

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉCOUTE MUSICALE EN CONTEXTE NUMÉRIQUE.
DE NOUVELLES FORMES D'ATTACHEMENTS ?
UNE ÉTUDE DES PRATIQUES AMATEURS

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR
ÉLÉONORE LEFRANÇOIS

AOÛT 2016

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.01-2006). 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.»

*L'écoute comme source de plaisir
esthétique ne se réduit pas à une somme
de savoir. Reste une alchimie instable
éphémère et changeante, sans formule à
résoudre.*

Anne Grange

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier sincèrement Florence Millerand, professeure au Département de communication sociale et publique de l'UQAM, pour la direction de ce mémoire, son soutien et ses précieux conseils qui ont su guider et alimenter ma réflexion. J'aimerais aussi remercier Christine Thoër et Martin Lussier, professeurs au Département de communication sociale et publique de l'UQAM, d'avoir accepté de siéger sur le jury. J'aimerais remercier ma famille et mes amis, particulièrement Alice, Margaux et Clémence pour votre support moral et intellectuel. J'aimerais remercier les amateurs qui se sont prêtés au jeu et qui ont partagé avec moi leur passion et leur musique. Enfin j'aimerais remercier le corps professoral de la Faculté de communication de l'UQAM.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET FIGURES.....	vii
LISTE DES FIGURES.....	viii
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : PROBLÉMATIQUE.....	4
1.1 La « numérimorphose » des pratiques de consommation musicale	4
1.1.1 Nouveaux supports, nouveaux usages.....	4
1.1.2 Une ère de l'accessibilité et de la diversité ?.....	5
1.2 L'écoute musicale en contexte numérique	8
1.2.1 L'exploration musicale connectée.....	8
1.2.2 Une écoute quotidienne et mobile.....	9
1.2.3 Une écoute sur mesure	10
1.2.4 Un auditeur amateur	11
1.3 Une revue de littérature de l'écoute.....	13
1.3.1 L'écoute, un reflet de l'identité sociale ?	14
1.3.2 L'écoute, une pratique réflexive de la musique	16
1.3.3 L'écoute, une activité située.....	18
1.4 Questions et objectifs de recherche	19
1.5 Pertinence de la recherche	19
CHAPITRE II : CADRE THÉORIQUE.....	21
2.1 Pour une pragmatique des attachements.....	21
2.1.1 Aux origines de la pragmatique des attachements : une théorie de la médiation	21
2.1.2 Une redéfinition de la sociologie du goût : parler d'attachement.	24
2.1.3 L'activité de l'amateur	25
2.2. L'armature conceptuelle de l'attachement.....	28
2.2.1 L'objet goûté	29

2.2.2 Les collectifs d'amateurs.....	29
2.2.3 Les dispositifs.....	30
2.2.4 Le corps.....	31
2.3 Synthèse des concepts.....	31
CHAPITRE III : MÉTHODOLOGIE.....	33
3.1 Stratégie de recherche.....	33
3.1.1 La recherche qualitative.....	33
3.2 Méthode de collecte des données.....	34
3.2.1 Entrevue semi-dirigée.....	34
3.2.1 Observation photographique.....	37
3.3 Sélection des participants.....	37
3.4 Analyse des données.....	38
3.5 Considérations éthiques.....	39
CHAPITRE IV : PORTRAITS D'AMATEURS ET FORMES D'ATTACHEMENT....	40
4.1 Portraits d'amateurs.....	41
4.1.1 Simon.....	41
4.1.2 Élise.....	44
4.1.3 Thibault.....	46
4.1.4 Caroline.....	49
4.1.5 Johanne.....	51
4.1.6 Luc.....	53
4.2 Les formes d'attachements à la musique.....	54
4.2.1 L'attachement à la musique à travers l'objet:.....	55
4.2.2 L'attachement à travers le corps.....	58
4.2.3 L'attachement à travers le dispositif.....	62
4.2.4 L'attachement à travers le collectif.....	67
4.3 Synthèse.....	69

CHAPITRE V : L'ÉCOUTE EN ENVIRONNEMENT NUMÉRIQUE.....	70
5.1 S'approvisionner en environnement numérique et connecté.....	71
5.1.1 L'environnement numérique, un environnement dématérialisé ?.....	72
5.1.2 Le téléchargement.....	73
5.1.3 Le streaming.....	76
5.1.4 Un retour du support matériel.....	78
5.2 Conserver, organiser et trier sa musique.....	80
5.2.1 Évolution de la bibliothèque musicale.....	80
5.2.2 L'art de s'organiser.....	81
5.2.3 Se créer une mémoire virtuelle.....	83
5.3 Découvrir, s'informer et partager.....	85
5.3.1 Les démarches informationnelles en ligne.....	85
5.3.2 Les systèmes de recommandation : opportunités et contraintes.....	88
5.3.3 De nouvelles communautés de prescription.....	90
5.4 Synthèse.....	93
CONCLUSION.....	94
ANNEXE 1- Invitation à participer à une recherche.....	98
ANNEXE 2 - Formulaire d'information et de consentement.....	99
ANNEXE 3 - Guide d'entrevue.....	105
ANNEXE 4 - Certificat éthique.....	114
RÉFÉRENCES.....	115

LISTE DES ABRÉVIATIONS SIGLES ET ACRONYMES

TIC	Technologies de l'information et de la communication
RSN	Réseau socionumérique
P2P	Peer-to-peer

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Thibault, seul dans son salon, lorsqu'il s'installe pour découvrir une nouvelle chanson de Booba.

Figure 2. Installation dédiée à l'écoute musicale dans le salon de Johanne.

Figure 3. Installation quasi professionnelle dans le salon de Simon.

Figure 4. Organisation de la bibliothèque musicale numérique de Luc par liste de lecture.

RÉSUMÉ

L'écoute musicale est une activité instrumentée qui évolue au gré des avancées techniques. La numérisation de la musique enregistrée et l'intensification de l'utilisation d'Internet ont apporté de nouvelles perspectives en termes de dispositifs et de pratiques d'écoute musicale. En plaçant l'étude des pratiques d'amateurs de musique au cœur de la recherche et en considérant ces dernières comme un art de faire personnel et réflexif (Hennion, 2002), ce mémoire vise à explorer et à comprendre ce qui « attache » les amateurs à leur musique aujourd'hui. L'enjeu méthodologique principal tient à la difficulté de rendre compte, au plus près, de l'expérience de l'amateur. Dans cette optique, une stratégie de recherche qualitative a été mise en place et opérationnalisée par la conduite d'entrevues semi-dirigées combinée à l'observation photographique du « terrain de jeu » des amateurs (photos du dispositif, lieu ou contexte d'écoute prises par le participant). Cette stratégie a permis le recueil de données « enrichies » tout en offrant une vue sur l'expérience d'écoute du point de vue des participants. Les résultats de la recherche révèlent, dans un premier temps, les différentes formes d'attachement à la musique en fonction des quatre dimensions dégagées par Hennion. D'abord, le corps qui écoute et ressent, ensuite les autres avec qui l'on partage et échange sur la musique (le collectif), puis les dispositifs à travers lesquels l'écoute s'opérationnalise et enfin la musique elle-même. Ces quatre dimensions forment un tout : l'activité d'écoute. Toutefois, ces modalités d'attachement ne ressortent pas de façon égale chez tous les amateurs. Certains sont plus engagés dans leur pratique d'écoute à travers leurs corps, alors que d'autres attachent plus d'importance au dispositif d'écoute ou encore au partage et à l'échange entre amateurs. Dans un second temps, les résultats de recherche montrent que pour les amateurs, l'univers numérique et connecté redéfinit, plus ou moins en profondeur, les activités liées à l'écoute musicale et implique de nouveaux modes d'attachement à la musique. L'écoute en contexte numérique renvoie à des manières spécifiques d'accéder, de conserver, de découvrir et de partager de la musique. Ce renouvellement des activités liées à l'écoute musicale transforme inévitablement le rapport de l'amateur à sa musique. En ce sens, les nouvelles technologies sont productrices de nouvelles formes de pratiques de consommation et d'amateurisme.

Mots-clés : attachement, amateur, écoute musicale, numérique

INTRODUCTION

Aujourd'hui, lire un fichier MP3 sur un ordinateur ou un baladeur numérique fait partie intégrante des habitudes d'écoute pour n'importe quel amateur de musique. Un geste à priori machinal, mais qui n'a pourtant « rien de naturel ni d'intemporel : il est la manifestation d'un changement radical entamé à la fin du XIX^e siècle dans les manières de produire, de diffuser et d'écouter la musique » (Tournès, 2011, p.5). C'est en effet l'intégralité de l'industrie de la musique qui se trouve bouleversée. Création, production, commercialisation et consommation musicale se réinventent peu à peu pour s'adapter à ce nouveau paysage numérique.

Du point de vue de l'auditeur, on observe que le numérique autorise plus de souplesse dans l'utilisation de la musique, tant en matière de stockage de fichiers que de conditions d'écoute. « Il donne à l'auditeur les possibilités techniques d'écouter tout ce qu'il veut, à n'importe quel moment, dans n'importe quel lieu, qu'il soit seul ou avec d'autres » (Tournès, 2011, p.168). La quantité d'œuvres accessibles se voit ainsi potentiellement multipliée et les contraintes matérielles de l'écoute largement réduites. Mais ce n'est véritablement qu'avec l'arrivée d'Internet que le phénomène va prendre toute son ampleur. Le développement d'Internet va accélérer les bouleversements que connaît l'industrie de la musique face à la numérisation et ouvrir de nouveaux horizons musicaux.

D'abord en terme de diffusion, Internet accroît l'accessibilité aux œuvres et se ferait ainsi un outil efficace pour écouter, découvrir et échanger des morceaux musicaux. La tendance à consommer la musique en ligne débute en 1999 avec la création de Napster, un service peer-to-peer (P2P) qui permet à ses utilisateurs d'échanger gratuitement des fichiers musicaux au format MP3. Cette pratique, illégale, connaîtra

un succès qui remettra en cause les fondements mêmes de l'organisation économique de l'industrie musicale. Largement combattu par les membres de l'industrie, le téléchargement P2P est aujourd'hui une pratique toujours répandue, mais qui cohabite avec une offre musicale en ligne légale et très diversifiée. Téléchargement payant, plateformes d'écoute en *streaming*, webradios, sites d'hébergement de vidéos sont autant d'outils d'écoute disponibles à portée de clic. Une enquête du CEFRIO réalisée en 2014 révèle en effet que le tiers des internautes québécois (35,1 %) téléchargent de la musique, autant gratuitement (21,3 %) qu'en payant (22,1 %). Mais aussi que près d'un internaute sur trois écoute de la musique en lecture continue (*streaming*) (29,4 %) ou encore via la webradio (32,0 %). Écouter de la musique en ligne se révèle donc être une activité populaire chez les internautes.

Internet ferait aussi évoluer le statut de l'auditeur. Et pour cause, sur la toile « les amateurs occupent le devant de la scène » (Flichy, 2010, p.7). Les outils mis à disposition des utilisateurs leur permettraient « d'acquérir des compétences fondamentales dans la cadre de leurs loisirs » (Flichy, 2010, p.9). Le web 2.0 deviendrait alors un instrument de choix pour pratiquer sa passion. Sur la toile, on assiste en effet à une explosion des pratiques amateurs. Nous sommes entrés dans une époque de l'écoute où « production, reproduction et réception tendent à se confondre » et où « nous auditeurs, avons des instruments » (Szendy, 2001, p.91). Le succès des blogs, des réseaux sociaux numériques (RSN) comme Facebook ou encore des sites web participatifs comme MySpace, SoundCloud et bien d'autres en sont d'ailleurs de bons exemples. Internet pourrait donc être considéré comme le médium qui donne une voix à l'auditeur, comme un outil permettant « d'inventer son propre parcours d'écoute à la carte » (Tournès, 2011, p.167).

Loin d'être figés, de nouveaux modèles d'écoute se dessinent sous nos yeux. En effet, « on n'écoute plus la musique aujourd'hui comme à l'époque du disque compact. On ne l'écoute ni mieux ni moins bien. On l'écoute autrement » (Tournès,

2011, p.167). Mais qu'est-ce que cet « autrement » implique réellement pour l'auditeur ? Implique-t-il une simple évolution du support ou cela va-t-il plus loin ? Nous présenterons, au fil des pages de ce mémoire, l'armature théorique et méthodologique qui nous a permis d'interroger et de comprendre certains enjeux liés aux pratiques d'écoute musicale connectée. Nous exposerons d'abord notre problématique et nos objectifs de recherche. Puis nous présenterons le cadrage théorique mobilisé. Suite à quoi nous détaillerons les outils méthodologiques mis en place en vue d'atteindre nos objectifs de recherche. Enfin, nous présenterons, analyserons et discuterons nos résultats de recherche. Pour terminer nous proposerons une conclusion, récapitulative de notre cheminement de recherche.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

Ce premier chapitre vise à contextualiser et à poser notre problématique de recherche. Dans un premier temps, nous examinerons le phénomène dit de « numérimorphose » des pratiques de consommation musicale, un examen à partir duquel nous tenterons de cerner l'écoute en contexte numérique en tant que pratique contemporaine de la musique par les amateurs. Puis, nous présenterons la littérature traitant de l'écoute musicale. Après quoi, nous poserons notre question de recherche générale, les questions de recherche sous-jacentes, de même que les objectifs de notre recherche. Pour conclure, nous exposerons la pertinence de ce projet de recherche.

1.1 La « numérimorphose » des pratiques de consommation musicale

1.1.1 Nouveaux supports, nouveaux usages

« À bien des égards, la musique est sans doute la pratique d'art qui aura connu, depuis un siècle, les transformations techniques les plus considérables » (Szendy, 2001, p.11). Le phonographe, le disque compact et aujourd'hui le numérique combiné à Internet ont tour à tour bouleversé l'organisation de l'industrie musicale. La reproductibilité technique (Benjamin, 1955) et l'évolution de l'appareillage de la musique ont engendré de nouveaux usages. Ainsi, pour Maisonneuve (2001, p.3) :

« “Inventer” un nouvel instrument qui permette de jouer et d’écouter de la musique chez soi, et dont les ressources représentent une révolution par rapport à tout ce qui avait pu exister auparavant en termes de pratiques et d’audition musicales implique en effet la définition d’une nouvelle écoute, et avec elle de nouveaux plaisirs et émotions ».

Les objets ont des « affordances » (Norman, 2002), ils influencent inévitablement la relation entre l’auditeur et la musique, ils suggèrent une manière d’écouter, une manière d’appréhender et de ressentir la musique. Et corolairement, ce « pouvoir » des objets implique d’envisager notre rapport à la musique comme un ensemble de pratiques et de façons de faire qui visent, à travers l’appropriation des supports de l’écoute, à faire surgir l’émotion musicale (Maisonneuve, 2000). Dès lors, l’oreille se forme en fonction des ressources particulières de chaque dispositif (Maisonneuve, 2001). Combiné à Internet, le numérique offre de nouvelles affordances, c’est à dire de nouvelles perspectives d’écoute que l’auditeur n’aurait sans doute pas envisagées lui même. Par exemple, les possibilités offertes par les médias sociaux en termes de visibilité, d’association et de souplesse de modification influenceraient le comportement des utilisateurs dans les processus de socialisation et de partage d’information (Treem et Leonardi, 2012). Nous retiendrons donc que « l’attachement matériel soutient l’attachement à la musique » (ibid., p.10).

1.1.2 Une ère de l’accessibilité et de la diversité ?

Les évolutions technologiques ont toujours accompagné l’expansion et la diffusion de la culture. Et si l’écoute est une activité instrumentée, qui évolue au gré des avancées techniques, il faut reconnaître la présence de nouvelles perspectives en termes de dispositifs que constituent la numérisation de la musique enregistrée et le développement d’Internet.

À travers le concept de « numérimorphose », Granjon et Combes (2007) proposent d'explorer les mutations des pratiques musicales à l'ère du numérique et du web social. S'inspirant de la notion de « discomorphose » (Hennion, 1981 ; Maisonneuve, 2000, 2001, 2004 ; Tournes, 2005), qui décrit l'arrivée du disque compact dans les foyers et son impact direct sur la consommation musicale, la « numérimorphose » renvoie à l'idée que la numérisation et l'informatique de réseau sont génératrices de « nouvelles formes de pratiques, de consommation et d'amateurisme » (Granjon et Combes, 2007, p42). La dématérialisation du support conjuguée au réseau Internet décuple les potentialités musicales en termes d'accessibilité et de conditions d'écoute. En effet, le catalogue de musique numérique est quasiment infini et l'exploration du goût des autres, de même que les échanges entre amateurs sont facilités par les plateformes du web 2.0 (Granjon et Combes, 2007).

Mais les consommations musicales sont-elles pour autant plus diversifiées (Le Guern et Sagot-Duvaurox, 2012) ? C'est en tout cas ce que sous-entend la théorie de la longue traîne (Anderson, 2007). En effet, Anderson y soutient l'idée que l'avenir des industries culturelles réside dans les potentialités offertes par les marchés de niche désormais facilement accessibles grâce à la numérisation et au réseau mondial d'Internet. Permettant ainsi un rééquilibrage des rapports de force existants traditionnellement entre les têtes d'affiche et les autres (loi de Pareto), le marché de l'offre culturelle numérique se différencierait donc radicalement du marché de masse (Le Guern et Sagot-Duvaurox, 2012).

De toute évidence, l'ère numérique est synonyme d'« un profond renouvellement du processus d'accès aux œuvres » (ibid., p.164) et pose de nombreuses questions en terme d'exploration de nouveaux territoires musicaux. Comment découvre-t-on la musique aujourd'hui ? Mais surtout, si l'on suit la logique de la longue traîne, comment l'auditeur peut-il se diriger vers une musique qui lui est inconnue, soit vers

l'aval de la traîne ? Autrement dit, avec les potentialités d'Internet, « l'intérêt du public se cantonne-t-il à des genres, des formes, des esthétiques qui lui sont déjà en partie familières (...) ou bien élargit-il significativement son répertoire en partant à la découverte de territoires culturels inédits ? » (ibid., p.177). Là se pose aussi la question du goût, de son historicité ; de l'apprentissage et de l'expérience personnelle et sociale nécessaires à sa construction (ibid.).

La promesse *a priori* exaltante de l'illimité peut être contestée. La consommation musicale en régime d'abondance n'est pas si évidente et requiert l'intervention de dispositifs et de ruses pour être efficiente (Auray, 2011a). Des réponses s'esquissent et tendent à relativiser les effets anticipés par la théorie de la longue traîne. Car si le numérique élargit l'offre musicale disponible, dans une économie de l'attention le problème reste d'accéder à de l'information pertinente. L'enjeu est donc dans un premier temps de capter l'attention et de mettre en place des signaux informationnels permettant d'éclairer le choix des auditeurs.

D'une certaine manière, c'est ce que permettent les réseaux sociaux numériques (RSN) par leur aspect participatif (Le Guern et Sagot-Duvaurox, 2012). On assiste en effet à une hybridation des rôles de prescription entre amateurs et professionnels. Il en découlerait donc logiquement des cascades informationnelles (Bikhchandani, Hirshleifer et al, cité dans ibid.) plus diversifiées, distinctes des grands schémas de diffusion, qui impliqueraient alors une hétérogénéisation de la consommation musicale (Le Guern et Sagot-Duvaurox, 2012). Ainsi, avec Internet « on basculerait d'une culture unificatrice à une culture du continuum, caractérisée à la fois par l'abondance des biens offerts, mais aussi par leur forte dispersion sur les espaces virtuels » (ibid., p.176). Dans ces conditions, la culture numérique, ou culture en réseau, complexifierait la constitution de nos goûts musicaux.

Toutefois, certains arguments vont à l'encontre de cette vision, la qualifiant de « romantique » (Elberse, cité dans *ibid.*, p.180) en avançant l'idée qu'il est simpliste d'assumer qu'un plus grand nombre d'œuvres disponibles signifie automatiquement que la consommation est plus diversifiée (Benghozi et Benahamou, cités dans *ibid.*).

1.2 L'écoute musicale en contexte numérique

Internet et les technologies numériques viennent s'ajouter à la liste, qui n'a cessé de s'allonger depuis l'invention du phonographe, des possibilités techniques offertes à l'auditeur à la fois en termes de support d'écoute et d'exploration musicale. Quelles en sont les conséquences sur l'écoute ? Quelles formes prend l'écoute musicale dans un environnement numérique ?

1.2.1 *L'exploration musicale connectée*

L'écoute musicale implique indirectement la découverte de nouveaux morceaux à écouter. Certains ont montré que, lorsqu'il s'agit de musique, la recherche d'informations via Internet, notamment via les RSN, s'effectue de façon singulière comparativement à une recherche d'informations classique (Laplante, 2011). En effet, même si la recommandation musicale se transpose aujourd'hui sur Internet (via Facebook par exemple), elle s'appuierait cependant toujours majoritairement sur les personnes les plus proches de notre entourage, celles avec qui nous interagissons le plus fréquemment (Laplante, 2011). D'autres vont plus dans le sens d'Anderson et entrevoient le futur de la musique connectée dans des services ultra-personnalisés, où l'individualisation des recommandations guiderait efficacement l'auditeur dans son exploration musicale connectée (Jennings, cité dans *ibid.*). On peut notamment penser à des plateformes d'écoute en *streaming* comme Spotify ou Deezer en Europe, ou Pandora aux États-Unis qui, à l'instar de la

plateforme Netflix, proposent aux utilisateurs un système de recommandation personnalisé. Avec Internet on sortirait donc de « l'ère de la culture de masse pour entrer dans celle de la culture sur mesure » (Tournès, 2011, p.167).

Plusieurs études ont été consacrées au caractère exploratoire de la découverte musicale numérique en ligne (Tepper et Hargittai, 2009 ; Auray, 2011b). Il en ressort qu'une culture de l'exploration, valorisant la diversité, a émergé du paysage numérique. S'inscrivant dans une logique de tâtonnement, l'exploration musicale connectée obéirait à un besoin de curiosité et au hasard du chemin emprunté par l'utilisateur qui rebondit de tag en tag. De cette façon, « l'exploration curieuse définit le maintien d'une attention non focalisée, par dédoublement de l'activité intellectuelle entre une tâche planifiée et un canal de distraction. C'est ainsi un régime d'attention divisée. » (Auray, 2011 b, p3). Une attitude de découverte qui s'apparente au phénomène de sérendipité qui s'explique comme un « hasard heureux » ou comme l'art de faire de nouvelles trouvailles, notamment sur Internet, via les liens hypertextes (Van Andel et Boursier, 2011). Un « hasard » qui peut cependant être relativisé si l'on prend en compte le fonctionnement des algorithmes de recommandation. En effet, en donnant une plus grande visibilité aux contenus massivement partagés, ces systèmes auraient tendance à reproduire l'effet « Saint-Matthieu » décrit par Merton (1968) et donc à reproduire l'actualité dictée par les mass médias (Auray, 2011b).

1.2.2 Une écoute quotidienne et mobile

Les technologies numériques repoussent les limites du cadre spatiotemporel traditionnel de l'écoute ; on écoute où l'on veut et quand on veut. De plus en plus, la musique se fait l'accompagnatrice de la vie quotidienne, elle imprègne l'univers de chacun, même si son écoute n'est pas toujours choisie. Confirmant ainsi une tendance

de « sonorisation » de la société révélée par une généralisation des équipements en appareils de diffusion musicale qui accompagnent potentiellement chacun de nous à n'importe quel moment de la journée (Tournès, 2011). En effet, « radios-réveils, parkings souterrains, publicités, voitures, salles d'attente en tout genre, magasins... [La musique] est partout » (Feige, 2012, p.117).

On notera aussi, le développement d'une écoute mobile, rendue possible au moyen d'un dispositif technique particulier, généralement d'un baladeur MP3 combiné à des écouteurs, qui permet à l'auditeur d'écouter une musique en un lieu et un temps choisis (Detry, 2013). Initialement permis avec le Walkman, apparu en 1979, ce déplacement de l'écoute s'est intensifié avec la numérisation (le format MP3), qui permet de transporter un nombre de morceaux toujours plus important et à laquelle s'ajoute l'innovation technologique, qui met à disposition du consommateur des outils toujours plus performants (baladeur, smartphone, écouteurs, casque). La musique, alors écoutée de façon individuelle, s'associe à l'environnement, à la situation vécue par l'auditeur pour coconstruire la réalité physique et émotionnelle de ce dernier ; créant ainsi un espace autonome des autres individus en présence (ibid.,).

1.2.3 Une écoute sur mesure

Mais plus encore, on assiste à une multiplication des occasions et des modalités d'écoute qui modifie directement le rapport entretenu avec la musique (Granjon et Combes, 2007). À ce titre, Granjon et Combes font référence au travail de Green (2004 citée dans ibid., p.19) sur les usages sociaux du walkman :

« Rien n'oblige plus l'auditeur à écouter les différentes parties de l'œuvre dans l'ordre de leur exécution, rien ne l'empêche plus d'écouter un morceau autant de fois qu'il le veut. Le papillonnage, le "zapping", le rapport interactif à l'œuvre enregistrée est partie

prenante du rapport entretenu avec la musique »

Au bout du compte, le support MP3 accroît la souplesse de l'utilisation de la musique : avec une écoute par morceau l'auditeur peut passer d'un genre à un autre sans transition. De plus, les outils informatiques permettent aux amateurs de musique « d'inventer des parcours d'écoute inédits » en organisant par exemple leur bibliothèque musicale à leur aise, en fonction de leur goût, de leurs humeurs (Tournès, 2011, p.164). Différents types d'écoute, sont d'ailleurs révélés par l'emprunt de différents dispositifs qui se succèdent quotidiennement (*playlist*, *webradio*, *stock de fichiers numériques*, etc.). L'auditeur peut ainsi passer d'une écoute active, presque religieuse, à une écoute d'accompagnement ou affective (Granjon et Combes, 2007).

Parallèlement, le réseau Internet facilite considérablement le partage entre amateurs, que ce soit au niveau des échanges de fichiers, via les réseaux *peer to peer*, ou des échanges de communications via les RSN qui permettent de partager des musiques avec sa communauté (Tournès, 2011). C'est donc « un nouveau modèle d'écoute qui s'invente sous nos yeux depuis la fin des années 1990 [qui] conjugue l'hyperindividualisation et l'échange permanent » (ibid., p166). Ainsi, cette potentialité de se créer un parcours d'écoute à la carte tendrait à faire du web le berceau d'une culture du sur mesure (ibid.).

1.2.4 Un auditeur amateur

Étant donné que « toute pratique culturelle exige l'accumulation préalable d'un minimum d'informations et, dans la plupart des cas, de connaissances » (Donnat, 1994, p.16), il faut souligner l'importance du phénomène d'appropriation. En effet, lorsque l'on parle de musique connectée, l'apprentissage et la maîtrise du relais médiatique sont des conditions sine qua non pour profiter de manière efficace

des possibilités offertes par les nouvelles technologies (Granjon et Combes, 2007). Car si par exemple, en offrant n'importe quel morceau à bout de clic, Internet peut se faire un atout de taille en matière de découverte, faut-il encore être en mesure de savoir comment chercher la nouveauté. Granjon et Combes constatent à ce titre que sur la toile, l'amateur de musique allie de véritables compétences techniques et esthétiques qui lui permettent de jouer un rôle actif dans la construction de son « portefeuille de goût » (ibid.). Et pour cause, le web est un outil cognitif puissant qui, *a priori*, donne à chaque utilisateur la possibilité d'accéder à un savoir particulier et de le mettre en pratique (Flichy, 2010). Le développement accru de l'utilisation d'Internet serait ainsi le synonyme d'une vaste démocratisation des compétences (ibid.). Dès lors, chaque internaute pourrait potentiellement développer « ses activités d'amateurs selon des standards professionnels » et ainsi devenir un « pro-am », un individu à mi-chemin entre le professionnel et l'amateur (Flichy, 2010, p.8). Par une utilisation quotidienne du web, l'internaute développerait instinctivement plusieurs mécanismes d'autodidaxie comme la mise à l'épreuve des connaissances, l'apprentissage par essais/erreurs, la validation de certaines techniques, etc. (ibid.).

Cette montée de l'amateurisme s'expliquerait par plusieurs facteurs, symptomatiques de nos sociétés actuelles. Premièrement, l'amateurisme n'est pas étranger à la notion de l'individualisme contemporain : « il reflète la volonté de l'individu de construire son identité, de favoriser son épanouissement personnel, de développer des activités qui lui soient propres, d'agir pour son plaisir » (ibid., p.87). Le développement de la culture amateur s'inscrit également dans un « mouvement de diffusion et d'élargissement des savoirs et des compétences » (ibid., p.88). Les connaissances des amateurs ne se limiteraient donc pas aux champs dits légitimes, mais feraient une place à l'ordinaire : « à la culture populaire, aux savoirs pratiques, au bricolage technique, à la contestation politique, aux trucs et astuces du quotidien » (ibid., p.88). Enfin, cette montée en puissance des amateurs révélerait une société plus démocratique, « une société où l'on considère que chaque individu possède une ou

des parcelles de compétences et que ces éléments peuvent être associés à travers des dispositifs coopératifs » (ibid., p.89).

Ainsi, l'auditeur amateur « se distingue de l'individu ordinaire par l'important effort d'apprentissage et de formation qu'il réalise » (ibid., p.88). En effet, l'expertise accumulée par l'amateur au fur et à mesure de ses expériences connectées est essentielle dans son attachement à la musique ; elle est un élément crucial de sa construction identitaire. De plus, au-delà de cette « expertise-expérience », le réseau qu'est Internet permet à l'amateur de rencontrer d'autres internautes qui partagent les mêmes centres d'intérêt. Confrontant alors sa pratique avec un collectif, l'amateur enrichit encore davantage son savoir-faire. Enfin, nous noterons qu'il existe plusieurs formes d'amateurisme. Lorsque l'on parle de musique, l'amateur peut être celui qui la réalise ou celui qui l'apprécie. (ibid.). Cette frontière n'est d'ailleurs pas toujours évidente à identifier. En effet, beaucoup d'amateurs se situent dans une sorte d'entre-deux. Par exemple, certains s'approprient et transforment des productions déjà existantes. On parlera alors de réception créatrice.

1.3 Une revue de littérature de l'écoute

Nous l'avons constaté, combiné aux technologies numériques, le réseau Internet représente une nouvelle ère pour l'industrie de la musique et notamment pour les pratiques de consommation musicale. Mais pour bien saisir l'impact de ces évolutions sur l'écoute, il nous faut à présent préciser « ce qu'écouter veut dire » (Szendy, 2001, p.25). En effet, l'écoute est par définition une activité intangible et vouloir la mettre en mot, l'astreindre au carcan de la théorie peut s'avérer problématique. D'autant plus qu'écouter c'est aussi ressentir, cela relève d'une émotion personnelle, voire même inconsciente. Il est en effet parfois bien difficile d'expliquer pourquoi on aime

écouter tel morceau, telle chanson ou tel titre d'album plutôt qu'un autre. Nous présenterons donc dans les pages qui suivent les différentes façons dont on a tenté de théoriser l'écoute musicale.

1.3.1 L'écoute, un reflet de l'identité sociale ?

Nos recherches dans la littérature concernant l'écoute musicale, en tant que pratique de la musique, nous conduisent d'abord vers Adorno (1968) et sa célèbre typologie des auditeurs. Dans *Introduction à la sociologie de la musique*, un recueil de douze conférences prononcées par Adorno à l'Université de Francfort, ce dernier nous parle de l'expérience musicale à travers la construction d'une cartographie des attitudes d'écoute. Un travail basé sur une analyse « des comportements typiques de l'écoute musicale dans les conditions de la société actuelle » (p.15). Adorno distingue ainsi sept idéaux types traduisant les dispositions d'écoute des auditeurs : « l'auditeur expert », « le bon auditeur », « le consommateur de culture », « l'auditeur émotionnel », « l'auditeur de ressentiment », « l'auditeur de divertissement » et l'auditeur « indifférent à la musique » (ibid.). Typologie à laquelle il ajoute une huitième catégorie, celle de « l'expert de jazz et du jazz fan », qui s'apparente beaucoup au type de « l'auditeur de ressentiment ». Pour bien comprendre cette classification des modes d'écoute, il est important de souligner que cette dernière est fondée sur le présupposé que l'œuvre musicale est un objet structuré, qui possède une signification propre. Elle sous-entend alors qu'il existe une manière plus ou moins juste d'écouter la musique.

Ainsi, bien qu'Adorno ne renie pas la capacité de chacun à recevoir la musique, la place préexistante qu'il accorde à l'œuvre implique nécessairement une vision hiérarchisée de l'écoute. En effet, les neuf catégories qu'il établit s'apparentent à une organisation pyramidale où « l'expert », « pleinement conscient », celui qui aurait

« une écoute parfaitement adéquate » et auquel « en principe rien n'échappe » (ibid., p.18), siègerait au sommet. Et où la qualité d'écoute des autres types d'auditeurs se dégraderait au fur et à mesure que l'on se rapproche du bas de la pyramide. Par exemple, en opposition à l'expert, « l'auditeur émotionnel » dont parle Adorno est « naïf sur le plan musical » et « l'immédiateté de ses réactions va de pair avec un aveuglement parfois entêté vers la chose contre laquelle il réagit » (ibid., p.21). Dès lors, selon Adorno, moins l'auditeur est un professionnel de la musique et plus il se laisse guider par ses passions arbitraires.

Dans son ouvrage *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Szendy (2001), philosophe et musicologue français, fait référence à cette typologie d'écoute établie par Adorno. Sans pour autant en démentir « la justesse et la nécessité », Szendy nous fait remarquer avec pertinence que le travail de ce dernier sous-entend une « logique du tout ou rien » (ibid., p.124). En effet, la place prédominante qu'Adorno accorde à l'œuvre ne laisse en réalité pas d'autre choix à l'auditeur que de subir son écoute en ce qu'il entend « tout » ou « rien », voire même bien ou mal.

Les types identifiés par Adorno sous-entendent donc un comportement, une écoute socialement définie. Prenons le cas de l'auditeur de ressentiment. Selon Adorno, « la conscience des auditeurs de ce type est performée par les objectifs des confréries où ils se trouvent réunis » (Adorno, 1968, p.23). Même chose pour le consommateur de culture qui, « véritablement bourgeois », « consomme d'après la valeur officielle de ce qui est consommé » (ibid., p.20). En conséquence, l'écoute est, pour Adorno, une pratique empreinte de l'ordre social. Une conception qui rejoint la pensée critique de Bourdieu (1979) qui considère que les choix que nous faisons, qui sont ordinairement imputés aux goûts, trouvent en fait leur principe dans la société. Autrement dit, selon cette critique du jugement social, toutes les musiques que nous écoutons, ou plus précisément que nous avons l'impression de choisir d'écouter dépendent en fait de notre capital social et économique. Dans cette optique, l'écoute correspond alors à

l'identité sociale de l'auditeur, une identité qui relève un goût légitime, moyen ou populaire suivant la couche de la société à laquelle il appartient (Bourdieu, 1979).

1.3.2 L'écoute, une pratique réflexive de la musique

Dans une démarche plus herméneutique que celle des auteurs évoqués précédemment, Szendy tente de bâtir une archéologie de l'écoute. En enquêtant sur l'histoire du droit, des œuvres et des régimes d'écoute qui ont régi la vie musicale, l'auteur veut démontrer que « nos oreilles » sont construites. Szendy (2001, p.89) envisage alors l'écoute comme une forme d'appropriation de la musique :

« Je viens d'écouter ce que tu sais, de qui tu sais. En disque. J'ai monté le son au moment que tu sais. Très fort, pour voir. Tout le reste, ce qu'il y a avant et après ce moment, est devenu comme une toile de fond d'où notre passage se détachait avec un relief que je ne lui avais jamais entendu. Modestement, avec le sentiment d'avoir entre les mains un ciseau mal aiguisé et fruste, je ne pouvais écarter l'idée obsédante que j'étais le chef d'orchestre de ce que j'entendais : mes outils – ce ridicule bouton de volume nommé potentiomètre – étaient les plus grossiers qui soient, mais je n'en étais pas moins maître d'une certaine articulation de mon écoute. »

Szendy prend ainsi le contrepied du rôle passif assigné traditionnellement à l'auditeur, et entrevoit dans l'écoute une activité réflexive. De toute évidence, il n'existe alors, non pas une écoute, mais des écoutes, propres à chaque auditeur. La question se pose alors : « peut-on faire écouter une écoute ? » (ibid., p.22). Ce caractère subjectif, voir possessif — c'est *mon* écoute — de l'écoute n'expliquerait-il pas l'attachement¹ que l'auditeur porte à la musique ? À vrai dire, pour Szendy (2001,

¹ Nous faisons ici référence à la pragmatique des attachements d'Hennion. Approche que nous abordons dans le deuxième chapitre.

p.19) « l'écoute commence avec ce désir légitime d'être signée et adressée. À d'autres ». On comprend alors que l'écoute est une construction à la fois individuelle et collective.

Dans le même ordre d'idées, Hennion (2002) envisage l'écoute comme un évènement, comme une activité imprévisible. En effet, pour lui (ibid., p.21) :

« Mettre l'accent sur l'écoute, c'est réintroduire l'hétérogénéité irréductible d'un réel évènement, fait de plis et de tissages, qu'une longue tradition nourrie de la dualité objet sujet nous a appris à ne pas trop aimer. »

Enfin, pour Hennion, porter attention à l'écoute en tant que telle, c'est l'opportunité de se défaire d'un cadre d'analyse trop normatif hérité de la sociologie critique. Un détachement épistémologique qui lui permet alors d'entrevoir l'écoute « comme un ensemble de techniques propres, de moyens d'appropriation, de dispositifs d'attention, d'usages inventés sur le tas ou minutieusement élaborés, permettant d'entrer en contact avec de la musique » (ibid., p.20). En effet, selon lui, l'écoute, en tant qu'elle est une pratique de la musique, elle relève d'« un art de faire très personnel, inventant de véritables façons de se mettre en musique » (ibid.). Une pensée qui rejoint celle de De Certeau (1990, p.49) qui souligne avec élégance que la créativité des gens ordinaires est « cachée dans un enchevêtrement de ruses silencieuses et subtiles, efficaces, par lesquelles chacun s'invente une manière propre de cheminer à travers la forêt des produits imposés ». Cette appréciation de l'écoute octroie dès lors un pouvoir à l'utilisateur, un pouvoir qu'Hennion (2002) se plaît à nous faire sentir en nous parlant, non plus d'auditeurs, mais d'amateurs de musique. L'écoute est donc, au sens d'Hennion (ibid.), une activité performative.

1.3.3 *L'écoute, une activité située*

Dans la même veine, Pecqueux et Roueff (2009) proposent le concept « d'expérience musicale ». Pour ces deux sociologues, il faut entendre par expérience musicale, « la rencontre entre un organisme et un environnement » et plus précisément « le résultat objectif occasionné par celle-ci » (ibid., p.15). Dans ces conditions, l'écoute serait alors le produit d'une rencontre entre une oreille et un espace musical. En définitive, l'image de la rencontre sous-entend le caractère évènementiel, soit inexact et changeant, de toute pratique de la musique. L'écoute ainsi envisagée sous le prisme de l'expérience se comprend alors comme une « action située » — elle n'advient qu'en certains moments et certains lieux — mettant à « l'épreuve » — provoquant l'interaction — plusieurs protagonistes, quel qu'il soit (ibid.). Aussi, pour les auteurs, la perspective de l'expérience permet de se décaler de l'action en elle-même et de reconnaître la potentialité d'une certaine passivité des acteurs (ibid., p.16) :

« Chercher à décrire l'expérience, c'est faire le choix de l'évènement, contre ou plutôt au-delà de l'action. Car s'il faut tenir compte du caractère actif des engagements de tous les participants, on ne saurait non plus postuler que tous sont continûment actifs. »

Ainsi, au-delà de l'exercice théorique, entrevoir l'écoute en tant qu'expérience musicale, c'est avant tout la comprendre dans une version pragmatique et holiste de la réalité sociale où les situations constituent un moment privilégié pour l'observation et l'analyse. Examiner ces situations implique alors d'analyser l'écoute sous l'angle de la pratique et donc de l'amateur de musique. Dans cette optique, Hennion, qui, comme nous l'avons vu, considère l'écoute comme une activité réflexive, propose, avec sa théorie pragmatique des attachements, une porte d'entrée intéressante pour comprendre cette « numérimorphose » des pratiques de consommation musicale.

1.4 Questions et objectifs de recherche

Notre question de recherche principale sera la suivante : comment les amateurs « s'attachent »-ils à la musique dans le contexte numérique ?

Notre réflexion s'articulera autour des deux sous-questions de recherche suivantes:

- Comment les amateurs écoutent-ils la musique aujourd'hui ?
- Quelles significations les amateurs donnent-ils à leur pratique d'écoute connectée ?

Au regard de ces questionnements, l'objectif de la recherche consistera à dégager les différentes formes d'attachement à la musique afin d'appréhender les pratiques contemporaines d'écoute musicale et de mieux comprendre le phénomène de « numérimorphose ».

1.5 Pertinence de la recherche

Le travail que nous avons effectué à travers cette recherche consiste à mettre en évidence les liens existants entre le numérique, Internet et les pratiques d'écoute musicale. Ce afin de mieux comprendre ce qui « attache » les amateurs à la musique aujourd'hui (Hénnion, 2010).

Sur le plan de l'avancement des connaissances, cette recherche vise à apporter une contribution empirique dans un contexte où les travaux abordant les pratiques d'écoute connectée du point de vue des sujets eux-mêmes restent encore peu nombreux. La recherche contribuera en effet au champ des études en communication qui cherchent à comprendre la relation entre technique et société à partir de l'étude des pratiques amateurs (Flichy, 2010).

Sur le plan théorique et méthodologique, cette recherche mobilise l'appareil théorique et analytique d'Hennion sur la pragmatique des attachements dans un nouveau contexte: celui du numérique. En effet, c'est en observant des amateurs de musique qu'Hennion a développé cette pensée, mais jamais il ne l'a appliqué à l'univers d'Internet et du numérique. Notre travail a ainsi contribué à affiner ou à montrer les limites de ce cadrage théorique dans le cadre de l'écoute musicale en environnement numérique.

À bien des égards, cette recherche s'inscrit dans une réalité nouvelle, où les frontières et les règles que nous connaissons sont redéfinies, notamment en matière d'accès et de pratiques culturelles. Le récent projet de recherche sur la « musimorphose » qui vise l'analyse de l'impact du « virage numérique » sur les pratiques musicales témoigne bien de l'importance des phénomènes en cours et de la nécessité de développer des programmes de recherche en conséquence².

Il faut rappeler par ailleurs que cette étude s'inscrit dans un contexte où l'industrie musicale connaît de profondes difficultés. La pertinence sociale réside dans le fait qu'elle vise une meilleure compréhension d'un phénomène actuel, encore en émergence, et dont la nature évolutive en fait un terrain d'exploration privilégié à parcourir. Il s'agira ainsi de déceler des pratiques contemporaines qui pourraient préfigurer en partie d'autres à venir. L'écoute de la musique en ligne est un phénomène qui gagne en importance et dont les enjeux économiques sont cruciaux pour le développement futur de l'industrie de la musique. Mieux comprendre comment le contexte numérique participe de la redéfinition des pratiques d'écoute apparaît, dans ce contexte, hautement pertinent.

² « Musimorphose », Philippe Le Guern, financement de l'agence nationale de recherche (ANR) en France (2012-2015).

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Au cours de ce deuxième chapitre, nous verrons comment la pragmatique des attachements offre un cadrage conceptuel pour notre problématique. Dans un premier temps, nous présenterons la pragmatique des attachements développée par Hennion. Nous identifierons ensuite les outils conceptuels issus de cette approche théorique qui nous permettront de mener une analyse des pratiques d'écoutes en contexte numérique chez les amateurs de musique. Enfin nous présenterons une synthèse des concepts mobilisés en conclusion de ce chapitre.

2.1 Pour une pragmatique des attachements

Après un examen de la littérature, il nous a semblé que l'approche de la pragmatique des attachements développée par Hennion, sociologue français membre du Centre de Sociologie et d'Innovation (CSI), était celle qui permettait le mieux de rendre compte et de comprendre, à travers le concept d'attachement, l'écoute musicale connectée des amateurs de musique.

2.1.1 Aux origines de la pragmatique des attachements : une théorie de la médiation

Pour bien comprendre l'approche de la pragmatique des attachements et saisir ce qu'elle implique au sens d'Hennion, il nous faut avant toute chose revenir sur le contexte d'apparition de la notion d'attachement. L'idée d'attachement émane des

travaux du CSI de l'école des Mines ParisTech, et notamment de la théorie de l'acteur réseau (ANT) développée à partir des années 80 (Callon & Latour, 1981 ; Callon, 1986 ; Akrich, 1987 ; Latour, 2005 cités dans Hennion, 2013). L'ANT se positionne à l'époque comme une approche sociologique novatrice parce qu'elle prend en compte dans son analyse, au-delà des humains, les objets et les discours, et leur capacité d'agir sur le monde. Le social est alors appréhendé comme étant le résultat d'interactions successives d'actants hétérogènes. C'est donc dans cette volonté pragmatique, qui vise à redonner de l'épaisseur aux objets et aux relations (aux réseaux), que se posent les bases du concept de l'attachement (Hennion, 2013).

La première apparition argumentée de l'attachement émane de la plume de Callon et de sa critique des théories du marché et des réseaux technico-économiques (1992, p. 62 cité dans Hennion, 2013). Reprenant la thèse de Chamberlin (1953, cité dans Hennion, 2013) et sa conception du marché selon laquelle chaque transaction réalisée est singulière et dépend de conditions instables, Callon insiste sur le travail permanent de l'économie et l'intervention d'intermédiaires hétérogènes dans chaque transaction. Une pensée qui va à l'encontre de la conception traditionnelle et autorégulatrice du marché. Il utilise alors le terme « d'attachement-détachement » pour décrire cet « ensemble indémêlable de liens, dans l'entrelacs desquels à chaque moment préférences et produits s'entre définissent » (Hennion, 2010, p.4). On comprend alors que parler d'attachement sous-entend la compréhension d'un tissu de médiations hétérogènes.

Plus tard, Hennion et Gomart (1999) vont redonner du poids à cette idée d'attachement qui manquait de corps du fait des objets d'étude privilégiés par Callon (la science, les techniques et les marchés), en la transposant au cas de la passion des amateurs de musique et de la dépendance des personnes drogués (Hennion, 2010). On pourrait *a priori* se questionner sur l'intérêt d'un tel parallèle, mais c'est justement de la position (apparemment) diamétralement opposée de l'amateur et du drogué que

nait une possibilité de clarification intéressante de l'attachement. En effet, comme le souligne Hennion (2010, p.5) :

« En négatif, les drogués vivaient ce que les amateurs vivent en positif, non pas une série de choix maîtrisés, puisant dans un monde d'objets stables, mais un parcours fait d'abandons et de déprises de soi, fabriquant peu à peu, expérience après expérience, des corps différents. »

En d'autres mots, les gestes qualifiés, les techniques du corps, les dispositions appropriées de l'esprit, l'organisation contrôlée de l'espace et du temps, sont autant de détails signifiants, qui construisent collectivement des pratiques de connaisseurs, qui permettent potentiellement à l'individu de rencontrer, de ressentir l'objet de sa passion (Hennion & Gomart, 1999). Ces pratiques, le corps, l'expérience sont donc autant de médiations qui nous attachent aux choses.

Latour (2000) a lui aussi repris la notion d'attachement en lui accordant cette fois une dimension plus morale et plus politique (Hennion, 2010). Pour lui, les attachements étaient le moyen de redéfinir l'ontologie même des théories de l'action, devenues infécondes, en s'affranchissant du dualisme classique qui place la liberté d'un côté et la détermination de l'autre (ibid.,). Il dessinait un programme nouveau où les moteurs de l'action ne sont plus soit les individus (la liberté), soit les structures sociales déterminantes, mais où, au contraire, les médiations, les spécificités des choses elles-mêmes, sont celles qui sont capables de « faire-faire » (Latour, 2000). Ainsi, « la question ne se pose plus de savoir si l'on doit être libre ou attaché, mais si l'on est bien ou mal attaché » (ibid., p.4). Autrement dit, il n'est plus question de maîtrise, mais de la « qualité immanente des choses » (Hennion, 2010, p.5). Du même coup, le toxicomane comme l'amateur ne cherchaient pas « à se défaire de leurs liens, mais à en vivre – ou à en mourir » (Henion, 2010, p.6). L'analyse de l'action ne pouvait

alors plus porter sur l'intention, mais sur l'expérience³ (ibid.). Latour en tire les mêmes conclusions : « pour comprendre la mise en mouvement des sujets, leurs émotions, leurs passions, il faut donc se tourner vers ce qui les attache et les met en mouvement » (2000, p.12).

Mais faire une analyse qui porte sur l'expérience nécessite d'opérer un basculement théorique qui autorise le chercheur à considérer et à interpréter dans son expertise, non plus un acteur unique et statique, mais une multitude d'actants hétérogènes, coproducteurs du goût, qui font naître une expérience ou un événement. Ainsi, par opposition avec une sociologie critique du goût, Hennion entreprend la construction d'une pragmatique des attachements.

2.1.2 Une redéfinition de la sociologie du goût : parler d'attachement

La sociologie critique du goût insiste sur le rôle déterminant de la structure sociale dans la constitution des individus. Le goût y est alors envisagé comme le résultat d'un jeu social passif, se transformant en signe (Hennion, 2009) il devient le « masque posé par la culture sur la domination » (Hennion, 2005, p.2). Il en découle, du point de vue d'Hennion, une analyse improductive des goûts où seuls les déterminants cachés des pratiques culturelles sont investigués (ibid.). En effet, dans cette optique, les objets n'existent pas en tant que tels, ils ne sont qu'un prétexte aux yeux du sociologue et les sujets, eux, sont dépossédés de leur capacité réflexive, ils « croient aimer [mais] ne font que reproduire la hiérarchie des positions sociales » (ibid.). C'est pourquoi Hennion plaide pour une autre conception du goût, plus pragmatique, qui ne regarde pas d'en haut, mais d'en bas, de là où provient la réalité étudiée (Hennion, 2005).

³ Nous développons la question de l'expérience, centrale dans la théorie d'Hennion, plus tard dans ce chapitre.

Dès lors, sortir de cette conception critique du goût, devenue presque hégémonique, implique d'effectuer un basculement en terme d'approche, d'objet d'analyse et d'interprétation. Ainsi, du point de vue pragmatique, goûter « ce n'est pas signer son identité sociale [...] c'est une performance : cela agit, cela engage, cela transforme, cela fait sentir » (ibid., p.6). En conséquence, le goût, tout comme l'objet de notre goût, n'est pas donné, il n'est pas acquis ; il faut le « faire arriver » (Hennion, 2009). En effet, « les objets ne sont pas déjà là, inertes et disponibles, à notre service. Ils se livrent, se dérobent, s'imposent à nous » (ibid., p.63).

On quitte alors un monde dual, divisé entre ce qui est naturel et inerte d'un côté et ce qui relève de la production sociale de l'autre, pour entrer dans un « monde de médiations et d'effets, dans lequel sont produits ensemble et l'un par l'autre le corps qui goûte et le goût de l'objet, le collectif qui aime et le répertoire des objets aimés » (ibid., p75). Un « Nouveau Monde », donc, qui redonne leur importance aux amateurs et aux objets. Ipso facto, on entre dans une problématique d'attachement au monde où, le goût étant une activité composée et ouverte qui s'appuie sur de nombreux éléments hétérogènes, n'importe quel élément peut devenir médiateur et faire rebondir le cours des choses (ibid.). Autrement dit, les médiateurs ne font pas que « répéter et relayer l'action, mais la transforment selon des modalités surprenantes » (Hennion et al, 2000, p.177).

2.1.3 L'activité de l'amateur

Aussi, si comme nous l'avons vu, ni le goût ni leurs objets ne sont déterminés, cela signifie qu'ils résultent d'une performance du gouteur qui s'appuie sur des techniques, des expériences répétées et progressivement ajustées (Hennion, 2009). Le

goût doit alors être considéré comme une activité réflexive,⁴ car en vérité « les belles choses ne se donnent qu'à ceux qui se donnent à elles » (Hennion, 2005, p.8). En effet, l'amateur, « ne croit pas au goût des choses [...] il ne cesse d'élaborer des procédures pour mettre son goût à l'épreuve » (Hennion, 2009, p.57). Ainsi, l'utilisation d'un mot unique comme celui du goût reste trop connotée et centrée sur l'objet. À l'inverse, la notion d'attachement, elle, permet de traduire cette idée que le goût dépend de « tout » (Hennion, 2009). L'attachement laisse, en effet, ouvert le droit de réponse des sujets et des objets, il restitue la « capacité créatrice » des amateurs et la capacité à « co-produire "ce qui se passe", ce qui émerge du contact » des objets (Hennion, 2009, p.68).

La pragmatique des attachements offre une approche intéressante, plus centrée sur l'expérience, voire même sur la performance. Elle autorise le caractère médiateur des objets et réflexif des amateurs. Toutefois, son propos n'est pas de sortir du déterminisme critique pour octroyer toute sa liberté au sujet et toute son autonomie aux objets, mais bel et bien d'abandonner l'action, qu'elle soit sociale ou naturelle, pour se tourner vers les événements (Hennion et al, 2000). Nous l'avons vu plus haut, le goût est une activité composée d'actants hétérogènes. Les objets du goût interviennent dans le goût autant que les goûteurs eux-mêmes. Tous tentent de « faire arriver » cet état de plaisir, synonyme de ce à quoi l'on est attaché. Mais qu'est-ce que « se tourner vers les événements » signifie réellement ?

L'évènement, c'est « ce qui surgit, ce qui prend forme de façon mêlée » (ibid., p176), c'est donc le goût comme activité et non l'amateur lui-même qui nous intéresse ici. Ainsi, au lieu de se centrer sur le sujet, l'idée est de diriger notre attention vers les

⁴ Le caractère réflexif d'une activité ne suppose pas qu'il y ait nécessairement réflexion des acteurs, l'activité peut en effet être incorporée par les acteurs (Hennion, 2009, p.63).

mécanismes à travers lesquels est réalisé le goût (ibid.). Dès lors, du côté de l'amateur cela revient à prendre en compte cette « étrange compétence du passionné » (ibid., p.158). Car penser l'activité de l'amateur comme un attachement (Hennion, 2010, p.6) :

« C'est d'abord insister sur le fait qu'elle est un travail à partir d'un tissu serré d'expériences passées, collectives et individuelles, qui ont peu à peu produit la sensibilité de l'amateur et déterminé un domaine rempli d'objets et de nuances, de savoir-faire et de répertoires, de critères et de techniques, d'histoires communes et d'évolutions contestées – donc, que cette activité — sensibilité de l'amateur est prise dans des liens serrés, sans quoi elle n'a aucune consistance ».

Aussi, cette spécialisation est nécessaire, elle conditionne l'arrivée du plaisir. Il n'est alors plus question d'un sujet qui est soit actif, soit passif, mais d'un sujet qui se définit par une « intense activité tournée vers la mise à disposition de soi-même par soi-même à des forces non maîtrisées » (Hennion et *al*, 2000, p.158). En effet, parvenir à l'objet de son amour, de sa passion ne va pas de soi. Cela nécessite un travail, un « passage », un entrelacement subtil, entre abandon et virtuosité de la pratique, entre passivité et activité (Hennion & Gomart, 1999). L'utilisation du terme passif doit cependant être entendue, non pas comme un moment d'inaction, d'absence du sujet, mais plutôt comme s'ajoutant à l'action, elle la rend possible et réciproquement (Hennion et *al*, 2000). Là est le paradoxe de la passion ; la passion ne vise pas la réalisation de soi ou d'une intention, mais l'inverse : elle est ce qui fait qu'on s'abandonne, qu'on se laisse emporter par quelque chose qui passe, quelque chose de plus puissant. Autrement dit, ce « passage » entre actif et passif est central. Le conditionnement, qui vise à ressentir l'objet sa passion, passe certes par une multitude d'actions contrôlées, mais ce prétendu contrôle serait une négation du pouvoir des objets. Ces actions, les moyens et les techniques mis au point par les

amateurs, ne sont en effet pas une fin en soi, elles sont le passage emprunté par l'utilisateur pour arriver à ces moments de plaisir incontrôlés, jamais garantis (Hennion & Gomart, 1999).

2.2. L'armature conceptuelle de l'attachement

La pragmatique des attachements considère l'amateur comme un « virtuose de l'expérimentation », comme « un acteur inventif, réflexif, étroitement lié à un collectif, obligé de mettre sans cesse à l'épreuve les déterminants des effets qu'il recherche » (Hennion, 2005, p.5). Dès lors, l'enjeu d'une analyse qui porte sur les attachements, et dans notre cas sur l'attachement à la musique dans le contexte du numérique et d'Internet, est de rendre compte de la technique de l'évènement. Autrement dit des façons de faire et des moyens qui « rendent possibles l'avènement difficile à contrôler de certains états » (Hennion et al, 2000, p.161). Pour identifier ces attachements, ce qui rentre en compte dans la constitution de nos goûts, Hennion propose d'utiliser une grille de départ⁵, armature minimale et non exhaustive, basée sur quatre éléments qui se révèlent de façon incertaine et changeante et que tout attachement mobilise d'une manière ou d'une autre : « l'objet goûté », « le collectif des amateurs », « les dispositifs et conditions de la dégustation » et enfin « le corps qui ressent » (Hennion, 2005, p.8). Il s'agit donc, dans les paragraphes suivants, de

⁵ Hennion a proposé cette armature conceptuelle dans un texte publié en 2005 mais n'y fait plus référence dans ses écrits ultérieurs. Nous envisagerons donc cette armature conceptuelle, non pas comme une grille d'analyse stricte, mais comme un guide des dimensions qui peuvent être investiguées. Certaines dimensions pourront donc être affinées, évacuées ou ajoutées en fonction des situations.

déterminer « l'espace dans lequel peut se déployer l'amour des choses » (Hennion, 2005, p.10).

2.2.1 L'objet goûté

L'objet qui intéresse le sujet est un objet pluriel, il est le support matériel de la pratique et permet à l'attachement de s'organiser autour de lui (Hennion, 2005). Par exemple, « aimer la musique ne se réduit pas à la question de l'œuvre, ce n'est pas simplement affaire de tel ou tel morceau, cela passe par une multitude de médiateurs » (Hennion, 1993 cité dans *ibid.*). Les objets sont donc à la fois les médiateurs et la cible de l'attachement. Et pour cause, « les objets de la musique aimée sont inséparables de la musique comme objet d'amour » (Hennion, 2005, p.9).

Mais les objets sont des entités ouvertes, jamais donnés ils s'éprouvent par le travail du goût qui fait surgir en eux des différences particulières. Ils se construisent conjointement dans l'instant de l'activité, dans la durée d'une histoire propre à chaque individu et dans le passé historique de l'objet. Les objets sont donc dépendants de l'intérêt et l'attention qui leur est portée. Et réciproquement, les attachements sont subordonnés aux « retours » de ces objets (Hennion, 2005).

2.2.2 Les collectifs d'amateurs

Le goût se construit sur le goût des autres, autant de façon négative (le dégoût que l'on éprouve pour quelqu'un et qui sert de repoussoir) que positive (par exemple par la présence d'un initiateur qui sert de modèle, d'incitateur tant au niveau des méthodes de la pratique que du goût lui-même) (*ibid.*). En effet, « il n'est pas de goût tant qu'on est seul face à des objets, il n'y a pas d'amateur qui sache d'emblée apprécier les bonnes choses, ou tout simplement qui sache ce qu'il aime » (*ibid.*,

p.10). Ainsi, les collectifs d'amateurs qui partagent les mêmes passions, les mêmes activités sont le point de départ idéal pour l'amateur apprenti. Les objets n'étant pas « déjà là », et dans l'idée que ce qui est bon ne se révèle pas de façon automatique, s'appuyer sur un collectif d'amateurs plus expérimentés que soi, représente une stratégie efficace pour le novice qui souhaite se rapprocher des bonnes choses (ibid.). Conséquemment, ces compétences que démontrent les amateurs avertis se déploient grâce à « l'action collective et à l'inscription d'un goût dans la durée » (ibid., p.10).

2.2.3 *Les dispositifs*

Pour Hennion (2005), les dispositifs sous-entendent la capacité des choses ou des situations à faire surgir un état ou un évènement. Les dispositifs jouent un rôle décisif dans l'activité de l'amateur. Qu'ils soient matériels (objets et instruments de toute nature) ou spatiaux (conditions dans lesquels se déroule une activité, minutieuse organisation temporelle), ils font émerger l'attachement au sein d'une procession de médiations. Toute pratique se définit donc en lien avec les conditions particulières dans lesquelles elle se déroule (ibid.,). Dès lors, « tout sauf un face-à-face épuré entre un sujet et un objet », le goût doit être considéré comme une activité « collective », « hautement instrumentée » et « située » (ibid., p.11).

Cette facette très « équipée » de l'attachement représente aussi, sur le plan analytique, un chemin efficace pour l'observateur qui souhaite rendre compte d'éléments émotionnels difficiles à percevoir. En effet, les dispositifs sont une occasion pour les amateurs de mettre en mots leur pratique, de la commenter avec d'autres autour de discussions qui seront l'occasion pour eux de formuler leur ressenti.

2.2.4 *Le corps*

Le corps est lui aussi indissociable de l'attachement, il est l'entrée en matière de toute pratique. Tout comme les objets, le corps n'est pas donné, il est en devenir (Hennion, 2005). En effet, se rendre sensible « aux différences qui comptent », ou autrement dit, être en mesure de goûter ce qui est bon, requiert un travail de l'amateur sur lui-même, sur son corps et sur son esprit, dans l'instant et dans la durée (Hennion, 2010, p.5). Le corps s'exerce, il se révèle au fur et à mesure de son interaction avec les objets. Cet exercice le rend « plus apte, plus habile et plus sensible à ce qui se passe » (Hennion, 2005, p.12). C'est donc au contact de l'objet ou de la pratique que le corps se forge, il éprouve et est éprouvé (Hennion, 2010). Et inversement, un corps travaillé fait émerger plus clairement les objets qu'il saisit (Hennion, 2005).

2.3 Synthèse des concepts

Cette recherche vise à décrire les pratiques d'écoute musicale connectée à travers l'identification des formes d'attachements à la musique. La pragmatique des attachements nous servira donc d'armature conceptuelle pour examiner les pratiques des amateurs induites par le numérique et l'essor d'Internet.

À cet effet, nous retenons que l'attachement est le résultat d'un tissu de liens hétérogènes entremêlés. Ainsi, envisager notre problématique sous cet angle nous permettra de prendre en compte dans notre analyse une multitude de médiateurs pouvant agir sur l'écoute musicale. L'attachement se forme en effet à travers de multiples éléments, dont : les objets, les dispositifs, les collectifs d'amateurs et le corps. Nous tenterons donc de mettre en lumière les différentes formes d'attachement qui s'observent dans l'écoute musicale connectée.

Nous retenons aussi que la pragmatique des attachements est une approche qui met l'accent, non sur le sujet lui-même, mais sur son expérience. Notre analyse portera donc sur l'activité d'écoute des amateurs. En outre, il faut retenir par expérience à la fois l'aspect évènementiel et situé de l'attachement. Mais aussi le caractère « d'expert » du sujet qui pratique une activité réflexive. Nous considérerons en effet dans cette recherche l'amateur comme un sujet doté de compétences particulières acquises par l'expérience. L'amateur sera donc, à travers sa pratique, notre point d'entrée en matière.

Enfin, nous retenons le statut particulier accordé aux évènements. Nous l'avons vu, le goût est une activité réflexive, il est performé par l'amateur. Mais il est aussi une activité ouverte, qui n'est pas donnée et qui ne peut donc pas être uniquement déterminée par l'action, par l'intention du sujet. En effet, la pragmatique des attachements suppose aussi une passivité, une capacité d'abandon de l'amateur. Nous adopterons donc un regard global et tenterons de rendre compte l'ensemble des mécanismes à travers lesquels les attachements à la musique s'opèrent.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Dans ce troisième chapitre, nous présenterons la démarche méthodologique suivie pour réaliser cette recherche. Pour commencer, nous décrirons notre stratégie de recherche basée sur l'approche qualitative. Dans un second temps, nous définirons nos méthodes de collecte de données de même que les critères de sélection des participants. Après quoi nous détaillerons les modalités d'analyse et d'interprétation des données collectées. Nous exposerons aussi les règles éthiques prises en considération.

3.1 Stratégie de recherche

3.1.1 La recherche qualitative

La méthodologie se pose comme la stratégie globale à laquelle le chercheur recourt pour comprendre un phénomène (Bonneville et *al*, 2007). Notre recherche ayant pour objet l'observation et l'analyse des pratiques d'écoute musicale connectée, nous avons placé l'expérience de l'amateur au cœur de notre questionnement. Une stratégie de recherche qualitative s'est donc avérée pertinente, car elle repose sur un raisonnement inductif et une démarche compréhensive. En effet, les stratégies de recherches qualitatives se focalisent principalement sur la signification attribuée par le sujet à une action ou au monde qui l'entoure (*ibid.*). Elles reposent donc

généralement sur des données discursives. Par ailleurs, l'attachement est un phénomène complexe, emprunt de liens hétérogènes entremêlés. En effet, les espaces dans lesquels se déploie l'attachement à la musique ne sont jamais strictement définis. Cette complexité appelle une stratégie de recherche qualitative marquée par une « capacité à décrire un phénomène dans toute sa complexité » (ibid., p.154).

Tout au long de notre recherche, nous avons adopté une approche compréhensive des pratiques amateurs. Nous nous sommes appuyés sur « la conviction que les hommes [sont] des producteurs actifs du social et donc les dépositaires d'un savoir important qu'il s'agit de saisir de l'intérieur » (Kaufmann, 1996, p.23).

3.2 Méthode de collecte des données

Les méthodes de collecte des données sont les instruments utilisés par le chercheur pour évaluer et observer les différents éléments qu'il veut comprendre (Bonneville et *al*, 2006). Au vu de notre stratégie de recherche, nous avons privilégié la méthode de l'entrevue semi-dirigée en « situation », méthode qui nous a semblé la plus efficace pour recueillir l'expérience et les pratiques d'écoute musicale en environnement connecté.

3.2.1 Entrevue semi-dirigée

Il existe plusieurs types d'entrevues possibles qui se classent généralement selon le degré de liberté qu'elles accordent à l'interviewé. Dans notre cas, l'entrevue semi-dirigée nous a permis de nous assurer que les thèmes cruciaux à l'avancement de notre recherche ont bien été abordés, tout en laissant la possibilité à l'interviewé d'aborder des thèmes différents de ceux initialement prévus, voir même d'autres aspects du sujet. Une flexibilité qui nous a aussi permis d'adapter nos

questionnements en fonction du déroulement de chaque entrevue (Bonneville et al, 2006).

Nous avons construit nos entrevues sur la base d'un guide d'entrevue (annexe 3). La logique de notre guide d'entrevue a été construite suivant la pragmatique des attachements d'Hennion. Cela dit, la question des attachements n'a pas été posée frontalement aux participants, nous l'avons introduite implicitement dans sa forme déconstruite, c'est à dire à travers les quatre éléments de base que tout attachement mobilise : l'objet de la pratique, les dispositifs et les conditions de la pratique, le corps qui ressent et les collectifs d'amateurs (Hennion, 2005). Nous avons donc fait en sorte de traduire ces dernières sous une forme susceptible de puiser dans les expériences pratiques des participants. Aussi, nous avons privilégié l'emprunt de questions ouvertes (type : « raconte-moi ») pour laisser un maximum de place aux participants et les encourager à décrire des situations concrètes. Enfin, nous avons favorisé l'utilisation d'un vocabulaire relevant du champ lexical de l'affecté (aimer, tenir à, plaie, détester...) afin de faire parler les participants sur leur passion, leur goût, leur vision des choses. Le guide d'entrevue utilisé s'est ainsi articulé autour de deux thèmes principaux : le rapport d'un amateur avec sa musique et les pratiques et tactiques d'écoute musicale mises en place par ce dernier.

Pour que le discours de l'interviewé soit le plus approfondi possible, il a été capital d'obtenir la coopération de la personne interrogée (Poupart, 1997). Nous nous sommes adaptés aux particularités de chaque interlocuteur afin de le mettre en confiance. Le lieu de l'entrevue, le vocabulaire utilisé, l'attention portée à l'interviewé ont donc été des composantes importantes de réalisation de nos entrevues (Bonneville et al, 2006). C'est notamment la raison pour laquelle nous avons choisi, à l'instar d'Hennion, de réaliser, dès que cela a été possible, l'entrevue chez le participant, dans le lieu même de sa pratique, entouré de ses dispositifs et équipements habituels. La proximité de l'individu avec son terrain habituel de

pratique a par exemple permis à l'amateur de nous « montrer » sa manière d'écouter et de nous expliquer ses actions de façon plus naturelle. Nous avons ainsi pu observer les amateurs au cœur de l'action.

La conduite d'entrevues semi-dirigées nous a permis de collecter des données précises relatives aux pratiques des amateurs de musique. Les discours sur les manières de faire, les procédés et stratégies d'écoute nous ont offert un accès direct à leurs expériences en tant qu'amateur de musique. Nous avons ainsi pu investiguer de manière approfondie les pratiques d'écoutes musicale du point de vue de l'auditeur et observer de près les formes d'attachements à la musique dans le contexte actuel, connecté et numérique. Les entrevues ont duré entre 1h et 1h45 et ont été réalisées en personne. Aussi, nous nous sommes intéressés au sens que les amateurs donnent à leurs pratiques et à leurs expériences personnelles (Poupart, 1997). Les amateurs rencontrés ont ainsi été pour nous des « informateurs clés susceptibles d'informer précisément non seulement sur leurs propres pratiques et leurs propres façons de penser, mais aussi [...] sur leurs divers milieux d'appartenances » (ibid., p.181).

Nous avons pu observer, via un discours narratif focaliser sur les pratiques d'écoute musicale, cet « art de faire très personnel » des amateurs de musique décrit par Hennion. Nous avons cherché à mettre en lumière par l'analyse des entrevues « un ensemble de techniques propres, de moyens d'appropriation, de dispositifs d'attention, d'usages inventés sur le tas ou minutieusement élaborés, permettant d'entrer en contact avec de la musique » (Hennion, 2003, p.5). Les différents discours recueillis nous ont également révélé une démarche réflexive de la part des participants. Cette dimension a d'ailleurs fait toute la richesse de nos entrevues. Nous avons ainsi pu extraire des expériences d'écoute, des informations, des descriptions, des pistes à suivre qui nous ont aidé à envisager les dynamiques internes de l'attachement à la musique (Berteaux, 2010, p.47).

3.2.1 Observation photographique

En parallèle de nos entretiens semi-dirigés, nous avons demandé à nos participants de photographier leur pratique quotidienne, leur « terrain de jeu », avec comme seule consigne « montre-moi comment tu écoutes ta musique ». Certains (3) ont ainsi photographié leur univers, leurs installations, leurs moments d'écoute et instants de plaisir. Nous avons choisi de mettre en place ce système « d'observation rapproché » afin d'entrouvrir une porte d'observation plus personnelle, plus intime, au plus proche de la réalité vécue par les amateurs de musique. L'écoute musicale étant une activité hautement éprouvée et sensorielle, il nous a semblé que le recours à la photographie, utilisée dans une logique de *shadowing* (Vasquez, 2013), pouvait s'avérer être une stratégie efficace pour les participants pour illustrer des aspects de leurs pratiques parfois difficiles à mettre en mots. C'est donc aussi dans une optique d'enrichissement des données recueillies en entretiens que nous avons entrepris cette démarche.

3.3 Sélection des participants

Les six personnes que nous avons sélectionnées au fur et à mesure pour participer à notre recherche se considèrent, ou sont considérées par autrui, comme étant des amateurs de musique. Un autre critère de recrutement a été de détenir une certaine expérience d'écoute musicale dans un environnement numérique et connecté. Ainsi, l'amateur qui écouterait sa musique exclusivement sur disque vinyle ne correspondait pas au profil recherché. Le nombre de participants a été déterminé selon le critère de saturation (Berteaux, 2010). C'est en ayant mis en rapport les différents témoignages récoltés que nous avons pu dépasser les singularités pour atteindre, par construction progressive, une représentation du phénomène étudié.

Ainsi, l'âge, le genre, la profession, la nationalité, etc., sont tant de critères que nous n'avons pas pris en compte dans la sélection des participants.

Nous avons recruté nos participants grâce à la méthode dite « boule-de-neige » (Savoie-Zajc, 2007). Cette méthode consiste à sélectionner une première personne qui correspond aux critères requis dans son entourage immédiat. La personne sélectionnée nous réfère ensuite une personne de son entourage susceptible de contribuer à notre recherche. Ce deuxième participant doit, à son tour, nous référer une personne de son entourage et ainsi de suite. Cette technique de recrutement a eu pour avantage d'accélérer le processus de sélection qui autrement aurait pu être assez long. Nous avons finalement estimé être arrivés au seuil de saturation lors de notre sixième entrevue, un nombre que nous estimons raisonnable étant donné le temps et les ressources dont nous disposons.

3.4 Analyse des données

La phase d'analyse permet d'interpréter les données collectées, d'en dégager un constat de recherche et d'identifier des réponses aux questionnements formulés (Bonneville et al, 2007). Dans le cadre de notre recherche, la phase d'analyse a consisté à « traiter les données de façon inductive en les découpant en unités de sens, en les classant et en les synthétisant dans l'objectif de faire émerger des régularités et de découvrir des liens entre les faits accumulés » (Bonneville et al., 2007, p. 196).

Nous avons entamé l'analyse de nos données par une relecture attentive des verbatim d'entrevues qui nous a permis de dégager une première appréciation globale des pratiques d'écoute musicale connectée à partir de laquelle nous avons d'établi les premières tendances observées. Partant du modèle développé par Miles et Huberman (2003, cité dans *ibid.*), nous avons distingué trois étapes dans l'analyse des données :

1) la condensation des données, soit la sélection, la simplification et la transformation des données brutes, 2) la présentation des données, 3) la génération et la vérification des conclusions. Notons aussi que pour Bertaux (2010, p.93), « ce qui fait la valeur d'une analyse c'est la qualité de l'imagination sociologique et de la créativité qui s'y déploient ». Ainsi, nous avons gardé en mémoire l'importance de maintenir « un esprit de recherche » tout au long de notre phase d'analyse.

3.5 Considérations éthiques

Puisque notre recherche a impliqué la participation directe de sujets humains, il a été nécessaire d'obtenir une approbation éthique. Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a examiné notre protocole de recherche qu'il a jugé conforme aux pratiques habituelles et aux normes établies par le cadre normatif pour l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM. Le CERPE nous a délivré un certificat d'éthique en date du 9 avril 2015 (annexe 4).

Toute recherche scientifique se doit ainsi de respecter les règles éthiques avant, pendant et après la collecte des données (Bonneville et *al*, 2007). Avant de participer à notre recherche, les répondants ont dû nous donner leur consentement libre et éclairé. Ces derniers ont été tenus informés du but de la recherche, de son importance et de son déroulement ainsi que du rôle qu'ils pourront être amenés à jouer par le biais d'un formulaire d'information et de consentement qui leur a été transmis par courriel avant chaque rencontre (annexe 1 et 2). Durant la collecte des données, nous avons garanti l'intégrité et l'intimité des participants. La confidentialité des données collectées et le respect de l'anonymat des personnes ayant participé ont été assurés par un changement de prénom et une omission volontaire des spécificités pouvant potentiellement permettre une identification par autrui à la lecture de ce mémoire.

CHAPITRE IV

PORTRAITS D'AMATEURS ET FORMES D'ATTACHEMENT

Les résultats de notre recherche seront présentés, analysés et discutés au sein de deux chapitres distincts. Le quatrième chapitre de ce mémoire présentera des portraits d'amateurs et analysera les formes d'attachements à la musique. En reprenant l'armature conceptuelle proposée par Hennion, nous montrerons comment l'attachement qui existe entre un amateur et sa musique s'éprouve, se réalise et évolue au fur et à mesure d'une série d'accomplissement de pratiques et d'expériences. Dans le cinquième et dernier chapitre de ce mémoire, nous tenterons d'aller au-delà du modèle analytique pensé par Hennion afin de cerner de façon plus complète les contours de l'écoute musicale qui se dessinent aujourd'hui, dans un contexte numérique et connecté. En conséquence, nous nous efforcerons de démontrer comment les processus d'approvisionnement et d'acquisition, de découverte et de documentation, ainsi que les opérations de partage de contenu, caractéristiques de l'environnement numérique, participent eux aussi à la concrétisation de l'attachement d'un amateur pour sa musique.

Le quatrième chapitre de ce mémoire s'articulera de la façon suivante : dans un premier temps, nous dresserons le portrait des amateurs de musique rencontrés sur le terrain et décrirons leurs pratiques d'écoute. Puis, dans un second temps, nous analyserons ces pratiques afin d'identifier ce qui attache les amateurs à leur musique. Pour ce faire, nous nous appuierons sur l'armature conceptuelle développée par

Hennion (2005) qui identifie quatre vecteurs principaux de l'attachement : l'objet, le corps, le dispositif et le collectif.

4.1 Portraits d'amateurs

Au cours de notre recherche, nous avons fait la connaissance de six amateurs de musique. Au fur et à mesure de nos rencontres et discussions, nous avons constaté que chacun d'eux éprouve, vit et aime la musique à sa façon. Âgés de 23 à 31 ans, tous nos participants se considèrent, ou sont considérés par leur entourage, comme des amateurs de musique. Dans les paragraphes suivants, nous présenterons chacun d'eux en décrivant leur « art de faire » très personnel, leur manière d'écouter *leur* musique. Chacun des six portraits commence par une brève présentation de la personne et de ses goûts musicaux. Les « équipements » utilisés, les habitudes et les plaisirs liés aux pratiques d'écoute musicale sont ensuite étudiés de façon plus détaillée.

4.1.1 *Simon*⁶

Simon, 24 ans, est chef de projet et gestionnaire de contenu pour une agence de publicité numérique. La musique a toujours fait partie de sa vie ; sa mère a été professeur de piano, sa tante est la directrice d'une école de musique, un de ses cousins est DJ professionnel et un autre pianiste. Lui même a joué du saxophone et de la batterie pendant une dizaine d'années.

⁶ Dans un souci de confidentialité, tous les prénoms utilisés pour parler de nos amateurs sont des pseudonymes. Excepté pour Thibault qui a souhaité que son vrai nom soit conservé pour l'écriture de ce mémoire.

Simon est un passionné de musique électronique. Il lui arrive d'écouter du folk, du rock, du jazz ou de l'hindi, mais 90 % de la musique qu'il écoute rentre dans la catégorie « musique électronique » comme la house et la techno. Il se dépeint comme un auditeur très critique et est toujours en quête d'une musique qui sorte de l'ordinaire. Simon se démarque par une volonté assumée de ne pas consommer de la musique *mainstream*. Il passe beaucoup de temps sur Internet à s'informer sur l'histoire de la musique, les genres, la musique en générale. Pour lui c'est une activité capitale :

« Y'a aussi tout le côté qui est derrière la musique qui m'intéresse énormément. Je passe beaucoup de temps à lire des choses sur la musique. Par exemple sur les genres, sur l'histoire de la musique, ou pourquoi ce genre-là il est né à cette époque-là à cet endroit-là ! Pleins de choses comme ça ! » (Simon).

Cette activité de recherche d'informations fait partie intégrante de son activité d'écoute. Il s'est ainsi construit un répertoire original et singulier, témoin de son « non-conformisme ». La musique électronique lui apporte satisfaction, il explique que c'est un genre qui va très vite, qui offre des sonorités nouvelles. Il aime se faire surprendre, il aime la nouveauté et l'inédit :

« The White Stripes c'est juste du vieux rock ! Ouais ok, la musique est pas mauvaise, mais ça m'intéresse pas parce que j'ai pas envie d'écouter quelque chose qui fait juste l'émulation de ce qui a déjà été fait. J'ai envie de toujours écouter des choses qui sont nouvelles, qui ont jamais été faites et qui sont sur la frange de l'avancement de la musique... » (Simon)

Simon écoute sa musique de façon quotidienne. Les outils et les technologies qu'il utilise varient en fonction des situations d'écoute. Grâce à son téléphone intelligent, sa musique l'accompagne dans tous ses déplacements, en métro ou à vélo : « ça me permet de m'isoler vis-à-vis des gens qui sont autour de moi et de passer un moment

plus agréable » (Simon). Il utilise l'application Google Play Music qui synchronise les fichiers musicaux MP3 de son ordinateur personnel sur ses autres appareils (téléphone, tablette) et sur un nuage accessible via un compte personnel. Au travail, Simon écoute sa musique sur son ordinateur connecté à Internet. Quand il a besoin de se concentrer, il préfère écouter une musique « pas trop engageante ». Le plus souvent, il se connecte sur You Tube ou Sound Cloud pour écouter les dernières nouveautés : « j'écoute que des trucs qui sont vraiment nouveaux donc ça change tous les jours, j'écoute jamais vraiment deux fois la même chose à part si je tombe sur un truc que j'aime vraiment » (Simon). Il lui arrive aussi d'écouter des morceaux plus anciens, qui proviennent de sa bibliothèque personnelle, à laquelle il accède grâce à l'interface Google Play Music. Il est très consciencieux dans les choix de musique qu'il écoute, il lui arrive de « se forcer » à écouter ou réécouter certains morceaux, comme il l'explique lui-même :

« Je me force à écouter quelque chose quand ça fait longtemps que j'ai pas écouté pour éviter de tourner en boucle ! Sur mon ordinateur j'ai peut être 120giga de musique et quand je *scroll* ça prend vraiment beaucoup de temps pour arriver à la lettre C, c'est sur que je vais tomber sur quelque chose qui m'intéresse avant d'arriver à ce point là et du coup tout ce qui vient après tu le vois jamais si tu te forces pas un peu ! » (Simon).

Chez lui, Simon écoute sa musique sur des vinyles qu'il magasine méticuleusement sur le web. Il a investi dans des platines, un matériel de DJ professionnel qui lui permet d'écouter et de mixer ses vinyles. Dans ces moments là, il est totalement focalisé sur sa musique ; le casque sur les oreilles, les yeux rivés sur les platines à se questionner sur le prochain disque à écouter. Une activité qu'il qualifie lui-même de très « addictive ». Les weekends, Simon se déplace beaucoup dans les clubs pour écouter certains DJ en *live*. L'aspect récréatif et social de la musique électronique est très important pour lui : « l'électro, c'est de la musique qui est faite pour être jouée

dans des clubs, tu te retrouves dans une ambiance avec tes potes où tu dances, il fait nuit, tu bois, tu prends de la drogue... c'est trop le fun ! » (Simon).

4.1.2 *Élise*

Élise, 30 ans, est graphiste pour une entreprise de prêt-à-porter. La musique qu'elle écoute est un mélange de rock, de folk et de pop. Lorsqu'elle écoute « sa » musique, Élise est surtout sensible aux voix, au chant. Elle écoute principalement des musiques anglophones. Pour elle, écouter de la musique c'est quelque chose de vital : « c'est vraiment un besoin que j'ai, si j'écoute pas de musique je suis trop triste » (Élise). Elle explique que la musique est un « refuge » qui lui permet de gérer ses émotions et de se retrouver :

« Quand j'écoute ma musique, c'est comme si je me retrouvais dans un espèce de cocon dans lequel j'aurais le droit d'être comme je suis. Et quand j'écoute des artistes qui chantent des chansons super tristes, je me dis : « putain c'est cool je suis pas la seule à ressentir des trucs badant ! » Et quelque part ça me rassure ! » (Élise).

Élise passe beaucoup de temps à organiser sa bibliothèque musicale. Elle trie soigneusement ses morceaux en fonction de ses humeurs et de ses envies. Elle élabore des listes de lecture qui accompagnent les différents moments de son quotidien : « je fais des *playlists* en fonction de mes humeurs, « happy », « sad »... Ou l'autre jour par exemple, c'était dimanche matin j'ai fait une *playlist* «sunday morning» » (Élise). Elle structure aussi sa bibliothèque chronologiquement, en classant chaque morceau, chaque album écouté dans des listes de lecture mensuelles et annuelles. Cette organisation calendaire lui permet de garder en mémoire les musiques qu'elle écoute au fil du temps et de réécouter des albums ou morceaux oubliés. Elle explique à ce sujet : « la musique accompagne des périodes de ma vie...

Pour moi chaque musique est un peu comme la bande-son d'un moment de ma vie » (Élise).

Pour écouter, organiser et stocker sa musique, Élise paye un abonnement mensuel sur Deezer, un service français d'écoute de musique en *streaming* qui lui permet d'avoir accès à l'intégralité de sa bibliothèque musicale en ligne, et une partie hors ligne via son ordinateur ou son téléphone intelligent. Au quotidien, Élise utilise un casque audio : « j'ai mon casque toute la journée sur les oreilles ! Je sors de chez moi j'ai mon casque, j'arrive au boulot je mets mon casque ! Je suis un peu en mode autiste au quotidien quoi ! J'ai toujours mon casque ! » (Élise). Elle explique qu'elle peut écouter sa musique de façon intensive, voire « obsessionnelles », au point de paraître « folle » :

« J'ai un peu des tendances obsessionnelles, quand je vais écouter un album qui me plaît vraiment je suis capable d'écouter ça en boucle toute la journée pendant des mois et rien d'autre... J'ai l'impression d'être folle parfois ! Je me dis qu'il faut que je décroche ! » (Élise).

Élise aime le confort que lui procure l'écoute d'une musique qu'elle connaît par cœur. Lorsqu'elle se lasse d'un album ou d'un morceau, elle passe à un autre. Découvrir et s'appropriier de nouvelles chansons lui demande du temps et un certain investissement personnel ; elle lit beaucoup d'articles publiés dans la presse spécialisée et suis tous ses artistes favoris sur Facebook pour se tenir au courant.

Son intérêt pour la scène est très caractéristique, elle se rend à des concerts de façon hebdomadaire, pour voir des groupes qu'elle connaît bien ou qu'elle découvre sur le moment. Aller voir les artistes jouer en *live* fait partie intégrante de l'activité d'écoute d'Élise :

« Je vais voir des concerts toutes les semaines ! J'ai un budget qui est illimité pour ça ! J'ai besoin d'entendre de la musique live ! Pour moi c'est inégalable quoi ! Et c'est pour ça que je suis capable d'aller voir des groupes plusieurs fois même ! Sur le moment c'est vraiment unique quoi ! Et t'as beau écouter l'album, ça va jamais être la même chose ! » (Élise).

4.1.3 Thibault

Thibault 23 ans, étudiant en école de gestion, est un adepte de rap français, mais surtout un fan de Booba⁷ : « j'écoute principalement du rap, voire que du rap, voire que du Booba ! Je suis plus que fan de Booba, je suis fanatique ! » (Thibault). Il a développé une véritable passion autour de Booba. Il écoute religieusement chaque morceau dès sa sortie, connaît les paroles par cœur, regarde coutumièrement les clips et les concerts de l'artiste. Mais son engouement pour Booba va au-delà de la musique ; Thibault a développé un véritable attachement autour du personnage que représente Booba. Il lit beaucoup d'articles qui traitent de Booba, suit fidèlement l'actualité et la vie de l'artiste grâce aux réseaux sociaux et notamment à Instagram, un service de partage de photo et de vidéo : « c'est le seul média où il [Booba] va dire vraiment ce qu'il pense... Ça peut être tout con, mais il partage des postes de lui en train de cuisiner, en train de délirer avec sa fille... C'est un moyen de partager des moments de sa vie » (Thibault). Thibault s'identifie à l'univers de Booba, il possède également plusieurs articles de la marque Unkut, la ligne de vêtement de Booba, qui lui permettent d'afficher publiquement ses goûts :

« Dernièrement j'ai commencé un nouveau cours à l'université où je connaissais absolument personne, je m'en foutais je parlais pas trop aux gens... Et puis un jour je m'assois à côté d'un mec, je l'entends parler de Booba ! Du coup direct j'ai eu envie d'interagir avec lui tu vois ! Tsé le mec première fois que le vois je lui montre

⁷ Booba est un rappeur français qui a vendu plus d'un million d'albums en vingt ans de carrière et qui est aujourd'hui propriétaire de son label et de sa marque de vêtement.

cash mon bonnet Unkut, la marque de Booba, et là lui il me sort un veste Unkut ! Alors de la bombe quoi, on s'est directement compris quoi ! » (Thibault)

Thibault explique qu'avant de découvrir Booba en 2010 par le biais d'un ami, il était beaucoup moins engagé par la musique qu'il écoutait : « pour moi la musique avant Booba, avant que je sois vraiment investi dans le rap, c'était surtout les p'tits tubes qui passent à la radio » (Thibault). C'est en s'immergeant dans l'univers du rappeur que la musique a peu à peu pris une « vraie » place dans la vie de Thibault. Pour lui, le rap est un genre musical poétique, il aime la force narrative et l'expressivité des morceaux :

« J'aime quand ça tabasse, quand ça envoi du lourd, des grosses punchs line ! Par exemple quand Booba dit « je fais une fausse couche parce que la rue m'a baisée », bah dans ma tête j'ai directement une image. En fait ça tabasse dans l'image que ça te renvoie dans ton subconscient ! Ça a été analysé comme étant une métagore : une métaphore un peu gore ! Et Booba c'est un peu l'initiateur, le créateur de la métagore ! Et là, c'est au-delà des mots ce qu'il écrit tu vois ! C'est des images qui t'arrivent ! C'est BOOM BOOM BOOM ! Moi quand j'écoute Booba, dans ma tête j'ai des images ! En fait tu comprends ce qu'il veut dire à travers un langage particulier, à travers des images » (Thibault).

Thibault écoute surtout sa musique de façon solitaire et a recours différents outils. Dans tous ses déplacements, il utilise son téléphone intelligent sur lequel il a téléchargé certains morceaux de sa bibliothèque musicale qu'il s'est construite au fil du temps et qu'il peut consulter intégralement sur son ordinateur avec le logiciel iTunes. Thibault achète sur iTunes une bonne partie des morceaux qui sont répertoriés dans sa bibliothèque musicale, il télécharge peu de fichiers MP3 via les réseaux P2P, car il trouve souvent cela trop laborieux. De plus, pour lui acheter (une partie de) la musique qu'il écoute est un geste symbolique, qui lui permet de soutenir les artistes qu'il aime.

Lorsque Thibault se déplace et qu'il a son casque sur les oreilles, c'est avant tout Booba qu'il écoute et de temps à autre des rappeurs français indépendants. Pour Thibault avoir sa musique avec lui en permanence lui permet de gérer ses humeurs, certaines chansons l'accompagnent à des moments bien précis de sa journée. Outre son téléphone intelligent, Thibault utilise son ordinateur relié à ses enceintes ou à son casque audio pour écouter sa musique lorsqu'il étudie à l'Université ou chez lui. Lorsqu'il a accès à Internet, Thibault utilise principalement YouTube, fameux site d'hébergement de vidéos sur lequel les utilisateurs peuvent facilement partager et regarder toute sorte de contenu. Écouter sa musique via YouTube lui permet d'abord de regarder les clips de ses artistes favoris. En effet pour Thibault l'aspect visuel occupe une place très importante dans la musique qu'il écoute : « Booba c'est pas que auditif, c'est pas que musical, c'est aussi visuel quand il sort des clips ! Je te dis ses clips j'adore, c'est fantastique ce que ça dégage quoi ! Ça compte vachement ! » (Thibault). Il lui arrive d'ailleurs souvent de passer des après-midi entiers à regarder les clips ou les concerts de Booba sur l'écran de télévision dans son salon et en s'immerger totalement dans l'univers de l'artiste. Il les appelle ses « petites après Booba » :

« Y'a pas longtemps je me suis fait une petite après Booba. Y'avait personne chez moi alors je me suis fait plaiz. [...] Je fume, je bois, j'écoute le son... J'avais même mis mon tee-shirt Unkut quoi ! Je suis à fond quoi, t'as les clips qui défilent, c'est comme s'il était là quoi ! » (Thibault).

Thibault utilise aussi YouTube pour découvrir de nouveaux artistes ou morceaux en écoutant des listes de lectures créées par d'autres utilisateurs de la plateforme qui ont les mêmes penchants musicaux que lui. Lui même a créé plusieurs listes de lecture sur YouTube qui lui permettent de garder accessibles facilement certains morceaux ou albums.

4.1.4 Caroline

Caroline, 26 ans, étudiante en communication, est amatrice de musique électronique. La musique joue un rôle prépondérant dans la vie de Caroline : « c'est quelque chose qui prend beaucoup de place dans ma vie ! En tout cas plus que certaines personnes que je connais ! Ça m'apporte beaucoup de choses ! » (Caroline).

Caroline écoute principalement de la musique électronique et plus particulièrement de la *deep house* et de la techno. Elle s'intéresse aussi au hip-hop et au rap américain, mais de façon plus épisodique, la musique électronique fait partie d'elle, de son « identité » et cela depuis toute petite :

« J'ai vraiment commencé à écouter de la musique faite avec des synthés et des instruments qui ne sont pas des instruments traditionnels. À l'âge de 8 ou 9 ans, mon oncle me donnait tous les CD qu'il ne voulait plus et c'était que des choses de trans, de techno ! J'écoutais ça à fond, mes parents étaient horrifiés » (Caroline).

Les personnes proches de Caroline la décrivent comme une experte en la matière, elle occupe souvent le rôle de celle qui conseille et qui fait découvrir des choses aux autres. Elle passe ainsi beaucoup de temps à confectionner des listes de lecture personnalisées pour ses amis. Elle regrette d'ailleurs parfois de ne pas bénéficier du même service, pour elle l'écoute musicale représente un certain « travail » en terme de recherche et de découverte :

« J'ai plus l'impression que c'est moi qui partage avec les autres plutôt que les autres qui partagent avec moi ! Souvent, y'a plein de choses que je connais déjà et j'ai des goûts musicaux assez précis... et c'est quand même pas mal de boulot de découvrir des morceaux qui te plaisent ! » (Caroline).

La musique est omniprésente dans les journées de Caroline et fait l'objet d'une pratique quotidienne. Elle nous explique que dès que l'occasion se présente, elle écoute sa musique :

« En fait j'écoute beaucoup ma musique... je peux pas dire tout le temps vraiment, mais je le fais quand je prends ma douche, quand je me réveille, quand je nettoie, quand je prends le métro, quand je travaille, pour m'endormir... donc oui un peu tout le temps d'une certaine manière ? » (Caroline).

Son téléphone intelligent et son casque audio lui permettent d'emporter sa musique, préalablement téléchargée sur les réseaux P2P, partout avec elle. Chez elle, connecté à Internet, l'ordinateur est branché à la télévision et les morceaux qui défilent résonnent avec les images des clips accessibles via YouTube. Caroline dispose aussi de plusieurs enceintes qu'elle contrôle avec son téléphone intelligent via Bluetooth. Cette technologie lui donne l'occasion d'écouter sa musique en extérieur et de la partager avec ses amis, ou encore dans des endroits non équipés en systèmes de son comme dans la salle de bain. La musique devient ainsi la toile de fond de sa vie quotidienne et « l'aide » même dans les tâches routinières et dans la gestion de ses émotions, comme elle l'explique elle-même : « si je faisais n'importe quelle tâche que je fais d'habitude, mais sans musique, je trouverais ça chiant ! C'est des choses que j'ai juste pas envie de faire, mais si je mets de la musique c'est ok ! Tout devient plus agréable avec la musique ! » (Caroline).

Caroline consomme sa musique par « phase » : « je vais écouter des choses, je les écoute à fond en *repeat* plein de fois, ensuite je jette et je passe à une autre... enfin je jette, on va dire que je mets de côté ! C'est vraiment par phase ! » (Caroline). Elle utilise un système de listes de lecture qu'elle crée sur You Tube. Elle classe ses morceaux chronologiquement et en fonction de ses « phases » musicales, de ses envies ou de ses humeurs. Elle nous explique qu'elle peut passer des soirées entières

sur la toile à confectionner ses listes de lecture et à chercher de nouvelles choses à écouter :

« L'autre jour, j'étais dans mon mix YouTube en train de regarder pour voir si j'aimais bien les propositions pour renouveler mes playlists... et puis je suis tombée sur une chanson de EBE que je connaissais pas, j'ai trop aimé et du coup là je suis partie sur Wikipédia voir qui elles étaient, ce qu'elles font, aller écouter leurs différents albums ! Ensuite je suis partie sur d'autres artistes avec qui elles ont fait des featuring... Et là j'étais partie pour la soirée ! »
(Caroline).

Outre sa collection de listes de lecture sur YouTube, Caroline possède une vaste bibliothèque de fichier MP3 téléchargés illégalement sur les réseaux P2P, qu'elle confectionne depuis plusieurs années et qu'elle conserve précieusement sur des disques durs : « j'ai trois disques durs externes qui sont remplis de musique parce que j'ai pas assez de place sur mon ordi pour avoir toute ma musique avec moi ! »
(Caroline).

4.1.5 Johanne

Johanne, 27 ans, est rédactrice pour un magazine culturel montréalais en ligne. Elle s'occupe notamment de gérer l'actualité musicale du magazine; elle écrit des critiques de sorties d'albums et fait l'agenda des événements musicaux du moment. La musique fait partie intégrante de son travail, elle est toujours très au fait des nouveautés : « je suis une fille qui suit vraiment les sorties d'albums. Chaque mardi je check grosso modo ce qui est sorti, puis je suis très à jour sur ce qui s'en vient aussi ! » (Johanne).

Johanne est très accrochée par la musique francophone québécoise, tous genres confondus. Elle soutient les artistes de sa région car il lui tient à cœur de défendre la créativité et la production locale. Elle écoute aussi des artistes anglophones issus

d'autres horizons de temps à autre, mais surtout pour des raisons professionnelles. Sa musique à elle, c'est la musique québécoise avant toute chose. Les seuls albums qu'elle achète sont d'ailleurs uniquement ceux d'artistes québécois : « c'est que les albums francophones que je vais acheter en physique et que j'écoute dans la durée. Les autres je pense pas les acheter en physique, j'achète vraiment que du francophone en physique ! » (Johanne).

Johanne est très fidèle aux artistes qu'elle aime, elle explique qu'elle achète systématiquement leurs disques et se rend à tous leurs concerts: « y'a des groupes que je suis allée voir 10, 15, 20 fois en show ! Tsé je suis attachée à ces groupes... quand j'accroche à un groupe et quand j'aime ça je suis comme totalement dévouée ! » (Johanne).

Pour écouter sa musique Johanne a recours à deux systèmes différents. D'abord les CD, auxquels elle tient beaucoup, et qui sont pour elle le moyen d'écouter ses artistes préférés dans la durée. Elle dispose d'une vaste collection de CD qu'elle écoute quotidiennement :

« Chez moi j'ai vraiment des CD partout, c'est le bordel [...] je passe mon temps à aller fouiller dedans ! J'ai des CD qui traînent dans la cuisine parce que j'ai une chaîne stéréo là. J'ai des CD qui traînent dans le salon parce que j'ai une autre chaîne stéréo là, puis j'ai des racks à CD là qui sont comme dans la chambre d'amis ! J'ai aussi des boîtes en dessous du lit pour les CD plus anciens ! Quand j'en cherche un je le cherche longtemps ! Mais je sais ce que je cherche à chaque fois ! » (Johanne).

Lorsqu'elle n'est pas chez elle, Johanne écoute aussi beaucoup sa musique, que ça soit dans les transports en commun sur son téléphone intelligent ou sur son ordinateur connecté à Internet quand elle est au travail. Sa musique l'accompagne partout. Elle utilise Rdio, un service d'écoute de musique en *streaming* américain auquel elle est

abonnée pour environ 10 dollars par mois. Cet abonnement lui permet d'avoir, non seulement accès à une quantité illimitée de musique, mais aussi d'écouter sa musique sans forcément être connectée à Internet, en synchronisant certains fichiers sur son téléphone. Sur Rdio, Johanne écoute principalement des albums, un format auquel elle tient beaucoup. Elle utilise aussi le système de liste de lecture qu'elle organise en fonction de ses différentes activités (le sport, la cuisine, se relaxer...) et aussi de façon chronologique afin de garder en mémoire ses différentes écoutes (2014, 2015...).

4.1.6 Luc

Luc, 31 ans, est consultant en développement informatique. Luc se démarque par sa consommation musicale très éclectique. Il affectionne particulièrement le funk, la saoule et le disco, mais se consacre aussi beaucoup au hip-hop, au rock, au métal, etc. Les goûts de Luc ne sont pas exclusifs, ce qui compte pour lui c'est la musique avant toute chose, l'album, la chanson qu'il écoute sur le moment.

Luc écoute sa musique de façon intensive : « le seul moment où j'écoute pas de musique c'est quand je dors ! Même mon réveil c'est de la musique ! » (Luc). Elle l'accompagne partout, pour lui aussi elle est la toile de fond de son quotidien. Luc utilise Spotify, un service d'écoute musicale en *streaming* suédois pour lequel il paye un abonnement mensuel depuis 2008 et qui lui permet d'écouter n'importe quel titre, hors connexion et sans publicité. Que ça soit chez lui via sa chaîne hifi, en déplacement avec son téléphone intelligent ou au travail sur son ordinateur, Luc utilise toujours ce service d'écoute en *streaming* : « je me connecte sur mon compte Spotify et j'ai toute ma musique à disposition, je l'ai sur mon ordinateur, sur mon téléphone... tout est synchronisé » (Luc).

Avec le temps, Luc a laissé de côté sa collection de CD et de vinyles : « je me souviens même pas la dernière fois que j'ai écouté un CD [...] quand je veux une chanson je l'ai tout de suite en *streaming* ou en mode hors connexion, c'est tellement rapide ». Cette pratique d'écoute en *streaming* lui convient d'autant plus qu'elle lui permet de faire beaucoup de découvertes. En effet, Luc passe beaucoup de temps à écouter de nouvelles choses. Très curieux, il est constamment à la recherche d'un nouvel album qui serait susceptible de lui plaire : « j'adore écouter quelque chose de neuf ! Quand je suis en mode découverte, je pense plus qu'à la musique, toute mon attention est là, sur le moment ! C'est un vrai plaisir ! » (Luc). Outre la lecture assidue de plusieurs blogs, Luc utilise beaucoup le système de recommandation personnalisé généré par Spotify pour découvrir des nouveautés.

Les « amours » de Luc restent assez épisodiques. En général, il apprécie un artiste le temps d'un album, format auquel il est très attaché, mais rare sont les artistes, les albums voire même les morceaux qu'il écoute indéfectiblement: « en ce moment j'écoute le nouvel album de Kendrick Lamar, j'adore ça, mais franchement je pense que ça va être une lubie, je vais écouter là un peu, mais j'accroche pas assez pour que ça devienne un artiste régulier ! Mais j'aime bien ! » (Luc).

4.2 Les formes d'attachements à la musique

À partir des discussions avec les amateurs que nous avons rencontrés, il nous est possible de dégager des formes d'attachement à la musique. Nous présentons dans ce qui suit, en reprenant l'armature conceptuelle proposée par Hennion, les manières par lesquelles les amateurs en sont venus à s'attacher à la musique et comment cet attachement se traduit concrètement. Hennion segmente l'attachement en quatre dimensions, prenant ainsi en compte l'objet, le corps, le dispositif et le collectif. Nous reprenons cette typologie ici. D'emblée, soulignons que nos analyses confirment que

le goût pour la musique est une épreuve, il se découvre et s'établit à travers le contact travaillé et répété. En effet, on ne naît pas amateur, on le devient. L'attachement qui existe entre un amateur et sa musique se réalise et évolue au fur et à mesure d'une série d'accomplissement de pratique.

4.2.1 L'attachement à la musique à travers l'objet

L'amour d'un amateur pour sa musique passe inmanquablement par un attachement pour la musique en tant que telle. Les amateurs que nous avons rencontrés sont tous attachés à « leur musique », elle fait impression sur eux de manière très personnelle. En effet, lors des entrevues chacun des amateurs nous a parlé de « sa » musique comme un objet à soi. À première vue, quiconque écoute une musique à un moment donné peut revendiquer, non sans légitimité, apprécier cette musique. Toutefois, il existe entre un amateur et sa musique un lien spécial qui s'établit lorsque la curiosité passagère cède le pas à la réflexion, à une exploration pour découvrir un univers qui demande à être compris et apprécié (Hennion, 2009).

Thibault décrit très bien ce lien spécial lorsqu'il nous raconte cette soirée où il a découvert Booba par le biais de son ami, Nicolas, qui savourait, ce même soir, la sortie du nouveau clip du rappeur:

« On était à un repas chez une amie et c'était justement le jour de la sortie du nouveau clip de Booba qui devait sortir à 19h ou 20h en exclusivité ! Et là donc Nico voit l'heure, il devait être aux alentours de 19h, il sait que le clip est dispo alors il est parti s'isoler vite fait dans le salon, il a pris l'ordi pour se mettre le clip... Et là je l'ai rejoint, je lui dis : « bah tu vas faire quoi », il me dit qu'il va écouter le nouveau clip de Booba ! Alors moi tu vois je commençais à me foutre de sa gueule, parce que tu vois à l'époque pour moi Booba c'était ridicule quoi ! Et du coup, il me dit « nan, nan, c'est mort je veux pas écouter avec toi » et vraiment ça ce voyait que ça lui tenait

à cœur et qu'il voulait pas écouter avec moi ! Mais j'ai compris plus tard pourquoi, quand vraiment j'ai commencé à aimer moi aussi !

[...] Maintenant si Booba sort un nouveau truc et qu'on est tous les deux, on peut le découvrir la première fois tous les deux ! Parce que si tu veux, y'a une espèce de non dit, c'est comme une règle implicite... Si on découvre un nouveau truc de Booba tous les deux, pendant que la chanson va passer on parlera pas quoi ! Même si on trouve un truc génial quoi, que d'un coup il dit une phrase, une punch line énorme, on va pas la relever sur le moment parce qu'on veut rester concentré sur ce qui suit quoi ! Et on veut totalement être focalisé sur le moment et donc on se parlera pas et après on en parlera et on va être ouf quoi ! Mais la première fois j'ai besoin de l'écouter soit seul ou soit avec des personnes qui sont dans le même état d'esprit que moi et qui vont être focalisé dessus quoi ! Et encore moins avec un type qui va avoir des aprioris et qui va reprendre une phrase qui paraît stupide au premier abord, mais qui en fait est beaucoup plus profonde ! » (Thibault).

Cette anecdote est révélatrice du lien particulier qui existe entre un amateur et sa musique. Le fait de vouloir découvrir et de pouvoir apprécier un nouveau morceau de son artiste favori en étant seul ou avec quelqu'un qui partage les mêmes goûts et qui détient les mêmes références culturelles démontre bien le contexte particulier, nécessaire et préalable à une « bonne » dégustation.

Cet aménagement du contexte fait partie du « travail », qui rend l'amateur plus habile à faire apparaître les objets qu'il saisit et plus à même de reconnaître ce que d'autres reconnaissent (Hennion, 2005) et qui traduit un « effort explicite » de la part de l'amateur qui se lie peu à peu à son objet au fur et à mesure de ses efforts. Thibault nous explique à ce sujet comment il a du s'imprégner de l'univers de Booba pour réussir à déchiffrer les paroles :

« Quand j'ai commencé à écouter les premiers album de Booba, je me suis dit putain, mais c'est incompréhensible quoi ! Je comprenais vraiment pas les paroles, honnêtement, j'arrivais pas à comprendre ce qu'il disait, pas le sens des phrases, mais des

mots ! C'est à force d'écouter et de lire les paroles attentivement que j'ai commencé à écouter vraiment.» (Thibault).

Ainsi, pour un novice, la musique de Booba va être, à première vue, dénuée de sens et d'intérêt car comme l'explique Thibault, il a lui a fallut du temps et un véritable l'apprentissage du langage de Booba pour être à même d'apprécier la musique de l'artiste pour ce qu'elle est « vraiment ». En résumé, la musique est tributaire de l'attachement qu'on a pour elle, elle est indissociable de l'activité personnelle (et parfois collective) qui en fait un objet attachant.

La rencontre avec la musique est déterminante pour les amateurs. Les souvenirs évoqués par ces trois amateurs sont révélateurs de l'importance de ces points de contact avec la musique dans leur cheminement musical personnel :

« Je me souviens exactement du moment où je me suis dit, la musique c'est trop important pour moi ! Je me souviens pas exactement de l'âge que j'avais, mais j'étais super jeune ! À l'époque j'avais un tourne-disque avec des 45 tours, je sais pas d'où je sortais ça, ça devait être de mes parents... Et du coup à l'époque, j'écoutais la musique là dessus... J'écoutais ça, j'adorais, j'avais mes petits disques... Y'avais un moment où mes parents m'avaient engueulé et j'étais pas de bonne humeur, et je me suis enfermée dans ma chambre... je me souviens parce qu'à cette époque-là j'écrivais un journal intime et j'avais marqué dans mon journal intime : « de toute façon moi j'écoute mes disques, mes disques ils me jugeront jamais ! ». En fait c'est ça le déclic où je me suis dit que la musique c'est vraiment mon petit refuge, mon petit cocon ! » (Élise).

« J'aime [la musique] depuis toute petite. J'ai des souvenirs de ça. Mes parents me disaient que quand j'avais 5 ans je voulais jamais dormir, ils se réveillaient à cinq heure du matin, j'étais en bas et je regardais la chaine des clips de M6. [...] J'ai certains souvenirs de ça, mais c'est surtout eux qui me disaient qu'à chaque fois que j'étais pas dans mon lit... je regardais des clips de musique » (Caroline)

« J'ai commencé à faire de la batterie très jeune et donc à écouter la musique que des batteurs jouaient, ça m'a exposé à plein de musiques différentes. J'ai fait dix ans de batterie et dix ans de saxophone plus ou moins. J'ai découvert plein de genres musicaux. Mes profs me donnaient aussi beaucoup de musique à écouter. Ça m'a vraiment fait grandir musicalement parlant. » (Simon).

On comprend à travers ces extraits le rôle déclencheur que jouent ces rencontres, ces moments de contact privilégiés avec la musique, qui permettent à l'auditeur de se sensibiliser et de s'attacher à un univers musical.

4.2.2 *L'attachement à travers le corps*

Écouter sa musique implique inévitablement la mobilisation des sens et du corps. Les deux extraits d'entretiens suivants montrent bien la manière dont la musique s'éprouve, autant positivement que négativement:

« J'ai vraiment du mal avec le jazz ! Je sais pas ! Je pense que j'ai été traumatisée quand j'étais petite. Mes parents m'ont amenée à un concert de jazz, c'était de l'impro et c'était pas vraiment mélodique et pour moi c'était un supplice quoi ! Musicalement parlant je trouvais pas ça du tout fluide ! Sérieux c'était physique quoi ! J'étais obligée de me boucher les oreilles tellement c'était horrible » (Élise).

« [...] Quand t'es sur le *dancefloor* d'une boîte à 5h du matin, tout le monde est fatigué et y'a le gars qui joue une tune que t'aimes trop et que tu connais, mais qui est pas trop connue et que tu vois les gens dans la salle qui s'allument au moment où ils entendent la première note de synthé, le premier accord de ce morceau, ou même qui reconnaissent juste le beat, c'est juste dingue ce que tu ressens ! » (Simon).

Lorsqu'il entre en contact avec la musique, le corps endure et réagit, il éprouve et est éprouvé. C'est à travers un contact direct et répété avec la musique que l'amateur travaille son corps. C'est par ce travail, cet engagement corporé, qu'il devient possible pour l'amateur de se rendre sensible aux différences qui comptent, qui lui permettent ainsi de faire apparaître plus clairement les objets qu'il saisit (Hennion, 2005). Deux amateurs nous racontent comment ils mettent en place des conditions immersives qui favorisent l'appréciation et la dégustation de leur musique :

« Parfois ça m'arrive de fumer des pétards. Souvent avant des sessions de digging, quand je suis à la maison et que j'ai rien à faire, je fume un pétard et ça me met dans une humeur... comme dans une ambiance bien particulière... ça me permet d'être focus sur les morceaux je vais découvrir. » (Caroline).

« En général, quand un nouveau titre de Booba sort il est dispo à midi au Canada et à cette heure-là je suis occupé, je suis à l'école et du coup je vais pas l'écouter sur le moment parce que je sais que y'aura des distractions, à tout moment tu peux être interrompu ! Enfin, j'ai pas moyen de m'isoler pendant 5 minutes et être sûr qu'on va pas me déranger ! Du coup j'attends souvent le soir et une fois rentré à la maison je parle un peu avec mes colocs, mais y'a un moment où je vais pouvoir m'isoler dans le salon, par exemple quand il font à bouffer quoi... donc je vais dans le salon, je ferme la porte, je mets le son, j'ouvre une bière, bah je roule un joint souvent aussi pour vraiment être au top du top ! Je me mets dans les conditions optimales, je pense plus à rien, je pense uniquement au moment, aux paroles de Booba, à ce que Booba dit ! Et là je lance le truc quoi ! Je rentre dans une phase presque de méditation ! Tu vois quand tu médites t'es censé plus penser à rien, bah moi je pense plus à rien sauf à Booba quoi ! » (Thibault).



Figure 1

Thibault, seul dans son salon, lorsqu'il s'installe pour découvrir une nouvelle chanson de Booba.

Les deux extraits d'entrevue soulignent bien la satisfaction et le bien-être procurés par le fait de se retrouver dans certaines conditions particulières qui engagent le corps tout entier. Des conditions d'écoute que Caroline et Thibault ont su faire émerger

avec le temps, en travaillant leur corps dans le but de créer des circonstances optimales pour l'écoute musicale. Dans une même optique, la figure 1, qui illustre Thibault vêtu d'un teeshirt et d'une casquette Unkut (marque de prêt à porter de Booba), buvant une bière et fumant un joint, illustre bien la véritable « préparation physique » mise en place par certains amateurs pour déguster leur musique de la meilleure manière qui soit. Ainsi les amateurs entraînent leur corps à « mieux » ressentir la musique. Plusieurs d'entre eux parlent d'ailleurs du pouvoir de la musique sur leur humeur, sur la manière dont ils vivent le moment présent. Ainsi, pour Caroline, écouter de la musique la calme; pour Thibault quelques notes d'un morceau qu'il apprécie suffisent à le mettre de bonne humeur :

« Quand je suis vraiment triste, excitée ou énervée, ou si j'ai des émotions fortes je vais avoir tendance à vouloir aller toute seule et écouter de la musique. Ça m'arrive par exemple de me balader toute seule avec ma musique dans les oreilles pour me calmer. Ça joue vraiment sur mes humeurs... c'est un réconfort pour moi ! » (Caroline).

« Ce matin j'ouvre les yeux, et je vois la neige donc si tu veux le matin pas au top de la forme, pas trop envie d'y aller quoi ! Je me suis quand même levé, j'ai pris ma douche et après je me casse bosser quoi ! Et à peine je suis sorti sur le pas de la porte, j'ai mis mon casque et je me suis mis Booba quoi ! Et avant même que j'ai descendu les escaliers, il doit y avoir 20 marches quoi, et bah j'étais déjà de bien meilleure humeur ! Je fredonnais les paroles dans ma tête et je rebondissais sur Booba ! Du coup j'étais rentré dans un mode où je pensais plus à rien, je pensais plus qu'à Booba ! Enfin aller au boulot quoi, mon chemin habituel donc pas besoin d'y réfléchir pour le prendre et Booba que j'entendais et qui m'a mis vraiment de bonne humeur quoi ! » (Thibault).

D'autres encore nous expliquent comment leur musique est reliée à leur corps, à leur esprit et fait partie de leur vie, y compris de leur histoire :

« Y'a des groupes que j'écoute et je sais pas, je ferme les yeux et j'ai l'impression de m'imaginer dans un endroit... avec certaines personnes... » (Élise).

« Tu peux écouter une chanson en particulier, tu l'écoutes à un moment donné de ta vie... tu vas l'écouter trois ans plus tard et ça te ramène exactement à un moment précis où t'as des souvenirs et t'as vécu quelque chose. Ça peut vraiment rappeler des périodes de ma vie avec des souvenirs très vifs [...] Tu vois cette chanson elle précieuse parce que je la partage avec quelqu'un. C'est quelqu'un que j'ai beaucoup aimé, on a eu une histoire vraiment compliquée... Et je sais pas, ça me fait penser à tout ça ! Ça me fait penser à moi comment j'étais avant ! Les erreurs que j'ai faites... Ça me fait penser à une belle relation... » (Caroline).

Cette force émotionnelle transmise par la musique, ou plutôt par une musique en particulier, montre bien l'importance du corps et du ressenti dans le rapport que les amateurs entretiennent avec leur musique.

4.2.3 L'attachement à travers le dispositif

L'écoute musicale est une activité hautement instrumentée qui évolue au rythme des avancées technologiques. Aujourd'hui les auditeurs peuvent écouter leur musique en utilisant des services d'écoute en *streaming*, des fichiers numériques, des CD, des vinyles voire même des cassettes à bandes magnétiques. Ils ont aussi accès à une grande variété d'enceintes, de casques audio, d'écouteurs, etc. Tous ces supports ont des qualités intrinsèques qui contribuent au plaisir musical (Nowak, 2013), et l'usage de différents dispositifs d'écoute permet de structurer une pratique d'écoute.

L'une des activités favorite de Johanne est, par exemple, de passer des heures entières à magasiner des disques :

« J'aime bien aller dans un magasin de musique puis flâner et écouter chaque album que je pense peut-être acheter avant de les

acheter ! C'est rare que j'achète un album sans l'écouter avant ! En fait ça arrive jamais ! Mettons que je suis chez Archambault, j'en ai comme un pile, puis là je les écoute tous l'un après l'autre ! J'écoute pas l'intégralité de chaque album, sinon je passerai comme 10 heures de ma vie là ! Mais j'écoute chaque chanson, je skip, puis je me dis celui je le prends pas, celui là je le prends... » (Johanne).

Même chose pour Caroline qui peut passer des heures sur Internet à la recherche de nouveautés :

« C'est vraiment quelque chose de précieux pour moi, de construire, d'aller chercher tout ça (les nouveautés)... C'est quand même beaucoup de travail, parfois je peux passer six heures d'affilée à juste être sur mon ordi et puis chercher ! Je découvre une chanson que j'aime bien, je vais voir l'album, j'écoute deux autres chansons du même album, je vais voir un autre album de quelques années avant pour voir l'évolution pour voir si j'aime bien ! Ensuite si ils ont fait des featuring avec d'autres artistes... c'est comme par connexion en fait ! » (Caroline).

Ces petits rituels, construits autour des dispositifs, font partie intégrante de l'activité d'écoute et nourrissent, d'une certaine façon l'attachement à la musique.

Aussi, les objets nécessaires à l'écoute et les situations qu'ils occasionnent ont la capacité de faire surgir chez l'auditeur un état ou un évènement particulier. Cette affordance des dispositifs d'écoute s'illustre très clairement lorsque les amateurs décrivent leur pratique selon différentes situations d'écoute. Simon nous explique par exemple qu'écouter sa collection de vinyles ou de fichier MP3, sont deux activités complètement différentes. Pour lui écouter et mixer ses vinyles est une activité qui engage son corps tout entier et demande une attention particulière tandis que l'écoute aléatoire de fichiers MP3 sera plus appropriée à l'accompagnement d'une activité :

« Quand je mix, je suis juste debout là en face des platines et j'écoute la musique qui est train de jouer... après y'a aussi la phase où je suis en train de me demander qu'est-ce que je vais mettre après ! [...] Et puis dans la plupart des disques que j'achète il y a 15 minutes par face, du coup t'es obligé de tout le temps choisir la musique que tu veux écouter, tu peux pas juste lancer la musique en

mode *shuffle* comme sur iTunes. Après c'est sr quand je cuisine par exemple je préfère écouter en mode *shuffle* ! » (Simon).

Les objets nécessaires à l'écoute et les conditions dans lesquelles se déroule l'écoute rentrent en jeu dans l'expérience musicale de l'amateur. Chaque dispositif utilisé module le rapport que les amateurs entretiennent avec leur musique. Ainsi, l'investissement d'une installation sonore digne de ce nom peut s'avérer primordial pour certains amateurs, comme pour Johanne (cf figure 1.1), pour qui la chaîne hifi occupe une place centrale, à la fois utilitaire et décorative, dans son salon : « je suis vraiment attachée à ma chaîne... tsé elle est comme au milieu de mon salon... elle fait vraiment partie de la déco, c'est plus que juste un chaîne hifi ! » (Johanne)



Figure 2

Installation dédiée à l'écoute musicale dans le salon de Johanne.

Même chose pour Simon qui s'est équipé de platines de mixage professionnelles pour écouter ses vinyles (cf figure 3). Il explique d'ailleurs à quel point il est attaché à ses platines et à « son » installation, en l'occurrence une installation personnalisée, qu'il a réalisée lui-même et pour laquelle il a construit une table adaptée : « j'étais tellement content le jour où j'ai installé mes platines dans le salon !! C'est vraiment mon installation... j'ai construit une table, ma copine m'a offert des caisses pour ranger mes disques... Je passe tellement de temps dessus ! » (Simon).



Figure 3

Installation quasi professionnelle dans le salon de Simon.

Les différents supports utilisés peuvent suggérer une façon de s'approvisionner, d'organiser ou d'écouter et faire ainsi émerger des conditions d'écoute particulières.

Simon nous explique par exemple comment l'iPod a pu influencer sa pratique d'écoute à un moment donné :

« Quand j'avais mon iPod avec 80 gigas, j'étais un peu maniaque avec ça, il fallait toujours que ma musique soit mise à jour ! Quand je rentrais chez moi le soir je téléchargeais de la musique et je branchais mon iPod tous les soirs pour être sûr qu'il y avait toutes les nouveautés dessus ! » (Simon).

Pour Simon, le fait d'avoir la possibilité d'emporter une grande quantité de musique partout avec lui l'incitait à télécharger et à consommer davantage de fichiers de MP3. Contrairement à ses platines qui l'invitent à acheter des disques et à consommer sa musique de manière plus consciencieuse :

« Ça me coûte peut-être 13 dollars par disque pour avoir entre deux et quatre morceaux. Donc c'est quand même un prix qui fait en sorte que ça nécessite une réflexion plus approfondie sur la manière dont j'achète la musique. Tandis qu'avant c'était l'opposé, tous les jours je me connectais et je téléchargeais tout, genre ok ça je connais un peu, ça, ça me dit quelque chose, je connais ce label, j'aime bien cette pochette, ce gars là à un nom drôle... et je me retrouvais avec dix fichiers qui étaient en train de se télécharger sur mon ordinateur ! » (Simon).

Le fait de privilégier l'écoute d'un disque vinyle ou d'un fichier MP3 sur un baladeur reflète différentes facettes de l'attachement d'un amateur pour sa musique. Apprécier le son caractéristique du vinyle, l'esthétique des pochettes et du disque, ainsi que les gestes requis pour le faire jouer sont autant de facteurs qui nourrissent l'amour d'un amateur pour sa musique. Tout comme le fait de pouvoir transporter sa collection musicale sans contrainte; c'est finalement l'agrégation de plusieurs dispositifs qui va permettre à l'amateur de profiter de sa musique au maximum.

On soulignera d'ailleurs la multiplicité des objets mobilisés par les amateurs pour écouter leur musique. En effet, la plupart des amateurs que nous avons rencontrés ont recours à plusieurs dispositifs d'écoute, numérique ou non, en fonction des situations, de leurs envies, de leurs besoins ou encore de leurs humeurs. Comme Simon qui partage son temps d'écoute entre ses disques vinyles, sa collection de fichiers MP3 et la lecture fichier musicaux en *streaming* sur YouTube ou SoundCloud selon qu'il a besoin de se concentrer lorsqu'il travail, d'emporter sa musique avec lui lorsqu'il se déplace ou qu'il a l'envie de s'engager corps et âme dans son écoute en mixant ses vinyles. La diversité des supports et des formats d'écoute mobilisés par Simon dans sa pratique quotidienne traduit la recherche d'un confort d'écoute optimal en fonction des dimensions spatiales et temporelles qu'impliquent les diverses situations d'écoute au quotidien.

4.2.4 L'attachement à travers le collectif

L'écoute musicale est généralement une pratique solitaire. Tous les amateurs que nous avons rencontrés entretiennent en effet une relation intime avec leur musique. Toutefois, le goût pour la musique peut, dans certains cas, se construire en rapport avec les autres. En effet, les bonnes choses ne se révélant pas de façon automatique, s'appuyer sur les autres peut s'avérer être une bonne stratégie pour celui qui souhaite se rapprocher des bonnes choses. Élise et Simon nous racontent par exemple comment certaines personnes ont joué un rôle clé dans la constitution de leur portefeuille de goûts musicaux :

« C'est un peu mon frère qui m'a initié à la musique au début... il déménageait, il avait plein, plein de CD, il avait pas la place de les emmener du coup il les a laissés chez mes parents. Et moi bah je me suis retrouvé avec pleins de CD de pleins de groupe que je ne connaissais pas. Et puis j'ai commencé à écouter et ouais, en gros c'est un peu comme ça que je me suis fait ma petite culture

musicale ! J'ai découvert plein de trucs grâce à ça et j'ai continué à écouter un peu le même genre de musique toute ma vie » (Élise)

« J'avais un ami à moi qui était un peu bizarre, qui est toujours un peu bizarre d'ailleurs... il était ultra avancé pour son âge, il écoutait plein de musique que personne n'écoutait... Il m'a donné plein de musique. Grâce à lui j'ai découvert tout un pan de musique alternative, le début de l'électronica avec le « crowd rock »... C'est vraiment ce pote qui m'a allumé sur la musique » (Simon).

Plusieurs amateurs nourrissent aussi leur attachement à la musique grâce à une relation d'échange avec un groupe de personnes, généralement proches, qui partagent les mêmes sensibilités musicales. C'est le cas de Thibault et de Caroline qui font partie de « groupes » Facebook plus ou moins grands, dédiés à l'échange d'information musicales :

« J'ai créé un groupe sur Facebook qui s'appelle « l'équipe hip-hop ». Au début on était une petite bande dessus, on doit être une cinquantaine maintenant parce qu'il y a des potes qui ont invité d'autres potes ![...] On se partage des p'tits sons c'est hyper cool quoi ! Y'a plein de choses différentes, donc là je découvrais pas mal de sons comme ça ! » (Thibault).

« On a un groupe de quatre potes, on partage une playlist qui s'appelle « one song a day »... Chacun doit ajouter une nouvelle chanson par jour. Puis ce qui est cool c'est qu'on écoute tous à peu près le même genre de musique donc c'est trop bien de pouvoir découvrir de nouvelles choses sans pour autant avoir à faire tout le travail pour aller la chercher ! » (Caroline).

En s'échangeant des morceaux, Thibault et Caroline enrichissent non seulement leur répertoire musical, mais aussi leurs activités liées à la musique. En effet, le partage de musique et les conversations qui entourent ces échanges font partie de l'expérience d'écoute et font vivre leur attachement à la musique. Certains prennent aussi plaisir à endosser le rôle d'éclaireur ou de guide. Une relation plus unilatérale que la précédente où l'amateur trouve un intérêt à dévoiler et partager ses goûts avec les

autres, à rendre accessible ses découvertes. Thibault a déjà endossé ce rôle, au sein d'un autre groupe Facebook réunissant 250 personnes qu'il anime régulièrement en postant un chanson chaque vendredi pour « célébrer le début du weekend » :

« À une époque, quand j'étais en école d'ingénieur, on avait un groupe Facebook avec toute notre promo pour s'échanger des infos... on devait être 250 ! Et j'avais un petit rituel sur ce groupe, tous les vendredis vers midi quand je prenais ma pause, je postais un petit message sur le groupe avec une chanson ! Et je leur faisais découvrir une chanson pour... je sais pas, pour célébrer le début du weekend ! Sur les 200 personnes je sais pas...j'espère qu'il y a des gens qui auront eu la curiosité de cliquer sur le lien et d'écouter un peu ! Et de se dire : « à ce mec, il est pas si con ! » »
(Thibault).

Ces échanges interpersonnels, animés par un intérêt partagé au sein d'un collectif, permettent de créer et de cristalliser des liens autour de l'expérience d'écoute. Il ressort clairement de nos discussion avec les amateurs que l'échange en matière de musique, qu'il s'effectue au sein d'un collectif ou simplement entre deux personnes, permet aux amateurs de mieux connaître et de mieux apprécier la musique et donc de nourrir leur attachement.

4.3 Synthèse

Pour conclure ce chapitre, nous proposons de synthétiser les principaux constats effectués. Tout d'abord, l'examen des différents portraits d'amateurs nous a permis d'identifier les quatre dimensions de l'attachement à la musique décrites par Hennion. Nous avons pu constater que l'objet, le corps, le dispositif et le collectif jouent un rôle crucial en terme d'attachement à la musique pour l'ensemble de nos amateurs. Toutefois, il nous a semblé que ces modalités d'attachement ne ressortaient pas de façon égale chez tous les amateurs. Certains, comme Thibault, sont davantage engagés dans leur pratique d'écoute musicale à travers leur corps, alors que d'autres,

comme Simon ou Johanne, attachent plus d'importance aux dispositifs d'écoute eux-mêmes. Pour d'autres encore, comme Luc, ces quatre dimensions ressortent de manière plus équilibrée. Enfin, il nous semble nécessaire d'élargir notre analyse au delà des dimensions pensées par Hennion. Il est en effet ressorti des entrevues que le numérique implique de nouvelles pratiques en terme d'approvisionnement, de conservation, de découverte, d'information et de partage qui participent à nourrir l'attachement des amateurs pour leur musique. Nous proposons d'en discuter dans un cinquième et dernier chapitre.

CHAPITRE V

L'ÉCOUTE EN ENVIRONNEMENT NUMÉRIQUE

Si l'activité d'écoute, ce moment passé à écouter un morceau de musique quel qu'il soit, représente l'épine dorsale de toute pratique d'écoute musicale, celle-ci ne s'y limite pas et recouvre d'autres formes d'activités. Les processus d'approvisionnement et d'acquisition, de découverte et de documentation, ainsi que les opérations de partage de contenu font aussi partie des pratiques d'écoute musicale. Toutes ces activités sont en réalité entremêlées. De plus, elles ne sont pas seulement affaire de contenu et de signification, elles sont aussi affaire de formats, d'équipements et d'usages. Considérant l'environnement numérique et connecté, nous nous questionnerons, au cours de ce cinquième et dernier chapitre, sur les conditions, les formes et les pratiques d'écoute musicale contemporaines. Autrement dit, qu'est-ce que la musique, combinée au contexte numérique, fait faire aux amateurs aujourd'hui ? Il sera donc question dans ce chapitre de rendre compte des activités concrètes dans lesquelles s'engagent les amateurs de musique dans un univers numérique et connecté. Dans un premier temps, nous nous arrêterons sur les moyens d'approvisionnement musicaux utilisés par les amateurs aujourd'hui. Puis, dans second temps, nous examinerons les pratiques de conservation et stockage de la musique employées. Dans un troisième temps, nous nous arrêterons sur les stratégies de découvertes, d'information et de partage musicale. Enfin, pour conclure ce chapitre nous proposerons une synthèse des différents points abordés.

5.1 S'approvisionner en environnement numérique et connecté

5.1.1 L'environnement numérique, un environnement dématérialisé ?

Écouter implique d'utiliser des supports qui permettent de rendre accessible un morceau de musique à une oreille. Combinées à Internet, les technologies numériques réorganisent les formes de distribution de la musique. Au vinyle, à la cassette et au CD sont ainsi venus s'ajouter au fil des ans les fichiers MP3, que les internautes téléchargent de façon légale ou non, le *streaming*, gratuit ou payant, et d'autres. Au fil des innovations, la musique devient moins imposante, plus accessible et plus mobile. Ghosn (2014) nous fait d'ailleurs remarquer que l'industrie musicale a toujours tendu vers une musique plus numérique et moins physique :

« Dans la longue histoire de la musique enregistrée qui se déroule tout au long du XXe siècle, il [le format MP3] n'est au fond que l'aboutissement d'une recherche constante, consistant à aller à la fois vers davantage d'espace de stockage et davantage, aussi, de fidélité au son. Ainsi, du cylindre au 78 tours, puis aux diverses versions du vinyle (45 tours, 33 tours), de la cassette, et ce, jusqu'au CD, tout peut être regardé et analysé comme une longue progression vers la numérisation » (Ghosn, 2014).

Les auditeurs évolueraient donc dans un environnement où la musique serait de moins en moins palpable et où les choix qui s'offrent à eux en matière de supports seraient de plus en plus nombreux. Nous relativisons toutefois cette notion de dématérialisation. En effet, il est important de souligner que pour lire un fichier MP3, écouter sa musique en *streaming* ou via une web radio, il est impératif de disposer d'un ordinateur, d'un téléphone intelligent ou d'un baladeur MP3 disposant d'un disque numérique permettant de stocker des données. Le matériel n'a donc pas disparu, c'est plutôt le mode de stockage individuel qui a été transformé (Pucheu et Matthews, 2006).

Le numérique et Internet auraient finalement permis l'augmentation et l'hétérogénéisation des canaux de la distribution musicale. Cette augmentation se

traduirait elle-même par une déconcentration de la diffusion. En effet, « aujourd'hui, la musique enregistrée se fond en un flux, un service disponible sur de multiples canaux » (Bouton, 2014). On observe en effet une diversification des moyens d'approvisionnement chez les amateurs de musique. Afin d'étayer nos propos, nous discuterons, au cours des paragraphes suivants, les différents moyens d'approvisionnement utilisés par les amateurs que nous avons rencontrés.

5.1.2 *Le téléchargement*

Le téléchargement de fichiers MP3 via réseaux P2P est l'emblème de l'avènement du numérique et de l'Internet dans le fonctionnement de l'industrie musicale. Les amateurs que nous avons rencontrés ont tous, à un moment donné, pratiqué le téléchargement illégal, de façon plus ou moins intense et plus ou moins durable. Pour Johanne et Thibault le téléchargement illégal est une pratique anecdotique. Thibault explique que la contrainte technique du téléchargement illégal représente un frein important dans sa pratique : « franchement c'est chiant quoi ! Tu passes un temps fou à trouver le bon son, t'es même pas sur de ce que tu vas trouver... de la qualité je veux dire. Je prends pas vraiment de plaisir à télécharger quoi ! » (Thibault). Johanne, quant à elle, télécharge seulement des titres *mainstream*, qu'elle ne valorise pas beaucoup : « le dernier titre que j'ai téléchargé c'était une tune de David Guetta... elle me faisait bien triper, mais je l'aurais jamais acheté ! » (Johanne). Sa, « conscience » l'empêche de télécharger des titres d'artistes qu'elle affectionne réellement et la pousse à respecter le principe du droit d'auteur.

Pour les autres amateurs que nous avons rencontrés, le téléchargement illégal a joué un rôle très important dans leur parcours d'aficionado, en leur permettant de consommer et de posséder un grand nombre de titres sans aucune contrainte financière. Cette accessibilité leur a ainsi permis de collectionner un grand nombre de fichiers MP3 qu'ils conservent encore précieusement. Mais pour ces amateurs, le

téléchargement est aujourd'hui devenu une pratique d'approvisionnement accessoire. Chacun d'eux a trouvé un autre moyen, plus efficace ou plus éthique, pour s'approvisionner en musique ; comme le *streaming*, l'achat de disque physique ou encore le téléchargement légal.

Pour autant, les amateurs ne renient pas la logique et le modèle sur lequel est basé le téléchargement illégal, qu'ils revendiquent même parfois comme la norme en matière d'accessibilité musicale : « je suis pro téléchargement ! Je trouve ça tellement beau d'avoir accès à toute la musique que tu veux... Tsé c'est complètement con... Ça veut dire quoi ? Si t'as de l'argent, tu peux accéder à la culture et si t'en a pas tu peux pas ! » (Élise). Si le téléchargement illégal apparaît donc aujourd'hui comme une pratique secondaire, il n'en reste pas moins un symbole en terme de consommation musicale. En effet, il semblerait que le modèle de la gratuité et de l'accessibilité instauré par les réseaux de téléchargement P2P ait délimité les premiers contours d'une « nouvelle » façon de s'approvisionner et donc de consommer sa musique⁸.

Quant au téléchargement payant, on remarque que les amateurs qui adhèrent à cette pratique sont généralement ceux qui n'ont jamais été accrochés par le téléchargement illégal. Thibault, par exemple, s'approvisionne principalement via l'iTunes Store. Il est très méticuleux dans ses achats et identifie très précisément les albums pour lesquels il est prêt à dépenser de l'argent :

⁸ Le téléchargement illégal s'est implanté comme le premier modèle d'approvisionnement musical en environnement numérique et connecté. Mais ce procédé ne permettant pas de rémunérer les professionnels de l'industrie, notamment les artistes, un modèle de téléchargement payant plus respectueux des droits d'auteurs et donc en théorie plus durable a vu le jour. C'est le modèle de l'iTunes Store insaturé par Apple en 2003 où chaque morceau est vendu au tarif unique de 99 centimes, et de 9,99 dollars US par album.

« Y'a que deux choses que j'achète sur iTunes en terme de musique. J'achète uniquement des rappeurs indépendants, parce que j'estime que je peux dépenser 10 balles pour acheter leur album ! Ils sont indépendants, c'est plus la galère pour eux quoi ! [...] Et après la deuxième catégorie de ce que j'achète sur iTunes bah c'est Booba ! C'est uniquement Booba ! J'achète pas pour lui faire de l'argent parce qu'il a assez de tunes etc. En fait j'achète pas pour l'aider lui quoi ou pour l'encourager ! Mais c'est juste pour qu'il encule tout quoi ! Pour qu'il soit numéro un des ventes ! Moi je veux que Booba soit numéro un des ventes ! » (Thibault).

L'acte d'achat, même s'il est virtuel, revêt donc une forte symbolique. Thibault raconte qu'il est « content de participer » à la réussite de Booba ou même d'un rappeur indépendant, il s'implique réellement à travers son achat. Il semblerait ainsi que la valeur accordée à un album acheté légalement sur la toile, comparativement à un album issu des réseaux P2P, soit plus importante. Toutefois cette supposition ne peut s'appliquer à l'ensemble des amateurs. Pour certains le téléchargement payant est vécu comme une contrainte. Élise explique par exemple que, pour elle, le téléchargement légal est une solution de derniers recours : « parfois ça m'arrive d'acheter des trucs que trouve nulle part... au bout d'un moment bah c'est bon quoi ! OK ! Je vais l'acheter quoi ! Mais faut vraiment que je le veuille absolument et qu'il soit introuvable ailleurs ». (Élise).

Finalement nous retiendrons que la pratique du téléchargement illégal, ou au contraire légal, est assez révélatrice de la façon dont les amateurs s'attachent à leur musique. Certains se sentiront plus proches de leur musique en soutenant directement les artistes qu'ils apprécient alors que d'autres auront besoin d'une offre (presque) illimitée pour pouvoir nourrir leur amour pour la musique. Le téléchargement qu'il soit est légal ou non représente en fait une tactique (au sens de De Certeau, 1990) d'approvisionnement mise en place par l'amateur pour cultiver son attachement à la musique. Nous noterons aussi que ces tactiques ne sont jamais figées, elles évoluent au

gré du « travail » qu'effectue l'amateur pour « faire arriver » ce plaisir de l'écoute (Hennion, 2009).

5.1.3 *Le streaming*

Apparu quelques années après les services de téléchargement décrits précédemment, le *streaming*⁹ est une pratique montante de l'écoute musicale contemporaine. Cette technologie, permet, grâce à une connexion Internet, la lecture d'un flux audio ou vidéo à mesure qu'il est diffusé. Dès lors, le stockage des fichiers consommés via un service de *streaming* est provisoire, les fichiers n'apparaissent pas directement sur le disque dur de l'auditeur, et à aucun moment ce dernier ne peut s'emparer matériellement du contenu qu'il écoute ou visionne. L'écoute musicale en *streaming* peut être gratuite ou payante. Nous évoquerons d'abord les services payants, accessibles par abonnement mensuel¹⁰.

Pour Luc, Élise et Johanne qui ont choisi de souscrire à un abonnement, il semble que les services de *streaming* payant soient la réponse éthico-pratique idéale en matière d'approvisionnement musical. Le vaste catalogue proposé par les plateformes leur donne un accès rapide et presque illimité à la musique sans induire aucun acte d'achat réel : « c'est tellement facile d'écouter ta musique... tu te connectes, tu cherches ton artiste ou ton morceau et c'est tout ! En trois clics c'est réglé quoi, tu te poses pas plus de questions que ça » (Luc). Leur compte premium leur donnant accès à un vaste catalogue musical hors connexion, ils peuvent emporter leur musique partout avec

⁹ Le *streaming*, que l'on peut traduire en français par lecture en continu ou flux direct, désigne un principe d'envoi de contenu en direct ou légèrement différé.

¹⁰ Ce type de service, initié par l'entreprise Suédoise Spotify en 2006, propose un vaste catalogue de musique qui peut être parcouru par artiste ou par album et également par un système de liste de lecture personnalisée. La plupart sont basés sur le modèle du « *freemium* » (Wagner et al, 2014).

eux : « je paye un abonnement avant tout pour avoir accès à ma musique sans aller sur mon 3G, ça m'évite de gaspiller toutes mes données en écoutant ma musique quand je me déplace » (Johanne). Finalement, il ressort des entrevues que s'abonner à un service de *streaming* musical, c'est s'engager sur le long terme dans ce type de pratique : « j'utilise Spotify depuis 2007, c'est sur cette plateforme que j'écoute toute ma musique, je ne compte pas changer de si tôt » (Luc).

Outre le modèle payant qui s'est largement développé ces dernières années, le *streaming* est aussi un moyen utilisé pour écouter sa musique gratuitement en ligne. Tous les amateurs que nous avons rencontrés écoutent de la musique de cette façon, notamment sur YouTube, qui représente pour la plupart le moteur de recherche et d'écoute musicale par excellence : « quand je cherche une tune, je vais sur YouTube, c'est comme mon Google, mais de musique et de vidéo » (Johanne). Ghosn (2014) explique cette tendance en comparant YouTube à une disquaire généraliste :

« YouTube [...] est devenu peu à peu une vaste alternative à ce qu'est un disquaire : les mélomanes peuvent y trouver, sous réserve qu'ils aient une tolérance envers les qualités de sons souvent médiocres, à peu près tout ce qu'il est possible de chercher. C'est ainsi que l'on peut y voir des documents sortis des archives de l'INA (on songe par exemple à l'émission des années 1960 et 1970, *Pop 2*, qui a filmé des groupes d'avant-garde en concert à Paris, comme Can, Soft Machine ou une éphémère, mais légendaire reformation d'une partie du Velvet Underground au Bataclan parisien...) » (Ghosn, 2014).

Contrairement au *streaming* par abonnement, le *streaming* gratuit est plus volatile et peu d'utilisateurs s'engagent en profondeur dans l'utilisation de ce genre de plateforme : « YouTube c'est génial, j'écoute presque quotidiennement de la musique sur YouTube... si tu veux voir les clips c'est un peu le passage obligé... mais ça va pas vraiment être ma musique, c'est plus de la musique... » (Simon). L'écoute en *streaming* gratuitement répondrait ainsi aux impulsions, aux envies

musicales momentanées des auditeurs, mais n'engendrerait pas de comportement de conservation ou de stockage de la musique. Les amateurs auront surtout tendance à l'utiliser comme un outil d'appoint complémentaire, dans le but d'assouvir leurs envies du moment et lorsque les conditions techniques le permettent.

Toutefois, pour certains, qui ne sont pas prêts à verser de contrepartie financière pour écouter leur musique, le *streaming* gratuit s'avère la réponse idéale et les ruses et tactiques mises en place par ces derniers leur permettent de jouir pleinement de ses avantages : « j'ai jamais acheté de musique... j'arrive très bien à me débrouiller toute seule ! Une partie de ma musique est sur mon compte YouTube, j'enregistre mes écoutes par *playlist*, ça me permet de me créer ma bibliothèque perso, mais sans dépenser un sou ! » (Caroline). A l'instar du téléchargement, l'utilisation plus ou moins importante du *streaming* (gratuit ou payant) relève d'un arbitrage personnel de l'amateur, et la recherche du meilleur confort d'écoute est ce qui le guide principalement dans ses tactiques d'approvisionnement musical.

5.1.4 Un retour du support matériel

Le téléchargement et le *streaming* musical ont réorganisé les modes d'approvisionnement à la musique en facilitant l'accès à un vaste choix contenu et en diminuant fortement les contraintes matérielles de l'écoute musicale. Toutefois, il serait inexact de croire que l'essor des technologies numériques et d'Internet signifie pour autant la disparition des supports d'écoute traditionnels que représentent le CD, le vinyle et même la cassette. On remarque en effet chez certains amateurs un regain d'intérêt pour ces supports d'écoute. Pour certains, le disque vinyle se fait une place de choix dans leur bibliothèque :

« J'ai des platines et j'achète des disques vinyles depuis juillet 2014. Ça faisait longtemps que j'avais cette envie... Un truc qui

m'a beaucoup attiré avec le vinyle c'est qu'il y a quand même une grosse renaissance de manière générale, et notamment dans l'univers de la musique électronique qui m'intéresse. Bon au niveau logistique c'est pas mal le pire truc que tu puisses acheter, mais je regrette pas du tout... C'est même quelque chose de très addictif, j'adore ça ! » (Simon).

Le vinyle, l'aura d'exception qui enveloppe son écoute, permet à l'amateur d'organiser sa pratique autour de lui. L'acquisition, la collection et l'attention particulière portée à ces objets s'inscrivent dans le prolongement de l'attachement que l'amateur porte pour sa musique dans l'univers numérique. Il semblerait alors que l'amateur qui fait le choix conscient d'investir dans une collection de CD ou de vinyle s'efforce de pallier aux inconvénients d'une bibliothèque numérique, par nature plus disparate et volatile (Ghosn, 2014). C'est ce qu'explique Johanne quand elle parle de sa collection de CD : « tous les albums que j'achète en physique c'est parce que je veux les écouter dans la durée. Je veux vraiment en garder une trace... » (Johanne).

Finalement, les différentes technologies se rapprochent et s'entremêlent au cœur des pratiques d'écoute des amateurs. Ils combinent les moyens et supports disponibles pour maximiser leur expérience et travailler encore davantage leur attachement :

« Je vais plus acheter de la musique joyeuse, chaleureuse en vinyle, du type funk et saoul, parce que c'est un son, je trouve, qui se prête bien à ce genre de musique. Et puis c'est plus convivial comme écoute aussi ! Et puis y'a le fait de toucher un peu ... Mais bon je prétends pas que le vinyle est mieux que le mp3 ou que le mp3 est mieux que le vinyle, fondamentalement je m'en fou ! C'est différent, c'est une autre façon de triper sur la musique ! » (Luc).

5.2 Conserver, organiser et trier sa musique

Face à un contenu musical souvent immatériel, les stratégies mises en place par les amateurs en terme de conservation, d'organisation et de tri de leur collection musicale ont évolué. Nous présentons ces stratégies dans les paragraphes suivants.

5.2.1 Évolution de la bibliothèque musicale

Les bibliothèques musicales numériques sont de plus en plus fournies et ont, pour certains, même remplacé la bibliothèque musicale traditionnelle. C'est le cas pour Élise : « j'utilise plus du tout de CD, toute ma musique est sur mon compte Deezer ». L'immatérialité de la musique associée au MP3 a donné naissance à l'idée que la musique n'a pas besoin d'être stockée chez soi (Ghosn, 2014). Grâce au « cloud » on peut stocker sa musique « ailleurs », dans un endroit tiers accessible via une multiplicité d'outils (ordinateur, téléphone, tablette) et de personnes: « toute ma musique est sur mon nuage, je peux y avoir accès sur mon ordinateur ou sur mon téléphone... Tout est synchronisé » (Luc). Le « cloud » permet ainsi à l'utilisateur de conserver facilement une quantité de morceaux considérable : « j'ai déjà trois disques durs qui sont remplis parce que j'ai plus assez de place sur mon ordi. C'est pour ça que j'ai décidé de faire ça en *streaming*, pour ne pas avoir à gérer toute cette place ! » (Caroline). Cette technologie de stockage permet d'aborder la musique différemment, en se libérant des contraintes matérielles.

Si certains n'éprouvent aucun problème à conserver leur musique vers un hébergement transparent comme le « cloud » ou un compte d'écoute en *streaming*, d'autres reconnaissent avoir plus de mal à lâcher prise : « j'utilise Rdio donc une partie de ma musique est stockée en ligne, mais j'avoue que je m'accroche encore pas mal au CD... J'y tiens... J'aime avoir mes disques qui traînent et pouvoir perdre mon

temps à fouiller dans ma collection » (Johanne). L'attachement de Johanne pour ses CD montre combien les « paratextes » (boîtier, jaquette...) dont sont dotés les CD, les vinyles etc, permettent de faire vivre l'attachement de l'amateur en apportant d'autres éléments à la seule écoute du flux sonore (Granjon et Combes, 2007). Outre cet aspect, le besoin même de posséder sa musique numérique se fait encore sentir pour certain : « c'est con, tous mes fichiers MP3 sont dans mon nuage, mais ils sont aussi tous sur le disque dur de mon ordinateur. Je sais pas... c'est important pour moi qu'ils soient tous là » (Simon). Finalement la numérisation des bibliothèques musicales est une tendance lourde, mais elle suscite également des tensions qui démontrent le rapport très personnel d'un amateur avec sa musique.

5.2.2 L'art de s'organiser

« J'ai un dossier de musique qui m'a suivi très longtemps. C'était mon bébé ! Fallait pas y toucher ! Je l'organisais de manière alphabétique. J'étais une psychopathe ! Je les renommais, je réécrivais le nom des dossiers pour que ce soit vraiment à ma manière. Pareil quand j'avais des CD, je les trillais par ordre alphabétique. J'avais une fiche qui disait : j'ai prêté ce CD à untel. Au dos de tous mes CD, j'avais une petite étiquette avec une étoile pour pouvoir les reconnaître. À l'époque des CD gravés, j'imprimais les jackets aussi... Maintenant que je suis sur Deezer, c'est un peu différent, j'organise ma musique par playlist, j'enregistre les albums, je note des morceaux... » (Élise).

Comme en témoigne cet extrait, le fait de classer, trier, ordonner et actualiser sa bibliothèque musicale est intimement lié l'attachement à la musique. Aujourd'hui, l'ordinateur domestique est devenu un outil de gestion incontournable à partir duquel il est possible d'orchestrer l'ensemble des opérations liées à la gestion et à l'écoute de contenus musicaux (Granjon et Combes, 2007). Les plateformes de *streaming* et les logiciels de lecture de fichiers MP3 offrent une gestion automatisée des bibliothèques numériques. Les informations nécessaires au classement de chaque morceau ou

album sont ajoutées automatiquement si elles ne sont pas préalablement renseignées. Le classement du contenu peut aussi être automatisé par titre, par album, par genre. À cette normalisation s'ajoutent des niveaux d'organisation et de classement plus personnalisés permis par la plasticité du numérique. Les classements se superposent les uns aux autres, comme pour Luc (figure 4) qui crée des listes de lectures en fonction de ses humeurs (« chill »), de ses activités (« party tracks ») ou même du genre (« FUUUuuuNK »).



Figure 4

Organisation de la bibliothèque musicale numérique de Luc par liste de lecture.

Pour certains, les listes de lecture sont l'occasion de créer des albums améliorés qui répondent parfaitement à leur goût et leur envie : « j'adore Marc Ronson, mais ses albums sont tellement inégaux que ça me fait chier d'écouter un album entier. Du coup je me suis fait une *playlist* "Marc" avec que les morceaux que j'aime bien de

lui ! » (Élise). Cette déconstruction/reconstruction du format d'écoute classique (l'album) est symptomatique de l'environnement libertaire du numérique. Mais la déférence des amateurs vis-à-vis de l'album ne disparaît pas pour autant. Tous reconnaissent en effet l'importance du format album et pour eux l'écoute par *playlist* correspond à un mode d'attention différent, à une « prise » particulière avec la musique. L'album sera plus propice à une écoute attentive, presque « religieuse », alors que la *playlist* sera généralement destinée à accompagner une activité ou un déplacement... Finalement, ces pratiques d'organisation sont constitutives du plaisir musical. L'agencement et l'indexation ultra personnalisées des éléments de la bibliothèque ainsi que la superposition des types de classement permettent à l'amateur de multiplier les manières de concrétiser son attachement.

5.2.3 *Se créer une mémoire virtuelle*

Le régime d'abondance représente un défi de taille pour les amateurs en terme de conservation et de stockage de la musique. La volatilité et la quantité des contenus musicaux disponibles sur le web ainsi que l'accélération de la consommation de ceux-ci rendent la mémorisation laborieuse, comme l'évoque Johanne :

« J'oublie autant de musique que j'en découvre ! J'use moins un album... Avant je pouvais écouter le même album pendant trois mois sans me tanner. Là, je me vire de bord, puis y'a plein d'autres choses ! Fait que j'écoute moins longtemps, moins souvent le même album... c'est comme un détachement... c'est pas forcément mauvais... C'est qu'il y a d'autres choses, y'a plus de choix ! Mon cœur est comme réparti... Tsé en ce moment écouter trois albums en même temps c'est intense ! Mon cœur est divisé en plein d'album ! » (Johanne).

On constate que dans un environnement numérique connecté, l'écoute est plus immédiate, les amateurs ont moins tendance à s'engager dans une écoute dans la

durée, ce qui restreint les possibilités d'ancrage et peut générer chez l'amateur un sentiment de frustration :

« C'est plus dur de se concentrer sur un truc... je vais vite zapper d'un truc à un autre. Et tu vois j'ai plein de trucs dans ma *playlist* à écouter que j'ai même pas pris le temps d'écouter et que je vais retrouver à la fin de l'année genre meilleur album de l'année et je vais être trop frustrée parce que putain je suis passée à côté de ça ! » (Élise).

Pour gérer cette abondance et faire sens du trop plein de contenu, les amateurs mettent en place des stratégies, des techniques et « manières de faire » (De Certeau, 1990). L'enjeu étant de pouvoir conserver, mémoriser et disposer de son contenu musical de la façon la plus optimale qui soit. Une tactique consiste à élaborer des listes de lecture chronologique de manière à garder une trace des contenus aimés au fil des ans : « j'ai une *playlist* "2014", pour essayer de me rappeler la musique que j'avais bien aimé en 2014. J'ai fais la même chose pour 2015. J'essaye de les alimenter quotidiennement pour qu'à la fin d'une année je puisse me souvenir à peu près de ce que j'écoutais » (Johanne). Tous ces morceaux enregistrés au fil des mois et des années permettent ainsi de redécouvrir des titres parfois oubliés, perdus dans la vaste quantité des contenus stockés : « quand je décide de réécouter une *playlist*, je vais redécouvrir des trucs un peu que j'avais oublié, que j'écoute pas forcément tu vois. En plus, je sais que je vais aimé puisque je les avaient sauvegardé consciemment » (Élise). Johanne nous explique finalement que ce système de liste de lecture lui permet de se construire une « mémoire virtuelle », indispensable pour tirer profit des opportunités offertes par le numérique :

« Tu me demande ce que j'écoutais en janvier bah j'ai vraiment de la misère à te le dire ! Et puis c'est juste janvier là ! Ma musique est pas dans ma mémoire, elle est dans la mémoire de mon ordi ou de mon téléphone. Rdio c'est vraiment ma mémoire musicale, c'est là que je regroupe tout ! » (Johanne).

5.3 Découvrir, s'informer et partager

5.3.1 Les démarches informationnelles en ligne

Aux vues des pratiques des amateurs rencontrés, un premier constat s'impose : Internet offre un accès aisé à l'information relative à tel ou tel univers ou actualité musicale, sans qu'il soit forcément nécessaire de développer un arsenal de compétences. Un amateur trouvera bien souvent ce qu'il recherche en quelques clics par le biais d'un moteur de recherche l'orientant vers un site ad hoc. C'est souvent la manière que les amateurs utiliseront pour trouver, de manière parfois un peu hasardeuse, une information, comme l'évoque Simon :

« Je sais plus trop pourquoi l'autre jour je me suis dit que je voulais écouter de la musique chinoise... Je savais pas trop quoi écouter, du coup je tape sur Google et puis là je clic sur un lien qui m'amène sur une page Wikipédia, je repère des noms d'artistes que tape ensuite sur YouTube et puis tu vois je fouille comme ça... Bref tout ça pour dire que j'ai fini par écouter de la musique expérimentale chinoise des années soixante, le truc complètement barré... Tu peux trouver absolument tout et n'importe quoi avec Internet ! » (Simon).

Ce type de démarche révèle une pratique informationnelle assez rudimentaire qui correspond à une figure d'amateur plutôt novice¹¹. En effet, Google étant une porte d'entrée incontournable sur le web, l'amateur se repose alors sur la capacité du moteur de recherche à structurer et à hiérarchiser le « chaos » numérique en se laissant guider par les liens hypertextes (Béhar et Colombani, 2012). Ce type de pratique témoigne ainsi d'une certaine ignorance ou plutôt d'une inexpérience concernant le domaine recherché.

¹¹ Notons qu'un amateur peut revêtir la figure de novice dans un domaine musical précis et celle d'expert dans un autre.

D'autres démarches démontrent au contraire des pratiques informationnelles plus poussées. Les amateurs à la recherche d'informations pointues, qui désirent approfondir leur savoir musical, mobilisent en effet des ressources précises, qu'ils identifient et conservent au fur et à mesure en fonction de leur besoin. Telle plateforme permettra par exemple de se tenir informé des dernières actualités de ses artistes favoris, telle autre sera plutôt l'occasion de se documenter sur un genre particulier, une autre encore sera consacrée à la découverte musicale, tel auteur précis pourra aussi être reconnu pour la pertinence de ses critiques, etc. Internet se présente alors comme l'outil rêvé qui offre, à celui qui s'en donne les moyens, les relais adéquats aux intérêts les plus spécifiques. Luc explique qu'il sélectionne soigneusement ses sources en fonction du type d'information qu'il recherche. Il combine les réseaux sociaux, les blogs, les plateformes d'écoute spécialisée et même l'avis de certains critiques pour bénéficier de la meilleure information qui soit :

« Sur *FleaMarketFunk* je suis les news funk, soul et jazz. Pour les infos sur les concerts à venir, j'utilise *Bandsintown*, tu peux sélectionner tes groupes favoris puis tu reçois les dates en fonction de ta ville... Les pages d'artiste et le partage d'évènements sur *Facebook* c'est aussi pas mal pratique pour ça. Pour découvrir du bon son, j'aime bien *MixCloud*, y'a de bon DJ mixes, je suis rarement déçu. *SoundCloud* aussi mais plus pour l'électro... Je suis un mec aussi qui s'appel *Evan Witten* que j'ai trouvé grâce à *Spotify* et qui à une culture musicale de fou » (Luc).

Ces stratégies informationnelles permettent finalement à l'amateur d'être « à la page » question musique et de satisfaire ses besoins de découverte. On notera aussi un certain penchant pour la routinisation des démarches informationnelles. Le plaisir semble en effet d'autant plus grand pour l'amateur lorsque ses recherchent s'inscrivent naturellement dans le quotidien :

« Le matin j'aime bien arriver avant les autres au travail, il se passe pas grand chose... alors j'aime bien prendre le temps de faire le tour des sites de labels. C'est un p'tit moment privilégié où je fais le tri des nouveautés... je passe à travers les trucs qui me

semblent intéressants puis je mets de côté les sons que je serais susceptible d'acheter » (Simon).

Par ailleurs, les réseaux sociaux comme Facebook ou Twitter semblent faciliter encore davantage les pratiques informationnelles en regroupant l'ensemble des sources pertinentes sur un même fil d'actualité. La recherche d'information est ainsi automatisée à l'instar des flux RSS et des newsletters en fonction des ressources référencées par l'amateur, comme Élise qui se sert abondamment de Facebook :

« J'utilise beaucoup Facebook pour tout ce qui est actu. Je suis mes artistes, je suis aussi pas mal de magazines spécialisés comme les inrocks. En fait dès que j'aime un artiste ou un groupe je vais le rajouter sur Facebook... du coup on va me donner des trucs à écouter avant même que j'ai besoin de chercher. Y'a même certains artistes qui mettent à disposition des écoutes en avant-première de leur album » (Élise).

Malgré la mise en place de stratégies d'information hautement personnalisées et sophistiquées, le hasard joue souvent un rôle important en matière d'information et de découverte musicale sur Internet. Tous les amateurs que nous avons rencontrés témoignent de découvertes musicales fortuites, rendues possibles par l'agrégation aventureuse de liens hypertextes. Auray (2010) explique ce phénomène de sérendipité, ou « hasard heureux », comme résultant du caractère exploratoire de la pratique d'Internet. Pour Auray, le comportement des internautes s'inscrit ainsi dans une logique de « tâtonnement », qui se développe « sans plan d'ensemble, dans la dépendance au chemin emprunté et la suspension du jugement » (p.8). Les amateurs font ainsi preuve d'une navigation souple et opportuniste se laissant volontairement guider de tag en tag dans l'attente d'être surpris. Caroline exprime bien ce processus :

« Par exemple si quelqu'un met une chanson dans Facebook, je vais cliquer et si j'aime bien, directement je vais aller cliquer sur le p'tit bouton YouTube qui se trouve dans la vidéo sur Facebook et là ça me renvoie directement à YouTube où je vais pouvoir avoir des infos sur l'artiste, des commentaires et surtout d'autres

suggestions de YouTube. Souvent c'est comme ça que ça part le digging, c'est plus fort que moi ! Je clique là et je perds des heures à faire ça ! Enfin perdre ! C'est pas du temps perdu mais disons que c'est des grosses distractions ! Je me dis pas forcément que je vais faire une session digging ! Ça me tombe dessus, c'est juste là, je vois une chanson avec beaucoup de vu ou avec un titre plus accrocheur et c'est parti quoi » (Caroline).

Caroline n'est pas la seule, c'est en effet aussi souvent en terme de « hasard » que les amateurs relatent leur rencontre avec une musique ou un artiste. Un hasard qui n'en est pas tout à fait un si on prend en compte les stratégies de recommandation mises en place sur le web, notamment par les plateformes d'écoutes de musique en ligne du type de Spotify ou de YouTube.

5.3.2 Les systèmes de recommandation : opportunités et contraintes

La découverte d'un titre ou d'un artiste représente un processus fondamental de l'écoute musicale. Tout au long de notre recherche, nous avons pu observer que s'informer sur les dernières sorties, rechercher des sonorités nouvelles, trouver un morceau inspirant sont autant d'activités qui soutiennent et nourrissent l'attachement des amateurs à leur musique. Ces pratiques d'exploration musicale ont pris une nouvelle dimension grâce au numérique et à Internet. En effet, l'amateur qui navigue dans un environnement numérique connecté a accès à une offre musicale pléthorique disponible via une multitude de canaux de diffusion et de partage. Le numérique et l'Internet amènent ainsi de nouveaux enjeux en terme de recommandation et de prescription de contenu musical.

Les systèmes de recommandation s'inscrivent dans une logique de personnalisation du web, ils ont pour objectif de filtrer les items disponibles dans le vaste catalogue du

web en fonction de l'utilisateur (Poirier, 2011)¹². Les plateformes d'écoute utilisées par nos amateurs proposent toutes, sans exception, un système de recommandation musicale, et ce mode d'exploration semble s'insérer naturellement dans les pratiques d'écoute des amateurs. Les systèmes de recommandation facilitent la découverte face à une quantité insurmontable de données musicales disponibles. Tous s'accordent pour dire que dans un marché d'abondance, ils ont besoin de s'armer d'outils pour donner un sens à la masse diffuse de contenus musicaux accessibles sur le web aujourd'hui : « quand t'y penses c'est un peu flippant... Tu pourras jamais avoir assez de temps pour tout écouter, et je parle juste pour une musique qui serait susceptible de me plaire là ! » (Luc).

Pour certains, les suggestions générées par les systèmes de recommandation personnalisés sont très précieuses, elles leur permettent de nourrir, sans trop de contraintes, leur attachement à la musique au quotidien :

« Chaque lundi, Spotify génère une playlist avec des titres que je connais pas qui sont sélectionnés en fonction de ce que j'ai écouté et de ce que j'aime. C'est vraiment pas mal, j'ai découvert plein de trucs avec ça ! Maintenant c'est comme mon petit plaisir du lundi d'écouter cette playlist quoi ! » (Luc).

Certains reconnaissent même s'être construit une culture musicale grâce à ces systèmes de recommandation, c'est le cas de Thibault :

¹² Poirier distingue quatre types de systèmes de recommandation : éditoriale, contextuelle, personnalisée et sociale. La recommandation éditoriale consiste à aiguiller l'utilisateur novice dans le catalogue comme le ferait la une d'un journal en mettant en avant les produits les plus populaires, les nouveautés, etc. La recommandation contextuelle va plutôt proposer des items en fonction de ceux déjà consultés. La recommandation personnalisée a elle pour objectif de déterminer pour chaque utilisateur les contenus les plus susceptibles de l'intéresser, les recommandations sont faites en fonction de l'utilisateur bénéficiaire et non pour l'ensemble des utilisateurs comme dans les cas précédents. Enfin, la recommandation sociale est basée sur le bouche à oreille, elle est faite par l'internaute pour d'autres internautes (ibid.).

« Ce qui m'a permis de découvrir énormément de choses, c'est YouTube quoi en fait ! Genre souvent tu peux tomber sur des mixes YouTube faits par d'autres personnes quoi, et tu mets une chanson que tu connais et elle est associée à un mix YouTube. Du coup une fois qu'elle est finie ça enchaîne sur les autres chansons du mix ! Et c'est souvent des mixes où y'a à chaque fois comme 50 chansons et peut-être deux chansons par artiste, du coup ça fait un paquet d'artistes ! Et au début c'est vraiment comme ça que je découvre la plupart des chansons » (Thibault).

Les amateurs satisfaits du système de recommandation musicale proposée par une plateforme développent un attachement prononcé envers cette dernière. L'investissement qu'ils fournissent pour construire un profil à leur image et profiter des meilleures recommandations possible semble être un élément décisif en terme de loyauté, comme l'exprime Caroline : « je passe beaucoup de temps sur YouTube... à force, il [YouTube] sait les choses qui vont avoir tendance à accrocher avec moi et il va lui même créer des *mixs*... Il me connaît un peut on pourrait dire! » (Caroline). En résumé, l'utilisation des systèmes de recommandation contribue à l'enrichissement du portefeuille de goût des amateurs en permettant à ces derniers d'entrer en contact plus facilement avec l'objet de leur passion. Mais la découverte automatisée de contenu musical peut aussi représenter un frein non négligeable, comme pour Simon, qui reste très méfiant à l'égard des systèmes de recommandation : « une fois que t'as un goût bien spécifique ce genre de système est plus difficile à utiliser... Dans mon expérience j'aime pas 95% des morceaux qu'un système va me proposer. Je trouve pas ça pertinent ! » (Simon).

5.3.3 De nouvelles communautés de prescription

Partager ses découvertes et ses passions musicales avec son entourage est une activité constitutive de l'attachement que les amateurs ont pour leur musique. Le web social ouvre un univers d'interaction élargi au-delà des cercles de sociabilité traditionnels et permet la mise en lien de l'internaute avec un grand nombre d'autres

usagers, plus ou moins proches de lui. Les réseaux sociaux, comme Facebook, Twitter et Instagram peuvent ainsi s'apparenter à des communautés de prescription où les échanges d'informations, de goûts, de centres d'intérêt et d'expériences peuvent permettre la mise en place de relations de recommandation et d'identités partagées (Benghozi, 2011).

Pour certains amateurs, les réseaux sociaux répondent à un besoin d'obtenir des recommandations facilement : « j'échange beaucoup de musique avec ma sœur sur Facebook, sur son mur ou par message privé. Chacune connaît bien les goûts de l'autre... on se partage toujours nos petites trouvailles ! » (Johanne). On observe en effet que, libérés des contraintes matérielles, les amateurs échangent des fichiers musicaux ou des informations musicales de façon plus intense, mais toujours de manière localisée : « avant avec mes amis proches on faisait des échanges d'*Ipod* pour découvrir de la musique. Maintenant, on fait pareil mais avec les playlists YouTube, c'est encore plus facile ! » (Caroline). Cette tendance va dans le sens des études menées par Laplante (2012) qui indiquent que la recherche d'information musicale est un processus collectif, dans lequel la capacité des personnes proches (amis, famille) à filtrer l'information de façon personnalisée joue toujours un rôle crucial en terme de recommandation.

Il semblerait toutefois que les réseaux sociaux aient permis de développer l'amplitude des cercles de sociabilité traditionnels en facilitant l'échange et la mise en contact entre amateurs partageant une même passion. Thibault explique à ce titre qu'il a créé un groupe de partage musical sur Facebook, sur lequel on peut aujourd'hui compter une centaine de personnes dont la plupart sont pour lui des inconnus : « c'est des potes qui invitent d'autres potes... ça tourne vite ! Je découvre pas mal de truc de gens que je connais même pas ! C'est hyper cool quoi ! » (Thibault). Les réseaux sociaux constituent ainsi un outil de partage d'intérêt et de curiosité qui permet aux amateurs de nourrir leur attachement en collaborant autour de leur passion.

Le web social trace ainsi les contours de communautés de prescription basée sur le partage d'une passion, d'un intérêt commun. Ces communautés font naître de nouveaux référents en termes de recommandations qui, dans une relation de confiance, influencent le comportement et les choix des individus. Pour Jennings (2007), la communauté, fondée sur le principe d'échange d'opinions entre amateurs, serait d'ailleurs une des trois façons principales pour découvrir de la musique. En ce sens, les réseaux sociaux contribueraient à sortir l'amateur de son isolement et lui feraient retrouver le plaisir d'une émotion partagée (Béhar et Colombani, 2012).

Aussi, il est intéressant de noter que le développement des RSN a également entraîné l'implantation de nouvelles relations entre l'artiste et son public, et plus précisément entre l'artiste et ses fans. Pour Thibault, fan de Booba, les RSN représentent une opportunité sans précédent en terme d'information. Grâce aux RSN il peut suivre son artiste favori dans des moments du quotidien et de sa vie privée : « *Instagram*, c'est le seul média où il va dire vraiment ce qu'il pense. Ca peut être débile hein, des postes de lui en train de cuisiner, en train de délier, lui et son fils... des moments de sa vie qu'il va partager. » (Thibault). Même chose pour Simon qui lui aussi, se plaît à suivre certains artistes sur les RSN : « je suis tout mes producteurs préférés sur *Twitter* mais pas juste pour savoir quand est-ce qu'il y a un truc qui sort mais aussi pour voir des photos drôles ou pour suivre leur vie un peu en dehors de leur carrière musicale (Simon) ». Ce dévoilement « en direct » d'informations plus personnelles s'apparente à une véritable stratégie relationnelle (Chaney, 2010), d'ordinaire développées par les entreprises, dont le but est de renforcer le sentiment d'attachement qui unit l'artiste à son public, l'amateur à sa musique. Mais plus encore, on observe également la mise en place de relation d'échange entre l'artiste et son public. L'amateur pourra ainsi utiliser les RSN pour s'adresser directement à son artiste :

« Y'a pas longtemps j'ai envoyé un message privé à Demi Portion (rappeur) sur Facebook pour lui demander si il passe en concert à Montréal bientôt ! Et ce mec m'a répondu dans la journée ! Et c'est lui qui m'a répondu, y'a aucun doute sur ça ! Il m'a répondu un message hyper cool, il m'a dit « non mais je suis ouvert à tout ce qu'on me propose » ! Et ça franchement c'est génial ! » (Thibault).

5.4 Synthèse

En amorçant ce dernier chapitre, nous nous étions posés la question suivante : qu'est-ce que la musique, en contexte numérique, fait faire aux amateurs ? Nous avons pu constater que le numérique modifie les « prises » qu'ont les amateurs avec « leur » musique. En effet, les tactiques d'approvisionnement, de conservation, d'information, de découverte et de partage mises en place par les amateurs se renouvellent et représentent d'autres modes d'attachement à la musique. Le caractère illimité et (dé)matérialisé du contenu transforme le rapport direct de l'amateur à sa musique. La flexibilité induite par le numérique repousse les contraintes traditionnelles et multiplie, pour l'amateur, les manières de concrétiser son attachement. Il ou elle peut organiser, trier et disposer de sa musique comme il ou elle l'entend. Les stratégies d'exploration et d'information prennent une autre ampleur et chamboulent les habitudes de découverte des amateurs qui peuvent personnaliser leur démarche tout en profitant des avantages des systèmes de recommandation et de la diversité des communautés de passionnés accessibles via les RSN. Finalement, chacun dispose de l'univers numérique à sa manière et développe des « arts de faire personnels » (De Certeau, 1990) afin de « faire arriver » cet état de plaisir recherché dans l'écoute musicale.

CONCLUSION

En conclusion, nous présenterons une synthèse de notre recherche en faisant ressortir les constats principaux auxquels elle a mené. Suite à quoi nous soulignerons ses limites inhérentes et proposerons des pistes de réflexion afin d'orienter de futures études potentielles.

L'industrie de la musique enregistrée évolue au gré des avancées technologiques. Ces dernières années, le numérique et l'avènement d'Internet ont littéralement métamorphosé l'industrie musicale, entraînant de nouvelles pratiques d'approvisionnement, de découverte, d'information et d'écoute pour les auditeurs. Dans le cadre de cette recherche, nous avons examiné de près ces pratiques en pensant l'auditeur comme un amateur doté d'un art de faire personnel. Nous voulions ainsi, dans la continuité du travail d'Hennion sur les amateurs de musique, comprendre comment les amateurs, ces auditeurs dévoués, s'attachent à leur musique dans le contexte actuel, souvent dématérialisé et connecté. L'étude des pratiques amateurs a été placée au cœur de cette recherche : nous voulions saisir les stratégies personnelles mises en place par les amateurs de musique en terme de consommation et d'écoute aujourd'hui. Notre questionnement était le suivant : comment les amateurs s'attachent-ils à la musique dans le contexte numérique ? Comment écoutent-ils la musique aujourd'hui ? Quelles significations donnent-ils à leur pratique d'écoute connectée ? Notre recherche visait ainsi à dégager les différentes formes d'attachement à la musique afin d'appréhender les pratiques contemporaines d'écoute musicale.

Sur le plan théorique, nous avons mobilisé les travaux d'Hennion sur la pragmatique des attachements (2004). Ces travaux nous ont offert un angle d'approche intéressant, centré sur l'expérience de l'amateur et sur sa performance en tant que « gouteur ». Cette vision pragmatique nous a autorisé à prendre en compte le caractère réflexif de l'amateur dans notre étude sans pour autant négliger la médiation des objets dans les pratiques (ibid.), notamment des technologies numériques. Le concept d'attachement a été la pierre angulaire de notre armature conceptuelle puisque c'est à travers lui que nous avons opérationnalisé notre questionnement et pu rendre compte des manières de faire des amateurs dans le contexte du numérique et d'Internet.

Sur le plan méthodologique, nous avons opté pour une stratégie de recherche qualitative basée la conduite d'entrevues semi-dirigées combinées à une observation photographique. Sur la base des données recueillies, nous avons, dans un premier temps, dégagé les formes d'attachements en fonction des quatre dimensions identifiées par Hennion. Le corps qui écoute et ressent, les autres avec qui l'on partage et échange sur la musique, les dispositifs à travers lesquels l'écoute s'opérationnalise et enfin la musique elle-même forment un tout : l'activité d'écoute. Toutefois, il nous a semblé que ces modalités d'attachement ne ressortaient pas de façon égale chez tous les amateurs. Certains sont plus engagés dans leur pratique d'écoute à travers leurs corps, alors que d'autres attacheront plus d'importance au dispositif d'écoute ou même encore au partage et à l'échange entre amateurs.

Dans un second temps, nous avons observé que pour les amateurs, l'univers numérique et connecté redéfinit, plus ou moins en profondeur, les activités liées à l'écoute musicale et implique de nouveaux modes d'attachement à la musique. L'écoute en contexte numérique renvoie à des manières spécifiques d'accéder, de conserver, de découvrir et de partager de la musique. Plus précisément, à 1) des méthodes d'approvisionnement facilitées et l'avènement d'une culture de la gratuité, 2) des stratégies de conservation et de stockage redéfinies face à une multiplication et

à une dématérialisation des contenus, 3) une extension des processus et de sphères d'information et de découverte, et 4) une réactualisation des modes de partage et d'échange en matière de musique et de goût. Ce renouvellement des activités liées à l'écoute musicale transforme inévitablement le rapport de l'amateur à sa musique. En ce sens, les nouvelles technologies sont productrices de nouvelles formes de pratiques de consommation et d'amateurisme.

Saisir les particularités des pratiques de chacun et de leur attachement nous a finalement montré que tous s'appliquent à se rapprocher de leur musique, mais chacun à sa manière. En définitive l'amateurisme musical renvoie à un processus de renouvellement des pratiques d'écoute où chacun affectionne des tactiques différentes. Il d'agira de pister des nouveautés sur Internet ou flâner le long des rayons des magasins spécialisés, assister à des concerts, se délecter d'un disque vinyle ou savourer la variété des morceaux disponible en *streaming*... Les combinaisons et aménagements des pratiques d'écoute sont, à vrai dire, sans limite.

Toute étude présente des limites et notre recherche ne fait pas exception. Premièrement, soulignons que l'écoute musicale est une activité parfois compliquée à mettre en mots. Ainsi, durant les entrevues, plusieurs participants ont rencontré des difficultés à nous parler de leur attachement pour la musique, c'est d'ailleurs une des raisons pour laquelle nous avons fait le choix d'enrichir nos données à l'aide d'une observation photographique. Malheureusement tous les participants n'ont pas pu fournir de photos, mais celles que nous avons recueillies ont été éclairantes pour notre analyse. Par ailleurs, il aurait été pertinent de compléter nos entrevues avec une deuxième vague d'entrevues pour tenter d'approfondir encore davantage la réflexion avec les amateurs et surtout favoriser la réflexivité chez eux. Une deuxième vague d'entrevues aurait en effet été l'occasion pour eux de revenir sur leur propos et de s'en distancier.

Pour terminer ce mémoire, nous souhaitons ouvrir sur des pistes de recherche qu'il serait intéressant d'aborder dans des recherches futures. Les amateurs rencontrés lors de notre recherche sont de jeunes adultes, ils se situent dans une tranche d'âge allant de 22 à 31 ans. Il serait intéressant de comparer les résultats de cette étude avec d'autres amateurs, plus jeunes en particulier (12 à 16 ans et 8 à 12 ans) afin de voir en quoi l'usage des technologies numériques dans le contexte de l'écoute musicale diffère, de même que les formes d'attachements à la musique qui s'y déploient. Aussi il serait pertinent d'étudier les pratiques d'écoute musicale en environnement numérique et connecté de manière plus focalisée, en s'intéressant par exemple aux processus de découverte et de recommandation musicale sur Internet. Il s'agit d'un secteur en pleine effervescence qui, à nos yeux, représente un enjeu majeur pour comprendre comment l'environnement numérique participe à des transformations en cours et à venir dans les pratiques d'écoute musicale.

ANNEXE 1- INVITATION À PARTICIPER À UNE RECHERCHE

Sujet : Invitation à participer à une recherche

Bonjour _____,

Je suis étudiante à la maîtrise en Communication à l'UQAM et mon mémoire porte sur les pratiques d'écoute dans un environnement numérique. J'aimerais parler à des amateurs de musique de leur pratique d'écoute de musique en ligne. Vous m'avez été référé(e) par _____, qui estime que vous pourriez être intéressé(e) à participer à cette recherche. J'aimerais donc vous proposer d'y prendre part!

Votre participation consiste à participer à une entrevue d'environ une heure et demie.

Merci beaucoup pour votre temps et collaboration!

ANNEXE 2 – FORMULAIRE D’INFORMATION ET DE CONSENTEMENT



FORMULAIRE D’INFORMATION ET DE CONSENTEMENT

«L’écoute musicale en contexte numérique, de nouvelles formes d’attachements ?
Une étude compréhensive des pratiques amateurs »

PRÉAMBULE:

Vous êtes invité(e) à participer à un projet de recherche qui vise à observer les pratiques d’écoute des amateurs de musique dans un environnement numérique. Avant d’accepter de participer à ce projet, il est important de prendre le temps de lire et de bien comprendre les renseignements ci-dessous. S’il y a des mots ou des sections que vous ne comprenez pas, n’hésitez pas à poser des questions.

IDENTIFICATION:

Chercheur(e) responsable du projet : Éléonore Lefrançois

Adresse courriel : eleonore_lefrancois@hotmail.fr

Direction de projet : Florence Millerand

Adresse courriel : millerand.florence@uqam.ca

Département: Département de communication sociale et publique

OBJECTIFS DU PROJET :

Notre recherche vise à comprendre et à identifier les pratiques d'écoute musicale en contexte numérique. Nous cherchons à appréhender comment le numérique et Internet génèrent de nouvelles habitudes de consommation musicale chez les amateurs de musique. Ce projet est réalisé dans le cadre du mémoire de maîtrise d'Éléonore Lefrançois, sous la direction de Florence Millerand, professeure au Département de communication sociale et publique.

PROCÉDURE(S) OU TÂCHES DEMANDÉES AU PARTICIPANT:

Votre participation est requise pour une entrevue qui prendra environ une heure et demie de votre temps. Cette entrevue est enregistrée audio numériquement avec votre permission. Le lieu et l'heure de l'entrevue sont à convenir avec l'interviewer. La transcription sur support informatique qui en suivra ne permettra pas de vous identifier.

AVANTAGES et RISQUES POTENTIELS :

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension des pratiques. Il n'y a pas de risque d'inconfort significatif associé à votre participation à cette recherche. Vous demeurez libre de ne pas répondre à toute question sans avoir à vous justifier.

ANONYMAT ET CONFIDENTIALITÉ :

Il est entendu que tous les renseignements recueillis lors des entrevues sont confidentiels. Seules la responsable du projet et sa directrice de

recherche auront accès au contenu des entrevues. Tout le matériel de recherche ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés séparément en lieu sûr au laboratoire du chercheur responsable pour la durée totale du projet.

Afin de protéger votre identité et la confidentialité des données recueillies auprès de vous, des noms fictifs seront utilisés. Le nom fictif associé à votre nom ne sera connu que du chercheur responsable du projet.

Les enregistrements audio numériques, leurs transcriptions et votre formulaire d'information et de consentement seront conservés pour une période de 2 ans avant d'être détruits.

PARTICIPATION VOLONTAIRE et DROIT DE RETRAIT :

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure, et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche, sans préjudice de quelque nature que ce soit et sans avoir à vous justifier. Dans ce cas, et à moins d'une directive contraire de votre part, les documents vous concernant seront détruits.

Votre accord à participer implique également que vous acceptez que la responsable du projet puisse utiliser aux fins de la présente recherche (articles, mémoires et thèses des étudiants membres de l'équipe, conférences et communications scientifiques) les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier

ne soit divulguée publiquement à moins d'un consentement explicite de votre part.

CLAUSE DE RESPONSABILITÉ :

En acceptant de participer à ce projet, vous ne renoncez à aucun de vos droits ni ne libérez les chercheurs, le commanditaire ou les institutions impliquées de leurs obligations légales et professionnelles.

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS?

Pour des questions additionnelles sur le projet, sur votre participation et sur vos droits en tant que participant de recherche, ou pour vous retirer du projet, vous pouvez communiquer avec la directrice de la chercheuse au (514) 987-3000 #3593 ou à l'adresse courriel suivante millerand.florence@uqam.ca pour des questions additionnelles sur le projet ou sur vos droits en tant que participant de recherche.

Le Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la présidence du Comité, par l'intermédiaire de son secrétariat au numéro (514) 987-3000 # 7753 ou par courriel à CIEREH@UQAM.CA

REMERCIEMENTS :

Votre collaboration est importante à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier. Si vous souhaitez obtenir un résumé écrit des principaux résultats de cette recherche, veuillez ajouter vos coordonnées ci-dessous.

SIGNATURES :

Par la présente :

- a) je reconnais avoir lu le présent formulaire d'information et de consentement;
- b) je consens volontairement à participer à ce projet de recherche;
- c) je comprends les objectifs du projet et ce que ma participation implique;
- d) je confirme avoir disposé de suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer;
- e) je reconnais aussi que le responsable du projet (ou son délégué) a répondu à mes questions de manière satisfaisante; et
- f) je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner.

Signature du participant :

Date :

Nom (lettres moulées) et coordonnées :

Je, soussigné, déclare :

- a) avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques du projet et autres dispositions du formulaire d'information et de consentement;
et
- b) avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature du chercheur responsable du projet ou de son, sa délégué(e) :

Nom LEFRANCOIS ELEONORE

Coordonnées : eleonore_lefrancois@hotmail.fr

Date :

ANNEXE 3 - GUIDE D'ENTREVUE

**L'ÉCOUTE MUSICALE EN CONTEXTE NUMÉRIQUE,
DE NOUVELLES FORMES D'ATTACHEMENTS ?**

Une étude des pratiques amateurs

Chercheure: Éléonore Lefrançois

Contact: eleonore_lefrancois@hotmail.fr

Participant : _____

Objectifs	Questions	Identification des quatre dimensions constitutives de l'attachement (objet, dispositifs, collectif, corps)
Introduction – Accueil		
<p><u>Objectif :</u></p> <p>Expliquer le déroulement de l'entrevue, mettre à l'aise, installer un climat de confiance.</p>	<p><u>Présentation du chercheur et du projet</u></p> <p><i>Bonjour, nous nous rencontrons aujourd'hui dans le cadre d'un projet de recherche qui s'intéresse à aux pratiques d'écoute dans le contexte numérique.</i></p> <p><u>Présentation du déroulement de l'entrevue</u></p> <p><i>L'entrevue que l'on va faire ensemble va se dérouler sous la forme d'une conversation informelle d'environ 1 heure et demie. Tu es libre de dire absolument tout ce que tu veux.</i></p> <p><u>Présentation des dimensions éthiques et signature du formulaire de consentement</u></p> <p><i>Demande d'autorisation d'enregistrement</i></p> <p>Vérifier la compréhension de tous ces éléments – voir s'il y a des questions</p>	
Section 1 – Le rapport à la musique		
<i>Pour commencer j'aimerais que tu me parles de ton rapport à la musique...</i>		

<p><u>Objectif :</u></p> <p>Faire parler la personne sur ce qu'elle aime, ses goûts...</p>	<p>Peux-tu me décrire quel genre de musique tu aimes? Pourquoi ?</p> <p>Y a-t-il un genre musical que tu détestes ? Pourquoi ?</p> <p>Dirais-tu que tu as une identité musicale ?</p> <p>Peux-tu me faire écouter un de tes morceaux favoris ?</p>	<p><u>Objet :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - À quel point es-tu attaché à la musique que tu écoutes? <p><u>Collectifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - La musique que tu écoutes te lie-t-elle à une ou plusieurs de personnes ? - Tes amis te considèrent-ils comme quelqu'un écoutant un type de musique ? <p><u>Dispositifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Un type de musique appel-t-il un set-up particulier ? <p><u>Corps :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Chaque musique te fait-elle ressentir quelque chose de différent ?
	<p>Si tu tentes de te remémorer tes souvenirs les plus lointains, à partir de quel moment ou période penses-tu avoir fait une place à la musique dans ta vie ?</p> <p><i>(Suivre le déroulement de son parcours : ensuite, après ça ...)</i></p> <p>Qu'est-ce qui a été important dans la</p>	<p><u>Objet :</u></p> <p><u>Collectifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Considères-tu certaines personnes (ou groupe) comme ayant une influence plus ou moins importante sur la musique que tu écoutes aujourd'hui ? <p><u>Dispositifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - As tu appris à te servir d'un

	<p>construction de ton univers musical ?</p>	<p>instruments ou d'un matériel particulier ?</p> <p><u>Corps</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dirais-tu que tu as développé une oreille musicale ?
	<p>Qu'est-ce qui te plaît dans la musique?</p> <p><i>Racontes moi ce que tu aimes particulièrement dans le fait d'écouter de la musique.</i></p> <p>Qu'est-ce que la musique t'apporte dans la vie ?</p>	<p><u>Objet</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Est-ce que tu aimes décortiquer les morceaux ? <p><u>Collectifs</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Est ce que tu crées des liens à travers la musique? <p><u>Dispositifs</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Accordes-tu beaucoup d'importance au matériel que tu utilises ? (enceinte, écouteurs...) <p><u>Corps</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Qu'est-ce qui se passe en toi quand tu écoutes de la musique ?
<p>Section 2.1 – L'Écoute musicale en générale</p> <p><i>Si on parlait plus en détails de ta pratique, de ta façon d'écouter la musique...</i></p>		
		<p><u>Objet</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - diversité de la musique

<p><u>Objectif :</u></p> <p>Faire parler la personne sur son activité d'écoute, sur des situations concrètes de son écoute.</p>	<p><i>Racontes moi les moments d'une journée type où tu écoutes de la musique.</i></p> <p><i>Racontes moi la dernière fois que tu as écouté de la musique... et durant la dernière semaine... comment ça c'est passé ?</i></p> <p>Quelle place la musique occupe-t-elle dans ton quotidien ?</p>	<p>écouter, attention portée à la musique en tant que tel...</p> <p><u>Collectifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - partage, découverte, moments de convivialité <p><u>Dispositifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - temps passer sur les objets par lesquels passe l'écoute, bidouillage, apprentissage, trucs, astuces... <p><u>Corps :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - sensation, émotions, ressenti...
	<p>Est-ce que tu as des petits rituels quand tu écoutes ta musique ? Qu'est-ce qui compte pour toi ?</p> <p><i>Décris moi comment tu procèdes : le temps, l'espace et les outils que ça te prend.</i></p> <p>Peux-tu me montrer ?</p>	<p><u>Objet :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Une musique en particulier amène-t-elle une situation particulière ? <p><u>Collectifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Interagis-tu avec d'autres personnes dans ton activité d'écoute ? <p><u>Dispositifs :</u></p>

		<ul style="list-style-type: none"> - Y a-t-il un set up auquel tu tiens particulièrement ? <p><u>Corps :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Comment t'installes-tu? - Comment tes sens sont-ils mobilisés lors de l'écoute?
	<p>À quoi tiens-tu particulièrement quand tu écoutes de la musique ?</p>	<p><u>Objet :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - C'est la musique elle-même qui compte ? <p><u>Collectifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Être seul, en groupe ... ? <p><u>Dispositifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - À ton I phone, tes écouteurs...? <p><u>Corps :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Aux sensations, à l'émotion...?
<p align="center">Section 2.2– L'Écoute musicale en contexte numérique</p> <p align="center"><i>Si on se concentre maintenant uniquement sur l'environnement numérique ...</i></p>		

<p><u>Objectif :</u></p> <p>Faire parler la personne sur l'environnement numérique et sur son impact dans l'activité d'écoute</p>	<p>Peux-tu aujourd'hui concevoir écouter de la musique sans passer par le numérique ou Internet ?</p> <p><i>Racontes moi ce que ces nouvelles technologies ont apporté à ton activité d'écoute.</i></p>	<p><u>Objet :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Ton rapport à la musique a-t-il évolué ? <p><u>Collectifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Échanges-tu davantage avec les autres ? <p><u>Dispositifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Quels supports numériques ou en ligne utilises-tu? - As-tu acquis un matériel particulier ? <p><u>Corps :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Ressens-tu la même chose ? Comment tes sens sont-ils mobilisés ?
	<p>Comment décrirais-tu ta relation avec la musique en contexte numérique ?</p> <p>Comment vis-tu ton expérience d'écoute dans un environnement numérique?</p> <p>Comment ce nouvel environnement affecte-t-il ton rapport à la musique ?</p>	<p><u>Objet :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - diversité de la musique écouter, attention portée à la musique en tant que tel... <p><u>Collectifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - partage, découverte, moments de convivialité, lien social... <p><u>Dispositifs :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - temps passer sur les objets

	As-tu des craintes/commentaires à formuler quant à l'environnement numérique ?	<p>par lesquels passe l'écoute, bidouillage, apprentissage, trucs, astuces...</p> <p><u>Corps</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - sensation, émotions, ressenti...
	<p>À quoi tiens-tu quand tu écoutes de la musique dans un environnement numérique ou connecté ?</p> <p>Si je te dis attachement...</p> <p>À quel point dirais-tu que tu es attaché à l'environnement numérique (+ Internet) dans ton écoute musicale ?</p>	<p><u>Objet</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - à la musique pour elle même ? <p><u>Collectifs</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - au lien social que cela crée? <p><u>Dispositifs</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - au matériel que tu utilises ? <p><u>Corps</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - sensation, émotions, ressenti...
Clôture		
<i>Nous en avons presque terminé...</i>		
Expérience de l'entrevue	<p>Comment as-tu vécu cette entrevue ?</p> <p>Des questions qui t'ont étonné ?</p> <p>Aurais-tu aimé aborder un sujet en particulier ?</p>	

Conseils pour une prochaine entrevue	As-tu des commentaires / suggestions à faire quand au déroulement de l'entrevue ?
La suite des choses	<p>J'ai fait cette entrevue dans le cadre de mon mémoire de maîtrise.</p> <p>Seules moi-même et ma directrice de recherche auront accès aux informations recueillies et à l'enregistrement de cette entrevue, et les données seront anonymisées. Aucun des éléments de notre discussion ne pourra être directement relié à toi.</p> <p>Suite à l'analyse des données, une synthèse des résultats sera réalisée, souhaiterais-tu que je te l'envoie ?</p> <p>As-tu des questions sur la suite des événements?</p>
Recommandation d'un autre participant	Je suis intéressée à recruter d'autres participants pour cette recherche, pourrais-tu me référer des personnes susceptibles de vouloir participer à ma recherche ?
REMERCIEMENTS	<p style="text-align: center;">MERCI !!!</p> <p style="text-align: center;">Ta participation est fortement appréciée et très importante pour le succès de cette recherche !</p>

ANNEXE 4 – CERTIFICAT ÉTHIQUE

**Groupe en éthique
de la recherche**
Piloter l'éthique de la recherche humaine

EPTC 2: FER



Certificat d'accomplissement

Ce document certifie que

Eléonore Lefrançois

*a complété le cours : l'Énoncé de politique des trois Conseils :
Éthique de la recherche avec des êtres humains :
Formation en éthique de la recherche (EPTC 2 : FER)*

5 mars, 2015

RÉFÉRENCES

- Adorno, T. W. (2009). *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques (p. 15-30)*. Genève : Edition Contrechamps. Traduit de l'original (1968).
- Anderson, C. (2007). *La longue traîne, la nouvelle économie est là*. Paris : Pearson/Village Mondial.
- Akrich, M. (1987), « Comment décrire les objets techniques ? », *Technique et culture*, n° 9, pp. 49-64.
- Auray, N. (2011). La consommation en régime d'abondance. La confrontation aux offres culturelles dites illimitées. *Revue Française de Socio-Économie*, n° 8, p. 85-102. DOI : 10.3917/rfse.008.0085
- Auray, N. (2011). Les technologies de l'information et le régime exploratoire. Dans Van Andel P. et Boursier, D. (dir) (2011). *La sérendipité. Le hasard heureux*, Hermann, pp.329-343.
- Béhar, P. et Colombani, L. (2012). *Sept ans: l'âge de raison? 2005-2012 : les raisons d'espérer à l'ère numérique*. Étude Bain & Company, Forum d'Avignon 2012.
- Benghozi, P.-J. (2011). Économie numérique et industrie de contenu : un nouveau paradigme pour les réseaux ? *Hermès, CNRS-Editions*, pp.31-38.

- Benghozi, P.-J., et Benhamou, F. (2008). La longue traîne: levier numérique de la diversité culturelle? Université Paris1 Panthéon-Sorbonne (Post-Print and Working Papers)
- Benjamin, W. (1955). L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref>
- Bertaux, D. (2010). *L'enquête et ses méthodes, le récit de vie*. Paris : Armand Colin.
- Bikhchandani, S., Hirshleifer, D. et Welch, I. (1992). A theory of fads, fashion, custom, and cultural change as informational cascades. *Journal of political Economy*, 992-1026.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction, critique du jugement social*. Paris : Édition de minuit.
- Bouton, R. (2014). Musique, laboratoire de l'ère numérique. *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n° 2, 2014 [consulté le 20 octobre 2015].
- Callon, M. (1986), « Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques dans la baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, n° 36, pp. 169-208.
- Callon, M. (1992), « Sociologie des sciences et économie du changement technique : l'irrésistible montée des réseaux technico-économiques », in CSI (ed.), *Ces réseaux que la raison ignore*, Paris : L'Harmattan, p. 53-78.

- Callon, M., et Latour, B. (1981), « Unscrewing the Big Leviathan: How Actors Macrostructure Reality and How Sociologists Help Them To Do So », dans KNORR CETINA K. & A. CICOUREL (dir.), *Advances in Social Theory and Methodology: Toward an Integration of Micro- and Macro-Sociologies*, Boston, Routledge and Kegan Paul Editors, pp. 277-303
- Chaney, D. (2010). « L'industrie du disque à l'heure du numérique ». Volume ! [En ligne], 7 : 2 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté le 26 octobre 2015. URL : <http://volume.revues.org/779>
- Chamberlin, E. H. (1953 [1933]), *La Théorie de la concurrence monopolistique*, Paris : PUF.
- Cefrio (2014, septembre). *Divertissement en ligne : le téléviseur branché, un incontournable, usages du Web, médias sociaux et mobilité.*
- Combes, C. (2013). Les pratiques des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle. (Thèse de doctorat). École Nationale Supérieure des Mines de Paris.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Detry, L. (2013). L'appropriation de l'écoute musicale mobile. *Journées doctorales de la Société française des Sciences de l'Information et de la Communication*
- Donnat, O., (1994). *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*. Paris : La Découverte.

- Elberse, A. (2008). Should you invest in the long tail? *Harvard business review*, 86(7/8), 88.
- Feige, C. (2012). Musique au travail, ambigüité entre écoutes choisies et écoutes subies. Dans, Brandl, E., Prévost-Thomas, C. et Ravet, H. (dir). (2012). *25 ans de sociologie de la musique en France (Tome 1): Réflexité, écoutes, goûts*. Paris : Editions L'Harmattan.
- Flichy, P. (2010). *Le sacre de l'amateur: Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris: Editions du Seuil, Coll. La République des Idées.
- Ghosn, J. (2014). Diversification des pratiques musicales. *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n° 2, [consulté le 19 octobre 2015].
- Granjon, F., et Combes, C. (2007). La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs. *Réseaux*, n°145-146, p.291-334. DOI : 10.3166/réseaux.145-146.291-334 /
- Green, A-M. (2004). Les Usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain. Ou le temps musical comme élément de transformation de l'espace social. *Sociétés*, n° 85, p. 101-111.
- Green, A-M. (1997). *Musique et sociologie : des relations à définir*. Paris : Université de Paris-Sorbonne, OMF. Hennion, A. (2002). Une pragmatique de la musique: expériences d'écoutes. Petit retour arrière sur le séminaire. *Aimer la musique*. MEI, vol17, p.31-43.
- Hennion, A. (1981), *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*. Paris : Métailié.

- Hennion, A. (2002). L'écoute à la question. *Musicologie*, n°88-1, p95-149.
- Hennion, A. (2004). Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Société*, n°85, p.9-24. DOI : 10.3917/soc.085.0009
- Hennion, A. (2005). Pour une pragmatique du goût. *Papiers de Recherche Du CSI*.
- Hennion, A. (2009). Réflexivités. L'activité de l'amateur. *Réseaux*, 153(1), 55. doi:10.3917/res.153.0055
- Hennion, A. (2010). Vous avez dit attachements ? ... In A. Madeleine, Y. Barthe, F. Muniesa, & P. Mustar (Eds.), *Débordements. Mélanges offerts à Michel Callon* (pp. 178–190). Presses des Mines. Retrieved from <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00556778/>
- Hennion, A. (2012). « This strange thing called music »... Prendre au sérieux les mondes de la musique. Dans, Brandl E., Prévost-Thomas C., Ravet H. (dir). *25 ans de sociologie de la musique en France*. Paris : Edition L'Harmattan, Vol.1
- Hennion, A. (2013). D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements. Retour sur un parcours sociologique au sein du CSI. *SociologieS*. Retrieved from <http://sociologies.revues.org/4353>
- Hennion, A., & Gomart, E. (1999). A sociology of attachment : music amateurs , drug users. *The Sociological Review*.
- Hennion, A., Maisonneuve, S., & Gomart, E. (2000). *Figures de l'amateur: formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris: La documentation française.

- Jennings, D. (2007). *Net, blogs and rock'n'roll: how digital discovery works and what it means for consumers, creators and culture*. Nicholas Brealey Publishing.
- Kaufmann, D., (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris : Nathan Université
- Latour, B. (2000). *Factures / fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement*. In A. Micoud & M. Peroni (Eds.), *Ce qui nous relie* (pp. 189–208). Editions de l'Aube.
- Latour, B. (2005), *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, Éditions La Découverte.
- Laplante, A. (2012). *Who Influence the Music Tastes of Adolescents? A Study on Interpersonal Influence in Social Networks*". Proceedings of the second international ACM workshop on Music information retrieval with user-centered and multimodal strategies, p.37-42.
- Laplante, A. (2011). *Social Capital and Music Discovery: An Examination of the Ties through Which Late Adolescents Discover New Music*. ISMIR, Actes du colloque, 2011,
- Le Guern, P. (2012). *Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique*. *Réseaux*, n° 172, p. 29-64.
- Le Guern P., Sagot-Duvaurox, D. (2012). *Les technologies numériques vont-elles élargir la diversité des consommations musicales ? Regards croisés sur l'hypothèse de la Longue Traîne*. Dans, Brandl E., Prévost-Thomas C., Ravet H. (dir). *25 ans de sociologie de la musique en France*. Paris : Edition L'Harmattan, Vol.1.

- Le Guern, P., et Firth, S. (dir), (2007). Sociologie des musiques populaires. *Réseaux*, vol. 25, n°141-142.
- Legrand, M. (2000). Raconter son histoire. *Sciences humaines*. pp. 22-27.
- Maisonneuve, S. (2000). Dans Hennion, A., Maisonneuve, S., & Gomart, E. (dir). *Figures de l'amateur: formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris: La documentation française.
- Maisonneuve, S. (2001). De la « machine parlante » à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930. *Terrains*, n° 37, p.11-38.
- Maisonneuve, S., (2004). Du disque comme medium musical. *Cahiers de médiologie*, n° 18, p. 35-43.
- Merton, R. K. (1965). L'intellectuel dans la bureaucratie. In *Éléments de théorie et de méthode sociologique* (pp. 357-371). Paris : Librairie Plon.
- Norman, A. D. (2002). *The design of everyday things*. New York : Basic Books. (1988).
- Nowak, R. (2013). Consommer la musique à l'ère numérique : vers une analyse des environnements sonores. *Volumes !* p.227-228
- Pecqueux, A., Roueff, O. (2009). *Écologie sociale de l'oreille, enquête sur l'expérience musicale*. Paris : Ehess.

- Pistone, D. (2000). De l'histoire sociale de la musique à la sociologie musicale : bilan et perspectives. Dans Green, A-M. (dir.). (2000). *Musique et sociologie, enjeux méthodologiques et approches empiriques*. Paris : L'Harmattan.
- Poirier, D. (2011). *Des textes communautaires à la recommandation*, thèse de doctorat, I. Tellier et P. Gallinari (dir.), Université d'Orléans, 152 p.
- Poupart, J. (1997). L'entretien de type qualitatif: considérations épistémologiques, théoriques et méthodologiques. In *La recherche qualitative: enjeux épistémologiques et ...* Gaëtan Morin.
- Pucheu, D. et Matthews, J. (2006). L'industrie musicale en mutation: pour une approche critique des usages et des échanges numériques. *Les enjeux de l'information et de la communication*. n°1/2006, p.63-72.
- Roueff, O. (2002). Faire du Jazz. La coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz- club. *Revue de Musicologie*, n°88-1, 2002, p67-93.
- Savoie-Zajc, L. (2007). Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide ? *Recherches qualitatives*, Hors série, 5, 99-111.
- Szendy, P. (2001). *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris: Editions de Minuit.
- Tepper S. et Hargittai E. (2009), Pathways to Music Exploration in a Digital Age. *Poetics*. 37(3), p. 227-249.
- Treem, J M et Leonardi, P. M. (2012), Social media use in organizations: exploring the affordances of visibility, editability, persistence and association. *Communication Yearbook*, Vol. 36, pp. 143-189, 2012.

- Tournès, L. (2005). L'électrification des sensibilités musicales. Le disque, l'enregistrement électrique et la mutation du paysage sonore en France (1925-1939). *French Cultural Studies*, vol. 16, n° 2, p. 135-14
- Tournès, L. (2011). *Musique ! Du phonographe au MP3*. Paris : Autrement.
- Waelbroeck, P. (2006). Évolution du marché de la musique enregistrée à l'ère numérique. *Reflats et perspectives de la vie économique*. 4/2006, p.83-92
- Wagner, T., Benlian, A. et Hess, T. (2014). Converting freemium customers from free to premium-the role of the perceived premium fit in the case of music as a service. *Electronic Markets*. Vol 24, Issue 4, p.259-268.
- Weber, M. (1992 [1965]). *Essais sur la théorie de la science*. Paris: Plon.
- Weber, M. (2010). *Sociologie de la musique : les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Paris : Métailié. C199