont existé jusqu'à très récemment dans les villes limitrophes des Hauts-de-Seine situées au sud-ouest de Paris, notamment à Malakoff et Montrouge. Cependant, nous pouvons exclure les villes cossues situées au nord-ouest de Paris, limitrophes des 16<sup>ème</sup> et 17<sup>ème</sup> arrondissements.

Il s'agit des beaux quartiers de Paris caractérisés par l'entre-soi de la grande bourgeoisie (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2014 : 90-91).

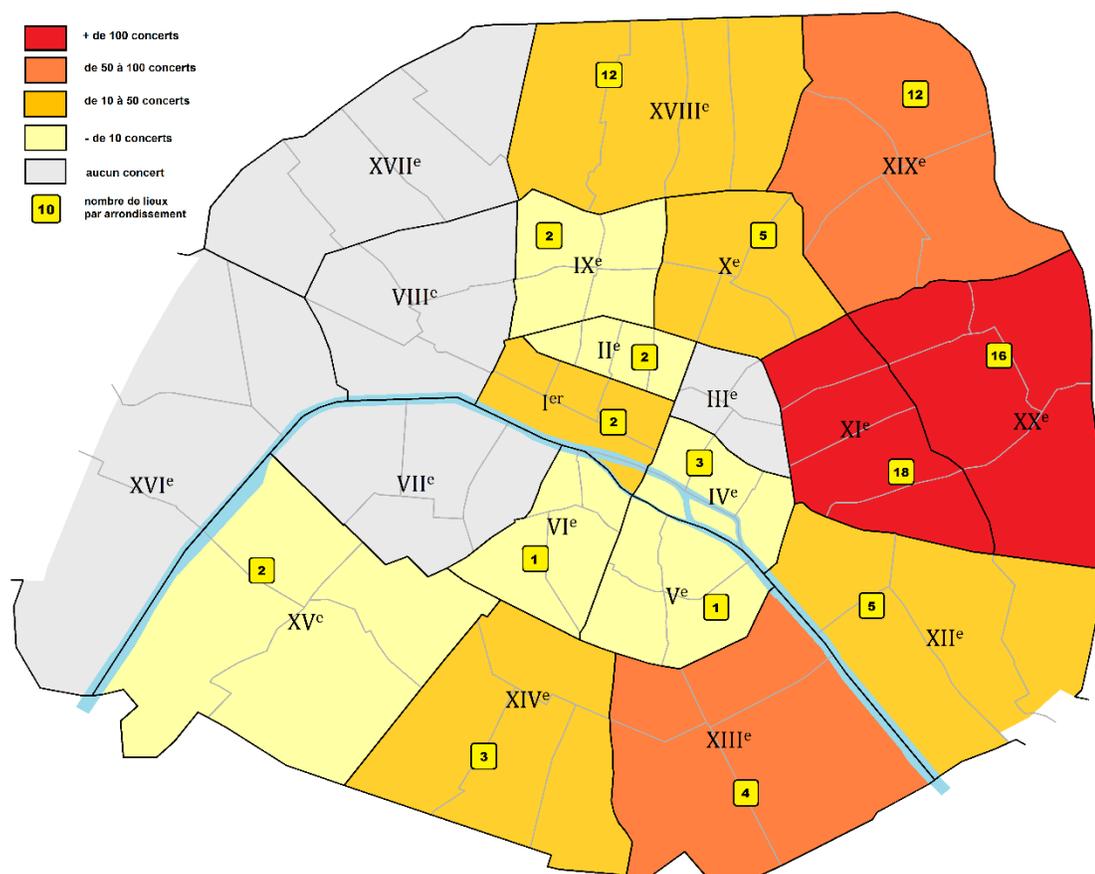


Figure 4.1. : Répartition géographique des concerts et lieux d'accueil à Paris intra-muros par arrondissements

Nous observons ensuite que peu de concerts ont été annoncés dans les arrondissements centraux (à l'exception du 1<sup>er</sup>) ainsi que dans les 15<sup>ème</sup> et 9<sup>ème</sup> arrondissements. Nous pouvons penser que les concerts dans les quartiers centraux sont rares, mais qu'il n'est pas exclu qu'il y en ait quelques-uns. Durant la période étudiée il n'y en a pas eu dans le 3<sup>ème</sup> arrondissement, mais il est possible qu'à d'autres périodes, il y en ait eu par exemple un ou deux dans le 3<sup>ème</sup> arrondissement, mais aucun dans le 6<sup>ème</sup> arrondissement. Les 2<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> arrondissements comptabilisent respectivement

trois concerts pour deux lieux et cinq concerts pour trois lieux. Le 1<sup>er</sup> arrondissement est l'arrondissement central qui concentre le plus de concerts (11 concerts dans 2 lieux d'accueils). Avec deux concerts et deux lieux d'accueil chacun, les 9<sup>ème</sup> et 15<sup>ème</sup> arrondissements comptabilisent aussi peu de concert que les arrondissements centraux.

Les arrondissements dans lesquels se sont déroulés le plus de concerts durant la période étudiée sont les 11<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup>, avec respectivement 107 concerts et 18 lieux d'accueils et 139 concerts et 16 lieux d'accueil, ce qui représente 46 % du nombre de concerts annoncé à Paris et près de 39 % du nombre de lieux d'accueil parisiens. En ajoutant les 19<sup>ème</sup> et 13<sup>ème</sup> arrondissements qui cumulent respectivement 91 concerts pour 12 lieux et 76 concerts pour 4 lieux, on obtient 413 concerts et 50 lieux soit 77 % des concerts et 57 % des lieux annoncés à Paris intra-muros. Finalement, 89 % (472 concerts) des concerts annoncés à Paris intra-muros se sont déroulés dans 6 arrondissements : 20<sup>ème</sup>, 11<sup>ème</sup>, 19<sup>ème</sup>, 13<sup>ème</sup>, 18<sup>ème</sup> et 12<sup>ème</sup>.

La répartition des concerts par arrondissements ne rend pas suffisamment compte de la dispersion réelle des concerts à Paris intra-muros. Pour rendre un peu mieux compte de cette dispersion, je propose d'observer la répartition des concerts par quartiers administratifs (voir Figure 4.2 et tableaux en Annexe H). Ce que l'on remarque en premier avec cette seconde carte est le nombre de zones vides dans lesquelles n'a eu lieu aucun concert durant la période étudiée. En effet, les concerts annoncés sur les agendas en ligne se sont tenus dans seulement 35 des 80 quartiers administratifs de Paris et seuls les 11<sup>ème</sup>, 18<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> arrondissements ont accueilli des concerts dans tous leurs quartiers administratifs. De plus, nous pouvons observer que les quartiers administratifs situés dans les 11<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> arrondissements sont particulièrement effervescents et réunissent deux des trois quartiers administratifs ayant accueilli le plus de concerts (Folie-Méricourt et Saint-Fargeau).

Tous les lieux d'accueils des 1<sup>er</sup>, 13<sup>ème</sup> et 14<sup>ème</sup> arrondissements sont concentrés dans un seul quartier administratif (respectivement les Halles, Gare et Plaisance). Dans le quartier Gare du 13<sup>ème</sup> arrondissement, ces lieux sont principalement des péniches sur les quais de la Seine (trois lieux) à l'exception d'un qui n'est pas une péniche, mais reste lui aussi situé très proche du fleuve. Le quartier des Halles dans le 1<sup>er</sup> arrondissement est caractérisé par sa vie nocturne et comporte de nombreux bars. L'un des deux lieux répertoriés dans ce quartier est une boîte de nuit dans laquelle se sont déroulés neuf concerts. Bien que situés dans le même quartier administratif, les deux lieux recensés à Plaisance sont éloignés, le moins actif (un squat) étant relativement proche du boulevard périphérique.

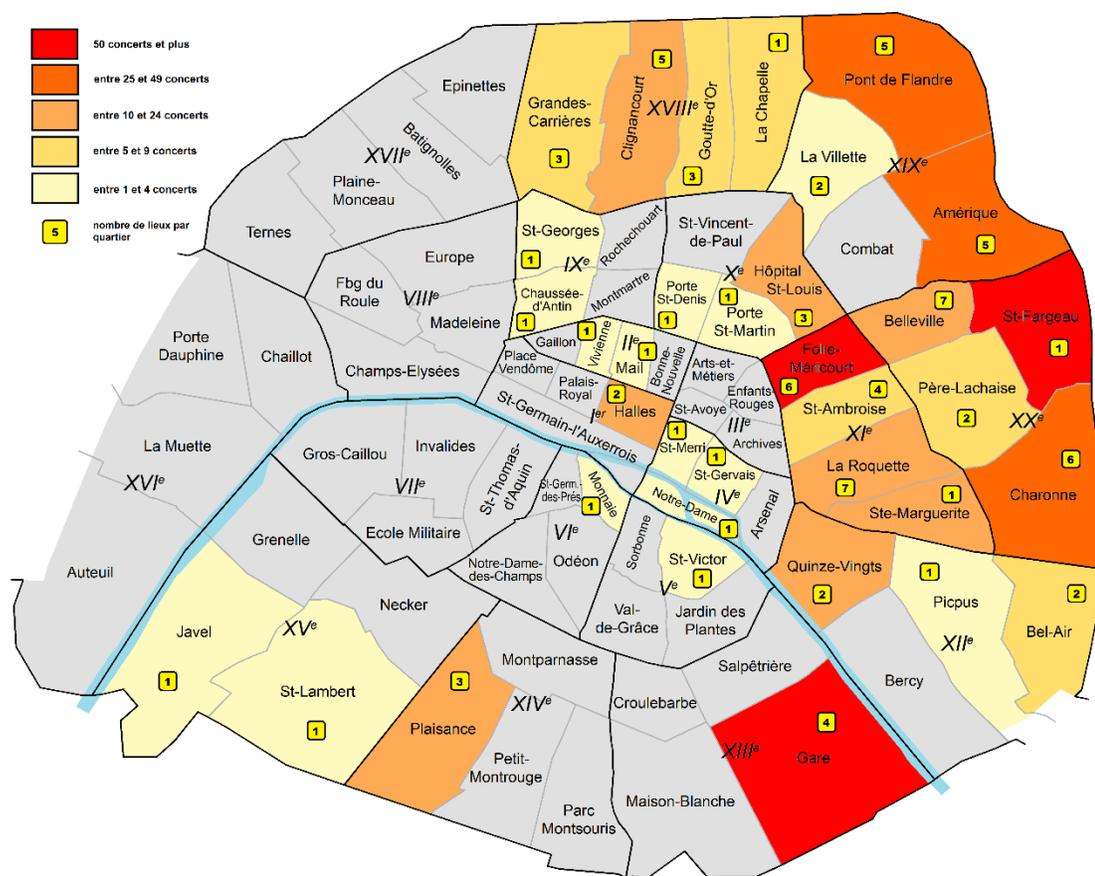


Figure 4.2. : Répartition géographique des concerts et lieux d'accueil à Paris intra-muros par quartiers administratifs

Dans le 12<sup>ème</sup> arrondissement, on observe que les quartiers dans lesquels ont eu lieu des concerts sont proches des 11<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> arrondissements. Parmi les six quartiers qui concentrent le plus de concerts, cinq sont des quartiers périphériques, dont quatre (Pont de Flandres, Amérique, Saint-Fargeau et Charonne) situés au nord-est et à l'est de Paris et un (Gare) au sud-est de Paris, le quartier restant (Folie-Méricourt) étant situé dans un arrondissement péricentral de l'Est parisien.

Les trois quartiers administratifs dans lesquels ont eu lieu le plus de concerts sont Folie-Méricourt dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement, Saint-Fargeau dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement et Gare dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement. À eux seuls, ces quartiers administratifs concentrent 223 concerts soit 42 % des concerts annoncés à Paris intra-muros pour seulement 11 lieux, soit 12,5 % des lieux d'accueil situés à Paris intra-muros. En effet, ils comportent tous trois des lieux d'effervescence particuliers (deux pour le quartier Gare, deux pour Folie-Méricourt et un pour Saint-Fargeau) soit des lieux dans lesquels ont été annoncés un nombre important de concerts. En ajoutant les trois quartiers suivants dans lesquels se sont produits le plus de concerts, soit Pont de Flandres et Amérique dans le 19<sup>ème</sup> arrondissement et Charonne dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement, on obtient 27 lieux et 336 concerts ce qui représente 63 % des concerts et 31 % lieux d'accueil annoncés à Paris. Nous observons donc une nette concentration des concerts annoncés dans l'Est parisien ainsi que dans les quartiers périphériques du nord de Paris.

#### 4.1.1.5 Les catégories de lieux d'accueil des concerts et leur répartition géographique

Les concerts répertoriés se sont tenus dans une grande variété de lieux. J'ai déterminé six catégories principales de lieux d'accueil : bars ; salles de spectacle, structures publiques ; établissements culturels ; squats et espaces politiques ; espaces extérieurs. La première catégorie est constituée des bars, restaurants, bar-concerts et bars-restaurants de quartiers qui accueillent ponctuellement ou régulièrement des concerts. La seconde catégorie est composée des salles de spectacles, salles de concerts, boîtes de nuit et théâtres, peu importe leur capacité d'accueil. La troisième catégorie

représente les structures publiques telles que les SMAC, MJC, centres d'animations et autres centres culturels publics dont le fonctionnement est régi par l'État. La quatrième catégorie réunit les centres culturels non publics (associatifs ou privés), friches culturelles, galeries d'art, ateliers d'artistes et studios de répétition. J'ai rassemblé dans une cinquième catégorie les squats, squats conventionnés et espaces politiques (par exemple, le local d'un syndicat anarchiste ou une bibliothèque anarchiste). La dernière catégorie, plus restreinte, représente les espaces extérieurs, dont deux festivals, deux places publiques, un parc, un jardin associatif et une ZAD. Trois lieux ne rentrent dans aucune de ces catégories, il s'agit d'un espace de coworking associatif dans le 13<sup>ème</sup> arrondissement, du lycée autogéré de Paris dans le 15<sup>ème</sup> arrondissement et d'un magasin de vélos et de motos du 20<sup>ème</sup> arrondissement. Parmi ces lieux sans catégorie sont répertoriés 56 concerts dans l'espace de coworking. Ce lieu concentre à lui seul près de 8 % du total des concerts annoncés.

Au total (voir tableau 4.2), 34 % des concerts répertoriés ont eu lieu dans des bars et 37 % dans des salles de spectacle, 11 % dans des squats et espaces politiques, 6 % dans des structures publiques, 3 % dans des établissements culturels, 2 % dans des espaces extérieurs et 8 % dans d'autres lieux (dont un en particulier qui concentrent la quasi-totalité des concerts de cette catégorie). Les deux catégories de lieux d'accueils dans lesquels se sont déroulés le plus de concerts durant la période étudiée sont les bars et salles de spectacle qui concentrent respectivement 237 concerts et 256 concerts, mais aussi 51 lieux d'accueil pour les bars 39 lieux d'accueils les salles de spectacles. Ces deux catégories comptabilisent à elles seules 70 % des concerts et 62 % des lieux d'accueils.

En observant la répartition géographique des concerts annoncés dans la catégorie bars, nous constatons qu'une grande majorité (181 concerts, soit 76 % des concerts de la catégorie bars) s'est produite dans les arrondissements périphériques de Paris (12<sup>ème</sup>, 18<sup>ème</sup>, 19<sup>ème</sup>, 20<sup>ème</sup> arr.) ainsi qu'en banlieue proche (Seine-Saint-Denis dont presque

exclusivement des villes limitrophes). Cela représente 35 lieux soit 69 % des lieux répertoriés dans la catégorie bars. Si l'on ajoute les deux autres arrondissements péri-centraux, mais non périphériques (les 10<sup>ème</sup> et 11<sup>ème</sup> arr.), cela donne 46 lieux soit 90 % de la catégorie bars, et 204 concerts, soit 86 % des concerts répertoriés dans la catégorie bars. Par conséquent, les concerts qui se sont tenus dans des bars ont eu tendance à se produire dans les quartiers périphériques de l'est, du nord et du sud-est parisien, ainsi que dans les villes limitrophes de Seine-Saint-Denis, et les quartiers péri-centraux de l'Est parisien.

*Tableau 4.2 : Nombre de lieux et de concerts par catégorie*

<b>Catégories de lieux</b>	<b>Nombre de lieux</b>	<b>Nombre de concerts</b>	<b>Pourcentage de concerts</b>	<b>Pourcentage de lieux</b>
Bars	51	237	34%	36%
Salles de spectacle	36	259	37%	26%
Structures publiques	16	40	6%	11%
Etablissements culturels	11	23	3%	8%
Squats et espaces politiques	16	76	11%	11%
Espaces extérieurs	8	11	2%	6%
Autres lieux	3	58	8%	2%
Totaux	141	704	100%	100%

La répartition des salles de concert est quelque peu différente. Toutes les salles de concert du 18<sup>ème</sup> arrondissement sont situées sur les boulevards de Rochechouart et de Clichy, à la frontière du 9<sup>ème</sup> arrondissement. Il s'agit du quartier Pigalle, hautement touristique et réputé pour sa vie nocturne. De nombreux concerts de cette catégorie ont eu lieu dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement (66 concerts dans 6 lieux). Le 11<sup>ème</sup> arrondissement comporte plusieurs quartiers réputés pour leur vie nocturne festive dont Oberkampf et Bastille. Un lieu en particulier totalise 82 concerts dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement. Il s'agit du Cirque électrique, qui est une salle de spectacles alternative située aux abords du boulevard périphérique. Ce lieu concentre à lui seul

près de 32 % des concerts classés dans la catégorie salles de spectacle et presque 12 % de l'ensemble des concerts répertoriés.

La catégorie des squats et espaces politiques comptabilise 11 % des lieux d'accueil (16 lieux) et 11 % des concerts (76 concerts). J'ai intégré quatre espaces politiques à cette catégorie, il s'agit d'une librairie anarchiste et du local d'un syndicat anarchiste dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement, d'un local associatif de solidarités internationales dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement et d'un centre social et culturel autogéré à Montreuil. J'ai aussi relevé des concerts dans deux squats conventionnés situés dans les 1<sup>er</sup> et 19<sup>ème</sup> arrondissements de Paris. Il s'agit d'anciens squats qui ont été légalisés et bénéficient désormais de conventions d'occupation. Parmi les dix squats répertoriés durant la période étudiée, trois n'existent plus. Trois squats répertoriés se situent ou situaient dans Paris (11<sup>ème</sup>, 12<sup>ème</sup> et 14<sup>ème</sup> arr.) et sept en banlieue (trois en Seine-Saint-Denis, trois en Val-de-Marne et un dans les Hauts-de-Seine) dont six dans des villes limitrophes. Parmi les lieux étudiés, on observe que les squats sont majoritairement en banlieue limitrophe alors que les espaces politiques ont tendance à se situer dans ou proche du 20<sup>ème</sup> arrondissement (Montreuil, quartiers du 11<sup>ème</sup> arr. proche du 20<sup>ème</sup> arr.).

Les structures publiques ne représentent que 6 % du total des concerts répertoriés avec 40 concerts et 11 % du nombre total de lieux avec 16 lieux d'accueil. Nous pouvons remarquer qu'elles sont plus nombreuses hors de Paris. Douze de ces structures se situent en banlieue et ont accueilli de 27 concerts durant la période étudiée, ce qui représente 67,5 % des concerts et 75 % des lieux d'accueil de cette catégorie, mais aussi 16 % de l'ensemble des concerts qui se sont produits en banlieue et 23 % des lieux d'accueil répertoriés en banlieue. À Paris intra-muros, il n'y a pas de SMAC et les MJC sont parfois intégrées aux centres d'animations. Les deux centres d'animation répertoriés se situent dans le 14<sup>ème</sup> arrondissement de Paris et comptabilisent 11 concerts, soit 28 % du total de concerts de cette catégorie. Les deux autres structures publiques situées à Paris sont le Centre FGO-Barbara dans le 18<sup>ème</sup> arrondissement et

le Patronage Laïque Jules Vallès dans le 15<sup>ème</sup> arrondissement qui sont des centres culturels municipaux et ont reçu chacun un concert. Les banlieues moins proches de Paris sont plus représentées dans cette catégorie avec 17 concerts et 7 lieux situés dans la seconde couronne de la banlieue parisienne (Essonne, Yvelines et Seine-et-Marne).

Les lieux que j'ai classés dans la catégorie des établissements culturels sont relativement variés et certains étant des espaces de pratiques artistiques et culturelles mixtes ce qui les rend difficiles à définir. Ils se distinguent des structures publiques par leurs statuts associatifs ou privés. Au total, 11 lieux et 23 concerts sont recensés dans cette catégorie ce qui donne 3 % du total des concerts et 8 % de l'ensemble des lieux. J'ai intégré à cette catégorie une galerie-atelier d'artistes à Belleville (20<sup>ème</sup> arr.), un atelier d'artistes et un atelier-studio pluridisciplinaire à Montreuil (Seine-Saint-Denis), un studio de répétition de musique dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement ainsi que trois centres culturels dont un dans le 10<sup>ème</sup> arrondissement qui fait aussi office de salle de concert, un à Montreuil (Seine-Saint-Denis), et un alternatif à Saulx-les-Chartreux (Essonne). J'ai également admis quatre friches culturelles (espaces parfois aussi appelés « lieux atypiques ») dans cette catégorie dont une proche du boulevard périphérique dans le 18<sup>ème</sup> arrondissement qui fait aussi office de boîte de nuit et reçoit des mécénats, une à Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis), et deux (une à Aubervilliers en Seine-Saint-Denis et une à Vitry-sur-Seine dans le Val-de-Marne) dont les statuts sont proches de ceux des squats conventionnés.

La catégorie des espaces extérieurs est marginale avec seulement 11 concerts annoncés pour 8 lieux d'accueil, soit 6 % du nombre total de lieux et 2 % du nombre total de concerts. Trois festivals extérieurs ont été annoncés dans les agendas en ligne dont un groupe de musique se produisant à la fête de l'Humanité à La Courneuve (Seine-Saint-Denis), le festival la Ferme électrique à Tournan-en-Brie (Seine-et-Marne) et le festival des Murs à Pêches dans un jardin associatif de Montreuil (Seine-Saint-Denis). Ces festivals sont facilement accessibles en transports en commun pour les personnes

résidant à Paris. Quatre concerts de cette catégorie ont eu lieu sur des places publiques dont trois concerts sur deux places à Montreuil et un concert sur une place du quartier de Ménilmontant dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement. Les deux autres concerts annoncés dans des espaces extérieurs ont eu lieu au Parc de la Villette dans le 19<sup>ème</sup> arrondissement et dans une ZAD temporaire, établie en réponse au projet d'agrandissement de l'aéroport Charles de Gaulle, située dans une zone d'activité commerciale à Gonesse (Val-d'Oise). La totalité des concerts de cette catégorie a donc eu lieu en banlieue ou dans des quartiers périphériques de Paris.

Ce sont donc finalement les bars et salles de concert qui accueillent le plus de concerts DIY en région parisienne. Cependant, dans les villes de banlieue de la seconde couronne, les concerts ont tendance à être accueillis par des structures publiques et des établissements culturels. Enfin, à Paris intra-muros, nous observons une nette concentration des concerts dans la moitié est de la ville, plutôt centrée sur le nord-est.

#### 4.1.2 Les difficultés d'organisation spécifiques au contexte parisien

Les problèmes que rencontrent les organisations lorsqu'elles programment un évènement nous éclairent sur le choix des lieux ainsi que leurs tactiques d'adaptation. J'ai retrouvé dans le discours de mes participant·e·s des difficultés semblables à celles rencontrées dans la littérature notamment des intérêts divergents voire des rapports conflictuels avec les gérant·e·s de bars et salles de concert, des déficits financiers, des bagarres parmi le public, un sentiment de manque de lieux, un faible nombre de salles non commerciales et dans une moindre mesure, une concurrence causée par des concerts de groupes de plus grande renommée. Or, certaines contraintes semblent plus spécifiques au contexte parisien. Il s'agit des problèmes liés au matériel, du nombre de lieux importants, mais qui en comprend peu aux « bonnes » conditions d'accueil et des contraintes bureaucratiques de l'organisation légale.

#### 4.1.2.1 Le matériel et son transport

Le Roulley (2016) mentionnait qu'à Paris, le transport du matériel est une contrainte que l'on ne trouve pas ailleurs. La totalité des participant·e·s m'a fait part de problèmes d'ordre logistique qui concerne le matériel et son transport. Le transport du matériel représente une contrainte majeure, car peu de personnes détiennent le permis de conduire ou possèdent un véhicule en région parisienne. Même avec une voiture, des imprévus de matériel de sonorisation ou d'instruments (notamment la batterie) peuvent fréquemment survenir. Les participant·e·s m'ont partagé diverses anecdotes racontant comment elles et ils se sont retrouvé·e·s à transporter du matériel de son ou des instruments de musique en transports en commun, à vélo ou à pieds (P1, P2, P5, P8, P9). Les organisations s'appuient généralement sur les ingé-sons pour amener une grande partie du matériel, parfois en les rémunérant plus conséquemment. Elles mobilisent également leur réseau affinitaire et contactent les « orgas-potes » (soit les organisations amies) pour trouver une personne véhiculée. Un participant (P6) m'a confié avoir déjà loué un camion pour transporter du matériel. Lorsque des groupes de musique non locaux se produisent, la question de l'acheminement du matériel ne se pose pas puisque ces groupes sont motorisés et peuvent donc se déplacer pour en chercher en cas de besoin. Cependant, cela peut retarder le début du concert (P10).

Les batteries semblent être la partie du matériel la plus difficile à gérer. Elles peuvent ne pas être conformes aux attentes (trop petites, en mauvais états, non praticables, etc.), parfois recomposées à partir d'éléments prêtés par diverses personnes. Les groupes de musiques jouent habituellement tous sur la même batterie. Parfois, certains rares lieux d'accueil qui possèdent une batterie peuvent la prêter à la dernière minute, s'ils n'ont pas de concert prévu ce soir-là, à des organisations qui programment un concert dans un autre lieu (P4, P8, P10).

Les problèmes de matériel peuvent fréquemment survenir le soir du concert notamment lorsque des amplificateurs ne fonctionnent plus ou qu'une batterie devient inutilisable

(P1, P3, P7, P8, P10). Dans ces cas-là, les organisations doivent trouver une solution de substitution. Les participant·e·s insistent beaucoup sur l'anticipation et le réseau pour faire face aux imprévus. Concrètement, il s'agit pour elles et eux de gérer en amont quel groupe amène quel élément de matériel et prévoir des plans B en cas de soucis de dernière minute survenant le soir du concert. Les groupes locaux apportent rarement du matériel excepté leurs instruments. Il est possible, mais rare que des organisations louent du matériel en préférant éviter d'y avoir recours en raison des frais engendrés (P1, P8).

La mutualisation du matériel, principalement des batteries et des amplificateurs, entre les groupes est la norme (P1, P2, P5, P7, P10). Cela permet de remédier au manque d'espace des lieux d'accueil et de faciliter l'organisation d'un point de vue logistique. Cependant, cette mutualisation du matériel peut susciter aussi son lot d'imprévus, notamment lorsqu'un groupe de musique non local, censé par exemple apporter une batterie, arrive en retard le soir du concert (P5). L'organisation doit dans ce cas s'appuyer sur son réseau pour trouver une autre personne pouvant en amener une. Les ami·e·s qui prêtent des instruments sont en contrepartie invité·e·s gratuitement au concert, comme toutes les personnes qui aident les organisations (pour l'hébergement des groupes, le *catering*, les entrées, etc.).

C'est pour ces raisons que la présence de matériel est l'un des critères de choix des lieux pour les organisations. Organiser un concert dans un lieu équipé permet d'éviter les complications liées au transport ou au manque de matériel. Les ingé-sons ont tendance à laisser leur matériel de son (ou sono) plusieurs jours dans le même lieu d'accueil s'ils ou elles vont sonoriser plusieurs concerts sur une période donnée dans ce même lieu. Il s'agit généralement des lieux les plus prisés par les organisations.

#### 4.1.2.2 Une majorité de lieux aux mauvaises conditions d'accueil

Les organisations évitent de programmer des concerts dans des lieux dans lesquels les conditions d'accueil sont jugées mauvaises. Les mauvaises conditions d'accueil sont

définies par les participant·e·s selon différents critères. Tout d'abord, par de mauvaises expériences passées avec les gérant·e·s d'un lieu en particulier (généralement des bars) (P1, P2, P4, P5, P6, P7, P8). Les participant·e·s m'ont relaté des soirées qui se sont mal déroulées pour leur propre organisation ou d'autres à cause de mésententes avec les gérant·e·s de bars. Certains bars par exemple, refusent que du *catering* soit apporté pour les groupes de musique (P2, P4, P9). D'autres gèrent de manière indue les entrées, ce qui peut aboutir à une comptabilité peu fiable et un déficit financier à l'issue du concert (P2, P4). Enfin, il est déjà arrivé que des patrons de bar décident d'annuler les concerts à la dernière minute alors que l'organisation était déjà sur place (P1, P8).

Deuxièmement, des conflits de valeurs peuvent émerger entre les organisations avec leur éthique DIY et les gérant·e·s de lieux inscrits dans une démarche lucrative (P1, P10, P2, P3, P4, P5, P6, P7). Cela participe à faire en sorte que les participant·e·s ne se sentent pas réellement les bienvenu·e·s dans certains lieux.

C'est des lieux qui sont faits pour l'argent et non pour l'humain. Donc si y'a pas de côté humain y'a pas lieu pour moi de faire des concerts DIY dans ces lieux-là. C'est des lieux qui comprennent pas ce que c'est le milieu punk, qui comprend [sic] pas que c'est un milieu en non-profit, et même sur c'qui m'concerne on a jamais fait de thunes sur ces trucs-là. Et [...] y'a des lieux qui respectent pas, même autre que le côté financier, qui respectent pas l'humain. Et ça me plaît pas d'aller dans un lieu, dans un bar, où la personne n'en a rien à foutre de la personne qui est en face de soi en fait. Qui est juste là pour encaisser et, surtout pas là pour apprendre, comprendre et rencontrer. Alors ça, ça m'intéresse pas. (P3)

Troisièmement, cela peut être des conditions financières trop exigeantes par rapport à ce qui est possible pour l'organisation, par exemple, un pourcentage prélevé par le lieu d'accueil sur le prix des entrées (P2, P5, P7, P9), des frais de location trop élevés dans les salles officielles (P4, P5), voire des bars sans service qui réclament des chèques de caution (P4, P5). Certains lieux d'accueil, sans avoir recours à la location, prélèvent un pourcentage du prix des entrées, généralement entre 20 et 30%. Des participant·e·s m'ont confié s'en accommoder alors que d'autres trouvent cela exagéré, surtout s'il n'y

a pas de contreparties. Cette somme prélevée sur les entrées est un coût non négligeable pour les organisations dont l'équilibre financier reste fragile.

[I]ls ont tendance pour la plupart à être à 30% ça fait beaucoup quand même ! T'as intérêt à avoir du monde hein ! Les gens, je sais pas si ils sont très conscients, mais sur ce qu'il vont payer il y a 30% qui vont au taulier et ils vont déjà lui péter pas mal de thunes au bar et du coup c'est un peu lui qui se gave. (P7a)

Ce pourcentage prélevé est accepté lorsque des services sont rendus en contrepartie. Pour la participante 7c, « sur ces négociations des 20 à 30% sur ta caisse, il faut que t'aies en face quelque chose. C'est pas juste on te prend de l'argent. C'est pas parce que t'as un ingé-son que c'est équivalent à un service que toi-même tu pourrais budgétiser ». Les participant·e·s m'ont signalé qu'en général, les lieux qui prennent une part des entrées fournissent un minimum de service en contrepartie comme un système de son, un ingé-son et parfois un *catering* ce qui est un avantage non négligeable. Cependant, pour certain·e·s participant·e·s, les services rendus ne sont pas à la hauteur et ne valent pas la somme perdue (P7, P9) et ce sont majoritairement des conditions difficiles à mettre en place sans contreparties qui sont déplorées. Les conditions financières imposées par le lieu d'accueil peuvent se répercuter sur le prix des entrées en l'augmentant si l'organisation a la nécessité de fournir une certaine somme minimale pour le défraiement d'un groupe. Par ailleurs, un pourcentage de 20 à 30% prélevé sur les entrées peut aussi empêcher les organisations de pratiquer le prix libre.

À noter que les conditions d'accueil peuvent évoluer avec le temps dans un lieu, en particulier les bars lorsque ceux-ci changent d'équipe et de gérance. Les participant·e·s m'ont mentionné des bars dans lesquels les conditions d'accueil étaient autrefois jugées très satisfaisantes, mais désormais infernales. Par contraste avec ces mauvaises conditions d'accueil, on peut définir ce que les participant·e·s jugent être de bonnes conditions d'accueil. Au niveau des bonnes conditions d'accueil, les participant·e·s ont

insisté sur le facteur humain, soit une bonne entente avec les gérant·e·s voire des valeurs partagées (P1, P2, P3, P4, P5, P7, P9). Un lieu aux bonnes conditions d'accueil laisse aussi une certaine liberté aux organisations avec une relative marge de manœuvre. Les participant·e·s ont souligné l'importance de se sentir bien dans un lieu (P1, P3, P4, P5). Un lieu aux « bonnes » conditions d'accueil doit ainsi permettre à une certaine convivialité de prendre place. C'est pourquoi la présence de vigiles à l'entrée d'un lieu n'est pas particulièrement appréciée (P9, P10) puisque cela brime le sentiment de liberté, bien que les participant·e·s tolèrent leur présence lorsque le service de sécurité reste discret.

Selon les participant·e·s, les bonnes conditions d'accueil réfèrent aussi à des modalités matérielles favorables, notamment une jauge adéquate, une configuration spatiale pratique et sécuritaire ainsi que la présence sur place d'équipement sonore ou d'instruments de musique. Il est parfois possible que les organisations récupèrent une partie des recettes du bar. Cette pratique est fréquente dans les squats, mais peut aussi parfois survenir dans quelques bars de quartiers (P2, P5, P8, P9).

Nous pouvons remarquer que les conditions d'accueil jugées mauvaises par les participant·e·s concernent quasi exclusivement des bars, boîtes de nuits et salles de concert officielles. Les trois modalités exposées sont liées et réfèrent finalement à un décalage entre l'éthique et le fonctionnement DIY des organisations et la démarche lucrative de lieux aux objectifs commerciaux, qui ne comprennent pas toujours la démarche DIY comme le note le participant 6 :

y'a plein de régisseurs de salles et de gens dans les salles aussi qui savent pas ce que c'est, quoi. Qui croient qu'ils savent mais qui savent pas. Pour eux l'*underground* c'est... Chais pas, c'est un peu difficile à décrire. Tu leur dis concert punk ou concert métal et ils croient que tu vas ramener 300 personnes.  
(P6)

Notons que les espaces alternatifs, bien qu'ils ne soient pas équipés ou réticents à accueillir des concerts, ne sont pas pour autant jugés négativement par les participant·e·s.

#### 4.1.2.3 Un cadre normatif légal et des conditions d'accès contraignantes et restrictives

Plusieurs participant·e·s soulignent que l'organisation de concerts dans le cadre légal peut être très contraignante (P2, P3, P4, P5, P7, P10). Les participant·e·s 7 et le participant 3 critiquent notamment la SACEM<sup>48</sup> qui taxe les organisations de concerts dans le cadre légal même si les groupes alternatifs programmés, souvent autoproduits, n'y sont pas affiliés donc ne sont pas concernés. Il s'agit d'une contrainte jugée inutile et injustifiée comme l'exprime le participant 7b : « je pense que 90% des groupes qu'on fait jouer ne sont pas à la SACEM. Pourquoi on leur donnerait des sous pour rien ? ». Pour le participant 5 la législation en matière d'organisation de concerts serait de plus en plus bureaucratique, car les mairies imposeraient selon lui, une traçabilité de plus en plus accrue des événements, des statuts particuliers et de la « paperasse », ce qui ne plaît pas aux membres organisations alternatives DIY. Les participant·e·s assimilent les contraintes administratives à du « flicage » et expriment une volonté de garder leur indépendance vis-à-vis de celles-ci. Cependant, dans certains lieux, les 20 à 30% prélevés sur les entrées servent à payer la SACEM, sans pour autant que l'organisation le fasse de manière nominative, ce qui permet d'échapper à la traçabilité (P7).

L'organisation de concert dans des lieux officiels nécessite habituellement d'avoir une association enregistrée avec un statut juridique. Le participant 4 mentionne que le fait d'avoir une association enregistrée avec un numéro de SIRET<sup>49</sup> permet à son

---

<sup>48</sup> La SACEM, Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, est une société sous la tutelle du ministère de la Culture, qui gère les droits d'auteurs des œuvres musicales.

<sup>49</sup> Le numéro SIRET (Système d'identification du répertoire des établissements) est une manière d'identifier les entreprises, mais aussi les associations déclarées en France. Ce numéro peut servir aux associations qui effectuent des demandes de subvention.

organisation d'avoir accès à certaines salles officielles qui réclament un certain nombre de documents pour pouvoir y organiser un concert. Par conséquent les associations loi 1901, les collectifs non officiels et les individus sans association ne peuvent en principe avoir accès à ces lieux. Cependant, certains collectifs bien qu'informels et sans statuts parviennent tout de même à organiser des concerts dans ces lieux officiels. Pour ce faire, deux participants (P3, P10) m'ont confié s'associer avec d'autres organisations, faisant ainsi des co-organisations avec des organisations amies (« assos-potes ») qui possèdent une association enregistrée afin de couvrir leur propre évènement ce qui résout le problème de la légalité. Plus concrètement, un collectif va faire appel à son réseau affinitaire et demander à une association avec statut légal de co-organiser l'évènement avec lui ou bien à un·e « pote » ayant le statut d'autoentrepreneur ou autoentrepreneuse de prêter son nom et de fournir, au besoin, les documents requis afin de porter caution à l'évènement. De plus, lorsqu'une organisation n'a pas de numéro de SIRET, il est toujours possible de négocier avec certains lieux pour des évènements ponctuels ou bien de co-organiser l'évènement directement avec l'association de la salle en question. Cette manière de collaborer est une forme de solidarité permettant à des organisations sans statuts d'avoir accès aux lieux légaux qui nécessitent d'avoir une association enregistrée avec numéro de SIRET pour y organiser des concerts. Il s'agit d'une stratégie d'alliance permettant aux organisations d'avoir quand même accès à certains lieux malgré leur absence de statut légal.

Deux participant·e·s (P3, P4) m'ont expliqué qu'indiquer une participation aux frais (ou PAF) plutôt qu'un prix fixe permet d'éviter de faire un concert officiellement payant tout en restant dans une logique de non-profit. C'est une manière de contourner la loi en la respectant. La mention « PAF » ou « participation aux frais » est donc une manière de rendre légal un évènement sur le plan juridique. Le prix libre est souvent pratiqué dans les squats à la demande du lieu. C'est aussi une manière pour certains bars de quartiers qui n'ont pas officiellement le droit d'organiser des concerts de

pouvoir en accueillir quand même, car il ne s'agit pas d'un prix fixe. Cela rejoint la logique de PAF en tant que manière de s'adapter aux lois.

Trois participant·e·s (P1, P8, P10) m'ont également fait part de difficultés d'accès à certains lieux plus alternatifs appréciés en raison de leur aspect procédurier ou de leur liste d'attente.

[E]n fait le truc c'est que [nom du squat légal] encore c'est un lieu très compliqué à organiser. Parce que c'est très procédurier, c'est pas du tout spontané. [...] En fait ils sont tellement demandés qu'ils ont une programmation très longue [...]. Ensuite t'as [nom de l'espace alternatif] à Montreuil. Mais là aussi c'est très dur d'organiser puis faut la remplir hein ! (P1)

Ce truc [espace alternatif à Montreuil] c'est trop trop bien, c'est gigantesque ! Mais bon pour organiser des concerts là-bas c'est la croix et la bannière genre. Ils sont archi bureaucratiques genre faut aller.. Faut aller à leurs réunions qui se passent une ou deux fois tous les mois tu vois. Après t'expliques ton projet et tout ça. (P8)

En effet, plusieurs lieux accueillent peu de concerts pour diverses raisons. Par exemple : lieux militants qui n'acceptent que les concerts de soutien, jauges trop élevées, lieux qui font les frais de problèmes de voisinages en raison de plaintes récurrentes pour cause de nuisances sonores, squats qui cherchent à rester discrets. De plus, les squats légaux sont difficiles d'accès, leur programmation étant complète longtemps à l'avance.

En résumé, l'anticipation et le réseau affinitaire constituent les deux manières principales pour faire face aux imprévus et éventuelles difficultés. Les organisations de concerts DIY en région parisienne ont accès aux salles officielles, contrairement à ce que la littérature mentionnait. Cependant, le caractère bureaucratique de l'organisation dans ce type de lieux ainsi que des conditions d'accueil jugées difficiles et un sentiment d'inconfort peuvent amener les organisations à éviter globalement ces endroits. Les squats et espaces alternatifs ne sont pas plus faciles d'accès, bien au contraire. Ces lieux

acceptent d'accueillir peu de concerts et ont une longue liste d'attente. Finalement, ce sont les bars ainsi que quelques lieux d'effervescences particuliers que je détaillerais dans le prochain chapitre qui ont tendance à accepter le plus fréquemment tout type de concert.

#### 4.2 Résultats analytiques : les lieux d'effervescence de la scène musicale DIY parisienne et l'inscription de cette scène dans l'espace urbain

Après avoir observé la répartition géographique des concerts DIY en région parisienne et présenté les principales difficultés rencontrées par les organisations, je propose maintenant de discuter de l'emplacement des lieux d'accueil et des facteurs qui influencent le recours à ces lieux. Un sentiment de manque de lieu semble être partagé par l'ensemble des participant·e·s bien qu'il y ait de nombreux endroits susceptibles d'accueillir les concerts. Je chercherai donc à comprendre ce qui suscite ce sentiment. Je répertorierai ensuite les lieux institutionnels de la scène musicale DIY parisienne en insistant sur les cinq plus effervescents. Les participant·e·s admettent avoir des préférences pour certaines catégories de lieux. J'exposerai donc les critères d'appréciations des lieux des participant·e·s, avant d'observer leur rapport aux lieux institutionnels. L'objectif sera d'observer comment ces organisations de concerts DIY investissent et pratiquent les lieux d'accueil des concerts en général, et les lieux institutionnels en particulier. Leurs manières d'habiter ces espaces au sens de Lefebvre (1968/2009) permettront de mieux comprendre l'inscription de cette scène dans l'espace urbain ainsi que sa répartition géographique. Par le rapport des participant·e·s aux lieux d'accueil, nous pouvons mieux comprendre ce qui rend certains établissements populaires au sein de cette scène musicale DIY. Enfin, je déterminerai ce que devrait être le lieu idéal selon les participant·e·s, ce qui mènera à interroger les conditions d'existence de la scène DIY parisienne du point de vue des participant·e·s.

#### 4.2.1 Discussion des résultats descriptifs

##### 4.2.1.1 Emplacement des lieux d'accueil

Un petit nombre d'évènements (avec ou sans concert) organisés à l'initiative de quatre collectifs, généralement accompagnés de fanfares ou de chanson, ont eu lieu sur des places publiques du 20<sup>ème</sup> arrondissement ou de Montreuil, en après-midi ou début de soirée, principalement les dimanches. Bien que leur nombre soit peu élevé, on peut considérer ces évènements comme une manière de s'approprier les places publiques de manière festive et non commerciale, ce qui suivrait les principes du droit à la ville. Deux principales places sont répertoriées dans ces agendas en ligne : la place Julien Lacroix à Ménilmontant dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement et le square République-Robespierre à Montreuil en Seine-Saint-Denis. À l'initiative de ces mêmes associations, on assiste également à Ménilmontant à des courses de vélo alors qu'à Montreuil il s'agit plutôt de souper populaires. Notons que ces évènements ont eu lieu dans des quartiers réputés populaires, soit Ménilmontant (bien que ce quartier soit touché par un processus de gentrification avancé) et Robespierre à Montreuil.

De nombreux lieux accueillent épisodiquement ou ponctuellement des concerts. Un petit nombre d'artistes qui jouent en acoustique s'organisent seul·e·s dans des petits bars de quartier. Le fait de jouer en acoustique (le plus souvent de la chanson rock ou de la musique folk) leur permet d'avoir accès à des lieux dans lesquels des groupes de musique amplifiée n'auraient pas accès en raison des nuisances sonores occasionnées ou plus simplement de l'exiguïté de ces établissements. Par conséquent, ces artistes peuvent jouer dans un plus grand nombre de lieux, notamment des petits bars de quartier non insonorisés sous une formule d'« apéro-concert » (tels que ces évènements sont nommés dans les agendas en ligne). Ces concerts sont généralement gratuits voire « au chapeau » ce qui signifie que le public donne ce qu'il veut à la fin du concert dans un chapeau qui circule parmi le public. Durant la période étudiée, ces apéros-concerts se sont majoritairement déroulés dans les quartiers de l'Est parisien (11<sup>ème</sup> ou

20<sup>ème</sup> arr.), dans le nord du 18<sup>ème</sup> arrondissement ou à Montreuil et quelques villes limitrophes à l'est de Paris en Seine-Saint-Denis. Notons également que les bars de quartiers hôtes de ces apéros-concerts ne sont pas « branchés » ce qui permet de les faire vivre et offre un contraste avec les bars et restaurants « tendance » qui s'installent progressivement dans ces quartiers.

Les squats sont éphémères. À titre d'exemple sur la période donnée, trois squats ont fermé. Les squats ne sont pas réellement présents à Paris intra-muros puisque seulement deux squats sont aujourd'hui actifs à Paris. Les rares squats parisiens sont généralement situés dans des quartiers périphériques ou dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement. Ce n'est pas le cas des squats conventionnés. Les squats sont actuellement localisés en majorité dans les villes limitrophes de Seine-Saint-Denis et du Val-de-Marne, ce qui suit la même répartition que les friches culturelles.

#### 4.2.1.2 Un sentiment de manque de lieux à nuancer

En observant les agendas en ligne, j'ai comptabilisé un grand nombre de lieux d'accueils diversifiés. Pourtant, un sentiment de manque de lieux ressort de la majorité des entretiens (P1, P2, P4, P5, P6, P7, P9, P10). Pour les participant·e·s, les lieux d'accueil ne feraient que décliner. Cependant, certain·e·s réalisent en cours d'entretien qu'il existe dans les faits une pluralité de lieux à leur disposition (P1, P8). Il s'agit surtout d'un manque de disponibilités des lieux d'accueil (P2, P3, P4, P5, P7, P9, P10), mais aussi d'un faible nombre d'endroits adaptés et aux conditions satisfaisantes du point de vue des organisations (P4).

À Paris, il y a en effet beaucoup d'organisations pour peu de lieux aux conditions jugées acceptables. Il est indispensable pour les organisations de réserver un lieu plusieurs mois à l'avance (P2, P3, P4, P5, P7, P10) et ce, d'autant plus lorsque le concert est prévu un vendredi ou un samedi (P4, P10), car les week-ends sont plus prisés. Selon le participant 10, même dans les lieux moins demandés, les disponibilités restent rares les dernières semaines avant une date.

Donc j'avais contacté la salle il y a au moins 2 mois et demi je pense. J'avais réservé. Si tu veux avoir une date, si tu veux être sûr de l'avoir faut s'y prendre à l'avance quoi. C'est d'autant plus vrai lorsque la date a lieu un week-end quoi. Bon là c'était en semaine, ça allait. (P10)

L'anticipation est la solution principale pour faire face au manque de disponibilité des lieux d'accueil et éviter les « galères de lieux ». La participante 9 m'a, quant à elle, expliqué s'être pliée aux disponibilités d'un des lieux favoris de la scène DIY parisienne pour fixer la date d'un festival qu'elle organisait. Il est aussi possible pour une organisation de démarcher dans des lieux dans lesquelles elle n'a pas ses habitudes. Toutefois, le participant 10 m'a expliqué avoir effectué cette démarche en essayant que des réponses négatives lorsqu'il en obtenait, ce qui l'amène à préférer organiser toujours dans les mêmes lieux qui sont, pour lui, des valeurs sûres.

Lorsqu'un lieu ferme pour diverses raisons (incendie, fermeture administrative, etc.), les participant·e·s sont forcé·e·s de trouver un lieu de remplacement pour accueillir le concert. À cette occasion, des organisations peuvent être amenées à découvrir de nouveaux lieux d'accueil (P4). La majorité des participant·e·s m'a expliqué qu'aller voir des concerts organisés par d'autres, dans des lieux inconnus, leur permettait de découvrir ces endroits et de peut-être y organiser un concert par la suite (P2, P4, P5, P6 P7, P8, P9). À titre d'exemple, le participant 7c mentionnait que lorsque son organisation programme un concert dans un nouveau lieu ou un lieu non connu des membres de la scène DIY, « [y]'a des gens qui viennent à notre concert pour voir comment ça se passe et quelles sont les conditions pour pouvoir eux ensuite programmer » (P7c). Les « bons plans » de lieux sont ainsi partagés entre les organisations. Or, parfois aucun lieu n'est disponible ce qui force l'organisation à annuler le concert prévu (P10).

#### 4.2.1.3 Peu de lieux adaptés ou aux « bonnes » conditions d'accueil

J'ai défini précédemment ce qu'étaient les « bonnes » conditions d'accueil selon les participant·e·s. D'après leur discours, il y aurait relativement peu de lieux aux bonnes conditions d'accueil, mais surtout beaucoup de lieux non adaptés pour les concerts. Les participant·e·s m'ont fait part de lieux sans matériel sur place (P2, P4, P8, P10) ce qui complique l'organisation sur le plan logistique. Bien qu'appréciés par les organisations, les squats présentent la plupart du temps le désavantage de ne pas avoir de matériel sur place (P8). Certain·e·s lieux sont également mal insonorisés, pouvant potentiellement causer des problèmes de nuisances sonores et conduire à des plaintes visant le lieu ce qui peut éventuellement occasionner une présence policière susceptible de mettre fin au concert voire causer une fermeture administrative à l'établissement. Les participant·e·s n'apprécient guère d'avoir affaire avec les forces de l'ordre. Lorsque cela arrive, elles et ils tentent de rester diplomates, mais peuvent dans certains cas recevoir des amendes en tant que responsables de la soirée (P8).

La capacité d'accueil des lieux est également revenue fréquemment dans les entretiens. Quelques lieux sont jugés trop spacieux (P1), mais la plupart sont considérés comme étant trop exigus (P1, P4, P5, P8, P10), ce qui peut devenir dangereux lorsque le public est nombreux en particulier lorsque la salle concernée ne possède pas d'issue de secours aisément accessible. Les participant·e·s ont aussi évoqué les configurations spatiales de lieux, peu propices à la tenue d'un concert (P2, P3, P6, P8, P10). Ces salles peuvent, par exemple, ne pas avoir de scène ni de système d'éclairage (P10), être jugées laides (P9, P10), non accueillantes (P3, P8, P9), inconfortables (P3, P10), ne pas être aux normes en matière de sécurité et donc présenter un danger potentiel pour le public (P3, P6).

À noter que même si les lieux ne sont pas toujours a priori adaptés aux concerts, la scène DIY s'en accommode, les organisations font avec et il est toujours possible qu'une bonne ambiance prenne place dans un lieu jugé laid ou à la configuration spatiale peu propice à l'accueil d'évènements musicaux.

[C]'est ça qui est cool aussi dans cette scène qu'on dit « DIY », ces orgas un peu démerde, tu t'adaptes toujours à des lieux qui sont pas forcément bien branlés, qui sont pas toujours faits pour ça à la base, mais tout le monde s'adapte et les choses se font et si tu te fous pas trop de bâtons dans les roues, elles se font bien quoi. (P5)

#### 4.2.1.4 Lieux évités ou boycottés

De nombreux lieux sont évités, quelques-uns boycottés, et ce, pour différentes raisons, notamment des conditions d'accueil jugées mauvaises, des conflits avec les gérant·e·s, de mauvaises expériences passées et une incompatibilité de valeurs politiques comme le résume la participante 7c.

Il est clair qu'on fait un choix de salle aussi en prospectant qui soit assez cohérente avec ce qu'on véhicule entre guillemets comme « valeurs » dans nos concerts. On va pas aller se taper un bar de fachos pour le plaisir. On va pas aller dans un bar où on sait qu'il y a des soucis avec les filles par exemple, ou euh.. y'a des problèmes avec des homos. Tu vois tout cet arbre capillaire on en veut pas. Et de la même manière dans les conditions qu'ils nous demandent c'est qu'il y ait pas de majorations de boissons parce qu'il y a un concert. (P7c)

Les organisations peuvent refuser d'organiser dans certains lieux particuliers pour des raisons éthiques et politiques. Les boycottages sont, quant à eux, principalement une réponse à des accusations d'agressions sexuelles visant des patrons ou gérants de bars. Quelques organisations adoptent une autre posture face aux lieux traversés par des histoires d'agressions sexuelles choisissant alors d'éviter d'y organiser leurs concerts en sachant que le public ne sera pas au rendez-vous. En effet, la faible fréquentation d'un concert peut amener les organisations à être déficitaires, elles préfèrent donc ne

pas courir ce risque. Les participant·e·s ont toutes et tous pris position — entre refus catégorique et prudence — en ce qui concerne un bar de Montreuil qui autrefois était un lieu d’effervescence particulier, mais est aujourd’hui majoritairement boycotté<sup>50</sup>. Les participantes ont toutes exprimé un refus explicite d’organiser encore des concerts dans ce bar.

Lorsqu’une organisation a rencontré une mauvaise expérience avec les gérant·e·s d’un établissement, elle va éviter d’y retourner. De plus, l’information sur l’accueil reçu circule entre les organisations ce qui participe à la réputation du lieu et de ses gérant·e·s. Les participant·e·s m’ont fait part de mauvaises expériences avec sensiblement les mêmes lieux, bien que des concerts y soient toujours organisés. Les changements de gérance d’un lieu peuvent transformer ses conditions d’accueil.

#### 4.2.1.5 Manque de disponibilité des lieux appréciés

Il manque en réalité de lieux alternatifs et d’endroits appréciés. Certains lieux étant très demandés, il est nécessaire pour les organisations de les réserver plusieurs mois avant la date à laquelle va avoir lieu le concert. Les lieux favoris étant rapidement pris, les organisations de concerts DIY sont amenées à organiser des concerts dans des lieux moins bien adaptés, peu ou pas équipés, dont les gérant·e·s ne partagent pas les mêmes valeurs qu’elles et n’ont pas d’intérêt pour les musiques alternatives et dont les conditions d’accueils sont jugées moins bonnes. Les organisations acceptent donc de programmer des concerts dans des lieux dépréciés, voire évités lorsqu’elles n’arrivent

---

<sup>50</sup> En septembre 2018, une accusation d’agression sexuelle visant le patron du bar créa une perturbation majeure dans la scène DIY parisienne. D’un côté, un appel au boycottage fut mené, de l’autre des personnes se mirent à défendre le patron ce qui créa un schisme dans la scène DIY parisienne en soulevant également la question du sexisme et des agressions sexuelles dans les milieux alternatifs. Depuis une majorité d’organisations ont cessé d’organiser des concerts dans ce lieu, soit pour des raisons morales, soit par prudence, soit parce que le public ne viendrait pas. Sur Paris Kiwi, ce boycottage est explicite. Les rares concerts ayant été annoncés dans ce lieu ont été agrémentés par d’autres utilisateurs et utilisatrices d’un communiqué rappelant les faits et visant à faire se questionner les lecteurs et lectrices au sujet des agressions sexuelles. Les communiqués diffusés sur Paris Kiwi renvoient vers ce site qui résume les faits et indique une prise de position de boycottage : <http://gurdulu.org/pas-de-violeurs.htm>

pas à trouver de lieu aux conditions avantageuses (P1, P2, P4, P7, P8, P9, P10). Les lieux évités peuvent alors être mobilisés dans ces occasions et constituer des lieux d'accueil de secours.

[Nom du bar 1] et [nom du bar 2] on évite vraiment quoi. On appelle ça nos plans Z parce que c'est vraiment si là tu vois pour le 27 mars on se cherche une salle on a trop de mal. Et ça, c'est des lieux [...] qu'on veut éviter parce les mecs sont pas, c'est pas des passionnés de musique en fait. Ils ont compris que les concerts ramenaient beaucoup de monde et que ça faisait marcher le bar. (P2).

Les organisations s'adaptent donc à des endroits peu favorables à la tenue de concerts, car les lieux adaptés et appréciés sont rares et très prisés. Ce sont des lieux utilisés à défaut d'avoir la possibilité d'organiser dans des espaces alternatifs. Finalement, le sentiment de manque de lieux s'appliquerait surtout aux espaces alternatifs qui auraient tendance à disparaître selon les participant·e·s.

#### 4.2.2 Les lieux d'effervescence

Bien que la scène musicale DIY parisienne soit dispersée et polycentrique, elle semble avoir certains lieux de prédilection en fonction des périodes. Il s'agit en quelque sorte d'épicentres temporaires qui changent périodiquement. Ces lieux matérialisent des points d'effervescences pour cette scène, particulièrement actifs à une période donnée ce qui leur confère presque un statut d'institution. Les lieux d'effervescence sont caractérisés par des concerts très fréquents (plusieurs fois par semaine), un public éclectique (qui écoute différents styles de musique), une affection générale du public pour ce lieu et des modalités d'organisations confortables pour les personnes qui y organisent des concerts ainsi qu'une relative pérennité.

J'ai choisi de m'intéresser aux lieux qui revêtent un caractère institutionnel au sens de Debies-Carl (2014). Les lieux que j'ai catégorisés comme étant institutionnels ont accueilli régulièrement des concerts sur la période étudiée, soit au moins dix. J'ai choisi

d'inclure les lieux qui ont accueilli 10 concerts plutôt que de me limiter à 12 (en moyenne un concert par mois), car les établissements ayant reçu 10 concerts revenaient fréquemment dans le discours des participant·e·s.

Plutôt que de définir les espaces *mainstream* et DIY strictement au sens de Debies-Carl (2014), qui ne semble que peu adapté à la scène DIY parisienne, j'ai décidé de les catégoriser du fait de leur caractère restreint ou ouvert au sens de Straw (2014). Ainsi, les lieux *mainstream* seront compris en fonction de leur caractère ouvert soit les salles de spectacles officielles, boîtes de nuit et établissements municipaux (centres d'animation, SMAC, etc.). Il s'agit de lieux officiels, reconnus largement pour leurs activités musicales qui prennent place dans un cadre légal et dépassent la scène musicale DIY. Les espaces DIY seront entendus par leur caractère restreint. Il s'agit des bars, squats et lieux « atypiques » (comme les squats conventionnés et friches culturelles). Ce sont les lieux connus par les membres de la scène DIY, relativement discrets et globalement méconnus de l'extérieur, qui accueillent des concerts de manière plus ou moins légale.

Finalement, seulement 17 lieux concentrent 58 % des concerts annoncés en région parisienne dans ces trois agendas alternatifs, dont dix lieux DIY et sept lieux *mainstream* (voir tableau récapitulatif en Annexe J). Huit lieux ont accueilli entre un et deux concerts par mois chacun, dont cinq DIY et trois *mainstream*. Trois lieux ont accueilli entre deux et trois concerts par mois, dont un *mainstream* et deux DIY, pour chacun 5 % du total du nombre de concerts. Enfin, deux lieux ont accueilli plus d'un concert par semaine, un *mainstream* et l'autre DIY, le premier totalisant à lui seul environ 12 % des concerts annoncés et le second environ 8 %.

Les lieux institutionnels se situent soit dans des quartiers relativement excentrés avec peu d'habitations ce qui leur permet d'éviter les nuisances sonores, soit dans des quartiers plus centraux, réputés pour accueillir la vie nocturne festive parisienne (quartier Oberkampf, Belleville, Bastille, Pigalle, etc.) et comportant de nombreux

bars, salles de spectacles et boîtes de nuit. Ces lieux institutionnels se situent majoritairement à l'est de Paris (à l'exception du bar-concerts de Saint-Ouen et du centre d'animation du 14<sup>ème</sup> arrondissement), soit dans les 11<sup>ème</sup> (quatre lieux), 19<sup>ème</sup> (deux lieux), 20<sup>ème</sup> (deux lieux), 13<sup>ème</sup> (deux lieux), 12<sup>ème</sup> (un lieu) et 10<sup>ème</sup> (un lieu) arrondissements, ainsi qu'à l'ouest de Montreuil. Nous pouvons également remarquer la proximité géographique de plusieurs lieux institutionnels. Entre le 19<sup>ème</sup> et le 20<sup>ème</sup> arrondissement au bord du boulevard périphérique se trouvent trois lieux institutionnels. Trois lieux institutionnels (dont un dans le 20<sup>ème</sup> arr.) sont situés à proximité du Faubourg du Temple dans la partie nord du 11<sup>ème</sup> arrondissement. Il n'y a aucun lieu institutionnel situé dans un arrondissement central ou dans une ville de banlieue non limitrophe.

Je propose maintenant de discuter des cinq lieux institutionnels — deux *mainstream* et trois DIY — les plus effervescents. Ces cinq lieux institutionnels qui constituent des points d'effervescence particuliers ont accueilli entre plus d'un concert par semaine (pour les deux premiers) et entre deux et trois concerts par mois (pour les trois suivants) pour un total de 246 concerts soit 35 % du total du nombre de concerts. Par incertitude concernant le caractère légal de ces événements, j'ai décidé de ne pas diffuser le nom des établissements d'accueils DIY afin de ne pas nuire aux lieux concernés.

Le lieu le plus effervescent a concentré à lui seul près de 12 % des concerts annoncés sur la période étudiée. Il s'agit du Cirque électrique, que j'ai classé comme lieu institutionnel *mainstream*. Le Cirque électrique est une salle de spectacle officielle, mais qui reste atypique. Cet établissement suit un mode de fonctionnement coopératif (et non pyramidal) et les spectacles proposés (dont le cirque) sont généralement alternatifs. De plus, la jauge est peu élevée (environ 150 personnes) et la salle du Cirque électrique qui accueille le plus souvent les concerts est d'une capacité d'accueil moindre. Le Cirque électrique est situé dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement, aux abords du

boulevard périphérique ce qui lui permet d'être responsable de moins de nuisances sonores.

Le deuxième lieu le plus effervescent, un espace de coworking du 13<sup>ème</sup> arrondissement classé comme lieu institutionnel DIY, a accueilli 8 % des concerts annoncés. Ce lieu présente l'avantage d'être situé en face d'un chantier de construction et à proximité des quais de la Seine, dans un quartier marqué par la présence de nombreux bureaux, ce qui lui permet d'éviter les nuisances sonores. Ce lieu ne possède ni de scène ni de système d'éclairage.

Le Gibus est le troisième lieu le plus effervescent. Cette salle de concert, lieu institutionnel *mainstream*, est située dans un quartier du 11<sup>ème</sup> arrondissement réputé pour sa vie nocturne festive. Le Gibus fait aussi office de boîte de nuit et sa jauge est grande pour les concerts DIY (environ 800 places), donc ce ne sont pas toutes les organisations DIY qui y ont recours.

Le quatrième lieu le plus effervescent est un bar-concerts situé dans un quartier résidentiel de Montreuil et classé dans la catégorie DIY. Pour éviter d'occasionner trop de nuisances sonores, les concerts doivent impérativement se terminer avant 22 h dans ce lieu, ce qui explique en partie sa pérennité.

Le cinquième lieu le plus effervescent, un bar-restaurant-concert est à la périphérie du 19<sup>ème</sup> arrondissement, à proximité du parc de la Villette. Je l'ai classé en tant que lieu institutionnel DIY même si ce lieu tend à officialiser son côté événementiel. En effet, ce lieu possède désormais un programmateur attitré et prélève un pourcentage des entrées, ce qui reproduit le fonctionnement des lieux *mainstream*. Quelques bars-concerts ont depuis peu leurs programmeurs et programmatrices attitrés sous la forme d'un collectif par lieu. L'objectif est d'officialiser les événements musicaux dans ces lieux (concerts et boîte de nuit). Cependant, cela a également pour effet de sortir ces espaces de l'alternatif en les rendant branchés, mais aussi moins accessibles pour les

organisations DIY, car cette pratique crée des intermédiaires et des frais supplémentaires.

#### 4.2.3 Confrontation des résultats descriptifs et analytiques : rapport des participant·e·s aux lieux d'accueil des concerts

##### 4.2.3.1 Lieux habituels et lieux préférés par les organisations

Plusieurs facteurs influencent donc le choix des lieux : équipement de la salle, disponibilité, localisation, bonne entente avec les gérant·e·s, bonnes conditions d'accueil. Se sentir bien dans le lieu est également un élément récurrent dans les entretiens. Les lieux préférés ont généralement des « bonnes conditions d'accueil ».

Les lieux favoris (à l'exception du Cirque électrique mentionné par la plupart des participant·e·s) ne sont pas nécessairement ceux dans lesquels se tiennent le plus de concerts. Les participant·e·s ont majoritairement admis avoir une préférence pour les squats et autres espaces alternatifs. Organiser des concerts dans des squats, des espaces alternatifs et centres d'animations, présente un avantage sur le plan financier, car une bonne partie des bénéfices du bar sont partagés ou bien reversés en totalité aux organisations, parfois en les laissant se charger de la tenue du bar et de la restauration.

Pour avoir eu la chance de faire quelques orgas dans des lieux comme ça [squats], tout le monde est gagnant parce que ça sort de l'économie réelle. Et y'a pas que les entrées qui aident à payer les groupes, y'a aussi la recette du bar, une partie. C'est beaucoup plus simple d'arriver à ses fins quoi. Ouais. Du coup le rapport pécunier il est réduit au strict minimum quoi. (P5)

La moitié des participant·e·s (P1, P2, P3, P5, P9) m'a explicitement fait part d'une préférence pour ces catégories de lieux permettant une plus grande liberté d'organisation comme l'exprime la participante 9 : « dès qu'il y a un espace vraiment libre, on préfère faire... voilà quoi. Y'a moins de contraintes » (P9), même si les organisations n'ont parfois que peu d'opportunités d'y organiser des concerts.

Les lieux autogérés on aimerait bien, mais... On aimerait bien faire des choses là-bas, mais c'est... Le contexte à Paris fait que c'est de plus en plus difficile de faire des choses dans ce genre de lieux puisqu'ils sont plus que jamais précaires quoi. (P5)

De plus, il y aurait d'après quatre participant·e·s (P2, P3, P5, P9) moins de squats pérennes que par le passé à Paris intra-muros ce qui est déploré.

Certains lieux sont appréciés pour les valeurs qui y sont véhiculées ainsi que leurs fonctionnements en accord avec l'éthique DIY. D'autres, notamment des bars et salles de spectacles sont à l'inverse dépréciés pour leur caractère commercial comme le mentionnaient Culton et Holtzman (2010) et Riom et Vidal (2017). Les gérant·e·s de ces lieux sont considérés comme des limonadiers, des personnes qui ne s'intéressent qu'au profit.

[A]près on sait qu'on s'entend, mais qu'on est pas du même délire, et on sait que, voilà on a pas les mêmes intérêts. Oui, eux leur délire c'est de faire du fric [...]. Alors du coup, c'est vrai que voilà, les patrons de bars, la plupart du temps, moi j'ai pas honte de dire que c'est des limonadiers. (P1)

Souvent les lieux ils sont là pour le business hein, faut pas se leurrer. [...] Y a des bars ils s'en battent vraiment les couilles ! Typiquement [nom d'un bar de quartier], genre ils s'en foutent de ce qu'on fait, de la musique et tout ça. Ils font juste ça parce qu'ils savent qu'il y a des gens qui vont consommer de l'alcool et tout ça donc ça leur fait du chiffre, faut pas se leurrer hein. (P8)

Cependant, même s'il est admis par la totalité des participant·e·s que les patron·ne·s de bar de quartiers accueillent des concerts pour leurs potentiels bénéfices financiers, certains bars sont tout de même appréciés malgré les intérêts divergents, car leurs gérant·e·s collaborent, sont jugé·e·s sympathiques et parfois reversent un pourcentage des recettes du bar aux organisations. C'est ce qu'exprime P1 à propos d'un bar de Montreuil :

vraiment le patron qui collaborait complètement avec le délire, on pouvait rentrer avec ses bières, y'avait le barbecue dehors, enfin c'était vraiment, c'était quasiment un squat quoi. Voilà c'était, un bar voilà, les mecs, le patron il refilait une partie du bar, mais en imposant le prix libre, mais du coup ça permettait de faire fonctionner la scène au niveau national et international. (P1)

Finalement, des établissements jugés commerciaux accueillent de nombreux concerts DIY. Les organisations continuent de programmer dans ce type de lieux tant qu'elles parviennent à y trouver leur compte, c'est-à-dire avoir une relative liberté dans l'organisation, tout en ayant conscience que leurs valeurs ne sont pas partagées par les gérant·e·s de ces établissements.

Ils [les lieux commerciaux] sont là pour faire du chiffre hein ! C'est tout hein ! Après on les utilise, c'est des moyens, les lieux c'est des outils pour faire les concerts c'est tout, tu vois. Faut voir ça comme ça. (P8)

Ce sont des lieux de passage, appropriés le temps du concert par les membres de la scène musicale DIY, qui redeviennent des commerces par la suite. Cela offre un contraste avec les lieux dédiés au spectacle, aux arts ou à des pratiques pluridisciplinaires, que préfèrent les participant·e·s.

#### 4.2.3.2 Rapport des participant·e·s aux lieux institutionnels

Les participant·e·s affectionnent toutes et tous le Cirque électrique qui satisfait tous les critères d'appréciation relevés précédemment. Cependant, ses disponibilités sont déplorées, ce lieu étant majoritairement apprécié, il est aussi très demandé et doit donc être réservé plusieurs mois à l'avance. Les trois lieux institutionnels les plus effervescents après le Cirque électrique sont globalement appréciés par les participant·e·s qui les mentionnent, en particulier pour leurs conditions d'accueil et la bonne entente globale avec leurs gérant·e·s. Le cinquième lieu institutionnel le plus effervescent est apprécié par quelques participant·e·s, mais d'autres émettent des

réticences à y organiser des concerts, voire refusent, en raison du pourcentage prélevé sur les entrées.

Pour les autres lieux institutionnels moins effervescents, l'attitude des participant·e·s est plus mitigée. Un lieu en particulier, un bar de Belleville dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement a été critiqué par l'ensemble des participant·e·s en raison de conflits récurrents avec les gérant·e·s ainsi que des conditions d'accueil jugées parfois exécrables. Parmi les lieux institutionnels *mainstream* moins effervescents, le seul qui est particulièrement apprécié des participant·e·s est le centre d'animation situé dans le 14<sup>ème</sup> arrondissement. Cet établissement étant une structure publique contrairement aux autres lieux *mainstream*, son fonctionnement est en adéquation avec celui des organisations DIY et le lieu n'a pas la nécessité de suivre des impératifs de rentabilité économique. À l'exception de Petit Bain qui n'a pas été réellement abordé dans les entretiens, les autres lieux institutionnels *mainstream* — soient l'International, le Supersonic et le Chinois — sont globalement dépréciés par les participant·e·s qui n'envisageaient pas d'y organiser des concerts. Les arguments invoqués étaient principalement la mauvaise ambiance et le coût de l'organisation. La démarche lucrative de ces endroits, les mauvaises conditions proposées et les contraintes (agent·e·s de sécurité à l'entrée, prix des consommations, configuration spatiale, horaires, etc.) participent au sentiment négatif des participant·e·s envers ces lieux.

Deux lieux DIY, un espace autogéré du 11<sup>ème</sup> arrondissement et le squat conventionné du 19<sup>ème</sup> arrondissement sont appréciés par l'ensemble des participant·e·s pour leur fonctionnement alternatif et les valeurs prônées dans ces espaces bien que les participant·e·s aient des difficultés à y organiser des concerts. Le premier n'accepte que des concerts de soutien à des causes organisés par un collectif particulier et le second a une longue liste d'attente pour les événements, le collectif du squat organisant la plupart des manifestations. Un bar à Saint-Ouen suscite des sentiments mitigés, modérément apprécié par les participant·e·s. Le bar du 10<sup>ème</sup> arrondissement est

mentionné par un seul participant qui aime y organiser des concerts occasionnellement. Les participant·e·s témoignent d'une désaffection pour les autres bars institutionnels, en raison de l'entente avec les gérant·e·s de ces établissements, de leurs configurations spatiales ainsi que des conditions d'accueil. Deux d'entre eux, situé dans les quartiers administratifs de Belleville et Amérique, constituent des lieux secours pour les participant·e·s.

#### 4.2.3.3 Les lieux regrettés et le lieu idéal

Les espaces libres tels que les squats et établissements artistiques et politiques pluridisciplinaires qui échappent aux logiques marchandes sont les lieux majoritairement préférés et regrettés par les organisations. Les lieux regrettés sont principalement des squats (19 squats mentionnés, dont un squat conventionné avant qu'il ne le devienne et 7 squats cités par plusieurs participant·e·s), des bars (cinq bars cités, dont un qui est boycotté) et salles de concert (trois salles citées) et trois autres types lieux (un espace alternatif, une péniche et un studio de répétition). Un squat en particulier, la Miroiterie, est revenu dans la plupart des entretiens (cité par sept participant·e·s). Ce squat du 20<sup>ème</sup> arr. constituait un lieu d'effervescence particulier pour la scène DIY parisienne. La Miroiterie avait la particularité d'accueillir des concerts toute la semaine, de styles musicaux éclectiques, pendant une dizaine d'années, jusqu'à ce que l'un des murs mitoyens s'effondre.

Les participant·e·s regrettent plusieurs aspects de ces lieux qui n'existent plus. Tout d'abord, il s'agissait de lieux d'ébullition dont l'ambiance était appréciée (P1, P5, P6, P7, P8, P10).

En fait ce qui était bien à ce moment-là c'était que, c'était un lieu où t'avais tellement de concerts tout le temps, qui avait tellement une assise, un ancrage de quartier etcétera que, tu pouvais arriver à l'improviste et toujours croiser des gens que tu connais. C'était vraiment un espace de rencontre, un espace de vie. (P1)

[L]a Miroit' ce qui était bien c'est que tu voyais tes potes, et tes potes venaient à tes concerts, [...] ça permettait de brasser des gens en fonction des programmations qui la plupart du temps avec qui tu peux boire une bière en dehors. (P7c)

Certains regrets concernent les conditions d'accueil notamment des configurations spatiales satisfaisantes, en particulier des salles spacieuses, un aspect pratique (P4, P6, P7, P8, P9) ainsi qu'une bonne entente avec les gérant·e·s (P1, P3, P4).

Parce que c'était vraiment un super lieu c'était ME-GA grand, y'avait un bel espace, en termes de conditions c'était super, ils faisaient à manger pour les groupes, puis les groupes pouvaient loger sur place. (P4)

Ces lieux regrettés étaient également relativement centraux, c'est-à-dire, dans Paris intra-muros comme le soulignent les participant·e·s (P1, P2, P5, P7, P8) : « [e]n fait tous les squats déjà, qui étaient sur Paris » (P2), « [e]n plus c'était implanté dans Paris » (P5), « [c]'était central » (P7c).

Puis souvent bah en général la localisation du lieu fait qu'il est cool quoi. Typiquement genre le Grobat c'était rue Oberkampf donc on était tous à Ménil', on allait au concert après on repartait en revenant chez nous tu vois, c'était à côté. (P8)

De plus, ces espaces leur procuraient un sentiment de liberté, de se sentir hors du monde réel, voire chez soi, malgré leur aspect parfois « sauvage », incertain, presque dangereux (P2, P3, P5, P6, P9). Les participant·e·s l'expriment ainsi : « c'était des lieux où tu te retrouvais vraiment... C'était un peu, 'fin pour moi c'était un peu hors du temps » (P2), « j'm'y sentais super bien en fait [à la Miroiterie] » (P2), « ça s'affranchit d'un monde de règles imposées [...] c'est des bulles à l'intérieur du tissu urbain dans lesquelles t'es moins barricadé que dans la vie de tous les jours (P5) », « c'est des lieux qui te font... qui te vendent du rêve, qui te font réaliser qu'il y a

quelque chose d'alternatif quoi » (P5), « ce qu'on regrette le plus c'est l'existence de squats et d'espaces où on peut se sentir vraiment chez nous quoi. [...] Se sentir plus chez soi et dans un endroit libre. » (P9). « Après des squats punks à chiens où c'était le bordel absolu, dans tous les sens que moi j'adorais. Même si c'était parfois *too much*. » (P3), « je préfère les choses qui sont un peu vétustes un peu voilà. Vétuste, mais pas trop dangereux, mais qui voilà, sont un peu en dehors des choses. » (P3), « ce qui est chouette aussi c'est d'aller dans le lieu et de pas savoir si tu sors vivant ou mort quoi ! ça j'aime beaucoup (*rires*) ! Même si y'a peu de chances que tu sors mort quand même. Mais t'es pas forcément en sûreté » (P3).

Enfin, ces lieux proposaient un autre système de valeur, en accord avec l'éthique DIY, ainsi qu'un fonctionnement qui permettait de s'extirper des logiques marchandes (P1, P2, P5, P9).

Puis c'est des lieux qui défendent une certaine vision de la vie quoi. [...] [U]ne vision beaucoup plus libre que celle dans laquelle on est au quotidien. Donc ils sont pas pro travail, 'fin, ils sont anticapitalistes, anti antihomophobie, antisexisme, 'fin tous les comportements qui sont qui peuvent être, comment dire... Tout ce qui est oppressif en fait. (P2)

[O]n dit que tout est régi par l'argent aujourd'hui et là, l'argent s'il existe dans ces lieux-là c'est uniquement pour défrayer les gens qui voyagent, bah les groupes quoi ! Défrayer les lieux de leurs frais quoi, y'a toujours des frais quand t'organises quelque chose. Donc oui, on fait des orgas par passion et les groupes qu'on est amené à faire jouer ils font de la musique par passion, mais pas par intérêt pécunier quoi. Et dans la plupart des lieux où t'organises ces concerts, il y a un équilibre économique où y'a une recherche de profit. [...] Et dès lors que t'as des impératifs d'entrées, des impératifs de reverser des thunes au lieu qui lui-même cherche à faire du profit, bah tu perds un peu cette pureté quoi. Cette pureté initiale. D'où l'attrait pour les lieux alternatifs. (P5)

[D]ans les squats ça crée vraiment une dynamique autre. J pense ça donne aussi peut-être d'autres perspectives que la musique. On peut faire plein d'autres choses : se réunir, organiser des ateliers, des bouffes, 'fin chais pas pleins de choses. (P9)

Les participant·e·s regrettent donc majoritairement l'existence des squats et autres espaces alternatifs à Paris intra-muros, car ces endroits leur apportaient une plus grande marge de manœuvre, un sentiment de liberté, en plus d'être en accord avec leurs valeurs, et ce, malgré les conditions parfois plus difficiles d'organisation.

Un lieu idéal serait pour une partie des participant·e·s un lieu fonctionnel et pratique (P1, P2, P4, P7, P8), donc possédant une jauge adéquate pour le confort du public, une bonne acoustique et soit un minimum sécuritaire. Au-delà des concerts, ce lieu idéal devrait permettre à plusieurs types d'activités de se mettre en place (P1, P3, P5, P9). La dimension politique et sociale est également jugée importante, de même que le côté artistique au sens large. Le lieu idéal apparaît alors comme un lieu d'échange, alternatif, non lucratif, porté sur la culture, favorisant les arts et le politique, prônant des valeurs d'ouverture, avec également une dimension d'aide sociale voire d'éducation populaire (P1, P3, P4, P5).

[L]e lieu idéal ce serait avoir une salle d'exposition, une salle de concert, une salle sociale pour gérer pleins de choses, de crises, de problèmes personnels, et une salle de concert, une salle de restaurant, mais tout ça d'une façon non-profit et écoresponsable. (P3)

La question de la pérennité de ce lieu idéal a également été abordée (P1, P5, P9).

L'intérêt aussi c'est que ce soit des lieux pérennes. Parce que c'est dur de construire quelque chose à long terme, une scène à long terme si y'a pas des lieux pérennes. (P1)

Cette pérennité est jugée impossible dans les squats, souvent à regret. C'est pourquoi un modèle associatif de type coopérative est envisagé par plusieurs participant·e·s (P7, P8, P9, P10). Une majorité des participant·e·s (P2, P4, P5, P6, P7, P9) remarque qu'il faudrait que ce lieu ne cause pas de nuisances sonores en particulier pour qu'il soit

« viable » (P5). Deux participant·e·s (P4, P9) imaginent la possibilité d'être collectivement propriétaires d'un lieu ce qui leur laisserait une plus grande liberté.

Dans l'idéal, ce serait d'être propriétaire d'un lieu, super bien insonorisé et qu'on fasse, qu'on soit chez nous quoi. J pense que, à l'heure actuelle, c'est très compliqué d'ouvrir un squat, enfin de tenir un squat. Et c'est malheureux, mais la propriété privée resterait peut-être le seul moyen, je trouve ça horrible de dire ça, mais d'être tranquille quoi ! Qu'on nous fasse pas chier et que personne n'ait rien à dire sur nos activités quoi. Et que peut-être sous forme d'association(s) on puisse, dans un lieu qui est pérenne, organiser à notre façon, à l'heure qui nous plaît, tout ce qu'on veut dans cet endroit quoi. (P9)

Enfin, ce lieu devrait être central, c'est-à-dire situé dans Paris intra-muros, de préférence dans les quartiers historiquement populaires de Paris, soit l'Est et le Nord.

#### 4.2.4 L'implantation de la scène musicale DIY parisienne dans l'espace urbain

Trois participant·e·s ont mentionné l'importance d'exister dans l'espace public en tant que contre-culture ou culture marginale (P1, P5, P8). La majeure partie des participant·e·s (P1, P2, P3, P4, P7, P8, P9) m'a expliqué s'ouvrir à d'autres formes d'expressions artistiques alternatives, mais aussi à mouvements politiques en mettant en place diverses activités en marge des concerts ou pendant un concert, telles que des repas de quartiers, des projections, des débats, etc. C'est également une manière d'assurer la présence de la scène alternative DIY dans l'espace public, sans se restreindre à l'aspect musical.

On essaye de faire en sorte que les milieux se croisent quoi. Ouais on considère que le monde plus DIY alternatif, se limite pas à la musique quoi. C'est un mode d'expression comme un autre. Donc dans la limite de nos moyens on essaye de faire en sorte d'être ouverts sur tout ce qui se fait et qui cherche pas de rentrer dans les normes de la vie casse-couille. (P5)

De plus, les organisations de concerts DIY collaborent régulièrement avec des collectifs de dessinateurs et dessinatrices DIY, des graphistes alternatifs, des émissions de radio souterraines, des militant·e·s et associations politiques et autres expressions culturelles.

Trois participant·e·s m'ont confié apprécier le fait d'organiser dans plusieurs lieux différents (P1, P3, P4). Cependant, certains espaces, bien qu'appréciés, sont jugés trop loin en banlieue et évités pour cette raison (P1, P4). Des participant·e·s considèrent qu'il est difficile de faire se déplacer le public parisien (P7, P9). D'autres soulignent le manque d'accessibilité de certains lieux, surtout des squats en pointant notamment les difficultés à rentrer chez soi en transports en commun après les concerts (P1, P8, P10).

Le problème c'est que parfois, typiquement y'a des lieux genre des squats, genre [nom du squat], chais pas si t'y es déjà allée, c'est au bout du monde ! C'est à porte de Gentilly pfff ! Quand tu fais un concert là-bas genre faut retourner dans le nord, parce qu'en général on habite tous dans le nord de Paris, ou le nord-est de Paris. Et faut tout se retaper comme chemin, c'est casse-couilles. Souvent c'est ouais, c'est la localité qui fait que le lieu est bien. (P8)

Les participant·e·s admettent globalement avoir des réticences à organiser hors de Paris intra-muros à l'exception de villes de banlieues limitrophes de l'est ou du nord de Paris, en particulier Montreuil. Cela illustre aussi une volonté de la part des organisations de garder un ancrage dans la capitale (P7) comme le mentionnait Roizès (2019).

[P]our certains il est indispensable de rester à faire des concerts à Paris plutôt que se ruer à faire des concerts en banlieue. On a rien contre le fait de faire des concerts en banlieue, mais on sait que si on en fait pas à Paris en fait on laisse la place à quelqu'un d'autre et ce sera beaucoup plus difficile de revenir après. (P7c)

Le participant 1 estime qu'il est également nécessaire que cet ancrage prenne place dans les quartiers populaires. Or cet ancrage aurait tendance à s'amoinrir :

Géographiquement ça s'est transformé ouais (*rires*). Puisque y'a des points d'ancrage qui n'existent plus. Je pense à la Miroiterie notamment. (P5)

Du coup, le 11<sup>ème</sup> le 20<sup>ème</sup> le 18<sup>ème</sup> maintenant, Montreuil, tout ça, ça fait des villes qui sont... Où il y a plus d'argent, où il y a moins d'ancrage populaire, et donc du coup, où les logiques de solidarité sont cassées. Les gens du coup habitent plus au même endroit et travaillent plus au même endroit [...]. (P1)

Cette crainte renvoie à une perception de la gentrification en tant que menace pour la subsistance des espaces alternatifs.

#### 4.2.4.1 L'impact ressenti de la gentrification

Comme je l'ai montré au chapitre 2, la gentrification a un double effet : une augmentation du prix de l'immobilier, mais aussi une sensibilité accrue au bruit venant des nouveaux et nouvelles habitant-e-s des quartiers concernés. Ce processus est ressenti par les participant-e-s qui estiment que la gentrification aurait un impact sur l'implantation des lieux d'accueil de concerts tout en menant à une réduction de leur nombre (P1, P2, P5, P6, P10). Pour trois participant-e-s, des établissements s'adapteraient aux nouvelles populations du quartier en changeant leur offre, tout en favorisant des logiques de consommation (P1, P2, P5). D'autres évoquent les fréquentes fermetures administratives dont les lieux d'accueil des concerts sont la cible, généralement pour cause de nuisances sonores (P1, P2, P5, P6).

Aujourd'hui, y'a beaucoup de gens qui se sont installés à Paris qui ne sont pas de Paris à la base, et qui s'installent dans des quartiers comme Bastille par exemple et qui voudraient que ce soit un quartier calme le soir ! Parce qu'ils aiment bien que ce soit animé la journée, mais le soir par contre faut que ça soit calme. Et le problème c'est que bah tous les lieux un p'tit peu comme ça festifs, ils ferment les uns après les autres. (P2)

Donc, les participant·e·s considèrent que ce processus de gentrification des quartiers historiquement populaires de Paris mène à une disparition progressive des espaces alternatifs, ainsi que des lieux dans lesquels peut s'exprimer la scène musicale DIY. D'un autre côté, les lieux restants seraient des espaces commerciaux qui visent la rentabilité ce qui contraste avec les valeurs des organisations de concerts DIY.

Les dynamiques sont brisées et la logique hégémonique de la spéculation immobilière et des lieux de consommation s'installent. Et nous, du coup on disparaît corps et âme. Tant au niveau des idées qu'au niveau physique. (P1)

Ce processus constituerait une menace pour la scène DIY parisienne d'après les participant·e·s pour qui « les conditions d'existence de cette scène sont de plus en plus fragiles » (P5) ce qui mènerait à une disparition progressive de ses lieux d'ancrage. Si bien que pour le participant 1, « on va disparaître parce que peu à peu on nous réduit notre écosystème » (P1).

Selon deux participant·e·s, la gentrification participerait au déplacement de la scène alternative parisienne vers les banlieues (P1, P6).

[C]'est comme dans toutes les grandes villes je pense, de toute façon, les trucs entre guillemets « alternatifs » vont se déplacer vers la banlieue parce que ça devient impossible. (P6)

Deux participants (P5, P6) émettent le constat d'une récupération de l'alternatif, notamment à travers le phénomène des squats conventionnés, qui contribuerait au processus de gentrification en rendant le quartier attractif par leur aspect « branché ».

[T]'arrives [...] à avoir un côté pervers avoir l'autorisation d'ouvrir un lieu alternatif avec les mairies, tu t'dis ouais, ils te laissent faire ce que tu veux parce que tu vas rendre le quartier chouette ou le quartier va prendre la valeur et il y aura une implantation immobilière après. (P5)

Après y'a des degrés d'alternatif, y'a de l'alternatif subventionné, y'a de l'alternatif qui se veut alternatif, mais qui l'est pas vraiment. J'veux dire à Paris il y a beaucoup de squats qui sont financés, voilà qui sont pas vraiment des squats, mais qui chais pas, qui s'affichent comme des squats. Et on fait quoi dedans, on fait de la musique qui est dans Télérama quoi ! On fait de la musique qui est... 'Fin : « Oh mon dieu ! c'est trop subversif ! », 'fin voilà quoi. (P6)

Ces espaces ne seraient donc par réellement considéré comme alternatifs par ces participants, même s'ils se présentent selon une rhétorique de l'alternatif, comme le mentionnait Lamontagne (2020). Pour la participante 9, le côté « sauvage » des squats les protégeait, dans une certaine mesure, de cette récupération : « c'était tenu, c'était un peu chaotique, mais c'est ce qui faisait aussi que c'était des lieux un peu préservés, je dirais. C'est un peu con de dire ça, mais le côté un peu sauvage les gardait de toute intrusion commerciale quoi. » (P9).

Le participant 1 estime que des esthétiques musicales qu'il juge lucratives — principalement les musiques électroniques et *mainstream* — sont favorisées au détriment des musiques alternatives, le bruit engendré ne causant alors plus de nuisance.

Ah par contre quand c'est des sons bien électroniques ou bien, bien conformistes ou bien, bien consensuels, et qu'c'est dans des gros lieux où les gens ont de l'argent alors là pas de problème ça peut faire du gros « boum boum boum » jusqu'à 5 h du mat', du moment que ce soit des lieux où tu claques ton fric quoi. (P1)

Par ailleurs, quatre participant·e·s remarquent qu'il est malgré tout plus facile d'organiser des concerts aujourd'hui que par le passé, car d'une part, les salles de spectacles seraient plus ouvertes à certains styles de musiques qui étaient autrefois honnis (P2, P3, P10), d'autre part les moyens de communication actuels facilitent les échanges entre les organisations et les groupes de musique étrangers (P6).

Quelques participant·e·s (P2, P5, P6, P7) gardent un relatif optimisme, remarquant que la scène DIY parisienne se renouvelle tant au niveau des personnes et des groupes de musiques qui la composent que des lieux d'accueil.

J'ai l'impression que ça se renouvelle, qu'il y a toujours des gens qui te correspondent, qui reprennent le flambeau. [...] Donc y'a moyen d'être un peu désabusé, mais, t'es heureux de voir qu'il y a du monde que tu peux aller voir et qu'il y a toujours de quoi sortir, de chouettes concerts à aller voir régulièrement quoi. (P5)

Après on se plaint pas non plus, il reste quand même des lieux et quand tu vois le nombre de concerts à Paris 'fin [souponne]. J'veux dire y'aurait pas autant de concerts si c'était si compliqué que ça quoi. (P2)

Cependant, un participant (P10) considère que ce sont toujours les mêmes personnes qui se rendent en concerts et qu'il y a donc finalement peu de renouvellement.

En résumé, de nombreux lieux sont mobilisés par les organisations de concerts DIY en région parisienne, la majorité ponctuellement et un petit nombre de manière récurrente. Les lieux dans lesquels les participant·e·s organisent le plus souvent des concerts ne sont finalement pas leurs endroits préférés, à l'exception des deux lieux institutionnels qui présentent la plus grande effervescence. Les lieux favoris des participant·e·s sont ceux qui sortent des logiques marchandes capitalistes et favorise l'expression d'une diversité d'activités, sans se cantonner à la musique. Or, ce type de lieux, à l'image des squats et autres espaces alternatifs, auraient tendance à être relativement peu actifs, afin d'éviter les nuisances sonores et s'assurer une certaine pérennité, ou bien très

demandés, ou bien gérés par un collectif attitré appartenant au lieu, ce qui les rend difficiles d'accès. C'est pourquoi de nombreux concerts DIY sont organisés dans des lieux peu appréciés et a priori peu propices à l'accueil d'évènements musicaux, à défaut de disposer d'endroits mieux adaptés. Enfin, certains quartiers de Paris abritent un nombre bien plus élevé de concerts et de lieux d'effervescence, notamment les quartiers de l'est, ainsi que la ville de Montreuil. À l'inverse, certains arrondissements, situés à l'ouest de la ville semble être désertés par cette scène. La scène musicale DIY parisienne apparaît donc être centrée sur l'extrémité est de Paris, débordant sur les villes de banlieue environnantes.

## CONCLUSION

Ce mémoire visait à comprendre la manière dont les organisations de concert DIY parisiennes s'adaptent aux transformations de l'espace urbain et parviennent à perdurer. J'ai tenté de montrer que la scène parisienne DIY s'approprie des espaces a priori non adaptés à l'accueil de concerts, qui lui permettent de garder une présence durable dans la ville. Elle dispose notamment d'une pluralité de bars de quartiers qui constituent des lieux de secours lorsque les quelques endroits privilégiés ne sont pas disponibles. Avoir plusieurs lieux d'accueil potentiels est par conséquent avantageux pour une scène musicale DIY, car cela lui permet de ne pas dépendre entièrement d'un seul espace. En effet, lorsqu'un lieu d'accueil ferme, la scène peut alors rebondir en trouvant un lieu de substitution. Cette démarche suit la tactique du « faire avec », développée par Fauteux (2017), selon laquelle une scène DIY fait avec ce qui existe et qui est disponible en fonction du contexte. La scène alternative DIY parisienne se matérialise donc dans une pluralité de lieux plus ou moins favorables à son expression. Elle s'adapte à ces établissements moins ajustés pour les concerts et se déplace au gré des disponibilités et fermetures de lieux, ce qui lui permet de s'inscrire dans la durée. De plus, cette scène s'appuie sur un réseau affinitaire fort dans lequel les « bons plans » de lieux et les mésaventures sont partagés et l'information circule. Ce réseau affinitaire constitue aussi un bassin de personnes pouvant s'entraider en cas besoin. Cela confirme donc mon hypothèse générale. Pouvoir avoir accès à une diversité de lieux, pas toujours adéquats, favorise ainsi la résilience de cette scène. Toutefois, lorsque les concerts ont lieu dans des espaces jugés peu adaptés, le sentiment de liberté tend à s'amoinrir.

En observant la répartition géographique des concerts et des lieux d'accueil, j'ai pu constater que la scène DIY parisienne occupe principalement la moitié est de la ville, alors que les arrondissements cossus de l'Ouest parisien n'accueillent aucun concert. La raison pourrait en être double, d'une part une absence de lieux pouvant accueillir des concerts DIY dans les « beaux quartiers », d'autre part un refus de la part des organisations de programmer des concerts dans ces quartiers. À noter que ces quartiers sont caractérisés par l'entre-soi (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2014) et habités par une population très bourgeoise (Clerval, 2009 : 4). De plus, comme l'ont mentionné certain·e·s participant·e·s, le choix du lieu peut aussi dépendre de la proximité résidentielle, sachant que les membres d'organisations interrogé·e·s résident majoritairement dans les quartiers est et nord de Paris ainsi que dans les villes de banlieue adjacentes. Certaines organisations auraient tendance à organiser des concerts proches de leur zone d'habitation, principalement pour le côté pratique. Cela n'explique toutefois pas pourquoi certains arrondissements périphériques comme les 15<sup>ème</sup> ou 14<sup>ème</sup> arrondissements ne sont pas plus investis par cette scène<sup>51</sup>.

Les participant·e·s admettent préférer organiser des concerts à la fois dans Paris intra-muros, mais aussi dans des espaces alternatifs et autres lieux dans lesquels les membres de la scène se sentent libres. Cependant, ces catégories de lieux se situent majoritairement au-delà du boulevard périphérique et ces espaces sont relativement peu nombreux et peu actifs à Paris intra-muros. De plus, les squats conventionnés ne sont pas particulièrement accessibles pour les organisations DIY puisque généralement, les collectifs de ces lieux organisent eux-mêmes les événements qui s'y produisent. Par conséquent, les organisations de concerts DIY parisiennes mobilisent principalement des bars pour leurs concerts. Les bars et quelques petites salles de concert constituent

---

<sup>51</sup> Une des explications possibles peut résider dans l'ancrage de groupuscules d'extrême droite dans ces arrondissements, principalement dans le 15<sup>ème</sup> arrondissement dont le célèbre skinhead d'extrême droite Serge Ayoub a tenu un bar, le local, jusqu'en 2013. De plus, ce sont des arrondissements réputés résidentiels et dont l'habitat est plus dispendieux que dans les arrondissements de l'Est et du Nord de Paris.

donc les lieux d'accueils privilégiés de la scène DIY parisienne. Nous pouvons comprendre certains conflits récurrents avec les gérant·e·s des lieux par le prisme de la triplicité de l'espace de Lefebvre. Les concerts DIY échappent aux logiques planificatrices rationalistes de l'espace. Les organisations s'emparent d'espaces non dédiés aux pratiques musicales. Des tensions émergent alors entre l'espace perçu des membres de la scène, que constitue par exemple le bar en tant que lieu d'accueil d'un concert DIY, dont l'évènement sort du cadre marchand, et l'espace conçu du bar en tant que commerce à vocation lucrative. Ces tensions apparaissent donc entre les tenants de deux visions différentes de l'espace. Sous le prisme de la triplicité de l'espace de Lefebvre, l'espace vécu par les membres de cette scène réfèrerait, en tant qu'espace de représentation, à un sentiment de manque de lieu que l'espace perçu viserait à corriger. Cet espace perçu se définit alors comme le lieu du concert, approprié le temps de l'évènement et qui induit une résistance spatiale passagère à l'espace conçu. Le lieu d'accueil est ainsi approprié par ses usagères et usagers, soient les membres de la scène DIY, qui le débarrassent temporairement de ses logiques marchandes.

Certains endroits où sont organisés les concerts DIY font office de lieux fédérateurs, car ils favorisent et concentrent une certaine ébullition au sein de la scène pendant une période donnée en plus de permettre à une alliance affective au sens de Lussier (2014) de s'y déployer. Au bout d'un certain temps, des évènements peuvent survenir dans ces lieux et provoquer une perturbation majeure pour la scène au sens de Culton et Holtzman (2010). Ces auteurs (*Ibid.* : 280) estiment que des perturbations majeures peuvent émerger dans une scène DIY l'amenant à remettre en question son identité collective et pouvant aboutir à des prises de position parfois opposées. À Paris, des perturbations majeures qui concernent les lieux d'effervescence forcent la scène à se déplacer vers d'autres espaces et, une fois le choc passé, à trouver un nouveau lieu susceptible de permettre une ébullition semblable et pouvant remplir cette fonction de lieu fédérateur. Comme perturbations majeures récentes qui se sont portées sur des lieux d'effervescence particuliers, la scène DIY parisienne a vécu la fermeture du squat

la Miroiterie en 2014, à la suite de l'effondrement d'un de ses murs mitoyens qui fit deux blessé·e·s. Par la suite, en 2018 s'est produit un appel au boycottage d'un bar de Montreuil dont le patron est accusé d'agression sexuelle. Ces deux endroits remplissaient la fonction de lieux fédérateurs, car ils constituaient des lieux d'ébullition particulièrement effervescents pour la scène DIY parisienne. Les fermetures administratives d'établissements qui accueillent des concerts peuvent également représenter des perturbations qui ne sont toutefois pas nécessairement majeures pour toutes les organisations, mais peuvent l'être pour celles qui ont l'habitude d'organiser des événements dans les lieux concernés. C'est pourquoi les fermetures administratives qui concernent les lieux d'effervescence particuliers ont tendance à présenter des perturbations plus importantes, car un grand nombre d'organisations et de concerts est affecté. Lorsqu'un lieu est la cible d'une fermeture (administrative ou définitive), les organisations sont forcées de trouver d'autres lieux d'accueil, voire d'en découvrir de nouveaux, ce que mentionnait Fauteux (2017).

La gentrification pourrait également constituer une potentielle menace pour la survie de la scène musicale alternative DIY puisque les quartiers qui vivent ce processus se transforment, ce qui pourrait avoir tendance à faire disparaître les bars de quartier ou plus simplement à les rendre attractifs aux nouvelles populations des quartiers concernés (Guibert, 2012), les rendant ainsi moins accessibles pour les organisations DIY. Mais c'est principalement la question des nuisances sonores qui revenait le plus fréquemment dans les entretiens. Finalement, nous observons bien une tendance à l'implantation des lieux d'accueils des concerts dans des quartiers périphériques, dans des friches et proche du fleuve comme le soulignaient Dauncey et Le Guern (2007), mais aussi dans des quartiers réputés pour leur vie nocturne festive (Bastille, Oberkampf, etc.) qui eux, concentrent un grand nombre de lieux d'accueils. Nous pouvons aussi observer que les concerts DIY ont fréquemment lieu dans des villes de banlieue limitrophes, principalement situées en Seine-Saint-Denis, à l'image de Montreuil. Cependant, il n'est pas possible d'affirmer que la scène musicale DIY aurait

tendance à se déplacer vers les banlieues sans prendre en compte les répartitions géographiques passées de la scène DIY parisienne. Il faudrait effectuer des recherches qui localisent les différents lieux ayant historiquement accueilli des concerts DIY et que cette scène a occupés.

Les squats légaux, friches culturelles et autres tiers lieux pourraient être compris, dans une certaine mesure, comme des espaces intégrés aux logiques planificatrices de la ville comme l'évoquait Lamontagne (2020). En effet, de par leur institutionnalisation, ces lieux se positionneraient plutôt du côté de l'espace conçu plus que de celui de l'espace perçu, bien que les personnes qui occupent ces espaces n'en aient pas nécessairement conscience. Pour les organisations, ces établissements ne sont pas véritablement alternatifs. À titre d'exemple, le squat conventionné du 19<sup>ème</sup> arrondissement était apprécié par les participant·e·s sous sa forme antérieure, en tant que « véritable » squat, avant qu'il obtienne un statut légal et change de forme pour devenir un espace de compromis.

J'ai tenté de montrer dans ce mémoire qu'un certain nombre de difficultés pesait sur les organisations de concerts DIY en région parisienne. Outre les complications sur le plan de la logistique et du matériel, j'ai relevé que de plus en plus de bars auraient tendance à reproduire le fonctionnement des salles officielles en engageant des programmeurs et programmatrices et en prélevant un pourcentage sur le prix des entrées. Cette pratique est difficilement viable sur le plan économique pour les organisations DIY, car cela engendre des coûts supplémentaires alors qu'elles peinent déjà à parvenir à un équilibre financier. Toutefois, ce ne sont pas tous les bars disposant de cet intermédiaire qui prélèvent un pourcentage des entrées. Dans certains cas, ces programmeurs et programmatrices peuvent permettre d'organiser des concerts dans des bars qui étaient autrefois réticents à en accueillir et ainsi les ouvrir à la scène musicale DIY. Le problème résiderait dans la volonté de certaines de ces personnes à

vouloir professionnaliser cette pratique<sup>52</sup>, ce qui va à l'encontre de l'éthique DIY tout en rendant l'accès à ses lieux plus restreint pour les organisations DIY. On peut alors se questionner sur le besoin d'apporter du professionnalisme aux pratiques amateurs. Entre alors en confrontation deux conceptions différentes du DIY : l'une, rupturiste au sens de Le Rouley (2016), dans laquelle la posture politique et l'engagement sont explicites, et l'autre qui réduit le DIY à un mode d'action, une manière de faire et de produire. D'un côté, les pratiques des organisations DIY que j'ai étudiées s'inscrivent dans une posture radicale de rejet des cultures *mainstream*, suivant une volonté de rester discrètes, souterraines. Alors que d'un autre côté, ce nouveau type d'acteurs et actrices qui se réclament du DIY tentent de calquer un fonctionnement *mainstream*, selon une stratégie de légitimation qui mobilise des logiques d'institutionnalisation et de professionnalisation, à l'image du cas décrit par Emin, Guibert et Parent (2016). Cela crée donc un décalage entre deux conceptions différentes du DIY ainsi que des objectifs divergents. Cette stratégie de légitimation se retrouve également dans les squats devenus légaux.

Les participant·e·s ont exprimé une volonté de s'ouvrir à d'autres pratiques non marchandes qui dépassent le cadre musical. Certaines organisations, en marge des concerts, programment un certain nombre d'activités sans buts lucratifs telles que des projections dans des bars, squats et espaces politiques, des ateliers de sérigraphie, des débats, des expositions, des repas de quartiers, des ventes de livres, etc. Quelques-unes de ces activités peuvent même avoir lieu sur des places publiques, ce qui représente une manière de s'approprier l'espace public en lui redonnant sa valeur d'usage (Lefebvre, 1968/2009). Ces pratiques peuvent s'inscrire, dans une certaine mesure,

---

<sup>52</sup> Dans une interview du collectif Arrière(s)-Gardes, les programmeurs et programmatrices interviewé·e·s parlent des difficultés de leur « profession » et notamment de leurs rémunérations jugées insuffisantes. Voir : Guillemin, L. (2020, 2 avril). Précarité, sexisme et quarantaine : Ripostes en Arrières garde(s). *Station Station*. Récupéré de <http://stationstation.fr/precarite-sexisme-et-quarantaine-ripostes-en-arrieres-gardes/>

dans une démarche de mise en pratique du droit à la ville (Lefebvre, 1968/2009) puisque les organisations s'approprient des espaces commerciaux tels que des bars, restaurants et salles de concert, leur attribuant ainsi une valeur d'usage, circonscrite au temps de l'évènement. Toutefois, cette appropriation de l'espace reste marquée par l'éphémère et circonscrite au temps de l'évènement. À défaut d'avoir à disposition suffisamment d'espaces libres accessibles permettant à des pratiques pluridisciplinaires de se mettre en place, le potentiel d'expression de cette scène et sa portée sont limités. Ses modes d'appropriation de l'espace n'impliquent pas non plus de prises de décisions politiques en ce qui concerne l'urbain et les manières de concevoir la ville. De plus, à travers les données collectées il n'est pas possible d'affirmer que les organisations de concerts DIY s'inscrivent effectivement dans une démarche de droit à la ville dans la mesure où ce rapport à l'urbain et la dimension de lutte ne sont pas forcément conscientisés par tout·e·s les participant·e·s.

Une autre limite réside dans mon choix d'agendas en ligne et de participant·e·s. Ces agendas recensent finalement des concerts de styles musicaux relativement peu variés, le plus souvent des dérivés du rock avec un peu de musiques expérimentales plus électroniques. Loin d'être exhaustif, ce mémoire n'intègre pas réellement d'autres courants musicaux DIY tels que le rap, la techno ou le jazz<sup>53</sup>. Mes participant·e·s sont donc à l'image de l'orientation « rock » de ces agendas en ligne. Cependant, cela peut aussi signifier qu'il s'agirait de scènes DIY distinctes qui ne se rencontreraient que ponctuellement. Les scènes rap ou techno DIY auraient ainsi peut-être leurs propres agendas en ligne, s'inscriraient dans des réseaux différents et leurs lieux d'accueil ne seraient pas les mêmes.

Pour prolonger cette recherche, il serait pertinent de délimiter avec plus de précision l'étendue géographique de cette scène alternative DIY parisienne. Le but serait de

---

<sup>53</sup> Quelques concerts de ces styles musicaux étaient annoncés dans les agendas en ligne, mais ceux-ci sont minoritaires comparé à ceux du spectre rock.

comprendre quelles villes de banlieue sont intégrées à cette scène, pour quelles raisons, et pourquoi d'autres n'en font pas partie. Il semble également crucial d'étendre la réflexion en s'intéressant à d'autres courants musicaux DIY qui n'utilisent pas ces agendas en ligne particuliers. Selon les courants musicaux, les réseaux affinitaires souterrains ne seraient donc pas les mêmes. Par conséquent, ces autres scènes musicales DIY n'occupent peut-être pas les mêmes espaces et n'investissent pas les mêmes quartiers. Nous pourrions également questionner les acteurs et actrices des scènes DIY sur leur conception de l'espace alternatif, autrement dit, sur ce qui fait qu'un espace est alternatif ou non. Leur définition permettrait de comprendre dans quelle mesure les tiers lieux, friches culturelles et squats conventionnés, peuvent être compris comme des espaces alternatifs. C'est pourquoi, un travail dédié à ce nouveau type de lieux qui se répand en région parisienne, ainsi que sur le rapport des scènes DIY à ces espaces, pourrait être instructive. Cela reviendrait à se demander si différentes conceptions de l'alternatif entrent en confrontation et ainsi, à questionner leurs points de rencontre, tant au niveau des pratiques que des idées.

Enfin, en cette période marquée par la crise de la Covid-19, les concerts sont très rares. Une lettre ouverte adressée au gouvernement et intitulée « concerts debouts touchés en plein cœur » a été publiée le 23 juillet dernier à l'initiative de membres du syndicat des musiques actuelles<sup>54</sup>. Puisque les pratiques que j'ai décrites dans le cadre de ce mémoire sont non-professionnelles, les organisations et la majorité des groupes de musique qui se produisent à ces concerts DIY ne vivent pas la situation de la même manière que les ingé-sons, technicien·ne·s du son et autres professionnel·le·s du domaine du spectacle vivant. Les organisations de concerts DIY seraient donc indirectement touchées par cette crise puisque leurs conditions d'existence ne sont pas menacées à moyen et long terme. Certains établissements d'accueil proposent des

---

<sup>54</sup> Cette lettre ouverte ainsi qu'une partie des signataires sont consultables sur le site du syndicat des musiques actuelles : <http://www.sma-syndicat.org/concerts-debout-touchees-en-plein-coeur/>

manières créatives de s'adapter aux restrictions en matière de distanciation physique qui entourent les concerts en ces temps de pandémies à l'image de la Gare Jazz dans le 19<sup>ème</sup> arrondissement qui propose une formule de microconcerts avec une chanson jouée pour un public constitué d'une ou deux personnes, une centaine de prestations ayant lieu chaque soir (« Paris : des concerts de jazz pour spectateur solitaire » : juin 2020). D'autres endroits comme le Cirque électrique proposent des DJ sets venant combler le manque ressenti de festivités musicales. Les lieux qui accueillent les concerts DIY sont susceptibles de changer dans la prochaine année, certains risquant de fermer en raison du contrecoup économique de la crise sanitaire. Cette crise vient en effet mettre à l'épreuve la résilience des scènes musicales, alternatives ou non. C'est pourquoi, observer les conditions d'organisation des rares concerts (concerts avec public restreint, concerts d'après-midi sur des terrasses en extérieur, etc.) en ces temps de pandémie se révélerait particulièrement intéressant, car se développent désormais de nouvelles manières de s'adapter à des normes encore plus restrictives.

ANNEXE A  
DESCRIPTIF DES PARTICIPANT·E·S

Code attribué	Âge	Genre	Type d'organisation	Recrutement	Lieu de déroulement de l'entretien	Durée de l'entretien (en minutes)
P1	29	Homme	Deux collectifs politisés	En personne	Bar antifasciste XX <sup>ème</sup> arrondissement	84
P2	41	Femme	Collectif 2 personnes	En personne	Bar-concert Montreuil	48
P3	38	Homme	Association en collectif informel	Par le biais d'une connaissance commune (téléphone)	Bar III <sup>ème</sup> arr.	53
P4	41	Homme	Association 7 personnes	En personne	Bar-concert XIX <sup>ème</sup> arr.	89
P5	39	Homme	Collectif 3 personnes	Par Facebook (page personnelle)	Bar Montreuil	59
P6	38	Homme	Individuel et collectifs informels	En personne	Domicile du participant Montreuil	96
P7 (P7a, P7b, P7c)	56, 56, 48	Homme, homme, femme	Collectif de 9 personnes	Par courriel	Bar rock XI <sup>ème</sup> arr.	78
P8	29	Homme	Trois collectifs politisés	En personne	Domicile du participant Pantin	53
P9	53	Femme	Collectifs informels (en fonction du concert)	Par courriel puis en personne	Domicile de la participante XIX <sup>ème</sup> arr.	51
P10	52	Homme	Association individuelle et collectifs informels	En personne	Local syndical XX <sup>ème</sup> arr.	57
	M = 43					M = 66,8

## ANNEXE B GRILLE D'ENTRETIEN

**Question de départ :** Parle-moi de ton expérience dans l'organisation de concerts en m'expliquant comment tu organises des concerts en région parisienne.

### **Thème 1 : L'organisation de concerts**

1. Description de l'organisation, de son fonctionnement et du rôle de la ou du participant·e

Décris-moi concrètement comment tu organises / vous organisez un concert.

Relance : par exemple, comment tu as / vous avez organisé votre / ta dernière date ?

Si applicable : Explique-moi, comment ça fonctionne au sein de ce collectif ou de cette association.

Relances : Vous êtes combien ? Comment y sont prises les décisions ? Quel est ton rôle au sein de ce collectif / cette association ? Quels styles de musique vous organisez habituellement ? Y a-t-il un objectif particulier à ces concerts ?

2. Mode d'organisation

Pourquoi tu organises de cette manière ?

Relances : Pourquoi pas autrement ? Qu'est-ce qui te plaît là-dedans ?

### **Thème 2 : Les lieux de l'organisation de concerts**

3. Lieux utilisés par cette organisation

Dans quel(s) lieu(x) tu as / vous avez l'habitude d'organiser ?

Relance : pourquoi ce(s) lieu(x) en particulier ?

Comment tu/vous fais/faites pour choisir les lieux où tu vas / vous allez organiser un concert ?

Relance : Sur quels critères tu te bases / vous vous basez pour choisir un lieu ?

#### 4. Appréciation des lieux

Est-ce qu'il y a un ou des lieux que tu apprécies plus particulièrement pour organiser des concerts ?

Relances : Pour quelles raisons ? Qu'est-ce que tu apprécies dans ce lieu ?

A l'inverse, est-ce qu'il y a des lieux dans lesquels tu n'aimes pas ou refuses d'organiser ?

Relances : Pour quelles raisons ? Qu'est-ce que tu n'aimes pas dans ce lieu ?

Est-ce qu'il y a des salles de concerts, des bars, des squats ou d'autres lieux dans lesquels avaient lieu des concerts, qui n'existent plus et dont tu regrettes l'existence ?

Relance (si oui) : Qu'est-ce que tu trouvais bien dans ce(s) lieu(x) ?

Selon toi quel est, s'il existe, ou quel serait sinon, le lieu idéal pour organiser des concerts à Paris ?

Relance : Qu'est-ce qui en fait / ferait un lieu idéal ?

### **Thème 3 : Les éventuelles difficultés rencontrées par l'organisation**

#### 5. Pire(s) et meilleure(s) dates

Peux-tu me parler de ta meilleure date en tant qu'organisateur/organisatrice ?

Relances : C'était où ? Qu'est-ce qui en fait ton meilleur souvenir ?

Est-ce que tu peux me parler maintenant de ta pire date ?

Relances : C'était où ? Qu'est-ce qui n'allait pas selon toi ? C'est fréquent ce genre de problème ?

#### 6. Obstacles et solutions

Parle-moi la dernière fois que tu as / vous avez rencontré des difficultés en organisant un concert si c'est déjà arrivé.

Relances (si oui) : C'est fréquent ce genre de problème ? Est-ce qu'il t'arrive de rencontrer d'autres types de difficultés quand tu organises un concert ?

(Si non) : Donc tu n'as jamais eu de problèmes ou d'imprévus en organisant un concert ?

Quelle(s) solution(s) as-tu / avez-vous trouvé cette fois-là ?

Comment tu fais / vous faites généralement lorsque tu fais / vous faites face à des imprévus ?

Relances : Par exemple, cette fois où tu as rencontré des difficultés, quelles étaient tes manières d'y remédier ? Est-ce que tu aurais pu trouver d'autres solutions ?

### **Thème 4 : Inscription dans une démarche DIY**

#### 7. Autres activités

Parle-moi de tes autres activités dans le milieu alternatif / underground si tu en as.

Relances : Est-ce que tu joues dans un ou des groupes ? Est-ce que tu fais un zine ou un webzine ? Participes-tu à une émission de radio ? Tiens-tu une distro ? Etcetera...

#### 8. Le sens du DIY

Que veut dire « do it yourself » pour toi ?

Est-ce que tu te reconnais là-dedans ?

Relances : Est-ce que tu considères que ton association / collectif ou ta / votre manière d'organiser s'inscrit dans une démarche «do it yourself»? (Si oui) est-ce que c'est quelque chose que tu revendiques / vous revendiquez ou pas?

**Hors thèmes : Questions subsidiaires et informations sociales sur la ou le participant·e**

Est-ce qu'il y a des questions que j'aurais oublié selon toi ? As-tu d'autres éléments à ajouter ?

- a) Code attribué :
- b) Date de l'entretien :
- c) Age :
- d) Situation professionnelle : en emploi ou sans emploi

**Présentation des objectifs de la recherche :**

L'objectif principal de cette recherche est d'observer dans quelle mesure la scène alternative DIY parisienne peut constituer un espace de liberté en zone urbaine, qui s'exprime dans différents lieux, plus ou moins favorables à son expression. Il s'agit également de mettre au jour les possibles difficultés que peuvent rencontrer les personnes qui organisent des concerts alternatifs DIY en région parisienne, et, le cas échéant, d'observer comment elles y font face. Cette recherche tentera également de cerner les lieux et types de lieux dans lesquels se déploie cette scène. Enfin, le dernier objectif est de mettre en évidence les motivations des personnes impliquées dans l'organisation de concerts alternatifs DIY en région parisienne.

ANNEXE C  
GRILLE DE COLLECTE DES ÉVÈNEMENTS ANNONCÉS SUR LES  
AGENDAS EN LIGNE

	nom du lieu	type de lieu	adresse	ville/arr.	organisation	prix	horaire	source	détails	soutien / autres détails
01/03/2019								KRD		
02/03/2019										
03/03/2019										
04/03/2019										
05/03/2019										
06/03/2019										
07/03/2019										
08/03/2019										
09/03/2019										
10/03/2019										
11/03/2019										
12/03/2019										
13/03/2019										
14/03/2019										
15/03/2019										
16/03/2019										
17/03/2019										
18/03/2019										
19/03/2019										
20/03/2019										
21/03/2019										
22/03/2019										
Etc...										

K= Paris Kiwi   R= Razibus   D= Paris DIY

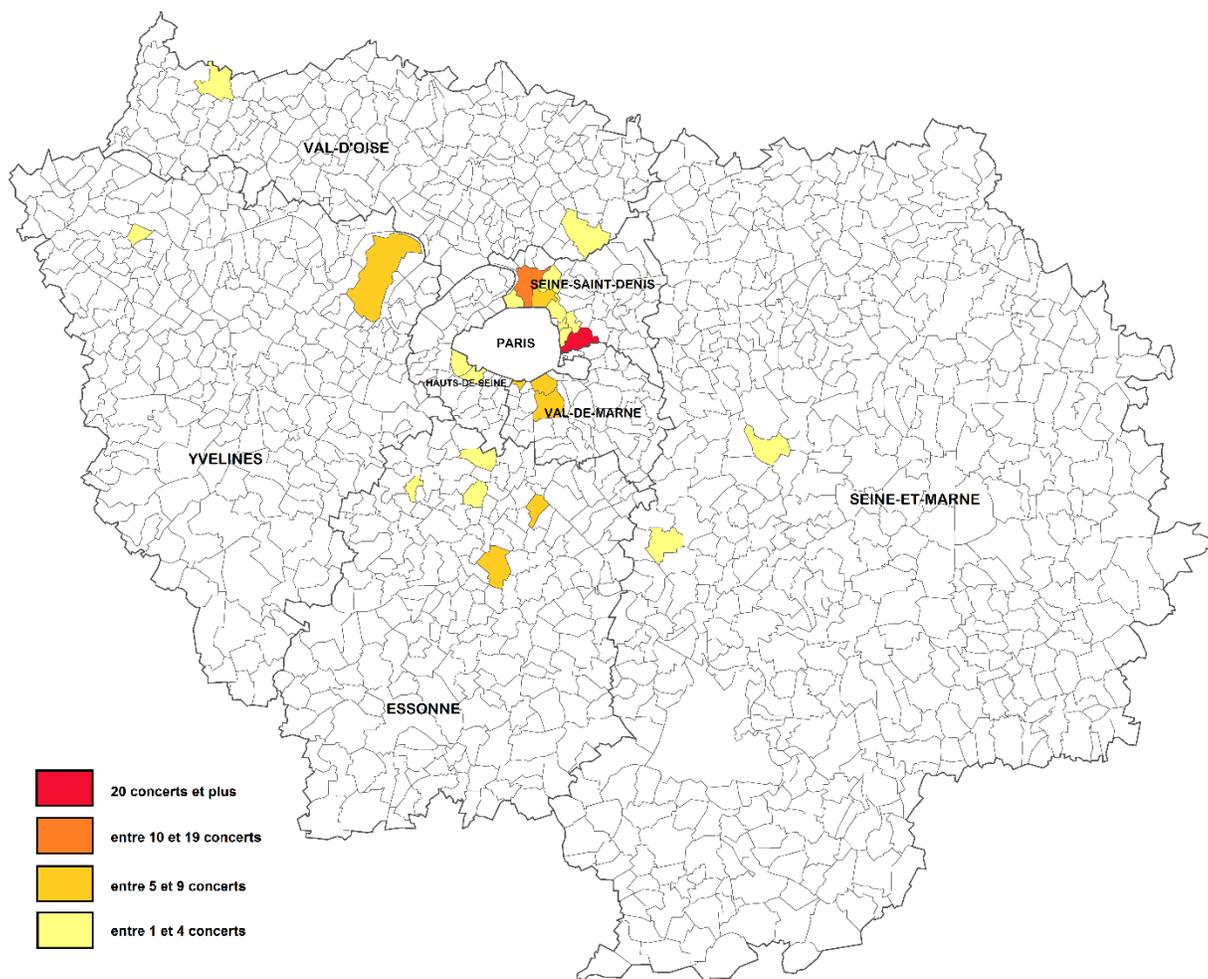
ANNEXE D  
RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE GÉNÉRALE DES CONCERTS ET LIEUX  
D'ACCUEIL RÉPERTORIÉS

Localité	Nombre de concerts	Pourcentage cumulé de concerts	Nombre de lieux	Pourcentage cumulé de lieux
<b>75020</b>	<b>139</b>	20 %	16	11 %
<b>Seine-Saint-Denis</b>	<b>115</b>	36%	31	33%
<i>dont Montreuil</i>	<i>77</i>		<i>19</i>	
<b>75011</b>	<b>107</b>	51 %	18	46 %
75019	89	64 %	11	54 %
75013	77	75 %	5	57 %
75018	33	80 %	12	66 %
75010	27	83 %	5	70 %
75012	24	87 %	5	73 %
Val-de-Marne	21	90 %	7	78 %
Essonne	19	92 %	6	82 %
75014	12	94 %	3	84 %
75001	11	96 %	2	86 %
Yvelines	6	97 %	2	87 %
75004	5	97 %	3	89 %
Haut-de-Seine	5	98 %	3	91 %
75002	3	98 %	2	93 %
Seine-et-Marne	3	98,9 %	2	94 %
75009	2	99,1 %	2	96 %
75015	2	99,4 %	2	97 %
Val-d'Oise	2	99,7%	2	98,6%
75005	1	99,9%	1	99,3%
75006	1	100%	1	100%
<i>Total</i>	<i>704</i>		<i>Total</i>	<i>141</i>

ANNEXE E  
RÉPARTITION DES CONCERTS ET LIEUX D'ACCUEIL RÉPERTORIÉS EN  
BANLIEUE PARISIENNE PAR VILLE ET PAR DÉPARTEMENT

<b>Municipalité</b>	<b>Département</b>	<b>Nombre de concerts</b>	<b>Nombre de lieux</b>
Montreuil	Seine-Saint-Denis	77	19
Saint-Ouen	Seine-Saint-Denis	19	2
Vitry-sur-Seine	Val-de-Marne	9	4
Brétigny-sur-Orge	Essonne	9	2
Aubervilliers	Seine-Saint-Denis	8	3
Gentilly	Val-de-Marne	7	1
Ivry-sur-Seine	Val-de-Marne	5	2
Viry-Châtillon	Essonne	5	1
Saint-Germain-en-Laye	Yvelines	5	1
Issy-les-Moulineaux	Hauts-de-Seine	4	2
Bures-sur-Yvette	Essonne	3	1
Les Lilas	Seine-Saint-Denis	3	1
Saint-Denis	Seine-Saint-Denis	3	1
Bagnolet	Seine-Saint-Denis	2	2
Tournan-en-Brie	Seine-et-Marne	2	1
Boulogne-Billancourt	Hauts-de-Seine	1	1
Buchelay	Yvelines	1	1
La Courneuve	Seine-Saint-Denis	1	1
Gonesse	Val-d'Oise	1	1
Magny-en-Vexin	Val-d'Oise	1	1
Moissy-Cramayel	Seine-et-Marne	1	1
Pantin	Seine-Saint-Denis	1	1
Romainville	Seine-Saint-Denis	1	1
Massy	Essonne	1	1
Saulx-les-Chartreux	Essonne	1	1
	<i>Totaux</i>	<i>171</i>	<i>53</i>

ANNEXE F  
RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE DES CONCERTS RÉPERTORIÉS EN  
BANLIEUE PARISIENNE



ANNEXE G  
RÉPARTITION DU NOMBRE DE CONCERTS ET DE LIEUX D'ACCUEIL À  
PARIS INTRA-MUROS PAR ARRONDISSEMENT

Arrondissement	Nombre de concerts	Arrondissement	Nombre de lieux
75020	139	75011	18
75011	107	75020	16
75019	91	75018	12
75013	76	75019	12
75018	32	75010	5
75010	27	75012	5
75012	24	75013	4
75014	12	75004	3
75001	11	75014	3
75004	5	75001	2
75002	3	75002	2
75009	2	75009	2
75015	2	75015	2
75005	1	75005	1
75006	1	75006	1
<i>Total</i>	<i>533</i>	<i>Total</i>	<i>88</i>

ANNEXE H  
RÉPARTITION DU NOMBRE DE CONCERTS ET DE LIEUX D'ACCUEIL À  
PARIS INTRA-MUROS PAR QUARTIER ADMINISTRATIF

Quartier administratif	Arrondissement	Nombre de concerts	Pourcentage cumulé
Saint-Fargeau	75020	82	
Gare	75013	76	
Folie-Méricourt	75011	65	42%
Pont de Flandres	75019	47	
Amérique	75019	41	
Charonne	75020	25	63%
Belleville	75020	24	
Hôpital Saint-Louis	75010	24	
la Roquette	75011	24	
Quinze-Vingts	75012	17	
Clignancourt	75018	14	
Plaisance	75014	12	
les Halles	75001	11	
Sainte-Marguerite	75011	10	89%
Saint-Ambroise	75011	8	
Père Lachaise	75020	8	
Goutte d'or	75018	8	
Bel-Air	75012	6	
Grandes-Carières	75018	5	
La Chapelle	75018	5	96%
Saint-Gervais	75004	3	
Villette	75019	3	
Vivienne	75002	2	
Porte Saint-Martin	75010	2	
Mail	75002	1	
Notre Dame	75004	1	
Saint-Merri	75004	1	
Saint-Victor	75005	1	
Monnaie	75006	1	
Chaussée-d'Antin	75009	1	
Saint-Georges	75009	1	
Porte Saint-Denis	75010	1	
Picpus	75012	1	
Saint-Lambert	75015	1	
Javel	75015	1	100%
<i>Total</i>		533	

<b>Quartier</b>	<b>Arrondissement</b>	<b>Nombre de lieux</b>
La Roquette	75011	7
Belleville	75020	7
Folie-Méricourt	75011	6
Charonne	75020	6
Clignancourt	75018	5
Pont de Flandres	75019	5
Amérique	75018	5
Saint-Ambroise	75011	4
Gare	75013	4
Hôpital Saint-Louis	75010	3
Plaisance	75014	3
Goutte d'or	75018	3
Grandes-Carières	75018	3
Les Halles	75001	2
Quinze-Vingts	75012	2
Bel Air	75012	2
Villette	75019	2
Père Lachaise	75020	2
Vivienne	75002	1
Mail	75002	1
Saint-Gervais	75004	1
Notre Dame	75004	1
Saint-Merri	75004	1
Saint-Victor	75005	1
Monnaie	75006	1
Chaussée-d'Antin	75009	1
Saint-Georges	75009	1
Porte Saint-Martin	75010	1
Porte Saint-Denis	75010	1
Sainte-Marguerite	75011	1
Picpus	75012	1
Saint-Lambert	75015	1
Javel	75015	1
La Chapelle	75018	1
Saint-Fargeau	75020	1
	<i>Total</i>	<i>88</i>

ANNEXE I  
RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE DÉTAILLÉE DES CONCERTS  
RÉPERTORIÉS PAR CATÉGORIE

<b>Catégorie Squats et espaces politisés</b>			
Arr. / Département	Quartier administratif / Ville	Nombre de lieux	Nombre de concerts
75019	dont Amérique	1	18
Seine-Saint-Denis		4	16
	dont Montreuil		2 7
	Aubervilliers		1 6
	Saint-Denis		1 3
Val-de-Marne		3	13
	dont Gentilly		1 7
	Ivry-sur-Seine		1 3
	Vitry-sur-Seine		1 3
75011		2	12
	dont Sainte-Marguerite		1 10
	La Roquette		1 2
75020		2	7
	dont Charonne		1 4
	Belleville		1 3
75012	dont Bel Air	1	5
75001	dont Les Halles	1	2
Hauts-de-Seine	dont Issy-les-Moulineaux	1	2
75014	dont Plaisance	1	1
<i>Totaux</i>		<i>16</i>	<i>76</i>

Catégorie Salles de spectacles			
Arr. / Département	Quartier administratif / Ville	Nombre de lieux	Nombre de concerts
75020		2	89
	dont Saint-Fargeau	1	82
	Père-Lachaise	1	7
75011		6	66
	dont Folie-Méricourt	4	63
	Saint-Ambroise	1	2
	La Roquette	1	1
75013	dont Gare	3	20
75018		6	16
	dont Clignancourt	4	12
	Grandes Carrières	2	4
75019		5	15
	dont Pont de Flandres	3	12
	Amérique	1	2
	Villette	1	1
75012	dont Quinze-Vingts	1	13
Seine-Saint-Denis	dont Montreuil	3	13
75001	dont Les Halles	1	9
Essonne	dont Saint-Michel-sur-Orge	1	8
75002		2	3
	dont Vivienne	1	2
	Mail	1	1
75010		2	3
	dont Porte Saint-Martin	1	2
	Porte Saint-Denis	1	1
75009		2	2
	dont Chaussée-d'Antin	1	1
	Saint-Georges	1	1
75005	dont Saint-Victor	1	1
Hauts-de-Seine	dont Boulogne-Billancourt	1	1
	<i>Totaux</i>	<i>36</i>	<i>259</i>

Catégorie Bars			
Arr. / Département	Quartier administratif / Ville	Nombre de lieux	Nombre de concerts
Seine-Saint-Denis		14	70
	dont Montreuil	7	46
	Saint-Ouen	1	16
	Les Lilas	1	3
	Bagnolet	2	2
	Romainville	1	1
	Aubervilliers	1	1
	Pantin	1	1
75019		5	57
	dont Pont de Flandres	1	34
	Amérique	3	21
	Villette	1	2
75020		9	38
	dont Charonne	5	21
	Belleville	4	17
75011		9	26
	dont La Roquette	4	17
	Saint-Ambroise	3	6
	Folie-Méricourt	2	2
75010	dont Hôpital Saint-Louis	2	23
75018		4	10
	dont Goutte d'Or	2	7
	Clignancourt	1	2
	Grandes Carrières	1	1
75012		3	6
	dont Quinze-Vingts	1	4
	Bel Air	1	1
	Picpus	1	1
75004		3	5
	dont Saint-Gervais	1	3
	Notre Dame	1	1
	Saint-Merri	1	1
75006	dont Monnaie	1	1
Val-d'Oise	dont Magny-en-Vexin	1	1
	<i>Totaux</i>	<i>51</i>	<i>237</i>

<b>Catégorie Structures publiques</b>				
Arr. / Département	Quartier administratif / Ville		Nombre de lieux	Nombre de concerts
75014	dont	Plaisance	2	11
Essonne			4	10
	dont	Massy	1	1
		Viry-Châtillon	1	5
		Brétigny-sur-Orge	1	1
		Bures-sur-Yvette	1	3
Val-de-Marne			3	7
	dont	Vitry-sur-Seine	2	5
		Ivry-sur-Seine	1	2
Yvelines			2	6
	dont	Saint-Germain-en-Laye	1	5
		Buchelay	1	1
Hauts-de-Seine	dont	Issy-les-Moulineaux	1	2
75015	dont	Javel	1	1
75018	dont	Goutte d'Or	1	1
Seine-Saint-Denis	dont	Montreuil	1	1
Seine-et-Marne	dont	Moissy-Cramayel	1	1
		<i>Totaux</i>	<i>16</i>	<i>40</i>

<b>Catégorie Établissements culturels</b>				
Arr. / Département	Quartier administratif / Ville		Nombre de lieux	Nombre de concerts
Seine-Saint-Denis			5	9
	dont	Montreuil	3	5
		Saint-Ouen	1	3
		Aubervilliers	1	1
75019	dont	La Chapelle	1	5
75011	dont	La Roquette	1	3
75020	dont	Belleville	1	3
75010	dont	Hôpital Saint-Louis	1	1
Essonne	dont	Saulx-les-Chartreux	1	1
Val-de-Marne	dont	Vitry-sur-Seine	1	1
		<i>Totaux</i>	<i>11</i>	<i>23</i>

<b>Catégorie Espaces extérieurs</b>			
Arr. / Département	Quartier administratif / Ville	Nombre de lieux	Nombre de concerts
Seine-Saint-Denis		4	6
	dont Montreuil	3	5
	La Courneuve	1	1
Seine-et-Marne	dont Tournan-en-Brie	1	2
75019	dont Pont de Flandres	1	1
75020	dont Belleville	1	1
Val-d'Oise	dont Gonesse	1	1
<i>Totaux</i>		<i>8</i>	<i>11</i>

<b>Catégorie Autres lieux</b>			
Arrondissement	Quartier administratif	Nombre de lieux	Nombre de concerts
75013	Gare	1	56
75015	Saint-Lambert	1	1
75020	Père Lachaise	1	1
<i>Totaux</i>		<i>3</i>	<i>58</i>

ANNEXE J  
TABLEAU DES LIEUX D'EFFERVESCENCE

Nom du lieu	Type de lieu	Localisation	Caractère	Nombre de concerts	Pourcentage du total de concerts	
Cirque électrique	Salle de concert	75020 / Saint-Fargeau	mainstream	82	12%	<i>plus d'un concert par semaine</i>
*	Espace de coworking	75013 / Gare	DIY	56	8%	
Gibus	Salle de concert	75011 / Folie-Méricourt	mainstream	38	5%	<i>2-3 concerts par mois</i>
*	Bar-concert	Seine-Saint-Denis / Montreuil	DIY	36	5%	
*	Bar-concert	75019 / Pont de Flandres	DIY	34	5%	
l'International	Bar-concert-boîte de nuit	75011 / Folie Méricourt	mainstream	19	3%	
*	Bar	75019 / Amérique	DIY	19	3%	<i>entre 1 et 2 concerts par mois</i>
*	Squat conventionné	75019 / Amérique	DIY	18	3%	
*	Bar	Seine-Saint-Denis / Saint-Ouen	DIY	16	2%	
*	Bar	75010 / Hôpital Saint-Louis	DIY	16	2%	
Petit Bain	Salle de concert	75013 / Gare	mainstream	14	2%	
*	Bar-restaurant	75020 / Belleville	DIY	14	2%	
Supersonic	Salle de concert-boîte de nuit	75012 / Quinze-Vingts	mainstream	13	2%	<i>entre 1 et 2 concerts par mois</i>
*	Bar-concert	75011 / La Roquette	DIY	11	2%	
*	Local associatif autogéré	75011 / Sainte-Marguerite	DIY	10	1%	
le Chinois	Salle de concert-boîte de nuit	Seine-Saint-Denis / Montreuil	mainstream	10	1%	<i>moins d'un concert par mois</i>
Centre Paris Anim' Montparnasse	Centre d'animation	75014 / Plaisance	mainstream	10	1%	

## BIBLIOGRAPHIE

- Aguilera, T. et Bouillon, F. (2013). Le squat, un droit à la ville en actes. *Mouvements*, 2(74), 132-142. <https://doi.org/10.3917/mouv.074.0132>
- Authier, J.-Y. et Bidou-Zachariassen, C. (2008). Éditorial : La question de la gentrification urbaine. *Espaces et sociétés*, 132 -133(1), 13-21. <https://doi.org/10.3917/esp.132.0013>
- Baly, M.-A. (2019, 4 décembre). Les friches culturelles, vaches à lait du Grand Paris. *Vice*. Récupéré de : <https://www.vice.com/fr/article/8xwzgz/les-friches-culturelles-vaches-a-lait-du-grand-paris>
- Bellavance, G. et Guibert, G. (2014). Présentation. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 5-15. <https://doi.org/10.7202/1035272ar>
- Bennett, A. and Peterson, R. (2004). *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville : Vanderbilt University Press.
- Bennett, A. (2012). Pour une réévaluation du concept de contre-culture. *Volume !*, 1(9), 19-31. <https://doi.org/10.4000/volume.2941>
- Bennett, A. and Guerra, P. (2018). Rethinking DIY culture in a post-industrial and global context. In Bennett, A. and Guerra, P. (eds), *DIY Cultures and Underground Music Scenes* (p. 7-18). New York and London: Routledge. DOI: 10.4324/9781315226507-2
- Bidou-Zachariassen, C. et Poltorak, J.-F. (2008). Le « travail » de gentrification : Les transformations sociologiques d'un quartier parisien populaire. *Espaces et sociétés*, 132 -133(1), 107-124. <https://doi.org/10.3917/esp.132.0107>
- Bulle, S. (2016, 27 octobre). Une expérimentation territoriale utopique : La ZAD Notre-Dame-des-Landes. Premiers éléments de genèse politique. *Grand Angle libertaire*. Récupéré de <http://www.grand-angle-libertaire.net/une-experimentation-territoriale-utopique-la-zad-notre-dame-des-landes-premiers-elements-de-genese-politique/>

- Caprani, I. (2008). *La construction urbaine des formes de représentation dans le contexte des relations interethniques. Les leçons d'un quartier de centre-ville de Nice*. Bern : Peter Lang.
- Clark, T. N. et Silver, D. (2014). La puissance des scènes : Quantité d'aménités et qualité des lieux. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 33-60.  
<https://doi.org/10.7202/1035274ar>
- Clerval, A. (2009). Les politiques publiques face à la gentrification. Le cas de Paris intra muros. Dans C. Vallat, A. Delpirou et F. Maccaglia (dir), *Pérennité urbaine ou la ville par-delà ses métamorphoses* (p.139-151), t. 2. Paris : L'Harmattan, coll. Turbulences.
- Clerval, A. (2012, juin). Gentrification et droit à la ville. La lutte des classes dans l'espace urbain. *Revue Des Livres*, 5, 28-39.
- Clerval, A. et Fleury, A. (2009). Politiques urbaines et gentrification, une analyse critique à partir du cas de Paris. *L'Espace Politique*. Revue en ligne de géographie politique et de géopolitique, 8, Article 8.  
<https://doi.org/10.4000/espacepolitique.1314>
- Cliche, C. (2019). Salles de concerts informelles à Montréal : Tactiques d'appropriation matérielle et symbolique et production de l'espace (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/12987/>
- Costes, L. (2014, juin). Néolibéralisation et évolution du « Droit à la ville ». *Justice spatiale | spatial justice*, (6). Récupéré de <https://www.jssj.org/article/neoliberalisation-et-evolution-du-droit-a-la-ville/>
- Culton, K. R. and Holtzman, B. (2010). The Growth and Disruption of a "Free space" : Examining a Suburban Do It Yourself (DIY) Punk Scene. *Space and culture*, 13(3), 270-284. <https://doi.org/10.1177/1206331210365258>
- Dauncey, H. et Le Guern, P. (2007). De la difficulté d'émerger sur les scènes de « musiques actuelles » : Les exemples de la France et de l'Angleterre. Dans B. Lacroix (dir), *Musiques populaires underground et représentations du politique* (p.84-112). Cortil-Wodon (Belgique) : E.M.E., coll. Proximités – sociologie.
- Delbos, V., Tournier, A. et Gravade, A. (2017). *Temps plein* [documentaire en ligne]. Récupéré de <https://vimeo.com/192658001>

- Debies-Carl, J. S. (2014). *Punk Rock and the Politics of Place. Building a better tomorrow*. New York and London : Routledge.
- Dubuc, B. (2016, 8 décembre). Incendie à Rouen : Des règles de sécurité strictes, mais parfois contournées. *20 minutes*. Récupéré de <https://www.20minutes.fr/societe/1905607-20160806-incendie-rouen-regles-securite-strictes-parfois-contournees>
- Donfu, E. (2010, 5 mars). DIY : Comment décrypter ce mouvement Do It Yourself ? *AgoraVox*. Récupéré de <http://www.agoravox.fr/actualites/societe/article/diy-comment-decrypter-ce-mouvement-71041>
- Emin, S., Guibert, G. et Parent, E. (2016). Éthique punk DIY vs éducation populaire. *L'Observatoire*, N° 47(1), 26-30. <https://doi.org/10.3917/lobs.047.0026>
- Fauteux, B. (2017). Making Do in 'Weird' Vancouver : DIY, Underground Venues, and Documenting a Scene. In Mike Dines, Alastair Gordon, and Paula Guerra (eds.), *The Punk Reader : Research Transmissions from the Local to the Global* (p. 209-228). Universidade do Porto.
- Florida, R. (2004). *Cities and the Creative Class*. United Kingdom : Taylor & Francis Group.
- France, Ministère des solidarités et de la santé, *Décret n° 2017-1244 du 7 août 2017 relatif à la prévention des risques liés aux bruits et aux sons amplifiés, actualisé le 5 décembre 2019*, JORF, n° 0185, 9 août 2017, texte n° 22, SSAP1700132D. Récupéré de <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000035388481&categorieLien=id>
- Garnier, J.-P. (2014). Le droit à la ville de Henri Lefebvre à David Harvey. *L'Homme la Société*, 1(191), 59-70. <https://doi.org/10.3917/lhs.191.0059>
- Grand Paris : À la découverte des friches, tiers lieux et autres lieux culturels. (2019, 12 décembre). *Télérama.fr*. Récupéré de <https://www.telerama.fr/sortir/grand-paris-a-la-decouverte-des-friches,-tiers-lieux-et-autres-lieux-culturels,n6567589.php>
- Guibert, G. (2007). Musiques actuelles et politiques publiques en France. Quelles actions pour quels effets ? Dans B. Lacroix (dir), *Musiques populaires underground et représentations du politique* (p.56-83). Cortil-Wodon (Belgique) : E.M.E., coll. Proximités – sociologie.

- Guibert, G. (2012). La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux. Dans S. Dorin (dir.) *Sound Factory. Musique et logiques de l'industrialisation* (p.93-124). Guichen (France) : Seteun-Uqbar, coll. Musique et société.
- Guibert, G. (2016). La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture. *Observatoire des politiques culturelles*, 1(47), 17-20.  
<https://doi.org/10.3917/lobs.047.0017>
- Guillemin, L. (2020, 2 avril). Précarité, sexisme et quarantaine : Ripostes en Arrières garde(s). *Station Station*. Récupéré de <http://stationstation.fr/precarite-sexisme-et-quarantaine-ripostes-en-arrieres-gardes/>
- Harvey, D. (2008). The Right to the City. *New Left Review*, 53, 23-40.
- Hebdige, D. (2008). *Sous-culture. Le sens du style*. Paris : La Découverte (1<sup>ère</sup> ed. 1979, trad. M. Saint-Upéry).
- Hein, F. (2011). *Ma petite entreprise Punk. Sociologie du système D*. Toulouse (France) : Kicking Books.
- Hein, F. (2012a). *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*. Congé-sur-Orne (France) : Le Passager Clandestin.
- Hein, F. (2012b). Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock. *Volume !*, 1(9), 105-126. <https://doi.org/10.4000/volume.3055>
- Humeau, P. (2018). The DIY as a Constitutive Resource of the Specific Punk Capital in France. In Bennett, A. and Guerra, P. (Eds.) *DIY Cultures and Underground Music Scenes* (p. 52-62). London : Routledge.
- IRMA, centre d'information et de ressource pour les musiques actuelles. (2019, 27 novembre). Amendement sur le principe d'antériorité des activités culturelles. Dans *Actualités professionnelles*. Récupéré de <https://www.irma.asso.fr/Amendement-sur-le-principe-d>
- Jamet, R. (2015). Do it yourself ! musique, éthique et contre-culture. Dans Lacroix, B., Landrin, X., Pailhès, A.-M. et C. Rolland-Diamond (Dir.) *Les contre-cultures : Genèses, circulations, pratiques* (p. 443-457). Paris : Syllepses, coll. La politique au scalpel.

- Kaiser, M. (2014). La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : Genèse, actualités et perspectives. *Cahiers de recherche sociologique*, 57, 133-157. <https://doi.org/10.7202/1035279ar>
- Kruse, H. (2003). *Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes*. New York: Peter Lang.
- Lacroix, B. (2015). Penser l'histoire des contre-cultures. Dans Lacroix, B., Landrin, X., Pailhès, A.-M. et C. Rolland-Diamond (Dir.) *Les contre-cultures : Genèses, circulations, pratiques* (p. 7-39). Paris : Syllepses, coll. La politique au scalpel.
- Lamontagne, S. (2020, 18 février). Banlieue is the new cool. *Jef Klak*. Récupéré de <https://www.jefklak.org/banlieue-is-the-new-cool/>
- Lasjaunias, A. (2013, 19 novembre). DIY : tant de gens se reconnaissent dans ces trois lettres. *Le Monde.fr*. Récupéré de [https://www.lemonde.fr/vous/article/2013/11/19/diy-tant-de-gens-se-reconnaissent-dans-ces-trois-lettres\\_3516152\\_3238.html](https://www.lemonde.fr/vous/article/2013/11/19/diy-tant-de-gens-se-reconnaissent-dans-ces-trois-lettres_3516152_3238.html)
- Lefebvre, H. (2009). *Le droit à la ville* (3e éd.). Paris : Economica-Anthropos (1<sup>ère</sup> éd. 1968).
- Les friches sont des lieux où l'on peut tout réinventer. (2020, 12 janvier). *Enlarge your Paris*. Récupéré de <https://www.enlargeyourparis.fr/culture/les-friches-sont-des-lieux-ou-lon-peut-tout-reinventer>
- Le Roullely, S. (2016). Le cadavre est-il encore chaud ? Étude sociologique sur la portée et l'héritage de la scène DIY punk française. *Volume !*, 1(13), 157-171. <https://doi.org/10.4000/volume.4998>
- Lussier, M. (2014). Scène, permanence et travail d'alliance : Le cas de la scène musicale émergente de Montréal. *Cahiers de recherche sociologique*, 57, 61-78. <https://doi.org/10.7202/1035275ar>
- Marchal, H. et Stébé, J.-M. (2018). *La sociologie urbaine* (6e éd.). Paris : Presses Universitaires de France.
- Martin, J.-Y. (2006). Une géographie critique de l'espace du quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre. *Articulo - Journal of Urban Research*, (2). <https://doi.org/10.4000/articulo.897>
- Paris (2019, 26 août). *Paris signe une charte pour les projets d'occupation temporaire*. Récupéré de <http://www.paris.fr/pages/paris-signe-une-charte-pour-les-projets-d-occupation-temporaire-7094>

- Paris : des concerts de jazz pour spectateur solitaire. (2020, 11 juin). *Le Soleil*.  
Récupéré de <https://www.lesoleil.com/arts/paris-des-concerts-de-jazz-pour-spectateur-solitaire-8ad914948c67db09805aab904ddfe92b>
- Picaud, M. (2018). Les hiérarchies musicales. Entre art et argent. *Savoir/Agir*, 44(2), 21-27. <https://doi.org/10.3917/sava.044.0021>
- Pinçon, M. et Pinçon-Charlot, M. (2014). *Sociologie de Paris*. Paris : La Découverte.
- Polletta, F. (1999). “Free spaces” in collective action. *Theory and Society*, 28, 1-38.  
<https://doi.org/10.1023/A:1006941408302>
- Préfecture de police, (2018, 10 décembre), *Sécurité des ERP et des IGH*, récupéré le 02 décembre 2019  
de <https://www.prefecturedepolice.interieur.gouv.fr/Demarches/Professionnel/Securite-et-accessibilite-des-batiments/Securite-des-ERP-et-des-IGH>
- Purcell, M. (2009). Le Droit à la ville et les mouvements urbains contemporains. *Rue Descartes*, 63(1), 40-50. <https://doi.org/10.3917/rdes.063.0040>
- Rérat, P., Söderström, O., Besson, R., et Pigué, É. (2008). Une gentrification émergente et diversifiée : Le cas des villes suisses. *Espaces et sociétés*, 132-133(1), 39-56. <https://doi.org/10.3917/esp.132.0039>
- Riom, L. et Vidal, V. (2017). Same name but different things? DIY practices in New England and Switzerland. In Guerra, P. and Moreira, T. (Eds.), *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes (vol.3)* (p.49-54). Porto : University of Porto, Faculty of Arts and Humanities.
- Robert, M. (2019, 26 août). Travail, vie culturelle : Les tiers lieux plébiscités. *Les Echos*. Récupéré de <https://www.lesechos.fr/industrie-services/services-conseils/elus-promoteurs-porteurs-de-projets-plebiscitent-toujours-plus-les-lieux-hybrides-1126544>
- Roizès, P. (2019). *Chronologie et philosophie de l'invention de nouveaux lieux : Le squat contre le monde, le bar dans le tissu urbain, la tentative de professionnalisation* [Enregistrement sonore en ligne]. Journée d'étude intitulée « Tous en scène », Issy-les-Moulinaux le 30 novembre 2019.  
Récupéré de <http://pind.univ-tours.fr/wp-content/uploads/2019/10/12PhilippeRoize%CC%80s35mn04scorrection.mp3>

- Rousseau, M. (2008). « Bringing politics back in » : La gentrification comme politique de développement urbain ? Autour des « villes perdantes ». *Espaces et sociétés*, 132 -133(1), 75-90. <https://doi.org/10.3917/esp.132.0075>
- Seca, J.-M. (2007). Rebellions et pratiques musicales émergentes. Dans B. Lacroix (dir), *Musiques populaires underground et représentations du politique* (p. 16-40). Cortil-Wodon (Belgique) : E.M.E., coll. Proximités – sociologie.
- Sergent, H. (2019, 9 septembre). Incendie du Cuba Libre : Trois ans après la mort de 14 jeunes, le procès des gérants du bar s'ouvre à Rouen. *20 minutes*. Récupéré de <https://www.20minutes.fr/justice/2572011-20190909-incendie-cuba-libre-trois-ans-apres-mort-14-jeunes-proces-gerants-bar-ouvre-rouen>
- Syndicat des musiques actuelles (2020, 23 juillet). *Concerts debout touchés en plein cœur*. Récupéré de <http://www.sma-syndicat.org/concerts-debout-touches-en-plein-coeur/>
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change : Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Straw, W. (2004). Cultural scenes. *Loisir et Société / Society and Leisure*, 27(2), 411-422. <https://doi.org/10.1080/07053436.2004.10707657>
- Straw, W. (2014). Scènes : Ouvertes et restreintes. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 17-32. <https://doi.org/10.7202/1035273ar>
- Turbé, S. (2016). Observer les déplacements dans la construction des scènes locales : Le cas de la musique metal en France. *Cahiers de recherche sociologique*, 57, 97-113. <https://doi.org/10.7202/1035277ar>