HAL
open science

Étude des mécanismes d'instabilité et d'envol des particules en lien avec l'hydratation des sols fins

Ouardia Sediki

▶ **To cite this version:**

Ouardia Sediki. Étude des mécanismes d'instabilité et d'envol des particules en lien avec l'hydratation des sols fins. Génie civil. Université de Lorraine, 2018. Français. NNT : 2018LORR0114 . tel-01921123

HAL Id: tel-01921123

https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01921123

Submitted on 3 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

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

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

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

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

LIENS

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

Ecole doctorale Fernand-Braudel

Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (2l2s)

OBSERVATION DE TROIS SCÈNES LOCALES DE MUSIQUE METAL EN FRANCE

Pratiques amateurs, réseaux et territoire

Thèse pour l'obtention du doctorat en Sociologie

Présentée et soutenue par

Sophie Turbé

Thèse dirigée par Jean-Marc Leveratto

Professeur de Sociologie (Université de Lorraine)

Membres du jury :

Catherine DUTHEIL-PESSIN : Professeur émérite de Sociologie (Université de Grenoble)
Antoine HENNION : Directeur de recherche (Ecole des mines de Paris) – Rapporteur
Fabrice MONTEBELLO : Professeur en Esthétique (Université de Lorraine)
Catherine RUDENT : Maître de conférence en Musicologie – HDR (Université Paris IV) – Rapporteure
Laurence ALLARD : Maître de conférence en Sciences de l'Information et de la Communication (Université de Lille III / Paris III)
Gérôme GUIBERT : Maître de conférence en Sociologie (Université de Paris III)

Soutenue le :
Lundi 11 décembre 2017, à Metz

SOMMAIRE

Remerciements 4

Introduction générale..... 5

PARTIE INTRODUCTIVE..... 14

Chapitre 1. État de l'art..... 15

Les études sur le monde du metal 15

L'observation des scènes locales au prisme d'un genre musical 18

Les différentes approches de la notion de « scène » en sciences sociales 21

La « scène locale » comme territoire musical en géographie culturelle 27

Chapitre 2. Le cadre spatial de l'étude : un terrain d'enquête multi-situé 29

Chapitre 3. Corpus mobilisé et méthode d'enquête 33

Observation participante 33

L'enquête par questionnaire 34

Les entretiens 35

Base de données de la programmation 37

PARTIE 1 : PRATIQUES ET ENGAGEMENTS DANS LES MONDES DU METAL 38

Introduction Partie I 39

Chapitre 1. Le devenir amateur 47

1. Composition de l'échantillon et profil socio-économique des enquêtés 47

2. Découverte et évolution du goût musical 62

3. Réceptions et représentations 89

Chapitre 2. Pratiques de consommation 105

1.Modalités de consommations 105

2.Évaluation et critères de qualité 123

3.Concerts et sorties 143

Chapitre 3. Pratiques de production de la scène 146

1.Pluriactivité des amateurs et apprentissage par les pairs 146

2.Les pratiques de production féminines : l'engagement dans un monde masculinisé 150

Conclusion Partie I : Proposition de schématisation des mondes musicaux 199

PARTIE 2 : CONSTRUCTION DES TERRITOIRES MUSICAUX ET MOBILITES 203

Introduction **204**

Chapitre 1. Acteurs de la diffusion locale et répartitions sur le territoire **207**

1.Espaces publics / Espaces privés 207

2. L'ancrage territorial des organisateurs de concerts 234

Chapitre 2. Déplacements et représentations de l'espace vécu par les usagers **251**

1.Construction des territoires musicaux - Analyse des mobilités 252

2.Représentations subjectives de l'espace vécu 290

3.Évaluation de la qualité des scènes locales par leurs usagers 299

Conclusion Partie II **310**

PARTIE 3 : CIRCULATONS ET RESEAUX DE COLLABORATIONS ***314***

Introduction **315**

Chapitre 1. Puiser dans le local pour rayonner au-delà **318**

1.La mobilité des groupes sur le territoire 320

2.Les stratégies de rayonnement d'un label et la circulation des objets 331

3.Virtualisation des territoires musicaux et outils de médiation 337

4.Les producteurs de concerts et la construction d'un réseau translocal 347

Conclusion partielle 352

Chap. 2. L'encastrement des marchés locaux et internationaux **355**

1.Réseaux locaux et filiations 357

2.Liens trans-locaux entre acteurs 361

3.Le rôle des politiques culturelles et des collectivités territoriales 363

4. Les festivals : emboîtement de trois niveaux de rayonnement 380

Conclusion partielle 390

Chap.3. Les logiques de la structuration à l'œuvre **393**

1.De la structuration des scènes à la constitution d'un protomarché 393

2.Perspectives 408

Conclusion Partie III **414**

Conclusion générale ***416***

TABLE DES MATIères ***438***

BIBLIOGRAPHIE ***422***

Remerciements

Je tiens ici à remercier toutes les personnes qui ont participé de près ou de loin à l'élaboration de ce travail et à qui j'adresse toute ma gratitude.

En premier lieu, je remercie Jean-Marc Leveratto, mon directeur de thèse, qui m'a accompagné durant ces six années. Je le remercie pour sa rigueur, sa bienveillance et sa disponiblité, mais aussi pour l'ensemble des conseils qu'il m'a prodigué, et au contact desquels j'ai énormément appris.

J'adresse un profond remerciement à toute l'équipe messine du Département Arts de l'Université de Lorraine qui m'a offert un environnement de travail qui a énormément compté tout au long de l'élaboration de cette thèse, ainsi que tous ses à-côtés. En ce sens, je tiens à remercier Léo Souillès-Debats, Fabrice Montebello et Catherine Bourdieu. Merci également à Sonia Serafin. Je remercie les Départements de Sociologie de Metz et de Nancy, dont les échanges avec bon nombre d'entre eux ont également guidé mon parcours. Merci à l'École Doctorale Fernand-Braudel pour le financement de ces trois premières années de thèse.

Un grand merci à Gérôme Guibert et François Ribac, pour leurs éclairages et leurs conseils, ainsi qu'à Fabien Hein, qui a accompagné mes tous premiers pas dans la recherche. Je n'oublie pas également mes trois années passées à l'Université de Lille 3, où les enseignements que j'ai reçu restent profondément ancrés.

J'adresse également ma plus grande sympathie aux doctorants d'ici et d'ailleurs : Anthony Rescigno, Cyrielle Lévêque, Valérie Thackeray, Aurélien Zieleskiewicz, Julie Gothuey, Sabrina Tezza, Michael Spanu, Jedediah Sklower, Pierre Stotsky, Corentin Charbonnier, les équipes des deux CJC, je n'oublie pas Delphine Marin également, ainsi que tous les doctorants que j'ai eu le plaisir de côtoyer, avec qui j'ai partagé de très bons moments, à l'occasion de colloques, des deux résidentiels et des formations DCCE. Une pensée particulière à tous ceux qui ont participé à l'association Univ'Arts, ainsi qu'à la création du *Périscope*.

Mes très sincères remerciements à Elodie Valkauskas, (mon binôme de thèse autant que de bistrot !) pour tous les moments passés et surtout à venir. Mais aussi Aurélie Osswald, nos disciplines si éloignées nous ont pourtant rapprochées. Merci également à Jean pour son amitié et son soutien (et tous les Party San passés à tes côtés !).

Je tiens à remercier tous les acteurs des scènes locales, de l'Est à l'Ouest en passant par le Nord, et aussi le Sud ! A tous les grands amateurs de metal qui partagent avec moi leur passion depuis toutes ces années, pour les centaines de concerts et tous les moments inoubliables passés à vos côtés, ainsi qu'à ceux que j'ai eu le grand plaisir de rencontrer à l'occasion des entretiens menés pour cette thèse, pour leur temps, leur remarques et toutes les informations qu'ils m'ont fourni par ailleurs et dont les noms seraient trop nombreux à citer (j'en oublierais certainement). Vous y êtes tous ! Et vous vous reconnaîtrez.

Enfin, il y a très souvent une personne dont le quotidien est autant impacté que le nôtre dans l'élaboration d'un si long travail et par toutes ses implications collatérales. A mon plus fidèle compagnon de route, de débats et qui connaît aujourd'hui les grands auteurs de la Sociologie (contre son gré). Aurélien, c'est à toi que je dédie cette thèse.

A mes parents et leur folie douce,
A mon frère Vincent,
A Catherine et Thierry,
A Yveline, Daniel et Ludivine.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Rendre compte de l'expérience de la musique metal en France est l'objectif de ce travail. La « scène locale », soit le fait que cette expérience est toujours localisée et partagée, constitue le cadre de cette observation.

Parler de scène locale n'est pas parler d'une chose bien définie, qui serait à la fois perceptible, identifiable et individualisable de façon évidente et de la même manière pour tous. Cette expression dénote une portion de réalité sociale qui existe pour les individus qui en font l'expérience, mais dont le sens n'est pas nécessairement le même pour chacun d'entre eux, car elle n'a pas la même fonction pour tous. Pourtant, lorsque l'on parle de scène locale, un certain nombre de choses différentes viennent à l'esprit. Pour certains, il s'agira d' un ensemble de petits groupes régionaux, sans grande notoriété ni qualité, pas encore suffisamment expérimentés pour être jetés dans le grand bain de la « scène globale », ou trop peu raffinés pour y prétendre. Pour d'autres, d'un terrain d'expérimentation personnelle dans lequel il est possible d'exprimer sa passion pour la musique au quotidien, où le « faire soi-même » intègre les notions de qualité et d'authenticité. Mais ces différentes connotations sont à distinguer du sens même que recouvre l'expression « scène locale » ; d'un sens en quelque sorte objectif, conventionnel et partagé par les individus qui en font l'expérience, la vivent, la produisent. De ce point de vue, la scène locale serait ce qui peut être désigné de façon adéquate par l'expression « scène locale ». C'est-à-dire qu'elle n'est ni plus ni moins que ce qu'elle désigne. La tautologie est d'ailleurs assimilée par les acteurs à tel point qu'il semble bien inutile d'exprimer concrètement de quoi il s'agit. La formule semble rhétorique et vise à renforcer l'existence de ce qu'elle énonce. On perçoit ici la dimension performative de l'expression. Car effectivement, la scène locale existe, précisément parce qu'on la désigne comme telle, et parce qu'elle est vécue comme telle par ses pratiquants. En saisir la dimension concrète revient donc à décrire l'expérience des individus qui la pratiquent.

Une scène musicale locale, même si elle est un construit social, n'est donc pas une illusion, puisque cette scène produit des effets sociaux réels. Un construit que l'on peut resituer dans son contexte géographique, historique, économique, social ou culturel afin d'éclairer le sentiment d'appartenance qu'elle peut procurer à ceux qui s'en sentent membres. Ou en d'autres termes, comme le conseille Denys Cuche en parlant de la construction des identités

culturelles en sciences sociales, de comprendre « comment, pourquoi et par qui, à tel moment et dans tel contexte est produite, maintenue ou remise en cause telle identité particulière ? »[1].

Notre démarche est en grande partie inspirée de la posture ethnométhodologique d'Harold Garfinkel qui consiste à prendre au sérieux la parole des acteurs et leur capacité à observer et comprendre le monde auquel ils participent en adoptant une posture réflexive, en observant de l'intérieur la façon dont se fabriquent les principales caractéristiques d'un phénomène étudié. Les travaux des *cultural studies* menés par Richard Hoggart[2] et Stuart Hall, et de l'Ecole de Chicago dans laquelle s'inscrivent les travaux d'Erwin Goffman[3] ou d'Howard Becker[4], ont également considérablement influencé cette recherche. En ouvrant un nouveau champ des possibles pour les études empiriques des phénomènes culturels peu « légitimes », les *cultural studies* ont aussi œuvré à revaloriser la participation des publics à la production des biens culturels. Les travaux de Michel de Certeau[5] ont également eu un impact considérable dans notre démarche, en ce qu'ils autorisent à observer les détails du quotidien les plus triviaux pour comprendre la façon dont les individus négocient leur rapport au monde**.** Enfin, notre approche repose également sur les enseignements de la sociologie pragmatique et les travaux de Luc Botlanski et Laurent Thévenot sur les *économies de la grandeur*[6], qui constituent également une base théorique venue sur le tard, mais qui a considérablement éclairé notre route au moment de réarticuler l'ensemble des analyses qui ont été menées pour ce travail.

Le projet de cette thèse consiste dans l'observation de trois scènes locales de musique metal en France, à travers une étude ethnographique multi-située et comparative. Il s'agira pour nous de relever et d'analyser minutieusement les diverses manifestations de la passion musicale en région, en interrogeant ce qui fonde l'engagement des individus dans un *continuum* entre de pratiques de consommation et de production des scènes musicales. L'entrée par la musique metal représente en cela un choix qui permet à la fois d'illustrer la variété des pratiques qui s'exercent au sein d'un monde musical de niche relativement désinstitutionnalisé, mais également l'agencement de ces pratiques dans le cadre de scènes locales, dont le mode de gouvernance et le registre de l'action s'avèrent en grande partie pris en charge par les amateurs.

---

[1] Cuche D., *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, p. 114.
[2] Hoggart R.. (1957), *The Uses of Litteracy. aspect of working-class life*, Londres, penguin classics, 2009.
[3] Goffman E. (1959), *La mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, minuit, 1973.
[4] Becker H. S, *Outsiders*, Paris, Métaillé, 1963.
[5] De Certeau M., *L'invention du quotidien. Tome I : Arts de Faire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.
[6] Boltanski L., Thévenot L., *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

Un réseau d'acteurs – une sociologie de l'action

Si la sociologie des musiques populaires ne doit pas être une sociologie *de* fan, cela doit en passer par la démystification de la figure du musicien, afin de replacer l'ensemble des acteurs au centre de l'analyse. En cela, les « mondes de l'art » théorisés par Howard Becker nous fournissent de précieux enseignements, qui constituent le point d'entrée de cette recherche. Becker définit les « mondes » en tant que « réseau de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière et qui relie donc les participants selon un ordre établi. Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes ces personnes qui coopèrent »[7]. Les scènes locales sont en cela le résultat de l'action collective d'une multiplicité d'acteurs impliqués ensemble sur un même territoire, qui agissent chacun selon des intérêts qui leur sont propres, et qui se coordonnent pour produire ce que l'on nomme une scène locale. Il s'agit ainsi de réorienter le regard vers la multitude d'acteurs qui composent la chaine de coopération complexe du processus de production d'un monde musical, et qui par ailleurs, aboutit nécessairement à remettre en cause la centralité de la figure de l'artiste ou du musicien, dont on ne peut plus considérer qu'ils définissent seuls ces mondes. *Les Mondes de l'art* nous fournissent également un outil essentiel dans l'usage que Becker fait de la notion de « convention ». Si les scènes locales sont effectivement composées d'une multitude d'acteurs et d'activités, il faut pouvoir comprendre de quelles façons ils s'agencent et se coordonnent les uns avec les autres pour rendre l'action collective cohérente. Les conventions représentent en cela un ensemble de normes, de règles et de principes formels ou informels, qui, lorsqu'ils sont partagés, permettent aux différents acteurs d'identifier le lien qui les unit au sein d'un même monde.

Bien que la notion des « mondes » d'Howard Becker ne permette pas d'envisager le rôle joué par les objets dans la somme des interactions qui composent les mondes musicaux, elle trouve néanmoins son trait d'union[8] avec la sociologie de la traduction[9] portée par Bruno Latour et Michel Callon, dans un vaste programme d'étude engagé par Antoine Hennion depuis 1993 autour de la sociogie des attachements et la passion musicale[10]. En déployant une sociologie

[7] Becker H. S. (1982), *Les mondes de l'art,* trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 2010, p. 99
[8] Hennion A., *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métaillé, 2007, p. 30.
[9] Akrich M., Callon B., Latour B., (dir.), *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Presse des Mines, 2006.
[10] Hennion A., *op. cit.*, 2007.

de l'amateur, Antoine Hennion nous permet de comprendre comment se manifeste ce lien, cet *attachement*, entre les amateurs et la musique. Si nous porterons un regard attentif sur l'incroyable somme de médiateurs « envahissants »[11] qui interfèrent entre les amateurs et la musique, nous n'oublierons pas cependant de les penser pour ce qu'ils sont, à savoir comme des dispositifs sociotechniques qui viennent « après ce qu'ils relient », puisque ces deux mondes en question « n'ont pas besoin de lui pour exister ». La notion de réseau, déjà formulée par Becker, appartient au paradigme de la scène locale. On peut ainsi appréhender la scène locale comme une co-construction complexe qui se joue entre un ensemble d'acteurs humains et non-humains : des salles, des musiciens, des organisateurs de concerts, des municipalités, des labels, des chroniqueurs, des publics, de la musique... En cela, notre premier objectif en conduisant cette recherche est de comprendre le sens de l'engagement des amateurs de metal dans la musique. Comment se manifestent les registres du plaisir qui guident l'ensemble de ces activités ?

Si l'on suit l'idée de Simmel, la production de la scène *est* la matrice fondatrice du lien social qui unit les individus qui s'identifient à la musique, ainsi qu'à ses objets.[12] Pour pouvoir les utiliser déjà, l'objet impose ses propres contraintes, ses propres formes, ses propres modalités de transmission pour pouvoir le saisir. En cela il agit comme actant indépendant de celui qui le produit et de celui qui en fait l'usage (Hennion, Latour). Enfin, l'usager conserve également son pouvoir d'action. Il agit sur l'objet qui agit sur lui. Il agit ainsi en retour (et par effet de réseau) sur les individus qui ont produit l'objet.

Il ne s'agit donc pas de partir du postulat selon lequel il existe une scène locale qui préexisterait aux amateurs, pour l'étudier en vase clos, selon ses frontières administratives, mais à l'inverse de partie des usagers eux-mêmes et de leur propre point de vue sur l'espace et de l'observation de leurs pratiques, de leurs déplacements, poussés par la musique. Il s'agit donc de décloisonner les frontières de la notion de scène locale, tant du point géographique que du point de vue des acteurs pris en compte.

Les récents travaux qui portent sur l'analyse de scènes locales ont trop tendance à traiter d'un côté de l'organisation des pratiques culturelles, et de l'autre les acteurs qui participent à la production de ces œuvres, selon l'idée des « mondes de l'art » d'Howard Becker. Il s'agit ici au contraire d'envisager ces deux aspects sous une même analyse et de ne pas séparer d'un

[11] Hennion A., *ibid*., p. 30.
[12] Simmel G., « Pont et porte », *in* Simmel, G., *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988.

côté l'analyse des consommations et de l'autre l'analyse des formes de production, considérant qu'il s'agit, en particulier dans le cadre de scènes peu institutionnalisées, de formes d'engagements au sein des scènes locales toutes deux largement partagées par les acteurs qui les composent.

Un territoire musical – un espace vécu

Le « local », traditionnellement opposé au « global », intègre l'idée d'un territoire géographiquement situé. Le terme de « scène » renvoie déjà à l'espace (le dispositif scénique), tandis que le terme « local » permet de situer cet espace. Mais le situer à quel endroit ? « Quelque part », par opposition à « partout ». Pourtant, le territoire n'a rien d'une donnée fixe. Bien que ses contours soient flous, ce qui localise l'action collective des individus et des objets engagés dans les scènes locales répond à un ensemble de forces qui concentrent objets et humains dans un même espace, qui les *attachent* à quelque chose (« scène »), quelque part (« locale »). Comment qualifier ces attachements ? Qu'est-ce qui lie les individus aux objets, les objets aux territoires, et les territoires aux individus ? Il s'agit donc à la fois de déconstruire les catégories usitées d'un côté par le langage journalistique, mais aussi les travaux académiques autour de la notion de « scène » lorsque ceux-ci portent à qualifier un monde musical fonctionnant à huis-clos. Scène régionale, scène nationale, scène lilloise ou scène nantaise, il s'agira de comprendre comment s'articulent les jeux d'échelles qui intègrent les individus et les objets musicaux dans des territoires de pratiques qui s'articulent toujours à travers différents niveaux d'échelles, d'ancrages et de mobilités.

Le détour par la géographie sociale et culturelle développée dans la lignée de l'héritage d'Elisée Reclus[13] et des travaux sur la région d'Armand Frémont[14], permettent ainsi d'envisager le territoire au travers de ses espaces vécus. L'approche générale de la géographie culturelle de Paul Claval[15], et tout particulièrement le développement des travaux de Guy Di Meo autour de la notion de « territoire du quotidien »[16] semblent pouvoir nourrir par de nombreux aspects l'étude des scènes musicales dans leur rapport au territoire et à ses lieux.

[13] Reclus E., (1905) *L'Homme et la Terre*, Paris, La Découverte, 2005.
[14] Frémont A., *La région. Espace vécu*, Paris, Flammarion, 1999.
[15] Claval P., *Géographie Culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des millieux*, Paris, Armand Colin, 2012.
[16] Di Meo G., (dir.) *Les territoires du quotidien*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Dominique Desjeux nous rappelle que « ce qui est visible à une échelle disparaît quand on change d'échelle d'observation, mais d'autres aspects ou d'autres phénomènes invisibles à l'échelle précédente apparaissent du fait même de ce changement d'échelle »[17]. Pour Desjeux, « l'observation de la réalité, qui elle forme un tout, ne peut être que discontinue. […] Par contre il est possible de mobiliser tour à tour les connaissances accumulées tout au long de l'itinéraire de production scientifique. Il est même tout à fait possible de faire des rapprochements entre échelles en vue d'éclairer l'action. L'important est même d'observer le problème sous plusieurs découpages et donc de changer d'échelle pour trouver la solution la plus pertinente »[18]. Pour autant, il faut bien partir de quelque part. Le point d'entrée méthodologique de nos trois terrains d'enquête se situe donc à l'échelle des scènes locales, entendues à l'échelle « régionale » au sens où l'entend Armand Frémont. C'est-à-dire comme un « espace fluide » ou un « espace-équilibre […] entre le domaine du familier et du connu et celui de l'étranger, de l'exceptionnel »[19]. Autrement dit à l'échelle méso-sociale : « celle des organisations et des systèmes d'action entre acteurs publics et privés »[20]. En partant du cadre de la région telle que nous venons de la définir, il s'agira ainsi de s'autoriser à remettre en cause la validité du respect inflexible des divisions administratives du territoire qui ont tendance postuler que des frontières encadrent les pratiques, voire limitent les déplacements des acteurs impliqués sur les territoires observés. Pour tenter d'identifier l' « espace vécu » de ces pratiques, c'est-à-dire l'espace régional qui fait sens pour les acteurs et pourra nous permettre de saisir avec plus de justesse ce que représente l'espace de la scène locale, nous aurons recours à certains outils de la nouvelle géographie culturelle française qui permettent de comprendre le sens des lieux et la perception de l'espace. Envisager l'activité des acteurs des scènes locales dans leur rapport au territoire demande, comme le rappelle Guy Di Méo, de prendre en compte la « capacité individuelle et collective des acteurs à transformer l'espace géographique »[21]. Suivant la tradition sociologique de l'Ecole de Chicago et les enseignements de Georg Simmel, Erving Goffman ou Thomas Luckman, il souligne que « les pratiques d'échanges des acteurs et agents sociaux, accomplies au gré des rapports réciproques, tantôt répétitifs et routiniers, tantôt spontanés et inventifs édifient et reproduisent en permanence les systèmes sociaux et spatiaux. Ces pratiques et ces comportements bâtissent l'espace

[17] Desjeux D., « La question des échelles d'observation en sciences humaines appliquées au domaine de la santé », *Recherche en soins infirmiers*, 2006/2 (N° 85), p. 14-21.
[18] Desjeux D., *ibid*., p. 17.
[19] Frémont A., *op.cit.*, 1999, p. 144.
[20] Desjeux D., *op.cit.*, 2006.
[21] Di Meo G., Buléon P., *L'Espace Social. Lecture géographique des sociétés*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 31.

géographique au quotidien »[22]. Les travaux de Michel de Certeau nous confirment également la capacité des acteurs, en usant de la ruse et en imaginant des « tactiques », à développer leurs propres pratiques, qui les « engagent dans un rapport permanent de contestation des structures sociales et spatiales qu'ils rencontrent au quotidien. […] Dans ces conditions, chaque personne, chaque acteur sécrète des formes originales de ré-appropriation privée de tous les espaces du quotidien »[23].

Un marché local – une économie de la musique

Une approche transversale à travers la socio-économie semble nécessaire pour comprendre la complexité d'un phénomène culturel, d'autant plus quand celui-ci implique des objets techniques produits en série. L'industrie musicale repose à la fois sur la production de biens culturels qui s'inscrivent dans une économie de marché globalisée, mais également sur des formes de production localisées d'amateurs qui remplacent à différents niveaux les chaînons traditionnels de l'industrie culturelle. Les pratiques de consommation deviennent en cela indissociables de la sphère de la production. Pensées dans la continuité, elles permettent de faire émerger les différents registres de l'engagement de l'amateur, figure polymorphe sacralisée depuis l'avènement de l'ère numérique[24], en prenant en compte la capacité d'expertise qu'ils développent, les savoir-faire dont ils s'emparent, et les nouvelles conventions qu'ils érigent. Les mécanismes qui font passer de la consommation à la production et de la production à la consommation, envisagés comme des processus dont il faut rendre compte ensemble, permettent d'appréhender des ensembles de relations qui ne connaissent pas de délimitation nette et tranchée. L'observation des réseaux « mésosociaux » tels que les conçoit Granovetter, permettent précisément de dépasser cette forme de dualisme, en reconnaissant qu'il existe une « boîte noire » entre les deux. Cette boite noire se situe à la fois entre l'échelle locale des productions amateurs et l'échelle globale de la production culturelle industrialisée. Pour Michel Callon, la notion de réseau « libère de la distinction entre microstructures et macrostructures. [Elle] permet de circuler entre les deux. Or nous vivons

[22] Di Meo G., Buléon P., *ibid.*, p. 35.
[23] Di Méo G., Buléon P., *ibid.*, p. 35.
[24] Flichy P., *Le sacre de l'amateur. Sociologie des pratiques ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2010.

dans un monde où il y a en permanence des changements et des renversements d'échelles : des phénomènes qui paraissaient locaux deviennent globaux et réciproquement »[25].

L'enjeu ici n'est donc pas d'étudier une scène ou un « son » particulier et la façon dont cette scène ferait émerger une façon particulière de produire de la musique. Il s'agit plutôt de comprendre comment une scène musicale vit, se développe, se structure ou périclite à une échelle humaine, c'est-à-dire telle qu'elle est vécue par ses acteurs au quotidien, et donc à une l'échelle localisée. Par là, il s'agit de comprendre la définition même de la notion de « scène locale » pour ses usagers, qui ne se résume pas à une production localisée, mais aussi à la diffusion et à la consommation localisée d'un genre musical qui se définit en tant que « scène ».

Il s'agit donc d'en saisir les principes selon les « trois grandes dimensions qui organisent les comportements humains » selon Dominque Desjeux : « la dimension matérielle et notamment la place des objets dans les interactions sociales et la construction des identités personnelles ou professionnelles ; la dimension sociale et comment elle s'organise autour des rapports de pouvoir et de coopération entre acteurs ; la dimension symbolique qui touche autant aux croyances, à l'identité, au sens, aux valeurs qu'à l'imaginaire des acteurs ».[26] L'objectif est donc double : permettre à la fois de comprendre les processus et attachements qui engagent les amateurs dans des formes de production localisés, mais également ce qui les poussent à se détacher .

Dans une partie introductive, nous présenterons les travaux à partir desquels nous appuierons notre analyse, ainsi que le cadre méthodologique de notre enquête, en revenant sur le choix des trois terrains d'observation ainsi que l'ensemble des données mobilisées. La première partie s'attachera à définir le profil des amateurs qui composent notre échantillon. Depuis la naissance de leur passion musicale jusqu'aux diverses formes et degrés de l'engagement dans les mondes musicaux. Il s'agira de décliner l'ensemble des étapes qui mènent les amateurs à passer de la sphère de la consommation domestique à celle de la production des scènes locales. La deuxième partie s'attachera plus particulièrement à spatialiser l'ensemble de ces pratiques au sein des territoires d'action pour décrire ce qui ancre les activités des amateurs au sein d'un

[25] Ferrary M., Callon M., « Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau », *Sociologies pratiques*, 2(13), 2006, pp. 37–44.
[26] Desjeux D., *op.cit.*, 2006, pp. 14-21.

espace public et social identifié collectivement. Nous observerons pour cela les lieux de la pratique collective qui construisent le maillage territorial des scènes locales. Les concerts, et les mobilités qu'ils provoquent, constitueront pour cela un terrain d'observation privilégié. Enfin, dans la troisième partie, nous réintègrerons l'ensemble des acteurs des scènes locales dans de plus vastes réseaux de circulation. Il s'agira d'identifier les interactions qui s'opèrent à l'échelle translocale ainsi qu'entre différentes les instances de production culturelle. L'analyse portera alors sur les forces qui les font tenir ensemble et participent *in fine* à stabiliser les réseaux localisés.

PARTIE INTRODUCTIVE

Chapitre 1. État de l'art

Les études sur le monde du metal

La grande majorité des études sur le metal dans le champ universitaire ont été écrits aux États-Unis, dès la fin des années 1980. En France, la recherche ne se penche sérieusement sur le sujet que depuis le début des années 2000.

Les musiques « jeunes » ont généré de nombreuses critiques dès les années 1950 de la part des classes conservatrices, avec l'arrivée du rock'n'roll. Qu'il s'agisse du rock, du punk, du rap, de la techno, du hard rock ou du heavy metal, toutes les musiques populaires ont été un jour accusées de trouble à l'ordre social. Les premières études qui s'intéressent spécifiquement au genre metal à la fin des années 1980 sont celles de psychologues et de criminologues[27], qui voient en cette musique un grand nombre de dangers pour la jeunesse. A partir de la fin des années 1980 et notamment grâce à l'apport des travaux d'Howard Becker sur la déviance[28], les sciences sociales semblent s'autoriser à envisager le metal et les mouvements culturels (ou *subculturels*) marginalisés sous un angle compréhensif. Sur cette base, ce sont surtout les études de terrain de sociologues — le plus souvent investis personnellement dans les pratiques musicales qu'ils étudient au moyen de l'observation participante —, qui introduisent un nouveau regard académique sur la musique metal.

C'est dans le champ des études sur les cultures populaires anglo-saxonnes qu'apparaitront les premiers articles qui traitent du phénomène metal, avec les contributions de Miller[29], Verden[30], Gross[31] et Straw[32], entre 1988 et 1990. Ces études marquent l'entrée de l'objet metal en sociologie, permettant par là-même un traitement du sujet dégagé de discours normatifs. Le premier ouvrage de référence sur le sujet et entièrement consacré à la culture metal nous provient de l'Université de Chicago, par la sociologue américaine Deena Weinstein en 1991,

---

[27] Trostle L. C., « Nihilistic Adolescents, Heavy Metal Rock Music, and Paranormal Beliefs », *Psychological Reports*, vol. 59, n° 2, 1986, p. 610 ; Iversen, J., Reed, H., Revlin, R., « The effect of music on the personal relevance of lyrics », *Psychology. A Journal of Human Behavior*, vol. 26, n° 2-3, 1989, pp. 15-22 ; Wanamaker, C., Reznikoff, M., « Effects of aggressive and nonaggressive rock songs on projective and structured tests », *Journal of Psychology*, vol. 123, n° 6, 1989, pp. 561-570.

[28] Becker H.s., *op cit*, 1963.

[29] Miller D. S., *Youth, Popular Music and Cultural Controversy : The Case of Heavy Metal*, Austin, University of Texas, Thèse de doctorat en sociologie, 1988.

[30] Verden, P., Dunleavy K., Powers C., « Heavy Metal Mania and Adolescent Delinquency », *Popular Music and Society*, vol. 13, n° 1, 1989, pp.73-82.

[31] Gross, R. L., « Heavy metal music : A new subculture in American society », *Journal of Popular Culture*, vol. 24, n° 1, 1990, pp. 119-130.

[32] Straw W., « Characterising Rock Music Culture : The Case of Heavy Metal », *in* Frith, S., Goodwin, A. (dir.), *On Record : Rock, Pop and the Written Word*, Londres, : Routledge, 1990, pp. 97-110.

intitulé *Heavy Metal, The music and its culture*.[33] Son initiative sera notamment marquée par la volonté de déconstruire une à une les accusations portées à l'encontre de la scène metal. Sa démarche pêche en cela par un certain nombre de parti-pris qui restent palpables dans ses analyses. En 1993, Robert Walser, Professeur et Directeur du Département de Musicologie de l'Université de Californie à Los Angeles est le premier à faire entrer la musique metal dans le champ de la musicologie. Ex-guitariste professionnel de metal devenu chercheur sur les musiques populaires, il publie *Running With the Devil : power, gender & madness in Heavy metal music*[34], qui donneront leurs premières lettres de noblesse au metal au sein des études académiques, en comparant notamment les partitions de Deep Purple ou Van Halen à celles de Vivaldi ou Jean Sebastien Bach. Il y aborde également les diverses représentations du genre (masculin, féminin) au sein du genre musical et de ses pratiquants, ainsi que l'ensemble des thèmes artistiques et culturels (de l'horreur au mysticisme) auxquels ont recours les musiciens dans la composition des univers musicaux. A l'instar de Deena Weinstein qui proposait déjà une première description des pratiquants, il faudra néanmoins attendre les travaux allemands de Bettina Roccor[35] en 1998 pour que la réalité quotidienne des amateurs de metal soit enfin l'objet principal d'un ouvrage universitaire. Pour cela, elle fait appel à des données statistiques recueillies sur le terrain et qu'elle articule à une analyse qualitative par entretiens.

Dès lors, différentes études commencent à fleurir aux Etats Unis, mais aussi en Europe, notamment par des ethnomusicologues[36], apportant leur contribution à ce nouveau champ universitaire qui se fédère sous l'expression *metal studies*[37]. Les femmes sont de plus en plus nombreuses à s'emparer de ces problématiques autour du hard rock ou du metal, telles la musicologue espagnole Silvia Martinez Garcia[38] , la canadienne Susan Fast[39], ou encore les américaines Mimi Schippers[40] et Natalie J. Purcell[41]. Elles apportant souvent avec elles les thématiques des rapports de sexe et de la masculinité dans leurs analyses du phénomène metal. Depuis le début des années 2000, la recherche internationale sur le metal s'est vue fragmentée

---

[33] Weinstein, D. (1991), *Heavy Metal. The music and its culture*, New York, Da Capo Press, 2000.

[34] Walser R., *Running with the devil : power, gender & madness in heavy metal music*, Delaware, Ohio, Wesleyan University Press, 1993.

[35] Roccor, B., *Heavy Metal. Die band. Die fans. Die gegne*r, München, Beck'sche Reihe, 1998a.

[36] Berger H. M., *Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, Delaware, Ohio, Wesleyan University Press, 1999. ; Berger H., Wallach J., Greene P., « Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music Around the World », *Volume !*, 9 : 2, 2012.

[37] Pour une restitution de l'éclosion et du développement des *Metal Studies*, voir Guibert G., Sklower J., « Dancing with the Devil. Panorama des « metal studies » », *La Vie des idées* , 5 novembre 2013.

[38] Garcia S. M., *Enganxats al heavy. Música, cultura i trangressió*, Lleida, Pagès Ed., 1999.

[39] Fast S., *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*, Oxford University Press, 2001.

[40] Schippers M., *Rockin' out of the Box:Gender Maneuvering in Alternative Hard Rock*, Rutgers University Press, 2002.

[41] Purcell N. J., *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture*, McFarland, 2003.

en diverses tendances, étudiant des sous-genres ou des groupes précis. On peut à ce titre mentionner la naissance des *metallica studies*, recherches entièrement consacrées au groupe phare Metallica[42].

La France voit également naître depuis une dizaine d'années un nombre croissant de travaux universitaires sur le metal[43]. Il faut d'abord citer Fabien Hein[44] avec la publication de son ouvrage *Hard Rock, Metal, Heavy Metal : histoire, culture et pratiquants* en 2003, qui examine le monde du metal dans sa dimension globale. D'un point de vue historique d'abord, il retrace de façon extrêmement précise la naissance et le développement de chacun des sous-genres qui constituent le metal. Il s'intéresse ensuite à revenir sur l'ensemble des influences artistiques et culturelles du genre, mais aussi des représentations sociales qui lui sont attachées. L'ouvrage repose enfin sur une étude du monde du metal en France grâce à l'analyse socio-économique d'un échantillon d'amateurs de la scène lorraine. Cette étude permet de cerner à la fois leur morphologie sociale, leurs pratiques et les modalités de leur engagement.

La dimension socio-économique, mais aussi technique des scènes locales de musiques actuelles, incluant la musique metal, sera également traitée à plusieurs reprises par Gérôme Guibert[45], notamment dans une étude localisée sur le territoire de la Vendée[46], et plus récemment une vaste enquête statistique sur les festivaliers du Hellfest[47], ainsi qu'une étude sur la naissance et le développement d'un heavy metal « à la française » à travers l'exemple

---

[42] Pillsbury G. T., *Pure Black, Looking Clear. Genre, Race, Commerce, and the Music of Metallica*, University of California, Los Angeles, Thèse de doctorat en musicologie, 2003 ; Irwin, W., *Metallica and Philosophy. A crash course in brain surgery*, Malden, Blackwell Publishing, 2007.

[43] Walzer N., *Les imaginaires satanique et païen. Le cas de la musique metal extrême : une volonté de puissance schizomorphe*, thèse de doctorat de sociologie, sous la direction de M. Maffesoli, université de Paris, 2007 ; Ury-Petesch J.-P., *Production d'un discours. Invention d'un public. Le cas d'un groupe de Heavy Metal de l'East End de Londres de 1976 à nos jours, thèse de doctorat en esthétique et sciences de l'art*, université de Paris 3, 2009 ; Bénard N., *Le Hard Rock en France, des années 1970 à nos jours. Conditions d'émergence, développement et radicalisation*, thèse de doctorat en Histoire culturelle, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2007 ; Mombelet A., *Le metal : un projet mythologique articulé au jeu et au don, thèse de doctorat de sociologie*, université René Descartes Paris 5, 2009 ; Brizard C., *Le monde du metal symphonique. Vers une sociologie de l'œuvre comme création continuée. L'exemple de Nightwish*, thèse de doctorat de sociologie, Université de Grenoble, 2011 ; Chu M. T., *L'ontologie de l'identité métalleuse face à la mondialisation : généalogie imaginaire, réseau solidaire*, thèse de doctorat en musique, histoire et société, EHESS, 2012 ; Charbonnier C., *Approche anthropologique de la musique métal et les conséquences des nouvelles technologies sociales sur la reconfiguration des relations*, thèse de doctorat en anthropologie, Université de Tours, 2015.

[43] Walzer N., *Anthropologie du Metal extrême*, Camion blanc, 2007.

[44] Hein F., *Hard Rock, Heavy Metal, Metal. Histoire, cultures et pratiquants*, Clermont-Ferrand/Paris, Mélanie Séteun/Irma, coll. « Musique et Société », 2004.

[45] Guibert G., Guibert C., « The Social Characteristics of the Contemporary Metalhead: The Hellfest Survey », *in* Brown A.R., Spracklen K., Kahn-Harris K., Scott N. (dir.), *Global Metal Music and Culture. Current Direction in Metal Studies*, New York, Routledge, 2016, pp. 167-189.

[46] Guibert G., *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, St Amand Tallende, Mélanie Séteun et Irma, 2006.

[47] Guibert C., Guibert G.,*op.cit*., 2016.

du groupe Trust[48]. Celui-ci explore de façon générale dans ses travaux la façon dont sont reçues en France les « musiques amplifiées » et la façon dont elles sont traitées par les politiques culturelles. Il a l'originalité de fournir également des analyses économiques comparatives entre hard rock, rap et techno.

L'observation des scènes locales au prisme d'un genre musical

Des études plus territorialisées sur le rock ou le metal ont été menées, notamment depuis l'introduction de la notion de *scène* dans les travaux universitaires par Will Straw[49] en 1991. On trouvera également dans les recherches sur le rock de nombreuses contributions à la notion de scène locale[50], comme c'est le cas par exemple en 1998 d'Emmanuel Brandl dans le cadre d'une *Approche des logiques de constitution des champs culturels régionaux. Le rock et la région*, ainsi que Pierre Bidart dans un article intitulé « Rock, basquité, ruralité et post-modernité »[51]. Ce qu'il faut particulièrement retenir de ce dernier article, c'est qu'à travers ce que l'auteur nomme la « basquité », il explore les éléments imaginaires mobilisés par la scène rock de l'extrême sud de la France et leur connivence avec le *background* culturel régional. Ce travail met particulièrement en valeur l'aspect constructiviste du bricolage identitaire opéré par les groupes de rock locaux afin de s'inscrire dans leur contexte territorial.
Emma Baulch[52] étudiera quant à elle le bricolage identitaire du metal dans son aspect le plus délocalisé en effectuant une enquête qui porte sur la diffusion récente du reggae, du punk et du death metal dans le contexte national indonésien, et régional de Bali. A l'échelle des scènes nationales, on citera également l'ouvrage de Gerd Bayer[53] sur le *heavy metal* dans le contexte britannique des années 1980, ainsi que Fabien Hein[54] avec une partie de son ouvrage consacré

---

[48] Guibert, G., « 'Marche ou crève': The band Trust and the singular case of the birth of French heavy metal », *in* Guibert G., Rudent C. (dir.), *Made In France. Studies in French Popular Music*, New York, Routledge, 2017, pp. 89-104.
[49] Straw W., « Systems of Articulation, Logics of Change : Scenes and Comminities in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n°3, octobre 1991, pp. 361-375.
[50] Mignon P., « Le rock local », in Mignon P., Hennion A., (dir.) *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris/Givors, Anthropos, pp.197-216 ; Lucas J., *Rock et politiques culturelles. L'exemple de Rennes*, Paris, SER/Ministère de la Culture, 1983 ; Cohen S., *Rock Culture in Liverpool. Popular music in the making*, Oxford, Oxford University Press, 1991 ; Doublé-Dutheil C., « Les groupes de rock nantais », in Mignon P., Hennion A., (dir.), *op.cit.*, 1991 ; Touché M., Shank B., *Dissonent identities : the rock'n'roll scene in Austin, Texas*, Hanover, Wesleyan University Press, 1994 ; Perrenoud M., *Les musicos. Enquête sur les musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007 ; Brandl E., « Le rock et les régions ou le rock dans les régions ? », *Utinam*, n°24, 1997, pp.122-136 ; Brandl E., *Le rock en région. Vers une nouvelle image culturelle*, Besançon, Service Culturel de la Ville, 1999.
[51] Bidart P., « Rock, basquité, ruralité et post-modernité », *Ruralia*, 02, 1998.
[52] Baulch, E., « Gesturing elsewhere. The identity politics of the Balinese death/thrash metal scene », *Popular Music*, vol. 22, n° 2, 2003, p.195-215.
[53] Bayer G., *Heavy Metal Music in Britain*, Ashgate: Farnham, Surrey, 2009.
[54] Hein F., *op.cit.*, 2003.

au monde du metal en France à travers la description de ses groupes, concerts et festivals, labels et les médias, ainsi qu'un article sur l'implantation du *stoner rock* en France[55].

L'aspect régionalisé de la musique metal a également été abordé par Keith Khan Harris depuis 1999[56], et notamment dans un ouvrage intitulé *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*[57]. Cette étude repose sur des données ethnographiques récoltées au Royaume-Uni, en Suède et en Israël. Il fait également un détour de quelques pages par les scènes européennes, d'Amérique du Sud, de l'Asie du Sud-Est. À travers l'observation de la scène metal extrême afin d'en examiner les aspects les plus transgressifs (satanisme, nazisme, homophobie), l'auteur choisit de valoriser la notion de « scène » dans ses travaux, qu'il juge particulièrement appropriée en ce qu'elle permet d'envisager la musique metal et sa culture de façon recontextualisée en fonction de chaque territoire pour en faire apparaître les logiques économiques. Par la suite, il poursuivra ses travaux sur les scènes metal en envisageant l'articulation entre des logiques locales et globales[58.]

Toujours en 2007, un important numéro de la revue *Volume ! La revue des musiques populaires* paraît en France, intitulé « Les scènes Metal », sous la direction de Gérôme Guibert et Fabien Hein. Ce dernier réaffirme par ailleurs l'intérêt de la notion de « scène » pour parler du metal, parce qu'elle permet à la fois de souligner l'existence d'un « continuum comprenant des acteurs plus ou moins impliqués physiquement ou culturellement, qu'ils soient musiciens ou non » et de « poser la question de la localisation, de l'interaction entre les acteurs, de la circulation des codes liés à un style de manière territorialisée » [59]. Un nombre croissant d'études sur le metal prennent alors appui sur l'observation de scènes « localisées » à l'échelle de pays ou de grandes métropoles, en Occident, mais également au Proche-Orient[60], en

[55] Hein F., « Le « stoner rock ». Exemple de constitution d'un courant musical en France », *Volume !*, vol. 1, n° 1, 2002, pp. 47-60

[56] Kahn-Harris K., « An orphaned land ? : Israel and the global extreme metal scene », *in* Kahn-Harris, K. (dir.), *New Voices in Jewish Thought : Volume Two*, London, Limmud Publications, 1999, pp. 1-21.

[57] Kahn-Harris K., *Extreme metal. Music and culture on the edge*, Oxford, Berg, 2007.

[58] Kahn-Harris K., « 'Roots' ? : the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene », *in* Bennett, A., Shank, B., Toynbee, J. (dir.), *The popular music studies reader*, Milton Park, NY, Routledge, 2006, pp. 128-134.

[59] Guibert G., Hein F., « Les Scènes métal », *Volume !* , 5 : 2, 2006, p.7.

[60] LeVine M., *Heavy Metal Islam : rock, resistance and the struggle for the soul of Islam*, New York, Three Rivers Press, 2008, sur la scène metal à Casablanca, voir également l'entretien d'Amine Hamma mené par Gérôme Guibert : Hamma A. Guibert G., « De l'Internationale-metal au conflit sociétal local : la scène de Casablanca », *Volume !*, 5 : 2, 2006, pp. 153-177.

Turquie[61] ou à Bali[62]. L'observation des différentes manifestations nationales de la musique metal à travers le monde prend ainsi de l'ampleur et permet d'envisager le rapport ambivalent de ses pratiquants, qui s'emparent du metal à la fois pour affirmer leur appartenance à une culture globale en réponse aux replis identitaires, mais également comme réponse critique à la mondialisation[63]. L'approche comparatiste ou contrastive de scènes locales réparties dans différents endroits du globe ou d'un pays semble être une approche fructueuse pour faire émerger à la fois les spécificités d'un genre musical globalisé, mais également les grands principes généraux de la production d'une scène locale.

A ce titre, Jeremy Wallach et Alexandra Levine publieront un article[64] fondamental pour notre travail, bien que découvert sur le tard, qui propose « de manière très schématique un guide pratique aux chercheurs qui mènent des recherches empiriques sur des scènes metal partout dans le monde »[65]. S'appuyant sur leurs propres observations des scènes metal de Malang en Indonésie et de Toledo aux Etats-Unis, ce guide présente quatre fonctions et six généralisations de la notion de scène locale.

Ils considèrent ainsi que la première fonction d'une scène locale est d'agir comme un canal dans la circulation mondiale des sons et des styles metal. Sa deuxième fonction est de fournir des lieux de rassemblement pour la consommation collective des objets musicaux, dans l'affichage des modes et de l'expertise des fans liée au metal. La troisième fonction est de fournir des lieux pour l'expression des productions locales. La quatrième fonction des scènes locales est de permettre la production d'artistes locaux dans un réseau plus vaste de scènes. A cela, s'ajoutent six généralisations. Premièrement, ils considèrent que toutes les scènes metal commencent au niveau local, par des sites de consommation collective d'artefacts extralocaux. Deuxièmement, la survie des scènes metal dépend des institutions (des salles, des disquaires, des bars spécialisés). Troisièmement, la production des scènes metal repose sur les pratiques amateurs. Quatrièmement, ces scènes exacerbent la fonction des frontières entre genres musicaux. Cinquièmement, pour qu'une scène ait une cohérence à travers le temps, il doit y avoir un « fossé générationnel »: il doit y avoir une génération plus âgée qui vieillit et des

[61] Hecker P., *Turkish Metal. Music, Meaning and Morality in a Muslim Society*, Farnham & Burlington, Ashgate, 2012.
[62] Baulch E., *Making Scenes : Reggae, Punk, and Death Metal in 1990s Bali*, Durham, Duke University Press, 2008.
[63] Wallach J., Berger H.M., Greene P.D. (dir.), *Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music around the World*, Duke University Press, 2011.
[64] Wallach J., Levine A., « "I want you to support Local metal": A theory of metal scene formation », Popular Music History 6, mai 2014, pp.116-134.
[65] Wallach J., Levine A., *ibid*., p.117.

membres plus jeunes qui intègrent la scène. Et sixièmement, toutes les scènes de metal sont définies non seulement par leur relation avec la scène metal mondiale, mais aussi par leur relation avec d'autres scènes voisines et avec des scènes qui se chevauchent dans d'autres genres.

On remarquera la grande similarité de leur raisonnement avec notre propre travail. Bien que le court essai de Wallach et Levine propose des clés fondamentales dans l'étude de toute scène, et *a fortiori* des scènes metal, ils reconnaissent néanmoins que « la formation des scènes » par le biais de « réseaux de circulation reposant sur une infrastructure institutionnelle relativement stable capable de maintenir des liens durables avec des sources externes de production culturelle » sont les « questions les plus intéressantes et essentielles [qui restent] sans réponse et ne peuvent être abordées qu'après des recherches empiriques détaillées. » [66]. Ce sont précisément le programme envisagé pour notre propre travail et les questions auxquels nous tentons d'apporter de nouveaux éclairages. Ce type d'approche montre également à notre sens l'intérêt de produire des études sur les scènes qui ne visent pas simplement à en observer les spécificités propres au genre musical ou propres au territoire dans lequel il s'exprime, mais d'en tirer un raisonnement plus transversal qui vise à comprendre le fonctionnement socio-économique d'un marché musical localisé dans lequel les valeurs, les façons de faire et l'attachement des amateurs aux objets qu'ils souhaitent promouvoir constituent le fondement de sa production ; mais dont les manifestations locales sont toujours reliées à de plus vastes réseaux, à la fois économiques et géographiques.

Les différentes approches de la notion de « scène » en sciences sociales

Dérivé du langage courant et largement usité par le journalisme musical, le terme de « scène » semble aujourd'hui fécond pour les chercheurs en sciences sociales qui tentent de saisir les phénomènes d'effervescences collectives agencées autour de la musique et situées dans un espace de pratique localisé. Pour Will Straw, la scène désigne les arrangements formels et informels entre les industries, les institutions, les publics et les infrastructures[67]. Roy Shuker souligne la nuance entre la rhétorique propre à la presse musicale qui identifient communément les artistes à des scènes, quand les fans et les musiciens établissent une

[66] Wallach J., Levine A., *Ibid*, p.141.
[67] Will Straw, *op.cit.* 1991, pp. 361-375.

correspondance entre le son local et la scène.[68] Développée dans le terreau des études sur les musiques populaires, et particulièrement autour des expressions musicales alternatives, la scène est le plus souvent pensée au travers de ses manifestations localisées, au plus près des acteurs qui participent à la produire. Roy Shuker les décrit ainsi comme une combinaison de radios locales, de concerts locaux, de publicités et de critiques dans des fanzines locaux et les journaux gratuits, et de maisons de disques indépendantes.[69]

Pour appréhender l'organisation des scènes musicales en collectifs d'acteurs organisés, la notion de « champ » de Pierre Bourdieu a été souvent convoquée. Le « champ » décrit une structure sociale qui prend sa forme dans l'émergence d'un marché spécifique (celui du livre, du journalisme, de l'art, etc.), qui possède ses propres règles du jeu et ses propres instances de consécration. Pour Bourdieu, le champ est toujours un lieux de concurrence et de lutte entre différents corps de producteurs, qui n'occupent pas le même rang selon le capital (social, économique, culturel,…) dont ils disposent. En cela la notion de « champ » permet de replacer les individus dans le cadre d'un marché qui fabrique ses propres normes, mais les enferme par ailleurs dans des formes de microcosmes relativement autonomes.

La notion de « champ » est régulièrement confrontée dans les travaux sociologiques avec la notion de « monde » d'Howard Becker, développée dans *Les mondes de l'art*. A l'inverse de Bourdieu, Becker n'envisage pas les mondes comme des espaces de domination, mais d'avantage sous l'angle des interactions qui s'élaborent entre les différents acteurs dans la production des objets artistiques. Pour Becker, les œuvres d'arts sont toujours le résultat d'une activité collective dans laquelle chaque individu, tout en répondant chacun à des intérêts qui leur sont propres, parviennent à s'accorder pour composer collectivement ce qu'il nomme « les mondes de l'art ». L'approche de Becker a en ce sens pour grand mérite de ne pas voir en la figure de l'artiste le seul producteur des œuvres, mais d'envisager l'ensemble des individus (y compris les publics) qui interviennent dans sa production et participent à la façonner. Cependant, l'approche par « monde » ou par « champ » limite l'observation aux formes d'organisation sociale et ne permet pas de les saisir dans leur rapport à l'espace physique, aux lieux.

---

[68] Shuker R., « Scenes », *in* Shuker R., *Popular Music Culture, The Keys Concepts,* Abington, Routlege, 2012, pp. 300-301.
[69] Shuker R., *op. cit,* 2012.

Ce sont les travaux en études culturelles et des travaux sur les musiques populaires qui font émerger la notion de « scène » au début des années 1990 et qui permettent d'appréhender les faits musicaux au travers de leur inscription dans l'espace géographique. Les premières études en communication et musiques populaires du canadien Will Straw marquent le début de la théorisation du concept de « scène » [70]. En liant à fois la notion de « champ » bourdieusienne à celle de la circulation et la production des objets culturels de Bernard Miège[71], ainsi qu'à l'approche contextualisée de Michel de Certeau, Straw définit la scène sous une acception très large qui « désigne des constellations particulières d'activités sociales et culturelles, sans que l'on doive se prononcer sur la nature de leurs frontières. Les scènes peuvent se distinguer selon leur localisation (comme la rue Saint-Laurent, à Montréal), selon le genre de production culturelle qui leur donne une certaine cohérence (un style musical par exemple, comme dans le cas de la scène electroclash), ou selon l'activité, entendue en un sens large, autour de laquelle elles prennent forme (comme pour le jeu d'échecs en plein air) »[72]. Dans le champ de la sociologie urbaine et de la sociologie des mouvements sociaux, à Chicago, émerge également une série de travaux autour de Daniel Silveret et Terry Clark[73], qui utilisent par ailleurs le terme « d'ambiance urbaine », plutôt que celui de « scène », et qui trouvent aujourd'hui plutôt leurs applications dans l'analyse des politiques culturelles des villes.

L'étude de Sarah Cohen sur les scènes rock de Liverpool et Manchester du début des années 1980 ancrent davantage le concept dans une analyse par le prisme d'un genre musical à l'échelle d'une métropole. Pour elle, la scène désigne « des situations dans lesquelles il est difficile de distinguer les activités musicales informelles et formelles, où les rôles des publics, des producteurs et des interprètes sont entrelacés »[74]. De nombreux travaux consacrés à l'étude de scènes géographiquement ancrées sur un territoire se développent ainsi depuis les années 1990. Citons par exemple l'étude de Barry Shank sur la scène rock'n'roll d'Austin au Texas[75],

---

[70] Straw W, « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, pp. 368-388.
[71] Miège B., « Les logiques à l'œuvre dans les nouvelles industries culturelles », *Cahiers de recherche sociologique*, vol.4, n°2, 1986, pp. 93-110.
[72] Straw W. « Cultural Scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, 2004, p. 412.
[73] Silver D., Nichols C. T., Clemente J. N., « Scenes : Social Contexts in an age of Contingency », *Social Forces*, vol.88, n°5, 2010, pp. 2293-2324. Voir également les recherches coordonnées par Terry Clark dans le cadre *du Fiscal Authority and Urban Innovation Project* (http://faui.uchicago.edu/).
[74] Cohen S., « Scenes », *in* Horner B. et Swiss T. (dir.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden/Oxford, Blackwell, 2000, p. 239.
[75] Shank B., *Dissonent Identitites : The rock'n'roll Scene in Austin, Texas*, Hanover, Wesleyan University Press, 1994.

l'étude ethnographique de Charles Fairchild du punk-hardcore de Washington DC[76], celle d'Andrew Bennet sur la scène house, techno et jungle de Newcastle à Tyne[77], ou encore l'étude de Paul Hodkinson sur la scène Goth en Angleterre[78]. Dans un article de 2012 à propos des musiciens de rock et de hip-hop à Liverpool[79], Sarah Cohen explore dans une approche anthropologique et ethnographique la relation entre la musique et l'environnement matériel urbain par l'usage de cartes conceptuelles réalisées par ses enquêtés pour illustrer leurs activités de production musicale et leurs expériences dans la ville. Elle utilise ainsi la notion de « paysage musical » pour montrer la façon dont les musiciens vivent la musique et l'espace urbain en mettant en évidence les particularités sociales, économiques et historiques au travers desquelles l'environnement matériel de la ville est perçu. Son approche a également à notre sens le mérite d'envisager la façon dont l'environnement matériel urbain agit comme médiateur dans les rapports entre les individus et la musique en observant les mobilités des individus sur le territoire. Selon elle, les déplacements provoqués par la musique établissent, se faisant, de multiples relations entre les gens, les pratiques, les sons, les genres musicaux, etc. Elle relie ainsi l'objet musical (les sons) aux relations de médiation qu'il entretient avec l'environnement physique et spatial et non seulement avec les personnes qui les produisent ou les consomment.

Andy Bennett et Richard Peterson ont de leur côté apporté un nouvel élan aux études sur les scènes musicales en découpant la notion de scène en trois écheveaux : celui de la « scène locale », de la « scène translocale » et de la « scène virtuelle ». La scène locale représente ainsi pour eux un espace délimité au sein duquel s'inscrivent des réseaux constitués de producteurs, de musiciens et de fans qui pratiquent un goût musical partagé, qu'ils affichent par des signes distinctifs. La scène translocale désigne quant à elle la somme des contacts qui s'établissent entre différentes scènes géographiquement éloignées les unes des autres et qui s'articulent autour d'un certain type de musique. Elle se manifeste par la production de fanzines, par les déplacements des groupes, des fans, la circulation et l'échange d'objets musicaux. La scène virtuelle se caractérise par les moyens offerts aux individus depuis le développement des

[76] Fairchild C. (1995), « "Alternative" music and the politics of cultural autonomy : The case of Fugazi and the D.C. scene », *Popular Music and Society*, vol. 19, n° 1, pp. 17-35.
[77] Bennett A., « Rappin' on the Tyne: White Hip Hop Culture in Northeast England – an Ethnographic Study », *The sociological Review*, Volume 47, Issue 1, 1999.
[78] Hodkinson P., *Goth : Indentity, Style, and Subculture*, Oxford and New York, Berg, 2002. ; Hodkinson P., « Translocal Connections in the Goth Scene » *in* Bennett A., Peterson R. A., *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*, 2004, pp. 131- 148.
[79] Cohen S., « Bubbles, tracks, borders and lines : mapping music and urban landscape », *Journal of the royal Musical Association*, vol. 137, n°1, 2012, pp. 135-170.

moyens électroniques de communication pour rassembler des individus séparés géographiquement au sein d'une seule et même conversation, par exemple sur Internet et au sein des médias de niche. La scène virtuelle serait donc un espace discursif au sein duquel se fabriquent et s'entretiennent des goûts, des normes et des valeurs autour de certains genres musicaux. Ce découpage en trois strates possède un pouvoir heuristique important et nous a considérablement inspiré au commencement de ce travail, en ce qu'il permet de décloisonner la notion de scène locale en envisageant les liens que des individus éloignés géographiquement peuvent établir entre eux, sans pour autant tomber dans l'approche « globale ». Le modèle des trois « scènes » de Bennett et Peterson nous semblent néanmoins aujourd'hui comporter certaines limites, dans la mesure où nous doutons qu'il soit pertinent de considérer « scènes virtuelles » et « scènes translocales » comme deux paradigmes bien tranchés. En effet, Internet reste avant tout un *medium* (au même titre que les fanzines par ailleurs, que Bennett et Peterson classent tantôt parmi les objets physiques et mobiles de la scène translocale, tantôt parmi les attributs de la scène virtuelle) qui n'annule aucunement les ancrages territoriaux des individus qui s'y expriment et s'y rencontrent, ou des objets qui s'y diffusent (même numériques, ils sont toujours créés « quelque part »).

L'articulation entre les différentes échelles de territoires au sein des espaces musicaux mobilise un nombre croissant de recherches depuis le début des années 2000. Nous avons déjà évoqué certains des travaux de Keith Kahn-Harris en Grande-Bretagne[80] et qui s'intéresse notamment aux formes de syncrétisme qui résultent de l'appropriation par les industries culturelles de formes localisées du « metal extrême » à travers l'exemple du groupe brésilien Sepultura, ou encore, en France, la thèse de Gérôme Guibert[81] propose de son côté d'envisager la production des musiques amplifiées en France en confrontant deux angles de vue, celui de la production globalisée et celui des pratiques émergentes en région. Gérôme Guibert formalise ensuite les notions de « scènes vécue » et « scène perçue »[82] en faisant des appels à la géographie culturelle pour distinguer ce qui relève des pratiques ancrées au sein des scènes locales vécues depuis l'intérieur par ses usagers et les représentations de ces scènes perçues depuis l'extérieur. Les derniers axes de recherche menés par Gérôme Guibert et Guy

[80] K. Harris, « Roots ? The relationship betwen the global and the local within the extreme metal scene », *Popular Music*, vol.19, n°1, 2000, pp.13-10.
[81] Guibert G., *Scènes locales, scènes globales. Contribution à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France*, Thèse de doctorat en sociologie, Université de Nantes, 2004 ; publiée sous le titre *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Paris, Irma, 2006.
[82] Guibert G., « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », *in* Dorin S. (dir.), *Sound Factory. Musique et Industrie*, Paris, Seteun, 2012.

Bellevance sur les scènes locales permettent ainsi de les définir comme « des réalités ambivalentes : elles désignent d'un côté une réalité géolocalisée […] et, de l'autre, une réalité spatiale plus complexe et plus fluide, formée sur la base d'affiliations musicales internationales. »[83]

Si la notion de réseau est souvent évoquée dans les études sur les scènes, elle est de plus en plus fréquemment étudiée en tant que telle pour examiner la nature des liens qui s'établissent entre un vaste faisceau d'acteurs et la façon dont ces connexions agissent progressivement sur la structuration des scènes. Les travaux de Nick Crossley sur l'émergence de la scène punk en Angleterre[84] mobilisent en particulier les outils de l'analyse des réseaux, qui permettent ainsi de mesurer grâce à l'usage des graphes l'intensité des connexions qui s'établissent entre les différents acteurs situés à Manchester, Londres et Liverpool dans la seconde moitié des années 1970. Cette approche permet notamment de faire émerger l'importance cruciale des acteurs intermédiaires (managers, disquaires, etc.), mais aussi la façon dont s'établissent des liens translocaux entre scènes et la façon dont ces dernières s'influencent les unes les autres ou construisent des stratégies de distinction, sans pour autant que l'approche par le réseau ne lui permette de penser le territoire. La notion de « cluster » est également utilisée dans de récents travaux économiques sur la production de marchés musicaux locaux[85].

Malgré les multiples approches explorées autour de la notion de scène, il semble néanmoins encore difficile de saisir la complexité des formes d'encastrement qui y sont à l'œuvre entre la production et la consommation, les musiciens et les publics, le marché et les pratiques amateurs, les experts et les non-initiés, le local et le translocal, et de parvenir à penser de quelles façon ces différentes sphères se nourrissent l'une l'autre et parviennent à s'assembler pour produire une scène musicale.

Lorsque les scènes sont analysées du point de vue d'une expression culturelle localement emblématique (la scène grunge de Seattle, la scène hardcore de Washington DC), l'identité de la scène imprègne l'identité du territoire, et se manifeste « ici » et pas « ailleurs ». Le territoire est selon ce type d'approche souvent vécu comme un acquis ou un état de fait indissociable de l'expression musicale qui le caractérise. Lorsqu'au contraire le territoire sert avant tout de

---

[83] Guibert G., Bellavance G., « Introduction », *Cahiers de Recherche Sociologique*, n°57, 2015.
[84] Crossley N., *Networks of Soud, Style and Subversion*, Manchester University Press, 2016.
[85] Florida R., Mellander C., Stolarick K., « Music Scenes to Music Clusters: The Economic Geography of Music in the US, 1970–2000 », *Environment and Planning A,*Vol 42, Issue 4, 2010, pp. 785–804 ; Lefèvre B., « Cluster musical et territoire en création. La Grappe Paris Mix dans le Nord-Est parisien », *Réseaux*, 2016/2 (n° 196), pp. 25-48.

cadre méthodologique à l'enquête, il peut avoir l'inconvénient d'enfermer les pratiques dans un espace cloisonné par des frontières, sans pour autant interroger les liens qui ancrent ces pratiques dans les espaces donnés.

La « scène locale » comme territoire musical en géographie culturelle

Les récents travaux développés par Yves Raibaud[86] et Nicolas Canova[87] sur les territoires musicaux apportent également de nombreux éclairages sur la façon d'envisager le rapport à la musique et à ses pratiquants (musiciens autant que ses publics) dans un « rapport intime »[88] aux lieux et à l'espace. Dans son ouvrage sur l'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine, Yves Raibaud analyse à l'échelle d'une région les dynamiques institutionnelles qui construisent les territoires musicaux. Á l'inverse de la démarche sociologique, Raibaud part du territoire compris dans ses limites administratives, et des institutions déjà ancrées sur celui-ci, pour observer des pratiques musicales situées. Si le programme est efficace et permet de montrer comment la musique agit sur le territoire et parvient à le réagencer pour construire de nouvelles formes de territorialités, opérer le chemin inverse en partant des acteurs et de leurs pratiques pour observer la façon dont ils dessinent des territoires peut s'avérer bénéfique à plus d'un titre. Sortir dans un premier temps des catégories normatives qui préexistent aux acteurs pourrait ainsi permettre d'identifier ce qui existe en dehors de ces cadres pour observer des pratiques qui s'exercent à la fois en marge des frontières institutionnelles et géographiques, en opérant elles aussi un travail sur le territoire.

La thèse menée par Samuel Balti sur la territorialisation des musiques amplifiées à Toulouse[89] répond par ailleurs de façon précise aux questions de la territorialité des pratiques musicales et s'attarde partiellement sur les mobilités et réseaux des acteurs locaux des musiques amplifiées. Le terrain de l'enquête se situe dans le cadre d'un territoire urbain (Toulouse et son agglomération) et dans le registre très large des musiques amplifiées. L'angle d'approche reste en cela très orienté vers l'observation des liens et des effets de structuration avec les acteurs des politiques publiques et territoriales.

---

[86] Raibaud Y., (dir.) *Comment la musique vient aux territoires*, Pessac, MSHA, 2009.
[87] Canova N., *La musique au cœur de l'analyse géographique*, Paris, L'Harmattan, 2014.
[88] Raibaud Y., (dir.) *op cit*, 2009, p.9.
[89] Balti S., *La territorialisation des musiques amplifiées à Toulouse : lecture renouvelée des dynamiques urbaines*, Thèse de doctorat en Géographie, Université Toulouse Le Mirail, 2012.

Pour conclure ce panorama des divers travaux sur les « scènes », on peut constater que dans les travaux français qui traitent à la fois du rock ou de façon plus générale des « musiques actuelles » ou des « musiques amplifiées », l'impact institutionnel est très fort. La tendance à observer les scènes musicales sous l'angle généraliste des « musiques amplifiées », nous semble parfois faire l'impasse sur l'aspect purement construit politiquement de ce type de nomenclature musicale. Peut-on considérer qu'il existe véritablement des « mondes » cohérents des musiques amplifiées en région, autres que sous l'angle des acteurs des politiques culturelles ? Du point de vue des pratiquants de ces scènes, il nous semble que très souvent, leur inscription dans des pratiques de production ou de consommation musicale en région résulte de la découverte d'un cadre esthétique qui fait sens pour eux (et dans lequel la division du travail n'existe pas au départ). En ce sens, partir de l'observation de scènes musicales construites autour de la cohérence d'un genre musical en particulier nous semble apporter une véritable cohérence à ces « mondes », qui redeviennent alors peuplés d'acteurs incarnés.

Partir des pratiques de consommation et des publics, et donc des amateurs au sens large, nous semble également permettre de changer l'angle de vue des études sur la production des scènes musicales, souvent observées par le haut, celui des institutions culturelles, celui de l'industrie musicale et de ses productions les plus spectaculaires. En partant du bas, c'est-à-dire de la multiplicité des pratiques et des inscriptions dans ces « mondes » et des expériences situées, on peut alors mettre à jour une répartition des acteurs qui ne répond pas « naturellement » à une division tranchée du travail, avec une séparation des statuts imposés graduellement lors du processus d'institutionnalisation ou de professionnalisation et d'inscription dans le secteur marchand privé.

Enfin, le concept de « scène » tel qu'il est actuellement utilisé dans la plupart des travaux, semble lui-même parfois limité pour prendre en compte tous les types d'acteurs et la multiplicité des points de vue (amateurs ordinaires, amateurs occasionnels, non-initiés) qu'il implique. L'effet cloisonnant qu'il produit, autant en termes d'acteurs concernés qu'en termes d'espaces territoriaux qui se limitent le plus souvent à des limites déjà posées *a priori* (ville, région, pays) peut parfois invisibiliser les dynamiques de mobilités et les encastrements de réseaux, tout comme il peut avoir tendance à réifier un réseau d'acteurs comme un système interactionnel clos et limité au fait musical. C'est pourquoi, en prenant en compte l'ensemble des aspects évoqués plus haut, et en restant conscient des limites de notre propre démarche, nous souhaitons tenter de replacer l'étude des scènes locales dans une approche qui permette de faire émerger de plus vastes dynamiques.

Chapitre 2. Le cadre spatial de l'étude : un terrain d'enquête multi-situé

Depuis son apparition au Royaume-Uni et aux Etats-Unis à la fin des années 1960 dans la lignée de groupes tels que Black Sabbath, Deep Purple et Led Zeppelin, le metal se diffuse massivement en France au début des années 1980 avec le succès de groupes tels que Sortilège, Blasphème, ADX, H-Bomb ou Vulcain. D'après Fabien Hein et Keith Kahn-Harris, ce succès s'accompagne de la production d'un nombre grandissant de magazines spécialisés, de concerts et de festivals, de nombreux fanzines, et de l'éclosion de nouveaux groupes et de labels indépendants :

> « Le metal est pratiqué par quantité de musiciens un peu partout en France. […] Il mobilise de nombreux médias spécialisés (magazines ou webzines) et suscite l'intérêt de médias généralistes (*Télérama*, *Libération*, *La Croix*). Il produit des artistes (Gojira, Scarve, Blut Aus Nord), des événements (Hellfest) et des labels (Osmose Productions, Season of Mist, Listenable) de stature internationale. Et l'ensemble de ces producteurs culturels bénéficie du soutien d'un grand nombre d'amateurs. Le metal en tant que pratique artistique et culturelle est donc particulièrement présent en France, tout comme d'ailleurs dans la majeure partie des pays industrialisés (Hein, 2003 ; Kahn-Harris, 2007). »[90]

Nénamoins, la répartion de l'activité des scènes metal sur le territoire français s'avère très inégale. Dans une interview croisée entre différents acteurs du monde du metal en France publiée sur le site de l'Irma en 2013[91], Nicolas Giraudet, tourneur de l'agence Rage Tour, affirme que :

> « 80% des concerts se passent dans la moitié Nord du pays, avec une forte représentation de l'Est de la France. C'est probablement une influence de l'Allemagne et du Bénélux, beaucoup plus adeptes de métal, et depuis plus longtemps que la France. La Bretagne est aussi réceptive, car il y a une tradition du live plus importante qu'ailleurs »

Ainsi, le Nord, l'Est et l'Ouest de la France seraient les régions les plus réceptives au metal, un constat qui sera effectivement corroboré par l'enquête préliminaire de la programmation de concerts sur le territoire que nous avons mené en 2011 afin de procéder au choix des trois scènes locales françaises sur lesquelles nous allions porter nos observations. Le point d'entrée méthodologique des terrains d'enquête se situe donc à l'échelle des scènes régionales,

---

[90] Guibert G. et Hein F. « Les Scènes métal », *Volume !*, 5 : 2, 2006, pp.5-18.

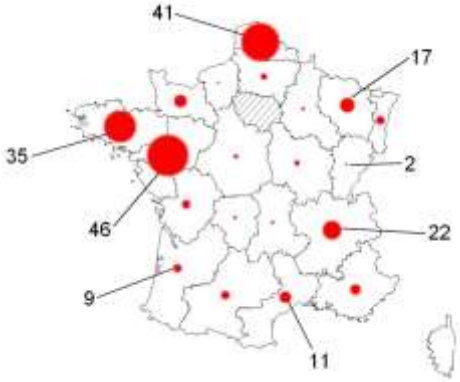
[91] Interview publiée sur le site de l'Irma, « Eléments sur les musiques metal en France : La France aime-t-elle le metal ? », publié le 5 juin 2013, disponible à l'adresse suivante : http://www.irma.asso.fr/ELEMENTS-SUR-LES-MUSIQUES-METAL-EN [consulté le 17 juillet 2017]

autrement dit à l'échelle méso-sociale : « celle des organisations et des systèmes d'action entre acteurs publiques et privés »[92].

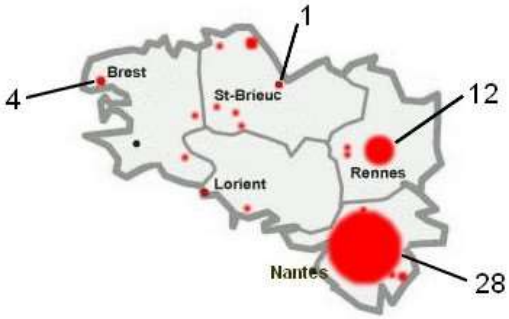
Pour ce faire, nous avons eu recours aux données de la programmation des concerts de metal en France disponibles sur les agendas spécialisés sur Internet. Il en existe deux principaux au moment de notre enquête, Sueurdemetal.com et Metalsickness.com. Le premier, alimenté de façon collaborative par de nombreux amateurs et mis à jour quotidiennennement, représente la source la plus complète pour évaluer la répartition de la programation sur le pays, de même que de nombreux concerts qui ont lieu dans les pays voisins à proximité des frontières y sont répertoriés. Étant donné le caractère systématique du classement par région, par département ou par ville dans les agendas de concerts en ligne, en fonction du code postal de la ville où se situe l'évènement, l'analyse ici se limite nécessairement aux frontières administratives. Afin d'obtenir une première estimation des régions les plus actives sur le territoire, nous avons effectué un premier dénombrement des concerts par région, puis par ville, sur la période qui s'étend du 1er mai au 30 juin 2011, à raison d'un relevé chaque semaine. De cette façon, il est d'abord apparu assez nettement que les Pays de la Loire, le Nord-Pas-de-Calais ainsi que la Bretagne étaient les trois régions les plus prolifiques en concerts de metal après la région parisienne. Dans la mesure où cette dernière comporte ses propres spécificités, puisque la capitale représente un lieu de passage privilégié par les groupes internationaux dans le cadre des tournées européennes, ce qui la rend difficilement comparable aux autres régions françaises, il nous a semblé plus opportun d'écarter la région parisienne dans le choix de nos terrains d'enquête. Sur les deux mois d'observation, nous avons donc pu recenser 46 concerts de metal annoncés dans la région des Pays de la Loire, 41 dans le Nord-Pas-de-Calais et 35 en Bretagne. Deux autres régions semblaient également se distinguer au regard de la quantité de concerts annoncés : le Rhône-Alpes avec 22 concerts et la Lorraine avec 17 concerts programmés.

[92] Desjeux D., « La question des échelles d'observation en sciences humaines appliquées au domaine de la santé », *Recherche en soins infirmiers*, 2006/2 (N° 85), pp. 14-21.

Figure 1. Cartes préliminaires



Concerts de metal programmés en France du 1er mai au 30 juin 2011



Concerts de metal programmés en Bretagne + Loire Atlantique du 1er mai au 30 juin 2011

Dans le cas de la Bretagne et des Pays de la Loire, leur proximité géographique nous a amené à nous pencher plus en détails sur la répartition des concerts par ville. Nous avons ainsi constaté que les principaux centres d'activité se concentraient autour des villes de Nantes (28 concerts programmés) et de Rennes (12 concerts programmés), tandis que le reste de la Bretagne et des Pays-de-la-Loire ne comptait qu'une petite quantité de concerts dispersés entre Lorient, Brest et Saint-Brieuc. Etant donné que Rennes et Nantes ne sont distantes que d'environ 110 km (ce qui représente 1h30 de route en voiture) la question qui se posait alors était de savoir s'il était pertinent de traiter distinctement la région Bretonne et les Pays-de-la-Loire en tant que deux scènes différentes. Nous avons alors pris le parti d'opérer un découpage territorial qui permettrait d'observer l'activité qui se concentraient autour de ces deux villes simultanément en choisissant d'observer ensemble les départements d'Ille-et-Vilaine et de Loire-Atlantique. Les deux autres régions que nous avons selectionnées pour cette étude sont celles du Nord-Pas-de-Calais et de la Lorraine, en raison de leur caractère transfrontalier qui permettait d'envisager des contrastes intéressants en comparaison de l'Ille-et-Villaine et de la Loire-Atlantique, plus enclavés au sein du territoire. La Lorraine est également la région dans laquelle nous résidons au moment de l'étude, ce qui comportait également des atouts en termes de faisabilité technique évidents.

Tableau.1. Comparatif démographique des trois régions

	Superficie	**Population**	**Densité**
Nord	5 743 km²	2 564 959 hab	447 hab/km²
Lorraine	23 547 km²	2 346 361 hab	100 hab/km²
Ille-et-Vilaine + Loire-Atlantique	13 590 km²	2 223 459 hab	164 hab/km²

Pour simplifier l'énoncé des trois régions choisies pour cette étude, nous désignerons dans le reste de ce travail la scène composée de l'Ille-et-Vilaine et de Loire-Atlantique de « scène Ouest », celle du Nord-Pas-de-Calais de « Nord » et celle de Lorraine de scène « Est ».

La scène metal de la région Lorraine a par ailleurs déjà été explorée par Fabien Hein, qui utilise les données quantitatives recueillies auprès de musiciens de metal lorrains pour dresser le portait scoio-démographique des amateurs de metal dans le cadre de son ouvrage *Hard Rock, Heavy Metal, Metal*[93]. Les données statistiques qu'il a produit constitueront une base précieuse pour effectuer des comparaisons avec nos propres données. Les scènes metal du Nord et celle de l'Ouest n'ont, quant à elles, jamais été explorées[94].

[93] Hein F., *op.cit.*, 2003.

[94] On précisera néanmoins que Gérôme Guibert a réalisé sa propre enquête statistique auprès des musiciens de musiques amplifiées du département de la Vendée, parmi lesquels il a opéré un traitement particulier pour la scène metal dans le cadre de sa thèse de doctorat publiée en 2006 : Guibert G., *op.cit.*, 2006.

Chapitre 3. Corpus mobilisé et méthode d'enquête

Observation participante

La démarche ethnographique, et plus particulièrement d'observation participante, permet de prendre la mesure du travail nécessaire par les différents acteurs impliqués en amont de la production d'une scène locale. L'ouvrage d'Henri Mendras et Marco Oberti sur la méthode d'enquête de terrain et l'étude des localités[95] a constitué une première base méthodologique dans notre démarche. Notre propre positionnement au sein des scènes locales étudiées et du monde du metal demande également quelques éclaircissements, dans la mesure où je suis personnellement investie dans les scènes locales du Nord de la France depuis le début de l'adolescence jusqu'en 2008, année au cours de laquelle je m'installe en Lorraine où je fréquente depuis de façon régulière la scène metal locale. Ma propre expérience dans les scènes locales débute ainsi entre Lille et Dunkerque, à Hazebrouck, où je suis née. Comme la plupart des amateurs interrogés pour cette enquête, ma carrière d'amatrice dans le monde du metal commence d'abord en tant que simple consommatrice, en écoutant les disques qui s'échangent de walkman en walkman entre camarades de classe, puis ma pratique s'élargit très vite aux concerts, dans les salles municipales, les villages, les troquets, les petits cafés-concerts. Mes premières expériences dans l'organisation d'évènements se situent dans ce contexte. En plus de ma propre expérience dans l'organisation de concerts dans le Nord-Pas-de-Calais avant 2008[96], mes études universitaires m'amènent en Lorraine, où j'ai participé depuis 2009 à la production totale ou partielle de concerts de metal organisés par des associations locales, depuis le repérage de groupes et de plateaux à produire – impliquant la négociation de cachets avec les tourneurs ou les groupes eux-mêmes – le montage budgétaire, l'organisation logistique de soirées, le *catering*, le montage et démontage de scène, l'accueil des artistes locaux ou internationaux, jusqu'à la réalisation de supports de promotion (*flyers* et affiches) et la promotion des concerts sur les agendas spécialisés et les réseaux sociaux.

[95] Henri Mendras, Marco Oberti, *Le sociologue et son terrain*, Paris, Armand Collin, 2000.

[96] Dans le cadre de l'association Ragnaröck (Lille) de laquelle j'étais présidente : organisation de concerts en salles et cafés-concerts, prêt de matériel de sonorisation, organisation du tremplin local (Est-Nord-Paris) du Hellfest 2008 « Sin Session » à Roubaix, gestion de l'espace VIP Main Square festival 2008 à Arras, gestion de l'accueil artistes et VIP au RaismesFest 2008 ; et dans le cadre de divers bénévolats pour d'autres associations locales.

L'enquête par questionnaire

Au moment de débuter l'enquête de terrain, la question de notre positionnement dans le cadre de cette recherche auprès des amateurs de metal que nous fréquentions s'est donc posée. Afin de limiter toute forme de sélection partiale des enquêtés, nous avons donc en premier lieu procédé à la diffusion d'un questionnaire[97] aux amateurs lorrains, du Nord-Pas-de-Calais, d'Ille-et-Villaine et de Loire-Atlantique au cours de l'année 2013 par l'intermédiaire des réseaux communautaires et de médias spécialisés sur Internet[98]. Par ce biais, nous avons récolté plus de 1 200 réponses au questionnaire, parmi lesquels nous n'avons conservé que les participations des enquêtés dont le lieu de résidence était situé dans l'un des trois espaces géographiques observés. Ce qui représente après avoir effectué ce tri, un échantillon de 539 répondants, dont 219 amateurs de la scène « Ouest », 201 amateurs de la scène « Est » et 119 amateurs de la scène « Nord ».

La question de l'échantillonnage constitue « toujours un problème fondamental »[99]. Il est donc important de revenir sur les conditions de la formation de l'échantillon. L'enquête étant construite sur un échantillon de volontaires, cela suppose la participation de personnes qui s'estiment suffisamment compétentes et informées pour répondre aux questions posées. Ce qui sous-tend la question des publics qui se sont inévitablement dérobés à l'enquête. En ce sens, et comme le fait remarquer Gérard Mauger dans son article sur les techniques d'enquête en milieu populaire, « il faut supposer que "ceux qui parlent" ont des intérêts et disposent de ressources qui sont au principe de leur "disposition à parler" et qui les distinguent de "ceux qui se taisent" »[100]. Il semblait donc ici intéressant de prendre parti de ces éventuelles distorsions et de les utiliser comme objet d'étude. C'est notamment ce que Benoît Gauthier rappelle en mentionnant l'étude de Daniel Gaxie et Patrick Lehingue[101] sur les lecteurs d'un quotidien régional. Cette enquête fait office d'exemplarité dans la construction d'un échantillon spontané prenant en compte dans l'analyse les biais imposés par la méthode d'enquête.[102] Dans le cadre de notre enquête sur les amateurs de metal, il apparaît ainsi

[97] Voir Annexe XIII.
[98] Le questionnaire a été diffusé sur Internet (webzines, réseaux sociaux) grâce à l'aide et au relais des acteurs locaux (associations et médias spécialisés) auprès des amateurs issus de trois scènes locales (Nord-Pas-de-Calais, Lorraine et la région de Rennes et Nantes) entre février et juin 2013.
[99] Becker H., *Les ficelles du métier*, Paris, La Découverte, 2002.
[100] Mauger G., « Enquêter en milieu populaire », *Genèses*, 6, Femmes, genre, histoire, 1991, p.135.
[101] Gaxie D., Lehingue P.(dir.), *Enjeux municipaux, la constitution des enjeux politiques dans une élection municipale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
[102] Gauthier B., *Recherche Sociale : De la problématique à la collecte des données*, 5e édition, Sainte-Floy, Presses Universitaires du Québec, 2009.

pertinent d'analyser en tant que telles les formes que prend le durcissement des caractéristiques autour de pratiques potentiellement plus investies. De cette façon, et comme le rappellent Luc Boltanski et Pascale Maldidier[103] à propos des lecteurs du quotidien étudié, malgré les biais qu'elle comporte inévitablement, cette méthode permet une « bonne représentation du lectorat » et produit, *a fortiori*, « une image stylisée par l'accentuation des traits pertinents »[104]. De cette manière, il semble alors possible de « prendre au sérieux ces individus qui, par leur auto-désignation ou leur participation volontaire, se réclament d'une certaine appartenance à une communauté »[105]. Par miroir, on peut donc supposer que dans le cas de notre enquête, « ceux qui se taisent » sont en partie ceux qui auront jugé la précision du questionnaire disproportionnée au regard de leur propre implication dans la scène metal[106]. Il s'agirait dans ces cas de publics-occasionnels, ou de « presque-amateurs », qui se distingueraient des amateurs plus engagés. Soit parce qu'ils auraient des pratiques plus domestiques, moins régulières, moins revendiquées et donc moins visibles et connectées à la scène musicale en question, ce qui pourrait néanmoins constituer le premier échelon vers une « carrière »[107] d'amateur plus engagée. Soit parce qu'elles entrent en concurrence avec de multiples autres activités et goûts musicaux ; ce qui rappelle par ailleurs la figure de l'éclectique culturel[108], ou celle de l' « omnivore » chez Richard Peterson[109].

Les entretiens

Chaque participant à l'enquête par questionnaire avait la possibilité de laisser ses coordonnées afin que nous puissions nous rencontrer pour un entretien. Nous avons ainsi recontacté l'ensemble des enquêtés qui y avaient répondu favorablement, afin de ne pas opérer de choix personnalisé dans la phase quantative de l'enquête. De cette façon, nous avons réalisé 39 entretiens avec des amateurs de metal issus de chacune des trois régions entre 2013 et 2017, notamment au cours de deux voyages de terrain d'une semaine chacune à Nantes et à Rennes,

---

[103] Boltanski L., Maldidier, P. (dir.), *La vulgarisation scientifique et ses agents*, Paris, Association M. Bloch, 1969.
[104] Singly F., *Le questionnaire : L'enquête et ses méthodes*, 3e édition, Paris, A. Colin., 2012, p. 46.
[105] Schiltz M.A., « Faire et défaire des groupes : L'information chiffrée sur les "populations difficiles à atteindre" », *Bulletin de méthodologie sociologique*, 86, 2005, p.8.
[106] Parmi la soixantaine de questions posées, sont demandés la fréquence à laquelle les enquêtés se rendent en concerts de *metal*, les derniers concerts auxquels ils ont assisté, le nombre d'objets musicaux qu'ils possèdent, etc.
[107] Becker, *op.cit*., 1963, p.48.
[108] Donnat O., *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994.
[109] Peterson R. A., « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, 36/1, 2004, p.145-164.

ainsi que deux autres voyages d'une semaine à Lille. Viennent également s'ajouter cinq autres entretiens réalisés en 2011 avec des amatrices de metal du Nord et de l'Est de la France dans le cadre d'une enquête sur la thématique du genre (*gender*) que nous exploitons en partie dans le cadre de cette thèse. Un questionnaire semi-directif a également été administré à trois membres d'une association d'organisation de concerts rennaise que nous n'avions pu rencontrer au cours de la phase d'entretiens.

Dans la mesure où nous nous sommes retrouvé face à une grande diversité d'âges, de profils et de pratiques, le guide d'entretien a été conçu de la façon la plus souple possible afin de servir les enjeux transversaux de la problématique au travers de la spécificité de chaque profil.

Guide semi-directif

Comment devient-on amateur de metal ? De quelle manière entretient-on sa passion ? À travers quels types d'activités ?

De quelle façon vit-on cette passion/ces activités sur le territoire dans lequel on vit ? Quels sont les lieux qu'ils fréquentent ? Jusqu'où se déplacent-t-ils ? ; méthode des cartes mentales.

Retracer les parcours ou les carrière d'amateurs : formation du goût ; dispositifs d'écoute favoris ; usage de la presse et des médias spécialisés

Comment ont-ils forgé leurs compétences dans le cadre de pratiques de production de la scène locale : connaissances et savoir-faire techniques et artistiques, façons de produire de la musique, de faire de la scène, de la promotion de spectacles, etc.

Avec qui collaborent-ils ? Comment « travaillent-ils » ensemble pour produire les scènes locales (quelles ressources mobilisent-ils, dans quel réseau amateur ou professionnel, formel ou informel s'inscrivent-ils ; quels outils organisationnels ou professionnels utilisent-ils pour produire/programmer les scènes locales ?)

Sur le terrain, le relevé des informations s'est également poursuivi au cours de nombreuses conversations informelles avec notamment les membres des associations, les groupes, les publics, les tenanciers de bars-concerts. Pour ces derniers, il s'est avéré d'ailleurs plus aisé de m'en tenir aux conversations plutôt qu'à l'entretien formel : lorsque nous leur proposions, ils me demandaient le plus souvent de « passer au bar » afin de discuter entre deux clients. Nous

avons donc pris l'habitude de le faire sans pour autant introduire systématiquement la démarche d'enquête, et donc sans magnétophone.

Base de données de la programmation

Le dernier volet de l'enquête repose enfin sur le recensement de la programmation de concerts sur les trois scènes étudiées entre juillet 2012 et juin 2013. En effectuant un relevé semainier de l'ensemble des concerts programmés en croisant les informations provenant de différents agendas en ligne[110], nous avons ainsi recensé 153 concerts pour la scène « Est », 196 pour la scène « Nord » et 205 concerts pour la scène « Ouest ».

La plupart de ces agendas sont gérés par des webmaters (eux-mêmes amateurs de metal) qui vérifient les informations et complètent le plus souvent les données en allant rechercher par eux-mêmes les dates de concerts programmés dans les grandes salles par exemple, les Zénith ou les SMAC, dans la mesure où les équipes de communication ne diffusent leur programmation que dans le cadre de leurs réseaux habituels. Malgré les efforts des amateurs pour renseigner avec une grande précision la programmation locale, aucun de ces agendas ne s'avère totalement complet. Dans un premier temps, nous avons donc croisé les sources provenant de différents agendas entre eux. Et dans un deuxième temps, les questionnaires nous ont permis à quelques occasions de compléter la programmation, mais également de confirmer la quasi-exhaustivité des concerts rencensés sur la période[111].

En ce qui concerne les bornes géographiques de notre rencensement, un certain nombre de concerts annoncés dans le Nord-pas-de-Calais concernait des concerts qui avaient lieu en Belgique (Tournai notamment, et d'autres petites villes à proximité directe de la frontière). De la même façon en Lorraine, les concerts qui se déroulaient à Trèves et à Sarrebruck en Allemagne, au Luxembourg, ainsi qu'en Belgique à Arlon étaient systématiquement renseignés dans les agendas. Dans la mesure où nous voulions prendre en compte la réalité des pratiques et des mobilités des amateurs sur les territoires, l'ensemble de ces concerts ont été intégrés à la base de données.

[110] Sueurdemetal.com, MetalSickness.com, HornsUp.com et Metalorgie.com. Il s'agissait également des agendas les plus souvent cités par les amateurs dans les questionnaires.
[111] Nous avions en effet demandé aux enquêtés de citer les 5 derniers concerts auxquels ils avaient assisté, ce qui nous a permis de procéder à de nombreux recoupements avec les informations récoltées sur les agendas en ligne.

PARTIE 1 :
PRATIQUES ET ENGAGEMENTS DANS LES MONDES DU METAL

Introduction Partie I

Qui sont les usagers des mondes du metal ? Comment se construit leur passion pour un objet musical et qu'est-ce qui les amène à s'impliquer, en fonction de quels contextes et selon quelles motivations ? Comment mesurer et caractériser leurs degrés d'implication ? Et comment le « local » devient-il ainsi le cadre, et éventuellement le but, de ces pratiques ?

Se dire passionné de musique metal revient à s'identifier publiquement comme un consommateur régulier d'un certain type de productions artistiques. Se dire fan, amateur ou passionné, c'est se présenter comme membre d'un collectif d'usagers qui partagent l'expérience du metal — comme d'autres celle de l'opéra ou du western — , sont familiers avec les objets qui circulent dans ce monde, et prennent plaisir à les comparer, à les évaluer et à en commenter la qualité[112]. Caractérisés par un investissement plus intense dans le monde du metal, ce public des usagers réguliers révèle ainsi des pratiques plus fréquentes, plus visibles et donc plus identifiables pour le chercheur. Il se différencie ainsi des consommateurs qui ne fréquentent qu'occasionnellement le monde du metal, au gré de leur fréquentation des équipements qui le programment, ou selon qu'ils accordent ou non une attention privilégiée à cette musique, voire qu'ils n'en tolèrent que certaines formes.

Caractériser le degré d'engagement culturels au sein du monde du metal peut s'envisager à la fois selon la fréquence de leur participation : s'agit-il de publics occasionnels ou de publics qui nourrissent un lien très fort avec un genre musical et pour lesquels celui-ci devient un élément clé de leur construction identitaire ? Mais aussi selon le type de pratiques qui traduisent leur participation à ces mondes : s'agit-il avant tout de pratiques de consommation (acheter beaucoup de disques, se rendre à de nombreux concerts), ou d'un investissement dans des pratiques de production de la scène musicale, telles que le fait de créer une association et organiser des concerts ou de rédiger des chroniques d'albums sur un webzine musical[113] spécialisé ? Le terme d'engagement est ici à comprendre au sens où Howard Becker l'utilise pour traduire une succession d'actions auxquelles les individus donnent du sens et qui sont au

[112] Dans *La Mesure de l'art*, J.-M. Leveratto décrit cette représentation du public en tant que la « communauté historique des usagers » qui ont fait reconnaître la valeur d'un certain genre de produits culturels : Leveratto J.-M., *La Mesure de l'Art*, Paris, La Dispute, 2000.

[113] Un webzine musical est l'équivalent d'un magazine musical papier diffusé sur Internet par des professionnels ou des amateurs et sur lequel sont publiés un grand nombre d'articles autour d'un thème commun (interviews de musiciens, chroniques d'albums ou de concerts, nouvelles, etc.). Certains webzines permettent aux visiteurs de commenter les articles.

fondement d'une identité de participation[114]. Il s'agit donc d'envisager la notion d'engagement culturel sous une forme progressive : les individus investis dans des passions culturelles construisent cet engagement dans le temps et lui donnent corps en multipliant les expériences, ainsi que leurs connaissances esthétiques et techniques des objets musicaux, au cours de ce que Becker appelle les « carrières » de l'engagement[115].

Il s'agit ici d'explorer les différentes formes d'engagement dans le monde du metal. Il faut donc pour cela commencer par discuter le sens donné aux termes de « fans », « passionnés » et « amateurs », par la sociologie et les sciences de l'information et de la communication, ainsi que par les acteurs des mondes musicaux eux-mêmes. Ces préalables nous permettent ainsi de mieux comprendre comment l'amateur de metal déploie un certain nombre de registres de l'identification dans le cadre de son attachement aux objets musicaux qui sont au fondement de sa passion, ainsi que les régimes de l'autodétermination [116] qui caractérisent son attachement, c'est-à-dire les motivations qui le poussent à s'engager dans des pratiques de production de la scène musicale à laquelle il participe et l'ensemble des ressources qu'il déploie pour cela.

Fans, amateurs et passionnés d'un genre musical : quelles définitions, quelles limites ?

Le traitement par la sociologie et les sciences de l'information et de la communication de la question des publics dans la production des scènes culturelles a connu une évolution depuis les premiers travaux sur la réception. D'abord envisagés comme simples récepteurs, puis comme publics-producteurs de discours et de contenus autour des objets consommés, notamment au travers de travaux sur les pratiques culturelles discursives des fans sur Internet[117], les publics peuvent être aujourd'hui considérés par la recherche en sciences sociales comme participants à la production des objets culturels qu'ils consomment. Pour traiter la question des publics de musique metal pris dans des logiques de consommation assidue, voire de production locale, il s'agit tout d'abord de mettre en tension ces trois notions qui permettent de penser le public des scènes musicales, à savoir la figure du fan,

[114] Becker H. S., « Notes on the Concept of Commitment », *The American Journal of Sociology*, vol. 66, n° 1, 1960, pp. 32-40
[115] Becker H., *Outsiders*, Paris, Métaillé, 1963, p.48.
[116] Hein F., *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk*, Le Passager clandestin, 2012.
[117] Keucheyan R., « Les communautés de fans de Matrix sur Internet : une étude de sociologie de la connaissance», *L'Année sociologique*, Vol. 56, 2006/1, pp.41-66.

de l'amateur, et du passionné[118]. Ces trois termes sont, comme on va le voir, distingués et hiérarchisés par les amateurs de metal interrogés, sensibles à la connotation négative du terme de « fan » en France, particulièrement dans le discours cultivé. C'est d'ailleurs le même phénomène qui explique l'opposition établie par les cinéphiles cultivés français, entre le vrai cinéphile et le fan.[119]

Les limites de la catégorie de fan

La notion la plus largement utilisée pour caractériser les consommateurs particulièrement investis dans un certain type de consommation culturelle, et tout particulièrement dans le domaine des musiques populaires, est celle du fan. La figure du fan s'oppose à la figure anonyme du consommateur ordinaire qui, dans le cadre de cette opposition, va désigner le rapport normal, ce qui signifie prévisible d'un point de vue rationnel, et acceptable d'un point de vue éthique, avec un objet culturel. Le fan est ainsi cet individu, présenté le plus souvent de façon mi-amusante, mi-inquiétante, qui nourrit une passion parfois extrême pour un artiste, un groupe. Depuis les années 1980, le fan est devenu l'objet d'une quantité importante de travaux de recherches[120], dont le courant le plus emblématique est aujourd'hui celui des *fan studies* anglo-saxons. Ces études ont théorisé, avec un regard devenu bienveillant, les différentes manifestations de ces pratiques. Le terme de fan peut ainsi être utilisé pour caractériser le fait d'entretenir une passion dévorante, en termes de temps et d'argent, pour un artiste ou un groupe et décrire les multiples façons dont s'exerce cette passion ; notamment à travers le recours à l'homologie entre pratiques de fans et pratiques religieuses, comme l'ont fait Gabriel Segré à propos de fans d'Elvis Presley[121], ou Christian Le Bart et Jean-Charles Ambroise[122] à propos de fans des Beatles, bien que leurs approches puissent aussi cristalliser une vision critique sur les comportements irrationnels de fans et les engouements collectifs[123].

---

[118] Ces trois figures des publics de la culture ont fait l'objet d'un numéro de la revue *Réseaux* auquel ont notamment participé Donnat O., Le Guern P. et Hennion A. : *Réseaux*, Passionnés, fans et amateurs, 153, 2009/1, Paris, La Découverte.

[119] Jullier L., Leveratto J.-M. (dir.), *Cinéphiles et cinéphilie*, Paris, Armand Colin, 2010.

[120] Notamment Jenkins, 1992 ; Fiske, 1992 ; Grossberg, 1992 ; Bacon-Smith, 1992. Pour un panorama complet, voir l'article de : Le Guern P., « 'No matter what they do, they can never let you down...'. Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux*, 153, 2009/1, pp. 19-54.

[121] Segré G., « Le rite de la Candlelight », *Ethnologie française*, 32/1, 2002, pp. 149-158.

[122] Le Bart C., Ambroise J.-C. (dir.), *Les Fans des Beatles. Sociologie d'une passion*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

[123] Maigret E., « Du mythe au culte… ou de Charybde en Scylla ? Le problème de l'importation des concepts religieux dans l'étude des publics des médias » *in* Le Guern P. (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

D'autres travaux soulignent également que le fan peut être vu comme celui « qui pousse le plus loin le rapprochement entre passion et styles de vie » et développe un « sentiment d'appartenance à une communauté »[124]. Cette idée est notamment étudiée par John Fiske[125] et Henry Jenkins[126] qui décriront les différentes activités communautaires que le fan est capable de mettre en place autour de sa passion : fanzines[127], forums de discussion sur Internet, détournements, *remix,* etc. Ces plus récentes acceptions du fan-producteur permettent ainsi d'éclairer un certain nombre de pratiques élaborées par le fan de musique pour nourrir, diffuser et échanger ses connaissances ou ses opinions auprès de ses pairs sur son objet de prédilection[128]. Ces pratiques productives restent néanmoins comprises dans une division assez nette entre la sphère de production propre aux industries culturelles et la sphère de production construite par les fans *autour* de l'objet consommé. L'objet de la passion du fan reste ainsi extérieur et dissocié de ce dernier, ainsi que de ses propres formes de production. Dans cette conception, le fan semble vouloir cultiver les références à l'objet, précisément parce que cet objet est vécu comme inaccessible. Le fan semble poussé à en rechercher le contact, précisément parce que cet objet se dérobe à lui. L'objet de la passion étant décrit comme une externalité à la figure du fan, la production de celui-ci consistera davantage en la construction d'un monde en référence à cet objet, que comme une participation à la production de l'objet lui-même. La frontière entre les coulisses et la salle semble encore assez nette dans cette répartition des rôles entre les publics de fans et les instances de production culturelle traditionnelles. D'autres travaux plus récents permettent néanmoins d'envisager davantage la pénétration du fan dans la sphère de production des objets culturels qu'il consomme. C'est ce que montre Fabien Hein à travers la participation du fan comme « travailleur bénévole volontaire » lorsque, organisés en fanclubs, *street-teams* ou communautés numériques, les fans endossent en quelque sorte la fonction de *manager* de proximité.[129] De cette manière, la prise en compte de la main-d'œuvre des fans en matière de promotion et de prescription des objets culturels s'inscrit aujourd'hui dans des schémas économiques revendiqués par les

---

[124] Le Guern P., *op. cit.* 2009, p. 24.
[125] Fiske J., « The Cultural Economy of Fandom » *in* Lewis L. A. (dir.), *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*, Londres/New York, Routledge, 1992.
[126] Jenkins H., *Textual Poachers : Television Fans & Participatory Culture*, Londres/New York, Routledge, 1992.
[127] Les fanzines sont des publications papier éditées par des amateurs sur le mode de l'autoproduction. Les webzines ont aujourd'hui, en grande partie, remplacé ce mode d'expression.
[128] Flichy P., *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique*, Paris, Le Seuil, 2010.
[129] Hein F., « Le fan comme travailleur. Les activités méconnues d'un coproducteur dévoué », *Sociologie du travail*, n°1, vol.53, 2011, pp. 37-51.

artistes et producteurs culturels, à travers les récentes notions de *community management* ou de *direct-to-fan*[130].

D'autre part, la connotation péjorative du mot fan gêne également l'appropriation de ce terme par les publics eux-mêmes. Au cours de l'enquête de terrain au sein des scènes metal, la plupart des acteurs interrogés sur leurs modes d'auto-définition en faisaient un rejet assez net, ce qui nous éclaire déjà sur le sens que donnent ces publics à leur engagement dans le monde du metal. L'un d'eux déclarait par exemple qu'il aurait le désagréable sentiment d'être comparé à « une groupie de Patrick Bruel »[131]. En ce sens, le refus de la posture de fan fonctionne aussi comme argument de la distinction en termes de genre musical. Son assimilation à des artistes jugés trop grand public ou assimilés à de la musique frivole vient renforcer la volonté de nombreux amateurs de metal de se positionner davantage en tant qu'esthètes et mélomanes, plutôt que d'envisager en premier lieu leur relation à la musique sous l'angle d'un rapport entre eux et la star.

L'amateur et le passionné

Au cours de l'enquête de terrain, les amateurs de metal ont donc été interrogés sur leurs façons de définir par eux-mêmes leur rapport à la musique. Les réponses apportées s'articulent en général selon deux registres : celui de l'action et celui du plaisir. Dans un premier temps, les réponses se déclinent souvent autour des types de pratiques amateurs dans lesquels ils sont investis. Il peut s'agir autant de se définir à travers sa pratique musicale, « je suis musicien », ses pratiques de production, « j'organise des concerts », ou ses pratiques d'écoute, « j'écoute beaucoup de *black* et de *death metal*[132] ». Dans un deuxième temps, l'engagement des amateurs interrogés se traduit dans chaque entretien par le recours à la rhétorique de la passion et du plaisir :

> « J'ai commencé ça [la création d'un webzine] en 2001 et maintenant je continue, c'est une passion. À un moment j'aurais peut-être pu décider d'en vivre, mais j'ai décidé que non, de ne pas le faire. Ça reste une passion, on est plein dessus et on s'amuse. On

[130] Berger V., *Musique et stratégies numériques. Marketing, promotion, monétisation et mobilité*, Paris, Irma, 2012.
[131] Julien, amateur de *metal*, entretien avec l'auteur réalisé à Nantes, 18/12/2013.
[132] Depuis les années 80, le *metal* a donné naissance à plus de 70 sous-genres et on parle aujourd'hui par exemple de *black metal*, de *death metal*, de *grind metal*, de *doom metal*, etc. Pour une présentation générique de ce courant musical et de tous ses sous-genres, voir l'ouvrage riche et très précis de F. Hein à ce sujet : Hein F., *Hard rock, heavy metal, metal : Histoire, cultures et pratiquants*, Paris, Irma/E. Seteun, 2004.

fait un des sites les plus visités en France au niveau du *metal* et on est totalement indépendants. » (Eric, 32, Nantes).

« Si la semaine prochaine je ne veux pas faire mon émission et bien je fais une redif', personne ne m'en voudra. C'est vraiment par plaisir que je le fais. » (Karen, 40 ans, Nantes).

De manière générale, ils s'accordent sur le terme de « passionné » pour caractériser leur engagement culturel. C'est aussi le terme que choisit Olivier Donnat pour décrire le fait d'être « engagé dans une pratique exigeante qui donne du sens à l'existence ».[133] Olivier Donnat développe d'ailleurs la notion « d'engagement total »[134] qui permet d'explorer la question de la construction identitaire qui découle des passions culturelles, et de développer la question de l'attachement des individus à leur pratique. Il faut d'ailleurs rappeler que c'est également cet aspect qui est développé par Antoine Hennion à travers la notion « d'attachement » de l'amateur.[135] Et comme celui-ci l'a efficacement montré en décrivant les manifestations de l'attachement des amateurs de vin ou d'alpinisme avec l'objet de leur passion et en les comparant avec les amateurs de musique, la notion d'amateur permet également de sortir du simple cadre des objets culturels pour permettre des comparaisons fructueuses avec des pratiques qui relèvent davantage du loisir au sens large. C'est par ailleurs dans les formes de production les plus localisées que les amateurs, qui souhaitent s'affranchir de l'anonymat que supposent des pratiques confinées à l'espace domestique, mettent à profit les ressources dont ils disposent pour agir publiquement, afin de faire partager leur passion privée à autrui.[136] À l'instar du fan, le statut d'amateur met donc l'accent sur l'aspect d'autant plus engagé du consommateur et sur le développement d'éventuelles compétences et savoir-faire qu'il est capable de développer au travers de ses pratiques culturelles, et ce, alors même que sa pratique se limite à l'écoute musicale, comme nous le rappelle ici Antoine Hennion :

« Il n'y a pas à avaliser l'idée que certaines pratiques de la musique seraient de la consommation passive (assister aux concerts, écouter des disques, etc.) et, pour cette raison, seraient indignes de figurer dans une enquête sur les amateurs : il existe une écoute très active de la musique, au sens du développement passionné d'une compétence (acception non moins

[133] Donnat O. (2009b), « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *Réseaux*, 153, 2009. p. 83.
[134] Donnat, O., *ibid.*, p. 123.
[135] Hennion A., « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, 153/1, 2009, p. 9.
[136] Leveratto, J.-M., *op. cit.*, 2000, p. 316-317.

traditionnelle du mot amateur, mais plus courante dans le cas des cigares, du vin ou du café) ».[137]

L'expertise ou la compétence culturelle de l'amateur

Le contact répété et entretenu des amateurs les plus engagés dans leurs pratiques avec le monde musical a fait d'eux des *experts*, capables tout autant d'évaluer la valeur des objets musicaux qu'ils consomment (comme le font les rédacteurs de critiques) que de mettre en place de véritables dispositifs de production musicale (groupes, organisateurs, labels, etc.). Leur expérience dans l'écoute, voire la pratique musicale, développe premièrement chez l'amateur le souci de la qualité artistique et technique et la mise en œuvre d'un certain nombre d'outils pour domestiquer leur plaisir artistique. Deuxièmement, les amateurs engagés dans les scènes locales développent la maîtrise d'un certain nombre de rouages et la compréhension des enjeux propres à la filière musicale qu'ils expérimentent, par leurs tentatives, plus ou moins fructueuses, de produire une offre musicale localisée. L'amateur peut en ce sens être qualifié d' « expert par le bas »[138] qui, au même titre que le professionnel du spectacle capable de fournir un regard renseigné sur son secteur d'activité, peut également démontrer une capacité à décrire précisément les ressources nécessaires et les enjeux spécifiques à la production d'une scène locale. L'expertise des amateurs est ainsi permise par leur expérience du monde musical auquel ils revendiquent leur appartenance, comme le décrit Michel de Certeau dans le premier tome de *L'invention du quotidien : Arts de faire* (1980). Cet ensemble de savoirs partagés par les amateurs-experts au sein des mondes musicaux ont par ailleurs tendance à accroître le fossé entre d'un côté, la consommation culturelle d'un grand public, et de l'autre, une culture d'expert régie par une histoire interne.[139] En rendant la pratique moins accessible au plus grand nombre, ces différences de compétences sont au cœur de la distinction opérée par les acteurs entre les non-initiés ou le public occasionnel, d'avec le public assidu et averti.

---

[137] Hennion, A., *op. cit.*, 2009, p. 66-67.

[138] « L'amateur, un expert par le bas » est le titre donné par Patrice Flichy à son intervention au cours du colloque « La parole aux sciences humaines et sociales : que nous disent-elles sur les sciences et technologies aujourd'hui ? » qui s'est tenu au Centre scientifique d'Orsay les 11 et 12 mai 2011.

[139] Allard L., « Pluraliser l'espace public : esthétique et médias », *Quaderni, 18*, Les espaces publics, 1992, p. 148.

Il s’agit donc dans ce chapitre de partir de l’observation des pratiques domestiques dans le cadre de la naissance de la passion d’individus pour une musique telle que le metal, pour progressivement les introduire dans le cadre des pratiques collectives et dans l’espace public.

Chapitre 1. Le devenir amateur

Goerg Simmel nous enseignait déjà, dans son *Étude sur les formes de socialisation*, que « pour comprendre l'enchevêtrement réel (*des wirklichen Gewebes*) des sociétés humaines avec leur foisonnement et leur animation indescriptibles, le plus important est d'exercer son regard à repérer les débuts et les transitions, les formes de relations simplement esquissées qui disparaissent aussitôt, leurs réalisations embryonnaires et fragmentaires ». [140] Observer l'arrière-plan de la banalité du quotidien permet ainsi, selon Simmel, de déceler les manières dont se nouent la texture et les tissus des sociétés en train de se faire. A ce premier pas, il faut également ajouter ce que Michel Callon nous rappelle à propos de la façon dont se produisent les savoirs ou les processus d'innovation, en ce qu'ils sont « toujours produits localement, et leur transport dépend du transport des dispositifs matériels, humains, techniques auxquels ils sont attachés. La généralité du savoir se construit pas à pas par déplacement, chaque déplacement enrichissant et transformant les savoirs eux-mêmes »[141]. Ces deux enseignements sont fondamentaux dans l'observation d'une scène musicale en train de se faire. Car une scène musicale ne surgit pas de nulle part, on ne peut la considérer comme existante en soi, de façon globalisée et indépendante, elle est toujours le produit d'un agencement entre des individus et des objets qui se rencontrent localement et s'animent ensemble, et c'est en cela que la scène se manifeste à travers eux. Observer la production des scènes locales de musique metal en France, et comprendre la façon dont celles-ci s'articulent à plus grande échelle, en un réseau de scènes trans-localisées – pour ne pas dire globalisées – suppose ainsi d'en revenir d'abord à l'échelle la plus localisée qui soit, c'est-dire-aux aux situations et à l'observation de la naissance et du développement des passions musicales qui s'opèrent d'abord dans l'espace domestique, au contact d'objets musicaux qui circulent de façon globalisée.

1. Composition de l'échantillon et profil socio-économique des enquêtés

Les premières études dédiées au metal dans les années 1980 et 1990 associent à ce registre musical une population essentiellement jeune, masculine et issue des classes populaires[142].

[140] Simmel G. (1908), *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999, p. 137.
[141] Callon M., « Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégagé : la double stratégie de l'attachement et du détachement », *Sociologie du travail*, n°41, 1999, p.73.
[142] Weinstein D. (1991), *Heavy Metal. The music and its culture*, New York, Da Capo Press, 2000 ; Gaines D., *Teenage Wasteland: Suburbia is Dead End Kids*, Chicago, University Of Chicago Press, 1991 ; Berger H. M.,

Pour Deena Weinstein, qui contribue la première à dresser avec précision le portrait socio-démographique des amateurs du genre, le stéréotype du fan de metal correspond selon elle à un homme[143] blanc[144], jeune[145] et généralement issu de la classe ouvrière[146], que soit dans les faits ou au moins par attachement sentimental[147]. L'origine populaire des fans de metal est particulièrement mise en exergue par les différents travaux qui suivront au cours de cette période[148]. À ce propos et dans un article plus récent, Andy Brown interroge la pertinence d'une analyse en termes de classe sociale. Il recense ainsi les travaux qui remettent en cause l'idée selon laquelle les publics metal se définissent principalement par une identité de classe populaire, en mettant en évidence la diversité des profils socio-professionnels recensées au cours d'enquêtes plus récentes[149]. Les études qui débutent à la fin des années 1990 et au début des années 2000[150] marquent ainsi un tournant et montrent que la morphologie des amateurs de metal a structurellement évolué, associant davantage sa population à la classe moyenne depuis les années 2000, tout comme elle s'ouvre davantage aux publics féminins, et également semble évoluer en âge, en même temps que ses premiers fans vieillissent[151].

D'un autre point de vue, l'enquête sur les Pratiques culturelles des français de 2008[152] permet d'envisager le profil socio-culturel des amateurs de metal sous un angle comparatiste avec les amateurs d'autres genres musicaux, puisque c'est la première enquête de la série « PCF » qui fait explicitement apparaitre la catégorie « Metal, Hard-rock » parmi les genres proposés au

---

Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience, Delaware, Ohio, Wesleyan University Press, 1999.

[143] Weinstein D., *op. cit.*, 2000, p. 102-106.

[144] Weinstein D., *op. cit*., 2000, p. 111-113.

[145] Weinstein D., *op. cit*., 2000, p. 106-111.

[146] Weinstein D., *op. cit*., 2000, p. 113-117.

[147] « The stereotypical metal fan is male, white, and in his midteens. As one journalist writes, ''heavy metal fans are usually white working-class males between the ages of 12 and 22.'' Most are also blue collar, either in fact or by sentimental attachement. » Weinstein D., *op. cit*., 2000, p.99)

[148] « The typical heavy metal fan is an adolescent [white] male from a lower class background in an urban or suburban area » : Gross R. L., « Heavy Metal Music: A New Subculture in American Society », *Popular Culture*, Volume 24, Issue 1, 1999, p.122 ; « Heavy metal […] draws its most potent audience power from working class youth » : Breen M., « A Stairway to Heaven or a Highway to Hell ? Heavy Metal Rock Music in the 1990s », *Cultural Studies*, n°5, 1991, p.194).

[149] Brown A., « Un(su)Stained Class ? Figuring out the Identity Politics of Heavy Metal's Class Demographics », *in* Brown A., Spracklen K.,Kahn-Harris K., Scott N.W.R. (dir.), *Global Metal Music and Culture. Current Directions in Metal Studies*, New York, Routledge, 2016.

[150] À commencer par ceux de Bettina Roccor en 1998 qui montre, suite à sa propre enquête statistique que le profil socio-culturel des fans de metal allemands ne correspond pas au stéréotype populaire ouvrier ou issu de familles dysfonctionnelles relaté jusque-là dans les études Nord-Américaines : Roccor B., *Heavy Metal. Kunst. Kommerz. Ketzerei.*, Berlin, IP Verlag Jeske / Mader GbR, 1998 – citée par Brown A., *op. cit*., 2016, p.192.

[151] Hein F., *op. cit.*, 2004 ; Brown A., *op. cit.*, 2016 ; Guibert C., Guibert G., « The social Characteristics of the Contemporary Metalheads : the Hellfest Survey », *in* Brown A., Sparklen K., Kahn-Harris K., Scott N.W.R. (dir.), *Global Metal Music and Culture*, New York/London, Routlegde, 2016.

[152] Dont les chiffres sont disponibles sur le site dédié du Ministère de la Culture, disponible à cette adresse : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/

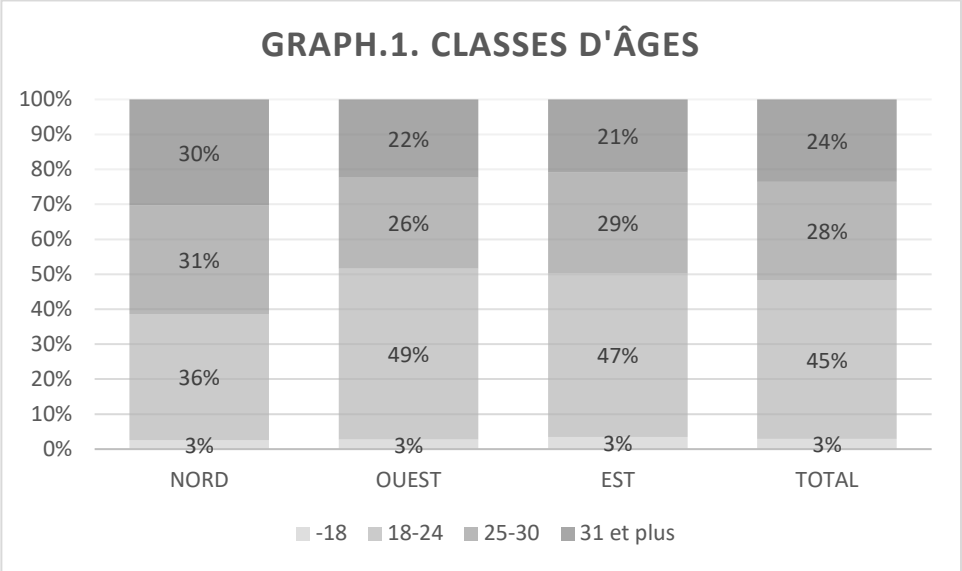
sein de sa nomenclature et qui repose sur un échantillon représentatif de la population française. Ainsi, l'enquête montre en particulier l'éclatement des préférences musicales chez les français : à l'exception des variétés françaises et internationales, aucun genre cité ne dépasse 10% d'amateurs. L'enquête montre en revanche que le metal est le seul genre musical que plus de la moitié des français déclarent « ne jamais écouter parce qu'ils n'aiment pas » (52%), suivi du hip hop/rap (44%), puis des musiques électroniques et de l'opéra (36%). Olivier Donnat interprète ces résultats par le fait que le domaine musical serait le terrain d'expression privilégié des préférences culturelles au moment de l'adolescence, devenant de ce fait le lieu d'un affrontement entre musiques « jeunes » et musiques « anciennes ». Il insiste par ailleurs sur la différenciation sexuelle des musiques dites « jeunes » qui présentent un caractère masculin plus ou moins accentué[153]. Ainsi chez les femmes, seulement 2% déclarent préférer le « metal, hard rock », contre 5% chez les hommes. Pour autant, et toujours selon les chiffres en l'enquête, le metal ne semble pas être la musique la plus marquée par les différenciations sexuées, les musiques électronique (8% de femmes, 16% de garçons) et le rap hip hop (6% de filles, 20% de garçons) affichant des taux encore plus contrastés.

De notre côté, la première partie qualitative de l'enquête de terrain a permis de récolter 539 questionnaires d'amateurs de metal français répartis sur les trois espaces géographiques étudiés[154]. En outre, étant donné le caractère spontané de la construction de notre échantillon réparti sur régions françaises, il nous a paru pertinent d'évaluer la validité de sa composition par la comparaison avec d'autres enquêtes statistiques similaires. En premier lieu, celle de Fabien Hein réalisée entre 1999 et 2003, qui repose sur un échantillon d'amateurs de metal lorrains de 169 individus[155] et qui nous autorise ici des comparaisons particulièrement éclairantes à l'échelle locale avec notre propre échantillon lorrain. En second lieu, l'enquête de 2011 de Christophe Guibert et Gérôme Guibert repose sur un échantillon beaucoup plus large de 8 700 festivaliers du Hellfest[156] et qui permet quant à elle une comparaison à l'échelle nationale.

[153] Donnat O., *Les pratiques culturelles des français à l'ère du numérique*, Paris, La Découverte, 2008.
[154] Pour rappel, l'échantillon se compose des réponses de 219 enquêtés pour la scène « Ouest », 201 enquêtés pour la scène « Est » et 119 enquêtés pour la scène « Nord ».
[155] Hein F., *op. cit.*, 2004.
[156] Guibert C., Guibert G., *op. cit.*, 2016.

1.1. Âges des enquêtés

L'âge médian des enquêtés de notre échantillon est de 25 ans (avec un écart maximum de 15 à 54 ans). Près de la moitié de l'échantillon (45%) est ainsi représenté par des individus âgés de 18 à 24 ans, alors que l'autre moitié (53%) se compose d'individus de plus 25 ans. Seuls 3% des individus interrogés ont moins de 18 ans.



On constate une répartition relativement homogène entre les classes d'âges pour les trois régions étudiées, mais on peut cependant observer quelques disparités en termes de concentration dans chaque classe selon la scène observée. Dans le cas de la scène Nord par exemple, les individus ayant participé à l'enquête semblent sensiblement plus âgés que dans les deux autres scènes : les classes d'âges de plus de 18 ans étant réparties de façon plus homogène (36% de 18-24 ans, 31% de 25 à 30 ans et 30% de plus de 30 ans), tandis que la scène Ouest apparaît sensiblement plus jeune (49% de 18-24 ans, 26% de 25 à 30 ans et 22% de 31 et plus). La catégorie représentée par les plus de 25 ans dépasse largement la moitié des enquêtés dans le Nord (61%), alors qu'ils représentent moins de la moitié des enquêtés dans l'Ouest (48%). Curieusement, cela semble correspondre au développement historique de ces deux scènes. La scène Ouest peut effectivement être considérée comme une scène plus « jeune », en raison de son développement récent, après les années 2000 (suite à l'apparition du Fury Fest en 2002, puis du Hellfest en 2006 près de Nantes). Quand la scène Nord possède une histoire et un développement plus anciens, avec des groupes emblématiques apparus au début des années 90 (Supuration en 1990, Loudblast en 1993).

Si l'on compare ces chiffres à ceux obtenus par Fabien Hein au moment de son enquête auprès des amateurs de metal Lorrain au début des années 2000[157], on peut constater que la répartition en classes d'âges est comparable, bien qu'on observe un glissement générationnel significatif de notre échantillon vers les classes d'âges les plus âgés. Ce qui laisse supposer qu'il puisse exister un phénomène de vieillissement général de la population concernée, que ce soit pour la Lorraine ou pour l'ensemble de notre échantillon[158].

Tab.2. Comparaison de la répartition par classes d'âges avec l'échantillon Lorrain (Fabien Hein, 2004)

	Enquête Lorraine (Hein, 1999-2003)	**Enquête « scène Est » (Turbé, 2013)**
Moins de 18 ans	0,6 %	3 %
18-24 ans	67,3 %	47 %
25-30 ans	21,8 %	29 %
Plus de 30 ans	10,3 %	21 %

Comme le constatait déjà Fabien Hein[159], même si la musique metal ne semble plus pouvoir être considérée comme une musique « juvénile », la classe d'âge la plus représentée reste néanmoins celle des 18-24 ans, bien que les catégories les plus âgées semble avoir considérablement gonflées en 10 ans.

On peut observer ce même phénomène de vieillissement de façon plus visible encore dans le cadre d'une large enquête statistique menée par Christophe Guibert et Gérôme Guibert en 2011 auprès de 8 700 festivaliers du Hellfest[160] et dont les résultats concernant notre propre échantillon se rapprochent encore davantage – ce qui permet en outre d'évaluer la représentativité de notre propre échantillon en comparaison avec une enquête qui repose sur un nombre beaucoup plus conséquents d'individus. La classe d'âge la plus représentée dans cette enquête est, comme dans le cas de notre enquête, celle des 21 à 30 ans (53,6%, et 59% pour notre enquête), suivie des 31 à 40 ans (24,6%, et 19% dans notre enquête). Si l'on adapte leur propre découpage en classes d'âges à notre échantillon pour faciliter la comparaison, on

[157] Hein F., *op. cit.*, 2004.
[158] Le nombre de répondants pour cette question sur l'échantillon lorrain récolté pour cette enquête (185 personnes) est par ailleurs comparable, en nombre d'individus sondés, à l'échantillon d'amateurs lorrains obtenu par Fabien Hein (165 personnes).
[159] Hein F., *op. cit.*, 2004.
[160] Guibert C., Guibert G., *op. cit.*, 2016.

retrouve une fois encore le même type de répartition, bien que l'échantillon constitué exclusivement de festivaliers du Hellfest de Christophe et Gérôme Guibert semble globalement plus âgé que le nôtre (24,6% de 31 à 40 ans contre 18% dans notre enquête ; 8,2% de 40 ans et plus, contre 4% dans notre enquête).

Tab.3. Comparaison de la répartition par classes d'âges avec l'échantillon des festivaliers du Hellfest (G. et C Guibert, 2011)

	Enquête Hellfest (Guibert, 2011)	**Enquête 3 scènes locales (Turbé, 2013)**
Moins de 20 ans	13,6 %	18 %
21-30 ans	53,6 %	59 %
31-40 ans	24,6 %	19 %
40 ans et plus	8,2 %	4 %

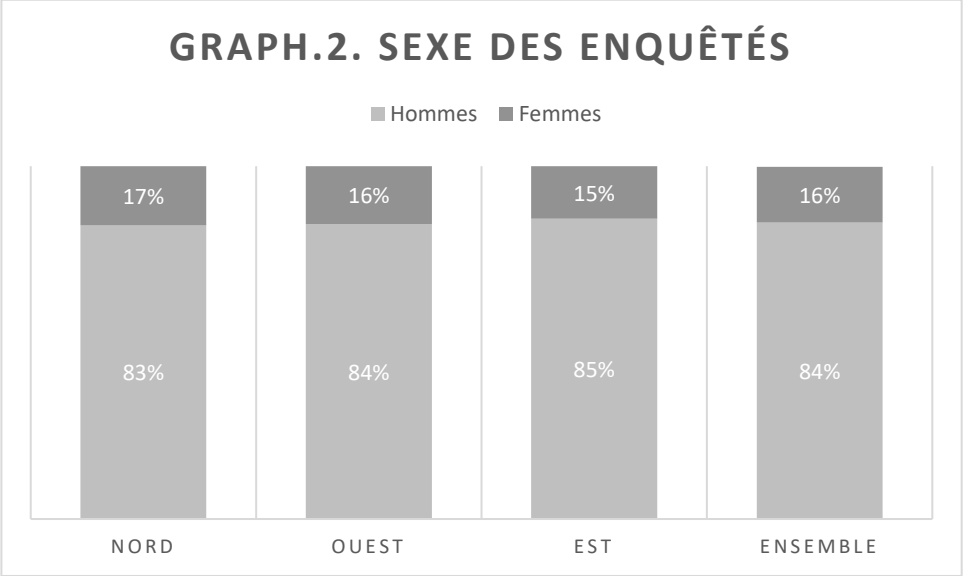
De manière générale, la pyramide des âges constatée dans les différentes enquêtes semble se lisser avec le temps. Si la catégorie des 21-30 ans reste dominante et représente toujours la majorité des enquêtés dans notre propre échantillon (59%), on peut supposer que cette classe d'âge semble néanmoins se désemplir progressivement au profit d'amateurs de metal aujourd'hui plus âgés. Ce phénomène de vieillissement générationnel est par ailleurs également observé par Olivier Donnat à propos des goûts musicaux des français, qui ont tendance à conserver leurs goûts musicaux avec l'âge[161]. Le goût pour la musique metal apparaît ainsi de moins en moins réductible à une classe d'âge donnée.

1.2. Sexe des enquêtés

La répartition hommes-femmes de notre échantillon est très stable au sein des trois scènes observées, et est représentée en très large proportion par les amateurs de sexe masculin (84% de l'ensemble). Ces chiffres rejoignent quantité de travaux sur la population des mondes du metal et sa répartition sexuée, toujours largement en faveur des hommes. La population des festivaliers du Hellfest recensés dans l'enquête de Christophe et Gérôme Guibert était ainsi composée de 80,4% d'hommes[162], quand l'échantillon de Fabien Hein se composait de 163

[161] Donnat O., « Les Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique. Eléments de synthèse 1997-2008 », *Culture Etudes*, n°5, 2009.
[162] Guibert C., Guibert G., *op. cit.*, 2016, p. 172

hommes pour seulement deux femmes[163]. Nous reviendrons plus loin sur les implications d'une telle répartition sexuée.



1.3. Catégories socio-professionnelles

Une pléthore d'études montrent et argumentent le lien entre la musique metal et les classes populaires. Pour Harris Berger, le metal est ainsi fondamentalement un phénomène culturel issus de la *working class* qui émerge à l'ère de la désindustrialisation. Il émet ainsi la supposition que la rage exprimée au travers de ce registre musical prendrait ses racines dans une forme de frustration de classe.[164] D'autres études insistent ainsi sur l'influence qu'a pu avoir le caractère industriel et ouvrier de la ville de Birmingham d'après-guerre sur les paroles et le son de groupes fondateurs du genre tels que Black Sabbath et Judas Priest.[165] Si les traits socio-culturels qui caractérisent l'identité du genre au moment de la naissance du *heavy metal* à la toute fin des années 60 en Grande-Bretagne sont indéniables, force est de constater aujourd'hui que la démultiplication de ses sous-genres depuis bientôt cinq décennies, nés de

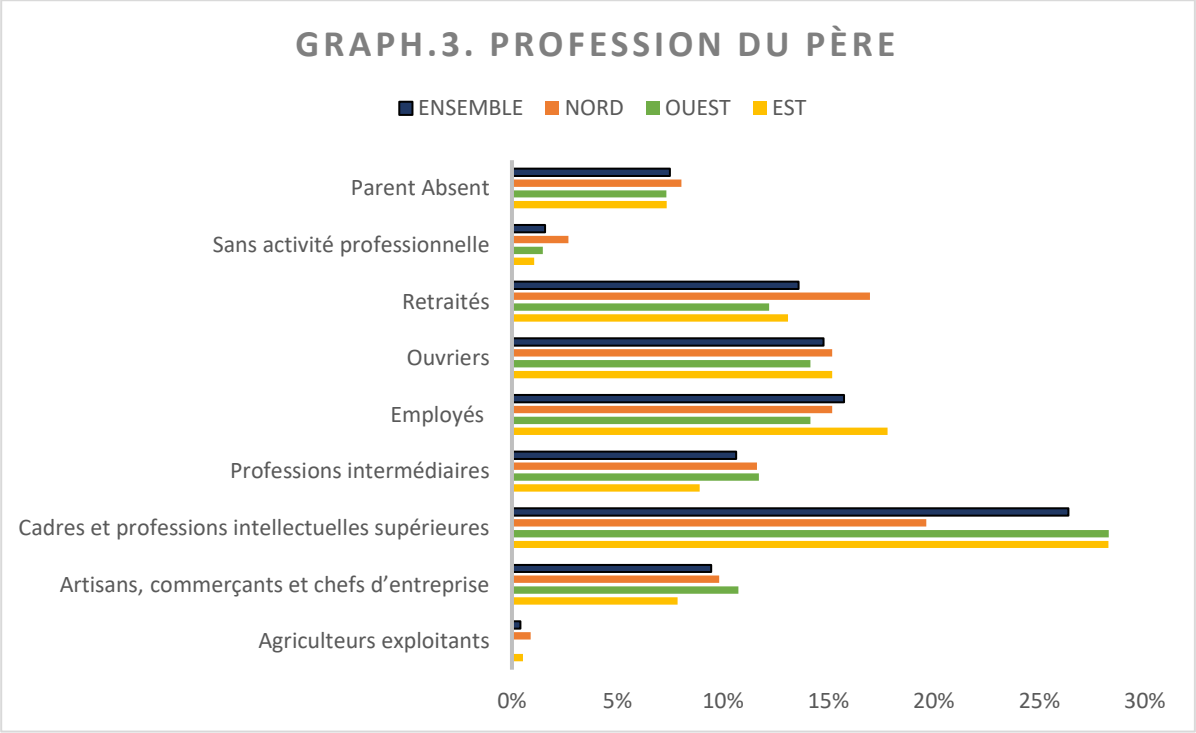
[163] Hein F., *op. cit.*, 2004 p. 225.
[164] « Heavy metal is primarily a working class phenomenon of the desindustrialized period, and there is a little doubt that much of the rage in metal has its roots in class frustrations », citation issue de Berger, *op. cit.*, 1999 p. 289.
[165] « The industrial geography and working-class environnement of post-war Birmingham directly influencend the lyrics abd sound of Black Sabbath's and Judas Priest's music [..] Feelings of anger regarding their poor worling (class experience is a sentiment that continually expressed in band intervoews and is reflected in the lyrics of both groups », citation issue de : Harrison L. M., « Factory Music : How the industrial geography and working-class environment of post-war Birmingham fostered the birth of heavy metal », *Journal of Social History*, Fall, 2010, p.145.

multiples hybridations aussi bien esthétiques que géographiques – de l'Amérique du Nord en passant par l'Europe et les pays scandinaves –, ont nécessairement produit sur le genre musical de multiples mutations, entraînant avec elles des publics aux profils socio-économiques de plus en plus diversifiés. Notre propre échantillon démontre, à l'instar d'autres récentes études françaises sur les amateurs de metal que nous utiliserons ici à titre de comparaison[166], à quel point les origines socio-économiques, le niveau d'étude ou encore les activités professionnelles des amateurs ont profondément évolués.

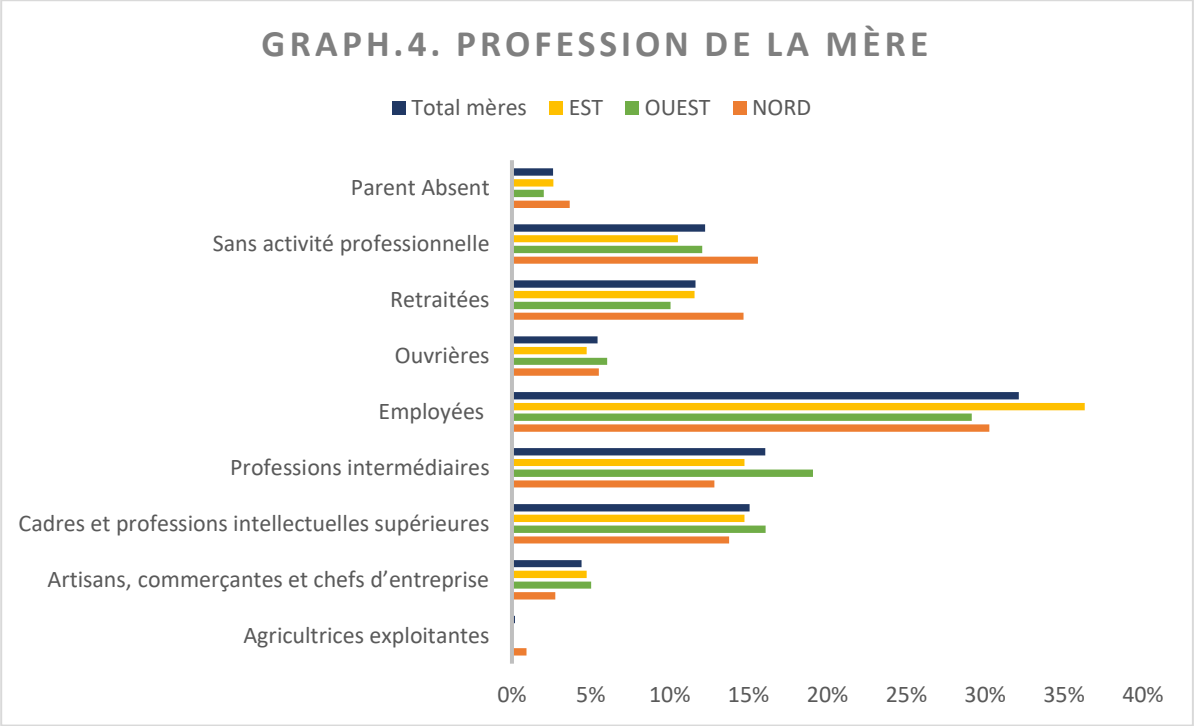
Origines socio-économiques

Si l'on prend en compte la profession du père pour estimer l'origine socio-économique des enquêtés, on s'aperçoit que loin d'être issus de milieu généralement ouvrier ou peu qualifié, un peu plus du quart des amateurs de metal de notre échantillon (26%) sont issus de famille dont le père exerce au moment de l'enquête une activité de type cadre ou profession intellectuelle supérieure. On retrouve également 16% de pères employés, 15% d'ouvriers, 11% de professions intermédiaires et 2% sont sans activité professionnelle.

[166] Hein F., *op. cit.*, 2004 ; Guibert C., Guibert G., *op. cit.*, 2016.



Du côté de la profession de la mère, on retrouve une large proportion d'employées (32%), elles sont également un peu plus nombreuses que leurs conjoints à occuper des professions intermédiaires 16%), et on retrouve en revanche une moins grande proportion de professions intellectuelles supérieures (15%). Elles sont par contre 12% à n'avoir aucune activité professionnelle.

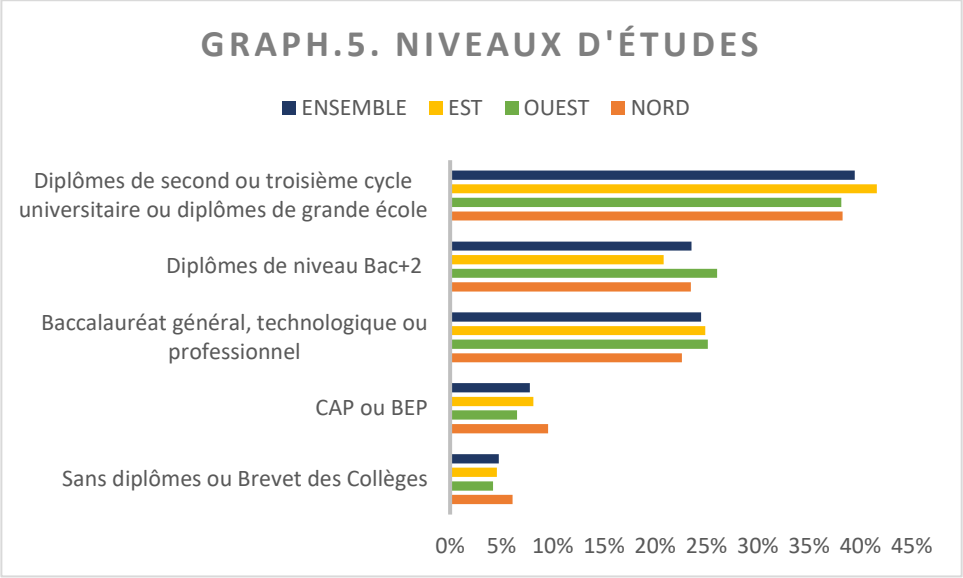


Dans l'ensemble, qu'il s'agisse du père ou de la mère, on s'aperçoit qu'une faible proportion d'enquêtés sont issus d'une famille dont les parents seraient de profession ouvrière ou sans activité. Cette tendance est encore plus marquée que dans les résultats de Fabien Hein (1999-2003)[167] et rejoint de façon assez proche ceux obtenus par Christophe et Gérôme Guibert à propos des festivaliers du Hellfest en 2011[168]. Ces résultats contrastent drastiquement avec la vision des études des années 80-90 qui voyaient le metal comme une musique issue de la *working class*.

Niveau d'études

Les enquêtés de notre échantillon apparaissent de façon générale comme étant fortement diplômés (39% de diplômés de second ou troisième cycle universitaire ou de grande école), alors qu'une importante partie d'entre eux (26%) est par ailleurs toujours étudiant.

[167] Hein F., *op. cit.*, 2004.
[168] Guibert C., Guibert, G., *op. cit.*, 2016.



D'autre part, il faut noter un important contraste entre nos résultats et ceux obtenus par Fabien Hein lors de son enquête en 1999-2003. Dans son étude, les diplômés de niveau Bac +3 et plus ne représentaient que 16% de l'échantillon, le niveau d'étude le plus représenté étant les diplômés de bac +2 (44,2%, contre 24% dans notre enquête). Entre les deux enquêtes, l'augmentation du niveau d'étude est flagrante. Cette tendance se confirme également dans l'enquête de 2011 sur les publics du Hellfest de Christophe et Gérôme Guibert, puisqu'ils obtiennent par exemple un chiffre assez proche de nos propres résultats pour les individus diplômés d'un bac +3 et plus (37,4 %, contre 39% dans notre enquête).

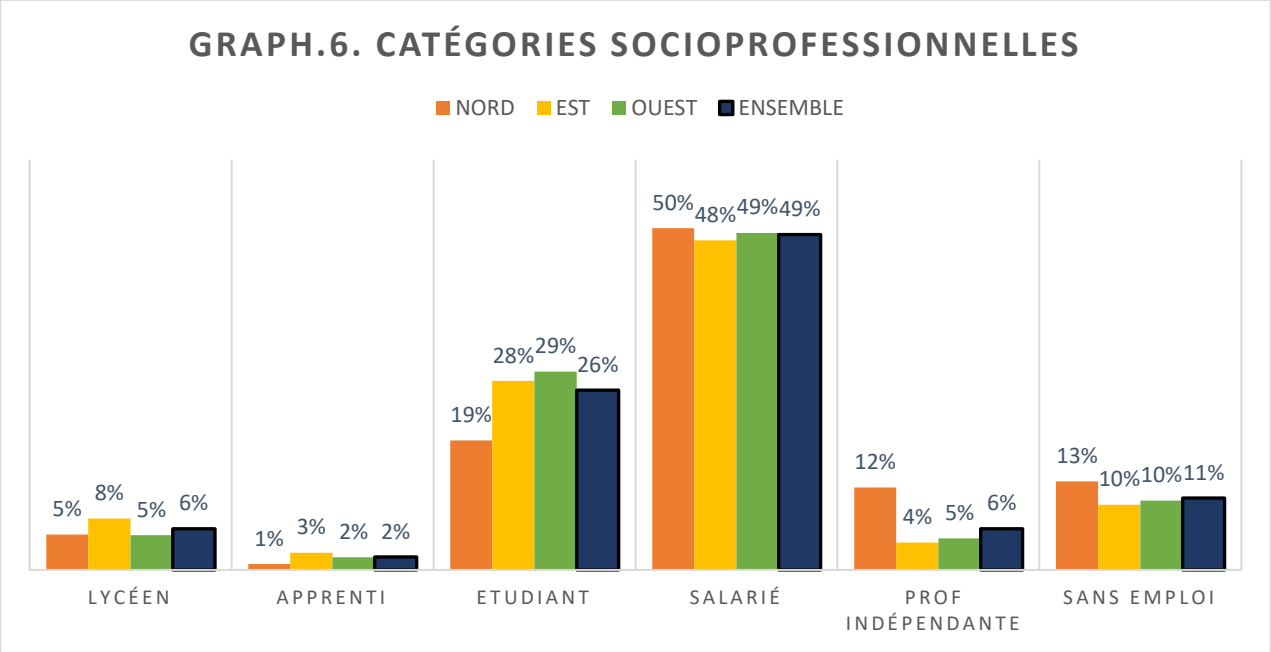
Tab.4. Comparaison avec les échantillons de Fabien Hein (2004) et G., C Guibert (2011) de la répartition par niveaux de diplômes

	Enquête Lorraine (Hein, 1999-2003)	**Enquête Hellfest (Guibert, 2011)**	**Enquête Scènes Locales (Turbé, 2013)**	
			Scène « Est »	**Ensemble des 3 scènes**
Sans diplômes ou Brevet des collèges	0,6%	4,9%	5%	5%
CAP ou BEP	13,9%	11,7%	8%	8%
Bac	18,2%	26,9%	25%	24%
Bac +2	44,2%	19,2%	21%	24%
Bac +3 et plus	16%	37,4%	42%	39%

Fabien Hein constatait déjà en 2004 que les amateurs de metal constituaient « un groupe social plutôt qualifié »[169], *a contrario* de l'idée reçue selon laquelle la musique metal serait associée à la classe populaire, dans laquelle les individus disposeraient d'un faible niveau d'éducation. Au regard des résultats des trois enquêtes on constate effectivement une très nette élévation du niveau de qualification des amateurs de metal depuis le début des années 2000.

Une grande variété d'activités et de profils professionnels

La situation professionnelle des amateurs de metal interrogés comprend une majorité d'individus qui exercent une activité professionnelle (49% de salariés, 6% de professions). 34% sont étudiants en école ou université (26%), lycéen (6%) ou apprentis (2%), et 11% sont sans emploi au moment de l'enquête, ce qui correspond aux moyennes françaises[170] pour chaque région concernée.



[169] Hein F., *op. cit.*, 2004, p. 226.
[170] Chiffres Insee : Nord-Pas-de-Calais (13%) ; Lorraine (10,4%) ; Pays-de-la-Loire (8,6%) ; Bretagne (8,6%).

On retrouve également une grande diversité d'emplois et de secteurs d'activités parmi les enquêtés :

- **Activités liées au monde de la musique :** sonothécaire en bibliothèque, chargé de production dans le spectacle, intermittent du spectacle, disquaires en espace culturel (Virgin, E. Leclerc), manager, tourneur, musiciens professionnels, producteurs, techniciens son.
- **Activités diverses** : professions libérales, fonctionnaires, infirmiers, pharmaciens et kiné, etc. : éducateur spécialisé, pépiniériste, livreur, Assistant ressources humaines, gestionnaire en assurance, police nationale, ingénieur électronique, journaliste, enseignant, médecin, conseiller en insertion professionnelle, pharmacien, chaudronnier soudeur, programmateurs informatiques, plombier, architecte en btp, restauration, apprenti en pâtisserie, menuisier, barman, travailleur social, comptable, prêtre, infographiste, magasinier cariste, industrie offshore, ingénieur environnement, agent de voyage, kinésithérapeute, infirmière, tatoueur, technicien de maintenance, consultant, infirmier psychiatre, éducateur sportif, dessinateur en bâtiment, cuisinier, officier dans la marine marchande, auxiliaire vétérinaire, conseillers clientèle, marketing, ingénieur agronome, plombier, instituteur, archiviste, auxiliaire de vie scolaire, fondeur, électricien en bâtiment, commerçant, conducteur de train, ingénieur en mécanique, secrétaire en université, ingénieur de recherche, neuropathobiologiste, animateur-éducateur, chef de projet industriel, aide-soignant, banque, technicien post-production télévisuelle, professeur de sciences économiques et sociales en lycée général.

Les cursus scolaires ou universitaires entrepris par les étudiants interrogés recouvrent eux aussi un large prisme de disciplines et de secteurs d'activités :

- **Étudiants :** lycéens, étudiants en école, licence ou master, doctorants : école de journalisme, informatique, Cultures et Médias, sociologie, géographie, prépa maths spé, master histoire du féminisme et prostitution contemporaine, doctorant en ingénierie en hydrodynamique pour le développement des énergies marines renouvelables, étudiante en production événementielle et audiovisuelle, doctorant en aérodynamique, apprentie en pâtisserie, étudiant en pharmacie, administration des collectivités locales, biologie, ergonomie et physiologie du travail, psychologie, langues, philosophie, musicologie, droit, mathématiques, archéologie, arts et culture, école d'ingénieur agronome, étudiant infirmier, étudiant en commerce, préparation au concours de la fonction publique, économie, sciences politiques, chimie des matériaux, pharmacie, droit, aménagement du territoire, étudiants à la Music Academy International.

Parmi les amateurs de metal interrogés, certains d'entre eux, au chômage ou sans activité professionnelle pour cause d'invalidité, réinvestissent le temps dont ils disposent au quotidien dans diverses formes d'activisme très engagées au sein des scènes locales. S'ils ne représentent

que 11% de l'échantillon général, les enquêtés qui ont déclaré être sans emploi ou bénéficier d'un statut handicapé peuvent néanmoins réinjecter les ressources en temps (et parfois en argent) dont ils disposent pour les consacrer à la production de la scène.

Nous avons également rencontré Karen à Nantes, multiactiviste de la scène de l'ouest de la France. Notamment reconnue pour son agenda national en ligne de concerts de metal dont elle gère l'administration quotidienne depuis près de quinze ans, elle est aussi animatrice d'une émission hebdomadaire de radio metal locale, bénévole au sein d'un label associatif nantais et organisatrice du festival Blood Wave à Saint-Nazaire. Au cours de notre entretien, elle associe son important investissement personnel au sein de ses activités liées au monde du metal au temps dont elle dispose au quotidien pour se dédier à ces pratiques :

> « Je travaille pas en fait, je suis handicapée, j'ai une pension d'invalidité, je peux plus travailler. Bon, je travaille des fois de 3 à 6 mois, mais c'est à mi-temps. Donc ça fait des années que j'ai du temps, que j'ai pas lâché le metal, que j'ai pas d'enfant, que j'ai pas de boulot, donc j'ai continué. […] Les pensions que j'ai pour mon handicap me suffisent et donc à partir de là, toute la journée je suis sur Facebook, je suis connectée jour et nuit, parce que j'arrête pas. Pendant que j'écoute la musique pour mon émission, j'envoie des mails pour le label, je fais autre chose tu vois, je suis toute la journée devant mon ordi et pour moi, c'est tout le temps. […] J'ai une chance folle, parce que pour moi, je travaille dans le metal et l'État finance le metal sans le savoir [rires]. » (Karen, 40 ans, Nantes)

De par leur origine sociale, leur niveau de vie pas si modeste et leur très fort investissement dans leur passion, les amateurs de metal semblent aujourd'hui disposer d'un capital économique et culturel élevé qu'ils ont la possibilité de mettre à contribution de leurs passions culturelles, qu'il s'agisse d'activités de loisir ou dans la production des scènes locales.

L'ethos populaire de la musique metal a-t-il disparu ? La musique metal est-elle devenue une musique de riches ?

Il semblerait qu'en l'espace de deux décennies, le metal soit parvenu à renverser une large part des stéréotypes qui lui collaient à la peau. Si l'on en croit effectivement la mise en perspective des chiffres obtenus par notre enquête et corroborée par celle de Fabien et celle de Christophe et Gérôme Guibert, on observe effectivement que le public du metal est toujours en majorité composé de publics masculins, bien que la part des publics féminins soit considérée comme

étant en progression constante par les récentes enquêtes sur le metal[171]. Du point de vue de l'âge et des catégories socio-professionnelles des enquêtés, le phénomène de vieillissement de la population des amateurs de metal ainsi que l'élévation considérable du niveau de diplômes et de leurs situations professionnelles semble par ailleurs s'inscrire dans un processus plus large de légitimation de la musique metal comme l'ont connu le jazz et le rock[172].

Qu'en est-il alors de l' « *ethos* de classe » dont parlais Deena Weinstein[173] ? Celle-ci supposait en effet dans son ouvrage pionnier de 1991 qu'il existait une sorte d'ethos populaire de la musique metal. Elle faisait cependant remarquer qu'on ne pouvait pas assimiler de façon trop systématique les fans de metal américains aux classes populaires, contrairement aux fans britanniques où la division par classes sociales et la conscience de classe sont plus prononcées. Cependant, d'après Weinstein, ces fans de metal américains issues des classes moyennes appartiendraient davantage à la petite classe moyenne, dont les membres sont moins confiants dans leur position. Ainsi, le cœur du public metal serait composé d'après elle d'individus issus à la fois des classes populaires et moyennes, bien que les manières d'être, les valeurs de la culture metal et les comportements de ses fans soient ancrés dans l'ethos populaire.

L'identité de classe de la musique metal est d'autant plus difficile à évaluer que, contrairement au punk, à la musique hardcore, ou aux mouvements contre-culturels contestataires qui ont marqué l'après 1968, le metal ne fait que rarement référence dans ses paroles ou ses représentations à des revendications politiques ou sociales assimilables à des revendications de classe. Andy Brown préconise ainsi de privilégier aujourd'hui un angle d'observation qui interrogerait davantage l'identité de classe moyenne de la musique metal et de ses fans, compte tenu de l'évolution de la structure socio-économique de ses publics depuis le début des années 2000[174]. Mais plus encore, notre échantillon révèle une forte prédominance d'individus de catégorie socio-professionnelle intellectuelle supérieure, et issus eux-mêmes de milieux similaires. Cette tendance se retrouve par ailleurs dans la composition des publics du Hellfest observée par Gérôme et Christophe Guibert (2016).

Les observations opérées ici permettent ainsi d'amorcer une réflexion autour du capital économique injecté dans les passions culturelles d'individus qui en semblent plutôt

[171] Guibert G., « Présentation du dossier « metal studies » : la naissance d'un champ », *Volume !*, 9 : 2, 2012, pp. 199-204.
[172] Glevarec H., *La culture à l'ère de la diversité*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2013.
[173] Weinstein D., *op. cit.*, 2000, p.115
[174] Brown A., *op. cit.*, 2016

avantageusement dotés. Nous verrons par ailleurs dans les deux chapitres suivants de quelles manières les amateurs de metal investissent temps et argent dans leur passion. Avant cela, il s'agit maintenant d'observer, à partir de notre échantillon, de quelles façons les individus s'engagent dans des carrières d'amateurs de metal.

2. Découverte et évolution du goût musical

Quels facteurs influencent la rencontre des individus avec les objets musicaux qui deviendront le socle d'une passion musicale ? Dans la démarche éthographique telle que la conçoit Marcel Mauss, il ne s'agit pas seulement de faire la description d'un espace social – une scène locale – et de ce qu'il s'y passe, mais de comprendre dans quel contexte les individus donnent du sens à leur vie en participant à ces espaces[175]. Il s'agit donc en premier lieu de replacer l'engagement des amateurs au sein des scènes musicales dans le cadre de trajectoires personnelles. Howard Becker qualifie également de « carrière » ce qui se rapporte à la trajectoire d'un individu dans un monde de l'art, au même titre que les carrières déviantes qu'il observe dans *Outsiders*.[176] Ceux-ci passent ainsi nécessairement par trois étapes : l'acte de transgression d'une norme, la désignation publique qui permet à l'individu de savoir s'il souhaite s'engager davantage, puis l'intégration à un groupe organisé qui justifie son engagement dans la carrière.[177] Antoine Hennion insiste par ailleurs sur la notion d' « attachement musical » qui est au fondement du processus d'engagement dans les carrières d'amateurs, et qui repose nécessairement sur la prise en compte des objets goûtés, c'est-à-dire la musique, qu'on ne peut considérer comme « une donnée fixe, qu'on pourrait isoler de l'activité, mais ce qui surgit avec elle, à travers elle ». Il ajoute à cela le rôle important joué par le collectif des amateurs, car « le goût commence avec la confrontation au goût des autres », mais aussi aux dispositifs et conditions de dégustation qui modifient l'expérience vécue au contact de la musique – en concert ou sur la platine de disques – et enfin le rôle joué par le « corps qui ressent », puisque « le goût comme travail suppose aussi un engagement du corps qui goûte »[178]. C'est ce programme que nous proposons de suivre, afin de comprendre comment s'opère l'entrée des amateurs dans le monde du metal et la façon dont ce goût s'inscrira dans la durée.

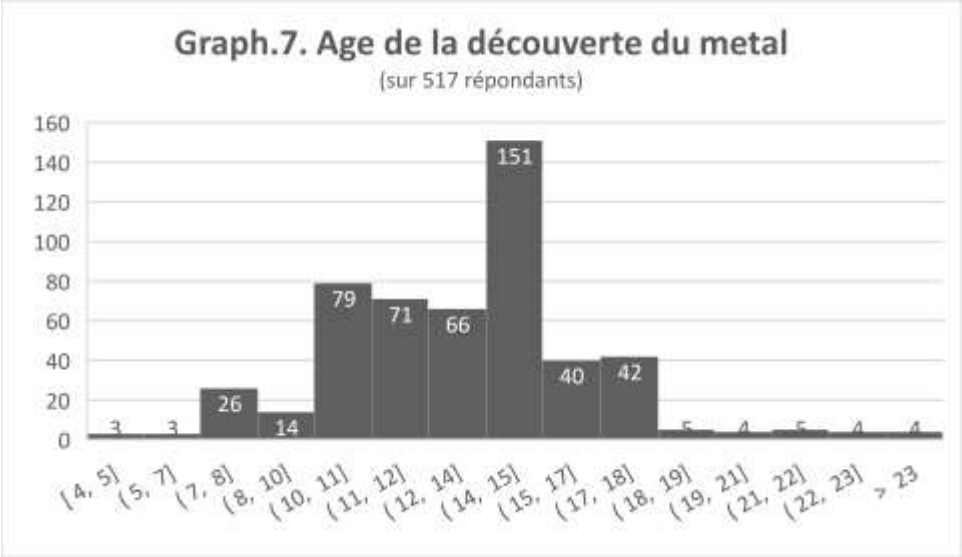
---

[175] Mauss M., *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.
[176] Becker H.S., *op. cit*., 1963.
[177] Rostaing C., « Carrière », *in* Paugam S. (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, PUF, 2010.
[178] Hennion A., « Pour une pragmatique du goût », *CSI Working Paper Series*, 001, 2005.

2.1. Le déclic musical

L'âge de la découverte

Sur l'ensemble des réponses obtenues grâce au questionnaire, les enquêtés écoutent du metal depuis 13 années en moyenne (écart moyen de 5 ans). Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que l'âge de la découverte et le début de la carrière de l'amateur de metal se fait le plus souvent au tout début de l'adolescence (avant 15 ans), quel que soit l'âge des individus interrogés au moment de l'enquête. Ainsi, 73% des enquêtés déclarent avoir découvert le metal entre 10 et 15 ans.



Cette tranche d'âge correspond le plus souvent au moment du passage des socialisations familiales aux formes de socialisation par les pairs, dans le cadre de l'école en particulier. Du point de vue de la construction des identités culturelles, l'influence des goûts culturels des parents, qu'ils s'impriment de façon positive ou négative, puis l'influence des amis et des diverses formes médiatiques, construisent un rapport à la musique et aux goûts musicaux qui s'opèrent par assimilation, négociations ou rejets.

Premier contact avec l'objet et choc esthétique

Les différents choix culturels et musicaux qui s'élaborent deviennent alors éventuellement le siège de revendications identitaires plus ou moins marquées, auxquels les individus sont

capables de donner un début, qu'ils peuvent dater en fonction d'un évènement incorporé comme un « déclic » et qui s'est déroulé au premier contact avec un objet particulier, qu'ils sont ensuite capables de se remémorer avec précision. Ce sont ces moments-clés relatés au cours des entretiens qui marquent l'entrée dans la « carrière » d'amateur de metal, au sens où l'entend Becker. C'est la puissance de l'effet que produisent les objets sur le corps des individus qui font que la rencontre relève effectivement d'une réalité vécue et assimilée par ces individus comme véritablement fondatrice. Jean-Marc Leverratto considère ainsi que « l'évènement personnel que constitue pour certains individus la rencontre d'objets artistiques qui s'avèrent capables de capter leur attention, de s'emparer de leurs corps, et d'emporter leur adhésion, alors même qu'ils n'ont pas été disposés familialement ou scolairement à l'apprécier, est pourtant la manière commune dont s'enclenche la passion pour un art »[179]. La première rencontre des amateurs avec le metal est en effet souvent décrite dans les entretiens sous la forme d'un choc esthétique éprouvé au contact d'un objet musical qui leur était jusqu'alors inconnu. C'est à partir de ce micro-événement, qui marque pour eux le début de leur passion, que se développe un véritable attachement musical qu'ils continueront d'alimenter, dans le cas de nos enquêtés, passé l'âge adulte. Si les différentes modalités de la découverte du metal ont déjà été décrites par Fabien Hein dans son ouvrage *Hard Rock, Heavy Metal, Metal* paru en 2004, il faut cependant y apporter un ensemble de nuances qui permettent d'éclairer la multiplicité des formes de médiations, des passeurs, qu'ils soient humains ou non-humains, qui fondent les passions musicales, mais aussi leurs différentes imbrications au sein des trajectoires individuelles.

Ce choc, ou ce « déclic » décrit par les enquêtés peut ainsi se produire à la première écoute d'un morceau :

> « Je pense qu'il y a une chanson qui a été un déclic pour moi, c'est White Riot des Clash. C'est une chanson hyper speed. Ça crie, ça va vite, alors que les Clash c'est assez reggae tu vois, c'est assez groovy. Et si un jour t'as l'occasion d'écouter cette chanson White Riot, elle est super speed, et moi, à la fin, j'adorais cette chanson. » (Karen, 40 ans, Nantes)

Karen évoque ici un morceau du groupe de punk rock, The Clash, qui marquera pour elle une transition musicale qu'elle vivra comme décisive vers des sonorités plus « speed », plus agressives, vers le metal. Cet exemple permet néanmoins d'introduire l'idée que, d'une manière ou d'une autre, la passion pour un registre musical ne semble pas « surgir » du jour

[179] Leveratto J.-M., *op. cit.*, 2000, p. 11.

au lendemain sans aucun préalable ni aucune transition. Le pouvoir de médiation des objets musicaux semble agir effectivement comme une actant fondamental dans l'histoire personnelle du goût musical de chaque enquêté. Mais très souvent, ces fameux « déclics », qui peuvent être de nature et d'origines très différentes, peuvent tout autant se produire à rebours du premier contact avec l'objet :

> « Le premier véritable contact avec le hard-rock/metal**,** je le dois à mes parents vers 8-9 ans. On partait en voyage scolaire avec l'école et je cherchais dans leurs veilles cassettes pour alimenter mon walkman. C'est là que je suis tombé sur l'album Fly to the Rainbow de Scorpions, et ça ne m'a pas vraiment plu sur le coup il faut dire. Les premières secondes du morceau Speedy's Coming étaient pour moi à l'époque super violentes. Je ne sais pas du tout pourquoi deux ou trois ans après, j'y suis revenu et j'ai trouvé ça génial. » (Fabien, 26 ans, Nancy)

Ici, les parents sont évoqués explicitement par l'enquêté comme les passeurs auxquels il « doit » sa première découverte. Le véritable choc musical est pourtant, lui, dissocié de l'entremise parentale, sans que Fabien ne puisse expliquer comment sa sensibilité pour l'objet, qui n'était pas donnée au départ, puisse s'acquérir avec le temps[180].

Dans le récit de Florian, c'est en découvrant l'esthétique d'une pochette d'album et le logo d'un groupe par l'intermédiaire d'une publicité que sa curiosité sera piquée :

> « Le premier, c'était Covenant de Mordid Angel. J'avais dû voir une pub ou un truc comme ça et puis je m'étais démerdé pour me procurer l'album après. J'avais flashé sur le logo de Morbid Angel. J'avais bien flashé dessus parce que à l'époque, je connaissais pas ce genre de truc là. J'écoutais du punk aussi, ce genre de trucs. Mais quand je suis tombé sur ce logo-là, je me suis dit putain, mais qu'est-ce que c'est que ce truc ? Et du coup je me suis démerdé pour chopper l'album. Je sais plus si je l'avais emprunté à la bibliothèque ou si je l'avais téléchargé, je sais plus. Mais ouais, ça a été un bon gros choc ça. » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

Ce type d'intermédiation musicale sans musique est ainsi régulièrement évoqué dans les entretiens. Ici, le plaisir musical qui s'en est suivi, et qui semble malgré tout la condition nécessaire au maintien d'un intérêt pour l'objet découvert, est pour ainsi dire passé sous silence, dans la mesure où le premier choc esthétique qui marque son empreinte dans l'histoire personnelle du goût musical de cet amateur est d'abord visuel. D'autres formes

[180] Hennion A., « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés* 2004/3 (n° 85), p. 14.

d'intermédiations, y compris d'objets non-musicaux qui font référence au metal sont évoqués par les enquêtés, qu'il s'agisse de mangas ou de jeux-vidéos :

> « Le déclic c'était un manga. Je suis tombé sur le manga Beck qui m'a fait apprécier l'univers rock metal et qui m'a fait commencer la basse, parce que j'adorais le personnage de Yoshiyuki Taira, et du coup je me suis mis à faire de la basse le lendemain et j'ai continué par là. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

Dans le cas évoqué par Jonathan, c'est même la basse électrique, achetée dans l'optique de jouer du metal comme l'un des personnages de manga qu'il admire, qui l'initiera au metal. En plus de l'impact visuel et symbolique provoqué par la lecture du manga, c'est donc ensuite par la médiation d'un nouvel objet technique, ici un instrument de musique, qui s'interpose entre la musique et l'individu et substituent ainsi le rapport « objectif » ou « naturel » à la musique par un rapport intermédiatique.

> « Y'a eu Duke Nukem Land of the Babes. Duke Nukem c'est le gros macho blond à lunettes qui tue des aliens et il sauve les meufs. Enfin voilà, il y avait un morceau de Static-X [indus metal] qui était Push It je crois, et c'est là que j'ai fait « putain merde, c'est génial ». J'ai commencé à écouter. Et ensuite une fois en Belgique en vacances avec un pote, il y avait la chaîne TMF9 qui passait des clips même en pleine journée. Donc y'avait Chop Suey de System of a Down, qui à l'époque ne me parlait pas plus que ça, mais surtout Left Behind de Slipknot. Donc c'était en 2002. A partir de là, j'ai commencé à acheter les magazines, et puis après internet. Quand j'ai commencé à avoir internet, on téléchargeait tout sur Kazaa. Je lisais les interviews de Slipknot, c'est pour ça aussi que c'est un groupe que j'ai toujours à cœur, parce que c'est par là que tout a commencé. Ils citaient Cannibal Corpse, Morbid Angel ou Deicide et c'est comme ça que je me suis mis au death metal. » (Nicolas, 25, Lille-Lomme)

L'exemple de Nicolas illustre bien l'imbrication des différents types de médiations qui vont le faire passer du premier choc musical en fond sonore d'un jeu vidéo (Duke Nukem Land of the Babes), à la seconde découverte par l'intermédiaire de clips télévisés qui vont lui permettre de mettre en lien le premier objet avec un répertoire musical qui commence à prendre pour lui une consistance stylistique, aidé ensuite des magazines spécialisés dans lesquels les groupes cités dans les interviews agiront comme prescripteur musical et des outils techniques (internet et les logiciels de téléchargement) qui lui permettront d'avoir accès à ces nouveaux objets et de développer son goût musical.

Il semble donc réducteur, voire illusoire, de n'envisager le début de la passion pour un objet culturel que sous l'ange du choc esthétique pur, naturel, déclenché par la surprise et l'inattendu, ou en somme, par le pouvoir surnaturel de l'aura de l'œuvre d'art. À considérer

d'un côté qu'il existe des objets capables à eux seuls et sans autre forme de médiation d'un tel pouvoir, et de l'autre, que les individus ou les médias construits par eux disposent d'un pouvoir de prescription capables d'orienter nos choix et nos goûts semble mener à une aporie. En rejoignant l'idée d'une réception esthétique telle qu'elle est défendue par Hans Robert Jauss[181] ou d'un *agir communicationnel* au sens où l'expose Jürgen Habermas[182], il s'agit plutôt de comprendre par quelles formes de médiations s'élaborent les goûts culturels, si l'on considère, comme le rappelle Laurence Allard, que « la réception d'une œuvre se fait en fonction d'attentes préalables sédimentées »[183], quand bien même la découverte soit vécue comme un « surgissement ». Par ailleurs, la théorie de l'*attachement*[184] d'Antoine Hennion nous rappelle qu'il faut rendre à l'objet sa capacité d'action, quand la sociologie critique tendait à réduire la description du goût comme une « action inconsciente des cadres officiels du goût pour rapporter ensuite ceux-ci à leurs déterminations sociales »[185], ou dans un second écueil, plus général à la sociologie, qui consiste à ne plus voir que les interactions sociales qui s'opèrent autour et en rapport à l'objet et en oublient finalement l'objet et la musique elle-même et ce qu'elle produit sur les corps. Dans cette optique, la proposition d'Antoine Hennion n'en oublie pas pour autant qu'on « ne peut continuer à osciller indéfiniment entre les interprétations linéaires, naturelles (le goût vient des choses elles-mêmes), et les interprétations circulaires, culturelles (les objets sont ce que nous en faisons) ».[186] En cela, le pouvoir de médiation des objets techniques revalorisé par les travaux en sociologie de la traduction[187] et d'Antoine Hennion semblent particulièrement éclairants ici pour saisir toute la complexité de notre relation à la musique.

Ainsi, les contacts directs ou indirects avec les objets musicaux n'annulent pas pour autant le rôle joué par les médiations sociales et les passeurs humains dans la construction des goûts musicaux.

---

[181] Jauss H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2010.
[182] Habermas J., *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987.
[183] Allard L., « Dire la Réception. Culture de masse, expérience esthétique et communication », *Réseaux* n°68, 1994.
[184] Hennion A., Maisonneuve S., Gommart E., *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 2000.
[185] Hennion A., *op. cit.*, 2004, p. 9-24.
[186] Hennion A., *ibid*., p.22.
[187] Akrich M., Callon B., Latour B., (dir.), *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Presse des Mines, 2006.

2.2. La transmission culturelle

Même si l'on sait à travers quantité d'études sociologiques sur les modalités de transmission de la musique la façon dont les individus construisent leurs goûts musicaux souvent à travers les formes de socialisation primaires, puis secondaires, il est intéressant d'observer ces processus dans le cadre de la transmission d'une esthétique musicale qui, bien qu'elle semble souffrir d'un manque de légitimité culturelle, est pourtant très souvent transmise par les parents ou les ainés au travers d'une transmission directe ou de formes de « transmutations culturelles ». Le metal connaît son essor en France dans les années 70 et, comme il a été vu plus haut[188], il est alors considéré comme une musique populaire, revendiquée par des populations issues des classes ouvrières. C'est précisément cette première génération qui a transmis ses gouts musicaux à leurs enfants lesquels représentent aujourd'hui une seconde génération, qui constitue la part la plus importante de notre panel et qui s'apprête aujourd'hui à la transmettre à son tour à leurs propres enfants. Ces pratiques de transmission intergénérationnelles semblent par ailleurs du même coup accompagner un processus de légitimation en cours de la musique metal, à travers ces nouvelles générations d'auditeurs qui ne se comportent plus comme de simples fans, mais qui, en plus d'appartenir de plus en plus régulièrement à des catégories socio-professionnelles plus élevées que celles occupées par leurs parents, disposent de ressources techniques et économiques qui leur permettent de porter leur passion musicale au rang d'activité culturelle à part entière et rendue visible dans l'espace public, en s'inscrivant en continuité avec les générations précédentes dans la production de scènes locales.

Les « transmutations culturelles »

Le principe de transposition, ou de « transmutation » des références culturelles héritées, est une thématique particulièrement développée dans les travaux de Sylvie Octobre. Celle-ci rappelle qu'il ne faut pas « sous-estimer à la fois la complexité des modalités de la socialisation familiale et la possibilité d'autres formes de transmission à l'œuvre en dehors de la famille, par exemple entre copains, ou à l'école »[189]. En ce sens, elle ajoute que « la

[188] Voir Chapitre 1.3. Catégories socio-professionnelles des enquêtés

[189] Octobre S., Détrez C., Mercklé P., Berthomier N., « La diversification des formes de la transmission culturelle : quelques éléments de réflexion à partir d'une enquête longitudinale sur les pratiques culturelles des adolescents », *Recherches familiales* 1/2011 (n° 8) , pp. 71-80

transmission, en matière de culture, n'est donc pas réductible à un « travail » des parents sur les enfants : c'est beaucoup plus une affaire de « climat familial » que de projet éducatif explicite. Les transmissions culturelles, comme d'autres types de transmissions, fonctionnent bien plus par imprégnation, de manière implicite, que par imposition explicite ». La transmission culturelle doit donc selon elle être comprise comme un processus de « transmutation », dans le sens où les parents peuvent effectivement transmettre à leurs enfants un goût pour la musique ainsi qu'une propension plus ou moins forte à l'éclectisme, quand ils sont eux-mêmes de grands consommateurs de musique. Pour autant, cela ne signifie pas que les enfants développeront les mêmes goûts musicaux que leurs parents. Ici, le cas de Marie, grande amatrice de *grindcore* et de *brutal death*, deux sous-genres extrêmes du registre metal, et dont le père et la mère ont toujours écouté beaucoup de musique, illustre bien le processus de transmutation musicale qui peut s'opérer depuis les univers musicaux de ses deux parents dans lesquels elle a baigné :

> « J'ai la chance d'avoir une mère qui écoutait beaucoup Pink Floyd, Genesis, enfin beaucoup de rock prog de l'époque, qui allait aussi à beaucoup de concerts, donc j'ai écouté aussi beaucoup de Peter Gabriel, les Who, les Stones quand j'étais petite et je pense que ça a dû jouer. Ça a forcément joué à un moment ou à un autre. Même si de l'autre côté, du côté de mon père, c'était chanson française pure et dure, Alain Souchon, Francis Cabrel, William Sheller, que j'aime d'ailleurs toujours beaucoup. Beaucoup de Queen aussi, ça c'est un groupe qui m'a suivi depuis que je suis née jusqu'à maintenant, c'est mon groupe chouchou. » (Marie, 27 ans, La Madeleine)

Les enfants sont ainsi souvent amenés à « traduire » le goût de leurs parents, comme ici pour la variété française ou le rock progressif, en un goût plus personnel et en phase avec leur propre génération, comme la musique metal. Cependant, Marie conserve un goût affirmé et presque nostalgique pour certains des groupes préférés de ses parents. Ces références musicales fonctionnent pour elle davantage selon la logique de l'héritage et de l'imprégnation culturelle, que de ses goûts propres. Par ailleurs, on peut également observer dans cet exemple l'illustration du processus de légitimation dont a fait l'objet la musique rock dans le cadre de la conservation à l'âge adulte – et ainsi de la transmission intergénérationnelle – du goût pour les musiques populaires depuis les années 1960 observé par Olivier Donnat[190] et Hervé Glévarec[191], qui rappelle le processus de légitimation par lequel est également passé la

[190] Donnat O., *op. cit.*, 2008.
[191] Glevarec H., *op. cit.*, 2013.

musique jazz dans les années 1940-1960[192]. Il faut d'ailleurs relever l'originalité de la situation, puisque c'est la mère, et non le père, qui transmet ici à sa fille son goût pour le rock.

Comme le note également Laure Ferrand, par l'observation des modalités de découverte du rock à l'adolescence[193], la socialisation à travers l'héritage culturel familial est vécue comme plus diffuse et progressive, qui peut se réaliser en différentes étapes, que Peter Berger et Thomas Luckman envisagent comme plusieurs « séquences d'apprentissage »[194].

Par ailleurs, le phénomène de transmutation culturelle décrit par Sylvie Octobre peut également s'inscrire dans un cadre plus vaste que celui de la musique. Certains amateurs interrogés évoquent parfois d'autres formes « d'imprégnations familiales »[195] qui auraient pu influencer les pratiques culturelles et les gouts musicaux qui leurs sont propres. C'est le cas de Pierre, qui au-delà de la pratique musicale notable de son frère dans un groupe de punk français de premier plan des années 80, évoque ainsi les pratiques culturelles de ses parents et de son frère pour expliquer le développement de son attachement à la musique et au metal :

> « Mon père écrivait et ma mère, elle peignait. Mon frère était dans le théâtre. Mais après c'est vrai que mon frère à l'époque était dans Gogol [Premier[196]], donc déjà des trucs qui étaient quand même... Après y'a de toute façon un lien. Gogol Premier, les Béruriers noirs, La Souris Dégueulinguée, c'est quand même déjà des trucs... La gratte elle est déjà plus saturée. » (Pierre, 40 ans, Villeneuve d'Ascq)

Les individus opèrent donc une sélection parmi les répertoires culturels et musicaux mis à disposition par leurs parents et transposent en ce sens un héritage culturel vécu sous la forme d'imprégnations musicales sélectives qui peuvent ensuite être réactivées à l'adolescence au contact des pairs ou des objets eux-mêmes, comme l'illustre le témoignage de Ludwig :

> « Mon père du coup a écouté plein de trucs différents. Et moi ce que j'en ai retenu au final, avec le recul, c'est surtout le metal. […] Après y'a eu un gros moment où j'ai plus forcément écouté de metal, ou de hard rock ou dérivés, à l'époque la mode c'était plutôt la new wave, tout ça, Depeche Mode et compagnie, donc j'ai eu une grosse période comme ça, on va dire post-ado, adolescence quoi, et puis après j'ai

---

[192] Peterson R.A., « A Process Model of the Folk, Pop and Fine Arts Phases of Jazz », *in* Nanry C. (dir.), A*merican Music : From Storyville to Woodstock*, New Brunswick, N.J., Transaction Books, 1972.

[193] Ferrand L., « L'adolescence et la découverte du rock. Quand la culture des parents n'est plus rejet mais héritage d'un Temps mythique », *Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours*, Paris, EHESS, Feb 2010.

[194] Berger P., Luckmann T., *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 2006.

[195] Octobre S., Berthomier N., « Socialisation et pratiques culturelles des frères et sœurs », *Informations sociales*, 5/2012 (n° 173), pp. 49-58.

[196] Gogol Premier est une formation musicale emblématique de la scène punk rock française du début des années 1980.

> recommencé au collège à écouter Def Leppard, Bon Jovi, tout ça, parce que j'avais un pote qui écoutait ça pour le coup. […] Je me rappelle très bien avoir écouté Deep Purple à fond tout le temps tout le temps, d'avoir racheté [l'un de leurs albums] à une vingtaine d'années, sans avoir écouté pendant 20 ans du coup, parce que j'écoutais vraiment quand j'étais tout petit, et je l'ai racheté après quand j'ai eu un chèque cadeau Fnac et je me suis dit, bah tiens, je vais acheter des trucs que j'aurais jamais acheté habituellement. Et du coup je suis allé dans les rayons, je regarde des vieux trucs, je regarde Made in Japan de Deep Purple, je me dis, ah tiens c'est cool, je me rappelle de la pochette et tout ça, je l'ai écouté chez moi et je me rappelais du truc par cœur. Donc voilà, ça s'est forcément imprégné en profondeur. » (Ludwig, 38 ans, Lille)

Les transmissions « directes »

Bien qu'il semble encore aujourd'hui prématuré de parler d'une véritable légitimation de la musique metal en France[197], qui peut, au même titre que le rap sinon plus, être « mal vue » du point de vue des parents, le genre musical se perpétue néanmoins à travers une forme de passation intergénérationnelle qui est particulièrement observable dans le cas où l'un des parents, le grand frère, l'oncle ou le cousin plus âgé transmettent leur passion pour le metal aux plus jeunes générations. La « dynamique générationnelle » observée par Olivier Donnat, peut ainsi tout autant s'observer dans des formes de transmissions directes de la musique metal, dans lesquelles les parents, les oncles, les grands frères ou les grandes sœurs, peuvent devenir les passeurs à l'origine du déclanchement d'une passion pour ce genre musical en particulier. Dans son analyse de l'enquête permanente sur les conditions de vie des ménages (PCV) de l'Insee réalisée en 2000, Olivier Donnat soutient à ce titre, que la musique fait partie des passions culturelles qui sont transmises avec le plus de force : ainsi 57% des personnes ayant reçu une passion pour la musique, l'ont reçu de leur père ou leur mère[198] :

> « C'est ma mère, elle m'a filé une cassette et moi j'ai bloqué. En plus à 8 ans, en général, c'est pas le genre de truc que t'écoutes. Et je me dis tiens, c'est bizarre, je vais découvrir un peu ce qu'ils font. Et du coup après j'ai dévié. Et je pense que le premier truc que j'ai écouté en metal, je devais avoir 9-10ans. … Maiden. Ouais Maiden. Uriah Heep. Après c'est la limite Uriah Heep. On est vraiment à la limite entre du rock et du heavy. Donc Uriah Heep, Maiden, et 9 ans quoi. Après en 88, j'ai découvert Cannibal Corpse, c'était les tout tout débuts. Ils avaient même pas encore sorti d'albums, rien. Donc en

[197] Bien qu'elle s'inscrive dans un processus de légitimation médiatique de plus en plus visible (émissions de télé-crochet musicales) ces dernières années : Maschio L., « Musiques metal et télévision », *Journée d'étude Rock Metal à l'Université de la Sorbonne*, Paris, 20 mai 2014.

[198] « C'est dans le domaine de la lecture (65%) et de la musique (57%) que l'influence des parents s'exerce avec le plus de force » : Donnat O. « La transmission des passions culturelles. » *Enfances, Familles, Générations 1*, 2004.

> 88, j'avais 14 ans. Et donc à 16 ans, je suis allé les voir, je suis parti, j'ai fait une folie... et là j'ai pris une claque. Alors j'ai eu deux déclics : Maiden parce que Powerslave. Je pense que quand t'écoutes cet album, je sais pas comment faire pour ne pas dire que c'est bluffant. » (Pierre, 40 ans, Villeneuve-d'Ascq)

Le cas de Marion, 26 ans, dont le père, très grand amateur de metal et animateur d'une émission spécialisée sur une radio locale du Nord de la France depuis 1989, est ainsi particulièrement emblématique. Elle a pour sa part « baigné dedans » dès le plus jeune âge. Et même si ses premiers souvenirs, ses premiers contacts avec le metal, ne se sont pas traduits immédiatement par une adhésion, c'est néanmoins très tôt dans l'enfance qu'elle développe son goût pour cette musique, puis suit son père dans ses premiers concerts :

> « *Comment ça s'est passé au départ ?*
> Dans le berceau, j'en sais rien [rires]. Je devais avoir 5 ou 6 et avec ma sœur on hurlait « Papa baisse le son, c'est horrible ! ». Ça devait être du black à l'époque. J'avais 5 ans et il a commencé la radio quand j'avais 2 ans, donc forcément… Et vers 8 ou 9 ans, je me suis dit qu'en fait, c'était pas mal. Ça a commencé avec des choses comme AC/DC, Alice Cooper, des trucs classiques, du heavy, Iron Maiden, des trucs pas trop violents. Et après c'est parti sur du black à la Dimmu Borgir, Immortal, Mayhem. Le premier concert, ça devait être Cannibal Corpse à 8 ans. Et puis voilà, après t'en sors plus. » (Marion, 27 ans, Marcq-en-Barœul)

De la même façon que le père ou la mère, un membre du cercle familial plus élargi peut agir également comme passeur. Après avoir trouvé ses premières cassettes des Scorpions dans la collection de ses parents, ici, c'est l'oncle de Fabien qui l'initie de façon plus directe au metal en jouant un rôle de prescripteur :

> « Ça a commencé au lycée. J'ai jamais été trop à écouter ce que les gens écoutaient. Un jour mon oncle est arrivé, il a déposé trois cd sur la table. Il y avait un Deftones, un Limp Bizkit, un Korn. Et tout a commencé là en fait, après j'ai plus jamais arrêté. Il a toujours écouté ce genre trucs et je crois que c'est un peu par hasard, parce que c'était la mode à l'époque. Et du coup je pense que c'est bien tombé. Parce que je pense que s'il m'avait montré, je sais pas, du Mars Volta par exemple, parce qu'il en écoute énormément, bah tu vois j'aurais pas aimé. Et je pense que le déclic ne se serait pas fait et je serais passé complètement à côté. » (Théophile, 27 ans, Valenciennes)

Le discours de Théophile montre d'ailleurs bien ici l'importance de reconsidérer le rôle joué par les objets, par la musique et la façon dont elle touche directement l'auditeur et se rend capable de déclencher des passions[199], en plus du rôle de passeur joué par son oncle. Car c'est

[199] Hennion A., *op. cit.*, 2004

cet objet-là, ce registre musical qui l'a touché, et pas n'importe quel autre objet qu'on aurait bien voulu lui transmettre. En ce sens, cela nous permet de rappeler ici que les médiations sociales, aussi omniprésentes qu'elles peuvent l'être, ne peuvent pour autant se substituer au pouvoir de médiation de la musique elle-même.

Les frères et les sœurs, parfois même les cousins, le plus souvent les ainés, peuvent également endosser le rôle d'accompagnateurs, voire d'initiateurs de pratiques et de goûts culturels, en particulier lorsque les goûts des parents ne sont pas considérés par l'enquêté comme un déclencheur :

> « Moi je suis vraiment tombé là-dedans vers 13-14 ans, grâce à ma grande sœur. J'ai été plongé. Mon premier grand concert, j'ai été voir à 14 ans Marilyn Manson à Paris, je m'en souviendrai toute ma vie, c'était l'album Antichrist Superstar. Ça m'a choqué. Ouais, c'est grâce à ça que je suis tombé là-dedans entre guillemets.
> *T'as des parents qui écoutaient un peu de rock ?*
> Non, du tout. Mes parents, la musique c'est pas quelque chose qui les a marqué dans leur jeunesse ou même à l'heure actuelle.
> *Donc c'est ta grande sœur ?*
> Ouais, c'est vraiment ma grande sœur. C'est le premier concert que j'ai fait, j'ai découvert ça et je suis tombé amoureux directement. J'ai acheté une basse, j'ai commencé à faire de la musique et j'ai jamais lâché l'affaire. J'ai toujours été, tous les week-end… Quand j'étais un peu plus jeune, vers 16-17 ans, je faisais 3 concerts par semaine, minimum. Dès que je pouvais, je sortais. Même si je ne connaissais pas le groupe, j'allais voir, j'allais écouter, j'ai toujours été comme ça. (Manu, 26 ans, Liévin)

Dans le cas de Manu, c'est en accompagnant sa grande sœur à un concert qu'il fait l'expérience d'un choc musical. C'est en ce sens que le « déclic » et la transmission culturelle semble se produire à la faveur de l'expérience directe du corps avec la musique et la confrontation à l'artiste à l'occasion du concert, au cours duquel le rôle d'accompagnement et de passeur joué par sa sœur semble jouer un rôle important. La valeur anthropologique de l'expérience artistique qui engage le corps du spectateur, décrite par Jean-Marc Leveratto dans son *Introduction à l'anthropologie du spectacle*[200], est ici tout à fait visible. S'en suit alors le développement d'une passion qui plonge l'amateur dans une certaine ferveur et un investissement immodéré.

[200] Leveratto J.-M., *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

De façon similaire, Karen, qui décrivait plus haut son premier déclic musical à l'écoute de White Riot des Clash, revient plus loin dans l'entretien sur l'importance du rôle d'initiateur qu'a joué son grand frère :

> « J'ai pas eu la chance d'avoir des frères ou des cousins qui écoutaient du metal du tout, c'était vraiment moi qui me suis mise dedans. Mais par contre ce qui s'est passé, c'est que j'ai un grand frère qui a 3 ans de plus que moi, qui donc quand j'avais une dizaine d'années, il en avait 30, c'était au milieu des années 80, il s'est mis à écouter tout ce qui était Joy Division, Sex Pistols, Clash, tu vois ? Et donc comme il écoutait ça, moi j'écoutais, j'étais une grosse fan de Joy Division. En 91, on a même été faire un pèlerinage avec mon frère. On a été à côté de Manchester sur sa tombe [celle de Ian Curtis, chanteur de Joy Division], prendre des photos de sa maison qui est murée, où il s'est pendu. Et je pense que c'est ce mélange-là, c'est-à-dire qu'à un moment entre le côté vraiment dark, spé, de Joy Division, c'est une musique vraiment particulière, plus le côté bien destroy du punk. Et mon frère, lui il écoutait que ça, donc j'étais embêtée, à un moment je me suis dit, mais il faut que je trouve un truc comme ça… encore plus speed, encore plus violent, encore plus… parce que j'adore trop ça quoi ! Mon frère s'est arrêté là, il a jamais été plus loin en matière de violence, lui ça a été la pop rock anglaise après, alors que moi, vraiment il m'a fallu autre chose. » (Karen, 40 ans, Nantes)

Si Karen a vécu davantage l'influence de son frère sur le principe de la transmutation culturelle – développé plus haut – plutôt que de la transmission directe, elle décrit néanmoins l'importance du voyage initiatique sur les traces du chanteur Ian Curtis (Joy Division) dans la construction de son propre attachement à la musique. De façon similaire au témoignage précédent, c'est le frère de Karen qui est l'initiateur de l'expérience directe vécue sur le corps de cette dernière, y compris lorsque la musique est vécue à travers l'histoire d'un artiste, par le lien physique aux lieux et aux objets qui s'y rapportent.

D'autre part, Karen rend également plus explicite le principe de transmutation qui s'opère dans son appropriation des goût musicaux de son frère dans un premier temps, et du sentiment d'insatisfaction que ce registre musical lui procure ensuite, ce qui la pousse à explorer plus loin le registre musical vers des sonorités plus « speed » et plus « violentes ». Elle met ainsi clairement en évidence ce moment de césure dans le processus de transmission, où le rôle joué par son frère prend fin et à partir duquel ils poursuivent chacun un développement musical distinct. À ce titre, elle considère d'ailleurs s'être « mise elle-même dedans », soulignant ainsi le principe de transformation et de réinterprétation des goûts à l'œuvre dans le processus d'appropriation.

Cependant, le lien entre transmission familiale et goûts musicaux peut s'envisager selon deux modalités récurrentes. Le goût pour le metal suit une continuité de filiation qui agit sous la forme d'une « traduction » des goûts des parents ou des grands frères et grandes sœurs par l'amateur, qui identifie certains membres de sa famille comme les garants de son éducation musicale. Qu'il s'agisse d'un parent fan de Led Zeppelin et des Who, ou d'un grand frère punk. Et de façon concomitante ou non, le goût pour le metal peut aussi être vécu comme une rupture avec l'éducation culturelle familiale. C'est le cas des transmissions conflictuelles[201] évoquées par Olivier Donnat dans l'enquête « Histoires de vie » de 2003. « Mes parents ne comprenaient pas au début », « mes parents n'écoutaient pas du tout de musique », ou une forme de distinction vis-à-vis de ses frères et sœurs : « on écoute tous des trucs très différents dans la famille ». Bref, une affirmation de son individualité. De ce point de vue, il faut aussi envisager la question de la construction des légitimités culturelles à travers la transmission ou l'héritage du goût des parents, ou à l'inverse considérer la contestation des goûts des parents/dominants, par la construction d'identités vécues comme contre-hégémoniques.

Transmissions horizontales par les pairs

Lorsque les goûts des parents ou de l'entourage familial ne suffisent plus, la transmission culturelle s'opère de plus en plus, avec l'âge avançant, dans le cadre des socialisations par les pairs et par le jeu d'influences croisées. Les passeurs deviennent ainsi les amis ou les copains. Et comme le souligne Sylvie Octobre, « avec l'avancée dans l'adolescence, les activités se déprennent progressivement de la sphère familiale, pour insérer l'enfant dans le cercle des pairs […]. Bien sûr, ceux-ci sont à la fois prescripteurs et accompagnateurs des pratiques, effectuées collectivement »[202].

Marion, qui avait un peu plus tôt découvert en écoutant à la radio le groupe de rock d'influence nu-metal Evanescence grâce à la médiatisation qu'avait connu le groupe au début des années 2000, poursuit par la suite son itinéraire musical vers les groupes de metal symphonique grâce aux recommandations de ses camarades de lycée :

[201] INSEE (2006), Économie et statistique, « Histoire de vie », n° 393-394 ; Donnat O., *op. cit*., 2009b, pp. 79-127.
[202] Octobre S., *op. cit.*, 2011.

> « Au lycée j'ai connu des personnes qui m'ont dit « écoute, je connais des trucs qui ressemblent : Nightwish, Within Temptation ». (Marion D, 24 ans, Lille)

Le rôle d'initiateurs et de guides joué par les amis-passeurs, est effectivement évoqué de façon récurrente dans les entretiens menés auprès des amateurs de metal, à la fois du point de vue de l'entrée dans la passion en tant qu'activité de consommation, mais aussi comme nous aurons l'occasion de le développer plus tard, au moment de l'entrée dans le monde de la scène locale, comme activité de production amateur[203].

C'est le cas de Goigoi, aujourd'hui organisateur et programmateur de nombreux concerts lillois, qui considère le président de la première association de concerts qu'il intègre six ans plus tôt comme l'un de ses premiers passeurs :

> « Je viens de Dieppe en Normandie et je suis arrivé sur Lille pour mes études, donc ça fait presque huit ans. Et au bout de deux ans j'ai rencontré Loïc, le président de Norgazik. Je suis rentré dans cette asso et depuis, je n'ai jamais arrêté. Moi pour le metal, c'est Loic de Norgazik qui m'a parlé de plein de groupes et qui m'a fait écouter. Après, y'a pas un album en particulier, sinon avec Motörhead. Quand j'ai commencé avec Motörhead, j'étais… C'est bon, là je peux plus en sortir. » (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

Le rôle des socialisations secondaires, entre amis et cercles d'amis, et les formes de transmissions croisées qui en découlent, reste primordial dans les processus de transmission culturelle, comme on peut le constater aussi avec Max, alors qu'il décrit sa jeunesse sur la côte du Pas-de-Calais :

> « Sur la côte à l'époque, y'avait pas mal d'assos qui faisaient bouger les choses. Tu regardais sur Calais, t'avais un rad qui s'appelait l'Infernal à l'époque, y'a eu Vader, Malevolent Creation, c'était un super club café-concert qui a fermé pour des histoires de sécurité. Donc t'avais une scène assez prolifique quand même à l'époque, c'était les Final Primice à Boulogne-sur-mer t'avais Aliénation, Amethis, Biatiss, Black dust, Belenoss un moment aussi. Et donc moi j'ai connu un peu cette période-là et à l'époque on avait des super trucs. J'ai vu les premières tournées de Gojira par là. Donc je suis tombé dans la marmite quand j'étais petit et après quand j'ai grandi, au fur et à mesure entre petit hardos on se faisait nos petits cercles, on se faisait des potes. Après avec les générations au-dessus, on se faisait potes aussi avec ». (Max, 28, Hellemmes)

Dans les deux cas présentés ici, on peut également constater l'importance des ancrages territoriaux auxquels se rapportent les discours des enquêtés lorsqu'ils décrivent leurs premiers

[203] Développé au chapitre 3 de la Partie I

émois au contact du metal. Dans le témoignage de Max, la « marmite » dans laquelle il dit être tombé étant petit, semble ici représenter le petit monde de la scène locale boulonnaise, constituée à la fois de groupes, d'associations locales, de salles de concerts et d'un ensemble d'individus qui les fréquentent, de « petits cercles » et de « potes », avec lesquels on s'associe en fonction de ses affinités musicales, mais aussi en fonction de sa génération. De ce point de vue, Max évoque également ici les passages qui s'opèrent par l'intermédiaire de ces amateurs plus âgés que lui, potentiellement favorisée par l'admiration que les aînés peuvent susciter chez les plus jeunes. Les liens de transmission qui se nouent entre les différentes générations d'acteurs qui se côtoient au sein des scènes locales constituent de la même façon pour de nombreux amateurs le vecteur de multiples formes d'appropriations.

Transmettre à son tour

La transmission culturelle ne s'effectue jamais à sens unique. Si les acteurs interrogés ont tous construit leur passion musicale au contact d'autres passionnés, ils finissent également eux-mêmes par imprégner leur entourage, et tout particulièrement, à l'âge adulte, en immergeant ceux qui partagent leur vie quotidienne, tels que leur conjoint ou leurs enfants. Ici, la compagne de l'un des enquêtés raconte ainsi le développement de son intérêt pour le metal depuis qu'elle accompagne son conjoint en concert :

> « La toute première fois, on devait aller voir un de ses amis qui chantait. C'était la première fois que j'allais à un concert de metal. Ça m'a beaucoup attirée.
> *T'as eu une bonne impression, dès la première fois ?*
> Ah ouais. Limite je préfère voir des concerts que d'écouter la musique. J'aime bien écouter, je suis un peu... pas obligée, mais avec Pierre, voilà, c'est sûr ! Mais, ça m'a beaucoup attirée à ce moment-là, et dès qu'on peut aller à un concert d'un groupe qu'on aime, on y va ! » (Compagne de Pierre, Villeneuve d'ascq)

Cette envie de transmettre son répertoire peut aussi s'accompagner d'une volonté de rendre compréhensible son propre goût pour le metal auprès des personnes de l'entourage qui exprimeraient un rejet pour le genre. En par le biais de recommandations musicales personnalisées, les amateurs de metal cherchent ainsi à produire un consensus sur la qualité des objets musicaux qu'ils revendiquent et ainsi, sur la légitimité artistique de leur goût :

> « Par exemple, ça m'est arrivé plein de fois que des personnes me disent « j'aime pas le metal », et puis de leur demander ce qu'ils aiment comme musique. J'ai toujours réussi à trouver dans le metal quelque chose qui se rapprochaient de leurs goûts

> musicaux et là… J'ai entendu un mec qui bossait avec moi, qui était un fan total des Doors et qui n'aimait pas le metal. Et quand il m'a dit qu'il était un fan des Doors, je lui ai fait écouter les premiers albums de Deep Purple et il était là « ah ouais d'accord ». (William, 42 ans, Nantes)

William, comme beaucoup d'amateurs qui ont conservé leur passion pour le metal à l'âge adulte, cherche par ailleurs à transmettre son intérêt pour le metal à son enfant :

> « J'ai ma fille [8 ans] qui est fan de Within Temptation[204] […] Je l'emmène avec moi dans les concerts […] Après elle fera ses choix, mais j'ai envie qu'elle connaisse. […] Je la laisse faire des choix, parce qu'elle reste une gamine de 8 ans avec toutes les influences que ça comporte. Mais dans un cahier qu'elle a à l'école, chanteuse préférée, c'est Rihanna et puis chanteur préféré, c'est Grand'Lolo, le guitariste d'Hellscrack[205] [rires]. » (William, 42 ans, Nantes)

Ce qu'il est intéressant de noter ici, c'est que la volonté de transmettre un goût culturel et les pratiques – la sortie en concert – qui l'accompagnent se traduit également par le souhait de transmettre à sa fille un répertoire musical plus vaste que celui proposé par les médias traditionnels et les artistes populaires contemporains les plus accessibles. En ce sens, la transmission du goût, des codes et de la culture metal à leurs enfants peut aussi revêtir pour les amateurs un rôle éducatif implicite, dont l'enjeu ne serait pas tant de favoriser la reproduction mécanique de leurs propres goûts musicaux, que de transmettre un intérêt pour un registre musical peu légitimé qu'ils jugent de qualité et ainsi une propension plus ou moins forte à l'éclectisme[206].

Transmettre à son tour, chercher à partager son goût pour le metal avec ses amis, ses collègues, son conjoint, ou ses propres enfants, s'efforcer de rendre accessible un répertoire musical de niche dans lequel un tri a déjà été réalisé et être attentif à aiguiller vers des artistes susceptibles de toucher l'autre, est bien la conduite caractéristique de l'amateur prosélyte. Elle comporte une dimension identitaire importante — la revendication de ses goûts et de son univers musical auprès de son entourage — , mais constitue également une démarche de valorisation, voire de légitimation, d'un répertoire musical.

---

[204] Groupe de metal symphonique néérlandais
[205] Groupe de hard rock nantais
[206] Peterson R.A., « Understanding Audience Segmentation : From Elite and Mass to Omnivore and Univore », *Poetics*, n° 21, 1992, pp. 243-258 ; Coulangeon P., « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, mars 2003, pp. 3-33.

Conclusion partielle

Nous venons de répertorier diverses formes d'intronisation au monde du metal portées par de multiples passeurs. Nous devons ainsi rappeler l'importance des lieux comme dispositifs de médiation et du rôle de l'expérience vécue par le corps évoluant dans des lieux singuliers dans le déclenchement de passions musicales. Les collectifs et les influences croisées des individus qui composent ces collectifs de goût sont également tout aussi décisifs dans la réinterprétation des héritages musicaux ou culturel et des parents ou des formes de transmutions directes grâce aux accompagnateurs et incitateurs (les pairs). Il existe donc des passeurs et les amateurs ne les ignorent pas. Antoine Hennion le souligne, et c'est bien là toute la force de son programme[207]. En effet, il parvient à la fois à mettre en lumière ce que les objets font faire aux amateurs, sans pour autant oublier que les amateurs prennent en compte leurs propres déterminismes et le jeu des influences sociales dans leur rapport aux objets[208], ce qui participe pleinement à construire leur attachement aux objets et à les éprouver[209]. Ils savent d'où cela vient, à qui ou quoi ils doivent la découverte de tel objet, bien qu'ils aient eux-mêmes effectué un tri. Ils se sentent redevables dans leurs goûts d'un certain nombre de passeurs, dont ils se disent effectivement les héritiers ; mais ils savent aussi qu'ils en ont fait autre chose, et que bien plus qu'une façon de se les approprier, ces objets hérités se sont transformés à travers eux. En cela, la transmission doit avant tout s'observer dans la façon dont les amateurs transforment ce « passif hérité » pour en faire cet autre chose, observer la manière dont les objets travaillent sur eux et inscrire leur goût dans la durée.

---

[207] Hennion A., *La passion musicale, Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 2007.

[208] « Les amateurs ne sont pas des croyants pris dans l'illusion de leur croyance, indifférents aux conditions d'avènement de leur propre goût. Bien au contraire, leur expérience la plus ordinaire est celle du doute et de l'espoir, ils sont payés, déception après déception, pour savoir que le surgissement de l'œuvre ou de leur émotion n'a rien d'un mécanisme automatique. Ce sont des guetteurs, que l'épreuve même du goût force continûment à s'interroger sur l'origine de ce goût : est-ce mon milieu, mes habitudes, un effet de mode, ne me fais-je pas avoir par un procédé trop facile, ne suis-je pas trop influencé par Untel, ne suis-je pas le jouet d'une projection qui me fait voir ce qui n'est pas là ? » citation de : Hennion A., « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 25 juin 2013.

[209] « L'amateur « n'a rien contre les déterminismes, il s'en repaît au contraire : c'est une prise de plus pour éprouver les choses. « Bon, j'aime le rock primaire de ces années-là, bien sûr, c'est le goût de ma jeunesse… ». Ou le piano, « oui, c'est ma maman », ou le goût qui vient de son milieu. Simplement, le constat ne s'arrête pas là, la question rebondit : « à quel moment j'en ai fait autre chose, ou j'ai repris d'une autre façon ce "passif" hérité ? ». Non pour le faire sien d'ailleurs, ce vocabulaire de l'appropriation donne encore de cela une vision trop subjectivante : au contraire, pour qu'il aille ailleurs et qu'il continue à le transporter, donc à le faire autre – sinon, son intérêt s'éteint vite. », Hennion, A., *ibid.*, 2013.

Le metal, comme tout autre objet culturel complexe et difficile d'accès au non-initié, ne frappe pas directement sans médiation. On ne retrouve pas cette « étrange familiarité » décrite par Jean Molino[210], que l'on pourrait comparer à l'efficacité sur un très large public, sans forme de médiation spécifique, de la musique de variété anglo-saxonne par exemple. Le metal agit le plus souvent comme un choc, puis nécessite un apprentissage, il doit être « travaillé », pour s'inscrire ensuite dans des trajectoires de goûts et ainsi des carrières d'amateurs.

2.3. La trajectoire des goûts musicaux

Le metal est loin d'être un genre musical homogène, à en juger par le foisonnement de ses multiples sous-genres, croisements et hybridations musicales. Fabien Hein parvient cependant à classifier et ordonner dans la première partie de son ouvrage *Hard Rock, Heavy Metal, Metal* l'enchevêtrement de plus de soixante-dix sous-genres attribués au metal[211]. Dans ces conditions, il semble néanmoins difficile d'imaginer, quand bien même on prétend « aimer le metal », qu'on puisse tout y aimer de la même façon, tout y savourer avec la même émotion. Qu'il s'agisse ainsi du « brutal death », du « black metal folklorique », du « doom death » ou du « thrash old-school », ces étiquettes utiles à la classification par les amateurs de différentes sortes d'expérience musicale, signalent aussi l'existence de chapelles qui possèdent leurs propres *afficionados* et détracteurs, et à l'intérieur desquelles quantités d'autres formes de distinctions en termes d'époques, de groupes et de périodes, d'albums et d'origines géographiques peuvent également s'échafauder.

Malgré ce bouillonnement stylistique, l'identité générique du metal s'incarne néanmoins au travers d'une cohérence historique – qui prend forme à la fin des années 1960 et se codifie au début des années 1970 avec les productions de groupes comme Led Zeppelin, Black Sabbath et Deep Purple[212] – et esthétique – avec notamment la prévalence des représentations de l'idée de puissance et son incarnation musicologique par l'usage systématisé du *power chord*[213]. Les éléments musicologiques qui caractérisent le genre sont d'ailleurs évoqués par l'un des enquêtés pour justifier son attachement :

---

[210] Dans un « à propos » de l'ouvrage de Gilbert Rouget sur la musique de cour africaine : Molino J., « Musique et société », *L'Homme*, tome 37 n°144, 1997, p. 141.
[211] Hein F., *op. cit.*, 2004.
[212] Walser R., *Running with the Devil : Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, 1993, p. 10.
[213] Walser R., *ibid.*, p. 2.

> « Le metal a toujours été pour moi plus ou moins associé à la notion de liberté musicale. Je veux dire, le metal englobe une cinquantaine de sous genres au moins, tous très distincts ; et la plupart d'entre eux s'attachent à toujours aller plus loin dans la notion de puissance ou dans la rapidité, ou dans la lenteur, à transgresser les codes etc. Jusque là ce sont des motivations très semblables à celles de beaucoup de compositeurs "classiques". Mais je pense que ce qui détache le metal, c'est cette attitude unique héritée du rock et hard rock, l'utilisation extrême des amplis et des instruments, la saturation des sons, le sens du riff, la puissance dégagée par seulement 4-5 musiciens. » (Fabien, 26 ans, Nancy)

Cette cohérence générique se dessine par ailleurs dans le cadre de notre enquête de terrain à travers les trajectoires réflexives des amateurs qui déroulent leur carrière au sein du monde du metal en revenant sur l'évolution de leurs goûts, depuis le souvenir de leur premier contact avec le genre, puis l'élaboration progressive de leur propre répertoire, en constante reconfiguration. En filigrane, se dessinent également les outils de domestication de la passion musicale et avec eux les outils de mesure de la qualité artistique, que les musiciens, les commentateurs, les critiques, les fans, en somme les amateurs eux-mêmes élaborent pour parvenir à mesurer et à rationnaliser l'effet produit sur eux par les objets musicaux et leur apparente inextricable diversité.

Entre gradation et diversification des registres de l'écoute

Pour apporter un certain nombre d'éléments de compréhension aux trajectoires musicales des enquêtés au sein du monde de metal, il est intéressant de revenir sur une observation proposée par Fabien Hein, qui fait la corrélation entre l'histoire du genre musical lui-même et le déroulement de la carrière des amateurs. Selon lui, le metal a traversé trois types de processus dans la constitution du genre musical : un premier qui éclot dans les années 1970 autour de la bipolarisation entre *hard rock* et *heavy metal* et la logique de surenchère adoptée par ce dernier ; un second dans les années 1980 marqué par la radicalisation musicale qui aboutira sur l'apparition des sous-genres extrêmes dans le courant de la décennie – *thrash*, *death*, *grindcore* et *black metal* en particulier – ; et un troisième processus amorcé dans les années 1990 qui entamera une logique de métissage et de renouvellement, en même temps que l'on voit en contrepartie se développer un mouvement de retour aux origines[214]. Comme nous l'observons très largement dans notre propre enquête de terrain, il s'agit effectivement d'un

[214] Hein F., *op.cit.*, 2004, p. 10.

découpage en trois phases que l'on retrouve très souvent dans le parcours musical des amateurs de metal et que Fabien Hein traduit par « l'écoute de formations relativement modérées, qui les conduisent à rechercher des groupes de plus en plus rapides ou lents, de plus en plus lourds ou éthérés, de plus en plus sombres ou enchantés, etc. Après quoi, selon le rythme de chacun, les goûts musicaux se diversifient »[215], en d'autres termes une première phase de découverte des grands groupes canoniques, une seconde phase de radicalisation des goûts et une troisième phase de diversification du répertoire. L'évolution des goûts n'est néanmoins pas toujours aussi linéaire et ne suis pas systématiquement les mêmes formes de gradations selon les enquêtés, bien que l'on retrouve presque toujours une description de la trajectoire en trois temps, quelques soient d'ailleurs l'âge, la diversité des connaissances ou le niveau de spécialisation de chaque amateur. Ne s'agissant pas de trajectoires finies, dans le sens où il semblerait absurde d'envisager les carrières dans le monde du metal de ces amateurs comme achevées au moment de l'enquête, pas plus qu'ils ne l'envisagent eux-mêmes de cette façon, cette constante semble donc traduire une forme de rationalisation réflexive de leur propre parcours d'amateur par l'usage de repères usités à propos de l'évolution du genre musical lui-même, bien plus qu'une forme d'achèvement de leur goût musical.

On observe ainsi une gradation des goûts qui suit parfois de façon assez fidèle l'histoire du metal lui-même, en particulier chez les enquêtés nés avant ou pendant la décennie 1970 et dont le début de l'adolescence et la découverte du metal intervient avant le début de la vague metal extrême au début des années 1990. C'est le cas de Karen, aujourd'hui grande amatrice de metal extrême, qui a selon ses propres dires « évolué en même temps que le metal » :

> « J'ai toujours pensé que j'avais eu de la chance. Parce que justement j'ai, vu mon âge, j'ai évolué en même temps que le metal. C'est-à-dire que moi en 86 à 11 ans, y'avait pas de death, de black. Enfin si, dans le fin fond des garages. Mais y'en avait pas, nous on savait pas. Donc qu'est-ce que j'ai fait, moi, j'ai commencé par Europe, AC/DC, Aerosmith, après j'ai évolué. À force d'en écouter je me suis dit bon bah c'est bien, mais j'aimerais bien un truc un peu plus speed. Et puis boom, justement ça a été des trucs un peu plus genre Metallica, le trash à la fin des années 80. Moi j'ai découvert le thrash vers 87-88, et puis bah j'ai évolué en même temps. » (Karen, 40 ans, Nantes)

Sheb est issu de la même génération, mais bien qu'il ait eu le sentiment de découvrir l'évolution vers le metal extrême avec retard, il décrit pourtant un parcours similaire, qui passe d'abord par les « grands groupes » de *heavy metal* de la décennie 1970, puis par la découverte

[215] Hein F., *ibid*., p. 11.

du *thrash metal* à la fin des années 80 et enfin une radicalisation progressive vers le metal extrême dans les années 1990 :

> « Souvent on commence par du heavy, des gros groupes, avant de faire son chemin. Surtout à l'époque, c'était difficile, y'avait pas internet.[…] Quand la vague metal extrême est arrivée, moi j'en étais encore qu'au début. J'étais encore dans ma phase Maiden, Megadeth, Metallica. […] Ils en parlaient dans les journaux, mais on n'avait pas de sampler dans les magazines et on n'avait pas de cd, donc je savais pas trop à quoi ça pouvait ressembler. Et puis au début, le premier groupe, je me souviens, que j'ai dû écouter en metal extrême, ça devait être Cannibal Corpse. Et Cannibal Corpse, encore aujourd'hui je sais pas, j'aime pas. Ça me parle pas, je trouve ça chiant. Donc pour moi au début, si c'est ça le death metal, j'étais très réfractaire. Si c'est ça, j'ai pas envie d'écouter. Et puis après j'ai découvert Entombed, surtout avec Wolverine Blues [1993], bon c'était pas vraiment death metal, c'était quand même beaucoup plus accessible. Et puis pareil, Carcass, Heartwork [1993] qui est, pareil, très accessible, et là ça me parlait déjà beaucoup plus. » (Sheb, 39 ans, Lille)

On sent bien dans les deux discours, et plus encore dans celui de Sheb, à quel point la notion d'accessibilité semble centrale dans l'évolution de leur parcours. Le metal étant vécu comme un genre musical « de niche », de moins en moins facilement « accessible » plus on se faufile parmi la variété de ses sous-genres, l'idée d'accessibilité esthétique, sonore (« c'était pas vraiment *death metal*, c'était quand même beaucoup plus accessible »), se superpose à celle de l'accessibilité technique, médiatique (« nous on savait pas », « on n'avait pas de sampler, pas de cd, je savais pas trop à quoi ça pouvait ressembler »).

Quel que soit l'âge des enquêtés, leur trajectoire musicale suit ainsi souvent un mouvement vécu comme descendant du point de vue de l'échelle de la notoriété publique : du plus accessible au départ, au plus confidentiel ensuite, à travers une rhétorique qui semble se décliner du « *mainstream* » vers l' « *undergound* » :

> « J'ai écouté du Nightwish, Within Temptation, ça j'en ai écouté. Et bon, ça j'ai dépassé.
> *T'as eu l'impression d'avoir une progression musicale ?*
> Ouais carrément. Au final plus tu sors, plus t'organise des concerts, tu rencontres de plus en plus de gens, tu rencontres de plus en plus de groupes. Avec les groupes tu parles, avec les autres assos, tu parles. Et tu te rends compte qu'il y a beaucoup de choses à faire. […] Je me suis rendu compte, en continuant à aller voir du metal sympho, que ça ne me touchait plus. Et puis j'ai découvert le thrash, j'ai découvert le death metal, j'ai découvert le stoner. Et du coup je suis allé peut-être plus dans ce qui était underground ». (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

Dans tous les cas, les amateurs semblent construire leur parcours musical selon le principe de l'exploration :

> « J'ai commencé par des groupes un peu à l'arrache qui n'avaient rien à voir ensemble. J'ai commencé par Megadeth, Metallica, les grands classiques […]. J'ai écouté pas mal de jazz aussi, parce qu'il y a de très bons bassistes dans le jazz et du coup j'adorais. Et après je me suis orienté vers tout ce qui était death, deathcore. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

> « Petit à petit, j'ai un peu exploré tout ce qui se faisait. J'ai commencé par le death old-school, après je suis passé par le black metal, j'ai écouté un peu de thrash aussi, je me suis intéressé à peu près à tout, mais il y a 5-6 ans je suis tombé dans le doom et puis j'en suis pas ressorti. C'est vraiment ce que j'écoute le plus. » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

Cette exploration se traduit ici toujours en trois phases, que l'on pourrait résumer, dans le cas de ces deux enquêtés, par une première phase de découverte, une seconde d'exploration, et une troisième de spécialisation.

Si parmi les deux générations identifiées, la première semble avoir eu un parcours « classique » - nés dans les années 70, ont connu le metal avant le metal extrême et ont suivi l'évolution du genre de façon chronologique –, la seconde génération – nés à la fin des années 1980, début 1990 – ont cependant pu bénéficier de l'accès à des registres plus variés. Ainsi, même si Florian déclare ici avoir directement découvert le metal par le « death old-school » sans en passer par les chemins plus traditionnels, c'est bel et bien au sein des rayonnages d'une médiathèque qu'il découvre pour la première fois une pochette d'un album du groupe de *death metal* américain Morbid Angel. Ce qui dénote tout autant d'une forme d'accessibilité facilitée par la diffusion progressive dans le courant des années 1990 et 2000 de discothèques de prêt mis à disposition au sein d'espaces culturels destinés au grand public[216]. La vague de succès commercial qu'ont également connu le *neo-metal* et *metal symphonique* au début des années 2000 semble quant à elle correspondre à l'entrée de le metal de la plus grande partie des individus de cette génération. Pour autant, les différents types de parcours ne sont pas entièrement réductibles aux générations auxquelles appartiennent les enquêtés, puisque les plus jeunes peuvent de la même façon que la première génération suivre quinze en plus tard le même type de trajectoire, comme c'est ici le cas de Fabien, dont les goûts ont suivi par strates

[216] Dufour J., « L'an 2 de la médiathèque », 1994, publié sur bbf.enssib.fr, disponible en ligne à cette adresse : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1994-02-0018-003 [consulté le 13 mars 2015]

l'évolution du genre de façon chronologique et qui semble largement influencé par les différentes modalités de médiation qui permettent chaque fois d'élargir, puis de spécialiser son répertoire (la discothèque des parents, le succès commercial de Metallica dans les années 1990 et sa large diffusion chez les disquaires grand public, le « boom du *neo-metal* » au début des années 2000, la prescription par les pairs au moment du lycée et la découverte du *death metal*, etc.) :

> « Au tout début j'ai été bercé par de la musique « classique » et par la radio, jusqu'à la cassette « *Fly to the Rainbow* » ! C'est à partir de là que j'ai commencé à creuser un peu tout ce que je pouvais aimer en matière de musique. Pour commencer, j'ai beaucoup écouté de hard/metal des années 80, AC/DC en particulier, Ted Nugent et bien sûr Black Sabbath. Je piochais pas mal dans les vinyles de mes parents et c'est quelque chose qui est resté : on peut dire que ZZ Top, Blue Oyster Cult ou même Asia et Boston, en plus des groupes que je viens de citer m'évoquent tous beaucoup de souvenirs. Après j'ai découvert dans un rayon cd l'album « *Re-load* » de Metallica auquel j'ai immédiatement accroché, ce qui m'a logiquement donné envie d'en savoir plus sur le groupe et on peut dire que certains albums sont des classiques pour moi, « *Master* » et « *Justice* ». Au même moment, il y a eu ce gros boom du neo-metal et j'avoue avoir été vraiment impressionné à l'époque de la sortie de « *Follow the Leader* » de Korn. J'étais au collège et ça me parlait. Du coup, leurs quatre premiers albums ont une connotation un peu nostalgique. […] C'est au début du lycée que je suis tombé dans la marmite death metal, totalement passionné par Morbid Angel ou encore Entombed, ce sont aussi des groupes qui sont pour moi très importants. Parallèlement j'ai découvert aussi Godflesh et ensuite Nine Inch Nails, qui est sans conteste le groupe qui m'a le plus influencé. […] Et c'est donc assez tard finalement que je me suis intéressé au stoner, sludge, doom. Mais ça a été un énorme électrochoc avec les groupes Kyuss, Eyehategod, Goatsnake, The Obsessed, Cathedral qui sont pour moi des groupes de référence. » (Fabien, 26 ans, Nancy)

Les groupes perçus comment plus accessibles, car plus facilement disponibles dans l'espace public, sont donc assez logiquement l'étape préliminaire à toute évolution de l'écoute. L'ensemble du répertoire musical ainsi composé procède donc par accumulation. Ainsi, bien que les enquêtés ont tendance à réactualiser leurs préférences au fur et à mesure de leurs découvertes en traçant des trajectoires qui vont du *mainstream* à l'*underground*, ces deux pôles, parfois considérés dans les discours des enquêtés comme une échelle de valeurs, restent néanmoins tout le long de la carrière de l'amateur totalement imbriquées. De ce point de vue, certains amateurs interrogés revendiquent d'ailleurs l'intégralité de leur parcours comme entièrement constitutif de leurs goûts actuels :

> « J'ai rien renié moi, j'ai accumulé. Tout ce que j'ai écouté, je l'écoute encore. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Quand d'autres pourtant, cessent d'écouter certains groupes :

> « AC/DC par exemple. Parce que dans mon ancien groupe […], j'ai fait pas mal de reprises d'AC/DC et je peux plus du tout, j'ai fait un gros blocage avec ça. Les lignes de basse d'AC/DC se limitant à trois notes, je les sentais bien passer les répétitions. Du coup j'ai beaucoup de mal. Avec Nirvana aussi, à peu près pour les mêmes raisons. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

Goigoi, un peu plus haut, expliquait par exemple avoir « dépassé » l'écoute de groupes de *metal symphonique* découverts au début de sa carrière d'amateur. Qu'il s'agisse d'une façon de reconsidérer la qualité des objets musicaux *a posteriori* de leur évolution musicale ou par lassitude, les enquêtés traduisent ainsi également dans leurs trajectoires une progression de l'écoute qui se caractérise par une forme d'éducation musicale.

Le développement d'une « oreille »

« S'éduquer au metal », ou en somme, apprendre à domestiquer son propre goût, passe ainsi par l'apprentissage de l'écoute, du développement de sa propre sensibilité aux sons, au développement d'une « oreille », sans quoi les sonorités radicales qu'impliquent les distorsions des guitares, la rapidité extrême du martellement des doubles grosses caisses ou la saturation des voix hurlées sont capables de rendre l'ensemble des harmonies inaudibles, sinon insupportables au non-initié. De la même façon que toute production artistique jugée difficile d'accès nécessite une forme d'éducation, sinon scolaire ou selon les schémas classiques de la formation artistique, au moins informelle ou « par expérience » au contact des œuvres, le metal nécessite au regard des enquêtés une forme d'apprentissage qui passe la progression de l'écoute :

> « Quand un bébé commence à manger de nouveaux aliments, on dit qu'il faut éduquer son goût et là c'est la même chose. À chaque fois que tu entres dans quelque chose de nouveau, tu peux pas tout apprécier tout de suite. Moi j'ai une formation musicale derrière, j'ai jamais vraiment pratiqué d'instrument pour moi, mais j'ai le solfège et un bac musique aussi, où on t'amène à écouter des choses vraiment très particulières qu'au début t'aimes pas du tout. Et au final, quand on t'explique comment ça a été fait, le pourquoi du comment si tu veux, ben tu trouves un intérêt à la musique et tu vas l'écouter plus en profondeur. Et l'accès au metal c'est un peu la même chose

> finalement. Tu vas commencer avec un truc facile à écouter. À une époque c'était Slipknot, ça peut être Nigthwish ou n'importe quoi d'autre, et tu vas ensuite y aller un peu dans la surenchère. » (Marion, 24 ans, Lille)

Il faut d'ailleurs noter que par la comparaison du metal avec l'appréhension des œuvres jugées complexes du répertoire classique, c'est aussi une façon de légitimer la qualité artistique du metal et des objets musicaux revendiqués qui est ici opérée. Bien conscients des discours négatifs à l'encontre de la qualité musicale de l'objet de leur passion, les enquêtés transforment ainsi régulièrement l'objet de la critique en argument de la distinction avec les publics moins initiés :

> « Je sais que quelqu'un pas métalleux, pas habitué, lui il écoute des groupes, il se dit, mais y'a pas de paroles, c'est de la bouillie. Toi tu as écouté l'album 100 fois, tu les connais par cœur les paroles. […] Pour moi il faut une éducation, enfin une progression. Tu prends n'importe qui, tu lui mets du Napalm [Death] ou du n'importe quoi, du Cannibal Corpse, il va te dire, mais c'est de la bouillie, y'a pas de… enfin tu vois, il va pas comprendre. T'es passé, pendant des années, à écouter tu vois du heavy, du thrash, du death, du black, t'as écouté un peu tout, ton oreille s'est habituée. A la rapidité, aux sonorités hyper aigues, hyper saturées et tout. Ce qui fait que je pense que bah voilà, quelqu'un qui a 20 ans de metal derrière lui, il n'entend pas la même chose qu'un petit jeune de 14 ans qui écoute la même musique, tu vois ? Parce que y'a toute une… y'a des références, y'a tout un passé, y'a tout un vécu derrière, y'a eu une adaptation même. Donc pour moi, ouais, c'est hyper important d'avoir un minimum de culture. Alors pas de culture dans les livres hein, mais justement de pouvoir repérer, bah tiens, pourquoi ça c'est du heavy, pourquoi ça c'est du thrash et pas du death, pourquoi ça c'est du thrash-death ? […] Et à force de l'écouter, l'oreille se fait, et ça te parait de moins en moins violent. » (Karen, 40 ans, Nantes)

L'apprentissage du goût pour le metal, qui passe ainsi nécessairement par une logique de surenchère dans la capacité à apprécier les formes musicales les plus radicales, est envisagé par les amateurs comme une construction. Cet aspect est d'ailleurs particulièrement visible dans le discours de Sheb, pour qui « on ne né pas en écoutant du *death metal* » :

> « Selon moi, pour écouter du metal extrême il faut être initié […] De toute façon, le metal extrême, y'a toujours des espèces de phases où, souvent c'est le chant qui a du mal à passer, donc soit on s'y fait et on n'a plus aucun problème avec ça, soit on s'y fait pas et puis on n'en écoute jamais. Mais bon, une fois que c'était passé, j'ai plus aucun problème avec rien niveau death metal. Le grindcore, pareil, au début ça ne me parlait pas non plus, c'était trop radical. Et puis après, je sais pas quel a été le déclic, mais ça a fini par passer. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Théophile témoigne du même processus de développement de son oreille musicale vis-à-vis des voix chantées hurlées dans le metal, en particulier les vocaux appelés typiquement *death grunt* :

> « Je suis tombé sur une chanson de Cannibal [Corpse], Frantic Disembowelment qui jouait uniquement en instrumental sur Youtube. Et j'ai dit mais c'est trop fort. C'est trop bien, c'est ça que je veux. Et puis je suis tombé fan de death un peu chemin faisant, un peu à cause de cette chanson là. […] C'est par l'instrumental que j'ai accroché, et après j'ai appris à apprécier la voix. Parce que je pense que c'est pas quelque chose que tu peux apprécier comme ça. C'est quand même très particulier et on y va petit à petit je pense. Il faut s'habituer au bruit. Tu vas pas discerner tout ce qui est discernable dès les premières écoutes. Et de manière générale je pense que pour toute la scène, t'as besoin de t'immerger dans le bain petit à petit. » (Théophile, 26 ans, Lille)

L'exemple du groupe de *brutal death* américain Cannibal Corpse est régulièrement cité par les enquêtés pour illustrer le choc musical. Ici, Pierre, qui avait développé un goût pour le metal grâce à Iron Maiden, décrit ensuite le « déclic » qu'a provoqué sur lui la voix du chanteur Chris Barnes, dont le chant guttural extrême rend les paroles inaudible et « non signifiante » au non-initié. Cannibal Corpse repousse ainsi les limites de ce que l'amateur a pu entendre jusqu'alors. Et en piquant sa curiosité, l'incite à poursuivre lui-même dans ce registre en tant que musicien :

> « Cannibal c'était à 15-16 ans. Et je suis allé en Allemagne, au Wacken. C'était la tournée de *Eaten Back To Life*, le premier album [de Cannibal corpse], donc très tôt. Et là je bloquais sur la voix. Je bloquais vraiment sur sa voix. Je me disais, mais comment il fait pour chanter. Et comme moi, j'écrivais en fait, des textes à l'époque. Et bah je me suis dit tiens, je vais tenter, ça me tente bien. C'est, je sais pas.. je sais pas pourquoi. Je me suis dit, sa voix elle me fait kiffer, j'ai envie de chanter pareil. Et musicalement, je trouvais ça vachement riche. Donc voilà, c'est de là que c'est venu. » (Pierre, 40 ans, Villeneuve-d'Ascq)

3. Réceptions et représentations

Bribes de conversations entendues dans le train :

« Je déteste le metal ! Ça rend fou ! » (Trajet Metz-Nancy, 2011)
« J'aime pas tout ce qui est metal et rap. C'est des appels à la haine. » (Trajet Verdun-Metz, 2011)

Observer le sens des représentations diffusées par les amateurs de metal sur leur musique permet de mieux comprendre les valeurs, partagées ou non, qui sont au fondement de leur engagement et qui sous-tendent les intentions et les motivations des acteurs engagés au sein des réseaux locaux.

Jean-Marie Seca définit les représentations sociales comme un « système de savoirs pratiques (opinions, attitudes, préjugés, stéréotypes, croyances), générés en partie dans des contextes d'interactions interindividuelles ou/et intergroupaux ». Ces représentations peuvent être alors activées « selon les finalités et les intérêts des acteurs sociaux qui s'en servent pour communiquer, comprendre et maîtriser l'environnement (celui-ci étant lui-même composé d' « objets représentés ») et leurs relations avec autrui »[217].

De plus, comme le dit Hans Robert Jauss dans son *Esthétique de la réception* (1978) à propos de la littérature[218], la musique n'est pas qu'un produit culturel mais elle est aussi, par le biais des représentations qui lui sont associées**,** un facteur de production de la société. Elle véhicule, comme le rappelle Jean-Marie Seca, des valeurs esthétiques, éthiques et sociales qui peuvent contribuer aussi bien à transformer la société qu'à la perpétuer telle qu'elle est**.** C'est ce rapport aux valeurs des amateurs de metal qu'il s'agit de préciser.

3.1. Le rapport à la violence et au temps dans le metal

« Il y avait des moments où il ne voyait dans le mal qu'une façon de réaliser sa conception du beau. » *Le Portrait de Dorian Gray*, Oscar Wilde, p. 196.

[217] Seca J.-M., *Les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2ème édition, 2010.
[218] Jauss H. R., *op.cit.*, 2010. Selon lui, L'esthétique marxiste (et la sociologie) ne voient en l'art, les pratiques culturelles (cf. la littérature) qu'un « épiphénomène », un « reflet » de la réalité sociale ; le formalisme au contraire, la considère comme un absolu, un système clos, coupé de cette réalité.

Les études proposées par Jean-Marie Seca sur les *musiciens underground*[219] et celles de Michel Maffesoli sur les *tribus* musicales[220], voient dans les cultures musicales « jeunes », dans l'allure effrénée du rock et des musiques populaires amplifiées, avant tout une recherche de la fête, de l'immédiat, de la consommation frénétique de sa jeunesse et de sa désinvolture. Ils insistent ainsi sur la dimension juvénile, le mouvement spectaculaire, la danse et les expressions frénétiques des corps, qui donnerait l'occasion aux individus de cesser de penser, d'oublier, de ne plus se projeter et de vivre uniquement dans le présent (« no future »). Il semble cependant nécessaire de relativiser ce point de vue sur le rapport au temps des amateurs de metal, qui fait bon marché de leur réflexivité. Leur discours montre plutôt que l'amateur de metal se caractérise par une conscience au monde bien éveillée, une conscience du passé et un regard pessimiste sur le futur, un futur où l'amateur de metal prévoit de trouver sa place, mais semble vouloir la trouver « en marge ». Une forme de nostalgie teintée d'impatience.

La nostalgie et le rapport au temps dans le metal peuvent d'abord être envisagés du point de vue des formes d'intertextualité que les groupes élaborent dans les textes et dans leur imagerie. Les références historiques, mais aussi les références au cinéma ou à la littérature, sont largement exploitées par les groupes de heavy metal depuis le début des années 1970. Il ne s'agira pas ici d'en refaire l'analyse, Fabien Hein y dédie déjà une vingtaine de pages dans son ouvrage *Hard Rock, Heavy Metal, Metal*[221] et Nicolas Bénard un chapitre entier de sa thèse d'histoire culturelle sur le hard rock en France[222]. Le témoignage de cet enquêté nous permet en revanche d'illustrer la façon dont les amateurs de metal font usage des contenus musicaux et textuels comme outils de médiation culturelle, et de façon générale, l'importance que revêt souvent pour eux l'intérêt pour l'histoire ou les thématiques qui se réfèrent au passé :

> « Tu vois par exemple, Electric Wizzard, toute leur image est basée sur tout ce qui est films d'horreur d'exploitation des années 60, 70 et compagnie. Quand tu regardes une pochette ou les trucs qu'ils foutent à l'intérieur, c'est des photos de vieux films d'horreur super bizarres ou des trucs comme ça. Ou des coupures de magazines qu'ils ont récupérées, qu'ils ont détournées, ils ont fait des collages, des trucs étranges. Et quand

[219] Seca, J.-M., *Les musiciens underground*, Paris, PUF, 2001.
[220] Maffesoli M., *Le temps des tribus : Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table ronde, 2000.
[221] Hein F., *op. cit.*, 2004, pp. 151-170.
[222] Bénard N., *Le Hard Rock en France, des années 1970 à nos jours. Conditions d'émergence, développement et radicalisation*, thèse de doctorat d'Histoire, Université de Versailles, Saint-Quentin-en-Yvelines, 2007, pp. 194-258.

> tu commences à fouiller dans tout ce domaine là, tu réussis à récupérer toutes les références. Dans le doom, ils font ça hyper souvent, ils récupèrent des morceaux de posters de vieux films d'horreur, et puis ils les collent, ils les récupèrent, ils machinent le logo, ils jouent avec et puis... »
> *T'as l'impression que ça t'as appris d'autres choses que de la musique ?*
> Ouais, pas mal ouais. Pas mal sur l'Histoire aussi. […] Tu vois l'exemple le plus flagrant, c'est The Trooper de Maiden, c'est *La Charge de la brigade légère* [poème de Lord Tennyson] pendant la guerre de Crimée, donc « la guerre de quoi ? Qu'est-ce que c'est ? », donc Wikipédia, « ah ok, d'accord », donc ça permet de t'intéresser à pas mal de trucs. Sinon, bah des trucs de la littérature, par exemple t'as beaucoup de groupes qui vont faire des textes sur Lovecraft, sur Moorcock. […] Hawkwind, c'est le premier groupe de Lemmy [Kilmister]. C'est un groupe de rock psyché anglais sous acides complet, et ils ont des textes qui ont été écrits par Michael Moorcock, qui est un écrivain de Fantasy et de S-F anglais. […] Des fois c'est l'inverse aussi. Des fois, tu découvres un bouquin, et puis le bouquin va t'amener à un groupe. » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

Dans le metal, le respect pour ce qui est « ancien » est très prégnant. On respecte autant les vieux groupes, que les « vieux de la vieille » (amateurs plus âgés, respectables par leur expérience et leur « carrière » dans le monde du metal, même en tant que simple fan), on respecte les « objets cultes » (*Black Metal* de Venom, *Kill'em All* de Metallica, *Reign in Blood* de Slayer), les « groupes cultes » (Black Sabbath), tout comme les « personnalités cultes » (Lemmy, basiste et chanteur de Motörhead). A ce titre, les amateurs de metal ne revendiquent pas l'envie ou le besoin de « laisser la place aux jeunes ». On y retrouve aussi une forme de nostalgie des âges d'or révolus (débuts du *heavy metal* à Londres et Birmingham dans les années 70, les années 80 et la grande période du *thrash* de la Bay Area californienne, ou la seconde vague *black metal* dans la Norvège du début des années 90), comme on l'a vu, des itinéraires musicaux purement anti-chronologiques[223], la valorisation des sons *old-school*, et un amour du passé (les grands évènements historiques, l'ère viking, l'époque médiévale, la période romantique ou les guerres – la Première et la Seconde Guerre Mondiale, ainsi que la Guerre du Vietnam en particulier).

Ainsi, les sources d'inspiration du *thrash* et du *death* des années 80 et du *black* des années 90 mettent régulièrement en scène des environnements militaires. La culture metal pense un futur souvent apocalyptique, vu comme l'échec de la modernité et de ses valeurs. Mais un futur sombre dans lequel le *metalhead* évolue en tant que héros ou anti-héros et reste fidèle à son

[223] Voir chapitre précédent, « la trajectoire des goûts musicaux »

propre système de valeurs. Jean-Marie Seca parle de la musique populaire comme dispositif pour gérer le chaos. La stylisation de la violence et de la colère est envisagée sous la forme d'une sublimation, car selon lui « la rage ne peut être exprimée sans être esthétisée et traduite »[224].

Selon Jarl Ahkvist, les thèmes de la violence dans le heavy metal peuvent se résumer ainsi : « l'inconnu, le déviant et tabou, la mort, la mutilation, l'hypocrisie, la dévastation environnementale/nucléaire, le suicide, le génocide, le crime sexuel/violent, l'obsession, l'abus et l'aliénation ».[225] Ce qui rappelle la façon dont Karl Rosenkranz décrivait une forme d' « autonomie du laid »[226] dans l'histoire de l'art, qui ne se résume pas par la négation des diverses formes de beauté, mais représente une esthétique riche et complexe en soi, qui passe par « l'absence de forme, l'asymétrie, la disharmonie, la défiguration et la déformation (le mesquin, le faible, le vil, le banal, le casuel et l'arbitraire, le grossier), les diférentes formes du répugnant (le gauche, le mort et le vide, l'horrible, le niais, le dégoûtant, le criminel, le spectral, le démoniaque, le sorcier et le satanique) »[227]. On y trouve là une définition presque exhaustive des thématiques esthétiques de la musique metal.

L'esthétisation de la violence, de la destruction, des crimes, des guerres et des conflits dans le metal est régulièrement considérée par les observateurs non-initiés comme une forme de valorisation de cette violence et d'encouragement à la haine. Fabien Hein rappelle à ce titre que certaines grandes œuvres légitimées de la musique classique ou contemporaine ne sont pas dépourvues de violence musicale, mais que le metal ou les musiques populaires en général sont « plus facilement soupçonnables de déviance »[228].

Distanciation éthique et dissociation musique-politique dans la réception d'une œuvre

---

[224] Seca J.-M., « Colères et ordo amoris dans les styles rock », *Sociétés*, 2012/3 (n°117).
[225] Professor Jarl Ahlkvist from Pennsylvania State University University Park, PA United States. : « the unknown, deviant and taboo, death, mutilation, hypocrisy, environmental/nuclear devastation, suicide, genocide, sexual/violent crime, obsession, abuse and alienation » : Mayer K., « In a class by themselves: DU instructors get creative with out-of-the-ordinary courses », publié sur *University of Denver Magazine*, le 1er mars 2010, disponible à cette adresse : https://magazine.du.edu/academics-research/in-a-class-by-themselves/ [consulté le 13 mars 2014]
[226] Rosenkranz K., (1853), *Esthétique du laid*, Paris, Circé, 2004.
[227] Thématiques esthétiques de Rosenkranz citées par Umberto Eco : Eco Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 16.
[228] Hein F., *op. cit.*, 2004, p. 183.

Il en va pour le metal comme pour le Grand Guignol hier et les films gores aujourd'hui. Jean-Marc Leveratto nous rappelle qu'il est fréquent que « l'opinion publique relève le caractère anormal de la représentation positive de gestes violents et meurtriers (en tant que tels réprouvés par la morale et punis par la loi) et celui du plaisir qu'elle procure »[229]. Walter Benjamin dénonçait ainsi les futuristes qui célèbrent la beauté de la guerre[230]. Pour Jean-Marc Leveratto, la revendication par le spectateur de sa conscience du caractère répréhensible des gestes représentés permet cependant de rendre acceptable leur mise en spectacle à cette même opinion publique. « L'objet spectaculaire se retrouve alors « non pas 'sublimé' mais 'rendu sublime', 'sublimisé' » au sens romantique « par la sensibilité du spectateur, qui l'appréhende comme un moyen d'éprouver le 'beau à un degré très éminent en un sujet grave'[231] »[232]. En rappelant la justification ironique qu'opérait Théophile Gauthier de la représentation artistique du crime, l'auteur nous rappelle ainsi que la compétence du spectateur réside aussi dans sa capacité à faire lui-même l'analyse des *cadres de l'expérience*, au sens où l'entendait Erving Goffman[233], puisque « quel que soit la forme technique du spectacle auquel il participe, le spectateur prend en compte, dans son jugement, les conventions artistiques sur lesquelles repose la construction d'un spectacle artistique »[234]. Le spectateur peut de ce fait tirer un plaisir moral du contact avec une œuvre mettant en scène un comportement inacceptable d'un point de vue éthique et soulignant, par des moyens artistiques, son caractère révoltant, dès lors que « l'intériorisation de cette émotion me confirme que je suis le membre d'une communauté éthique, le plaisir que je prends à l'œuvre ratifiant cette appartenance »[235] :

> **«** Je pense que le metal s'intéresse beaucoup justement aux caractéristiques de l'humain. C'est-à-dire que souvent, c'est poussé à l'extrême, c'est-à-dire que tu vois par exemple les groupes comme Cannibal Corpse[236], c'est monstreux, t'as des bébés dépecés, enfin bon ils charcutent des gens, mais c'est le second degré. Par exemple moi j'aime beaucoup Marduk[237], j'adorais quand ils mettaient des tanks en pochette d'album, parce qu'à chaque fois tout le monde gueulait, « oh la la c'est des gros fachos, ils mettent des tanks nazis ». Et nan, ils disent juste, « mais regardez ce qui s'est passé y'a 60 ans ! ». C'est pas du tout pour dire ouais chouette c'était cool on veut que ça revienne, c'est pour dire mais l'espèce humaine est capable de faire ça. […] Je vois pas

[229] Leveratto J.-M., *op. cit.*, 2006, p. 92.
[230] Leveratto J.-M, *ibid*, p. 92.
[231] Cf. *Littré*, Gallimard Hachette, Paris, 1961, tome VII, p.493 ; cité par Leveratto J.M., *op. cit.*, 2006.
[232] Leveratto J.-M., *ibid.*, pp. 93-94.
[233] Goffman E., *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1974.
[234] Leveratto J.-M., *op. cit.*, 2006, p. 95.
[235] Leveratto J.-M., *ibid.*, p. 100.
[236] Voir annexes XVII Discographie.
[237] Voir annexes XVII Discographie

> d'autres styles de musique qui vont aussi loin dans ce côté. […] Comme Napalm Death, je les ai vu 23 fois en concert et j'adore, parce que c'est à la fois super bourrin, t'as l'impression que c'est des timbrés, et en même temps les mecs ils sont écolos, ils sont anti-drogues. » (Karen, 40 ans, Nantes)

Cette forme de distanciation éthique, cependant, ne peut justifier la promotion explicite d'opinions racistes ou machistes qui constitue un autre motif de dénonciation morale de la consommation du metal. Harris Berger parlait de « tolérance radicale »[238] pour comprendre la façon dont les amateurs de metal sont amenés à aimer et valoriser des œuvres musicales dont les auteurs prônent parfois des opinions politiques radicales qu'ils ne partagent pas. Fabien Hein explicite cette tolérance par le fait que beaucoup d'amateurs opèrent une forme de dissociation radicale entre musique et politique : « on peut se demander par ailleurs, s'il ne s'agit pas plutôt d'une forme de tolérance se manifestant sous la forme d'une dissociation, radicale elle aussi, de la dimension esthétique d'une œuvre et de sa dimension politico-éthique. Comment expliquer autrement que les amateurs de black metal que j'ai pu rencontrer, humanistes convaincus, fassent l'acquisition de disques contenant des messages de haine ou de propagande nazie ? Comment expliquer qu'ils continuent de porter des t-shirts à l'effigie de Burzum, sachant le positionnement idéologique néo-nazie de son protagoniste ? »[239]. Certains propos illustrent bien cette capacité de neutraliser la dimension politique des objets musicaux qu'ils consomment observable chez certains amateurs de metal :

> « Tu vois y'a un groupe de NSBM [National Socialist Black Metal] français je crois, c'est Ad Hominem, qui sont apparemment nazis au plus au point, je sais pas quoi. J'ai même pas cherché tu vois à aller voir les textes, parce que ça m'intéresse pas, mais la musique était cool. De ce que j'ai pu écouter, la musique était quand même vachement bonarde quoi. C'est pareil, Burzum, bah moi je m'en fous des idées du bonhomme, la zik qu'il fait, bah ça déboîte. Après ça va pas plus loin que ça. Moi tu vois, je laisse ça aux punks. […] Je pense que le punk c'est beaucoup mieux pour faire ça ouais. » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

> « J'aime pas trop le mélange metal et politique. Même si dans le grind, l'engagement à gauche de Napalm Death moi ça me dérange moins que les fachos, je suis complètement réfractaire à ça, surtout ceux qui essayent de mêler la musique à ça. Donc ça me va. Y'a surtout aussi une grosse partie du grindcore qui est inspiré de Carcass et qui parle surtout de cadavres et de maladies et de trucs comme ça, et ça ça me fait marrer. De toute façon, généralement, je lis pas les paroles, je prends le chant comme un instrument, pas comme un vecteur de discours. Les groupes politisés, ça

[238] Berger H.m., *op. cit.*, 1999, p. 66.
[239] Berger H. M., *op. cit.*, 1999, p. 190.

> m'intéresse pas. Pour moi, le metal c'est justement quelque chose pour échapper au quotidien et toute la merde qui nous entoure et toute l'hypocrisie de la société et du monde actuel, donc j'ai pas besoin qu'on me rappelle que le monde il est pourri. Ça, j'en ai conscience à tout instant. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Sans exclure la réalité d'une instrumentation politique possible de la musique metal, la « violence » musicale du metal semble donc plutôt exprimer une critique du quotidien. Bien que l'on puisse également voir en l'imaginaire « *heavy metal* » (dragons, chevaliers, etc.) une volonté de réenchanter la réalité, de façon générale, l'imagerie du metal serait, pour reprendre l'analyse de Nicolas Bénard, ainsi marquée par une certaine désintégration sociale, un rejet du contemporain et des difficultés du quotidien[240], ce qui marque, de ce point de vue, l'une des différences majeures d'avec les imageries des musiques rap, hip-hop et du punk. Ce rejet du quotidien et des thématiques qui s'y réfèrent (politiques, sociales) en feraient-ils pour autant une musique non-engagée ? Comme on a pu le voir dans le discours des amateurs de metal interrogés, le metal est un espace d'expression dans lequel l'explicitement politisé ne trouve que difficilement sa place. Ses amateurs considèrent davantage le metal comme une musique qui porte un regard acide sur la réalité (passée et présente), capable de déconstruire les tabous sur la violence et de désacraliser un certain nombre de fétiches de nos sociétés (le corps, l'enfance, la féminité, la religion, etc.).

3.2. Réception et Genre

Le metal comme expression artistique contemporaine élabore des registres genrés qui confirment à de nombreuses occasions les différences sexuées, mais aussi les déstabilisent, les subvertissent, les nient, les détournent. Le metal est ainsi un registre musical souvent défini comme « masculin », mais dans lequel s'expriment pourtant de nombreuses formes de « féminités »[241]. Ainsi, comme le rappellent Gérôme Guibert et Fabien Hein dans leur introduction d'un numéro de la revue *Volume !* dédié aux scènes metal, « les analyses de la réception issues des *cultural studies* américaines ayant émergé à compter des années 1980 ont montré que derrière des lectures interprétant une reproduction mécaniste de la supériorité masculine à travers les produits culturels censés la perpétuer, des processus de construction

[240] Berger H. M., *ibid.*
[241] Turbé S., « Puissance, force et musique metal. Quand les filles s'approprient les codes de la masculinité », *Ethnologie française*, 2016/1, n° 161, pp. 93-102.

identitaire beaucoup plus complexes étaient en jeu[242] […] ». Dans le cadre de mes propres observations de terrain – tout comme de ma propre expérience d'amatrice de metal qu'il est ici difficile de nier – j'ai pu constater à quel point le metal pouvait également représenter pour les femmes un terrain d'expression varié en termes de registres d'identité féminines et proposer également des formes de dissolutions du genre. Ces dernières passent notamment par la stratégie qui consiste à se réapproprier les codes traditionnellement encodés comme masculins tels que la force, la puissance, la violence ou l'agressivité, en choisissant d'y voir les symboles de sa propre émancipation et l'incarnation de son propre plaisir[243]. De façon plus visible, des musiciennes telles que Doro Pesh, Wendy O Williams, Angela Gossow ou encore Joan Bench illustrent bien la capacité des femmes à reprendre une place de pouvoir au sein de formations musicales composées d'hommes, en démontrant la même capacité que les hommes à maîtriser l'ensemble des techniques musicales ou vocales qui caractérisent le metal.

À travers les thèmes abordés, le metal est également souvent accusé d'être machiste et violent[244]. Des groupes comme de Manowar (heavy metal américain) sont ainsi connus des fans pour leurs représentations particulièrement dégradantes des femmes. En témoigne par exemple la pochette de l'album Gods of War (2007), sur lequel les membres du groupe sont représentés comme des héros bodybuildés, se tenant debout au sommet d'une montagne dans une attitude triomphante, quand un groupe de femmes, aux formes opulentes et dans des positions suggestives, sont couchées à leurs pieds. Ou encore dans leurs clips et les paroles, régulièrement érotisées, qui mettent en scène des femmes constamment réduites à une position de soumission très explicite, comme en témoigne par exemple les morceaux intitulés « Your body belongs to me », ou « Pleasure Slave ». Ces représentations ont entrainé une tradition iconographique dans le monde du metal que l'on peut retrouver par exemple jusque sur les disques du groupe de *death metal* français Loudblast[245]. Dans le registre du *brutal death* américain, le groupe emblématique Cannibal Corpse, est notamment connu pour ses pochettes qui mettent en scène des femmes torturées, dépecées. C'est le cas en particulier de la pochette du disque *Butchered at Birth*, qui montre deux hommes ou deux cadavres, dépeçant une femme enceinte, pour en retirer un fœtus mort, l'ensemble de la scène représentant une collection de cadavres de nourrissons accrochés au plafond. La pochette fera par ailleurs

[242] Radway, J., *Reading the Romance : Women, Patriarchy, and Popular Culture*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1984, citée par Guibert G., Hein F., « Les Scènes métal », *Volume !*, 5 : 2, 2006, pp. 5-18.
[243] Turbé S., *op.cit.*, 2016, p. 99.
[244] Guibert G., Hein F., *op cit.*, 2006.
[245] Loudblast, *Cross the Threshold*, 1993 ; Loudblast, *Fragments*, 1998.

scandale à sa sortie aux Etats-Unis et sera censurée. Pour autant, force est de constater que malgré la violence du traitement réservé aux femmes, quantité d'amatrices de metal revendiquent le fait d'écouter et d'apprécier les groupes concernés et en portent même parfois les t-shirts représentant ces images. Comment alors comprendre le point de vue féminin qui peut être adopté dans ce cas de figure ? Faut-il les voir comme les victimes consentantes d'une musique violemment misogyne ? Les réponses faites par les amatrices de metal à ces questions sont loin d'être homogènes.

Nous avons pu relever trois types de postures parmi un panel d'amatrices de metal interrogées entre 2011 et 2013 dans le cadre d'une précédente enquête[246]. La première de ces postures est celle du rejet. Un certain nombre d'amatrices condamnent effectivement les messages les plus sexistes propagés par certains groupes, et étendent leur rejet aux groupes eux-mêmes, qu'elles désapprouvent, ainsi que leur musique. Le second type de posture s'opère sous une forme dissociative : les amatrices concernées utilisent le plus souvent l'argument de l'humour et du second degré pour justifier leur intérêt pour ces groupes. Les amatrices interrogées peuvent ainsi se moquer des auteurs de ces messages – les groupes –, tout en affirmant qu'elles sont néanmoins capables de faire la distinction entre le message véhiculé par le groupe et leur musique. Ce qui rejoint ici le principe de dissociation musique-politique des œuvres évoqué plus haut. La troisième posture pourrait quant à elle être qualifiée de « sublime » ou de « déconstructive », dans le sens où certaines amatrices peuvent également s'emparer, et donc utiliser, des messages et des images qu'elles reconnaissent comme misogynes, dans le but de créer une tension sur la question des identités de genre. Cette stratégie identitaire s'opère alors par une forme d'appropriation des codes associés à une masculinité offensive et menaçante. Le positionnement à travers un goût musical perçu comme aussi infamant pour les femmes étant ainsi vécu par ces pratiquantes comme un pied-de-nez singulièrement ironique aux normes genrées.

3.2. « Démocratisation » du metal ?

[246] La première partie des résultats a été publiée dans l'article Turbé S., *op. cit.*, 2016. La seconde partie de ces résultats a été présentée à l'occasion de cette communication : Turbé S., « La réception par les amatrices de métal de l'imagerie sexiste et violente dans le métal extrême », *Colloque International Rock et Violences*, Rouen, 2 et 3 octobre 2016.

Réception dans l'espace public

Bien qu'ils ne soient qu'une poignée, on ne peut nier le succès public et commercial de certains grands groupes tels que Alice Cooper, AC/DC, Rammstein, Iron Maiden, Metallica, signés sur des majors de l'industrie du disque. De même que dans les années 80, des magazines spécialisés tels que *Hard Rock Mag* écoulent plus d'exemplaires que *Rock&Folk* ou *Best*[247]. Aujourd'hui, le succès du Hellfest, devenu l'un des plus grands festivals de France, témoigne également de la capacité du metal à produire un puissant marché économique, bien qu'il soit concentré autour d'une infime quantité d'acteurs. Malgré ces quelques succès, les réticences de la sphère publique face à un registre musical dont la légitimité culturelle n'est pas encore évidente pour tous sont palpables à travers un certain nombre d'indicateurs.

Non-publics ou l'expression d'un désintérêt, voire d'un dégoût

Le premier type d'indicateurs sont ceux que nous fournissent la sociologie du goût, ou des dégoûts, qui nous permettent d'identifier les non-publics d'un genre musical tel que le metal, bien que ceux-ci ne fassent le plus souvent que l'objet d'une description en creux. Depuis l'apparition pour la première fois de la notion de non-publics en 1968 dans le manifeste de Villeurbanne rédigé par Francis Jeanson, celle-ci a été plus volontiers utilisée pour désigner les individus qui n'ont pas accès aux lieux ou aux objets de la culture reconnue comme légitime : « Il y a d'un côté le public, notre public et peu importe qu'il soit selon les cas actuel ou potentiel (c'est-à-dire susceptible d'être actualisé au prix de quelques efforts supplémentaires sur le prix des places ou sur le volume du budget publicitaire) ; et il y a de l'autre un non-public : une immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel ».[248] Les grandes enquêtes sur les pratiques culturelles des Français comme celles coordonnées par Olivier Donnat de 1973 à 1997 permettent ainsi de recueillir des données quantitatives sur la fréquentation des concerts de musique classique ou de musique rock et jazz, sur l'écoute quotidienne de musique ou encore les pratiques musicales en amateur. L'enquête de 2008 sera la première de la série à s'intéresser aux goûts musicaux des Français classés par genres[249], mais aussi à ses

[247] Cayrol, R., *Les médias. Presse écrite, radio, télévision*, Paris, PUF, 1996, p.256, citée par Guibert G.et Hein F., *op.cit*., 2006.
[248] Jeanson F., *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 119.
[249] Donnat O. (2009a), *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, Ministère de la culture et de la communication/La Découverte, 2009.

« dégoûts », en posant explicitement la question suivante aux enquêtés : « Y a-t-il des genres de musique que vous n'écoutez jamais parce que vous savez qu'ils ne vous plaisent pas ? ». Ce faisant, cependant, la formulation produit le conflit qu'elle semble enregistrer, en jouant sur l'indistinction entre indifférence et rejet.

L'intérêt de cette enquête pour notre cas d'étude est, on l'a déjà signalé, qu'elle fait apparaître en tant que genre musical à part entière la catégorie « métal, hard-rock » dans la nomenclature proposée, sans la fondre dans la catégorie « rock » usuelle. On y apprend ainsi que le genre « métal/hard-rock » est le genre musical le moins écouté par les Français : seuls 7 % des personnes interrogées déclarent en écouter le plus souvent, contre 68 % qui déclarent écouter le plus souvent de la chanson ou variété française. Les publics de la musique metal et hard rock s'avèrent donc être suffisamment nombreux pour apparaître dans l'enquête, mais il s'agit d'un goût musical très peu partagé parmi les Français, que l'on retrouve plus particulièrement chez de jeunes hommes, lycéens ou étudiants, bien qu'on le retrouve chez les jeunes actifs de catégories socioprofessionnelles variées[250]. Par effet de miroir, les non-publics de la musique metal et hard-rock sont ainsi les plus nombreux : 57 % de la population interrogée déclare ne pas aimer ce genre musical en particulier. Il s'agit d'ailleurs du seul genre musical cité pour lequel plus de la moitié des enquêtés[251] déclarent ne « jamais en écouter parce que cette musique ne leur plait pas »[252]. Ce qui n'est pas sans rappeler Pierre Bourdieu, qui nous disait à propos du jeu de la distinction culturelle que « les goûts sont avant tout des dégoûts »[253]. Ces résultats sont donc à comprendre non pas comme un désintérêt pour certains objets culturels, mais comme une prise de position de la part de consommateurs de ces objets ou d'une dispute entre amateurs, laquelle présuppose nécessairement que le metal soit familier à celui qui le dénonce. Ce qui se vérifie également dans l'enquête intitulée « Anything but heavy metal »[254] menée par Bethany Bryson aux Etats-Unis dans les années 1990. Difficile donc, dans ce contexte, d'envisager le metal comme un genre musical qui serait aujourd'hui parvenu à

[250] Lycéens : 20 % ; étudiants : 15 % ; ouvriers : 11 % ; professions intermédiaires : 10 % ; cadres et professions intellectuelles supérieures : 9 % ; indépendants : 9 %. Les autres résultats concernant la situation professionnelle sont inférieurs à 6 %. Hommes de 15 à 30 ans : 18 % ; hommes de 31 à 45 ans : 17 % ; femmes de 15 à 30 ans : 9 %. Les autres résultats concernant l'âge et le sexe sont inférieurs à 4 %.
[251] Suivi du hip-hop/rap : 48 % ; et des musiques électroniques : 40 %.
[252] Pour reprendre les mots employés dans la formulation de la question proposée dans l'enquête Pratiques culturelles des Français 2008.
[253] Bourdieu P., *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 60
[254] Bryson B., « "Anything But Heavy Metal": Symbolic Exclusion and Musical Dislikes », *American Sociological Review*, Vol. 61, No. 5. (Oct., 1996), pp. 884-899.

gagner ses lettres de noblesse intellectuelle, éditoriale et académique au même titre que le jazz ou le rock[255].

Rien ne nous permet cependant de supposer que les individus qui déclarent ne pas écouter de musique metal n'aient jamais eu aucun contact avec elle, ni qu'ils n'en aient aucune connaissance ou opinion. En effet, une scène musicale ne peut pas être considérée comme un vase clos, puisque les objets musicaux circulent dans l'espace public et qu'ils finissent inévitablement par rencontrer d'autres publics que ceux à qui ils sont destinés. Par exemple, le simple fait de se promener dans les rayons des disquaires, ou d'avoir croisé dans la rue un amateur de metal portant tous les attributs visuels du genre, nous informe de l'existence d'un tel registre musical et nous amène nécessairement à produire un certain nombre de représentations sur celui-ci.

Pour illustrer quelques situations de la vie courante où un genre musical finalement aussi peu partagé que le metal fait l'objet d'une large diffusion dans l'espace public, on peut par exemple s'intéresser aux bandes originales de films grand public. Tout comme dans le jeu vidéo, le metal est un genre musical très utilisé au cinéma pour rythmer les scènes d'actions. L'exemple le plus emblématique est probablement le film *Avengers* de Joss Whedon, sorti en 2012 et qui est devenu le troisième plus grand succès au *box-office* mondial après *Avatar* (James Cameron, 2009) et *Titanic* (James Cameron, 1997), avec plus de 4,5 millions d'entrées rien qu'en France. La bande originale du film est composée de nombreux morceaux de *hard rock* ou de *metal* : Evanescence, Papa Roach, Black Veil Brides, Buckcherry (*hard rock*), Five Finger Death Punch, Cherri Bomb (*hard rock*). C'est le cas aussi de nombreux blockbusters d'action tels que *Mission Impossible 2* (John Woo, 2000)[256], *Matrix* (frères Wachowski, 1999)[257], *Iron Man* (Jon Favreau, 2008)[258], *Armageddon* (Michael Bay, 1998)[259], ou encore de *Lost Highway* (David Lynch, 1987)[260] et *Dark Shadows* (Tim Burton, 2012)[261], ainsi que de nombreux films fantastiques et d'horreur. Le cinéma est donc ici à envisager comme outil de médiation musicale, à travers la diffusion massive d'œuvres issues de répertoires que les publics de films

[255] Peterson, R. A., *op. cit.*, 1972, pp. 135-151.
[256] Musiques de : Metallica, Rob Zombie, Limp Bizkitz.
[257] Musiques de : Rob Zombie, Deftones, Rage Against the Machine, Marilyn Manson, Monster Magnet.
[258] Musiques de : Black Sabbath, AC/DC, Suicidal Tendencies.
[259] Musiques de : Aerosmith.
[260] Musiques de : Nine Inch Nails, Marilyn Manson, Rammstein.
[261] Musiques de : Donovan, Deep Purple, Black Sabbath, Alice Cooper.

n'ont pas nécessairement l'habitude de consommer[262].

De façon plus générale, la présence d'informations musicales dans les médias donne une idée, « même aux acteurs sociaux les plus indifférents »[263], de ce qu'est la musique metal. On peut donc ne pas fréquenter les concerts, ni posséder d'albums, mais détenir une certaine expérience de ce registre musical.

La diffusion d'un genre musical à l'intention d'un public non-expert

Le second indicateur peut s'observer dans les débats publics que génèrent de façon périodique le metal dans l'espace public. La diffusion d'un genre musical au-delà de sa sphère d'initiés passe ainsi également par d'autres formes de médiation, telles que les images ou la controverse. Que ce soit à travers les formes d'expression de cette culture musicale par ses propres participants ou son traitement journalistique par les médias généralistes. Divers signes visuels produits par les amateurs peuvent ainsi être aisément décodés par les non-initiés. Par exemple, chaque concert de *metal* suscite la création d'une image. Il peut s'agir des affiches ou des flyers de concerts qui sont déposés aux endroits stratégiques dans l'espace public afin d'attirer l'œil d'un public potentiel. Ce sont donc autant de messages, porteurs de nombreuses représentations, que l'on peut retrouver collés aux murs de l'espace urbain ou déposés à l'entrée des commerces. De la même façon, les amateurs de *metal* sont souvent identifiables grâce à l'élaboration d'un ensemble de codes, tels que les vêtements ou les attributs physiques, qui sont autant d'éléments mobilisés pour bricoler et rendre visible son identité d'amateur. Un genre musical comme le metal peut aussi soudainement faire l'objet d'une controverse publique. En 2010, un débat sur le metal a été ainsi relayé par les médias et porté jusqu'à l'Assemblée nationale par Patrick Roy, député du Parti Socialiste, qui s'était fait le défenseur du genre musical et lui avait donné une visibilité nationale. En cela, polémiques et controverses permettent également d'éclairer, par le biais de la sociologie de la traduction[264], le rôle que peuvent jouer les non-publics au sein des mondes musicaux, qu'il s'agisse de la sécurité renforcée autour des évènements de metal ou de formes de sanctions organisées :

[262] Leveratto J.-M., "La popularisation de l'opéra par le cinéma en France dans les années 50" *in Théorème*, « Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France (1945-1958) », n° 20, 2014.
[263] Esquenazi J.-P., « Les non-publics de la télévision », *Réseaux*, 112-113, 2002, p. 321.
[264] Callon M., « Pour une sociologie des controverses technologiques », Akrich M., Callon M., Latour B. (dir.), *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Mines ParisTech, les Presses, 2006.

procès de musiciens[265], débats l'Assemblée Nationale orchestré par Patrick Roy[266], fermeture de salles, tentatives de pression institutionnelle, notamment les demandes de déprogrammation de groupes au Hellfest par des élus du Conseil Régional des Pays de la Loire pour garantir la continuité du versement des subventions[267].

Évolution du traitement par les médias généralistes

Le troisième indicateur réside dans le traitement médiatique qui est le plus souvent réservé au metal dans la presse non spécialisée. En ce qui concerne les médias généralistes, un cas exemplaire est celui de la polémique autour du festival Hellfest depuis 2008, qu'un regroupement d'associations catholiques accusait d'avoir une mauvaise influence sur la jeunesse. Plus récemment, c'est le festival Ragnard Rock qui faisait l'objet d'une autre polémique, autour de la programmation du groupe Graveland dont les idéaux politiques d'extrême droite sont clairement affichés. Au moment de leur prestation sur scène, une partie minoritaire du public, visiblement présente pour intensifier la provocation, n'a pas hésité à lever le bras pour effectuer des saluts nazis. Ces récupérations de certains groupes de *black metal* sont à l'image de celles d'un certain nombre de groupes *skinhead* par les mouvements extrémistes et suprématistes au début des années 70, les prises de position politiques d'un groupe minoritaire ayant entraîné la diabolisation généralisée par l'opinion d'un genre musical.[268]

Au-delà de la condamnation publique et morale d'actes perpétrés par une frange minoritaire des publics au cours de certains évènements, le metal peut aussi être représenté dans les médias avec un certain dédain. On le présente alors comme un simple moyen de défouler un public d'« adolescents en crise »[269], études à l'appui, ou comme le rappellent les commentaires

---

[265] Fabien Hein, *op. cit*., 2004, p. 193.
[266] « Metallica et le hard rock s'invitent à l'Assemblée nationale », article publie sur lepost.fr, 9 avril 2009
[267] « La Région Pays de la Loire retire sa subvention au Hellfest après la polémique autour de Phil Anselmo », Huffington Post, publié le 08/02/2016, disponible à cette adresse : http://www.huffingtonpost.fr/2016/02/08/hellfest-subvention-region-pays-de-la-loire-bruno-retailleau-polemique-phil-anselmo-down-metal-musique_n_9186390.html [consulté le 12/12/2016]
[268] Voir Lescop G., « De la fascination musicale : stratégies et représentations de l'extrême droite » *in* Seca J.-M. (dir.), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, E.M.E., 2007, pp.244-271 ; Lescop G., « 'Honnie soit la Oi!' Naissance, émergence et déliquescence d'une forme de protestation sociale et musicale », *Volume !*, 2 : 1, 2003, pp. 109-128.
[269]« Délinquance : ados, méfiez-vous du rap, du metal et de l'électro », Nouvel Obs, publié le 22 janvier 2013, disponible à cette adresse : http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-musique/20130122.RUE2643/delinquance-ados-mefiez-vous-du-rap-du-metal-et-de-l-electro.html [consulté de 12/12/2016]

condescendants de Michel Drucker à l'occasion de la victoire du groupe de *heavy metal* finlandais Lordi à l'Eurovision 2006, comme une curiosité digne « du Zoo de Vincennes » et peu susceptible de « vendre beaucoup de disques » en France[270]. L'évolution de cet indicateur de sérieux musical étant particulièrement palpable ces dernières années, le succès de festivals comme le Hellfest ou le Motocultor amène ainsi de plus en plus régulièrement de grands médias nationaux à leur accorder des articles au ton plus neutre.[271]

Leur visibilité dans l'espace public génère néanmoins des réactions ambivalentes de la part des amateurs de metal. Car si ces derniers ont par ailleurs le sentiment d'écouter de la « bonne musique », il s'agit souvent pour eux d'une musique d'autant plus savoureuse qu'elle semble incomprise du reste de la population :

> « Pour moi ça doit s'élargir, parce que justement il faut arrêter que le grand public pense qu'on est des timbrés, une bande de timbrés satanistes, je sais pas quoi. Ça c'est des conneries. Mais de là à ce que tout le monde puisse en écouter, enfin tu vois, je suis pas sûre. Ils passeraient à côté de quelque chose et y'aurait un malentendu à un moment. […] c'est pour ça je dis que c'est compliqué de faire gober ça entre guillemets au plus grand nombre, parce que c'est pour moi une question de sensibilité. […] Je pense qu'il faut un caractère particulier. » (Karen, 40 ans, Nantes)

> « De tout façon, même si c'était plus grand public, ce serait toujours les mêmes merdes, les mêmes groupes commerciaux, ce serait toujours une caricature. Tous nos petits groupes, mes potes de Supuration qui sont là depuis 25 ans, ils seraient pas plus connus pour autant, ils vendraient pas plus de disques et ça parlerait pas à plus de monde. Ce serait toujours une version propre sur elle, donc autant que ça reste comme c'est, c'est très bien comme ça. Moi tout ce que je veux c'est qu'on nous laisse on paix, qu'on nous fasse pas chier, et qu'on interdise pas le Hellfest parce que Catherine Boutin a décidé qu'on était tous des cinglés, satanistes et je ne sais quoi. Après non, moi j'ai aucune envie que ça devienne mainstream, ça m'embêterait quand même. (Sheb, 39 ans, Lille)

Les résistances internes à la « démocratisation » du metal résident ainsi le plus souvent dans la crainte d'une récupération maladroite de la part de l'industrie musicale qui en reproduirait des « caricatures », ou que s'opère un « malentendu » sur les valeurs que les amateurs considèrent comme inhérentes au genre. Ces craintes ont ainsi tendance à se cristalliser dans

---

[270] « Eurovision d'horreur pour Michel Drucker ! », *Agoravox*, publié le 23 mail 2006, disponible à cette adresse : http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/eurovision-d-horreur-pour-michel-9906 [consulté le 12/12/2016]

[271] « La route des festivals », *Le Monde*, publié le 20/08/2017, disponible à cette adresse : http://www.lemonde.fr/la-route-des-festivals/article/2017/08/20/escapade-au-motocultor-festival-petit-frere-du-hellfest_5174341_5151848.html [consulté le 21/08/2017]

la construction d'un « entre-soi » musical, au sein duquel tout élément qui gagnerait un trop grand succès public est rapidement suspecté de perdre son authenticité. Dans le même temps, les amateurs de metal réclament également une forme de reconnaissance de la légitimité artistique de leur musique, ainsi que les conditions minimales au développement de leurs pratiques, sans entrave institutionnelle ou médiatique. Une forme de légitimation doublée d'autonomie, en somme. Bien que ces revendications semblent mécaniquement s'opposer, elles semblent néanmoins trouver une cohérence dans le cas du développement des scènes locales françaises, dont certaines malgré leur caractère confidentiel parviennent à s'affranchir d'un certain nombre d'obstacles et gagner progressivement le respect des acteurs médiatiques et institutionnels.

Après avoir identifié le cadre social qui rend possible l'attachement au metal, il s'agit maintenant de comprendre de quelles façons les amateurs entretiennent cet attachement au quotidien dans le cadre de leurs activités de consommation musicale, ainsi que les critères de qualité sur lesquels ils s'appuient afin d'organiser cette consommation.

Chapitre 2. Pratiques de consommation

Il s'agit dans ce chapitre de restituer le processus par lequel les amateurs de metal entretiennent leur carrière d'amateur dans le cadre de leurs consommations domestiques et la façon dont celle-ci évolue avec leur parcours de vie. Du fait de la multiplicité des dispositifs de l'écoute aujourd'hui disponibles (disques, cassettes, MP3, streaming, radio, concerts, festivals), les pratiques de la consommation musicale se prêtent à une grande variété d'usages qui rendent la musique praticable en une multitude de lieux et de moments, participant à rendre la musique omniprésente dans le quotidien des amateurs. Il s'agit donc dans un premier temps de comprendre quels types de dispositifs sont mobilisés par les publics du metal pour se donner les moyens techniques de faire l'expérience du plaisir musical. Et dans un second temps, nous essaierons d'identifier les critères de jugement qui interviennent dans la domestication de l'écoute et de l'effort des amateurs pour contrôler la valeur des objets musicaux qu'ils expérimentent, sélectionnent et choisissent de promouvoir.

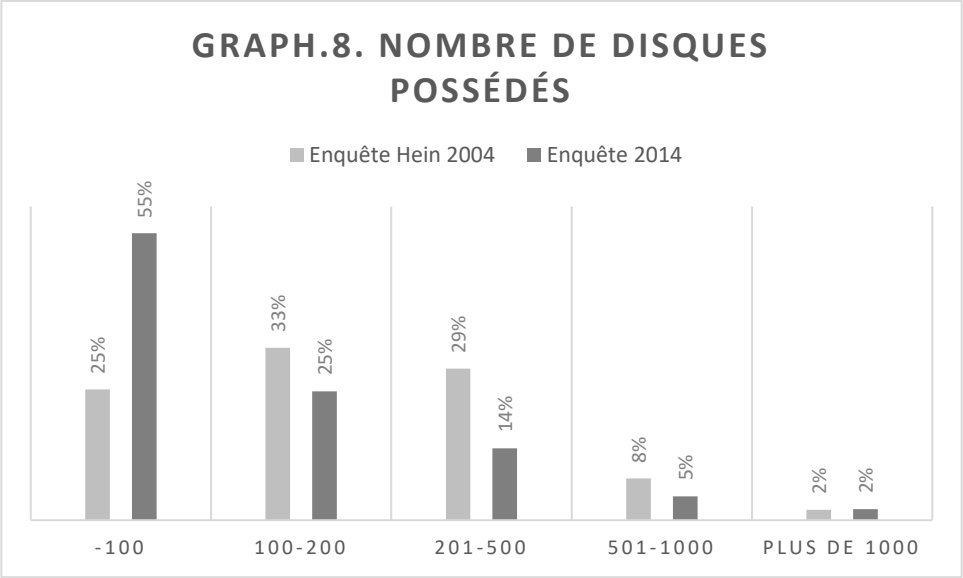
1. Modalités de consommations

1.1 Objets possédés

Dans son ouvrage, *Hard rock, Heavy metal, Metal,* Fabien Hein nous renseignait déjà sur la propension des amateurs de metal à posséder de grandes quantités d'objets en rapport avec leur passion, et en premier lieu le volume de la discothèque de ces derniers. S'il est toujours vrai que le nombre d'objets possédés, ou le budget qu'on y consacre, sont « deux instruments de mesure particulièrement efficaces pour évaluer l'attachement d'un amateur de metal à cette musique »[272], il faut cependant relativiser, plus de dix ans après son étude, l'efficacité d'un tel outil. Les modalités de consommation de la musique se sont en effet considérablement dispersées, autant en termes de variété de supports physiques (disques compacts, disques vinyles, cassettes), qu'en variété de supports numériques (mp3 matérialisés sous la forme de fichiers stockés sur son ordinateur et acquis de façon légale ou non, accès aux catalogues des plateformes de streaming, gratuit ou payant par abonnement). Ainsi, malgré l'intensité des pratiques d'écoute de la plus grande partie de nos enquêtés, 55% d'entre eux possèdent moins de 100 cd. Bien que notre échantillon se compose également d'une petite partie de grands

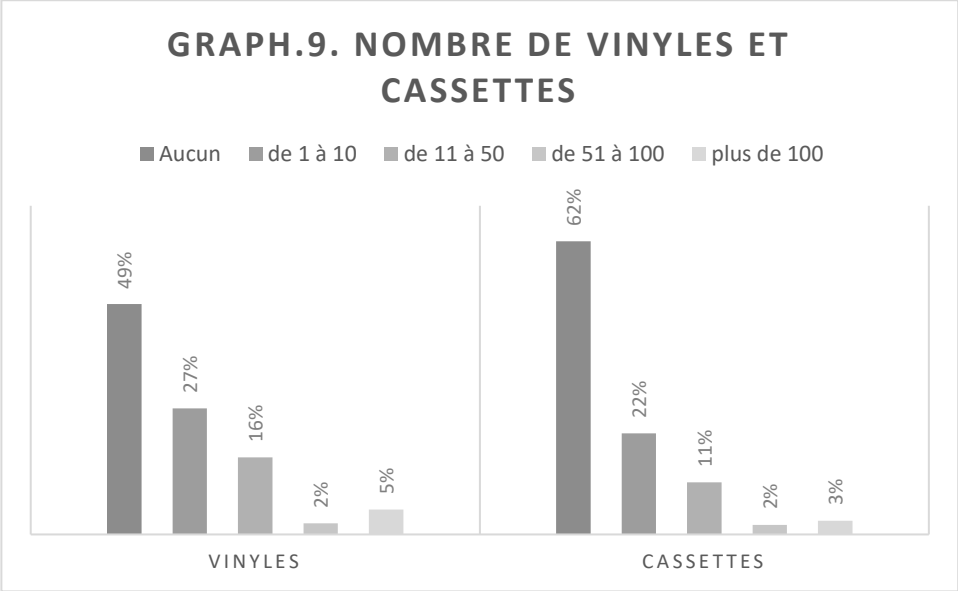
[272] Hein F., *op. cit.*, 2004, p. 243.

collectionneurs (2% possèdent plus de 1000 cd), l'ensemble de ces chiffres ont considérablement baissés depuis l'enquête de Fabien Hein en 2004[273], comme on peut le constater sur ce graphique comparatif.

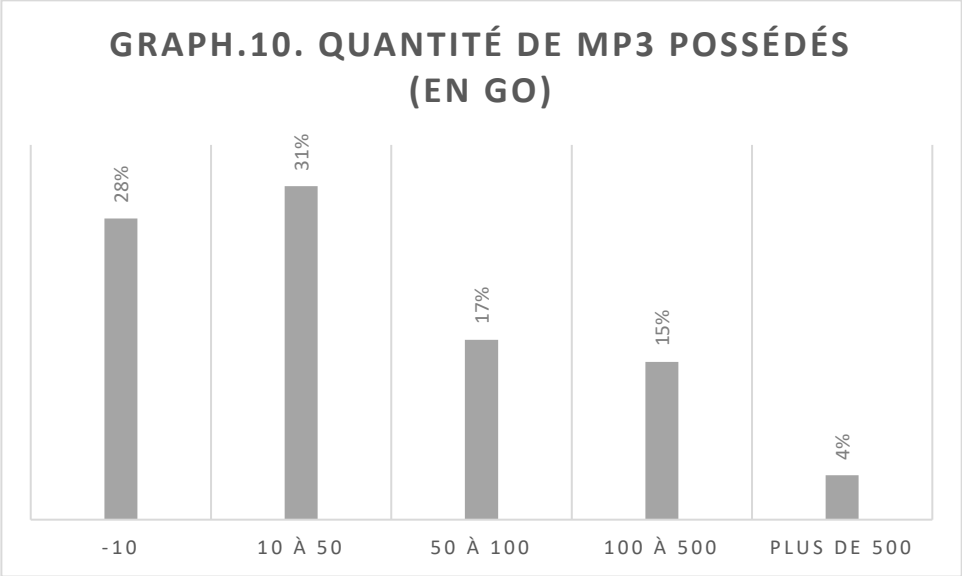


Les vinyles et cassettes audios sont également deux formats revenus au goût du jour ces dernières années[274], comme l'attestent les travaux de Dominique Bartmanski et Ian Woodward sur le sujet[275], mais qui ont néanmoins toujours constitué des formats régulièrement consommés par une frange des amateurs de musique rock[276], parmi lesquels les amateurs de metal ne font pas exception. En effet, un peu plus de la moitié des enquêtés possèdent des disques vinyles (51%), quand 5% des amateurs en possèdent plus d'une centaine. Du côté des cassettes audio, plus d'un tiers des enquêtés (38%) en possèdent et une petite quantité d'entre eux (3%) en possèdent plus d'une centaine.

[273] À noter que dans l'enquête de Fabien Hein, c'est le nombre de « disques » ou « albums originaux » qui est pris en compte, et non uniquement le nombre de cd, comme c'est le cas dans notre enquête. Malgré ce défaut de comparaison, les chiffres concernant les possessions de vinyles de nos enquêtés présentées à la suite nous démontrent que les individus qui possèdent plus de 100 vinyles ne représentent que 5% des enquêtés. En cela, les chiffres comparés du précédent tableau ne s'en trouvent pas beaucoup impactés.
[274] Les ventes de vinyles ont doublé entre 2005 et 2010 (source : IFPI 2011, 2012). Elles se sont encore multipliées par 3,3 entre 2012 et 2016 (Source SNEP, 2017).
[275] Bartmanski D., Woodward I., *Vinyl : The Analogue Record in the Digital Age*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2013.
[276] Source SNEP 2017 : « Les vinyles les plus vendus sont des vinyles de rock »



Si l'on observe par contre les quantités de musique possédée par les enquêtés au format numérique, on s'aperçoit ici de l'importance qu'à pris ce format dans les modalités de consommation de la musique aujourd'hui. Ainsi, sachant que 1 Go représente en moyenne 12 albums de musique, la catégorie la plus représentée, soit 31% des enquêtés, possèderaient donc entre 120 et 600 albums au format MP3.



Depuis le développement de l'offre en streaming[277], la consommation numérique de musique payante ne passe d'ailleurs plus nécessairement par l'acquisition d'albums ou de morceaux stockés sur son ordinateur, puisque l'on peut payer l'accès à un catalogue illimité sans avoir à

[277] D'après les chiffres du SNEP, en 2016, le streaming représente 24% de la consommation d'albums musicaux, contre 55% d'albums physiques vendus et 9% d'albums vendus en téléchargement payant.

télécharger de fichiers. De ce point de vue, l'intensité de la consommation musicale ne peut aujourd'hui se saisir qu'à travers la diversité ainsi que la fréquence des objets consommés. Car, comme le rappelle Antoine Hennion, « le point de méthode décisif est de ne pas privilégier un médium contre un autre, de les mettre à priori sur le même plan »[278]. En cela, et comme le proposait Fabien Hein pour le disque, on peut effectivement supposer que la prise en compte et la combinaison de ces deux nouveaux instruments de mesure (diversité/fréquence) peuvent constituer « une manière de se définir identitairement en même temps qu'[ils renseignent] sur le niveau de compétence de l'amateur »[279]. On peut ainsi constater l'importance que prend le choix du support musical en fonction de l'usage que l'on en fait, mais aussi de la valeur que l'on donne à l'objet, du jugement à propos de sa pertinence, de sa beauté plastique, ainsi que de sa qualité sonore. On pourra d'ailleurs remarquer la complémentarité des différents formats d'écoute employés par les amateurs : ces différents formats sont continuellement intriqués dans les entretiens qui jalonnent l'ensemble de ce chapitre. L'ensemble des critères qu'ils déploient pour justifier le choix de chaque format d'écoute, assemblés de façon subjective en fonction des pratiques de chaque individu, traduisent d'une certaine manière le rapport qu'ils entretiennent au quotidien à la musique aujourd'hui et montrent que les valeurs ne sont ainsi pas seulement attachées aux choix des objets, mais aussi à ce que cela signifie pour eux que d'écouter de la musique :

> **«** J'achète des vinyles surtout. Mais ça ne m'empêche pas de télécharger, je télécharge pas mal. Mais quand l'album me plaît, j'essaye de l'acheter. […] **[les vinyles], c'est pour l'objet, pour la qualité du son**, et puis la plupart des groupes de doom enregistrent en analogique donc y'a réellement un son qui est meilleur. […] [Les] cassettes, quelques-unes, ouais. Parce que y'a pas mal de groupes qui sortent des démos, des conneries comme ça uniquement sur ce format là aussi donc […] quand j'ai pas le choix, j'en choppe, mais la cassette c'est un peu de la pose aussi. Parce que, c'est vraiment un format de merde (rires). **La cassette, le son est pourri** et il se détériore au fur et à mesure que tu l'utilises, donc ça n'a pas grand intérêt comme format […] Le vinyle […] encore une fois ça dépend, si l'album il a été enregistré en numérique, ça sert à rien d'acheter un vinyle, parce qu'il sera pareil que le cd. Là aussi y'a de la pause aussi beaucoup. Quand tu vois la moitié du catalogue de Nuclear Blast qui sort en vinyles… Alors le dernier je sais pas quoi, le dernier Sabaton ou le dernier machin, je juge pas de la qualité du disque hein, mais là c'est effectivement, si les mecs ils enregistrent en numérique, bah sortez-le juste en cd quoi. Ça sert à rien de le presser sur un vinyle, le son sera pareil. » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

[278] Hennion A., *op. cit.*, 2007, p.313.
[279] Hennion A., *ibid.*

Ici, le goût de Florian pour les sons anciens, qui se matérialise au travers de ses goûts musicaux (*death* et *doom old-school*) croise la question du jugement sur la qualité sonore, représentée pour lui par l'analogique en opposition au son numérique[280]. Le croisement de ces deux critères est probablement à rapprocher de la construction d'une valeur d'authenticité, qui se retrouve traduit dans le choix des supports. Il faut donc ici distinguer trois types d'attachements aux objets musicaux, comme nous le propose Antoine Hennion : le « son », la musique elle-même (les notes) et le support qui la contient[281]. Ce dernier facteur influençant directement le premier. Les rapports qu'entretiennent les amateurs aux objets de leur passion et la façon dont ils sélectionnent ces objets et les consomment sont donc régis par une multiplicité de critères qui ne sont pas réductibles aux caractéristiques des objets eux-mêmes. Les entretiens suivants illustrent par exemple la façon dont les « cadres » de la pratique, au sens d'Erwing Goffman, modifient également les critères de choix et de jugement sur ces objets.

Pour Sheb et Karen, qui sont de la même génération d'amateurs (nés avant les années 80), les objets possédés et leurs façons de rationaliser le choix des supports est ainsi indissociable de leurs activités au sein de la scène metal, en tant qu'animateurs d'une radio locale ou rédacteur de webzine :

> « [J'achète] très peu de vinyles parce que ça fait longtemps que j'ai plus de platine, donc je suis pas une collectionneuse, mais j'ai un peu plus de 3000 cd originaux. Ce qui commence à faire beaucoup dans un appart de 40m² […] Là, tu vois, je tiens une liste, parce que moi je sais plus, je suis même plus capable de dire ce que j'ai ou ce que j'ai pas. Des fois je vais à la Fnac, j'ai un smartphone et je me suis fait une liste en pdf que j'ai sur mon smartphone. Donc quand j'ai un doute, je regarde. Mais elle fait 120 pages ma liste ! (rires) »

[280] Antoine Hennion rappelle dans *La Passion Musicale* à quel point « les débats sur la musique, des professionnels aux amateurs, sont toujours formulés sous la forme canonique d'une querelle entre ses supports concurrents : on en défend certains, qu'on dit vrais, authentiques, naturels, vivants, on en attaque d'autres, qu'on dit artificiels, mécaniques, commerciaux, passifs. » : Hennion A. *op. cit*., 2007 p. 312.
[281] Hennion A., *ibid*.

Elle poursuit :

> « Je reste très attachée aux cd parce que pour moi le mp3 c'est du vent. Bon, c'est sur ton disque dur, d'accord. Mais ton ordi, il lâche un jour... Enfin moi je sais que quand vraiment j'aime un truc, je l'achète en cd. Et si possible en digipack. J'adore les digipack et si il y a des éditions limitées avec un dvd et tout. […] Mais le mp3 bon, comme tout le monde je télé.. Même encore maintenant parce que tu sais c'est pas les plus gros labels qui envoie des cd aux petites radios, c'est les tout petits labels qui envoient des cd. Les gros labels, les Nuclear Blast, les Century Media, ils t'envoient un lien pour télécharger l'album en mp3, ils vont pas envoyer des milliers de cd partout dans le monde. Donc évidemment je télécharge moi aussi les liens que m'envoient les labels, ou des trucs comme ça, mais c'est pas pareil quoi. Je mets ça sur une clé usb quand j'ai envie, je vais à la radio, je mets ma clé usb, je passe mon morceau, et puis pour la semaine suivante, bah j'enlève ce morceau-là de ma clé usb. […] Voilà, il finit quelque part sur mon disque dur, je sais pas où, parce que j'en ai un qui fait deux téra [-octets], j'en ai des externes et tout, enfin... Donc pour moi, [quand] vraiment quand j'aime, il faut avoir le cd. Parce que là, c'est pas le même plaisir, t'as les paroles... » (Karen, 40 ans, Nantes)

> « En vinyle j'en ai 200-300. Mais en cd c'est plutôt plus de 3000. Et des cassettes, j'en n'ai pas tant que ça, une centaine. Mais les cassettes, c'est vrai que j'avais arrêté pendant des années, je m'en étais même débarrassé de certaines parce que j'avais même plus ce qu'il fallait pour les lire, et puis après je me suis dit bah non, c'est con. J'ai racheté une chaîne hifi avec un lecteur cassette intégré pour pouvoir les relire. […] sur les 3000 cd, y'en a à peu près 700-800 que j'ai eu grâce à VS [webzine]. Donc il y a beaucoup de trucs en version promo évidemment, des trucs en CD-R, ou des versions définitives avec le digipack. En ce moment, quand on reçoit des trucs de chez Season of Mist [label], c'est le définitif. Ils s'emmerdent même plus à faire le cd promo, ils envoient le digipack. Là je vais recevoir dans la prochaine fournée qui devrait arriver, demain sûrement, la réédition du Septic Flesh et ce sera la version définitive. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Dans le cas d'Eric, le choix de l'objet vinyle se justifie par la beauté de l'objet et les spécificités sonores, tandis qu'au quotidien, il cumule sa collection de vinyles avec un abonnement à une plateforme de streaming. Il fait par ailleurs remarquer comment, pour lui, le streaming, l'achat de disques, de places de concert et d'objets dérivés sont mécaniquement imbriqués dans ses propres pratiques de consommation musicale :

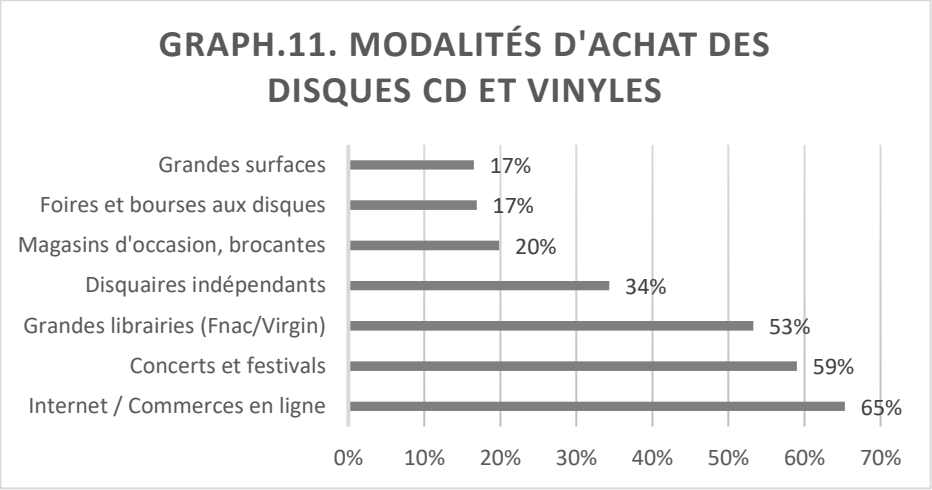
> *« Et pourquoi que vinyle du coup ?*
> Parce que à la limite, avoir un objet… Au final je vais pas l'écouter tant que ça avec l'objet, alors autant qu'il soit joli. Et puis après j'aime bien le son du vinyle aussi, le son est cool. C'est juste pour ça, y'a des vinyles que j'ai toujours pas ouvert.

Ah ouais ? [rires] ouais donc c'est vraiment pour l'objet quoi, un côté collectionneur un petit peu.
Bah ouais mais le vinyle c'est quand même chiant hein, il faut le mettre sur la platine, il faut le retourner. Donc ça c'est quand j'ai envie de me poser, je me mets un vinyle, mais sinon c'est Spotify, c'est tellement pratique.
Tu payes l'abonnement sur Spotify ?
Ouais, je paye 5 euros par mois. Donc c'est que dalle au final pour avoir accès à tout. Donc au final je file de la tune, mais pas beaucoup, au groupe sur Spotify, après j'achète le vinyle, et puis après je vais au concert et j'achète un t-shirt. » (Eric, 32 ans, Nantes)

Ces différents témoignages mettent ainsi en évidence les différents *cadres de l'expérience* rattachés à chaque type de support. Car choisir d'acheter un disque vinyle, un cd, de télécharger un MP3 ou d'écouter de la musique en streaming ne suppose pas le même type d'usage, ni le même type d'expérience esthétique. Cependant, tous participent d'une même mise en scène de l'expertise amateur : le discours de connaisseur sur le choix des supports ainsi que les moments adéquats pour en faire bon usage en fonction de leurs propres critères, révèle une façon souvent organisée, planifiée et raisonnée d'afficher son goût pour un certain type de musique. La grande diversité des supports disponibles aujourd'hui sur le marché a ainsi favorisé une nouvelle forme de personnalisation de la consommation musicale, avec ses rites et ses objets, parmi lesquels les amateurs opèrent des choix qui leur semblent les plus judicieux en fonction de critères à la fois éthiques, esthétiques et techniques. Cette rationalisation de la consommation musicale ne se limite d'ailleurs pas seulement au choix des supports musicaux, mais se traduit également dans l'acte d'achat lui-même, qui représente souvent pour les amateurs une forme de soutien économique à la scène musicale qu'ils promeuvent.

1.2.Modalités d'achat ou d'acquisition des objets musicaux

Se procurer un disque, l'acheter à la Fnac ou sur le site d'un label indépendant, le télécharger gratuitement ou l'écouter sur YouTube, sont des actes du quotidien auxquels les amateurs donnent du sens au regard de leurs propres pratiques de consommation musicale. En cela, observer la façon dont les amateurs de metal font l'acquisition de leurs objets musicaux nous permet à la fois de comprendre les valeurs attachées à la participation à un marché musical de niche, tout comme il nous éclaire également sur les formes de prescriptions qui s'opèrent avant ou au moment de l'acte d'achat.



L'achat de disques cd ou vinyles sur Internet et sur les commerces en lignes est ainsi devenu la modalité d'achat la plus répandue chez les amateurs de metal (65%). Les plateformes d'achat les plus citées sont Amazon ou Price Minister, mais les amateurs interrogés font également très souvent référence aux sites des groupes[282], aux sites des labels ou des « distro »[283], évoqués le plus souvent lors des entretiens pour signifier leur volonté de réduire les intermédiaires et de faire en sorte que leur achat bénéficie le plus directement possible aux acteurs de la scène. Dans les deux cas, qu'il s'agisse de « grands » ou de « petits » distributeurs en ligne, il faut observer en quoi le fait de privilégier les achats sur le web plutôt qu'en magasins relève de la négociation de critères à la fois pratiques et éthiques pour les amateurs :

> « Ça m'est arrivé de payer des prix de cons pour des trucs qui n'étaient plus édités. Et autant que possible, j'essaye de l'acheter au groupe, quand le groupe le met lui-même à la vente. Tu les contactes directement, au moins tu sais que c'est eux qui récupèrent le pognon et puis c'est pas plus mal de faire ça comme ça. » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

> « Je télécharge, c'est pas bien. Sinon j'achète principalement les indépendants. Depuis que j'ai découvert que les labellisés touchaient peanuts sur un album qu'ils sortaient, du coup j'ai plus envie. Si je devais filer 50 centimes pour l'album que j'ai téléchargé, je le ferais, sinon voilà. Par contre les indépendants oui, j'achète quasiment à chaque fois parce que là je sais que sur les 5 euros, à part le prix du cd, tout revient dans leur poche et du coup c'est plus intéressant de faire vivre la scène locale metal. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

[282] Voire même à des achats contractés directement auprès des membres des groupes, par mail ou Facebook le plus souvent, dans le cas de groupes à faible notoriété, qu'ils soient français ou internationaux.
[283] Diminutif de « distributeur », employé pour qualifier les « petits distributeurs » ou les « indépendants » d'avec ceux de la grande distribution.

La dématérialisation de la musique en ligne a également entraîné avec elle une forme de dématérialisation de l'écoute, et de nouveaux modes d'acquisition de la musique, qu'il s'agisse du téléchargement légal sur les plateformes telles qu'iTunes, du téléchargement illégal sur Torrent, de l'échange de clés USB ou de disques durs ou l'achat d'un accès à un catalogue en streaming tel que Spotify ou Deezer[284]. Le premier critère qui justifie l'acquisition de la musique en ligne est ainsi souvent celui de l'accessibilité des objets musicaux de niche[285] :

> « Je fais beaucoup de téléchargement. C'est souvent du téléchargement de groupes dont tu trouves pas les cd, ou alors faut que tu les importes ou que tu les vois en festoche ou des trucs comme ça, donc c'est des choses pas évidente à trouver. C'est pour ça aussi que je télécharge, parce que quand tu trouves un groupe vénézuélien qui fait du grindcore, t'auras pas ça à la Fnac, t'auras pas ça au Furet, ou alors encore si le label a un stand en Europe sur un festival. » (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

Les achats en concert ou à l'occasion de festivals, qu'il s'agisse de les acheter directement aux groupes après leur prestation ou auprès de leur label qui disposent d'un stand dans les festivals, restent une modalité d'achat très partagée chez les amateurs (59%). Cela répond souvent à des motivations éthiques : faire profiter financièrement directement aux groupes et aux petits acteurs – le plus souvent amateurs – de leur achat, mais aussi des motivations symboliques et relationnelles : la proximité physique avec les musiciens ou les acteurs, les discussions entre amateurs, peuvent aussi motiver ces pratiques. De manière générale, les enquêtés font souvent référence à l'importance que revêt pour eux le fait de faire « vivre la scène locale » comme l'illustrait plus haut le témoignage de Jonathan, dans le cas d'achats auprès de groupes amateurs.

Les achats auprès de grandes chaînes de libraires (Fnac, Virgin, Le Furet du Nord à Lille, Espace Culturel E.Leclerc à Nantes Paridis) ne sont pas en reste pour autant, puisque 53% des enquêtés déclarent y faire leurs achats musicaux. Cela se justifie le plus souvent par l'existence d'un rayon spécialisé « hard rock/metal » suffisamment fourni dans certaines de ces enseignes, et qui suppose le plus souvent que le responsable du rayon soit également un connaisseur :

> « Je commande sur le net la plupart du temps. Parce que le truc c'est qu'au final au niveau disquaires, y'a pas grand-chose. Alors à Nantes, je sais qu'il y avait une boutique, mais il me semble que ça a fermé y'a quelques années. Maintenant y'a les rayons de la Fnac et des Espaces culturels Leclerc qui comment à grandir un petit peu.

[284] Nowak R., « The Material Modalities of Music Consumption », *in Consuming Music in the Digital Age. Pop Music, Culture and Identity*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.
[285] Anderson C., *La Longue traine*, Paris, Pearson Education France, 2007.

On m'a parlé de Leclerc ouais, je suis étonnée mais...
Ouais ouais, mais alors je sais pas si c'est le même mec qui gère les trucs, mais pareil, du côté de Guérande, là où je bosse, y'a un type, le mec qui s'occupe du rayon vinyle, il est complètement fou quoi. Tu trouves des trucs de The Obssessed, de Wino, enfin des trucs, je me dis mais qui va acheter ça ? Enfin, moi je les achète, je suis content. Le mec qui s'occupe du rayon disque est vraiment bon quoi. Mais à Saint Naz par exemple, y'a plus un seul disquaire. Et j'imagine que c'est un peu partout pareil. Du coup l'intérêt maintenant pour se procurer des trucs, c'est le net. » (Florian, 26 ans, Saint Nazaire)

« J'aime bien aller au Furet [du Nord] de temps en temps. Je pense que le gérant du rayon est un fan de metal. C'est déjà arrivé quand je regardais les cd, comme il voyait que j'achetais souvent Darkthrone, il m'a proposé des groupes. Ça a l'air d'être vraiment un passionné, donc j'aime bien y aller et puis les cd sont pas trop chers, parce que c'est un critère aussi. Sinon j'achète sur Amazon souvent. C'est déjà arrivé que j'achète aussi sur les sites des labels. Ça dépend des groupes, il y en a qu'on trouve plus facilement sur internet, d'autres qu'on trouve en magasin pas trop cher. Après il y a O'Cd sur Lille, qui est un magasin d'occasion où on peut trouver des choses intéressantes aussi. » (Marion, 24 ans, Lille)

La responsable du rayon musique de la Fnac de Nancy que nous avons rencontrée est elle-même une amatrice de metal, repérable par son look au milieu des autres employés du magasin. Elle nous apprend que tout le rayonnage vient de changer. Il y a quelques années, le metal bénéficiait d'un espace beaucoup plus grand dans une alcôve, à un autre endroit (au fond) du magasin, mais que depuis la création du rayon enfants, l'ensemble du rayon disque s'est vu considérablement réduit. Ils ont donc créé une alcôve « Variétés Françaises » et une autre « Variétés Internationales », dont le classement lui semble un peu approximatif, selon la place dont ils disposent. D'après elle, bien que l'ensemble des rayonnages aient été allégés, le metal dispose maintenant d'un beaucoup plus grand rayon que le rap par exemple, parce que « ça marche bien » et qu'il y a « un gros potentiel dans l'Est, comparé au sud par exemple », où on trouverait plus de rap. Nous constatons effectivement que le metal est la seule sous-catégorie des « variétés internationales » qui est aussi bien représentée, au contraire des rayons « Électro », « Rock indépendant », « Rap », « Soul/Funk » ou de la « Country », également classés par des rayons spécifiques autres que le grand rayon « Pop Rock ». Le rayon « Metal » dispose par ailleurs de trois bornes d'écoute libres où sont proposées les nouveautés. D'après la vendeuse, le *death metal* a bon public à la Fnac de Nancy. Après consultation du catalogue, la vendeuse nous indique qu'ils disposent d'environ 5000 albums de metal en stock et de 2000 références (noms de groupes) différents. Le rayon « Metal » de la Fnac de Nancy possède

également une particularité : c'est le seul dont l'affichage possède un code couleur particulier. « Metal » y est inscrit en grosses lettres blanches sur fond noir, avec une typographie spécifique, alors que tous les autres rayons musicaux possèdent des panneaux dont les noms sont écrits en noir sur fond blanc, avec un point de couleur pour repérer chaque sous-catégorie. Cette mise en scène de l'espace de vente réservé au metal démontre une volonté affichée de distinguer le rayon metal du reste de l'offre variété internationale, qui prend de fait une place relativement privilégiée au sein de l'alcôve. En dépit d'ailleurs de la « Pop rock », qui reste pourtant de loin de rayon le plus imposant en termes de quantités de disques disponibles, mais qui ne possède pas de mise en évidence visuelle spécifique aussi marquée. Ce qui semble s'expliquer par le fait que la *pop rock* s'avère une catégorie musicale générique qui désigne quantité d'esthétiques différentes et s'adresse à des publics assez diversifiés. Ce traitement spécifique accordé au genre metal dans la présentation de l'offre au sein de grandes enseignes musicales n'est cependant pas systématique et s'avère adapté en fonction de chaque magasin et de sa clientèle locale, mais aussi de la sensibilité personnelle des responsables de rayon à ces esthétiques musicales, comme c'est le cas à la Fnac de Nancy, dont les choix opérés par la responsable de rayon et sa connaissance de la musique metal, incitent les amateurs locaux à fréquenter l'enseigne. Lors de notre entrevue, elle avance d'ailleurs qu'il existe une scène *death* assez développée dans l'Est de la France. Pour le reste, ce sont à l'évidence les groupes les plus connus – elle cite System Of A Down, Marilyn Manson, Gojira – qui se vendent le mieux. Elle nous dit par ailleurs accepter toutes les propositions de groupes locaux qui souhaiteraient se faire distribuer dans le rayon. Elle accepte ainsi entre 5 et 10 albums selon la notoriété du groupe. Le groupe doit au préalable être référencé, puis elle l'entre au catalogue.

De la même façon que pour les disquaires indépendants spécialisés (34%), de moins en moins nombreux depuis le développement des plateformes de vente en ligne, les amateurs font ainsi souvent référence à la qualité de la sélection proposée par certains responsables des rayons disques au sein de grandes enseignes spécialisées dans la distribution de produits culturels, ainsi que du choix disponible d'objets qu'ils peuvent manipuler.

Le marché de l'occasion, représenté par les magasins, spécialisés ou non, dans la vente d'objets musicaux, les brocantes (20%), mais aussi les foires et les bourses aux disques (17%) est également une modalité d'achat non négligeable chez les amateurs de metal, notamment dans la recherche de contenus rares :

> « Souvent, quand tu fais des vieilles brocantes ou des conneries, tu vois un truc et « putain, qu'est-ce que c'est que ça ? ». Et juste à la pochette, tu l'achètes. Bon bah, des fois c'est de la merde, mais des fois tu découvres un bon truc. » (Florian, 26 ans, Saint Nazaire)

Comme on le constate dans cet exemple, l'esthétique de la pochette d'un disque peut parfois à elle seule motiver l'achat et susciter la découverte. Mais de nombreux autres critères rentrent également en compte dans les critères de choix opérés par les amateurs de metal pour constituer leurs collections.

Critères de choix dans l'acquisition des objets musicaux

Passer à l'acte d'achat dans le domaine de la consommation d'objets musicaux suppose le plus souvent d'avoir eu connaissance au préalable des objets en question. Pour ce faire, les amateurs ont recours à un grand nombre de dispositifs sociotechniques et de prescriptions musicales en fonction des occasions données. Le téléchargement sur Internet est la méthode la plus régulièrement citée pour pouvoir « goûter » la musique avant de l'acheter. De récents travaux confirment d'ailleurs que l' « effet d'échantillonnage » [286] produit par le téléchargement illégal, peut alors avoir un effet positif sur les ventes[287]. Ce qu'illustrent ces deux enquêtés :

> « Je télécharge en général pour me faire une idée de la musique. Si ça ne me plait pas je vais laisser de côté, si ça me plait je vais finir par acheter l'album. » (Marion, 24 ans, Lille)

> « Je télécharge énormément. Mais j'achète aussi. Je télécharge beaucoup parce que j'en ai besoin pour me ternir au courant de l'actu, pour découvrir ou pour la radio, il faut toujours des nouveautés en permanence. (Sheb, 39 ans, Lille)

Parmi les réponses libres du questionnaire, l'écoute préalable en concert a également été citée dans un tiers (32%) des autres choix : « après m'être pris une claque en concert »[288]. Sont également cités régulièrement, l'attrait pour la pochette : « une belle pochette d'album est important pour moi »[289] ; ou encore les recherches de groupes ou de projets musicaux par

[286] Bastard I., Bourreau M., Moreau F., « L'impact du piratage sur l'achat et le téléchargement légal. Une comparaison de quatre filières culturelles », *Revue économique*, 2014/3 (Vol. 65), pp. 573-600.
[287] Peitz M., Waelbroeck P., « The effect of internet piracy on CD sales. Cross-section evidence. » *Review of Economic Research on Copyright Issues*,1(2), 2004. pp. 71-79.
[288] Citation d'un commentaire d'enquêté dans les réponses au questionnaire.
[289] Citation d'un commentaire d'enquêté dans les réponses au questionnaire

affiliation : « le label Great Dane records : j'achète quasiment tout »[290], « je parcours le site metal-archives.com et ses recherches par groupes associés »[291], ou grâce aux algorithmes de recommandation des plateformes d'achat ou d'écoute en ligne : « grâce aux outils de sélection type 'artistes similaires' dans Spotify ou AllMusicGuide »[292], « par association de groupes sur internet (ex les suggestions sur Youtube) »[293]. La prescription musicale est ainsi grandement favorisée par les filtres de recommandations disponibles en ligne ou les classements musicaux, que ces derniers soient générés de façons automatiques en fonction des meilleurs notes ou des classements individuels des consommateurs : « les Tops metal du site internet "Rate Your Music" », ou réalisés par les instances traditionnelles de la critique musicale : « tops albums de tous les temps dans les magazines »[294]. L'usage de ces outils techniques participent ainsi de ce que Fabien Granjon et Clément Combes qualifient de « *numérimorphose* des pratiques de consommation musicale » en ce que « les plus récents dispositifs de communication sur réseau sont surtout actualisés par les amateurs qui développent un rapport expert à la musique »[295].

Ce type de rapport expert à la musique suppose donc ainsi la participation d'autres experts à la mise en visibilité et au classement de leurs propres goûts, par exemple sur des bases de données collaboratives, qui permettent ensuite à d'autres amateurs d' « explorer le goût des autres »[296] pour élaborer leurs propres sélections musicales :

> « Je fais partie d'un site qui s'appelle Rate Your Music, c'est une base de données musicale et donc j'ai toute ma collection qui est bien rentrée là-dedans au millimètre, avec la bonne référence, la bonne version du cd avec le numéro de catalogue qui correspond, donc j'ai passé des heures là-dessus à scanner des pochettes et à rentrer des infos. […] Sur Rate Your Music on peut aussi faire la liste des concerts, donc j'essaie de maintenir un agenda. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Le « travail » millimétré de classement opéré par certains de ces amateurs très investis n'est pas simplement motivé par des formes de gratifications symboliques, mais ces classements servent également d'outils pour rationaliser le quotidien de leurs pratiques de consommation, depuis le recensement de leur propre collection pour organiser les futures acquisitions, le

[290] Citation d'un commentaire d'enquêté dans les réponses au questionnaire
[291] Citation d'un commentaire d'enquêté dans les réponses au questionnaire
[292] Citation d'un commentaire d'enquêté dans les réponses au questionnaire
[293] Citation d'un commentaire d'enquêté dans les réponses au questionnaire
[294] Citation d'un commentaire d'enquêté dans les réponses au questionnaire
[295] Granjon F., Combes C., « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux*, 2007/6 (n° 145-146), pp. 291-334.
[296] Granjon F., Combes C., *ibid.*

partage de leurs informations avec d'autres amateurs experts dont ils « exploreront les goûts » à leur tour, jusqu'à l'élaboration d'agendas pour organiser leurs sorties en concerts.

1.3. Développer son goût grâce aux passeurs

Les outils non-humains de prescription musicale

Comme le rappelle Jean-Marc Leveratto, « l'industrie culturelle a permis à chacun d'accéder à la mémoire artistique » et autorise « aujourd'hui de domestiquer et de mobiliser très facilement des objets autrefois attachés à des lieux ou à des corps. »[297]. L'usage des médias spécialisés et d'internet permet effectivement aujourd'hui aux amateurs de développer un certain nombre de connaissances encyclopédiques sur les objets de leur passion et modifie d'ailleurs les modalités de l'expérience artistique. L'accès de plus en plus aisé aux informations précises et référencées – comme l'illustre par exemple l'encyclopédie anglophone en ligne « Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives[298] » spécialisée sur le metal et bien connue des amateurs – accélère ainsi le processus de domestication de l'expérience artistique et la rationalisation de leur pratique. Une telle émancipation des amateurs vis-à-vis des formes de médiations professionnelles et institutionnelles de transmission de la culture artistique autorise par là même à revaloriser la compétence culturelle du public[299]. En ce sens, si le rôle des médias et des industries culturelles consiste à rendre accessible ce qui était vu comme inaccessible, il n'est pas étonnant que les amateurs de metal s'en soient si facilement emparé dès le début de sa généralisation — à partir des années 2000 — à l'ensemble des foyers français pour y nourrir leur besoin d'étayer une culture musicale en constante construction.

Le passage de l'avant à l'après internet est à ce titre particulièrement prégnant dans les discours des enquêtés lorsqu'ils évoquent les moyens qu'ils ont, ou qu'ils ont eu, à disposition pour découvrir de nouveaux groupes et développer leur culture musicale :

> « C'était avant que j'ai le net et compagnie, donc les trucs que je découvrais, je les piquais à la médiathèque. […] Donc c'est plus tard que j'ai commencé à vraiment m'intéresser de plus près au truc et à acheter des magazines et commencer à avoir internet et à fouiller dessus pour trouver d'autres trucs » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

[297] Leveratto J.-M., Préface non publiée de *La Mesure de l'art*, 2006.
[298] Disponible à cette adresse : https://www.metal-archives.com/
[299] Au sens où J.M. Leveratto développe l'idée du « spectateur ordinaire » : Leveratto J.-M., *op. cit.*, 2006

« Moi j'étais très fanzine. Y'avait pas internet » (Karen, 40 ans, Nantes)

« J'achetais les magazines, de toute façon y'avait pas le net » (Fred, 36 ans, Rennes)

Les fanzines, les magazines ou la consultation des collections de disques dans les médiathèques constituent ainsi un ensemble de formes de médiations récurrentes qui permettent aux enquêtés de se procurer objets musicaux et informations référencées à leur propos, tout autant que les avis justifiés de critiques musicaux à propos des sorties musicales du moment. La variété des informations disponibles grâce à ce type de médiations restent néanmoins circonscrite par un certain nombre de contingences techniques évidentes : un magazine, un fanzine ou une médiathèque ne peuvent proposer qu'une sélection de références limitées, sélectionnées par ailleurs par d'autres individus dont les critères ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux des usagers et ne permettent donc pas toujours de répondre à leurs attentes.

Parmi les enquêtés, 31% déclarent lire ou avoir lu[300] régulièrement un ou plusieurs magazines spécialisés dans la musique metal, et 3% seulement déclarent lire des fanzines de façon régulière. Parmi les titres cités, *Rock Hard* et *Metallian* représentent la plus grande partie des lectures. On peut égalment remarquer la lecture de magazines étrangers[301]. En ce qui concerne les fanzines, il s'agit d'un média d'information amateur, le plus souvent très spécialisé, pour lequel les pratiques sont fortement éclatées. En effet, sur les 15 enquêtés qui ont déclaré lire régulièrement ce type de support, 13 titres de fanzines différents ont été cités. Ce qui semble témoigner de la pratique de niche extrême que représente la lecture de fanzines papier. En revanche, 61% des enquêtés déclarent consulter, voire participer régulièrement à des webzines en ligne. En tête des webzines français, Metalorgie et VS-Webzines, cités indistinctement par les enquêtés issus des trois scènes étudiées, ce qui renforce le caractère translocal recherché par ce type de média spécialisé.

[300] Certains des titres cités ont actuellement disparu, tels que Enfer Magazine (1983-1987), Hard Rock Mag (1984-2015), Hard Force (1985-2000), Hard'n'Heavy (1987-2010), Rock One (2003-2011).
[301] Voir Annexes XVI Entretien Florian, 26 ans, Saint-Nazaire.

Tab.5. Magazines, fanzines, webzines et autres médias consultés par les enquêtés

Magazines		Fanzines		Webzines, forums et sites spécialisés (cités plus de 5 fois)[302]	
Rock hard	75	Presto[303]	3	Metalorgie	114
Metallian	55	In extremis	2	VS-webzine	103
Hard Rock mag	24	Screams From The Grave	2	Radio metal	34
New Noise	10	Alternativ News	1	Spirit of metal	31
Metal Obs'	13	Everiday is like a Sunday	1	French Metal	14
Hard and Heavy	6	Foedus Aeternus	1	U-zine	13
Metal Hammer (UK)	4	Iron Maiden FC	1	W Fenec	11
Obsküre	4	Les Templiers	1	Hard Force Web	10
Guitare part	2	Obituaire Putride	1	Thrashocore	10
My Rock	2	Pariah Child, Morbid Tales	1	Metal Sickness	9
Rock One	2	So What	1	Nightfall In Metal Earth	9
Rock Sound (UK)	2	Temple of Damnation	1	core and co	7
Elegy	2	Underground Investigation	1	Guts Of Darkness	7
Metaluna	2			Metal Archives : Encyclopaedia Metallum	7
BLAST! (nuclear blast) (All)	2			Blabbermouth	6
Decibel (USA)	1			La Grosse Radio Metal	6
Alt Press	1			Pelecanus	6
Enfer Magazine	1			Hellfest Forum	5
Hard force	1			Pavillon 666	5
Iron Fist (UK)	1			Slow End	5
Kerrang! (UK)	1				
Terrorizer (UK)	1				
Rolling Stone	1				
Répondants	**31%**		**3%**		**61%**
Total enquêtés	**519**		**519**		**519**

Si le recours aux médias papier ou à des établissements publics de diffusion culturelle comme les médiathèques reste encore fréquent aujourd'hui chez les amateurs de metal, dans une optique de diversification ou de spécialisation de leurs connaissances, ils ont néanmoins largement remplacé ces différents outils ou leur usage intensif par d'autres médias, notamment depuis le développement de la génération d'interfaces numériques nommées « web 2.0 », l'avènement des réseaux sociaux et des plateformes interactives de diffusion de contenu. Ainsi, les enquêtés évoquent un certain nombre d'outils numériques dont la polyvalence

[302] En tout, 115 webzines ou forums ont été cités dans les questionnaires. La liste détaillée se situe en Annexe XIV.

[303] Presto était un magazine gratuit, originellement fanzine punk, rock et metal, distribué uniquement dans le Nord-Pas-de-Calais à 30 0000 exemplaires pendant 25 ans et souvent consulté par les amateurs pour son agenda de concerts très détaillé. Il n'est plus distribué depuis 2014.

permet à la fois l'accès à un très large contenu, mais aussi à une spécialisation des recherches qui en font de puissants outils d'information, tout comme de prescription culturelle[304] :

> « En gros par exemple je vais écouter un album sur Youtube et puis je regarde dans les suggestions. Ou alors il y aussi le site Grooveshark [fermé depuis 2015], qui est un site qui répond un peu au même principe que Deezer et qui propose le système radio. Et quand tu écoutes un truc, il te propose des trucs similaires et il nous les lance comme ça, avec un système de j'aime, j'aime pas, pour réorienter les goûts et là, ça aide beaucoup. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

> « T'as un truc aussi qui est génial, c'est les suggestions YouTube. Alors autant des fois, t'as de la merde et autant des fois, t'as la petite pépite et puis du coup, ça te permet d'aller chercher un poil plus loin. Après t'as certains forums. Tu vois, y'a un forum auquel je pense, c'est DFFD, Doom Forever Forever Doomed. Je traîne pas dessus parce que ça m'intéresse pas de poster, mais de temps en temps je vais faire un tour dessus et puis je regarde, ah bah tiens, tel machin, tel machin, tel machin... Et puis je note des noms et je vais voir à quoi ça ressemble. » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

Comme l'observe Dominique Pasquier, « Internet joue aussi un rôle actif comme lieu de confrontation des préférences culturelles. Les chats ou les forums ne sont pas seulement des lieux d'échange, ils sont surtout des lieux où s'élaborent en commun la définition des pratiques valorisées ou valorisantes »[305]. L'essor des plateformes de réseaux sociaux telles que MySpace, puis Facebook, a ainsi considérablement changé les modalités d'accès à la musique et les formes de la prescription musicale. Ces nouvelles plateformes participent également à une mise en réseau des amateurs, des groupes et des différents acteurs qui composent la scène metal, facilitant ainsi la diffusion d'informations et surtout leur rapidité. Les amateurs peuvent ainsi être informés sans délais des actualités des groupes qui les intéressent, ce qui leur donne l'occasion d'intensifier d'autant plus leurs pratiques de consommation et leur investissement au sein des scènes :

> « Maintenant y'a Facebook qui permet de découvrir pas mal de trucs, parce que tel groupe va parler d'un autre, « ah bah tiens on est en tournée avec machin », ça permet déjà d'avoir de... Tu te dis, bon bah si ils tournent avec tel groupe que j'aime bien, à priori, je vais aller écouter » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

---

[304] Ribac F., « Ce que les usagers et Internet font à la prescription culturelle publique et à ses lieux : l'exemple de la musique en Île-de-France », Rapport de recherche commandé par le programme « Culture et territoires en Île-de-France », Ministère de la Culture et Conseil général de Seine-Saint-Denis, 2010 ; Garcin P., « Internet et les nouvelles formes de liens publics/artistes », *Sociétés*, 2012/3 (n°117), pp. 101-112.

[305] Pasquier D., « La culture comme activité sociale », *in* Maigret E., Macé E. (dir.), *Penser les médiacultures : Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005, p.115

> « Facebook principalement. Myspace aussi à l'époque puisque les groupes pouvaient diffuser leur musique. Après il y a French Metal webzine. […] Les musiciens parlent de leurs propres concerts mais ils aiment bien aussi aller voir les autres pour soutenir ou voir ce qui se fait, donc j'étais au courant des dates ». (Marion, 24 ans, Lille)

L'imbrication de ces différents supports et des différentes modalités de prescription musicale (les amis, les outils de diffusion d'information tels que les réseaux sociaux, les algorithmes de recommandation de plateformes telles que YouTube) participent ainsi de façon combinatoire à l'élaboration des cultures musicale des amateurs et à l'intensification de leurs pratiques :

> « Et puis avec des potes aussi, des gens que j'ai rencontré y'a pas très longtemps qui postent sur Facebook. Alors tiens, Facebook, tu peux mettre des liens YouTube. Alors là du coup, c'est génial ! Parce que tu cliques sur un lien, « ah ouais, ça c'est cool », et puis les suggestions, et puis après t'en as encore d'autres. Donc du coup tu t'en sors plus, mais... J'essaye de me limiter, parce que sinon tu découvres des trucs sans arrêt quoi. » (Florent, 26 ans, Saint-Nazaire)

Dominique Pasquier parle d'un double processus de délocalisation et stylisation par homologie des pratiques culturelles : « délocalisation car les produits culturels ont une diffusion sociale beaucoup plus large et rapide qu'avant »[306]. Elle illustre cette idée avec l'exemple du rap, né dans les ghettos noirs et qui, sous l'effet de sa médiatisation parvient à toucher toutes les couches sociales. Le parallèle est également observable à propos du *heavy metal*, né dans les banlieues ouvrières de Birmingham et aujourd'hui largement diffusé à l'échelle mondiale. Le processus de « stylisation » repose quant à lui sur le rôle joué par les médias dans la diffusion de ces mouvements culturels, dans le sens où « l'économie médiatico-publicitaire qui s'est affirmée depuis les années 80 » permet de « proposer un produit culturel comme un mode de vie en l'associant d'emblée à des styles vestimentaires, des sports ou des manières de parler »[307]. Nous pouvons ici faire l'homologie avec le phénomène de stylisation dans les années 1970 des mouvements *punk*, *mods* et *skinheads*, mis en évidence par Dick Hebdige dans *Le sens du style*[308], bien que ce dernier s'intéresse d'avantage au caractère spectaculaire des détournements punk qu'au rôle joué par les médias dans leur diffusion. En ce sens, Dominique Pasquier considère que « c'est à l'intersection entre les réseaux d'insertion locaux (les groupes de pairs) et les systèmes culturels de représentation proposés par les médias que l'on doit aujourd'hui observer le travail de sociabilité dans la culture et

[306] Pasquier D., *ibid*., p. 115.
[307] Donnat O., *Les français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994, cité par Pasquier : Pasquier D., *ibid.*, p. 115.
[308] Hebdige D., *Sous-culture : Le sens du style*, Paris, Zones, 2008.

comprendre l'élaboration des hiérarchies de légitimité »[309]. Ce qui sera précisément l'objet de ce prochain chapitre.

2. Évaluation et critères de qualité

Les goûts ainsi partagés posent également la question des facteurs qui amènent des individus parfois très éloignés géographiquement à encenser la qualité des mêmes objets. Les consensus sur la qualité des objets musicaux s'opèrent-ils uniquement à travers le partage d'un réseau de connexions « visibles » et « invisibles » et grâce aux multiples formes de diffusion médiatique ? Comment expliquer dans ce cas que des personnes très éloignées géographiquement et sans lien apparent découvrent un jour le metal par l'écoute « fortuite » d'un album particulier, et que cet album est régulièrement le même à différentes époques et différents endroits, si ce n'est par le fait qu'il existe effectivement des objets de qualité dont la valeur est reconnue par l'usage de critères de jugement partagés ?

2.1.Ce que le metal fait au corps

Pour comprendre l'implication corporelle de l'amateur dans le contact avec les objets musicaux qui fondent sa passion, Jean-Marc Leveratto s'appuie, dans son *Introduction à l'Anthropologie du spectacle*, sur la différenciation opérée par Deleuze et Guattari entre *affects*, *percepts* et *concepts*[310]. Il l'articule à une analyse de l'expérience spectatorielle considérée comme une activité de mesure à la fois esthétique, technique et éthique, de la valeur intersubjective d'une œuvre[311]. Ainsi, du point de vue des *affects*, le spectateur fait l'expérience de la nature et de l'intensité de certaines émotions esthétiques. Du point de vue des *percepts*, il reconnaît la configuration et l'originalité de certains matériaux et formes caractéristiques d'un certain genre d'œuvre. Et par la prise en compte des *concepts*, il contrôle d'un point de vue éthique la signification de la situation, c'est à dire le jeu, l'interrogation critique, l'expérimentation qui est au fondement de l'œuvre. Pour l'auteur, les raisons personnelles d'aimer une œuvre sont donc aussi des raisons corporelles, puisqu'elles consistent dans les émotions qui résultent de l'incorporation par le spectateur du spectacle et

[309] Pasquier D., *op cit.*, 2005, p. 115.
[310] Gattari F., Deleuze G,, « Percept, affect, concept », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, pp. 154-188.
[311] Leveratto J.-M., *op. cit.*, 2006.

de sa participation affective à la situation[312]. Dans son analyse sur les fans d'Elvis Presley, Gabriel Ségré nous fournit également un certain nombre d'outils pour observer les mécanismes de l'écoute. Il distingue ainsi la façon dont les fans élaborent une « construction de soi comme auditeur, c'est-à-dire à la fois d'une trajectoire biographique, et d'un apprentissage, (qui s'enrichit sans cesse de nouvelles expériences), d'une initiation, d'une invention », ce qu'il appelle « l'art d'écouter ». Le deuxième mécanisme qu'il nomme « l'écoute et le culte » articule « système de représentations de cette musique, de son interprète [et] de soi comme auditeur (comme fan) ». Le troisième tient aux « contextes de l'écoute », c'est-à-dire aux « circonstances extramusicales ou 'para-sonores' » : l'environnement, l'« humeur collective ou individuelle », la situation. Le quatrième mécanisme est enfin le résultat d'un « travail » de l'auditeur, d'un contrôle et d'une maîtrise, d'une « intention », d'un « usage » de l'objet écouté à cette fin d'éprouver une émotion[313]. Le rôle joué par la musique sur les corps des auditeurs dans le cadre des « contextes d'écoute » est ainsi visible dans le témoignage de Florian :

> « Je sais pas si c'est le cas pour tout le monde, mais ça influe vachement sur l'humeur aussi, le genre de truc que t'écoutes. Le doom, moi je suis un type qui est assez anxieux de base, et le doom c'est un truc qui est hyper lancinant, hyper hypnotique, ça a tendance à me poser. Si je vais écouter du black metal, je sais que je vais être beaucoup plus énervé tu vois. Moi ça joue vachement sur mon humeur ce genre de trucs là. » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

L'enquêté articule ainsi les émotions ressenties au contact d'un certain type d'objet musical (*affects*), dont il identifie les caractéristiques stylistiques (*percepts*) en mesure de lui faire ressentir ces émotions et contrôle d'un point de vue éthique (*concepts*) la capacité de certains objets à donner du sens aux situations d'écoute. En cela, si le metal est effectivement reconnu par ses amateurs comme une musique dotée d'une grande « puissance » musicale, elle l'est tout autant, de leur point de vue, dans sa capacité à procurer de puissantes émotions :

> « C'est pas un divertissement, c'est pas un truc de supermarché. Tu le vis comme une passion, comme un truc vraiment personnel.
> *Tu le vis de façon très personnelle ?*
> Ah ouais ouais. À une époque j'écoutais de la musique quasiment tout le temps dans ma chambre, dans le noir, vraiment concentrée tu vois, c'est pas un bruit de fond quoi pour moi. C'est pas juste tu fais ta vaisselle et puis t'as un bruit de fond derrière, c'est… je sais pas comment t'expliquer ça, c'est quelque chose qui se savoure ! (rires) Voilà,

[312] Leveratto J.-M., *ibid.*
[313] Segré G., « Écouter les fans écouter. », *Volume !*, 10 : 1, 2013, pp. 111-126.

> il faut vraiment être attentif déjà parce que la musique est compliquée. Moi, étant fan de death et de black, bah ça va vite, alors si tu fais autre chose en même temps, tu captes pas la moitié de ce qui se passe. Et puis bah voilà, c'est ouais une histoire d'émotions. Je vois pas de musique aussi émotionnelle finalement. Bon y'a des morceaux sympas dans tous les styles, mais bon y'a rien qui me mette dans un état… Alors je suis pas du tout quelqu'un d'extra… enfin c'est pas moi qui vais secouer la tête, qui vais faire des gestes quand je vais aux concerts et tout, moi je suis dans un coin, tranquille. Mais intérieurement, ça me remue quoi, ça me remue… » (Karen, 40 ans, Nantes)

Dans le témoignage de Karen, le jugement éthique sur la qualité musicale du metal qu'elle conçoit comme une activité sérieuse (« pas un divertissement ») et non commerciale (« pas un truc de supermarché ») se superpose ici de façon très visible à ce que Jean-Marc Leveratto nomme l'usage du corps comme « instrument de mesure de la valeur artistique »[314] (« intérieurement, ça me remue »). En cela, le contrôle de la qualité opéré les amateurs en situation fait toujours intervenir « les trois dimensions – éthiques, techniques et esthétiques – de l'émotion qui s'entremêlent dans le vécu immédiat de l'évènement »[315]. Ces trois dimensions se retrouvent, de la même façon, imbriquées dans l'usage de critères d'évaluation qui en passent également par la capacité des amateurs à reconnaître parmi l'ensemble des objets appartenant au registre metal, les caractéristiques esthétiques, techniques, mais aussi éthiques propres à chacun de ses sous-genres et qui interviennent comme outils de classification nécessaires à l'organisation et à l'édification de leurs goûts musicaux.

2.2.Classements et rationalisations sous-catégorielles

La trajectoire des goûts musicaux des amateurs de metal implique, comme on l'a vu, une forme d'auto-éducation musicale qui passe par une gradation des goûts, dont l'ambition des amateurs est le plus souvent d'aboutir à la fois à une forme de diversification de leurs connaissances, en même temps qu'une forme de spécialisation de celles-ci, et qui implique la maîtrise des systèmes de catégorisation et des codes inhérents aux sous-genres musicaux afin d'être en mesure d'élaborer un discours autour des objets de leur passion. Dans ce cadre, le parcours musical qui consiste à passer d'un sous-genre à un autre ne signifie pas pour autant l'abandon des premiers, mais s'effectue davantage selon un principe d'empilement. La conception diachronique des gouts musicaux permet ainsi d'appréhender le cheminement de la

[314] Leveratto J.-M., *op. cit.*, 2006, p. 183.
[315] Leveratto J.-M., *ibid.*, p. 190.

construction des goûts et d'esquisser le fondement éthique ou idéologique des carrières d'amateurs. On a pu également observer la prévalence de certains sous-genres revendiqués par les amateurs à certains moments de leur trajectoire, et qui peuvent éventuellement finir par le rester longtemps, en particulier lorsque les individus sont engagés dans des pratiques de production musicale en groupe qui impliquent de s'engager au sein d'un sous-genre spécifique. Par exemple, Florian, aujourd'hui bassiste d'un groupe de *doom metal*, revendiquait son affiliation au *doom* de façon quasi constitutive de son identité (« je suis tombée dans le *doom metal* et je n'en suis plus ressorti »). Le sens que revêt la dénomination par sous-genres dépasse ici encore le simple usage en tant qu'outil de classification, dans le sens où ils fonctionnent également comme espaces d'expressions des singularités de chaque individu. Si chaque parcours des goûts s'avère effectivement singulier, on peut également constater qu'à travers la description de leurs trajectoires, les amateurs de metal traduisent le sentiment de se trouver à travers les productions de certains artistes ou certains sous-genres, qu'ils identifient comme des registres esthétiques qui entrent en résonnance avec eux et leur identité. L'exploration musicale semble ainsi vécue à la fois comme un apprentissage de la qualité musicale, mais aussi comme une quête de soi à travers la musique.

Préférences par sous-genres

Le découpage par sous-genres stylistiques est indiscutablement l'outil de classification le plus usité par les amateurs de metal. L'ensemble des croisements d'influences qu'a connu le metal depuis que celui-ci s'est vu désigné comme genre musical à part entière au début des années 70, au travers de l'appellation d'abord générique de *heavy metal*[316], a amené le genre à subir un découpage terminologique de plus en plus complexifié au fur et à mesure de l'histoire du genre et de ses hybridations stylistiques. Fabien Hein recense ainsi plus de soixante-dix sous-genres dans son ouvrage *Hard-rock, Heavy metal, Metal*, au travers duquel on perçoit bien à quel point l'effort de classification semble nécessaire à l'appréhension de ce registre musical, dont certains sous-genres peuvent s'avérer antinomiques, tant du point de vue des techniques musicales employées, que des imageries et des valeurs attachées à chacun d'eux[317].

[316] Lequel reste encore d'usage aujourd'hui dans les pays anglo-saxons pour le metal en tant que genre.
[317] « En pénétrant plus en avant au cœur de chacun des sous-genres metal, on peut saisir ce qui les caractérise et notamment ce qui le distingue et rapproche à la fois la violence du *death metal* et le caractère éthéré du *dark atmospheric metal*, le minimalisme du *doom metal* et la virtuosité du *symphonic metal*, le satanisme du *black metal* et le christianisme exacerbé sur *christian metal*, le réalisme social clinique de l'industrial metal et les

Pour les amateurs, « aimer le metal » ne revient donc pas à aimer « tout le metal ». Le goût pour le metal se construit ainsi au fur et à mesure que l'expérience s'accumule. La domestication progressive des codes et la maîtrise des lieux communs permet au consommateur régulier de metal d'élaborer un discours sur la qualité artistique du metal et de personnaliser son propre goût. Il devient capable de justifier, en mobilisant ce que Jean-Marc Leveratto appelle des vulgates de la qualité, son jugement esthétique et ses choix artistiques. Les amateurs peuvent ainsi arguer de leur « familiarité avec un certain type de production artistique » pour justifier leur jugement esthétique, démontrer leur capacité à « déterminer le genre d'une œuvre d'art », ou montrer comment ses objets de prédilection possède toutes les caractéristiques qui permettent aux individus avertis de reconnaître une œuvre d'art. A ce titre, le répertoire musical évoqué par les enquêtés dans les entretiens fait souvent référence aux sous-genres, compris comme des catégories génériques à part entière ou des chapelles stylistiques, dans lesquels s'inscrivent leurs groupes favoris :

> « Même en niveau musique en général, j'écoute un peu de tout. Après c'est sûr, je suis plus metal, mais j'ai pas de… Enfin si, j'ai des préférences : le thrash, le death, le death old-school, le death technique on va dire. Tout ce qui touche au black un peu moins. Le black, je suis pas super fan. Après quand tu mélanges du black et du thrash, du black et du death, ça peut être cool. Du Vomitory ou Ra, tout ça j'aime bien. Le stoner aussi, si on peut dire que c'est du metal. Tout ce qui est Kyuss, tout ça quoi. » (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

Les sous-genres sont ainsi souvent découpés eux-mêmes en sous-catégories (*death old-school*, *death technique*), ou recoupés par mélanges (*black-thrash*, *black-death*). Des limites et des frontières, souvent poreuses, sont ainsi tracées par les amateurs, voire parfois aux limites du genre metal lui-même, comme c'est le cas par exemple pour le *stoner*, considéré comme un croisement d'influences entre les premiers groupes de *hard rock* du début des années 1970 et les sonorités plus radicales du *heavy metal*[318]. La précision de ce découpage permet aux amateurs d'organiser leur plaisir musical et agit ainsi comme outil technique dans la domestication du plaisir esthétique des individus au contact des objets musicaux, de la même façon que le font les cinéphiles à propos des objets cinématographiques[319]. À ce titre, l'un des amateurs interrogés utilise précisément la comparaison avec les genres cinématographiques :

échappées oniriques du *metal progressif*, les nostalgiques d'un metal de facture traditionnelle appelé *true metal* et le *neo-metal* s'employant à proposer un certain nombre d'orientations innovantes, etc. » : Hein F., *op cit.*, 2004, p. 11.

[318] Voir le chapitre dédié dans Hein F., *op cit.*, 2004, p. 111.

[319] Jullier L., Leveratto J.-M., *op. cit.*, 2010.

> « Je fais souvent le parallèle des textes de metal avec le cinéma. Dans le cinéma, y'a des comédies musicales, y'a des comédies tout court, y'a des films d'horreur, et puis à chaque fois dans le metal, tu prends par exemple Carcass, ce sera à rattacher à un film d'horreur, à de la boucherie, tu prends les trucs politisés, tu prends les chansons d'amour du glam, […] Allez, Donjons et Dragons[320] à fond, ça ne me parle pas, enfin ça m'intéresse vraiment pas du tout de comprendre les paroles, mais je comprends que ça puisse raconter une histoire et que ça parle ailleurs. C'est souvent chiadé hein d'ailleurs ! C'est ça que j'aime aussi, c'est qu'il y a une grande variété. Avec le jazz, je trouve que ce sont deux genres musicaux qui sont très très riches. Y'a plein de composantes, de sous-genres. Bon, il y en a qui sont un peu exagérés, parce qu'ils sont très très proches. Mais faut vraiment qu'on puisse s'y retrouver. » (William, 42 ans, Nantes)

Savoir caractériser ses goûts (ou ses dégoûts) musicaux avec précision, permet donc de mieux « s'y retrouver » au milieu de la pléthore de groupes et d'orientations musicales différentes, mais sous-entend également d'autres implications qu'un usage purement technique. Dans un article de blog rédigé par un amateur américain et intitulé « You don't actually hate subgenres, you hates assholes », celui-ci prend la défense des outils de classification parfois très élaborés et employés de façon récurrente par les amateurs de metal, parfois qualifiés de snobs ou d'élitistes. Il fait appel à différents arguments pour expliquer l'intérêt de l'usage élaboré de la sous-catégorisation stylistique du metal en faisant référence à l'emploi des classements par genres au cinéma ou en littérature. Il défend ainsi l'usage des sous-genres en tant que formes de labellisation qui offre le moyen d'identifier de façon concise les caractéristiques sonores des objets musicaux. En plus de cela, le dessein exposé en filigrane étant aussi de disposer d'un outil qui permette de débattre sur la qualité des objets avec d'autres initiés :

> « La "Nouvelle Vague du *Heavy Metal* Britannique" (dite, en anglais NWOBHM) a introduit le concept de sous-genre au sein de la communauté metal. C'était nouveau, frais, c'était différent. Et que vous utilisez le terme NWOBHM, vous vous référez à un ensemble spécifique de groupes musicaux avec des sons caractéristiques. C'était quelque chose de plus dur, plus rapide et de plus compétent au plan technique que d'autre styles de metal. Iron Maiden et Black Sabbath sonnent très différents et pour être capable de discuter de ces différences, vous avez besoin d'une étiquette (*label*) qui reflète ces différences […] L'élaboration de sous-genres (*sub-genrefication*) est une manifestation exemplaire de ce qu'on pointe lorsqu'on parle d'un « espace de sous-culture ». Ceci veut dire qu'il existe un espace social (*social area*) réservé

[320] Par l'évocation du jeu de rôle médiéval-fantastique Donjons et Dragons, l'enquêté fait ici référence au « power metal », dont l'imagerie des groupes et les paroles sont ainsi à rapprocher des épopées d'héroïc fantasy.

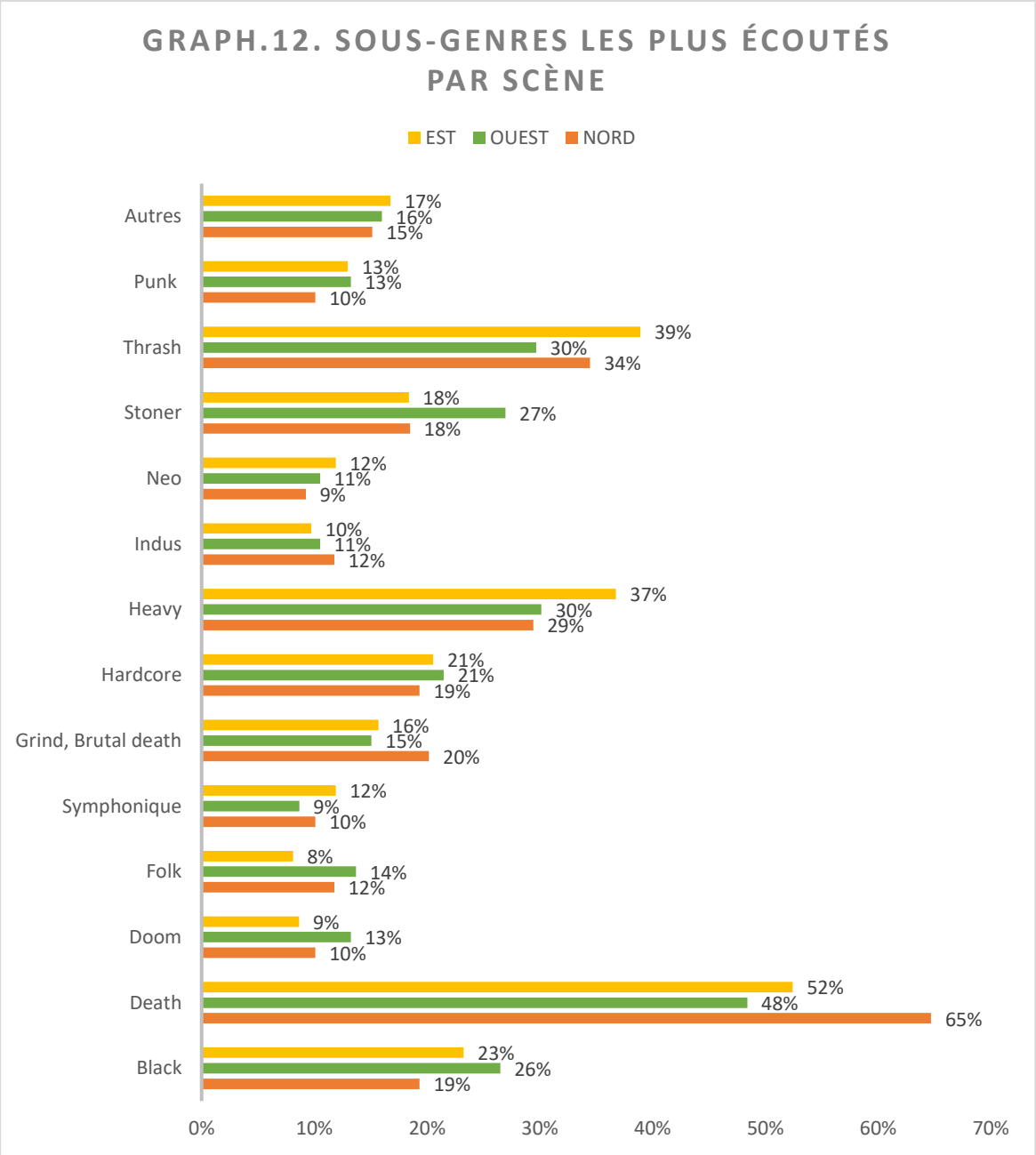
> spécifiquement à cette sous-culture. Elle emploie des termes qui ne signifient absolument rien à ceux qui sont extérieurs à cette culture. »[321]

Disposer de références, d'une codification et d'un vocabulaire communs constitue un jalon dans l'édification d'une culture commune autour du metal. L'amateur parle même ici d'un « espace social réservé spécifiquement à cette sous-culture ». Maîtriser ces codes et en faire un usage public, c'est aussi pour l'amateur une façon d'affirmer sa compétence culturelle et de s'affirmer en tant que membre d'une communauté qui le reconnaît en tant que tel. En maîtriser les subtilités (savoir faire la différence entre du *death-trash* ou du *black-death*), revient ainsi à maîtriser les « conventions » propres au monde du metal. Howard Becker rappelle à ce titre que les conventions permettent d'appréhender le rôle des publics dans la co-construction des œuvres. En effet, les conventions doivent être comprises par les publics pour qu'ils puissent mesurer les difficultés de réalisation d'une œuvre et le degré de savoir-faire qu'elle représente. En cela, la compétence fondée sur l'expérience du contact répété avec les produits d'une certaine technique artistique, sur l'habitude à différencier des genres et à appréhender immédiatement une œuvre « comme le membre d'une certaine classe d'objets, définie à la fois conventionnellement et par expérience »[322], sépare le « public occasionnel » du public « averti et assidu »[323]. Becker considère ainsi que le public d'initiés « peut connaître par exemple l'histoire des tentatives analogues déjà faites dans ce genre […], les caractéristiques des différents styles et périodes, […] l'évolution et la pratique de cet art »[324]. Qualifier son propre goût pour le metal revient donc d'abord à savoir le situer parmi une pléthore de sous-genres qui agissent pour les publics initiés comme des repères au sein d'une grande variété de propositions musicales, là où le profane y verrait probablement une pure cacophonie de sons relativement similaires. En ce sens, l'amateur de metal participe, comme le dirait Jean-Pierre Esquenazi, « à un espace social où circulent des produits parfaitement situés »[325].

---

[321] «You don't actually hate sub-genres – you hate assholes. », article publié sur Metal Stuff (non daté), disponible à cette adresse : https://metalstuff.net/2016/07/02/subgenre-discussion/ [consulté le 30/01/2017]
[322] Herrstein-Smith B., *On the margins of discourse*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1978.
[323] Becker H. S. (1982), *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 2010.
[324] Becker H. S. *op. cit.*, 2010.
[325] Esquenazi J.-P., *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2003, p. 16.

Pour en simplifier l'énumération, il est néanmoins d'usage d'en faire la récapitulation en une douzaine de grands sous-genres[326] qui structurent l'ensemble du genre musical en autant de courants stylistiques qui jalonnent l'évolution du genre metal depuis près de cinq décennies.



[326] Dans ce le cadre du questionnaire, nous avons choisi d'y ajouter le punk, dans la mesure où de nombreux concerts de punk apparaissent dans les agendas dédiés aux amateurs de metal. Il s'agissait donc en parallèle d'en mesurer l'impact au sein de chaque scène étudiée.

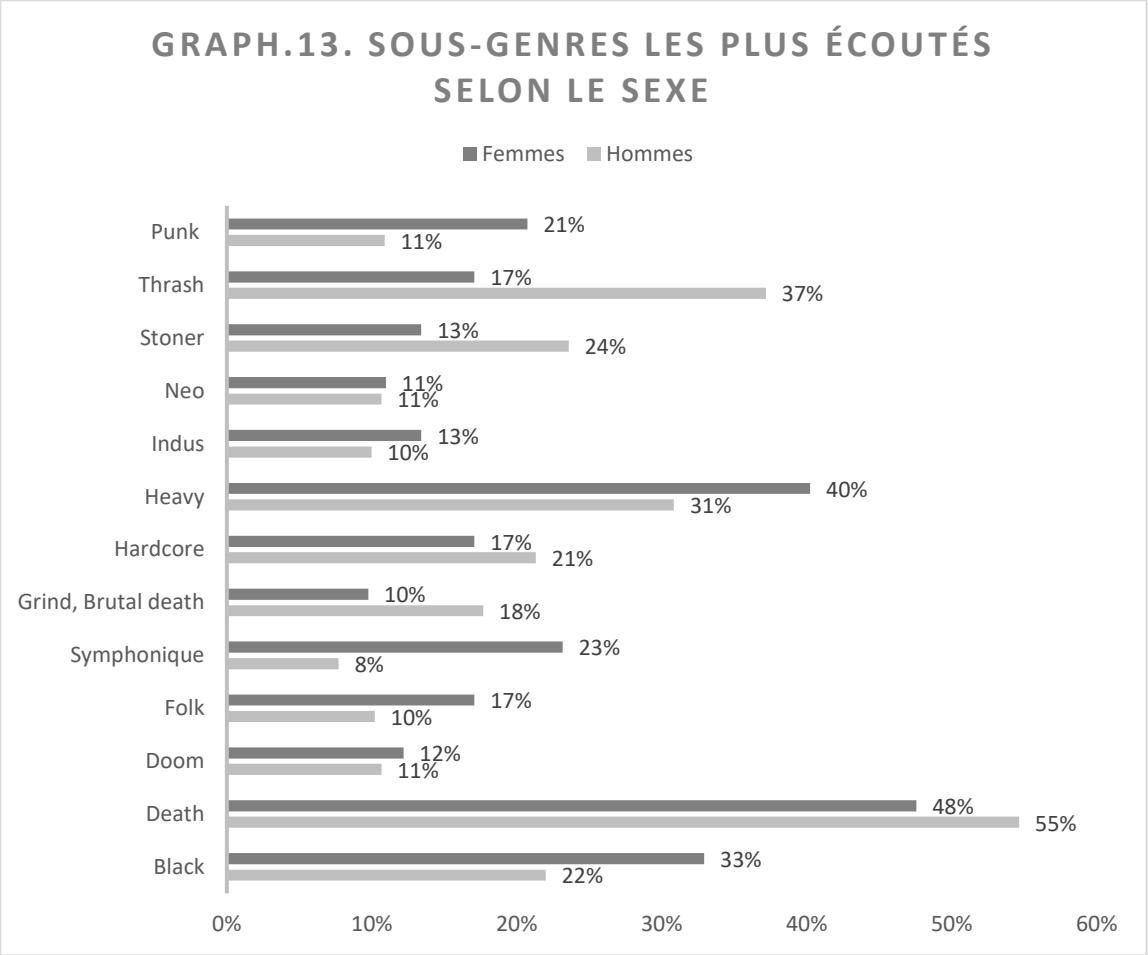
Nous avons donc demandé aux amateurs de metal de chacune des trois scènes locales interrogés dans le cadre de notre enquête par questionnaire d'identifier les trois sous-genres qu'ils écoutent le plus souvent. Au vu des résultats, on constate de façon assez nette que trois d'entre eux se distinguent très largement, et ce de façon similaire dans les trois scènes étudiées. On peut donc avancer qu'au moment de l'enquête, la préférence pour le *death metal* semble la plus largement partagée (de 48% à 65% de préférences), suivie du *thrash metal* (30% à 39%) et du *heavy metal* (29% à 37). Pour expliquer cela, on peut postuler que le *death* est probablement à envisager comme le sous-genre qui rassemble les caractéristiques musicologiques considérées comme les plus représentatives du genre metal lui-même aujourd'hui (chants graves et hurlés, aussi appelés *grunt* ou *death growl*, guitares rapides, saturées et dissonantes, tempo de la batterie très élevé avec un usage intensif de la double pédale et de la technique du *blast beat*[327], sons « lourds »). D'un point de vue chronologique, le *death* est également à considérer comme une forme de radicalisation du *thrash* vers le metal dit « extrême » qui s'opère dans la seconde moitié des années 80, tandis que le *thrash*, qui compte aujourd'hui les groupes parmi les plus populaires du metal (Metallica, Megadeth, Slayer) représente déjà au début des années 80 une forme d'extrémisation du *heavy metal* dont les groupes canoniques (Black Sabbath, Judas Priest, Iron Maiden) constituent les bases du genre.

De façon générale, on peut ici constater une remarquable similarité en termes de gammes de goûts, et donc d'instruments de mesure de la qualité musicale, partagés entre les trois scènes étudiées, qui laissent supposer qu'il existe un large consensus autour des critères de jugement mobilisés par les acteurs. Ceci avalise l'idée qu'il existe une grande cohérence de goûts et de pratiques entre les amateurs de metal à l'échelle française, en dehors des contextes locaux, que l'on peut envisager en tant que culture commune partagée au travers de circulations concrètes, mais aussi de « connexions abstraites »[328] entre différents espaces régionaux pourtant relativement éloignés sur le territoire[329]. Ce qu'illustre le fait que des amateurs de metal issus de régions très éloignées, et qui ne se seraient jamais rencontré auparavant, sont capables de se reconnaître entre pairs et même d'identifier les goûts et estimer les degrés d'engagement des uns et des autres sur des critères parfois très subtils, qui relèvent à la fois de l'habillement,

[327] Utilisation simultanée de la double pédale, de la caisse claire et de la cymbale, permettant ainsi de superposer des doubles croches à un tempo très élevé.
[328] Holly Kurse définit les « connexions abstraites » par le partage des mêmes goûts et valeurs entre des individus qui ne se rencontrent pas physiquement : Kurse H., « Subcultural Identity in Alternative Music Culture », *Popular Music*, 12, 1, 1993, pp. 31-43.
[329] Cette idée sera développée dans le chapitre. de la partie 2.

de l'attitude ou des attributs physiques[330], même lorsqu'ils sont rencontrés en dehors des aires habituelles de rencontre entre amateurs (concerts, festivals, bars ou devant les rayonnages de disquaires spécialisés). À y regarder de plus près, on constate néanmoins la prédominance de certains sous-genres selon la scène observée, qui permettent de dessiner quelques spécificités locales, malgré la très grande homogénéité de goûts constatée sur les trois scènes. La scène « Nord » semble ainsi plus portée sur le *death* (65%) et le *grind* (20%) que les deux autres scènes, tandis la scène « Ouest » semble plus orientée vers le *stoner* (27%), le *black* (26%) et le *folk* (14%) que l'on peut interpréter pour ces deux derniers au regard des influences régionales autour des cultures celtiques et païennes. Quant à la scène « Est », celle-ci semble davantage portée que les deux autres scènes sur le *thrash* (39%) et le *heavy* (37%) que les deux autres scènes.

[330] Ce que démontrait également Gildas Lescop à propos de la scène skinhead et des distinctions redskins/whiteskins, qui malgré une apparence physique qui semble absolument similaire pour le néophyte, sont pourtant capables de se reconnaître au milieu de rixes violentes, même s'ils ne se connaissent pas, en fonction de critères très subtils tels qu'un ourlet de pantalon, le détail des tatouages, la façon de porter ceinture ou bretelles ou de lacer ses chaussures. Cf. Lescop G., « Retour sur une époque troublée au travers du Ghost Town des Specials », à l'occasion du colloque international *Rock et Violences*, le 2 juin 2016 à Rouen.



Du point de vue des différences de goûts selon le sexe des enquêtés, on observe ici encore une certaine homogénéité entre hommes et femmes. Les sous-genres les plus représentés chez les hommes le sont en général de façon symétrique chez les femmes. On retrouve ainsi le *death metal* comme sous-genre le plus fréquemment cité (48%), suivi du *heavy* (40%). Les amatrices de metal se distinguent néanmoins par une appétence plus nette pour le *black metal* (33%) comparé à leurs homologues masculins (22%). On constate également que le *thrash*, le *grind*/*brutal death* et le *stoner* sont des sous-genres très nettement dominés par les hommes.

Tandis que le *heavy*, le *black metal* et le *metal symphonique* sont davantage appréciés par les femmes[331], comme l'illustre d'ailleurs de façon très nette le témoignage de cette amatrice :

> « Moi je suis vraiment sur tout ce qui est *pagan*, *viking*, le mélodique, un peu de *black*, et par exemple du *grind*, j'écoute pas du tout, le *thrash metal*, j'écoute pas trop non plus. » (Marion, 24 ans, Lille)

Les groupes et albums préférés

Si les sous-genres permettent de dresser une première photographie des goûts musicaux des amateurs de metal, les groupes, et plus encore les objets musicaux qu'ils produisent, restent les principaux indicateurs lorsqu'il s'agit d'identifier la singularité des collections musicales constituées par les amateurs de metal. C'est par leur biais également que se cristallisent des consensus qui émergent à travers l'engouement pour certains artistes ou certains albums en particulier. Nous avons ainsi demandé aux enquêtés de notre questionnaire de dresser leur propre panthéon musical en citant leurs dix albums préférés. Au-delà d'une culture commune autour des sous-genres musicaux, on peut facilement identifier un certain nombre de références communes, partagées par tous les interviewés, à des albums reconnus « de qualité », indistinctement de la scène à laquelle les amateurs appartiennent. Parmi les 496 répondants, qui ont chacun cité entre trois et 10 albums, nous retrouvons 66 groupes et 31 albums différents qui ont été cités plus de 10 fois.

Tab.6. Groupes et albums préférés

	Groupe	Nb de citations	Titre album(s)	Nb de citations	
1	Metallica	206	Master of Puppets	64	13%
2	Gojira	143	From mars to syrius	68	14%
3	Iron Maiden	111	The Number of the beast	18	4%
4	Slayer	88	Raining blood	37	7%
5	Pantera	78	Cowboys From Hell	25	5%
6	Machine Head	76	The Blackening	38	8%
7	Rammstein	74	Mutter	24	5%
8	Opeth	54	Black Water Park	24	5%
9	Megadeth	53	Rust in Peace	21	4%
10	Sepultura	53	Chaos A.D	19	4%
11	Black Sabbath	50	Paranoid	18	4%
12	Korn	49	Korn	12	2%
13	System of a Down	47	Toxicity	27	5%
14	Slipknot	41	Slipknot	12	2%
15	Death	38	Symbolic	13	3%

[331] Les tendances observées en termes de préférences musicales par sexe dans le metal sont d'ailleurs entièrement similaires à celles observées par Christophe et Gérôme Guibert dans leur enquête auprès des festivaliers du Hellfest : Guibert C., Guibert G., *op cit*., 2016.

16	Lamb of God	35	Sacrament	13	3%
17	Tool	34	10 000 days	18	4%
18	Dream Theater	33	Scenes from a memory	8	2%
19	In Flames	33	Come clarity	7	1%
20	Meshuggah	33	Obzen	12	2%
21	Amon Amarth	32	Twilight of the thunder god	17	3%
22	Motorhead	31	Ace Of Spaces	11	2%
23	children of bodom	27	follow the reaper	5	1%
24	Cannibal Corpse	26	Torture	5	1%
25	Converge	26	Jane Doe	16	3%
26	Deftones	26	White Pony	9	2%
27	Kyuss	26	Welcome To Sky Valley	14	3%
28	Dimmu Borgir	25	Death Cult Armageddon	6	1%
29	Immortal	25	At the heart of winter	9	2%
30	Mastodon	25	Crack the sky	13	3%
31	AC/DC	24	Back in Black	9	2%
32	Down	24	Nola	18	4%
33	Judas Priest	24	Painkiller	10	2%
34	Benighted	21	Asylum Cave	9	2%
35	Marylin Manson	21	Antichrist Superstar	9	2%
36	Cult Of Luna	20	Vertikal	8	2%
37	Mayhem	20	De Mysteriis Dom Satanas	12	2%
38	Arch Enemy	19	Anthem of rebellion / Doomsday Machine	6	1%
39	Nightwish	19	Imaginaerum / Once	4	1%
40	Septic Flesh	19	Communion	10	2%
41	Eluevetie	18	Slania	4	1%
42	Emperor	18	In the nighside eclipse	8	2%
43	Carcass	17	Heartwork	9	2%
44	Ensiferum	17	Ensiferum / Iron	5	1%
45	Kreator	17	Plaesure to kill	5	1%
46	Napalm Death	17	Scum	3	1%
47	Neurosis	17	Times od Grace	5	1%
48	Behemoth	16	Evangelion	5	1%
49	Dagoba	16	What Hell is About	6	1%
50	Gun’s and Roses	15	Appetite For Destruction	14	3%
51	Mass Hysteria	16	Contradiction	6	1%
52	Rage Against The Machine	15	Rage Against The Machine	14	3%
53	Burzum	14	Filosofem	9	2%
54	Dissection	14	Storm of the light's bane	8	2%
55	Queen of the Stone Age	14	Song for the deaf	12	2%
56	Anathema	13	Alternative 4 / Judgement	4	1%
57	Morbid Angel	13	Altar of madness / Covenant	4	1%
58	Trivium	13	In Waves	8	2%
59	Cradle of Filth	12	Cruelty and the Beast	5	1%
60	Electric Wizard	12	Dopethrone	7	1%
61	Eths	12	III	6	1%
62	Devin Townsend	11	Deconstruction	3	1%
63	Korpiklaani	11	Tervaskanto	3	1%
64	Blind Guardian	10	Nightfall in Middle Earth	4	1%
65	Dark Tranquility	10	The gallery	3	1%
66	Porcupine Tree	10	Deadwing	4	1%
	TOTAL répondants			**496**	

Ces chiffres suivent d'assez près les classements internationaux que l'on peut retrouver sur des bases de données collaboratives telles que Rate Your Music[332]. Bien qu'ils apparaissent dans un ordre différent que chez nos enquêtés, les 40 meilleurs albums cités sur Rate Your Music sont quasi-systématiquement les mêmes que ceux cités par les amateurs de notre enquête, à l'exception des groupes français. À ce titre, le groupe de *death metal* français Gojira fait ici office de « grand groupe national de qualité » en ce qu'il apparait non seulement comme le second groupe le plus souvent mentionné juste après Metallica et passe ainsi devant les formations américaines emblématiques tels que Iron Maiden, Slayer ou Pantera. L'album *From Mars to Syrius* de Gojira apparaît même comme l'album le plus souvent cité sur l'ensemble du classement (14% des enquêtés l'ont mentionné dans leur « top 10 »), devant *Master of Puppets* de Metallica – lequel apparaît second au classement international de Rate Your Music, talonnant *Paranoïd* de Black Sabbath. Sur Rate Your Music, la notoriété de Gojira atteint par ailleurs un sommet en 2005, année de la sortie de *From Mars To Syrius*, en atteignant la douzième place du classement international, mais revient à la 1007ème place du « classement de tous les temps ». La permanence de cet album parmi les classements de nos enquêtés près de dix ans après sa sortie démontre en ce sens une manifestation de l'attachement « local » – ici national – à un objet pour lequel on conserve une faveur particulière parce qu'il est « du cru ». En cela, et sans pour autant se substituer aux caractéristiques intrinsèques des objets, le caractère local semble également intervenir en tant que critère de jugement de goût, dans la mesure où la qualité reconnue de certains objets est susceptible d'être renforcée par un sentiment de « fierté locale », comme ici à l'égard de l'un des rares groupes de metal français étant parvenu à ce jour à acquérir une reconnaissance internationale.

Quelques groupes, et certains albums précis, constituent donc des « objets de référence », ou des étalons de qualité au sein du monde du metal. Il représentent ainsi de lieux communs de la qualité, de connaissances des « monuments » incontournables ou des objets « cultes » que se doivent de connaître les amateurs, qu'il s'agisse de les ériger en modèles du genre ou d'en faire la critique. La maîtrise des « bases » propre au monde du metal, apparaît donc comme un critère nécessaire à la construction d'un « goût de qualité » par les amateurs. Et dans la mesure où ces amateurs l'appliquent aux musiciens qu'ils découvrent, la mesure de leur compétence tient compte de leur capacité à prendre en compte ces références musicales fondamentales

[332] Voir Annexe XVII Classement des 40 meilleurs albums de metal sur le site Rate Your Music

dans l'élaboration de leurs propres objets musicaux. C'est ce qu'illustre le discours de cet enquêté :

> « La base de la base, c'est Black Sabbath, on ne reviendra pas là-dessus. Et Black Sabbath, c'est Black Sabbath pour deux raisons principales : c'est les handicapés et les films d'horreur. […] Les handicapés, parce que Tony Iommi il s'est râpé deux doigts [accident d'usine alors qu'il était ouvrier métallurgiste], donc du coup il a été obligé de descendre la tension de ses cordes, et ça lui a fait un son beaucoup plus gras et plus grinçant. Et puis à côté de leur studio de répète, y'avait un cinoche qui passait des films d'horreur. Et Black Sabbath, le film d'horreur de Mario Bava, avec Boris Karloff, machin, « ah tiens, on a trouvé notre nom, on va s'appeler Black Sabbath et on va faire de la musique effrayante ». Point. Voilà, c'est parti de ça. Alors les mecs d'aujourd'hui qui font du death technique ou des conneries, ou le deathcore ou tous les trucs, le machin-core chrétien ou je sais pas quoi, ils sont à côté de la plaque complet. Ils récupèrent le truc, mais au final comme ils ne maîtrisent pas le matériel d'origine, bah ils se viandent complètement. » (Florent, 26 ans, Saint-Nazaire)

De la même façon que pour les pratiques cinéphiles étudiées par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, la « mémoire des noms précieux » permet de domestiquer l'offre musicale. La culture musicale des amateurs de metal repose ainsi sur « un savoir des noms », familiers à tous ceux qui s'intéressent au metal, « un savoir qui permet de constituer [leur] expérience [musicale] en un outil d'identification des artistes de qualité », en ce que « la qualité singulière de certains produits, leur capacité supérieure à provoquer l'absorption, à entretenir l'attention et à accorder les émotions […]. » justifie qu'on retienne le titre d'un album ou d'un groupe qui l'a provoqué.[333]

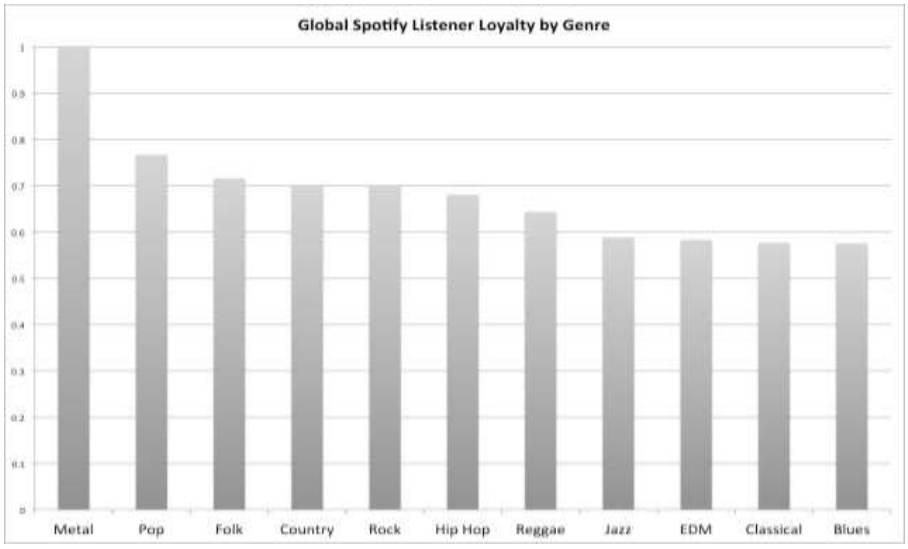
Le metal comme genre musical prédominant, malgré de multiples formes d'éclectisme

Une étude menée par Spotify à partir des données recueillies sur les habitudes d'écoute de leurs abonnés a permis à la plateforme de streaming de dresser un bilan comparatif de la « fidélité » des usagers envers chaque genre musical. Celle-ci a ainsi dressé des listes d'artistes « représentatifs » pour chaque genre et a observé le nombre d'écoutes répétées au sein de chaque « grappe » d'artistes. Bien que la méthodologie d'enquête ne soit pas plus largement détaillée, les résultats restent néanmoins intéressants à observer s'agissant du metal, en ce qu'il

[333] Jullier L., Leveratto J.-M., *op. cit.*, 2010, p. 55

s'agirait du genre musical pour lequel les amateurs sont les plus nettement loyaux, loin devant les amateurs de pop, de folk, de country, de rock ou de hip-hop.

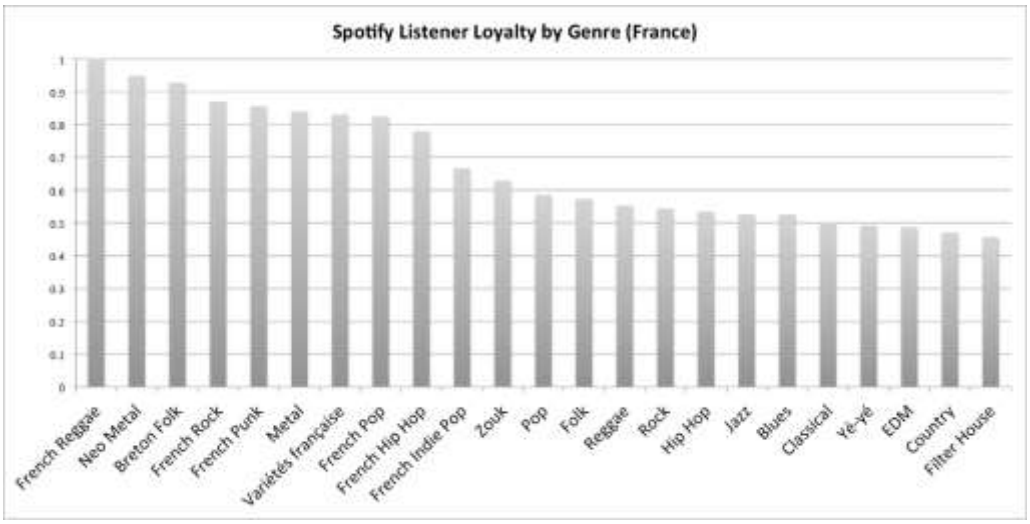
Graph.14. « Loyauté » des usagers de la plateforme Spotify par genre musical (dans le monde)



Source : https://insights.spotify.com/us/2015/04/02/loyalest-music-fans-by-genre/

Le site propose également un classement par pays, qui permet de constater la concentration des pratiques d'écoute des usagers français de la plateforme autour de certains sous-genres, parmi lesquels le sous-genre neo-metal arrive en seconde position, entre le « French Reggae » et le « Breton folk », et la catégorie plus générique « metal » apparaît ensuite en sixième position des genres musicaux auxquels les usagers sont les plus fidèles.

Fig.15. « Loyauté » des usagers de la plateforme Spotify par genre musical (en France)



Source : https://spotifyinsights.files.wordpress.com/2015/04/france.png

Cette étude, qui semble confirmer le caractère « univore »[334] en matière de goût musical des amateurs de metal appelle certaines réserves. Si l'on constate effectivement une très large dominance du metal parmi les goûts de chacun des amateurs interrogés dans le cadre de notre enquête, la plupart d'entre eux évoquent également au cours des entretiens une multitude d'autres références musicales, parfois très éloignées du registre rock lui-même. Certains reconnaissent ainsi avoir un temps privilégié de façon exclusive le metal au mépris des autres registres musicaux, le plus souvent au moment de l'adolescence :

> « Mais à l'origine, moi c'était que le metal, en dehors du metal « c'est de la merde ». Enfin tu vois, quand on est ado quoi, période rebelle, tout ça. Et puis bon, après on s'est ouvert à d'autres choses » (Fred, 36 ans, Rennes)

D'autres revendiquent des références musicales à des genres très diversifiés, appréhendés au préalable par exemple dans le cadre d'une formation musicale, en particulier en ce qui concerne les musiques dites savantes :

> « De par ma formation classique, j'ai toujours été très passionné par la musique dite classique. J'aime énormément la période baroque, Bach ayant composé mes œuvres favorites, mais ça ne s'arrête pas là puisque j'aime énormément les œuvres de Camille Saint-Saëns, Brahms, Bartok ou plus récemment encore Penderecki et Ligeti pour ne citer que ceux-là. Mais sinon avec ça, en effet que je pense que le metal tient une place prédominante dans mes goûts, à égalité avec le hard-rock des années 70-80 qui sont carrément garnies en chef d'œuvres dans le genre. » (Fabien, 26 ans, Nancy)

L'attachement aux premiers objets de sa passion musicale, y compris avant la découverte du metal, sont ainsi énumérés de façon récurrente par les enquêtés et conservés, puis accumulés aux goûts construits postérieurement :

> « Quand j'étais toute petite, quand j'avais 5-6 ans j'étais une fan de soul music, tout ce qui était les années 60 tu sais les Marvin Gay, Otis Redding et ces trucs-là […] J'ai aussi tous les Jackson Five en vinyle à la maison. […] Je suis une grande fan de Prince, mais le Prince des années 80, 90 » (Karen, 40, Nantes)

Parfois, c'est le développement d'un goût qui se construit de « niche » à « niche » qui permet a posteriori aux amateurs d'explorer des registres éloignés du metal en termes d'identité musicale, mais jugés néanmoins proches dans leur rapport à l'industrie culturelle :

[334] Peterson, R.A., *op. cit.*, 1992.

> « Y'a certains trucs de hip hop qui passent à peu près. Enfin tu vois, je pense que c'est aussi un peu comme le metal, le hip hop. Ce que t'entends à la radio et compagnie, c'est un peu de la merde, mais dès que tu creuses un peu et que t'arrives à trouver un truc bien, bah ouais au final, tu te rends compte de la qualité quoi. Je crois que c'est John Lennon qui disait que de toute façon la musique y'en a que deux sortes, y'a la bonne et la mauvaise. Sinon je peux te dire que j'écoute de la country, j'écoute du rock'n'roll, mais tout ça tu vois ça reste lié au metal. Le blues et compagnie, ça reste dans la même famille. J'écoute du classique aussi un petit peu. […] Mais bien souvent l'essentiel de ce que moi je recherche, je le retrouve dans le heavy metal. » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

Le fait de revendiquer écouter proportionnellement beaucoup plus de metal que d'autres genres musicaux, à rebours de l'éclectisme qui caractérise leur consommation effective, apparaît ainsi comme une façon partagée par tous les amateurs interrogés de quantifier son attachement au metal :

> « J'écoute de l'électro gothique, mais aussi du classic rock genre Pink Floyd, ou Neil Young, Garry Moore, des trucs comme ça. Et puis un peu de chanson française, Renaud, Brel, Brassens. Et puis du classique aussi. C'est vrai que c'est principalement du metal évidemment, mais j'ai quand même d'autres choses dans ma discothèque.
> *En proportion, tu es majoritairement metal ?*
> Ah oui, on doit être à 90% de metal quand même, c'est sûr. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Ainsi, et de façon étonnamment répétitive, que ce soit de façon spontanée ou en réponse à notre demande d'estimer la place que prenait le metal dans leurs goûts musicaux ou leurs pratiques d'écoute, tous ont systématiquement fait usage d'un pourcentage, toujours compris entre 70% et 90% :

> « Plus j'ai vieilli et plus je me suis ouvert, même si j'ai très tôt écouté du blues et autres choses, mais je pense qu'il y a quand même 70% de metal, même si c'est difficile à dire, et encore parce que moi j'adore la chanson française, je suis fan de plein d'artistes français donc tu vois, comme Jean-Jacques Goldman ou des trucs comme ça, ça peut paraître étonnant, mais moi j'écoute plein de choses différentes. Mais bon, globalement y'a quand même une dominance du metal, parce que si je regarde tous les concerts que j'ai vu et tous les artistes que j'ai vu, au final c'est ça. Quels concerts je suis allé voir dans ma vie ? Quels artistes j'ai vu sur scène ? Quels festivals j'ai fait ? Ouais, c'est vrai au final tu vas avoir quand même 70% de metal. Mon premier festival, c'était un festival de metal. » (François, 32, Nantes)

> « C'est en majorité ce que j'écoute, après en arrivant j'écoutais Janis Joplin. Ça reste rock, mais c'est plus planant. Après j'aime les musiques noires, je peux écouter des

trucs plus électro, mais c'est vrai que le metal c'est 80% de ce que j'écoute. » (Marion, 24 ans, Lille)

« Oui un peu de 8-bits, tout ce qui est fait à partir de vieilles consoles parce que c'est rigolo. Sinon des groupes un peu comme ça, mais sinon essentiellement du metal. On va dire que c'est 90% quoi. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

« En pourcentage, peut-être que 80% de ce que j'écoute c'est du metal, mais j'essaye quand même voilà de me tenir au courant. Ca m'est arrivé d'acheter un album de je sais pas moi, de Ben Harper ou des gens comme ça, parce que je reconnais qu'il y a quelque chose d'intéressant. Mais malgré tout l'énorme majorité c'est du metal, parce que au niveau musical, c'est ça qui me fait le plus de sensations. Je crois que ce qu'il faut pas oublier c'est que c'est une histoire de sensations la musique, c'est pas juste ouais ça fait boom boom boom ou c'est parfait pour faire ça en boîte. Moi ça me remue quoi, ça me secoue les trippes le metal. » (Karen, 40 ans, Nantes)

L'attachement des amateurs au genre musical se traduit également dans leur façon d'envisager leur engagement dans le metal d'un point de vue réflexif et de l'envisager sur le long terme. En demandant aux enquêtés de quelle façon ils se voyaient évoluer musicalement dans dix ans, l'un des enquêtés nous confiait par exemple à quel point il était un amateur de metal « indécrottable » (William, 42 ans, Nantes). Comme si, une fois attaché au corps, une fois assimilé, digéré, incorporé, le metal devenait une partie intégrante de leur personnalité, comme l'illustre également l'extrait d'entretien suivant :

« A partir du moment où tu tombes dedans et que t'as pigé ce qui faisait que c'était du metal, la moelle du truc, une fois que t'as compris ça, je pense que ça devient très difficile d'en sortir. Après tu peux très bien aller te couper les cheveux et puis mettre un costard pour aller bosser, c'est pas une question de fringues, mais une fois que t'as pigé ça, je pense pas que tu puisses revenir en arrière. Tu peux toujours aller découvrir d'autres trucs. Moi je me rends compte que plus je vieillis, plus je vais écouter des trucs différents, mais je me vois pas arrêter d'en écouter. […] A l'âge où j'ai réussi à arriver sans virer de bord, je pense que maintenant, c'est trop tard. » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

Les travaux de Richard Peterson sur le développement de l'omnivorisme des goûts culturels[335] et ceux des récents travaux sociologiques français sur l'éclectisme des goûts[336] laissent entendre, à l'instar de Laurent Jullier et de ses observations sur les goûts

[335] Peterson R. A., *op. cit.* 1992.
[336] Glevarec H., *op. cit.*, 2013.

cinématographiques [337], que l'éclectisme serait devenu « la valeur la plus cotée » [338] aujourd'hui. Face à ce nouveau paradigme sociologique, le goût pour le metal qu'expriment les témoignages que nous avons recueillis, recèle une sorte de paradoxe. Vue de loin, la consommation musicale des amateurs de metal semble être une manifestation de l'univorisme, bien que la plus grande partie des personnes interrogées soient plutôt bien dotées en capital culturel (que ce soit du point de vue de la CSP, de leur niveau d'étude ou même du niveau social de leur parents) et devraient donc, si l'on en croit les enquêtes sociologiques, pratiquer l'omnivorisme. À y regarder de plus près, on s'aperçoit pourtant assez vite que leur consommation musicale est, du point de vue de ces férus de musiques marginalisées (que cette marginalisation culturelle soit d'ailleurs fantasmée ou non par ses acteurs), très hétérogène. Considérés de l'intérieur du monde du metal, les choix électifs et les registres de goût de ses amateurs répondent en fait à une multitude d'échelles de distinction, ce qui explique leurs revendications personnelles d'un goût très « éclectique », parce qu' « on trouve de tout dans le metal », et qu' « il y en a pour tous les goûts ». À en croire les acteurs, ce serait déjà être éclectique que d'aimer « à 80% » tout à la fois le *doom*, le *thrash* époque 80's, le *death old-school*, le *post-black metal* islandais et un zeste de *cold wave*. Avec en plus – pour les « 20% » restants – une passion pour Elvis ou Michael Jackson, Brahms, Bartok, ou Marvin Gay et le hip-hop du début des années 1990. Or, que signifie pour l'amateur de metal le fait de revendiquer n'aimer, à peu de choses près (à « 80% » environ, selon leurs propres termes), « que » du metal ? Les amateurs de genres cinématographiques marginaux, constitués en *fandom* et capables de produire des pages et des pages de production théorique et critique sur des espaces dédiées à ces cultures de niche[339], manifestent pour Laurent Jullier une forme d'éclectisme. En pratiquant ce que Donnat appelle des « usages cultivés de la culture non cultivée »[340], ils explorent et font reconnaître la très grande diversité des objets, des savoir-faire et des plaisirs que dissimule la désignation générale d'un goût.

Devoir se poser cette question, même si nous n'avons par les moyens d'y répondre, montre la nécessité d'appréhender de l'intérieur les implications pratiques de l'attachement à un goût musical, l'établissement d'une relation statistique ne rendant pas compte de la diversité et du niveau d'intensité des engagements dans un goût musical. Si l'intensité d'une pratique culturelle suppose d'y sacrifier une grande partie de son temps, voire qu'elle finisse par

[337] Jullier L., *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002.
[338] Jullier L., *ibid.*, p.66.
[339] Jenkins H., *op. cit.*, 1992.
[340] Donnat O., *op. cit.*, 1994.

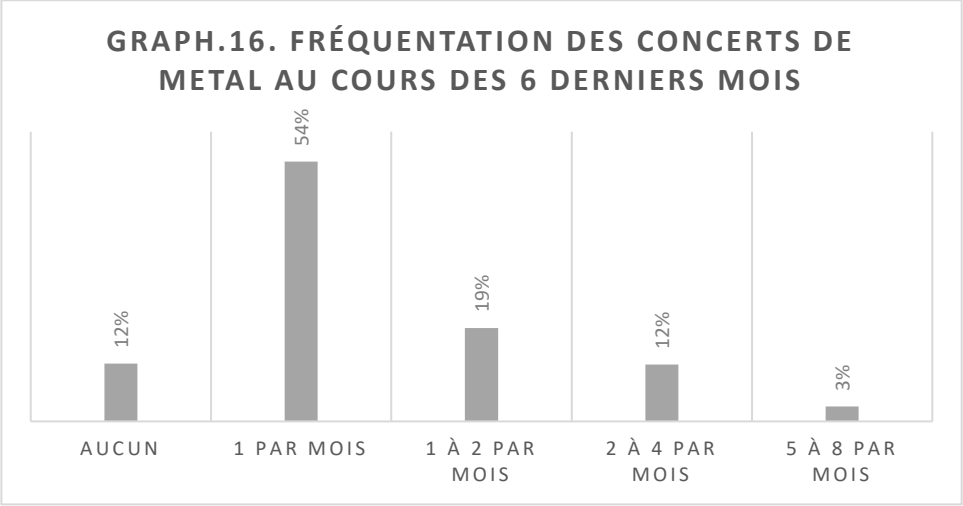
affecter « tous les aspects de la vie » d'une personne, cette situation n'implique pas une exclusivité d'un certain type d'objets. Elle ne doit donc pas conduire à occulter l'éventail des constructions dissonantes de goûts qui s'opèrent également chez les amateurs. En cela, les catégorisations actuelles du goût telles qu'elles sont construites par la sociologie de la culture contemporaine ne permettent pas d'interpréter toutes les situations observées dans le cadre de notre enquête.

3. Concerts et sorties

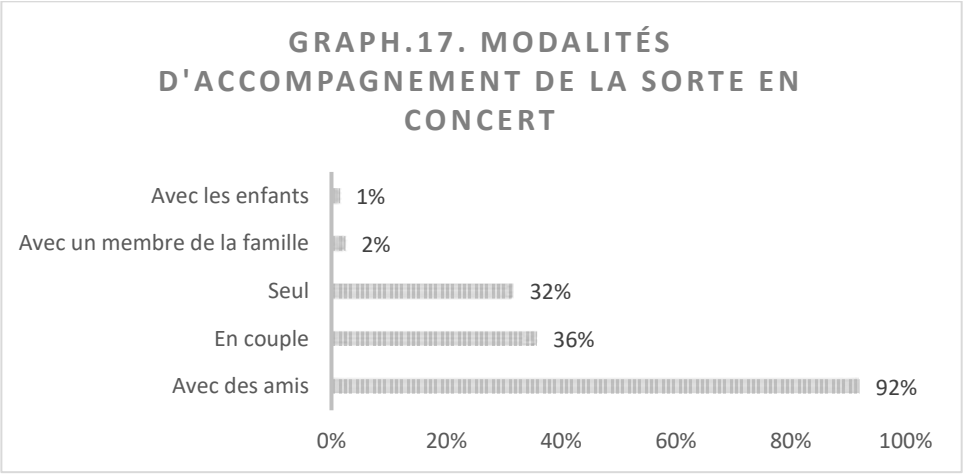
Nous aurons l'occasion de développer plus en détails, dans la prochaine partie de cette thèse consacrée aux mobilités, le rapport très étroit qu'entretiennent les amateurs de metal au concert et la façon dont cette pratique participe de façon décisive à sceller leur carrière d'amateur dans le cadre des scènes locales en ancrant l'expérience musicale en des lieux localisés sur un territoire.[341] Mais nous devons dès maintenant nous intéresser aux modalités de la consommation de concerts, puisque ces derniers font partie – tout comme les supports enregistrés – des dispositifs de l'écoute de la musique.

Afin d'estimer l'intensité de la pratique des individus composant notre échantillon en comparaison aux moyennes nationales, nous pouvons ici encore nous référer aux résultats de l'enquête sur les Pratiques culturelles des français de 2008, dans laquelle Olivier Donnat observe que plus de la moitié des personnes qui se sont rendu à un concert de rock n'y sont allées qu'une seule fois dans l'année.[342] Dans le cadre des amateurs interrogés pour notre enquête, la fréquentation des concerts – et plus particulièrement ceux pour lequels sont programmés des groupes de metal – représente une pratique culturelle régulière pour la très grande majorité d'entre eux.

[341] Nous aurons l'occasion de développer longuement cet aspect dans la Partie II de cette thèse.
[342] Donnat O. (2009a), *op.cit.*, 2009.



88% des enquêtés déclarent en effet se rendre au moins une fois par mois ou plus en concert de metal. Parmi eux, 54% des enquêtés fréquentent les concerts une fois par mois, 19% une à deux fois par mois, 12% les fréquentent deux à quatre fois par mois et les 3% restants s'y rendent de cinq à huit fois par mois, ce qui représente pour ces derniers une fréquentation très assidue, soit un à deux concerts de metal par semaine.



Les sorties en concerts de metal se font dans la grande majorité des cas entre amis (92%). La sortie en couple est une modalité de sortie qui concerne 36% des enquêtés, quand 32% déclarent aussi s'y rendre régulièrement seul. De nombreux enquêtés ajoutent cependant dans les commentaires du questionnaire qu'ils y retrouvent le plus souvent des amis sur les lieux du concert. Enfin, la sortie en concert accompagnée de membres de sa famille reste anecdotique : seuls 1% déclarent s'y rendre avec leurs enfants et 2% des individus interrogés se rendent le plus souvent en concert accompagné d'un frère, d'une sœur ou d'un parent

(souvent le père), voire de membres de la famille au second degré (cousins et cousines, cités deux fois sur 523 réponses).

Il va donc sans dire que le concert est un support de socialisation musicale très important, car il est une occasion de rencontres avec d'autres amateurs qui intensifieront l'attachement à la musique. Ce qui entraîne également que l'évaluation de la qualité des groupes entendus en concert s'élabore collectivement. Les discussions, les commentaires, les négociations qui s'opèrent pendant et après la performance des groupes sur scène permettent en les comparant éventuellement aux autres productions phonographiques de ces groupes ou aux performances et productions d'autres groupes, d'apprécier et de préciser, par contraste ou assimilation, l'intérêt musical de cette performance. Les attentes nourries par les amateurs à l'occasion des concerts ne sont cependant pas réductibles à la seule performance des groupes sur scènes. Celles-ci sont en effet conditionnées par un grand nombre d'éléments contextuels. Elles vont de l'appréciation des conditions techniques dans lesquels les concerts sont réalisés, à celle des lieux dans lesquels ils sont organisés, mais aussi de l'expérience collective, éprouvée au contact des autres membres du public présents lors de l'évènement. Ces expériences répétées au fil des concerts et la capacité d'expertise qu'elles apportent aux individus sur les objets spectaculaires qu'ils consomment autorisent ainsi à définir les publics du metal comme « un ensemble d'individus que l'activité artistique a permis d'informer et de former »[343]. En cela, la consommation régulière de concerts et d'objets musicaux par des publics passionnés que ces actes répétés ont rendu experts, devient souvent le vecteur de l'engagement des amateurs dans des pratiques de production musicale au sein des scènes locales.

[343] Leveratto J.-M., *op.cit.*, 2000, p. 249.

Chapitre 3. Pratiques de production de la scène

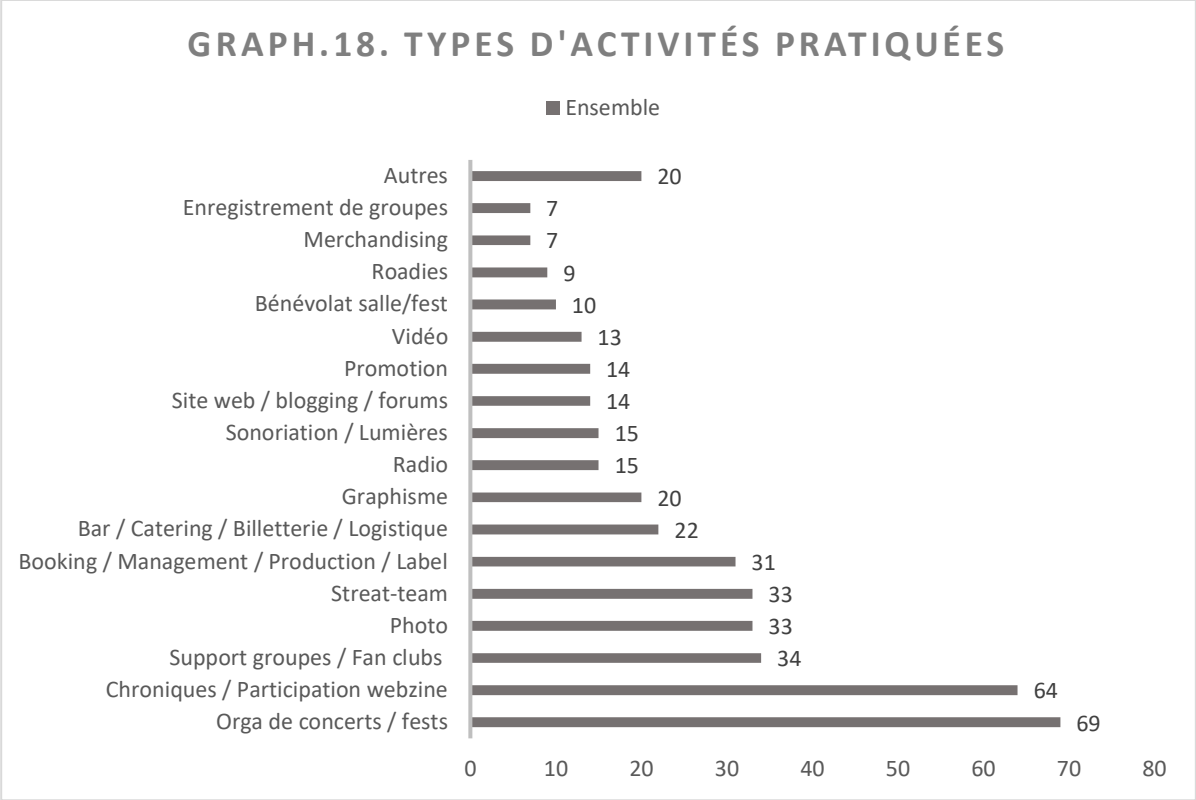
1. Pluriactivité des amateurs et apprentissage par les pairs

Gérôme Guibert rappelle dans un article dédié à la définition de la notion de « scène locale » que « l'étude d'une scène permet donc de prendre en compte la question cruciale de la pluriactivité des acteurs, leur rapport à l'économie et les rôles multiples que peuvent prendre ceux qui font de la musique, soit simultanément, soit de temps en temps, du fan au musicien, du DJ au *designer* graphique, du journaliste au promoteur »[344]. Dans leur ouvrage sur la figure de l'artiste pluriel, Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro définissent la notion de pluriactivité des pratiques artistiques comme le fait d' « exercer plusieurs métiers dans un même champ professionnel »[345]. Bien que les acteurs qui interviennent au sein des scènes locales sont pour une large part non professionnels, le parallèle est, comme on va le voir, entièrement applicable à la condition des amateurs. Fabien Hein considère ainsi dans sa thèse que l'amateur représente la figure fondamentale du monde du rock en ce qu'il est capable de relier le consommateur et le producteur au travers de la multitude d'activités qu'il est susceptible d'endosser[346]. Étant donné la diversité des activités le plus souvent pratiquées par les amateurs engagés dans les scènes locales au cours de leurs « carrière d'amateurs », il semble intéressant dans un premier temps de ne pas séparer les secteurs d'activité artificiellement (groupes / publics / organisateurs, etc.), afin de rendre visible de façon beaucoup plus nette les différents savoir-faire qui se développent dans l'interaction entre ces différentes postures et l'échange entre amateurs qui pratiquent des activités variées – les organisateurs apprennent des musiciens, qui apprennent des techniciens, qui apprennent des organisateurs, etc.

Parmi l'ensemble des enquêtés, ils sont ainsi 66 % à avoir déjà pris part à une activité de production de la scène. Cela concerne une large gamme d'activités, depuis former un groupe jusqu'à se produire en concert, organiser soi-même un concert, en prenant part à la rédaction d'un webzine, en réalisant des contenus graphiques telle des pochettes d'albums pour des groupes locaux, etc.

---

[344] Guibert G., « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », in Dorin S. (dir.), *Sound Factory. Musique et Industrie*, Paris, Seteun, 2012., p.109.
[345] Bureau M. C., Perrenoud M., Shapiro R. (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2009, p. 96.
[346] Hein F., *op. cit.*, 2006, p. 219.



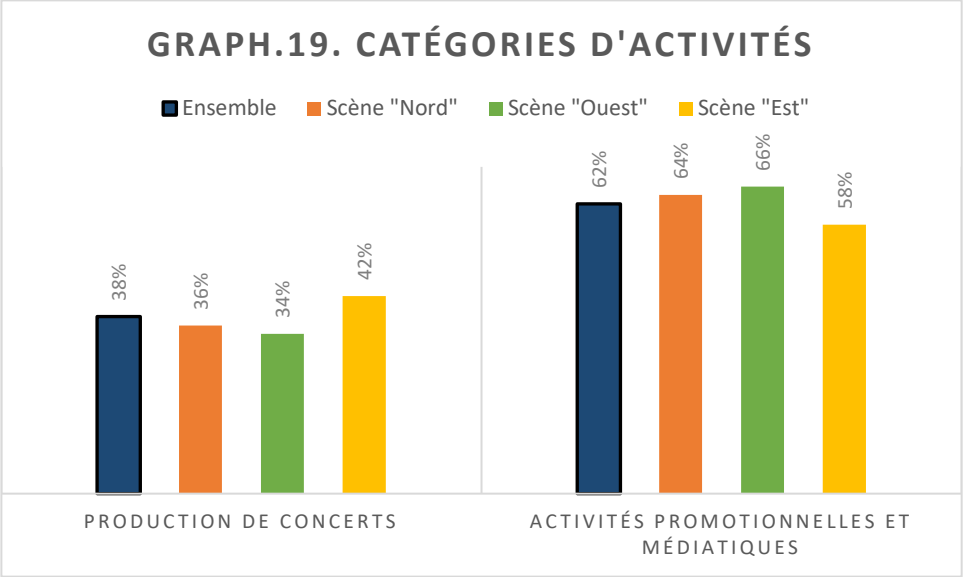
Les activités de production les plus souvent représentées sont les activités promotionnelles et médiatiques, qui sont de trois types :

- Elles peuvent s'effectuer dans le cadre de la production de contenus pour des médias spécialisés amateurs : la rédaction de chroniques ou de *live reports* sur des webzines, la photographie ou vidéo de concerts diffusés sur ces mêmes webzines ou sur d'autres plateformes (Facebook, YouTube ou sites perso), l'animation d'émissions de metal sur des radios locales et l'animation de sites web, blogs ou forums spécialisés. Elles peuvent être des services rendus à des groupes tels que la vente de *merchandising*, la création ou la participation à des fan-clubs de groupes, la diffusion de leurs annonces de concerts ou de leurs sorties d'albums (les amateurs parlent en général de « support aux groupes »). Ces activités, enfin, peuvent prendre la forme d'aides aux associations locales ou aux promoteurs de concerts et de festivals, par la participation à des *street teams*, qui sont chargés de diffuser les flyers et affiches pour assurer la promotion des concerts, ou par le biais du bénévolat ponctuel pour des associations, des salles de spectacle ou des festivals.
- Viennent ensuite les activités de production du spectacle vivant. Il peut s'agir de participer à l'organisation et à la programmation de concerts au sein d'associations, de

se charger du *booking* de groupes, ou d'effectuer diverses tâches logistiques (bar, *catering*, billetterie et autres) et techniques (sonorisation, lumières, *rodies*) les soirs de concerts.

- Il peut s'agir, enfin, de la prise en charge du management de groupes, de l'enregistrement en studio ou home studio, mais aussi de leur production discographique par la création de labels, sont également des activités de production musicale que l'on retrouve à plusieurs reprises parmi les réponses des enquêtés.

On retrouve donc dans l'échantillon de notre enquête tous les types d'activités de production susceptibles en quelque sorte de remplacer, à un niveau le plus souvent amateur, les maillons traditionnels de la filière musicale industrielle.



Ils sont ainsi 38% à avoir déjà participé à l'organisation d'un concert, le plus souvent grâce à une association. Et ils sont aussi 62%, soit pluss de la moitié des enquêtés, à être engagés dans des activités promotionnelles ou médiatiques. Il faut d'ailleurs mettre en évidence le fait que ces activités sont très souvent cumulées par les enquêtés. Ils peuvent ainsi être musicien pour un concert, puis organisateur pour un autre, ou chroniqueur dans un webzine, et ce de façon simultanée ou à différents moments de leur carrière d'amateur**.** En s'engageant dans différents types d'activités de production de la scène, les amateurs développent ainsi une grande polyvalence. Il ne s'agit donc pas de rôles qui sont clairement définis, puisque les amateurs dans les scènes locales s'échangent ces rôles régulièrement. Ce qui apparaît donc très clairement, c'est que ces trois populations — les musiciens, les intermédiaires et les publics

—, se recouvrent largement et qu'il ne semble pas judicieux, dans ce contexte, de traiter distinctement.

De ce fait, le terme d'amateur recouvre un prisme de pratiques que dissimule son usage pour désigner simplement l'intensité d'un genre de consommation musicale. Outre qu'il s'applique légitimement à tous les individus qui apprécient explicitement un certain type d'objets musicaux, de façon régulière ou non, il permet également la prise en compte de l'engagement plus ou moins intenses de ces individus dans des activités qui ne sont uniquement des pratiques d'écoute et de collection, telles que la participation à des activités de production de la scène musicale en question. Dans le monde du metal étudié, ce type de pratiques n'a, comme on l'a vu, rien d'anecdotique. La sociabilité locale générée par l'écoute de la musique metal est vécue comme comme un cadre et un but pour les acteurs, conformément à ce que souligne Georg Simmel. Les scènes locales de musique metal sont ainsi essentiellement le produit de pratiques amateurs, et d'autant plus que ces scènes n'obtiennent qu'un faible soutien institutionnel[347]. De façon assez similaire, Fabien Hein décrit dans son ouvrage *Do It Yourself ! Autodétermination et culture punk*[348], cette dynamique participative à propos de la scène punk rock et souligne l'importance du régime d'engagement « Do It Yourself » et du passage à l'action des amateurs dans la production de cette scène punk-rock. D'une certaine manière, les scènes locales sont autant d' « espaces publics autonomes »[349], à l'image des chaînes de télévision locales étudiées par Laurence Allard[350], qui résultent de l'investissement de l'espace public par des acteurs amateurs.

Certains de ces acteurs sont aussi des femmes. Dans le cadre de notre enquête, nous avons obtenu, en effet, un petit pourcentage de répondantes au questionnaire distribué (16%)[351]. Ces participations sont néanmoins le fait d'amatrices de metal qui participent activement à la production des scènes locales.

[347] Sur l'analyse de la programmation des concerts de metal des trois scènes locales étudiées (Nord-pas-de-Calais, Lorraine, Haute-Bretagne), sur la période de juillet 2012 à juin 2013, 73 % des concerts étaient organisés par des amateurs (groupes, associations ou particuliers), 25 % par des professionnels (salles ou entreprises de production de spectacle) et 2 % par les municipalités ou des structures publiques (sur un total de 509 concerts).
[348] Hein F., *op.cit.*, 2012.
[349] Habermas J., *op. cit.*, 1997, p. 409.
[350] Allard L., *op. cit.*, 1992, p. 152.
[351] Voir partie « sexe des enquêtés », Chap 1.

2. Les pratiques de production féminines : l'engagement dans un monde masculinisé

La revendication par les femmes interrogées d'une place dans le monde du metal ne se réduit pas à l'affirmation de leur goût et de leurs connaissances musicales en tant que public spécialiste. Elle en passe aussi par leur participation à la production des scènes locales, à travers leur engagement dans des activités de type organisationnelles et médiatiques. En effet, sur chacun des terrains observés, nous avons pu constater le rôle que pouvait jouer leur engagement dans des pratiques amateurs, à la fois dans la construction de leur identité personnelle et dans leur identification à des groupes d'appartenance.

A ce titre, les femmes ne font pas exception. Plus de la moitié (56%) des jeunes femmes interrogées au cours de l'enquête avaient une ou plusieurs activités régulières en lien avec le metal. Il s'agit la plupart du temps d'activités bénévoles, telles qu'organisatrice de concert au sein d'une association, musicienne dans un groupe, chroniqueuse musicale sur un *webzine* spécialisé, activiste dans un petit label ou photographe de concerts. L'engagement dans ces pratiques révèle leur volonté de prendre une part active à la production de ces scènes en prétendant détenir les mêmes compétences que les garçons. L'association d'organisation de concerts de metal nommée « Femâles » à Lyon, active au moment de l'enquête, était par exemple composée intégralement de membres féminins : « Nous avions envie de prouver qu'on était capables de se bouger pour ce milieu très masculin et de faire des choses bien » (Klem, présidente de l'association Femâles, Lyon). Une division genrée plus nette des pratiques s'observe néanmoins dans les activités ponctuelles, à l'occasion de concerts locaux organisés par des amateurs des deux sexes. La répartition des rôles se fait alors collectivement et on note une plus franche tendance au partage traditionnel des tâches lorsque certaines activités font appel à la force physique ou aux compétences techniques, qui restent le plus souvent dévolues aux hommes (*roadies*, technicien du son), alors que les activités d'accueil ou de service restent majoritairement réservées aux femmes (vendeuse de *merchandising*, serveuse au bar, billetterie).

Par ailleurs, certaines amatrices se distinguent par un engagement multiple et de longue date dans la production des scènes locales, comme en témoigne Karen, 40 ans, à la fois organisatrice de concerts et festivals dans la région de Nantes et ses alentours, gestionnaire d'un agenda national de concerts en ligne, animatrice d'une émission de radio locale spécialisée et engagée dans les activités du label metal « Les Acteurs de l'Ombre ». Elle décrit la façon

dont elle a vu évoluer la scène locale, et notamment l'augmentation du nombre de femmes dans le public des concerts, depuis une vingtaine d'années :

> « Moi ce qui me frappe : beaucoup plus de jeunes. Alors bien sûr, moi maintenant j'ai 40 ans, je fais partie des vieux. Et surtout, tellement beaucoup plus de filles, c'est impressionnant ! […] Il y a 20 ans, j'étais pas… je vais pas dire la seule fille, faut pas pousser, mais il y avait 200 mecs pour 10 nanas. Maintenant, moi je vois là, quasiment, peut-être pas la moitié de filles, mais pas loin. Enfin, c'est vraiment étonnant. Au niveau des filles, je suis surprise. […] Aujourd'hui, c'est des nanas qui ont l'air bien dans leur peau, qui ont l'air bien habillées, sexy, enfin tu vois, je sais pas, c'est plus les mêmes. Ça, c'est un truc qui frappe ». (Karen, 40 ans, Nantes)

L'affranchissement des amatrices de metal vis-à-vis des préjugés propres à leur sexe est en effet devenu tangible depuis une dizaine d'années. Ce qui donne à Karen le sentiment d'avoir vécu une « autre époque », durant laquelle il était plus difficile qu'aujourd'hui d'afficher son goût musical en tant que jeune femme : « à mon époque j'étais vue comme « Oulala, une fille dans un concert de Napalm Death ! ». Il y a 20 ans, c'était vraiment mal vu ». Cette distinction entre un *avant* et un *maintenant* est palpable dans le discours de nombreux enquêtés, y compris masculins : « Ça a évolué ça quand même. Mais c'est récent. […] Avant c'était vulgaire, c'était malsain pour une fille. Je m'en rappelle de ça, clairement » (Jean, 32 ans, Nantes).

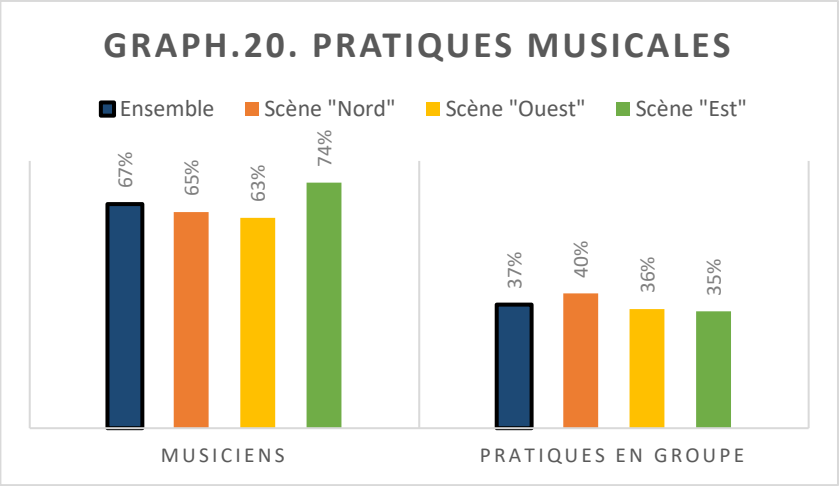
2.1.Jouer dans un groupe de metal

Pratiques musicales et instruments

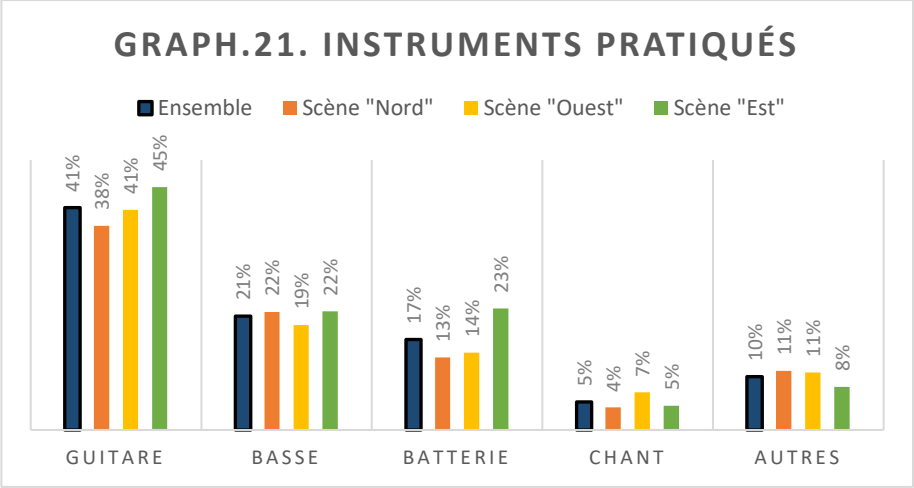
La pratique de musicien, dans le cadre domestique ou au sein d'une formation qui se produit sur scène ou développe une production phonographique, représente l'activité de production la plus largement rependue parmi les amateurs de metal qui composent notre échantillon. Ainsi, la carrière d'un amateur de metal qui s'engage dans une activité de production de la scène à un niveau local commence souvent par une expérience de musicien en groupe. Estimer le nombre de formations musicales qui existent à l'échelle d'une région ou d'un pays restent cependant une entreprise hasardeuse, dans la mesure où comme le rappelle Marc Touché, « 99% » de la pratique musicale en France serait amateur, le fait de praticiens qui ne sont pas déclarés en tant que professionnels[352], et donc une pratique artistique qui reste très largement

[352] Touche M., « Les lieux de répétition des musiques amplifiées, défauts d'équipements et malentendus sociaux », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 1996, n°70, pp. 58-67.

sous-évaluée par les relevés statistiques[353]. Dans le cadre de notre propre enquête, les musiciens, qu'ils pratiquent un ou plusieurs instruments, représentent 67% des personnes interrogées et 37% ont déjà fait partie d'un groupe s'étant déjà produit sur scène.



On observe une spécificité en Lorraine : notre enquête y relève plus de musiciens qu'ailleurs, 74% (contre 65% dans le Nord et 63% dans l'Ouest). Mais la pratique en groupe — 35 % des personnes interrogées — n'y est pas plus importante que dans les deux autres régions Dans le Nord**,** par contre, 40% des personnes interrogées déclarent avoir déjà pratiqué leur instrument dans le cadre d'une formation musicale.



La répartition des instruments pratiqués au sein de l'échantillon est tout à fait conventionnelle. Elle correspond à celle que l'on retrouve habituellement chez les musiciens de musiques rock et concorde d'assez près, par ailleurs, avec les résultats obtenus par Fabien Hein dans sa thèse

[353] Balti Samuel, thèse, p.186.

à propos des musiciens du monde du rock en Lorraine[354]. On retrouve donc sans surprise une prédominance de la guitare (le plus souvent électrique), de la basse (électrique elle aussi), et de la batterie. Seul le chant semble ici trouver des moyennes plus basses que celle obtenue par Fabien Hein, ce qui peut en partie s'expliquer par le fait que nous n'avons pas précisé de façon explicite dans le questionnaire que la voix chantée pouvait effectivement être considérée comme un instrument.

On remarque aussi qu'il y a plus d'instruments traditionnels ou classiques joués dans la scène Nord (vielle à roue, violon, flûte irlandaise) et dans la scène Ouest (Cornemuse, vuze, bombarde) que dans la scène de l'Est, qui concentre davantage ses pratiques autour du trio rock classique, guitare-basse-batterie. Au travers de ces différences, mêmes ténues, on peut déjà y voir s'esquisser les spécificités des cultures régionales concernées pour les musiques folk et traditionnelles dans le Nord et les influences bretonnes dans l'Ouest, quand la scène de l'Est semble plus influencée par les esthétiques rock et blues, que l'on retrouve par ailleurs fortement ancrées dans la culture musicale populaire germanique.

Devenir musicien : le régime de l'autodidaxie

La plupart des musiciens de metal interrogés qui font part de leurs premières expériences de pratique en groupe insistent souvent sur le caractère autodidacte de leur formation. L'autodidaxie musicale est une forme d'auto-apprentissage de la musique qui ne fait pas appel aux institutions de formation et que Georges Le Meur définit comme « un processus éducatif non imposé, librement décidé par l'individu qui souhaite s'approprier des connaissances en fonction d'un projet personnel ». L'apprentissage de la musique « sans maître »[355] est ainsi particulièrement revendiqué dans les formes contre-culturelles qui émergent depuis les années 1960[356] et que Anne-Marie Green observe tout particulièrement chez les jeunes musiciens de rock[357]. Pour autant, se passer des formats traditionnels de formation musicale ne signifie pas que ces musiciens se passent de médiateurs, mais plutôt qu'ils font plutôt appel à une large gamme de ressources et de modalités d'apprentissage informelles. L'apprentissage sur le tas

[354] Chiffres tirés de l'ouvrage de Fabien Hein tiré de sa thèse de doctorat : guitare 41,8% ; basse 18,4% ; batterie 17,6% ; chant : 13,8% ; autres 8,2%. Fabien Hein, *Le monde du rock. Ethnographie du réel*, p.196-197.
[355] Tough A., *Learning without a teacher*, Toronto, Oise, 1967.
[356] Bourdieu, Passeron, « La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement », *Revue française de pédagogie*, 1970, pp. 91-92.
[357] Green A.-M. (dir.), *Des jeunes et des musiques, rock, rap, techno*…, Paris, L'Harmattan, 1998.

et la pratique régulière de l'instrument, seuls ou accompagnés d'autres musiciens, leur permettent d'acquérir des compétences techniques valorisables publiquement dans le cadre d'une pratique en groupe. Les scènes metal sont donc à ce titre un observatoire particulièrement efficace des pratiques autodidactes, et d'autant plus que le metal reste encore perçu par les professionnels de la formation, mais aussi par les amateurs eux-mêmes, comme un registre musical dont les techniques spécifiques de chant, de jeu de batterie ou de jeu de guitare sont très peu représentées et enseignées dans les écoles de musique et les conservatoires. Il faut néanmoins noter la présence de plus en plus récurrente ces dernières années de musiciens professionnels, eux-mêmes issus de formations musicales nationalement reconnues de la scène metal, et qui enseignent ces techniques dans des centres de formations spécialisés dans le secteur des musiques actuelles. C'est notamment le cas à la Music Academy International de Nancy qui propose des formations diplômantes[358], ou encore des ateliers de formation plus ponctuels mis en place dans les SMAC pour pallier à l'absence de propositions d'enseignement ou de formation professionnelle en musiques actuelles constatée dans les conservatoires.

Mais le rejet à l'égard des structures traditionnelles de la transmission musicale reste patent parmi les musiciens de rock, et *a fortiori* dans le metal. Ce rejet d'autant plus résolu que l'individu en a fait l'expérience négative porte d'ailleurs autant sur les instances traditionnelles de formation que sur les outils classiques de l'apprentissage tels que la partition, le plus souvent remplacée par les tablatures. Le cas de Ludwig, guitariste dans un groupe de metal marquant de la scène Nord entre les années 2000 à 2010, l'illustre bien :

> « *T'as commencé avec la guitare ?*
> Ouais, j'ai fait que de la guitare d'ailleurs, j'étais trop nul dans tout le reste. Enfin j'ai fait de la trompette quand j'étais grosse, mais ça n'a rien à voir.
> *Ah bah du coup t'as fait du solfège.*
> Ouais, enfin je peux te lire une partition, mais ça fait tellement longtemps que je sais pas si j'en serais encore capable tu vois, vu que j'ai toujours détesté ça en plus. Mais bon, j'ai appris à le faire, donc je serais encore à peu près capable de lire une partition, mais je serais incapable de te dire, là je fais un sol, là je fais un do, je sais pas à quoi correspond quoi en fait, donc j'ai appris la guitare tout seul pour le coup. […] Nan, moi c'est les tablatures.
> *T'as jamais pris de cours par la suite ?*
> Non. J'y suis allé une fois avec mon cousin, qui était le bassiste de Klang donc, puisque lui avait pris quelques cours de guitare pendant un moment. Je suis allé à un cours, j'ai

[358] C'est le cas du MIMA pour « Musiciens Interprète des Musiques Actuelles » qui est un titre professionnel national délivré par la Fédération nationale des écoles d'influence jazz et des musiques actuelles en France.

> trouvé ça chiant comme la mort, j'y suis jamais retourné. C'était avec un vieux gars qui faisait du flamenco, donc culturellement déjà, on se comprenait pas, on avait pas la même approche. Limite, moi je voulais faire du Nirvana, lui il me jouait du Jeepsy King. Bon bon bon, c'est pas possible. « C'est pas ça que je veux faire, je ne comprends pas votre musique monsieur ». [rires] » (Ludwig, 38 ans, Lille)

Comme on le voit ici, le rejet des formes d'apprentissage académiques s'inscrit aussi parfois dans les choix esthétiques, vécus comme trop clivants par ces jeunes musiciens, pour lesquels le passage par l'apprentissage du répertoire classique reste un repoussoir, ce qui ne leur permet pas de trouver leur place dans des dispositifs de formation traditionnels.

Tablatures, manuels d'apprentissage musical, essais théoriques, ressources disponibles sur internet, ces musiciens amateurs mobilisent donc une grande variété d'outils d'apprentissage, très hétérogènes [359] :

> *« T'as appris de quelle manière ?*
> En regardant un petit peu sur le net, tout ce qui était tablatures, histoire de me familiariser avec un peu avec le truc. En lisant quelques bouquins, essayer de comprendre quelques notions de théorie musicale quand même, parce que le solfège ça a beau me faire chier, certaines théories musicales c'est quand même bien pratique à connaître. Mais nan, j'ai jamais pris de cours ou quoi que ce soit. » (Florian, 26 ans, Saint-Nazaire)

En plus de se documenter sur internet ou en achetant des magazines spécialisés, les proches, amis ou membres de la famille, sont souvent ceux qui transmettent des techniques de façon plus informelle que les formations professorales et « donnent » l'envie de « s'y mettre » en transmettant leur goût pour la pratique d'un instrument. Ici, William a appris la batterie avec son père, lui-même batteur :

> *« Vers quel âge as-tu commencé toi ?*
> Bah de toute façon quand je suis né, j'étais déjà dans le fond de la salle quand mon père faisait des bals, donc j'étais déjà bercé par ça, et puis après la salle de répète de mon père était au rez-de-chaussée et moi je dormais au-dessus, donc je dormais avec le rythme [rires]. Et puis après il m'a fait découvrir Deep Purple, des trucs comme ça, des jazzmans, plein de choses. Il m'expliquait la musique quand j'aimais bien un truc, j'étais là « putain, qu'est-ce qu'ils jouent bien les mecs ! » et il me disait « c'est pas très très dur, je vais t'apprendre en deux jours » et on s'y est mis. » (William, 42 ans, Nantes)

[359] Hein F., *Le monde du rock. Ethnographie du réel*, Paris, Irma/E. Seteun, 2006, pp. 265-267.

L'autodidaxie ne suppose ainsi pas forcément d'avoir appris seul. Souvent, l'entourage proche joue un rôle important dans l'apprentissage d'un instrument. De la même façon, c'est la pratique avec des amis, puis en groupe, qui offre aux amateurs de nombreuses possibilités de développer leurs compétences instrumentales :

> « Je suis 100% autodidacte, je n'ai suivi aucune formation. Mon meilleur pote, qui est l'un des guitaristes de The Four Horsemen, qui est mon meilleur pote de toujours tu vois, à un moment à 12 ans, sa mère lui a offert une guitare, il a appris à faire de la guitare et au bout de 6 mois il a commencé à montrer ce qu'il savait faire et comme c'était mon meilleur pote, on a appris ensemble la musique. On a monté un groupe ensemble. Lui il a quand même pris des cours, il m'a montré des trucs, et après avec les tablatures, c'est comme ça que j'ai appris la musique. » (François, 32 ans, Nantes)

Malgré tout, une certaine vision romantique du musicien autodidacte qui apprendrait la musique de lui-même[360], voire sans aucune autre forme de médiation extérieure que son oreille et l'instrument, est ainsi parfois revendiquée par les amateurs interrogés, qui prétendent ne subir aucune influence artistique – par rejet volontaire des conventions – et parviendraient ainsi à composer sans maitrise technique, juste « au feeling » :

> *« Tu joues de quel instrument ?*
> Je suis bassiste.
> *T'as une formation classique ou tu te considères comme autodidacte ?*
> Autodidacte complètement. J'ai jamais voulu prendre de cours parce que je ne veux en aucun cas être influencé. Je ne saurai jamais te jouer une partition de n'importe quel groupe, même des groupes dont je suis fan. Je m'interdits de les apprendre en fait. Je ne veux pas avoir une emprunte sur mon jeu. Ça ralentit énormément, mais je joue la musique comme ça.
> *Alors tu as commencé spontanément à composer ?*
> Ouais, j'ai pris un instrument et puis j'ai commencé à regarder les notes, à voir comment ça se suivait et puis ça s'est vraiment lancé quand j'ai commencé à jouer en groupe en fait. C'est vraiment que quand tous les instruments sont réunis qu'on voit l'ampleur et c'est les autres qui nous motivent, qui nous boostent.
> *Tu as fait des concerts avec ces groupes ?*
> Ouais, j'ai fait pas mal de concerts. Avec ma première formation, j'ai fait une centaine de concerts dans toute la France. J'ai joué en Bretagne aussi, au festival du Menhir chevelu, des trucs comme ça. » (Manu, 26 ans, Liévin)

[360] Menger P.-M., *Le paradoxe du musicien. Le Compositeur, le Mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.

Ici, Manu, dont la pratique en groupe l'a amené à se produire sur scène à l'occasion d'une centaine de concerts en France, reconnaît pourtant le caractère décisif qu'a eu le fait de jouer au sein d'une formation musicale pour sa propre progression.

Débuter une carrière de musicien amateur

La sociabilité joue donc également un rôle important dans la pratique musicale, même lorsque celle-ci n'aboutit pas sur une pratique en groupe et sur scène. L'apprentissage s'opère donc avant tout dans la pratique, et se trouve facilité en particulier par le contact avec d'autres musiciens dont le niveau est plus avancé. Ludwig revient ici sur les conditions dans lesquelles il a intégré son premier groupe, grâce auquel il développera par la suite une véritable carrière de musicien amateur au sein des scènes locales :

> « On avait choppé une annonce à Guitare Studio je crois, l'actuel Music Store, à côté de l'Opéra. […] A l'époque ça fonctionnait encore beaucoup par petites annonces dans les lieux de.. Enfin c'était à l'Ara en l'occurrence, sinon Guitare Studio. Il y avait d'autres endroits où tu savais qu'il y avait des annonces, et tu vois, ça se fait plus maintenant. […] En fait, tous les groupes à chaque fois, ils cherchaient un bassiste et moi j'étais pas bassiste, évidemment. Du coup je les ai contacté en leur disant bah voilà, moi mon cousin il est bassiste, ça nous intéresse, mais par contre on fait pas l'un sans l'autre quoi. Du coup comme ils n'avaient qu'un guitariste, on a fait le truc à deux. Ils étaient meilleurs que nous, nous on n'avait pas le niveau mais ils avaient besoin d'un bassiste de tout façon, donc on a commencé comme ça. Le guitariste il était carrément meilleur que moi, il tapait des gros solos de cinglés, mais bon voilà ils avaient besoin d'un bassiste, du coup ça s'est fait quand même […] et puis ils se sont tous barrés petit à petit et nous on est resté, donc du coup c'est, devenu notre groupe [rires] par la force des choses. » (Ludwig, 38 ans, Lille)

Les magasins de musique restent des lieux de sociabilité importants pour les musiciens, qui y rencontrent à la fois d'autres musiciens, mais aussi des vendeurs et techniciens expérimentés qui participent également à leur apprentissage de la musique. Si la mise en réseau des amateurs grâce à internet a effectivement en grande partie remplacé la recherche de musiciens par petites annonces placardées sur les murs des magasins de musique, salles de concerts, ou des lieux de rassemblement, ces derniers servent néanmoins toujours de facilitateurs de la mise en réseau des musiciens à une échelle localisée. De manière générale, le réseau relationnel des pairs constitué au fil des rencontres, des déplacements et des projets musicaux est primordial dans

le développement de la carrière du musicien amateur et est très visible dans le parcours de Max :

> « Moi j'ai fait partie du groupe Torment, j'avais 17 ans. C'était avec des zikos après qui ont joué dans Ametist. C'était du Brutal death, on reprenait du Suffocation, des trucs comme ça. […] J'ai toujours fait du chant moi. Ça m'arrive de trouver des riffs que je propose à mes copains, mais voilà ouais, j'ai toujours fait du chant. Je suis resté 3 ans avec eux, on avait fait quelques dates et après ça j'ai fait un autre groupe sur Boulogne qui s'appelait Crazy Psycho Fuck, on répétait à côté du local des Amphitryons, et puis après avec les études, arrivée sur Lille, et puis là j'ai retrouvé plein de gens que j'ai côtoyé là-bas, et puis voilà, de fil en aiguille… On avait fait aussi un groupe de grind qui s'appelait Total Boursoufflé, on avait joué au Groland, on avait joué à un festival de grind à Saint Omer avec Inhumate, y'avait la crème du metal underground à l'époque. C'était sympa, ça avait fait un super carton, je sais plus combien ils avaient fait d'entrées, genre 260 je crois. Donc voilà, on venait tous de groupes différents et on a dit aller on va faire notre groupe, donc y'avait des membres de Nightfall, de Cupshot, Untildeath. Donc avec ça on a commencé à faire des dates un peu grind et un peu punk, on a continué à se faire des potes. Et puis un coup j'ai vu une annonce pour un chanteur d'un groupe qui s'appelait Human Jail, pis j'ai fait « ouais bah tiens si ça vous dit je peux faire des essais avec vous » et puis je suis rentré dans ce groupe là où ils avaient un truc beaucoup plus sérieux quand même, plus vague stoner rock, un croisement Pentera avec du Orange Goblin, ou du Crowbar sous speed on va dire. Et avec ça j'ai fait un bon petit bout de route, c'est ce qui m'a fait un petit peu les jambes on va dire, la connaissance du music business, savoir comment ça marche de gérer un groupe. » (Max, 28 ans, Hellemmes)

Dès le début de leur carrière amateur, et quel que soit le degré de professionnalisation des groupes, l'entourage relationnel des musiciens devient également souvent un facilitateur dans bon nombre de démarches ou de tâches techniques, promotionnelles, ou organisationnelles. Pierre Mayol rappelle ainsi que « les groupes sont absolument tous, entourés de copains, d'amis, d'admirateurs, d'aînés donneurs de conseils, de `roadies' (chargés du matériel), de groupies et autres fans qui, outre la convivialité (encouragements, amitiés, vie sentimentale), interviennent dans la gestion matérielle du groupe (organisation, conduite des véhicules, réparation du matériel, décors, contacts extérieurs, par exemple avec les élus ou les associations pour disposer de locaux de répétition) »[361]. Pour exemple, Jonathan est étudiant et jeune musicien membre d'un groupe de *trash metal* depuis trois ans qui ne dispose pas de moyens financiers importants à dédier à sa pratique musicale. L'aide du père de l'un des

[361] Mayol P., *in* GEMA (dir.), *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, 1997, pp.111.

membres du groupe leur donne la possibilité de disposer des moyens techniques qui leur permettent de répéter dans des conditions matérielles plus avantageuses :

> « *Vous répétez où ?*
> Sur Santes, c'est un patelin tout pourris derrière Loos. C'est chiant d'y aller, mais au moins tout est sur place, on est tranquille et ça évite de payer une salle de répète. Parce que mon chanteur a pas mal de matos, parce que son papa est technicien son sur Lille et du coup il récupère du matos quand il n'y a pas de concerts. Donc il a pas mal de matos sympathique pour faire des répètes. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

Diverses formes d'aides informelles peuvent ainsi, au fur et à mesure du développement de la carrière des groupes, se structurer progressivement autour de tâches de plus en plus spécifiques.

2.2 Intermédiaires promotionnels et médiatiques

Parmi l'ensemble des activités de production représentées parmi les pratiques amateurs développées dans le monde du metal par les enquêtés de notre échantillon, 62% d'entre eux déclaraient prendre part au moins à une activité intermédiaire de type promotionnel ou médiatique. Dans ce registre d'activités, la participation active à des webzines, des forums, des sites internet spécialisés, des fans clubs ou l'animation de radios metal sont les plus répandues. John Fiske [362] et Henry Jenkins [363] ont décrit les différentes activités communautaires que les fans sont capables de mettre en œuvre autour de leur passion : fanzines, forums de discussion sur Internet, détournements, remix, etc. La prise en compte des différents registres du fan-producteur permettent aussi d'identifier des pratiques élaborées par les amateurs de metal pour nourrir, diffuser et échanger leurs connaissances ou leurs opinions auprès de leurs pairs sur leur objet de prédilection[364]. Jean-Marc Leveratto rappelle ainsi que l'amateur peut devenir un médiateur culturel « dès lors qu'il agit publiquement pour faire partager sa passion privée à autrui. Il devient alors un médiateur, dont l'action favorise la reconnaissance sociale d'une technique artistique par un public proche, et sert du même coup au développement de cette pratique »[365]. L'action de médiation culturelle opérée par les amateurs de metal qui partagent ainsi un grand nombre de connaissances à propos des objets

[362] Fiske J., *op. cit.*, 1992.
[363] Jenkins H., *op. cit.*, 1992.
[364] Flichy P., *op. cit.*, 2010
[365] Leveratto J.-M., *op. cit.*, 2000, p.316.

de leur passion et s'organisent ensuite pour les promouvoir est particulièrement visible aujourd'hui. Certains s'investissent ainsi dans la publication d'ouvrages spécialisés ou encore dans la diffusion de connaissances encyclopédiques et la participation collaborative à la construction de la mémoire du metal en France ou dans le monde, sur des sites internet tels que France Metal Museum ou à plus juste titre le site collaboratif international Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives, dont l'objectif est de rendre le plus exhaustif possible la somme des connaissances en terme de groupes actifs ou disparus de la scène, le détail de leurs productions et l'intégralité des membres présents ou passés ayant participé aux divers projets musicaux. Une grande partie des productions musicales référencées sur le site font par ailleurs l'objet d'une évaluation sous la forme de critiques musicales pour lesquelles sont attribuées une note en pourcentage. L'ensemble de ces notes, visibles sur la page récapitulative de la discographie du groupe permet ainsi aux internautes de disposer d'un outil d'évaluation, et donc de hiérarchisation des différentes productions musicales du groupe, qui facilite potentiellement leur appropriation. Ces formes de médiations encyclopédiques des publics internautes assurent selon Laurence Allard « plusieurs fonctions d'intermédiation culturelle et de patrimonialisation »[366]. Elles sont les « routes grises » des réseaux, selon la formule employée par Arjun Appaduraï[367], au sein desquels les amateurs experts incarnent la mémoire vive de la scène musicale. Par leur action, ils permettent ainsi la diffusion et la transmission d'objets musicaux rares. A ce titre, et en s'appuyant sur la réflexion de Laurence Allard à propos de la notion d'*ethnoscape* d'Appaduraï[368], nous pourrions considérer que les amateurs construisent ainsi collectivement la manifestation d'un *musicoscape*, en tant qu'espace transnational et transhistorique esquissé à travers le flux des échanges et où se trouvent accessibles des références musicales nationales, locales, qui rendent aisément abordable pour l'amateur français les productions musicales de formations de *black metal* scandinave ou de *brutal death* chilien. Dans son ouvrage *Extreme Metal, music and culture on the edge*, Keith Kahn-Harris rappelle également de quelle façon les fanzines, mais aussi l'échange de cassettes à l'échelle internationale (*tape-trading*), avait déjà amorcée ce type de mise en réseau trans-local des amateurs[369]. De la même manière, les échanges de *bootlegs*, qui consistent en l'échange international de vidéos de concerts enregistrés en caméra amateur, qu'il s'agisse de concerts locaux ou de grandes manifestations musicales, sont des pratiques qui se sont vues

[366] Allard L., « Express yourself 2.0 ! » *in* Maigret E., Macé E., *op. cit.*, 2005, p.163
[367] Appadurai A., *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot, 2001.
[368] Allard parle de *kinoscape* pour le cinéma, en référence aux *ethnosc apes* d'Appadurai.
[369] Kahn-Harris K., *Extreme Metal, music and culture on the edge*, Berg Publishers, Oxford/New York, 2007.

muter par le développement du web 2.0 au début des années 2000 et des réseaux d'échanges de fichiers, P2P, puis par Youtube. Toutes ces formes d'intermédiations, qui se retrouvent prises dans des logiques de mise en réseaux trans-locales, bâtissant ainsi les maillages d'une culture réticulée, partagée mais fragmentée en une diversité de pratiques.

Les webzines spécialisés

Sur le plan de la « scène virtuelle »[370], le webzine musical spécialisé fait partie des principaux acteurs qui organisent l'espace virtuel de la scène metal. Descendant hybride, numérique et déterritorialisé des magazines et fanzines musicaux, il est aussi la prolongation des pages personnelles et des pratiques de *blogging* qui apparaissent avec l'investissement du web par les amateurs depuis sa démocratisation au début des années 2000 et illustre bien ce que Patrice Flichy appelle « un espace public où se manifestent et se coalisent des opinions collectives » [371]. Témoin puis facilitateur des nouvelles pratiques de l'écoute musicale qui découlent du développement de l'écoute de musique sur internet[372], le webzine endosse ainsi le double rôle de prescripteur musical et de curateur de contenus. Il permet, au même endroit, de se renseigner sur l'actualité de la scène musicale et de confronter son propre goût à celui des critiques grâce aux *news*, aux interviews d'artistes et aux chroniques, mais il donne aussi l'accès aux objets musicaux concernés grâce aux outils d'écoute en ligne ou aux liens vers les sites des labels et des groupes promus.

Les webzines connaissent aujourd'hui des modèles économiques très variés. Depuis l'extension en ligne de *Télérama* ou des *Inrocks* jusqu'au petit webzine amateur spécialisé dans le heavy metal mélodique. Pour autant, dans le cadre de la scène metal en France, la plus grande partie d'entre eux restent le fait d'initiatives d'amateurs, motivés par l'envie d'assurer eux-mêmes la promotion et la diffusion des groupes dont ils sont fans[373], mais aussi pour pallier au manque d'exposition que connaît le metal dans les médias traditionnels. En France, VS-Webzine devient ainsi, entre 1999 à sa création et 2016 à sa fermeture, le premier webzine metal français avec 230 000 visiteurs par mois[374] et atteint un record de plus de 18 000

[370] L'expression est de Andrew Bennett et Richard Peterson : Bennett A., Peterson R. A. (dir.), *op.cit.*, 2004.
[371] Flichy P., *op.cit.*, 2010, p. 57.
[372] Leteinturier C., « La musique sur Internet, entre effets de génération et paradoxe social : quelques pistes », *Le Temps des médias*, 2014, n°22, pp. 164-174.
[373] Garcin P., *op. cit*., 2012, pp. 101-112.
[374] VS Webzine, « FAQ », disponible à cette adresse : http://www.vs-webzine.com/METAL.php?page=INTERVIEW&id_news=327&droite=

visiteurs par jour en 2013[375]. Pour autant, l'intense activité du site et les revenus publicitaires n'auront jamais permis au webmaster de se verser un salaire.[376] Le webzine Metalorgie fait également partie des plus visités[377], drainant environ 10 000 visiteurs par jour[378]. L'hébergement d'une telle plateforme en ligne suppose des coûts, c'est pourquoi le webzine a recours à la diversification des sources de revenus à travers les annonceurs publicitaires, mais aussi par le principe d'affiliation, qui permet au webzine de récupérer un faible pourcentage sur les achats réalisés par ses visiteurs sur des sites marchands tels qu'Amazon ou Digitick lorsque celui-ci a d'abord cliqué sur un lien depuis le webzine pour acheter son billet de concert ou son cd. À l'heure actuelle, Metalorgie perçoit ainsi des revenus suffisants pour payer son hébergement, mais peut également se permettre de rémunérer ponctuellement un graphiste ou un photographe professionnel à l'occasion de grands festivals dont il faut couvrir l'actualité, et dédie également le reste des recettes à la production d'un festival depuis 2009, tout comme VS-Webzine l'avait fait à l'occasion de deux éditions du « VS-Fest ». Pour autant, le webmaster a choisi de ne pas se rémunérer et l'équipe, composée d'une vingtaine de chroniqueurs bénévoles, fonctionne ainsi sous le statut associatif qui sert essentiellement de structure légale, mais dont le président, Eric, reste le principal chef d'orchestre :

> « J'ai commencé ça en 2001 et puis maintenant je continue, et puis c'est une passion. Donc à un moment j'aurais peut-être pu décider d'en vivre, mais j'ai décidé que non, de pas le faire. Et donc bah voilà, ça reste une passion, on est plein dessus et on s'amuse. On fait un des sites les plus visités en France au niveau du Metal et on est totalement indépendants. » (Eric, 32 ans, Nantes)

Le chroniqueur de webzine, ce passionné de l'évaluation

Fonder son propre webzine ou intégrer un webzine en tant que chroniqueur est donc une activité dont on sait qu'elle ne sera pas rémunératrice, mais qui demande néanmoins un

---

[375] VS Webzine, « News Vs-webzine.com 01/01/2014 @ 01h18 », disponible à cette adresse : http://www.vs-webzine.com/InfoVS-Toute+la+r%C3%A9daction+de+VS+webzine+se+joint+%C3%A0+moi+pour+souhaiter+une-67178.html

[376] Interview VS Greg, publiée sur le webzine Horns Up le lundi 15 août 2016, disponible à cette adresse : http://www.hornsup.fr/a-15522/interviews/vs-webzine-2 [consulté le 6 août 2017]

[377] Parmi les plus importants webzines metal français, nous pouvons ainsi compter aujourd'hui : Metalorgie, MetalSickness, French Metal, Aux portes du Metal, Horn's Up (ex-Uzine), Pavillon 666, Trashocore, Nightfall, La Grosse Radio et Killer On The Loose.

[378] Extrait entretien : « on est à peu près à 10 000 par jours. Mais après c'est difficile à juger parce que y'a aussi tous ceux qui viennent de Twitter, Facebook, qui ne sont pas des visiteurs mais qui ont quand même les infos. » (Eric, président et webmaster Metalorgie, 32 ans, Nantes)

important don de temps, mais aussi un certain nombre de compétences, en termes de qualité d'écriture, d'organisation et de connaissances musicales, qui en font une activité parfois exigeante. Cependant, l'envie d'écrire et de communiquer sur ses artistes favoris reste le premier moteur de l'engagement :

> « En fait, je voulais faire partie d'un webzine. Donc au début, j'ai eu l'idée de créer le mien, juste pour écrire. Et puis en fait, ça fait chier de tout faire [rires] donc j'ai abandonné l'idée. Et Uzine, je connaissais depuis des années. Parce que Uzine, faut savoir que ça sort de Soulknot, qui est à la base un site à la fois sur Slipknot et sur Soulfly. Ça c'était en 2002-2003, donc y'a longtemps. Après, ils ont créé Uzine. Du coup je connaissais depuis le début et j'avais pas mal de potes là-dedans. Je me suis dit pourquoi pas. J'ai envoyé des écrits et je suis rentré dedans. Et depuis ça va, c'est marrant, l'équipe est cool et je m'éclate à écrire des conneries dedans donc c'est pas mal. » (Nicolas, 25 ans, Lille-Lomme)

Si du niveau de notoriété de chaque webzine dépend souvent la facilité d'accès à ses équipes de rédacteurs, certains d'entre eux comme VS-webzine élaborent une véritable méthode de recrutement digne d'un magazine professionnel :

> « Je me chargeais du recrutement des gens, j'étais chiant car je demandais une période d'essai aux mecs, ça prenait de 1 à 3 mois des fois. Mais c'était une façon de tester les gars, d'apprendre à se connaître et de voir leurs motivations. Après je consultais souvent des autres membres de la rédac pour juger de la qualité des chroniques ou de leur pertinence ». (Greg, webmaster de VS-Webzine, extrait d'interview Horn's Up)[379]

Une fois les premiers essais satisfaisants et la place acquise au sein de l'équipe de rédaction, le système de répartition des tâches entre chroniqueurs s'avère souvent similaire et en général supervisé par le webmaster du site qui est la première personne qui reçoit les « albums promo » diffusés par les labels pour assurer la promotion de leurs artistes :

> « Greg, le webmaster nous propose une liste. À force il nous connaît tous, donc il connaît un peu nos styles de prédilection. Normalement il m'envoie une liste et puis je choisis dedans, ou alors je prends tout.
> *Ce ne sont que des nouveautés ?*
> Oui c'est des nouveautés. C'est les promos qu'il a reçues. » (Sheb, 39 ans, Lille)

L'équipe de rédaction du webzine dispose en général d'un espace de discussion interne, le plus souvent un forum, sur lequel le webmaster se charge ainsi de proposer la liste de ses dernières sorties aux chroniqueurs et d'effectuer les envois postaux afin de distribuer les objets

[379] Interview VS Greg, publiée sur le webzine Horns Up le lundi 15 août 2016, disponible à cette adresse : http://www.hornsup.fr/a-15522/interviews/vs-webzine-2 [consulté le 6 août 2017]

à chroniquer aux rédacteurs qui peuvent être répartis indifféremment sur le territoire. La réception de cet envoi active un accord tacite entre le webzine, les labels et le chroniqueur : même si les chroniqueurs ne subissent généralement que peu de pression sur les délais de rédaction et n'ont pas l'obligation de faire une chronique régulière, le principe même de l'engagement les pousse le plus souvent à l'autodiscipline :

> « Quand on a une accred[380], faut faire le live report, dans un délai le plus court possible. En général on essaye une dizaine de jours après, pour que ça reste frais et que les gens soient encore intéressés. Et quand on arrive pas à trouver des accreds, soit on la fait parce qu'on a envie, soit on le fait pas parce que finalement, la flemme. Mais quand on n'a pas l'accred, on a des fois un peu retard, on n'est pas pressés, et du coup ça met un peu de temps. Après c'est l'inspiration. Des fois on est accrédité et on se galère parce qu'on n'a pas d'idées et des fois ça va tout seul. » (Nicolas, 25 ans, Lille-Lomme)

> « Sur VS, Greg, le webmaster, il ne fout jamais la pression. Moi je connais des gens qui bossent pour d'autres webzines, y'en a, t'as 15 jours pour faire les chroniques et si le 15ème jour tu l'as pas faite, le gars te téléphone. Là, j'avais fait mes chroniques, mais j'avais pas le temps de les corriger, de les mettre dans la base. C'était en retard, ça faisait 1 mois que j'avais rien fait, Greg il m'avait même pas contacté. Je crois que j'en ai mis 12 d'un coup dans la base de données et puis voilà. Si on a le temps, on peut aller très vite et réclamer d'autres cds au bout de 15 jours, sinon on peut laisser traîner un peu et prendre son temps. De toute façon, faut que ça reste un loisir et pas une corvée. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Malgré les différents degrés d'encadrement de la pratique sur leurs webzines respectifs, les discours de Nicolas et de Sheb traduisent bien cette ambivalence entre absence de discipline imposée et autodiscipline commandée par le principe de l'engagement, et dans lequel l'envie de bien faire et la passion pour la musique restent les principaux moteurs. Mais il faut quand même, un jour, livrer ses chroniques. Les amateurs peuvent ainsi s'organiser et construire un certain nombre de règles tacites et de rapports hiérarchisés entre eux qui donnent un cadre à leur pratique et garantissent une certaine forme d'efficacité dans la production de leur activité. Car s'engager dans une activité de production publique de sa passion génère aussi des attentes, de la part des partenaires, des labels par exemple, mais aussi d'un public. Les webzines les moins soumis à cette forme de pression peuvent néanmoins lisser les rapports de hiérarchie entre les différents contributeurs et gestionnaires du site, afin de préserver l'activité et qu'elle reste un plaisir :

[380] Gratuité des entrées ou « pass presse » pour les concerts à chroniquer.

> « C'est pas comme sur Pavillon 666 ou des trucs comme ça, où y'a une liste et il faut faire ça, ça, ça, où il y a un rédac chef qui envoie en disant ça, ça, ça. Nous y'a pas de personne supérieure aux autres, parce qu'ils ont eu déjà des emmerdes par le passé, avec le créateur qui a voulu tout fermer. Du coup on se débrouille en fait. Comme pour les accreds, il faut se démerder soi-même. Pour les interviews, on fait un truc sur le forum pour savoir s'il y a des questions. En général, on est assez autonomes. » (Nicolas, 25 ans, Lille-Lomme)

L'exercice de la critique musicale est également un endroit qui connait ses normes et ses conventions, qu'elles soient érigées de longue date par l'histoire de la critique ou les formats contemporains de la presse culturelle et musicale professionnelle. La notation est à ce titre la convention la plus partagée par les critiques amateurs, qui s'en remettent à des systèmes éprouvés avant eux dans l'évaluation de la qualité des productions culturelles :

> « C'est des notes. Alors pour les albums c'est une note sur 20, pour les maxis c'est une note sur 10, pour les démos c'est une note sur 5, pour les *live* et les rééditions on met pas de note, pour les *Remember* non plus. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Les chroniques musicales rédigées par les amateurs ont ainsi un effet d'égalisation culturelle des objets musicaux, qu'on les surprend souvent à évaluer et à traiter, dans un rapport tout à fait horizontal, des productions qui peuvent provenir de groupes emblématiques et de réputation internationale ou de groupes amateurs issus des scènes locales. De la même façon que les autres systèmes de codifications employés, tels que les catégorisations par formats « albums », « maxis », « démos », « *live* », « rééditions » ou « *Remember* [381] » et les classifications par sous-genres stylistiques, le principe de la notation participe de cet effet d'homogénéisation des productions musicales amateurs d'avec les groupes de grande notoriété pour en estimer la qualité sur la base de leurs critères communs avant de les envisager sous l'angle des hiérarchies ou des légitimités culturelles.

Déterritorialisation et reterritorialisation

Si le webzine est également, en tant que support d'expression des passions musicales, un équipement dématérialisé et donc, *a priori*, déterritorialisé, il reste pourtant que les chroniqueurs eux-mêmes restent bel et bien des acteurs de leur scène locale. C'est même en partie une condition de leur intégration à l'équipe du webzine, puisque ceux qui prennent en

[381] Catégories employées par VS-webzine pour classer des critiques d'albums « anciens », c'est-à-dire qui ne font pas partie des nouveautés à promouvoir.

charge la réalisation des chroniques de concerts, qu'ils appellent les *live reports*, doivent également couvrir les évènements de leur région pour alimenter les sites au quotidien. Les chroniqueurs du webzine Metalorgie résident ainsi à Nantes, Rennes, Paris, Lille ou dans le sud de la France. Leur répartition éclatée sur le territoire participe à la fois à produire l'impression homogénéisante d'un média national sans ancrage, tout en assurant la promotion des évènements des scènes locales dans lesquels les chroniqueurs sont implantés. Par ailleurs, c'est dans l'histoire même de chaque webzine, lorsque l'on demande aux fondateurs de nous la narrer, que se traduit également de façon flagrante l'importance des ancrages territoriaux et des liens aux scènes locales. Ainsi, Eric, fondateur et webmaster de Metalorgie, débute son site internet alors qu'il vit à Montpellier :

> « C'était Montpellier au début. Donc au début y'avait plein de monde de Montpellier. Maintenant y'en a plus aucun. Y'a eu beaucoup de monde de Lyon à un moment donné et puis maintenant c'est plus d'ici [Nantes] et Paris.
> *Y'avait une scène metal assez active à Montpellier ?*
> Non, mais justement c'est pour ça que je l'ai monté à la base, c'est parce que y'avait rien, y'avait pas d'infos, en 2001 y'avait pas de grand site. Y'avait quelques sites quand même, y'avait VS-Webzine et W-Fenec qui existaient déjà, mais j'avais vu un groupe local et je trouvais pas les infos sur internet sur eux et donc j'ai décidé de monter Metalorgie pour ça. Et puis bah voilà, maintenant c'est un gros site. » (Eric, 32 ans, Nantes)

Ici, le moteur même de l'engagement d'Eric dans la création du webzine se fonde dans le local. Le recrutement des premiers collaborateurs au site se construit ensuite assez logiquement dans un rapport de proximité, pour ensuite s'élargir au fur et à mesure des rencontres, mais aussi de son déménagement à Nantes quelques années plus tard. Du point de vue des chroniqueurs, le webzine peut ainsi apparaître comme un réseau tentaculaire sur le territoire, mais qui n'entretient pas nécessairement de liens concrets entre ses différents émissaires :

> « Sur VS j'en connais quelques-uns maintenant parce qu'on s'est rencontré au Hellfest l'an dernier. […] Loofy était de Lorraine. Mes parents habitaient à Metz à un moment. C'est lui qui m'a fait rentrer à VS. […] Je connaissais Loofy parce que on était potes avant de rejoindre VS, mais y'en a plein, la moitié je les connais pas. C'est des gars de partout, de toute la France. Dans la région, y'a que moi. Avant, il y avait Pheonix, qui est manager de No Return, qui est de la région, qui est photographe et qui faisait surtout des live reports et quelques chroniques, mais maintenant je le connais, je l'ai rencontré l'an dernier. Mais sinon nan on se connaît pas plus que ça. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Si chaque collaborateur au webzine entretient ainsi des liens avec les acteurs de sa propre scène locale, c'est d'autant plus le cas des webmasters – et souvent fondateurs –, qui bénéficient en quelque sorte de l'image de marque du média qu'ils ont conçu, reconnu comme un acteur important du réseau local. C'est le cas d'Eric qui entretient de nombreux contacts avec les grands acteurs nationaux de la scène metal comme le Hellfest, néanmoins facilités par les liens de proximité :

> « On les connait, ils sont à côté. Donc bah ouais on les voit de temps en temps. C'est sûr que d'être à côté c'est quand même plutôt bien. Moi y'a deux trois semaines j'étais dans leurs locaux, parce qu'ils font une Hellfest TV qui va sortir en 2014. Donc c'est 2 Guys 1 Tv qui fait ça, et là cette année c'est en forme d'émission avec débat. Donc là on était invités pour débattre sur une émission avec Philippe de EMP Records, donc de EMP et Holly Records, quelqu'un de Rock Hard et quelqu'un du Hellfest. » (Eric, 32 ans, Nantes)

L'ancrage local, puis trans-local de la plateforme internet Metalorgie est aussi marqué par l'organisation d'un festival annuel qui a connu cinq éditions à ce jour[382]. Le festival est ainsi organisé dans les lieux emblématiques de la scène locale (La Barakason et La Scène Michelet à Nantes, mais aussi la salle parisienne Glazart).

Andrew Bennet et Richard Peterson divisent la notion de scène musicale selon trois échelles : la scène locale, la scène trans-locale et la scène virtuelle. Pour cette dernière, ils considèrent ainsi que « de la même façon que les participants aux scène translocales, les participants des scènes virtuelles sont grandement séparés géographiquement, mais contrairement aux premières, les participants des scènes virtuelles répartis dans le monde entier se réunissent au sein d'une seule scène-conversation via Internet »[383]. Or, pour toutes les raisons évoquées plus haut, il semble difficile de n'envisager les médias spécialisés de la scène metal sur internet que sous l'angle d'un réseau virtuel déterritorialisé. Dans le cas des scènes metal, ils trouvent au contraire leurs fondements dans les pratiques d'amateurs ancrés au sein de scènes locales et le plus souvent, préalablement connectés entre eux. Les observations de Bennet et Peterson, ainsi que d'autres chercheurs ayant mené des observations dans le monde anglophone (Marjorie Kibby, Laure Vroomen, Lee), portent davantage sur des pratiques de fans isolés géographiquement et qui ne participent pas à des activités collectives locales. Force est de constater que bon nombre de médias français spécialisés de la scène metal sur Internet

[382] 2009 et 2010, puis 2015, 2016, 2017.
[383] Bennett A., Peterson R. A. (dir.), op.cit., 2004. p.10.

répondent à des usages moins individualisés et ont tendance par ailleurs à renforcer l'implication des amateurs au sein des scènes locales et leur capacité à collaborer entre eux et avec les amateurs d'autres scènes locales via Internet.

Les émissions de radio

Les émissions de radio amateur diffusées sur des radios locales représentent également une part non négligeable des acteurs qui dynamisent les scènes locales. Apparues avec le mouvement des radios libres au début des années 80[384], ces émissions sont animées par des amateurs bénévoles et dédiées à l'actualité des scènes et à la diffusion de groupes de metal, le plus souvent issus des labels indépendants et de la scène locale. Comme le souligne Gérôme Guibert, les émissions de radio locales constituent le plus souvent le seul moyen pour ces groupes non intégrés à l'industrie musicale d'être radiodiffusés[385]. Les radios qui les diffusent sont le plus souvent associatives, parfois privées. Ces émissions ont une durée qui s'étend en général d'une heure à trois heures de diffusion et sont le plus souvent diffusées le week-end et toujours en soirée. Sur les trois scènes locales étudiées, nous avons pu recenser une douzaine d'émissions dédiées au metal encore en activité au moment de notre enquête : six sur la scène Nord[386], trois sur la scène Ouest[387] et trois sur la scène Est[388]. La plupart de ces émissions ont une durée de vie limitée. Ainsi à titre de comparaison, en 2009, le site La Part de l'Ombre recensait 47 émissions de radios metal diffusées en France, dont 11 dans le Nord-pas-de-Calais, une en Lorraine et deux dans le Pays-de-la-Loire[389]. La scène « Nord » semble ainsi avoir développé une tradition plus vivace autour des radios locales. Certaines émissions font d'ailleurs preuve d'une grande longévité et d'une certaine reconnaissance au sein de la scène locale, comme c'est le cas avec l'émission Killing Machine diffusée sur Radio Campus Lille et animée depuis plus de vingt-cinq ans par Arno Geenens, également programmateur de la salle de spectacle Le Splendid, manager du groupe Supuration et plus récemment du groupe internationalement reconnu Kiss.

---

[384] Guibert G., *op. cit.*, 2006, p. 337.
[385] Guibert G., *op.cit.*, 2006, p. 339.
[386] Killing Machine et Nécrophagus sur Radio Campus Lille ; L'heure du Crime sur RCV ; Tapage Nocturne sur Radio Uylenspiegel ; Riffeater sur Radio Boomerang.
[387] Katharsis sur Jet FM ; YCKM sur Prun' ; Rennes To the Hills sur Radio Campus Rennes.
[388] Radio Metal Lorraine sur Radio Mirabelle ; HNHmetal sur RV1 ; Undergournd Propaganda sur ??
[389] « Les ondes saturées », liste publiée sur le webzine La Part de l'Ombre, disponible à cette adresse : http://lapartdombre.free.fr/1%20les%20radios.htm

De façon générale, la pluri-activité des amateurs de metal qui prennent en charge l'animation des émissions de radio locales est une constante. Elle est très visible dans le parcours des trois animateurs rencontrés au cours de notre enquête de terrain. Leur activité d'animateur est souvent associée à une participation à des fanzines et des webzines. Ils participent ainsi sous un autre format à la prescription musicale et à la promotion des talents locaux. Le cumul des activités s'opère parfois par spécialités. Sheb, qui anime l'émission Necrophagus sur Radio Campus Lille depuis 2005, cumulait par exemple la rédaction régulière de chroniques sur VS-Webzine, et son implication depuis quelques années dans deux fanzines :

> « Ouais j'ai une émission de radio sur Radio Campus, je fais partie de la rédaction aussi de fanzines papier, ToxicKaos qui est fini mais qui est pas encore sorti et aussi de plein d'autres trucs, comme zone 52 qui est pas encore sorti non plus » (Sheb, 39 ans, Lille)

Karen, elle, anime l'émission Katharsis sur Jet FM depuis 1999 et gère en parallèle un agenda metal national en ligne, participe à la gestion d'un label nantais et organise ponctuellement des festivals avec son association. Max, qui anime l'émission Riffeater sur Radio Campus Lille depuis 2011, est également chanteur d'un groupe de stoner metal, organisateur de concerts et festivals locaux avec son association. Chaque activité nourrissant l'autre, les amateurs engagés dans ces activités développent ainsi considérablement leur réseau local :

> « Et en 2011, dû à une rencontre, c'était avec mon ex en fait, elle m'avait présenté un animateur radio à Roubaix et puis je lui ai dit « écoute mec, est-ce que ça te dis une émission metal ? », il m'a dit c'est parti, et puis bah voilà. Là ça fait 3 ans qu'on la fait et puis bon on est contents. On a réussi à gagner en crédibilité, on a interviewé Mass Hysteria, Loudblast, Agressor, plein de zikos sont devenus nos potes par la suite. Là je parle pour les plus connus, à l'origine c'était justement de promouvoir la scène locale, comme là la semaine prochaine on a Colossus. Et puis à travers ça, la pratique de la zik plus de la radio, et ben forcément j'en suis arrivé à booker des concerts pour des potes, diffuser, faire de la promo pour des potes à la radio, donc du coup de leur trouver des dates, des fois d'échanger des plans à l'étranger. Du coup je fais un peu d'orga de concerts, du management aussi pour mon pote de Obszon Geschöpf qui part tourner aux USA là en mars. On est en train de voir pour essayer de monter une espèce de festival d'indus à la fin de l'année, avec Trepal Impalde, qu'on peut avoir pas cher, donc on va voir aussi ce qu'on peut ramener d'autre. » (Max, 28 ans, Hellemmes)

Au-delà de l'échelle locale, l'animation d'une émission de radio, en tant que support de diffusion, favorise aussi la circulation des objets et des individus. Ainsi, qu'il s'agisse des productions musicales issues de labels et de groupes répartis sur tout la France ou d'acteurs

emblématiques de la scène nationale, les amateurs prennent à cœur de construire et d'assurer les liens qui permettent de fédérer la scène à l'échelle extra-locale :

> « [Des cd] J'en reçois déjà pour mon émission depuis 15 ans, parce que faut pas oublier que les labels, les petits labels, ils sont ravis de pouvoir être diffusés sur des radios, donc comme moi j'envoie les playlists, enfin je suis carrée au niveau playlist, même petits groupes auto-produits, je passe beaucoup de groupes français auto-produits, enfin voilà, j'essaie de les tenir au courant, savoir au moins qu'ils ont été diffusé » (Karen, 40 ans, Nantes)

> « Alors ouais en fait, on reçoit de tout, on a déjà interviewé Christian Lamet, tu sais, qui est le journaliste qui faisait Hardforce mag, dans les années 80-90. Des fois on met des playlists parce qu'on reçoit beaucoup de trucs de groupes, de labels qui nous envoient des trucs. Et après derrière, on est en train de changer les statuts de l'asso parce qu'on organise des dates. » (Max, 28 ans, Hellemmes)

Si certaines émissions, souvent les plus jeunes, disposent d'une équipe d'amateurs motivés pour prendre en charge le travail bénévole que suppose leur préparation, puis leur réalisation, les animateurs les plus anciens et les plus installés, comme le sont Sheb et Karen, ont souvent commencé en équipe mais assurent aujourd'hui seuls depuis de nombreuses années la réalisation de leur émission, à la manière des fanzines, dont la liberté dans le choix des contenus devient ainsi totale :

> « Alors je suis toute seule ouais. Je fais tout, programmation, je cause, je fais même la technique, c'est à dire que c'est moi qui suis à la table de mixage à appuyer sur les boutons play des cd. J'envoie les playlists, je programme, je passe ce que je veux, j'interview qui je veux, ça c'est vraiment bien. Ça c'est vraiment un bonheur. Bon ça fait 15 ans, donc c'est vrai que comme c'est toutes les semaines, y'a des fois pfff... je me dis oh la la, qu'est-ce que je vais encore passer cette semaine ? (rires) Faut que je trouve 1h de nouveautés, des fois, ça prend un temps fou toute seule. Parce que un morceau que tu passes, c'est l'album que t'as écouté au moins une ou deux fois dans la semaine, plus tous les albums que t'as écoutés, que t'as décidé de pas en passer parce que t'aimes pas. » (Karen, 40 ans, Nantes)

La plupart d'entre eux revendiquent ainsi une pratique grandement désintéressée :

> « *Et ça ne pose pas de problèmes pour le nombre d'auditeurs, le fait que l'émission soit diffusée un samedi soir ?*
> Personnellement je m'en fiche, je veux dire, je fais mon émission. C'est vrai qu'on s'en rend compte par rapport à Facebook parce que les émissions ont toujours les gens qui viennent taper la discute pendant les émissions sur Facebook, c'est que nous des fois on en a beaucoup moins. Je m'en fiche moi, je fais pas la course aux auditeurs, ce qui m'intéresse moi c'est la musique. Après je diffuse des podcasts, y'a des gens qui

> écoutent même si c'est assez peu, si on peut faire découvrir un groupe à quelques personnes, bah c'est déjà ça quoi. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Beaucoup de radios ont disparu avec le développement d'internet ou se sont transposées en format web-radio ou web-tv. La plupart des émissions qui émettent sur les ondes donnent aujourd'hui la possibilité d'être entendues en streaming ou sous la forme de podcasts. Mais l'émission de radio possède également cette particularité qu'elle peut survivre à ses créateurs encore longtemps après leur départ, puisqu'au contraire d'un groupe ou d'une association, elle s'adosse d'abord à une station de radio instituée. Une émission fonctionne ainsi comme une institution locale qui peut se transmettre entre générations d'amateurs :

> « Ça existe depuis longtemps [l'émission Nécrophagus], mais c'est une émission que j'ai reprise vers 2005. Parceque ça se transmet. Je ne sais même pas qui l'a fondée d'ailleurs. Si, y'a un gars qui nous contacté y'a une quinzaine de jours là, il voulait passer à l'émission parce qu'il passait dans la région et j'ai pas eu de nouvelles, j'avais répondu… Je sais par exemple qu'il y avait aussi Jean-Noël Bonnaillie, qui était activiste de la région, qui fait partie d'un groupe qui s'appelle Noctural Fears et qui animait cette émission. » (Sheb, 39 ans, Lille)

2.3.Intermédiaires organisationnels

Dans le cadre des pratiques en amateur, organiser un concert, avec l'ensemble des tâches ingrates que cela laisse supposer (gérer des horaires, gérer un budget, préparer les repas pour les musiciens, nettoyer la salle, etc.), la justification et la rétribution de ces efforts repose souvent sur la plaisir et la satisfaction que procure l'activité de programmation. Programmer un concert, revient pour Catherine Dutheil-Pessin et François Ribac, à « convertir des formes locales – un lieu, un artiste, un spectacle – en intérêt général et à proposer ce choix aux usagers »[390]. Si l'analyse des deux auteurs porte sur les programmateurs professionnels, l'activité de programmation consiste de la même façon pour les amateurs, pour les salariés du secteur privé, public ou para-public à occuper une « fonction qui recèle un pouvoir de décision, de mise en œuvre des spectacles [et qui] est le plus en prise et en continuité avec le travail artistique proprement dit »[391]. Sélectionner des groupes, proposer une programmation cohérente, savoir estimer la qualité des objets, anticiper les attentes d'un public, suppose alors de détenir une certaine expertise des objets proposés. Catherine Dutheil-Pessin et François

[390] Dutheil-Pessin C., Ribac F., *La Fabrique de la programmation culturelle*, Paris, La dispute, 2017, p.14.
[391] Dutheil-Pessin C., Ribac F., *Ibid*, p.36.

Ribac s'appuient en ce sens sur la notion d' « expert interactionnel »[392] développée par Harry Collins et Robert Evans. Ils considèrent ainsi que « le socle de cette expertise repose sur une immersion intense dans un monde, un savoir acquis grâce à la fréquentation longue et intense de ses groupes de praticiens et de ses réseaux, par l'apprentissage de ses langages et la familiarité de ces objets »[393]. Occuper la position de programmateur, et par extension, celle d' « organisateur de concerts », revient ainsi à détenir une forme d'emprise importante sur l'identité du monde musical auquel on participe. Lorsque la plus grande part de cette activité est prise en charge par les amateurs au sein des scènes locales, il en va alors de l'accumulation par ces derniers d'un ensemble de connaissances tacites et de savoir local, acquise en interaction avec d'autres experts, et qui font d'eux ce que Collins et Evans appellent des « experts sur la base d'une expérience »[394].

La programmation des scènes locales

La transmission des connaissances passe ici encore, et au même titre que toute forme de savoir-faire développé en amateur, par l'intermédiaire de passeurs, plus âgés et expérimentés, sur la base de relations amicales préalables. Ils sont précieux parce qu'ils peuvent transmettre une partie de leur réseau et faciliter l'accès du néophyte aux acteurs professionnels. Dans le cas de Fred, aujourd'hui programmateur professionnalisé au sein d'une association rennaise, les débuts en tant que simple amateur, passent nécessairement par une forme d'apprentissage « sur le tas », bien que ses premiers pas ainsi que l'accès à des réseaux plus professionnels aient été favorisés par l'appui d'autres acteurs déjà implanté dans le monde local :

> « Alors au tout tout début, c'était une sorte de… un label rennais, mais qui n'existe plus, qui était plus hardcore, qui s'appelait Overcome Records. Ils ont arrêté y'a 7-8 ans, un truc comme ça. C'est eux déjà qui avaient parrainé mon tout premier concert, c'était dans le cadre de mes études. Parce que même si c'était un label, ils organisaient aussi des concerts punk hardcore, et c'est eux qui…. Enfin surtout une personne, qui m'a un peu donné les infos de base. Déjà me mettre en contact avec les salles, parce que notre premier concert, c'était dans un bar. Et après, quand j'ai demandé à l'Ubu ou à l'Antipodes, qui ne me connaissaient pas, c'est vrai que bon, ça a un peu facilité les choses. Après, tout est venu directement sur le tas, en se renseignant à droite et à

[392] Collins H., Evans R., *Rethinking Expertise*, University of Chicago Press, 2007.
[393] Dutheil-Pessin C., Ribac F., *Ibid*,p. 160.
[394] Collins H., Evans R., *op.cit.*, 2007.

> gauche. Donc ouais, c'est la structure Overcome Records qui m'a permis de répondre à des questions toutes bêtes ». (Fred, 36 ans, Rennes)

La transmission s'opère en particulier entre acteurs issus des générations précédentes et qui disposent déjà d'une solide expérience de la production de la scène en amateur. Ici, c'est un acteur reconnu de la scène de la métropole lilloise depuis une trentaine d'années qui transmet son expertise de la production des scènes locales et fait également profiter de son réseau relationnel composé d'acteurs et de musiciens emblématiques de la scène metal à cet enquêté :

> « C'est mon formateur associé en fait si tu veux. Il me donne plein de tuyaux, il a 30 ans de bouteille, c'est le manager d'Agressor. Je vais chez lui, la dernière fois y'avait Loudblast, j'ai bu l'apéro avec Loudblast, en mode squat, on était une quinzaine, on revenait de LB Lab. Je passe chez lui une petite fois par semaine et on se briefe par rapport aux petites dates à faire, plein de trucs aussi, il me donne des petits conseils, il me donne des plans, on s'échange des plans. » (Max, 28 ans, Hellemmes)

Georges Le Meur remarque à juste titre que l'autodidacte préfère choisir « des experts de confiance »[395] pour le guider. Ces experts de confiance qui jouent le rôle de guides, peuvent être des spécialistes patentés ou non, dès lors qu'ils sont « plus souvent choisis qu'imposés » [396] dans les situations d'autoformation, comme le note Jean Dumazedier à propos du principe d'éducation par l'autoformation.

Produire soi-même : la conception d'un concert, d'une tournée

Concevoir un concert suppose d'abord la sélection préalable de trois éléments : une date, un lieu, et une programmation. Sa réalisation exige la conjugaison d'opérations très diverses. Les guides spécialisés en la matière à l'intention des organisateurs amateurs détaillent le plus souvent de façon linéaire les différentes étapes de l'élaboration de l'évènement musical : constitution d'un budget prévisionnel, préparation administrative, technique et artistique du spectacle, préparation d'un « plan médias », puis du déroulement du spectacle : accueil des artistes, balances et répétitions, accueil du public et débriefing suite à l'évènement[397]. Si les méthodes et les outils techniques proposés semblent éprouvés et systématiques, la réalité de

[395] Le Meur G., « Les nouveaux autodidactes. Néo-autodidaxie sont aussi et formation», *Chronique sociale*, Lyon, Presses de l'Université Laval, 1998.
[396] Dumazdier J., *Pour une sociologie de l'autoformation permanente*, Lyon, Voies Livres, 1993, p.5.
[397] Audubert P., *Profession entrepreneur de spectacle*, 8e édition, Paris, Irma, 2014, pp. 269-280.

l'observation de terrain dans le cadre de production locale des concerts de metal révèle néanmoins un grand nombre d'ajustements et de bricolages.

Motivations des amateurs pour s'engager dans des activités de production

Les premiers pas dans l'organisation de concerts de metal sont souvent marqués par la volonté de dynamiser le territoire dans lequel ils résident en s'inscrivant dans la défense des esthétiques musicales non représentées dont ils sont fans. À ce titre, la valorisation de ce que les enquêtés considèrent comme un « *underground* » devient le moteur de leur engagement et génère la volonté d'agir par eux-mêmes :

> « J'ai une association qui s'appelle Eden Booking Corps. Et nous on est vraiment là pour développer la scène underground au niveau metal, pas ce qui est écouté tous les jours vraiment au niveau metal. On est vraiment dans le crade, dans le roots, les choses que les gens n'écoutent pas. On veut vraiment développer cette scène-là qui est reniée totalement. Y'a pas d'association… La plupart des groupes qu'on met sur scène, la plupart des associations n'en veulent pas, parce que ça ne ramène personne. » (Manu, 26 ans, Liévin)

Pour l'association baptisée Roazhon Underground à Rennes, la notion d'*underground* devient même la condition *sine qua non* de leur activité, et gage d'authenticité :

> « En 2010, nous avons fondé l'association sur un ras-le-bol de l'inactivité générale à Rennes niveau concerts "underground". Nous voulions simplement faire venir les groupes qu'on n'a peu ou jamais l'occasion de voir jouer en France. » (Olivier, 25 ans, Rennes)

L'organisateur de concerts de metal amateur s'avère donc avant tout un public frustré par la programmation disponible au sein de son territoire. Se lancer dans l'organisation de concerts de metal manifeste ainsi le plus souvent l'envie de combler un vide culturel et de représenter localement l'esthétique musicale dont il est d'abord le public. Les différents parcours des amateurs les amènent aussi très souvent à débuter leur carrière en tant que musiciens, puis à développer une activité de programmation autour de leurs propres formations musicales pour se produire localement ou organiser des tournées. Dans ces conditions, les réseaux de collaboration entre amateurs se recomposent pour s'organiser autour de nouveaux projets, dans lesquels le « faire soi-même » rejoint aussi le « faire ensemble » :

> « Les personnes qui étaient dans l'asso Wishpering Wolves, y'avait notamment Fred qui participait, qui était donc un pote. En fait, c'était un ancien musicien qui était déjà dans Antagony et on avait déjà créé une asso ensemble qui était Trilogy Music. Et c'était lui aussi qui était dans Wishpering Wolves. En fait, c'était que des personnes qui tournaient déjà autour du groupe initial et de ce qui se faisait déjà. On a fait une sorte de regroupement de personnes qui étaient intéressées pour développer le metal. Et notamment, le but c'était de faire des concerts dans des endroits qui étaient pas destinés à recevoir des groupes de metal. On a fait ça dans des bouibouis, des trucs sur La Madeleine, ici dans le coin, au Migwen. D'ailleurs avec un gars, Jean-Marie, c'est pareil, un gars qui avait une cinquantaine d'années et qui était à fond dans le délire du metal. C'est un hard-rockeur quoi. Et c'était rigolo, on n'avait quasiment pas d'espace et on organisait des concerts là, des Wild Karnivore. C'est parti de ce but là Wishpering Wolves. C'était en fait, faire des concerts de metal dans des endroits qui sont pas destinés à faire des concerts de metal, pour que les gens comprennent aussi que les gens qui écoutent du metal, c'est pas des sauvages. » (Pierre, 40 ans, Villeneuve-d'Ascq)

Le réseau amical des personnes qui gravitent autour des amateurs les plus engagés est par ailleurs souvent sollicité pour apporter des aides ponctuelles à l'occasion des évènements organisés. Un certain nombre de moyens humains sont en effet nécessaires à la mise en œuvre des évènements. Le système bénévole fonctionne ainsi énormément selon un modèle d'investissement « en pointillés »[398] :

> « *Et vous êtes combien dans l'asso alors ? C'est bien une asso ?*
> C'est une association ouais. On est deux, mais quand on a des grosses dates, on peut être jusque 5. On va dire des membres qui pivotent autour de nous, qui gravitent. Ils ne sont pas dedans, mais ils s'investissent quand même, ils nous aident pour la pub, … Donc voilà, deux officiellement, cinq non officiels. » (Manu, 26 ans, Liévin)

> « Quand on faisait les formats à la MJC notamment, y'avait genre 2-3 personnes au catering, à peu près pareil au bar, un ingé son, un ingé lumière, un backliner, et l'organisation générale, voilà c'était à peu près ça ». (Ludwig, 38 ans, Lille)

[398] Flichy P., *op. cit.*, 2010.

Échanges de bons procédés, art de la débrouille et petits arrangements entre amis

La participation de l'entourage relationnel est d'autant plus importante pour les organisateurs amateurs que leurs moyens financiers, infrastructurels et techniques sont limités. Dans ce contexte, l'art de la débrouille est parfois « érigé en véritable discipline »[399] :

> « *Vous, vous avez un technicien son attitré ?*
> Non, on a un gars avec qui on travaille assez régulièrement. A la base je passais même par lui pour le matériel. C'est un passionné, son père fabrique le matériel, lui il est dans le son dans les études, il travaille pour un studio sur le nord de Lille. […] Je lui louais son matériel et je le prenais lui en même temps au niveau du mixage. On s'en sortait pour 150 euros.
> *Avec le matériel ?*
> Avec le matériel, ouais. Comme on se connait depuis des années, on se fait des fleurs. Et puis il enregistre aussi des groupes. Donc moi je lui fais sa pub et en échange, lui il me loue le matériel moins cher. On a des arrangements comme ça, pour s'en sortir. De toute façon, c'est ça. C'est beaucoup à notre niveau de la démerde. » (Manu, 26 ans, Liévin)

Les conditions d'accueil des groupes amateurs en concerts sont également souvent aléatoires et parfois réduites au minimum, avec les moyens du bord. Ainsi les organisateurs amateurs :

> « Au niveau des conditions financières, c'est pas super super. Parce que dans l'organisation du metal, principalement les groupes qui viennent, les petits groupes français, ils vont venir, ils vont demander quoi ? Le défraiement, la bouffe, de quoi picoler un petit peu, et puis l'hébergement. Et au Biplan, la picole, les tickets boisson tu les as vite épuisés, après les conditions financières comme je te disais c'est pas super, et puis l'hébergement, y'a pas d'hébergement fourni. Donc c'est compliqué, après t'arrives toujours à t'arranger… […]
> Je pense que toutes les assos, on est tous à peu près pareil. T'achète un pack, tu leur dit voilà, ça c'est pour votre soirée, ça ce sera pour chez moi, vous venez quand le concert est fini et puis voilà, petit dej' le lendemain, un café ça fait toujours plaisir et ils repartent heureux.
> *Tu les accueilles ici ?*
> Ouais ça nous arrive, j'ai déjà accueilli pas mal de groupes. Même avant, mes anciens apparts, pareil ». (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)
>
> **«** Ça dépend de la relation que nous entretenons avec le groupe, la "règle de base" c'est l'hôtel mais dans un souci d'économie et quand le groupe le veut bien nous les faisons parfois dormir chez nous. Concernant les défraiements, ils sont systématiques : un

[399] Hein F. (2011b), *Ma petite entreprise punk, sociologie du système D*, Toulouse, Kicking books, 2011.

groupe n'a pas à dépenser d'argent pour jouer sur une de nos dates. » (Florent, 24 ans, Rennes)

« Une autre alternative est d'organiser une fête jusqu'au bout de la nuit quand c'est possible. Mais nos appartements comme ceux des amis proches sont souvent mis à contribution. Les moyens du bord quand c'est possible ». (Max, 26 ans, Rennes)

« L'an dernier j'ai fait jouer les Dopethrone, […] et puis en fait eux étaient restés bloqués 4 jours en France parce qu'ils avaient pas eu leur visa pour aller jouer en Angleterre, donc du coup bah je les ai gardé 4 jours à la maison. » (Max, 28, Hellemmes)

Selon Fabien Hein, « le système D a ceci de particulier qu'il reste invariablement marqué par l'incertitude. Rien ne garantit jamais que les choses se déroulent comme prévu »[400]. Si les associations d'organisation de concerts restent les premiers intermédiaires entre les groupes et les lieux de diffusion à un niveau local, de nombreux groupes se passent également de tourneurs lorsqu'ils souhaitent se produire en dehors de leur scène locale, en France et à l'étranger :

« On a été faire des tournées en Europe de l'Est, on a fait genre 200 dates sur 2 ans et demi de temps. On avait tout fait tout seul, tout. Vraiment du DIY, du vrai. Des heures et des heures à bouffer que ça, se faire trois répètes par semaine et trois dates le week end. Et ben on est partis en camion, un vieux Renault master, allez hop c'est parti, qui roule au gazole. Et en fait sur les deux tournées qu'on a faites, à chaque fois on s'en est bien tirés quoi. La deuxième on n'a pas perdu de sous et la première on avait gagné des sous. La deuxième on a fait un bon *break even*[401] quoi, on avait réussi à bien gérer le truc. Sachant qu'une date en Italie on a perdu grave de sous dessus. Si on avait annulé en Italie, on serait revenus avec une blinde de sous en plus. Tant pis hein, c'est pas grave, c'est les aléas quoi. Autant tu te retrouves des fois à jouer dans un donjon en Hongrie, où c'est noir de monde, c'est la folie, et le lendemain tu te retrouves dans un rad en Italie tout pourri avec l'asso qui se casse la gueule et 5 clampins bourrés qui ont quand même payé leur place alors que je veux dire allez on a quand même joué une petite demi-heure quoi ! T'as rien, t'as une assiette de pates et une petite bière de merde. Bon, bah voilà, c'est tout c'est comme ça. Et le lendemain, t'es en Suisse, t'es à Genève un lundi soir, t'as 100 personnes qui viennent te voir. Bon, d'accord, c'est cool. T'es trop bien, tu dors dans les mêmes trucs que « Entombed was here, 1995 », « Gojira was here », tu dors dans le même lit, enfin voilà. » (Max, 28 ans, Hellemmes)

[400] Hein F.(2011b), *Ma petite entreprise punk, sociologie du système D*, Toulouse, Kicking books, 2011, p.61.
[401] *Breack even* : seuil de rentabilité atteint

Le budget d'un concert

La production des concerts a un coût. Un grand nombre de postes de dépenses sont ainsi à prévoir dans l'organisation d'un évènement, qui se déclinent en quatre grands secteurs : l'artistique, l'administratif, la technique et la communication. Il s'agit du prix de location de la salle, du matériel sonore, de la rémunération des techniciens son et lumière (parfois compris dans le prix de location de la salle), du défraiement ou du cachet des groupes, de la prise en charge de leur hébergement et des repas, ou encore la location de tireuses à bière, l'achat des boissons et de nourriture lorsque l'association dispose de la gestion du « bar » et propose parfois des formules de « petite restauration » pour le public ; mais aussi, en amont du concert, de la prise en charge des frais de communication par l'impression de flyers et d'affiches, ou le paiement d'un forfait Sacem. Dans le cas de salles « non équipées » c'est-à-dire qui ne disposent parfois ni de scène, ni de matériel d'amplification, de consoles de mixage, de lumières ou de retours pour les musiciens, comme dans le cas de salles municipales polyvalentes, le coût de location et d'installation de ce matériel revient ainsi entièrement à la charge des organisateurs.

Les deux principaux postes de dépenses qui conditionnent en général la faisabilité du concert sont la location de la salle et le coût du plateau artistique. Dans le cas des concerts de metal au sein des scènes locales, on s'aperçoit assez vite que ces deux simples facteurs génèrent régulièrement des appareillages bien plus complexes. L'exemple de Garmonbozia, association rennaise parmi les acteurs les plus prolifiques de la scène Ouest, mais qui produit et co-produit aussi de façon régulière des concerts à Paris, Toulouse ou Lyon avec à son actif l'organisation de plus de 300 concerts de metal en 15 ans, permet déjà de prendre la mesure des budgets et des implications que prennent le choix de la salle ou le choix des groupes dans la composition de ces budgets pour des organisateurs qui ne disposent pas de lieux fixes :

> « Je prends un exemple moyen, enfin, la salle où on programme le plus, c'est le Divan du Monde à Paris, où là c'est une salle d'un peu moins de 500 places. C'est surtout le cachet artistique qui change tout sur le budget, mais en moyenne sur des places à 22/23€, c'est en général des budgets de 7 000, 8 000 euros, pour on va dire le budget moyen en général sur un concert. Je pense que ça doit être pareil pour Dream Factory que tu as abordé. Après, bien sûr, quand on a fait des concerts avec Alice Cooper, ou les musiciens des Doors au Liberté à Rennes, là c'est des budgets beaucoup plus élevés. Le plus petit budget qu'on peut avoir, c'est genre des concerts à Glazart [Paris] ou Jardin Moderne à Rennes, où on va être sur moitié moins que des budgets au Divan du Monde. Mais c'est ça aussi, de devoir toujours négocier pour justement avoir des

cachets pas trop élevés, pour qu'au final le billet pour le public ne soit pas non plus trop élevé. Mais plus les années vont passer, plus ça va augmenter de 1€ par ci-par-là. Voilà, c'est comme ça. » (Fred, 36 ans, Rennes)

« Le budget tout compris en payant les groupes, en payant la Sacem, en moyenne 6000 euros. Et en location de matériel, faut compter pour une date 1000 euros. » (Manu, 26 ans, Liévin)

« Le concert du Grand Mix, où il y avait Cryptopsy, Aborted, tout ça, y'avait 5 ou 6 groupes, je sais plus[402], ça devait être à peu près 2500 ou 3500 le plateau et 2500 la salle. Enfin bref tu vois ça va vite. Et on avait fait 200, 250 [entrées], un truc comme ça [sur une jauge de 700 places]. Un gros bide quoi. Je crois que ça a été la plus grosse date financièrement parlant en tout cas, et ça a été le plus gros bide. » (Ludwig, 38 ans, Lille).

« Être à l'équilibre » – c'est-à-dire être parvenu, grâce aux recettes de la soirée, à rembourser l'intégralité des dépenses engagées – suffit le plus souvent à satisfaire les organisateurs qui opèrent dans un cadre associatif. Même s'ils veillent toutefois à équilibrer leurs budgets pour garantir la pérennité de leur activité, dans le cadre d'une activité amateur, la « réussite » d'un concert ne s'estime pas nécessairement par son succès en termes financiers ou d'audience. La gratification symbolique qu'en retirent les organisateurs, au contact des groupes qu'ils produisent, avec lesquels ils sont régulièrement amenés à partager des moments hors concerts ainsi qu'à développer des relations amicales, devient parfois le principal pivot de l'activité :

« Un seul concert a été un relatif échec, et nous avons dû compenser le déficit, mais la qualité des concerts et l'entente avec les groupes équilibrent largement le bilan de la soirée, et je pense que de l'avis de tous les membres et du public présent, cette soirée reste un excellent souvenir. […] Nous ne visons pas des objectifs déments, donc on évite les catastrophes, le pire pourrait être de se retrouver sans vraiment échanger humainement et musicalement avec les groupes... » (Max, 26 ans, Rennes)

Y compris pour les acteurs les plus confirmés de la scène, comme ici Garmonbozia à Rennes, la rentabilité des soirées organisées est loin d'être assurée. Fred déclare ainsi que la moitié des concerts produits par l'association ne sont pas rentabilisés :

« *Vous vous êtes déjà planté financièrement ?*
Ah oui, autrement, oui oui. On va dire que, un concert sur 2 ouais, c'est négatif, en général. Heureusement un concert sur deux est positif donc ça permet d'équilibrer mais bon voilà. » (Fred, 36 ans, Rennes)

[402] Aborted, Cryptopsy, Dew-scented, Grave, Hurtlocker, 18-20€, lundi 6 février 2006

L'échelle des budgets alloués à chaque concert varie cependant beaucoup selon le statut et l'ancienneté des organisateurs :

> « Alors au niveau budget, bah simple, vu que c'est au Biplan, on n'a pas vraiment de budget. On fait en fonction, on dit aux groupes que c'est un genre de door-deal. On partagera en fonction des besoins de chacun, parce qu'il y en a qui viennent de Poitiers, d'autres qui viennent de Liège, d'autres d'Arras, de Lille, et puis il n'y a pas les mêmes renommées des groupes. Forcément Glowsun par exemple, on va essayer de leur donner un peu plus quand même, parce que c'est Glowsun ils méritent un peu plus cher et puis après les autres ce sera que du défraiement, etc. » (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

> « Ça dépend de la relation que nous entretenons avec le groupe, la "règle de base" c'est l'hôtel mais dans un souci d'économie et quand le groupe le veut bien nous les faisons parfois dormir chez nous. Concernant les défraiements, ils sont systématiques : un groupe n'a pas à dépenser d'argent pour jouer sur une de nos dates » (Florent, 24 ans, Rennes)

Les dépenses engagées pour les groupes passent ainsi soit la rémunération sous la forme de cachet, soit par le défraiement des groupes. Le principe du « *door deal* », qui consiste à partager avec les groupes le résultat des entrées payantes après le concert, peut aussi être appliqué, quand il s'agit en particulier d'un concert de petite envergure, dans une salle à jauge réduite et pour lequel on ne peut prévoir à l'avance et avec suffisamment d'assurance du succès du concert. Le choix entre cachet et défraiement qui revient aux organisateurs repose donc à la fois sur la notoriété du groupe et ses propres exigences, mais aussi sur la distance qu'il doit parcourir pour venir se produire à l'occasion du concert.

Le prix de la place, particulièrement conditionné par le coût de la salle et des groupes, devient également un critère d'ajustement en fonction des lieux dans lesquels les groupes se produisent :

> « Après, tu fais tes prix aussi en fonction de la salle que t'occupes, du prestige de la salle on va dire, des moyens que tu mets dedans, de la capacité aussi, parce que les gens veulent pas mettre 10 euros pour un concert à La Rumeur, mais tu peux pas mettre 10 euros non plus pour un concert, je sais pas, au Splendid par exemple. Y'a des trucs comme ça qui se jouent aussi. Je crois que nous à St André [à la MJC] le plus cher qu'on a dû faire ça devait être genre 17 euros et c'était déjà super cher par rapport à la salle, mais après c'est toujours pareil, c'est une question d'équilibre. » (Ludwig, 38 ans, Lille)

Certaines associations bénéficient parfois de rapports privilégiés avec les acteurs responsables des lieux de diffusion dans lesquels ils programment, en particulier dans le cas des cafés-

concerts. Le statut privé de l'entreprise autorise une plus grande souplesse aux tenanciers pour ajuster le prix de location de leur salle aux associations avec lesquels ils ont bâti une relation de confiance, voire des relations d'amitié. Nous avons ainsi rencontré les membres d'une association qui nous ont confié que la location de certaines salles leur coûtait un peu moins de 60% du prix demandé aux autres promoteurs, dans la mesure où la régularité de leur programmation dans ces salles leur permettait de bénéficier de ces avantages. La réduction des coûts de location des lieux ou la possibilité de diversifier les sources de revenus les soirs de concerts sont des éléments cruciaux du montage budgétaire des concerts que les organisateurs doivent le plus souvent réévaluer pour chaque nouvel évènement et en fonction de la diversité des lieux dans lesquels ils programment. Disposer en particulier de la gestion du bar et des revenus supplémentaires que cela suppose constitue également un enjeu parfois décisif dans le fragile équilibre budgétaire des concerts :

> « Le plus cher qu'on a dû faire ça devait être genre 17 euros [le prix du billet] et c'était déjà super cher par rapport à la salle. Mais après c'est toujours pareil, c'est une question d'équilibre. J'ai toujours essayé d'équilibrer tous les frais avec les entrées en fait, et après d'avoir le bar en plus. Ça c'était un peu ma façon de voir les choses, essayer de gérer un peu comme ça. » (Ludwig, 38 ans, Lille)

> « Ouais parce que à Lyon, la salle elle nous coûte cher, elle nous revient quasiment au prix d'une salle parisienne en fait. Mais par contre là bas on a le bar, et c'est grâce au bar qu'on rentabilise, parce que sinon c'est pas possible. Mais ouais, le bar, pour l'avoir c'est… » (Zaake, 29, Nantes)

> « Toutes les salles [dans lesquelles on organise] le bar reste acquis à la salle. Sauf celle de La Cité à Rennes, mais parce que c'est une salle qui est totalement vide, qui peut aussi bien faire un meeting politique, qu'un arbre de Noel ou ce genre de choses. […] Mais heureusement justement qu'on peut mettre un bar, puisque la salle, en installant tout, ça revient à des coûts vachement plus élevés, donc ça compense un peu… Mais c'est le seul lieu, que ce soit à Paris, Rennes ou Nantes ou on peut avoir le bar, justement. » (Fred, 36 ans, Rennes)

2.3.L'engagement dans la scène locale

> « Je pense que dans la musique, quand t'as le virus, tu deviens activiste d'une manière ou d'une autre, un jour ou l'autre. J'ai un copain, il était fan à fond aussi et maintenant il fait de la radio. Ou tu fais un fanzine, ou fais un label, ou tu fais un groupe. » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

L'engagement de l'amateur de metal, resitué dans l'espace et considéré dans la durée, passe ainsi nécessairement par le « faire soi-même » ou la « participation » à la scène, par une activité de promotion, de production, ou de diffusion aux côtés des autres acteurs au sein des scènes locales :

> « Ça c'est ce qu'on retrouve surtout dans le metal. Un métalleux, il est toujours engagé quelque part. Soit il a un fanzine, soit il est rédacteur dans un webzine, un blog où il écrit ses reports, ou il joue dans un groupe, il a un studio ou il est sondier, c'est ça qui est bien. Le public metal, il se bouge pour la scène, il fait pas mal de trucs. On trouve rarement un fan qui ne fait rien. » (Zaake, 29, Nantes)

La rationalisation de la pratique

Inscrire ses pratiques amateurs dans un cadre légal, comme par exemple à travers la création de structures associatives officielles, est parfois vécue par les acteurs locaux comme une lourdeur inutile, alors qu'ils préfèreraient « faire avec les moyens du bord ». Cependant, ces dernières années, les contrôles répétés de la part des instances publiques ou parapubliques, qu'il s'agisse des droits de dus à la Sacem à l'occasion de la diffusion de musique dans les concerts, des municipalités faisant de plus en plus drastiquement appliquer la loi anti-bruit de 1992, de l'obligation pour les organisateurs réguliers de concerts de disposer de licences d'entrepreneur de spectacle, participe également de ce processus de structuration et de rationalisation[403] progressive des pratiques amateurs. Organiser un concert de façon libre et sans structure légale est ainsi devenu de plus en plus difficile, tant les salles exigent quasi systématiquement aujourd'hui un statut officiel pour programmer, même en tant que groupe :

> « Moi je me suis lancé tout seul plus ou moins, sans asso, sans rien. Parce que les assos, il faut toujours déclarer, les assurances à payer, ça demande beaucoup de choses, enfin beaucoup d'efforts pour pas grand-chose aussi. Au final, quand tu travailles avec des gens comme à l'époque La Chimère, c'était simple quoi. C'était tu venais, tu signais une petite convention et une fois que tu l'avais signé, c'était bon après, tu venais faire un peu ce que tu voulais, tu savais que t'étais bien accueilli. Après du coup quand La Chimère a fermé, c'est devenu un peu plus dur ». (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

> « En fait à la base, il y a 5-6 ans, on avait monté une fausse association, qu'on n'a jamais voulu déclarer. Et on s'est amusé à faire des concerts à droite à gauche, comme ça. On était trois copains, et on a tous déménagé. Il y en a un maintenant qui est sur

[403] De Swan A., *Sous l'aide protectrice de l'état*, Paris, PUF, 1995.

> Saint-Omer, il y en a un qui est sur Berck et moi je suis resté dans la région [de Lille]. Donc c'était un petit peu compliqué et moi j'en ai eu marre de me faire refuser, parce qu'on a commencé aussi à organiser au Biplan, à Lille. Tout ce qui est Biplan, tout ça, c'est assez carré au niveau des démarches, des papiers, tout ça. Donc la première fois, j'ai été au culot, j'ai mis plein de fausses références et puis c'est passé. Mais à partir de là j'ai dit « nan, on va vraiment faire les choses bien, on va remonter une vraie association » (Manu, 26 ans, Liévin)

> « On est en train de changer les statuts de l'asso parce que aussi on organise des dates, donc voilà… On est toujours dans les limites de la légalité de toute façon ça faut le dire, ça c'est clair et net. » (Max, 28 ans, Hellemmes)

La rationalisation des pratiques entraîne ainsi un changement de paradigme dans les modalités de présentation de son engagement dans la production des scènes musicales : on passe de la définition de soi avant tout à travers la pratique amateur inscrite dans le genre musical « je joue dans un groupe de *death* », « j'organise des concerts de metal », à la posture pluridisciplinaire et proto-professionnalisée « je suis promoteur de concerts », « je suis président d'une association » brandie comme une sorte de légitimation symbolique par les amateurs, à travers la valorisation du statut acquis, plutôt qu'à travers le milieu dans lequel il s'inscrit[404].

La transformation qui s'opère de façon progressive dans le passage de la pratique sans contraintes et « juste pour le plaisir » à la pratique conditionnée par des impératifs de qualité, est par exemple visible dans le discours de Max qui explique souhaiter soutenir la scène locale dans le cadre de son émission de radio, mais jusqu'à un certain point :

> « On reçoit de tout, même des fois des groupes qu'on a un petit peu regretté d'avoir reçu, que je ne citerai pas, genre [il imite l'accent du Nord] « ouais bah salut, on a monté le groupe avec Robert, et puis après Gontrand y'est venu gratter, et puis après on a joué au PMU à côté-là, et puis voilà, les concerts c'est l'énergie quoi ». Ok mec, c'est super, et au niveau des enregistrements, vous avez fait comment ? « bah voilà, on a été voir Dédé là-bas, il nous a fait les prises, et pis après voilà quoi, on n'a passé, pis c'est ben ». Ok, bon et les paroles ? « Bah les paroles, c'est que le monde y va mal hein et pis c'est que c'est pas bien » et puis voilà. Ils sont à 6 pour me dire ça, avec leurs nanas qui sont assises à côté sur une chaise, qui disent rien, qui attendent que ça se passe, qui regardent la montre et qui sont comme ça sur leur téléphone, tu sais, dans le studio de radio, et toi t'es là, bah merde, bon bah d'accord. Donc des fois t'as envie de ramener tous les groupes du coin, il en faut pour tout le monde aussi, mais des fois

[404] Brandl E., *op.cit.*, 2009.

> c'est un peu dur dur quand même. Des fois y'a des gros moments de solitude. » (Max, 28 ans, Hellemmes)

L'engagement : investissement en temps et en argent dans la passion

> « Oui, ça me prend beaucoup de temps, bien sûr. Alors du temps j'en ai en ce moment, parce que j'ai pas de boulot. Moi ça me dérange pas, c'est une passion, donc ça prend du temps, c'est sûr et c'est un choix. Évidemment ça prend des heures. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Ainsi, les activités musicales en amateurs ne sont pas toujours pensées indépendamment de l'activité professionnelle qu'ils occupent par ailleurs. Bien souvent, pour des raisons techniques et organisationnelles, les deux aspects de leur vie quotidienne se rejoignent ou se chevauchent, de manière à s'encastrer de la façon la plus optimum et pratique pour eux. Pour autant, leur passion dévorante les amène aussi très souvent à y sacrifier une partie de leur temps libre et de leurs ressources personnelles.

Laurent, qui a fondé, et gère aujourd'hui seul, le label Emanes Metal Records, est aussi kinésithérapeute. Si cette dernière activité est celle qui lui permet de gagner sa vie, il estime néanmoins avoir « deux boulots ». Il possède ainsi un cabinet de kinésithérapie au rez-de-chaussée de son domicile, et dispose à l'arrière de son logement d'un vaste entrepôt aménagé pour y accueillir l'ensemble des productions phonographiques des groupes qu'il distribue, mais aussi une très vaste collection de vinyles qu'il possède en tant que collectionneur. La division de son temps entre ces deux activités relève d'une organisation personnelle extrêmement serrée :

> « [Pour] mon vrai boulot on va dire, que j'aime bien, mais qui est quand même alimentaire, je bosse les jours de 7h à 14h, donc le matin. Je bosse tôt, même le samedi. Et l'après-midi, je rentre, je mange, je me pose 5 minutes et après, Emanes [son label] quoi, jusqu'à au moins 20h. Mais des fois quand je suis là et que j'ai la pêche, je bosse des fois jusqu'à 23h. Ou des fois le soir je vais voir un concert, je repère un groupe, je vais discuter, je sors boire un verre avec un groupe. […] On va dire moitié moitié. Parce que je si je bosse le soir, ça va être pour le cabinet en plus. On va dire j'ai deux boulots, mais c'est deux boulots presque à plein temps. » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

Le temps dédié quotidiennement au label est également organisé de façon relativement routinière. En somme, il est rationalisé. Le sociologue du travail Norbert Alter considère que « organiser, signifie ainsi toujours, et nécessairement, rationaliser : même les entreprises

autogérées ou les groupes semi-autonomes de production […] représentent une activité de rationalisation »[405]. Ce qu'illustre bien une journée-type au label Emanes :

> « J'essaye de mettre à jour mon webshop tous les jours, au moins une heure. Après je regarde si j'ai des commandes. Donc je prépare les colis, je sors les trucs, je fais les factures, donc des trucs un peu bêtes. Et puis j'essaye de faire un échange par jour, un *trade*[406] par jour. C'est-à-dire que j'ai plein de demandes d'autres labels qui disent « tiens on a ça de sorti ». C'est long de faire un *trade*, parce qu'ils ont toute leur liste, donc je dois regarder ce que j'ai encore, ce que j'ai pas. Donc je dois dire « voilà, ça ça ça, ça m'intéresse. Moi j'ai ça de nouveau ». Et donc faire le colis qui va avec, du *trade* de la veille. Une petite visite à la poste par jour, pour poster les colis de la veille. Systématiquement y'a au moins un truc par jour, donc je vais tous les jours à La Poste. Quand j'ai la chance d'avoir un chèque, je vais à la banque, mais ça c'est moins fréquent [rires]. Et beaucoup d'écoutes. Ça, la pile là, c'est ce que j'ai pas encore écouté, c'est les groupes qui m'envoie des trucs. C'est ça une journée Emanes. » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

L'activité de Laurent l'amène également à se déplacer régulièrement dans les festivals en Europe pour y tenir un stand à l'effigie du label et distribuer ses groupes, ce qui augmente davantage les ressources en temps et en argent qu'il dédie à sa pratique amateur :

> « Ouais j'ai le stand. Des fois je dors dans la voiture, c'est des fois un peu rock'n'roll, parce que j'essaye de pas spécialement prendre une nuit d'hôtel. Des fois oui, mais pas systématiquement. Des fois je fais l'aller-retour, je repars dans la nuit, quitte à dormir un peu sur un parking. Donc des fois c'est un peu dur, parce que le lundi matin, il faut rebosser le vrai travail quoi. Mais tant que je sais le faire, tant que je suis pas trop vieux [rires], c'est bon. » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

L'activité amateur se caractérise également souvent par l'absence de division nette entre les ressources financières personnelles et celles dédiées à l'activité. Dépenser de l'argent pour produire des concerts ne semble pas une aberration pour Manu, qui a préféré investir dans une camionnette en tant que voiture personnelle pour lui permettre de transporter le matériel nécessaire à l'organisation de ses évènements :

> « *Pour l'asso, t'arrives à être rentable systématiquement ?*
> Je mets énormément de ma poche pour l'asso. Je pourrais pas compter… déjà rien que la camionnette, parce que ça consomme tout ça… Non je le compte pas, et je veux pas

[405] Alter N., *L'innovation ordinaire*, Paris, PUF, 2010, p. 153, cité par Hein F. *op. cit.*, 2011b, p. 90.
[406] L'enquêté utilise le terme anglo-saxon « trade » pour signifier les échanges d'albums opérés avec d'autres labels, à l'échelle nationale ou internationale. Les échanges sont courants entre petits labels indépendants. Ils permettent de diffuser leur production à moindre coût (limité aux frais de port), les albums échangés sont ensuite vendus auprès de la clientèle de l'aquéreur.

> le compter de toute façon. C'est pour me faire plaisir. De toute façon, le jour où je n'ai plus de plaisir à organiser des dates, j'arrêterai. Mais ouais, je dépense énormément d'argent là-dedans, ça j'en suis conscient. » (Manu, 26 ans, Liévin)

À Nantes, les membres de l'Association Dream Factory, qui bénéficie pourtant d'un certain poids au sein de scène metal locale et trans-locale, en passe également pourtant par le financement personnel lorsqu'il s'agit d'investir pour du matériel qui servira à l'association :

> « Quand y'a besoin de mettre des tunes dans la caisse, c'est notre argent perso.
> *Vous avez mis beaucoup de votre poche comme ça ?*
> Au début, un petit peu, parce qu'il fallait bien lancer la machine. Après on s'auto-finançait, ça marchait bien. Et dernièrement, vu qu'on galère un peu, on met un peu plus. Après on a l'avantage, on a acheté un camion et on le loue, donc du coup ça fait une rentrée d'argent en plus, mais bon. Mais ça reste notre camion à nous.
> *Justement, vous avez du matos son ?*
> Une partie de batterie. Enfin on a acheté des parties parce qu'il fallait, pour les groupes, sinon.. Mais sinon deux trois bricoles, mais sinon non. Y'a un moment on se projetait d'acheter un backline complet, mais on a laissé tomber. Donc les amplis et tout ça. Parce que des fois les groupes peuvent pas le ramener. Ou quand les groupes sont en tournée, des fois ils viennent en avion donc ils doivent pas de trimballer avec tout le matos. Donc soit on le loue, soit on se le prête. » (Zaake, 29, Nantes)

Dans de nombreux cas, c'est donc d'abord l'investissement financier personnel dans la passion qui autorise le développement d'une activité publique et d' « intérêt général », dans le sens où elle transcende l'intérêt particulier de ses membres. Engager ses ressources propres pour produire des objets musicaux, des concerts, des albums, etc. – et ainsi, par le biais de l'ensemble de ces investissements collectifs, produire une scène musicale – trouve systématiquement sa motivation dans l'action conjointe que produisent sur eux la musique et le plaisir éprouvé à travers elle, ainsi que les liens qui se nouent entre les individus qui partagent ce même plaisir. C'est ce qu'illustre le cas de Laurent, quand il explique les motivations qui l'ont amené pour la première fois à aider des amis musiciens dont il admirait la musique à produire leur album :

> « C'est une histoire de passion et d'amis, et j'adorais leur musique en plus donc voilà, tout est réuni. Et puis j'avais le pognon en plus à ce moment-là. Pour faire un vinyle de 500 copies, faut compter au moins 1500 euros. Bon voilà, je l'avais, ils devaient me rembourser après, mais finalement comme c'est devenu un label je leur ai donné. » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

Ainsi, les raisons qui poussent les amateurs à participer activement à la production de la scène et à y dédier une part de leurs ressources personnelles sans garantie de retour sur investissement, reposent sur trois conditions. La première se fonde sur l'attachement aux objets, et donc à la musique, et au pouvoir de ces objets sur les individus au sens où l'entend Antoine Hennion[407]. La seconde condition trouve son ancrage dans une forme d'attachement interactionnel composé autour d'autres individus touchés par les mêmes objets et qui poussent ces individus à s'organiser collectivement pour engranger à nouveau des objets capables de ressusciter les émotions procurées. Ce qui suppose ici la mise en œuvre des stratégies de l'action collective des individus qui produisent les « mondes de l'art » décrits par Howard Becker[408]. Et enfin, la troisième de ces conditions et non des moindres, repose sur le fait de disposer des ressources nécessaires en temps et en argent à un tel investissement, et en cela, les caractéristiques socio-économiques des amateurs de metal qui s'engagent dans la production des scènes musicales semblent également fondamentale dans la compréhension de la construction des scènes metal aujourd'hui.

Au fur et à mesure que l'activité se structure et prend de l'ampleur, à la fois d'un point de vue individuel – la place qu'elle prend dans la vie personnelle des acteurs qui s'y engagent – mais aussi du point de vue collectif de la scène musicale et des amateurs qui la composent et qui bénéficient collectivement des fruits de cette activité, les amateurs ressentent souvent le besoin de rationaliser économiquement leur pratique. Ainsi, après une dizaine d'années d'activité, l'organisation de six éditions d'un festival et la production d'une cinquantaine d'albums de groupes nationaux et internationaux, Laurent considère de façon plus circonspecte le poids économique de sa pratique :

> « *Tu considères Emanes comme une source de revenus ?*
> Non, je gagne rien, au contraire. Pendant des années j'y ai mis de l'argent. Là j'ai décidé de ne plus en mettre parce que ça mettait en péril mon budget. Maintenant je ne mets plus d'argent personnel. » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

Les activités bénévoles peuvent aussi devenir pesantes en termes de temps à un moment donné de la carrière de l'amateur, ou comme le dit Fabien Hein, lorsque « la dépense en temps, argent et énergie est inversement proportionnelle à la rémunération économique »[409]. L'amateur peut

[407] Hennion A., « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés* 2004/3 (n° 85).
[408] Becker H., *op. cit.*, 2010.
[409] Hein F., *op. cit.*, 2011b, p.111.

ainsi ressentir le besoin de transformer son activité et ses compétences dans une activité qui soit moins chronophage et mieux rémunératrice :

> « Je suis programmateur au Biplan et puis je fais d'autres choses en bénévolat, je fais du bar, des trucs comme ça aussi. Et puis j'étais aussi programmateur de La Rumeur, mais je suis en train de laisser un peu ça parce que c'est vraiment trop de temps et puis au bout d'un moment il faut gagner sa vie ! Du coup il faut trouver autre chose et arrêter de faire du bénévolat quoi. » (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

Les inconvénients du bénévolat[410] sont également évoqués par Ludwig qui, dans le cadre de son association d'organisation de concert Alien, a souvent eu à gérer des équipes de bénévoles engagés dans l'association, mais dont l'investissement en pointillé révèle la difficulté que peut représenter un engagement régulier dans le cadre associatif :

> « C'est le revers de la médaille aussi quand tu fais de l'associatif, c'est que t'as tout le monde qui travaille gratuitement et que quand c'est gratuit, tu mets pas autant d'efforts que.. Ou alors si tu le fais si tu fais un truc par an et que tu réunis tous tes potes et que vous êtes super motivés ouais, mais là on faisait une date par mois quand même. Au final ça semble pas beaucoup, mais quand tu dois renouveler tous les mois, ça veut dire que t'as les deux trois semaines qui précèdent où tu prépares, t'as une semaine off on va dire, et puis après tu remets le couvert à chaque fois, donc finalement tu n'arrêtes jamais. » (Ludwig, 38 ans, Lille)

S'entourer de personnes capables de s'investir dans la durée et avec la même intensité que soi devient ainsi de plus en plus difficile, plus la pratique devient exigeante en termes de temps sacrifié, mais aussi de compétences :

> « Je voudrais tellement faire plus, parce que je sais exactement ce que je dois faire. Un jour ou l'autre je tomberai peut-être sur une personne qui va être dans le même état d'esprit que moi et on bossera ensemble. Mais c'est très dur. J'ai déjà essayé de déléguer, mais j'y arrive pas. Parce que les gens ils sont pas assez carrés pour moi, ou pas assez réguliers. C'est normal, c'est du bénévolat. C'est normal, les gens ils ont une vie à côté, donc c'est pas évident, je comprends tout à fait. Mais je suis un peu exigeant, avec moi-même aussi. » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

Bien que son engagement dans la scène metal soit extrêmement chronophage et qu'il conditionne et influence l'ensemble des aspects de sa vie personnelle, Laurent illustre particulièrement bien ce qu'Olivier Donnat appelle « l'engagement total » dans la passion,

[410] Simonet M., « Le monde associatif : entre travail et engagement », Alter N. (dir.), *Sociologie du monde du travail*, Paris, PUF, 2012, p.191-207.

c'est-à-dire lorsque l'activité qui permet de nourrir cette passion devient « le pivot autour duquel s'est organisé l'ensemble de l'existence de la personne »[411] :

> « J'ai pas envie d'arrêter. Alors c'est sûr que des fois je me dis que ce serait tellement plus facile, pourquoi je fais ça ? Ça me prend 8h par jour des fois. Je pourrais sortir, aller à encore plus de concerts mais en tant que.. Quand je vais à un concert en tant que visiteur, des fois ça fait du bien ! T'as pas un stand à gérer, et puis tu bois une bière, t'as des potes, tu vois le groupe. C'est vachement bien. J'avais un peu oublié des fois. Mais j'ai toujours gardé mon côté fan, heureusement j'achète encore des cd. Heureusement, parce que le jour où je suis plus fan, si ça devient un business, laisse tomber, j'arrête. Mais des fois je me dis, pourquoi je fais tout ça ? Pourquoi ? Je sais pas, mais j'aime bien faut croire ! C'est vrai, même au niveau sortie, même au niveau copains, copines, c'est pas évident, parce moi là y'a pas longtemps, comme je suis un peu en divorce, un petit peu beaucoup, j'ai rencontré quelqu'un et ben elle comprend pas que je suis tout le temps en train de bosser, j'ai pas beaucoup de temps à consacrer. Et si c'est des gens qui sont en plus pas dans le metal, c'est un peu mort ! C'est dur d'expliquer, il faut que je bosse. » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

Malgré les sacrifices personnels, la satisfaction apportée par le contact quotidien avec des objets et des individus qui animent sa passion compense généralement les moments de découragement. L'engagement de Laurent reste motivé par la ferveur pour le metal et le plaisir qu'il retire à exercer une activité dont les bénéfices symboliques en termes de satisfactions personnelles et de relations humaines sont ses plus grandes gratifications :

> « Je suis déjà content de ce qu'on a fait. C'est pas de la fierté mal placée, mais je suis content quoi. […] Humainement parlant, on a fait des trucs… Les Manilla Road ils ont dormi ici, dans le lit de mon fils. Le chanteur, il a dormi dans le lit de mon fils. Je l'ai revu, il m'a parlé de ça : « j'ai dormi dans le lit de ton gamin à l'époque, un petit lit d'enfant ! ». Et donc plein de trucs humainement géniaux […] Je regrette pas, parce que le label c'est du boulot, mais c'est génial. Quand j'ai un groupe qui commence à faire des interviews, qui commence à jouer à l'étranger, bah je suis content. Je me dis que j'y ai peut-être été un peu pour quelque chose, même si c'est leur talent hein ! » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

Produire des concerts, produire des albums, organiser leur diffusion et contribuer à fabriquer collectivement ces objets autour desquels se rejoignent les passions, ne sont en cela pas dissociables des autres aspects de la vie sociale des amateurs, fondée sur la logique du « don et contre-don » analysée par Marcel Mauss[412]. Pour ces amateurs qui s'engagent dans la

[411] Donnat O., *op. cit.*, 2009b , p.124.
[412] Mauss M., « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année Sociologique,* 1925.

production des scènes musicales, une rationalisation de leur investissement personnel s'avère cependant nécessaire pour garantir l'efficacité de leurs actions et la qualité des objets produits. Ce processus consiste dans l'acquisition d'un certain nombre de compétences techniques, de savoir-faire résultant de leur contact répété avec des objets et avec les individus qui nourrissent des attentes à l'égard de ces objets.

2.4. L'usage des techniques professionnelles par les amateurs

Les scènes metal font cohabiter acteurs amateurs et professionnels au sein d'un même marché. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette cohabitation et les nécessaires opérations de négociation et de traduction qu'elle implique, mais nous pouvons d'ores-et-déjà envisager les préalables qui rendent possibles l'entente entre le monde des amateurs et celui des professionnels. En effet, trois cas de figures impliquent la superposition de ces deux mondes.

Le premier cas apparaît lorsque l'activité amateur se professionnalise, au sens où des pratiques qui étaient reconnues d'abord comme des loisirs, des choses que l'on fait à coté, finissent par obtenir une forme de légitimation économique qui rend possible pour l'acteur d'en vivre. Le second cas a lieu quand, à l'intérieur de professions organisées, des amateurs sont utilisés d'une manière ou d'une autre par les acteurs professionnels, qui ne disposent pas d'une expertise suffisante dans des secteurs culturels de niche, et ont donc recours à celle des amateurs. Le troisième cas se produit quand les amateurs décident de s'affranchir du champ des professionnels déjà installés et de leurs critères de légitimation économique, pour faire exister une forme de marché alternatif non contaminé, un marché dans lequel un certain nombre de techniques professionnelles seront néanmoins employées par mimétisme ou par contrainte, mais un marché dont ils s'assurent de rester tout à la fois les producteurs et les publics. Il peut donc y avoir imbrication de pratiques amateurs et de pratiques professionnelles, dans un mouvement soit vertical (ascension professionnelle des amateurs), soit horizontal (complémentarité des domaines d'expertise des amateurs et des professionnels), soit parallèle (production de scènes revendiquées « underground » sous le régime « do it yourself »). Nous verrons plus loin à quel point ces trois aspects sont en réalité constamment intriqués dans la production des scènes metal et ne relèvent pas simplement de postures individualisées ou de stratégies pensées de façon nécessairement cohérentes par les amateurs.

Dans les trois cas, ils amènent pourtant les amateurs à se confronter à un certain nombre d'exigences techniques, qui les encouragent ainsi à développer la maîtrise des savoir-faire et des outils des professionnels. Enregistrer un album, le mixer, le masteriser, savoir lire une fiche technique, gérer la *backline* d'une scène, les lumières et sa sonorisation, organiser les balances de groupes, gérer une billetterie, verser des défraiements et des cachets, contacter des fournisseurs, tenir une comptabilité, concevoir des supports de communication, assurer la livraison des achats par correspondance, etc. Toutes ces tâches demandent d'être réalisées sérieusement par les amateurs qui s'y engagent pour assurer l'efficacité et la qualité de leurs prestations et ainsi garantir la pérennité des scènes musicales qu'ils promeuvent.

Les musiciens, organisateurs de concerts, et tous les intermédiaires amateurs qui remplacent, par leur organisation collective les filières traditionnelles de l'industrie musicale, sont ainsi amenés, à différents degrés et avec plus ou moins de réussite ou d'exigence, à engager des techniques élaborées avant eux par le champ professionnel. Lorsqu'une association d'organisation de concerts amateurs doit faire jouer des musiciens professionnels[413], ils doivent avoir recours aux conventions et à la maîtrise des exigences techniques minimales, établies par le monde professionnel du concert. Ils doivent acquérir la maîtrise des techniques et des outils des professionnels du spectacle, qu'ils peuvent ensuite réemployer à la production et à la diffusion de groupes amateurs et engranger ainsi, progressivement, le développement et la structuration de marchés musicaux trans-localisés.

Ainsi, il semble difficile de n'appréhender les amateurs que sous le prisme d'« un statut secondaire, une identité seconde préservée des contraintes matérielles et des compromis institutionnels »[414], pour reprendre les termes de Florence Weber et Yvon Lamy. La question jalonnera l'ensemble de cette thèse.

Indicateurs de la professionnalisation : la formation par le terrain

Dans leur étude sur la fabrique de la programmation culturelle, François Ribac et Catherine Dutheil-Pessin observent que quelques soient les générations, le métier de programmateur ou la pratique de programmation s'apprend toujours sur le tas, et qu'il faut « d'abord entrer dans

[413] Comme c'est le cas à de fréquentes occasions, y compris dans le cadre des scènes locales, comme nous l'avons vu par exemple à travers le cas de l'association Raising Hell qui ont été amenés à produire des groupes professionnels d'envergure internationales tels que Sepultura.
[414] Weber F., Lamy Y. « Amateurs et professionnels », *Genèses*, 36, 1999, pp. 2-5.

le monde du spectacle avant de prétendre à la programmation »[415]. Le plus souvent, la pratique de la programmation ne s'apprend pas en amateur, elle s'apprend dans le cadre d'une pratique professionnelle déjà ancrée dans le monde du spectacle. Sauf, nous disent les deux auteurs, dans le cas des musiques populaires tels que le rock ou le hip-hop, où on voit au contraire de petits programmateurs amateurs commencer en programmant des évènements modestes, puis se développer pour produire des évènements d'envergure beaucoup plus importante qui assureront leur professionnalisation. Dans le monde du metal français, l'exemple le plus visible et le plus commenté de ce type de parcours est celui de l'ascension du festival Hellfest, et avec lui, de ses créateurs, Ben Barbaud et Yoan Le Nevé, ainsi que l'équipe de 10 salariés permanents qui les accompagnent et en font aujourd'hui « la plus grande entreprise de metal en France »[416].

Si les exemples de professionnalisation à travers une activité entièrement dédiée au monde du metal restent rares en France, de nombreux acteurs formés « sur le tas » au sein des scènes locales ont néanmoins trouvé leur place au sein du monde du spectacle professionnel. Après avoir été à la tête d'une association d'organisation de concerts de metal dans le Nord de la France nommée Alien Asso pendant plus d'une dizaine d'années et avoir ouvert un café-concert lillois, Ludwig est aujourd'hui le co-gérant et programmateur du Bistrot de St So, une salle de spectacle-bar-restaurant pluridisciplinaire d'une capacité de 350 personnes réputée de Lille, installée dans l'ancienne Gare Saint-Sauveur, réhabilitée en vaste lieu culturel depuis 2009. Si le parcours de Ludwig, qui prend ses racines dans la scène metal amateur et locale, offre un bon exemple d'intégration d'un amateur dans le champ professionnel de la culture, les techniciens son et lumière avec lesquels il travaille aujourd'hui se sont eux-aussi formés « par le terrain », dans le cadre des concerts locaux qu'il organisait avec son association :

> « Sur 15 ans d'Alien peut-être, un peu moins, y'a eu plein de bénévoles qui sont passés. C'était aussi une école de formation… Enfin c'était pas du tout le but, mais par la force des choses c'est comme ça que ça s'est fait aussi, c'était une école de formation. Y'a pas mal de techniciens qui sont passés par nous, des gars qui voulaient faire du son ou des lumières, mais qui connaissaient rien ou pas grand-chose et puis au bout de 6 mois d'Alien ils s'en étaient pris tellement plein la gueule, que du coup, tu sais bosser. […] » (Ludwig, 38 ans, Lille)

[415] Dutheil-Pessin C., Ribac F., *La Fabrique de la programmation culturelle*, Paris, La dispute, 2017, pp. 36-37.
[416] Propos de Maxwell dans le débat sur la professionnalisation HellfestTV numéro 1.

En cela, il estime que les compétences acquises du fait de la cadence et la complexité technique des concerts de metal produits en amateur au sein des scènes locales, qui imposent souvent d'opérer dans des conditions d'urgence, apportent une véritable plus-value au savoir-faire des anciens amateurs passé par l'école associative :

> « Et puis je vois des gens, ça aussi c'est des habitudes qu'il y a dans le metal qu'il y a pas ailleurs, à St So, si tu dis que tu vas faire 8 groupes dans la journée, les mecs ils te regardent comme ça, ils débloquent, ils disent « Mais comment vous allez faire ? – Nan, c'est bon, t'inquiète ça va aller, on va gérer – Mais t'as qu'un régisseur, comment tu vas gérer ? – Nan mais t'inquiète, c'est bon ! » Parce que le régisseur en l'occurrence, celui avec qui on bosse justement, c'est un gars d'Alien. Et lui, des festivals à 10 groupes dans la soirée où tu changes les backlines, où tout doit aller super vite et que les groupes jouent qu'une demi-heure maximum, ou 20 minutes même des fois, ben voilà, ça se gère. Et puis c'est comme ça que ça se passe dans le metal. » (Ludwig, 38 ans, Lille)

Évolution subtile de la pratique amateur à la professionnalisation

L'association Garmonbozia est à ce jour le plus important acteur intégralement dédié à la production de concerts locaux et trans-locaux et au *booking* de groupes de metal français et internationaux sur le territoire français[417]. Fred a fondé son association en 1998 à Rennes en tant qu'amateur, mais parvient à se salarier à partir de 2001. Il explique la teneur de son parcours et la naissance de son activité professionnelle dans le metal : il a pu trouver sa place, à l'époque, dans un créneau laissé vacant entre la sphère des concerts amateurs et celle des « grosses productions » :

> « Au départ c'était dans le cadre de mes études. J'ai fait un BTS Action Commerciale et il fallait monter des actions commerciales sur deux années et ça m'est venu de faire un concert black metal, mais qui devait être parrainé par un vrai organisateur. Comme ce concert a marché en fait, direct après on a monté une asso. Peut-être pas parce qu'il a marché, mais je pense que s'il n'y avait eu personne du tout, on ne se serait peut-être pas embêté avec ça. Mais visiblement on a vu qu'il y avait de l'attente, surtout qu'à Rennes ça faisait 5-6 ans qu'il n'y avait rien à part tout ce qui est hardcore punk, mais en metal il n'y avait plus rien du tout, donc les gens étaient un peu demandeurs. Au départ on organisait 3 ou 4 concerts par an sur les deux trois premières années. Et c'est aux alentours de 2001-2002 qu'on a eu plus de demandes de groupes et de tourneurs plutôt étrangers pour gérer des dates en France pour leurs groupes. Donc là ça a été un changement, parce qu'avant on faisait que des choses à Rennes et on s'est dit peut-être

[417] Nous aurons l'occasion de revenir dans la Partie III sur les détails des activités de Garmonbozia à l'échelle locale et trans-locale.

à Paris, parce que les gens avec qui on bosse, du secteur qu'on ramène, c'est-à-dire plutôt death, black, thrash metal, c'était des groupes qui étaient à la fois trop gros pour de toutes petites assos et trop petits pour des gros producteurs. Donc on n'était pas nombreux à l'époque à bosser pour des groupes, on va dire, moyens. Et c'est à ce moment-là, parce qu'il y avait pas mal de tourneurs étrangers, qu'à un moment donné j'ai dû faire un choix et arrêter mon boulot pour ne faire que ça. Parce que là ça prenait vraiment beaucoup de temps. Donc c'est venu progressivement, mais je sais qu'il y a eu un moment, sur l'année 2002, c'est passé à 21 concerts, un truc comme ça. On a dû s'adapter.
Donc maintenant c'est ton activité principale ?
Oui, et unique d'ailleurs. C'est même plus qu'un plein temps, ça prend beaucoup d'heures. » (Fred, 36 ans, Rennes)

Il décrit plus loin son parcours sous un angle plus personnel depuis ses débuts en tant que fan, description qui permet d'ancrer son désir d'agir publiquement pour produire une scène metal dans sa rencontre avec les objets de sa passion et la cristallisation de sa passion autour de certains groupes. C'est ce lien qui jalonne et motive l'ensemble de sa carrière, de l'amateur au professionnel :

« *Tu situes comment dans tout ça ? A la base t'es un fan de metal, et t'es passé de l'amateur au professionnel… T'as commencé comment ?*
Bah en fait j'ai commencé tout petit, entre guillemets. Je devais avoir 10-11 ans. Au départ ça restait des trucs Iron Maiden, Kiss, Motley Crue,… Et puis petit à petit passé, je sais pas, quand j'avais 14-15 ans, à des trucs plus énervés on va dire. Disons que tout ça c'était 6-7 ans avant d'organiser le tout premier concert. Mais là j'étais un fan comme tout le monde. Mais après d'ailleurs les tous premiers concerts qu'on a organisé, c'était vraiment avec des groupes que j'aimais beaucoup dans le black metal, donc c'est là que j'avais encore le statut un peu fan, parce que j'étais « ohlalal, c'est eux, ils arrivent ! » un peu impressionné et tout ça. Mais au fil des années, même si je me rends compte que j'ai de la chance de faire ce boulot-là, on prend quelque fois un peu l'habitude et puis on dit « encore ça à faire », le côté routine-boulot et que c'est un peu, on va pas dire une usine, mais c'est vraiment allez je réponds à tous les mails, je réponds aux agents, mais qu'on perd forcément un petit peu le côté fan innocent de quand on est ado. Mais après, je pense pas qu'un jour je détesterai le metal, ça m'étonnerait. » (Fred, 36 ans, Rennes)

Le cas de Fred illustre ainsi le passage de la posture du fan à celle de l'amateur engagé dans des pratiques de production de la scène locale, pour enfin adopter la posture du professionnel. Comme on peut le voir dans son discours, le changement de paradigme ne se situe pas forcément au moment où la pratique évolue au point de devenir son revenu principal, mais davantage au moment où la pratique devient une routine rationnelle et que l'individu « se

pense » et se projette en tant que professionnel. À ce titre, Jean-Marie Seca opère une distinction entre la « socialisation par l'identité » et celle par l'élaboration d'une œuvre ou d'un « accomplissement vocationnel » [418]. Ainsi, l'amateur dont la pratique glisse doucement vers la professionnalisation incorpore, ce faisant, les « façons de faire » du professionnel. C'est aussi ce qui relève du processus de protoprofessionnalisation tel que le définit Jean-Yves Trépos : « un usager protoprofessionnalisé est une personne qui a accepté les normes d'une profession (voire plusieurs) et qui se regarde à la lumière de ces normes » [419]. Ce qui amène Fred, à ce moment pivot de sa pratique, à ne plus seulement envisager son activité comme un fan qui chercherait à se faire plaisir en ne programmant que les groupes qu'il aime, mais en tant qu'organisateur de concert ayant l'obligation morale de répondre également aux attentes des groupes et d'un public. Bien que la passion reste toujours le moteur principal de l'engagement, il s'effectue une sorte de glissement du plaisir de recevoir les groupes qu'il admire à la satisfaction et à la gratification d'effectuer une activité efficace dans un champ musical et économique difficile.

En dix ans, les groupes de metal se sont également fortement « professionnalisés » en France[420], au sens où l'entend le sociologue des professions Eliot Freidson[421]. C'est ce que nous confirment plusieurs indicateurs dans le cadre de la pratique des amateurs observés : l'augmentation du nombre d'intermédiaires entre eux et les producteurs de concerts, l'élévation de la précision des demandes et des exigences techniques pour se produire en concert, ainsi que l'augmentation des cachets demandés. Sur ce dernier point, François, lui-même musicien au sein d'un groupe de metal dont les membres sont répartis entre Nantes et Paris, et manager de son propre groupe, nous éclaire sur la teneur et l'évolution de leurs rémunérations :

---

[418] Seca J.-M., *Conduites minoritaires et représentations sociale. Entre dynamiques culturelles et tendances anomiques*, Editions universitaires europeennes, 2010.

[419] Trépos J.-Y., *Sociologie de la compétence professionnelle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992, p.48-49.

[420] Gérôme Guibert propose une typologie des musiciens selon leur degré de professionnalisation en cinq profils : les amateurs jeunes, les amateurs vétérans, les intermédiaires, les professionnels de concerts, les professionnels de majors. En fonction de ces critères, le groupe de François, dont nous employons les propos ensuite, ferait partie de la catégorie « intermédiaires ».

[421] « Ce n'est ni le caractère intrinsèque de l'activité, ni le savoir que requiert sa mise en œuvre, ni la dépense physique engagée dans l'accomplissement, qui distingue de manière saillante, le professionnel de l'amateur ou le travail du non-travail. (...) Ce qui fait de l'activité un travail, c'est sa valeur d'échange. Ce qui fait de la personne un "travailleur" ou un "professionnel", c'est sa relation au marché. Des activités qui ne sont pas accomplies dans un contexte de marché ne peuvent donc pas être tenues pour du travail selon cette définition, pas plus que celles qui s'effectuent pour le seul plaisir de le faire ou pour l'admiration et la gratitude d'autres, définis comme "professionnels" ou comme "travailleurs », : Freidson E., *Professionalism Reborn. Theory, Prophecy and Policy*, Chicago, The Chicago University Press, 1994, pp. 109-110.

> « Depuis un certain nombre d'années, le groupe ne se produit que sur cachet. Pour te donner un ordre d'idée, on est toujours entièrement défrayés, c'est-à-dire que l'hôtel, l'essence et la bouffe sont pris en charge, sauf que en plus on a un cachet qui a évolué au fur et à mesure des années. C'est quand même un groupe qui ramène du monde, parce que c'est des reprises de Metallica, mais après ça reste quand même des sommes qui restent relativement faibles. On va dégager par musicien entre 70 et 200 euros par concert net, donc sur 4 musiciens voilà. Après, tu peux vendre aussi le groupe un peu plus cher aux producteurs en faisant des trucs un peu plus gros, parce qu'en ce moment les groupes de reprises, même si c'est pas trop dans la culture française, ça se démocratise un peu. Donc il y a des mecs qui proposent des choses un peu plus chères » (François, 32 ans, Nantes)

Ainsi, même si les montants demandés pour leurs concerts restent à géométrie variable en fonction des producteurs qui les sollicitent, le « cachet » est devenu une constante et illustre bien la position ambivalente des groupes[422]. Ils s'inscrivent dans le processus engagé par nombre d'entre eux soucieux de satisfaire à des normes professionnelles, bien que les sommes perçues grâce à la musique ne le leur permettent pas. La multiplication des intermédiaires, l'élévation des cachets, mais aussi des compétences techniques chez les groupes amateurs est également relevée par Fred de l'association Garmonbozia :

> « *Par rapport au début, qu'est-ce qui a vraiment le plus changé, comparé à il y a 15 ans ?*
> Disons que par rapport au metal, les groupes se sont vachement professionnalisés. Même si il y a toujours des petits groupes, qui n'ont pas de managers et tout ça, mais on voit plein de groupes, on va dire pas très gros, qui ont déjà un tourneur, manager, enfin tout le staff avec eux, alors que des groupes plus connus, il y a 10 ans, en général c'était souvent le mec du groupe qui te répondait, qui montait sa tournée quelque fois même. Y'a plus de…
> *Plus d'intermédiaires en fait ?*
> Ouais, y'a peut-être plus d'intermédiaires, mais quelque part c'est plus sérieux, y'a peut-être moins de surprises, enfin de mauvaises surprises de dernière minute. Mais en même temps, plus il y a d'intermédiaires, plus ça fait de boulot et de paperasse. Mais je pense que pour les groupes français y'a quand même un retard qui est de plus en plus petit avec les groupes étrangers. L'exemple qui est souvent pris c'est les groupes allemands, qui ont un management allemand, parce que la rigueur allemande, très carrée. Peut-être aussi parce qu'il y a plus de qualité dans les groupes français

[422] Samuel Balti relève cette ambivalance dans sa thèse : « d'une définition ambiguë, et restrictive, du statut de l'artiste quand bien même de nombreux acteurs sont considérés comme « amateur » alors que leur implication sur le territoire artistique dépasse le cadre ludique. Ce constat pointe la faible reconnaissance des fonctions artistiques au sein de la société urbaine et, plus largement, la très faible visibilité du monde de l'artiste dans les systèmes d'organisation métropolitains. » : Balti S., *op.cit.*, 2012, p. 191

maintenant. Mais je pense qu'on est passé en France on va dire pour les groupes metal, un peu du Moyen-Age au 21e siècle. » (Fred, 36 ans, Rennes)

Pour Fred, l'ensemble de ces critères sont aussi des indicateurs de l'élévation de la qualité artistique des groupes de metal amateurs en France depuis dix ans. Un phénomène grandement favorisé par l'appropriation des nouvelles technologies par les amateurs [423] et le bouleversement numérique qui ont favorisé la démocratisation des outils professionnels. Les groupes disposent de nouvelles ressources pour s'autoproduire et se professionnaliser. Le revers de cette situation est une surabondance des groupes capables de proposer des productions de qualité, et la difficulté pour eux de « percer » ou de se démarquer du brouahaha.[424]

Conclusion partielle

On ne peut donc pas réduire, pour ce qui concerne la musique metal, le statut d'amateur à celui de néophyte ni les productions de fans à des produits nécessairement de moins bonne qualité que les productions des professionnels[425]. Pour autant, même si les amateurs emploient les mêmes techniques que les professionnels, voire tendent parfois à se professionnaliser, cela ne signifie pas nécessairement que l'engagement dans des activités de production ne répond qu'à une volonté de professionnalisation. Quels sont, en fait, les différents moteurs de cet engagement ?

Nous avons pu identifier différentes motivations qui incitent les amateurs de metal à s'engager en temps et en argent dans les pratiques de production des scènes metal, au premier rang desquelles le plaisir éprouvé par l'entretien d'un contact privilégié avec les objets de leur passion, plaisir qui s'avère un moteur décisif de l'action. Mais le plaisir passe également par la satisfaction d'accomplir par soi-même un certain nombre de tâches qui participent au développement à la pérennisation des scènes metal, que l'action soit située à une échelle locale ou plus large. Au-delà de la passion individuelle et collective pour les objets ainsi que le plaisir de faire ensemble, il faut donc également y voir la recherche de qualité et la volonté de participer au perfectionnement des techniques de création musicale ou de production de la

[423] Flichy P., *op.cit*., 2010.
[424] Beuscart J.-S., Couronné T., « La distribution de la notoriété artistique en ligne. Une analyse quantitative de MySpace (enquête) », *Terrains & travaux*, 2009/1 (n° 15), pp. 147-170.
[425] Leveratto J.-M., *op.cit*., 2000.

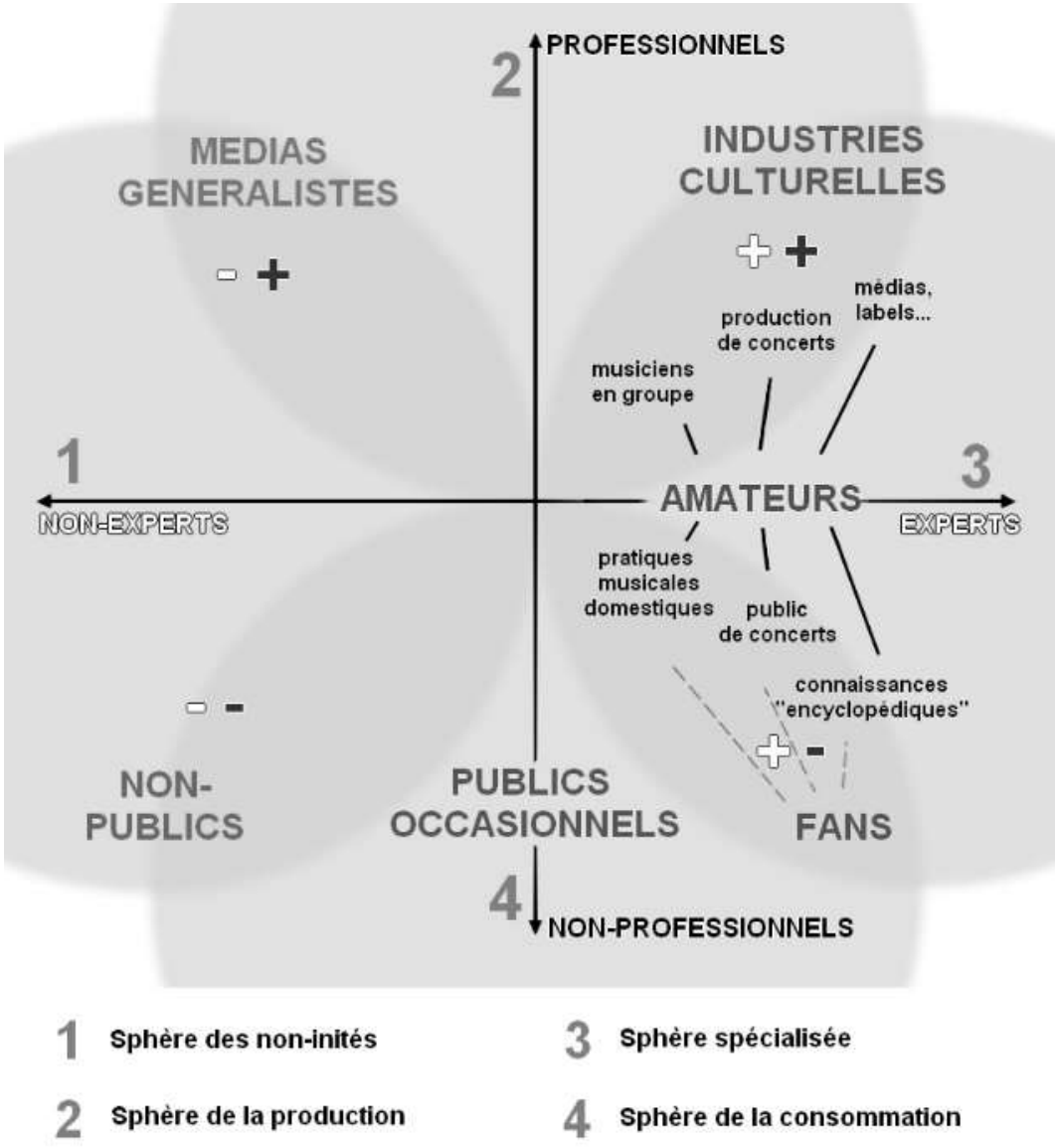
scène, afin par exemple que les productions locales puissent tendre vers une qualité digne d'acteurs professionnels, sans pour autant que les amateurs engagés dans ces pratiques aient nécessairement l'ambition d'en faire une activité rémunératrice. Par l'auto-formation, l'ensemble de ces tâches accomplies et assumées par des individus en tant qu'amateurs sont en effet l'occasion pour eux de faire l'acquisition de nouvelles compétences et savoir-faire, éventuellement valorisables dans d'autres domaines que la musique ou le metal et qui peut à certaines occasions conférer à l'amateur une position d'expert du point de vue la sphère non-initiée, qui pourra alors l'identifier comme personne-ressource[426]. L'ensemble de ces compétences expertes peuvent aussi s'échanger et se transmettre entre pairs. En cela, la pluriactivité des amateurs et leurs croisements au sein des mondes du metal favorise une forme d'émulation collective dans laquelle il s'agit de se promouvoir les uns les autres. La dimension affinitaire et collective est ainsi centrale dans le régime amateur, dans lequel le plaisir de se connecter à d'autres personnes qui partagent les mêmes goûts que soi donne l'occasion de créer des liens affinitaires forts, qui peuvent ensuite se matérialiser à travers la participation à des projets collectifs. Il faut également y voir la recherche d'une certaine forme d'autosatisfaction culturelle, dans le sens où l'engagement des amateurs dans la production des scènes locales se traduit souvent par l'envie de combler un manque ressenti dans l'offre culturelle déjà existante. Cela passe ainsi par la volonté de venir faire jouer des groupes qui ne sont pas habituellement programmés par les acteurs culturels locaux, ou encore créer un label pour produire des groupes dont on déplore qu'ils ne parviennent pas à être signés sur des labels professionnels, etc. En somme, cela revient pour les amateurs à prendre en charge tout ou partie de l'offre culturelle locale ou trans-locale, à la place des institutions publiques et privées et/ou en collaboration avec elles. De cette manière, l'enjeu à moitié avoué des amateurs est ainsi souvent de revendiquer une forme d'émancipation culturelle, qui consiste à dépasser la condition de simple consommateur de musique, à travers laquelle on ressent également une forme d'incorporation du discours aujourd'hui largement vulgarisé de Théodore Adorno et de l'École de Francfort sur l'aliénation des publics de masse par les industries culturelles. En cela, l'engagement des amateurs dans la production des scènes musicales relève enfin d'une large fonction émancipatrice et identitaire[427], en ce que l'ensemble des gratifications symboliques qu'ils en retirent, qui passe également par la reconnaissance par les pairs du « travail accompli » pour la scène, donne aux amateurs un sens et un cadre à leurs activités.

[426] Hein F., *op. cit.*, 2006, p. 340.
[427] Hein F., *op.cit.*, 2006, p. 188, p. 345.

Conclusion Partie I : Proposition de schématisation des mondes musicaux

Il est possible d'objectiver les degrés de consommation et d'engagement dans les mondes musicaux à travers un schéma. Nous proposons pour cela de représenter les différentes figures de la participation aux mondes musicaux selon deux axes : le premier étant celui du niveau d'expertise des différents acteurs, et le deuxième permettant de classer leurs activités en fonction de leur appartenance à la sphère de la production des professionnels ou à celle de la consommation des publics.

Fig.22. Les mondes musicaux



Le prisme de la consommation

Les figures qui s'opposent sur l'axe de l'expertise sont le non-public d'un côté, et l'amateur ou le fan de l'autre. Il s'agit dans les deux cas de non-professionnels des mondes musicaux, mais ils s'opposent du point de vue de la compétence culturelle valorisée au sein du monde musical en question : le fan, lui, est plutôt un expert, un connaisseur du genre musical concerné, alors que le non-public – s'il peut apprécier occasionnellement certains produits musicaux – n'est pas initié à ce monde musical, il est un non-membre, au sens ethnométhodologiste.

Le fan, ou l'amateur ordinaire, se caractérise ainsi davantage par des activités de consommation. Par exemple, l'un des amateurs de metal interrogé traduisait au cours d'un entretien son degré d'investissement de cette façon :

> « Ça ne demande pas beaucoup d'investissement pour moi. Je ne suis pas musicien, je ne suis pas organisateur… Je n'ai pas besoin d'appeler les groupes pour leur dire « tu viens à Nantes ». Je suis juste un consommateur » (Ganaël, 24 ans, Nantes).

Alors que le non-public, qui ignore les codes et les logiques internes au monde musical, est potentiellement consommateur involontaire des objets musicaux qui appartiennent à ce monde.

Entre ces deux figures, apparaît celle du consommateur occasionnel, qui rappelle, comme on l'a vu plus haut, celle de l'éclectique ou de l'omnivore culturel. Le public occasionnel peut consommer certains objets propres à un genre musical, sans pour autant que ces derniers soient particulièrement prédominants parmi ses goûts, ni que l'individu ne développe un attachement particulier avec le genre, qui en ferait un élément majeur de sa construction identitaire.

Polyvalence de la figure de l'amateur

Entre le véritable professionnel qui intervient dans la production des mondes musicaux et les non-professionnels que nous venons de présenter, il y a la figure de l'amateur, ici déclinée dans toutes ses dimensions. La polyvalence de la notion d'amateur permet ainsi de le situer à la fois dans la sphère de la production et celle de la consommation. D'un côté, ses pratiques de consommation (avoir une pratique musicale domestique : jouer de la guitare, être public de concert ou accumuler des connaissances encyclopédiques sur l'objet de sa passion), en tant que spécialiste, le rapprochent davantage de la figure du fan. Et de l'autre, ses pratiques de

production de la scène musicale le rapprochent de la figure du proto-professionnel : il adopte les normes d'une profession (les conventions) et y consacre une grande partie de son temps (à son groupe par exemple, à son propre label ou en tant que producteur amateur de spectacles). Mais il s'agit d'une pratique désintéressée, puisqu'elle ne rémunère pas, sinon de façon anecdotique et davantage symbolique.

L'intérêt de n'utiliser qu'un seul qualificatif (l'amateur) pour désigner la possibilité pour les individus d'adopter ces deux types de postures (consommation et production) réside dans le caractère diachronique de la notion d'amateur : elle est capable de traduire les différents types de pratiques que des individus engagés dans les mondes musicaux peuvent endosser à différents moments de leur « carrière ». À la différence du professionnel, la pratique amateur se caractérise par un engagement en pointillé. Comme l'explique Patrice Flichy, « cet engagement est divers : il peut être limité – il s'agit d'un simple passe temps – mais il peut aussi trahir une véritable passion »[428]. En ce sens et comme nous le rappelle Jean-Marc Leveratto[429], ces deux modes d'identification de l'amateur ne doivent pas être opposés, car la notion d'amateur a cela d'intéressant qu'elle permet de qualifier à la fois des individus qui ont des pratiques qui sont de l'ordre de la passion privée et ceux qui agissent publiquement pour partager leur passion, et qui se reconnaissent d'ailleurs mutuellement comme membres du même collectif, c'est-à-dire du même monde musical.

Par ailleurs, situer le statut de l'amateur entre le monde des professionnels et celui des non-professionnels, illustre également l'idée défendue par Catherine Trautmann concernant la promotion d'une politique culturelle en faveur des pratiques amateurs, parce que celles-ci permettent « de tisser des liens entre la population et la création artistique portée par les professionnels »[430]. L'amateur actif, engagé dans des pratiques de production de la culture, permet ainsi de faire le lien entre le consommateur ordinaire et l'espace de la production marchande, à savoir les industries culturelles.

[428] Flichy P., *op. cit.*, 2010, p. 12
[429] Leveratto J.-M., *op.cit.*, 2000, p. 316.
[430] Lettre d'information du Ministère de la Culture et de la Communication du 25 mars 1998, éditoral de C. Trauttman.

Sphère de la production

Les industries culturelles se situent à la fois entre la sphère de la production marchande spécialiste et celle de la production généraliste. On y trouve à la fois des professionnels spécialisés dans le domaine musical en question, comme Roadrunners Records, un important label spécialisé dans le *metal*, mais aussi des professionnels plus généralistes, tels qu'Universal ou Live Nation, qui sont des producteurs de variétés, mais dont les catalogues comportent également des groupes de *metal* de grande stature, tels que Metallica (Universal). Les entreprises des industries culturelles se caractérisent ainsi par une production culturelle au capital marchand élevé. En ce sens, l'axe qui va du public aux professionnels permet également d'évaluer la valeur économique des choses produites par chacun des acteurs qui interviennent dans les mondes musicaux : les connaissances encyclopédiques récoltées et diffusées par les fans, le travail accompli par les amateurs au sein des scènes locales, jusqu'aux produits culturels développés par l'industrie musicale. Alors que le deuxième axe (experts / non-experts) permet de traduire la valeur symbolique de ces choses produites, autrement dit, le poids de l'autorité culturelle de chaque acteur au sein du monde musical.

Finalement, du côté des professionnels non-experts du monde musical, se trouvent les médias généralistes, dont le rôle est de relayer l'information des grands événements, mais avec un œil bien plus profane que les médias spécialisés, tout comme ils s'adressent à un public également profane.

Loin de prétendre pouvoir capter toute la complexité de la répartition des modalités de l'engagement au sein des mondes musicaux, cette schématisation traduit une volonté de déplacer le point de vue de l'analyse des scènes musicales, afin d'éclairer le jeu du partage des espaces et des frontières symboliques entre publics d'initiés et de non-initiés. Cette représentation des mondes musicaux permet ainsi de dégager deux pôles de l'engagement des publics : celui qui se manifeste à travers le degré de consommation, et celui de l'engagement personnel des amateurs dans des formes d'expertises qui sont liées à l'action.

PARTIE 2 :
CONSTRUCTION DES TERRITOIRES MUSICAUX ET MOBILITES

Introduction

Après avoir dressé un panorama des pratiques de consommation et de production qui relient les amateurs aux mondes du metal, il s'agit à présent de comprendre de quelles façons ces pratiques s'ancrent sur le territoire. Pour Guy Di Méo, « le territoire témoigne d'une appropriation à la fois économique, idéologique et politique de l'espace par des groupes qui se donnent une représentation particulière d'eux-mêmes, de leur histoire, de leur singularité »[431]. Il ajoute que le territoire « décrit en se fondant sur les données (spatiales) de la géographie l'insertion de chaque sujet dans un groupe, voire dans plusieurs groupes sociaux de référence. Au bout de ces parcours, au terme de ces trajectoires personnelles se construit l'appartenance, l'identité collective »[432].

Il s'agit ici de porter le regard sur la dimension collective des pratiques amateurs dans le cadre de la musique metal, et la façon dont elle s'articule avec la dimension territoriale de ces pratiques. Comment humains et objets se déplacent-ils ? Comment ces objets eux-mêmes agissent-ils sur les individus et provoquent-ils des mobilités ? Comment l'ensemble de ces mobilités construisent-elles, à différentes échelles, des territoires musicaux ? Comment passe-t-on d'une échelle à l'autre ? Et comment s'élaborent, à travers la musique, les représentations de ces espaces vécus ?

Les amateurs de metal développent des carrières d'amateurs. Ces carrières, on l'a vu, sont encouragées et développées grâce à divers genres de prescriptions musicales localisées, depuis les formes de proximités sociales – le frère, la sœur, les parents, les amis de lycée, les voisins – jusqu'à la rencontre avec des objets disponibles localement – la discographie des parents dans le salon, ou la fréquentation des lieux de proximité tels que la salle de concert ou le disquaire d'à côté. En cela, l'engagement des acteurs dans des pratiques de consommation ou de production musicale est toujours spatialisé, dans la mesure où ils entretiennent un rapport privilégié avec leur espace d'action et transforment celui-ci en territoire[433]. Guy Di Méo et Pascal Buélon définissent ainsi l'acteur territorialisé comme un individu dont « la fonction consiste à agir : il gère, il développe les infrastructures et l'économie d'un territoire, il

[431] Di Méo G., « De l'espace aux territoires. Eléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie. », *L'information géographique*, volume 62, n°3, 1998, p. 107.
[432] Di Méo G., *ibid*., p.107
[433] Crozier M., Friedberg E., (1977), *L'acteur et le système, les contraintes de l'action collective*, Paris, Gallimard, 1981.

aménage »[434]. En agissant collectivement, les amateurs de metal configurent des systèmes d'action très concrets ancrés dans des espaces géographiques. L'observation de la production de scènes musicales en région nous permet ainsi de vérifier que, comme le soulignent Di Méo et Buléon « l'effet de spatialisation-territorialisation confère une véritable consistance, une plus grande solidité et une meilleure lisibilité géographique au système »[435]. Ces systèmes d'acteurs sélectionnent et sectionnent également l'espace autour d'attracteurs-clés : des salles de concerts spécifiques, des festivals, des bars, des lieux de sociabilités devenant ainsi le cadre spatalisé de l'action collective. L'ensemble de ces lieux, répartis géographiquement et investis symboliquement de façon hétérogène, produisent des discontinuités, des bifurcations et des ruptures qui s'avèrent productrices de configurations spatiales neuves et originales.[436]

Il s'agit dans cette partie de se concentrer plus spécifiquement sur le moment du concert, qui cristallise et exacerbe, en un même lieu et en un même moment, les rapports qu'entretiennent les acteurs et actants du monde du metal avec les territoires sur lesquels ils s'attachent, mais aussi desquels ils se détachent. Le concert est, comme on l'a vu, le résultat de la collaboration d'un grand nombre d'acteurs humains : des organisateurs qui mobilisent des lieux de diffusion pour y faire jouer des groupes que des publics viendront rencontrer. Ces évènements permettent ainsi la promotion et la diffusion des objets musicaux produits par les groupes, relayés par les labels, les chroniqueurs, les radios locales ou encore les publics eux-mêmes. Le « terrain » sur lequel ces phénomènes de passation de relais se déroulent sont toujours locaux, comme nous le rappelle Michel Callon, c'est-à-dire « dépendant[s] des circonstances particulières de leur déroulement »[437]. Arjun Appadurai estime à ce titre que « la localité est avant tout une question de relation et de contexte, plutôt que d´échelle ou d´espace[438]. Par conséquent, le local n´est pas figé et n´est pas toujours ancré dans un espace géographique. Il est aussi porteur d'un sentiment de familiarité, de proximité, d'identification et de sécurité »[439]. Envisager le rapport qu'entretient la musique au territoire doit s'opérer selon différents angles de vue, si l'on veut en exprimer toute la substance. François Ribac rappelle dans *L'Avaleur de rock*, la distinction qu'il faut faire entre topographie et territoire. La topographie est ce qui « décrit un espace, elle le *représente* sans pouvoir s'y substituer », alors que le

[434] Di Méo G., Buelon P., *op. cit.*, 2005, p.30.
[435] Di Méo G., Buelon P., i*bid.*
[436] Di Méo G., Buelon P., *ibid.*
[437] Callon M., *op. cit.*,1999, p.74.
[438] Appadurai A., *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot, 2001.
[439] Dimitrova A., « Le « jeu » entre le local et le global : dualité et dialectique de la globalisation », *Socio-anthropologie* [En ligne], 16 | 2005.

territoire est ce que « nous habitons et parcourons en tout sens »[440]. En ce sens, il s'agit ici d'observer à la fois la dimension topographique des scènes locales, à savoir les différents éléments tangibles dont elles sont constituées et que l'on peut représenter sur une carte, mais aussi leur dimension *territoriale* au sens des ancrages et des parcours, des identités et des façons de vivre la musique au sein des espaces habités par elle. Il s'agira de montrer comment les différentes échelles des territoires du metal – depuis le « local » jusqu'au « global » - s'articulent entre elles de façon élastique et s'imbriquent de façon à construire des réseaux complexes de production des scènes musicales, lesquels s'interpénètrent dans la production des scènes locales, ce qui impose différents niveaux d'observation. Ainsi, comme le rappelle Anna Dimitrova, « le global et chaque phénomène qui se présente comme global, ont toujours une racine locale, une insertion culturelle particulière, et même si on parle souvent de délocalisation et de déterritorialisation causées par les transformations globales, il faut prendre aussi en considération que chaque déplacement est suivi d´un nouvel enracinement, d´une reterritorialisation dans un autre contexte »[441].

[440] Ribac F., *L'avaleur de rock*, Paris, La dispute, 2004, p. 177.
[441] Dimitrova A., *op.cit.*, 2005.

Chapitre 1. Acteurs de la diffusion locale et répartitions sur le territoire

Les acteurs qui semblent en tout premier lieu permettre l'émergence, mais aussi la pérennisation d'une scène locale, sont les lieux de diffusion. Les salles de concert, salles polyvalentes, cafés-concerts et espaces plein-air des festivals représentent ainsi les espaces d'expression des scènes musicales au sein de l'espace public et des pratiques culturelles qui leur sont associées. Ce sont des agents fixes parmi les acteurs de la scène locale, dans le sens où ce sont eux qui la structurent et l'ancrent géographiquement, et composent ainsi le premier squelette autour duquel viennent se greffer des organisateurs, des groupes et des publics. Les lieux de diffusion sont en cela des entités socio-spatiales qui *agissent* dans la composition des scènes locales, dans le sens où leur implantation, leur configuration et les moyens techniques dont ils disposent vont conditionner les pratiques des groupes, des organisateurs de concerts et des publics et ainsi dessiner les premiers contours des scènes locales. De même, la capacité de ces lieux ou la volonté de leur gestionnaire d'accueillir de façon régulière ou non des concerts de metal déterminera de façon décisive la capacité des acteurs engagés dans ces scènes à se structurer autour de lieux identifiés par les usagers et à garantir la continuité et la régularité de leurs activités dans le temps.

1. Espaces publics / Espaces privés

Comme on l'a vu, les lieux où se fabrique la scène locale, bien avant d'arriver au concert et à la salle, passent d'abord par une multitude d'espaces, le plus souvent privés, tels que les garages, les caves et les salles de répétitions des musiciens, les studios d'enregistrement, mais aussi les appartements, les logements, les bars, c'est-à-dire l'ensemble des endroits où se rencontrent les acteurs et où se « fabrique la programmation culturelle » [442] des scènes locales. Les salles de concerts, les espaces plein air des festivals, ou tout autre forme de lieu agencé de façon temporaire pour qu'il puisse s'y produire un concert, réunissent ainsi en un seul et même espace, souvent confiné, des publics, des organisateurs, des musiciens, des techniciens, des bénévoles, etc., mais aussi des instruments, des amplificateurs, des tables de mixage, des câbles, des projecteurs, des tireuses à bière, des gobelets estampillées, des affiches, des flyers,

[442] Dutheil-Pessin C., Ribac F., *La Fabrique de la programmation culturelle*, Paris, La dispute, 2017.

des t-shirts à l'effigie d'autres groupes, rassemblés au même moment autour de la musique. Pour Guy Di Méo et Pascal Buléon, « le lieu se définit donc par la contiguïté des points qui le composent, par le principe de co-présence d'êtres et de choses porteurs d'un sens social particulier »[443]. Il faut donc détailler l'organisation d'une telle entité pour mieux comprendre de quelle façon elle se compose, fonctionne et agit, comme une seule et même machine, comme un système rationalisé, avec ses propres mécanismes et pratiques normatives.

La production d'une scène locale s'inscrit dans l'espace public. Les concerts donnés « dans les caves » ou les écoles, improvisés dans des garages, etc. — qui s'adressent à des usagers qui sont des proches, et dont la portée n'excède pas une sphère privée, voire domestique, — n'entrent pas, en fonction de ce critère, dans le cadre de notre étude de la scène locale et de ses représentations. Précisons ce point.

Á quel moment, et en fonction de quels critères, peut-on dire qu'une scène musicale sort du cadre des pratiques domestiques pour rentrer dans la sphère publique ? Les concerts de salon organisés par Pierre Crozat au début du XVIIIe siècle traduisent précisément le passage d'une sphère à l'autre. Il passe en effet de l'organisation de concerts dans ses salons, accessibles d'abord à son seul cercle mondain sur invitation, puis sur abonnement, à des concerts produits en dehors de ses espaces domestiques. C'est ce qu'inaugure, dès 1725, le Concert Spirituel. Sous ce titre, Pierre Crozat organise régulièrement dans des salles où sont accueillis l'ensemble des publics qui souhaitent y participer, sur paiement d'un billet, des événements musicaux aujourd'hui considérés comme les premiers concerts de musique publics et payants[444].

Les limites de la scène locale ne sont donc pas purement spatiales. Elles sont aussi sociales et résident dans la distinction entre l'espace privé et « l'espace public », au sens où le décrit Jürgen Habermas[445]. L'espace public qui apparaît au XVIIIe siècle n'est pas pour lui réductible à un lieu, car il désigne une sphère d'expression publique, qui autorise les « sujets à faire publiquement usage de leur propre raison et à exposer publiquement au monde leurs idées » [446]. La seule situation spatiale de l'activité ne suffit donc pas à définir le caractère public d'une scène. Selon Laure Gauthier et Mélanie Traversier, « l'exemple de la topographie des activités

[443] Di Méo G., Buléon P., *op.cit*, 2005, p. 87.
[444] Ledent D., « L'institutionnalisation des concerts publics », *Revue Appareil* - n° 3 – 2009.
[445] Jürgen Habermas, L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise, Payot, Paris, 1997
[446] Habermas J.,*op. cit*., 1960.

musicales souligne bien cette incertitude, en montrant que le caractère public d'une pratique n'est pas déterminé par le lieu ou les propriétés architecturales du lieu qui l'accueille, mais bien par l'usage social qui en est fait : c'est cet usage qui l'insère ou non dans l' 'espace public' ».[447] On rejoint ici la façon dont Paul Yonnet définit le concert de rock. Il considère en effet que « l'aboutissement logique de l'esthétique rock est le concert. C'est là dans cette vraie cérémonie du temps libre, affranchie des institutions de temps travaillé (école, entreprise), des contraintes de voisinages, du regard des proches de la parenté, que l'esthétique rock envahit la totalité de soi et tout l'environnement immédiat. Le concert rock est une manifestation à la fois complètement privée et complètement publique »[448]. Á la mise en communication de la sphère privée et de l'espace public, se superpose ainsi celle du local avec le global, des pratiques et des passions domestiques, personnelles, individuelles avec l'engouement collectif, le groupe des pairs et l'engagement dans des pratiques collaboratives de production des scènes.

1.1.Typologie des lieux de diffusion

Les « lieux de diffusion » ne sont pas simplement des espaces scéniques sur lesquels se produisent des groupes. Nous devons plutôt les envisager comme de véritables acteurs, des actants qui agissent concrètement, mais aussi symboliquement, dans la façon dont les scènes locales se déploient sur un territoire. Comme le disent Guy Di Méo et Pascal Buléon « territorialiser un espace consiste, pour les groupes sociaux, à y multiplier les lieux. Si le territoire réussit, si la pâte territoriale prend, ces lieux formeront un réseau, concret et néanmoins symbolique ».[449] Définir les territoires des pratiques musicalisées, n'implique pas seulement de considérer l'ensemble des acteurs humains, ainsi que l'ensemble de l'environnement matériel et infrastructurel qui composent collectivement ce que l'on nomme des « lieux de diffusion ». Elle impose de reconnaître l'existence d'une façon, propre à chaque lieu et chaque soirée, d'organiser l'espace avec des logiques récurrentes, mais souvent spécifiques, de réifier et d'incarner en même temps le local, le collectif et l'attachement à la musique.

---

[447] Laure Gauthier et Mélanie Traversier (dir), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)*, Paris, Presses de l'Université-Paris Sorbonne, 2008.
[448] Yonnet P., *Travail, Loisir, Temps libre et Lien social*, Paris, Gallimard, 1999. (fiche de lecture : http://bel.uqtr.ca/1029/1/6-19-2330-20080508-1.pdf).
[449] Di Méo G., Buléon P., *op. cit.*, 2005, p. 87.

Dans le secteur des musiques amplifiées, Samuel Balti et Fabien Hein s'accordent pour dire qu'il existe une grande variété de lieux susceptibles d'accueillir des concerts.[450] Dans le cas des scènes locales de metal étudiées, nous avons effectivement relevé une très large diversité de jauges, de statuts, de situation géographique, de type de programmation, de niveaux d'équipement ou de configuration. Nous les avons classés en sept grandes catégories.

Les cafés-concerts, également appelés « bars-concerts » ou « cafés-cultures », sont les premiers lieux de diffusion de la musique metal sur l'ensemble des trois scènes étudiées (plus de 50% des concerts programmés). Il s'agit d'établissements privés dont la première activité et d'être un débit de boissons. Il peut s'agir de véritables cafés-concerts conçus par leurs tenanciers pour recevoir des groupes, comme de simples bars, brasseries — ou même, parfois, restaurants —, dont l'activité ou la thématique n'est pas spécialisée dans la musique. Dans la très grande majorité des cas, leur capacité d'accueil se situe en dessous de 100 personnes. Deux cafés-concerts situés sur nos terrains d'enquête se distinguent néanmoins en termes de jauge : Le Pub-Rock Chez Paulette, situé dans un petit village lorrain près de Toul et qui dispose de 550 places, ainsi que Le Ferrailleur situé sur l'île de Nantes dont la salle équipée pour les concerts peut recevoir 350 personnes. Ces lieux peuvent aussi bien se situer au centre des grandes villes, dans les périphéries qu'en milieu rural. De leur situation géographique dépend également une plus ou moins forte pression administrative liée aux nuisances sonores et à l'application des lois anti-bruits, lorsque ces établissements sont situés à proximité des habitations. Si la plus grande partie des bars et des cafés-concerts sont peu équipés pour recevoir des groupes de musiques amplifiées, voire ne disposent que d'un coin de salle pour les accueillir, une certaine partie d'entre eux se sont en revanche spécialisés dans cette activité. Ces cafés-concerts disposent alors d'une scène, d'une régie sonore, de lumières et de loges pour recevoir les groupes. Ce sont par ailleurs les lieux de diffusion les plus fréquentés par les groupes issus des scènes locales, ainsi que par les groupes étrangers issus des scènes de niche qui échappent aux radars des salles plus institutionnelles. Bien que ces établissements ne disposent pas d'un réseau structuré, il faut néanmoins noter le développement d'un collectif baptisé « Culture Bar-bars », qui réunit plus de 400 lieux en France et qui se veut une fédération de « cafés-cultures ». Celle-ci milite pour la possibilité d'y diffuser des artistes amateurs[451], de limiter les obligations de travaux de mise aux normes obligées par le statut de

[450] S. Balti, *op.cit.* p. 211 ; Hein F., *op.cit.*, 2006.
[451] convention constitutive du groupement d'intérêt public (GIP) « Cafés cultures » a été signée et ce dispositif innovant permettra l'emploi direct d'artistes dans les cafés, premier échelon de leur diffusion

salle de spectacle, l'adaptation de la licence d'entrepreneur de spectacle à leur cas, ainsi que la création d'un fonds d'aide à l'emploi artistique.

Les salles de spectacle sont en général des salles de taille moyenne à grande (plus de 400 places). La caractéristique de ces salles est d'être entièrement équipées pour recevoir des groupes de musiques amplifiées et dont la programmation est généraliste. Ces salles peuvent être de trois types :

- Le premier cas est celui des **grandes salles de spectacle privées**, fondées **sur** le modèle de l'Olympia à Paris. Ces salles sont peu nombreuses en France. Dans le cadre des scènes étudiées nous en comptons deux. Le Galaxie (12 200 places) à Amnéville en Lorraine, dont la jauge pour une salle privée est unique en France, a accueilli la seconde édition du Festival européen de metal le Sonisphère en 2012. Le Splendid (900 places) à Lille, en raison de sa jauge moyenne, a quant à elle accueilli 13 concerts de metal sur l'année étudiée.
- Le second cas qui entre dans la catégorie des salles de spectacle est celui des **salles de concert labellisés Scène de Musiques actuelles (SMAC)**[452], dont la plus grande de France est située à Lille (L'Aéronef). Leur avantage est d'être entièrement dédiées à la diffusion des musiques actuelles et à l'accompagnement des pratiques amateurs[453]. Elles disposent aussi le plus souvent d'un centre de ressources, de locaux de répétition, et proposent stages de formation et résidences de musiciens. Elles composent un réseau français d'environ 150 lieux et s'organisent également en réseaux de collaboration locaux (Réseau Musiques actuelles Grand Est) et parfois transfrontaliers (Réseau Musiques actuelles Grande Région). Elles offrent également des jauges intermédiaires. Pour les plus grandes, elles sont souvent composées de deux salles, la plus grande dont la jauge se situe entre 1000 et 2000 places, et d'un « club » d'une jauge de 200 à 500 places. Une seconde génération de SMAC de plus petites capacités a été déployée dans le cadre du plan Solima à partir de 2010, dont La Souris Verte à Epinal (500 et 150 places) ou Le Gueulard + (400 places) à Nilvange. Ces Smac de plus petite jauge semblent par ailleurs mieux adaptées aux concerts de metal. Pour autant, les concerts

[452] SMAC est l'acronyme de « Scène de Musiques Actuelles », qui désigne depuis 1998 un label du Ministère de la Culture dans le cadre des politiques publiques de valorisation des musiques actuelles, et par extension les structures de diffusion musicales qui en bénéficent et qui « s'adressent à un large public, amateurs et professionnels, notamment aux artistes en développement de carrière en vue de consolider leur insertion au sein des réseaux de l'industrie musicale » (Circulaire SMAc du 18 août 1998).
[453] Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier missions et des charges relatif au label « Scène de Musiques Actuelles-SMAC ».

de metal produits dans les Smac sont extrêmement rares sur chacune des trois Smac observées et sur l'année étudiée, bien que cette dernière catégorie de salles de petite jauge tende ces dernières années à en accueillir de façon plus régulière. À titre illustratif, dans la scène « Ouest », deux Smac ont programmé du metal sur l'année étudiée : le VIP à Saint- Nazaire (550 personnes) avec deux concerts, et un concert au Stéréolux à Nantes (1200 personnes), ce qui représente moins de 1% des concerts de metal sur l'année (205 concerts en tout). En termes de jauge, ces deux salles représentent chacune 4% du potentiel maximum de public déplacé[454] pour des concerts de metal sur l'année étudiée dans l'Ouest (hors festivals et concerts plein air).

- Le troisième cas est celui des salles labellisées **Zénith**[455] et parfois **Zénith Arena**[456] (comme c'est le cas à Lille). Il s'agit de salles de très grande capacité (plus de 6 000 places). Conçues dans une démarche de décentralisation culturelle, le programme Zénith est lancé sous l'impulsion du Ministère de la Culture et de Jack Lang en 1981, dans le but d'équiper le territoire français d'un réseau labellisé de salles de spectacles dont les jauges supérieures à 6 000 places sont capables d'accueillir des évènements de grande audience. Il en existe 12 en France et chacun des trois scènes étudiées dispose de la sienne (Lille, Nancy, Nantes). La plus grande de France (20 000 places extérieures) se situe par ailleurs à Nancy. Ces trois salles ne programment cependant que rarement des concerts sur l'année étudiée (moins de 1%). Seuls de grands groupes internationaux s'y produisent. Or, dans le cadre du metal, les tournées européennes de ces groupes ne s'arrêtent que rarement en région. Pour assister à leurs concerts, les publics se déplacent ainsi le plus souvent dans les grandes salles parisiennes ou étrangères, ou encore à l'occasion des festivals d'été.

Les salles polyvalentes regroupent l'ensemble des salles qui ne sont pas dédiées au spectacle vivant et qui demandent pour la plupart d'être entièrement équipées à cet usage. Elles comprennent les salles municipales, les salles associatives ou autogérées, les complexes sportifs, mais aussi de simples hangars à usage industriel ou agricole. Elles sont sollicitées occasionnellement par les associations locales en particulier, qui y trouvent le plus souvent un

[454] Estimation à titre indicatif de la part de marché des lieux de diffusion sur la scène metal locale, calculé en fonction de la jauge maximale de chaque salle, multiplié au nombre de concerts de metal programmés sur l'année.
[455] Zénith désigne un label attribué par le Ministère de la Culture à des salles de spectacle d'une jauge d'au moins 3000 personnes et qui répondent au cahier des charges fixé par le « Programme Zénith » codifié en 1988.
[456] Le label Zénith Arena est une déclinaison du label Zénith attribué à des salles qui ont également vocation à accueillir des événements sportifs.

espace suffisamment grand pour y accueillir plusieurs centaines de personnes et dont le coût de location est souvent bas, voire gratuit.

- **Les salles municipales** sont des salles sont souvent mal configurées pour les concerts de metal ou de musique amplifiée. Elles disposent souvent d'une mauvaise acoustique, de carrelages au sol, elles sont rarement équipées de loges et ne disposent parfois pas de scène, qu'il faut alors monter et équiper intégralement, ni de loges. Leur avantage pour les associations est qu'elles disposent le plus souvent d'un espace bar et d'une cuisine relativement bien équipée qui permettent aux associations organisatrices de fournir des repas aux musiciens, mais également d'augmenter leurs recettes grâce à la vente de boissons et de petite restauration. Il peut également s'agir d'espaces atypiques, comme c'est le cas de l'église désacralisée de Sains-en-Gohelle dans Pas-de-Calais, reconvertie en espace culturel polyvalent par la municipalité, et dans laquelle trois concerts de metal ont été organisés sur l'année étudiée. De façon très occasionnelle, certains concerts sont également organisés dans de petits théâtres municipaux (moins de 200 places).
- **Les salles associatives et autogérées** peuvent être d'une grande variété de formats, tout comme leur niveau d'équipement varie beaucoup en fonction de leurs différents usages. Certaines comprennent des petites salles de concert entièrement équipées, mais dont le mode de gestion et l'identité souvent affirmée les distinguent des autres types de salles. C'est le cas par exemple de la salle du T.O.T.E.M. à Maxéville en périphérie de Nancy, fermée en 2014, qui était installée sur le site d'une ancienne brasserie. Celle-ci était gérée par une compagnie de théâtre dont les esthétiques revendiquées s'inscrivent dans le courant de l'art radical et des arts de rue. La compagnie acceptait de louer sa salle de concert (150 places) à un tarif bas aux autres associations locales et a ainsi reçu 5 concerts de metal sur l'année étudiée. Le café-théâtre du Biplan à Lille est quant à lui géré par une association qui met également à disposition des associations locales une petite cave-concert (90 places). Les prix des entrées sont fixés par l'association résidente qui récupère également une petite participation sur la recette, fournissant en contrepartie un repas chaud aux musiciens qui s'y produisent.
- **Les complexes sportifs** sont également utilisés de façon occasionnelle pour produire des concerts ou de petits festivals, en particulier en raison des vastes espaces qu'ils proposent. Il peut s'agir de salles de sport municipales transformées en salles de concert l'espace d'une soirée, ou de complexes sportifs privés, comme c'est le cas du

Snowhall à Amnéville, dans lequel deux éditions d'un petit festival de metal ont été organisées au pied des pistes de ski artificielles.

- **Les hangars industriels ou agricoles**, appartenant aux communes ou privés, peuvent aussi, de façon exceptionnelle, abriter des concerts ou festivals. Il peut s'agir de festivals régionaux tels que le Poulpaphone (5000 personnes), qui se tient dans les hangars d'un complexe industriel désaffecté appartenant aujourd'hui à la communauté d'agglomération du Boulonnais et au cours duquel se produisent régulièrement des groupes de metal. Mais il peut également s'agir de simples hangars agricoles privés, qui ne disposent le plus souvent d'aucun équipements électriques ou sanitaires. Certaines associations d'amateurs parviennent cependant à transformer quelques-uns de ces lieux en espaces de concerts, comme c'est le cas du Ever Fest qui a rassemblé en 2012 plus de 300 personnes et 6 groupes issus de la scène metal nationale et locale, dans un hangar situé à Saudemont dans le Pas-de-Calais.

Les espaces socioculturels : Les Maisons des Jeunes et de la Culture (MJC), les Maisons de quartier ou les foyers associatifs offrent également aux associations locales la possibilité d'y produire des concerts. Il s'agit de lieux dont les jauges sont très variables, bien qu'elles soient pour la très large majorité d'entre elles de petite capacité (moins de 400 places). Les MJC ont notamment joué très tôt un rôle important dans la diffusion des musiques amplifiées en région, avant que ne se développent les Smac au début des années 90. Ces lieux, dédiés à l'animation culturelle locale, ont pour vocation d'accompagner les acteurs locaux dans leurs démarches de projet culturels ou socio-éducatifs. Ils dépendent le plus souvent des collectivités territoriales ou d'associations qui en assurent le fonctionnement. En raison de leur très vaste champ d'action, ils ne produisent que de façon ponctuelle des concerts de metal, le plus souvent sur sollicitation des groupes locaux ou des associations locales. Bien qu'on remarque également que l'organisation de ces concerts est souvent le fait d'amateurs de metal en stage, service civique ou bénévolat dans ces structures.

Les établissements scolaires ou universitaires sont des lieux de diffusion très anecdotiques (2%), mais qui apparaissent néanmoins parmi les différents lieux qui ont accueilli des concerts de metal au cours de l'année étudiée. Les associations culturelles composées d'étudiants peuvent ainsi occasionnellement profiter des infrastructures universitaires pour y organiser des concerts de metal. Dans le cas des « écoles », il s'agit en réalité dans les 3 cas observés d'une seule et même école de Musiques Actuelles domiciliée à Nancy et qui organise et fait organiser par ses étudiants des concerts variés, parmi lesquels des concerts de metal sont susceptibles

d'être proposés quelquefois dans l'année. Même s'ils apparaissent dans les agendas metal disponibles sur internet, il faut donc noter que ces concerts attirent peu les habitués de la scène locale et s'adressent davantage à un public d'étudiants et de musiciens éclectiques.

Les discothèques : Du fait de leur équipement et leur infrastructure adaptée à la diffusion de musiques à très haut volume sonore, les discothèque**s** peuvent constituer des endroits judicieux pour l'organisation de concerts de metal, bien qu'elles ne soient pas *a priori* dédiées à la diffusion de groupes d'esthétique rock ou metal. Si on note l'existence de quelques concerts organisés de façon exceptionnelle dans des discothèques sur chacun des trois scènes, il faut néanmoins souligner l'intense participation à la production de la scène metal « Ouest » de la discothèque Le Floride (d'une capacité de 300 personnes) axée sur le rock alternatif et située sur l'île de Nantes, avec pas moins de 18 concerts de metal produits sur l'année étudiée. Cette spécificité en fait une salle dont les caractéristiques rejoignent en de nombreux points celles des cafés-concerts.

Le plein air : Pour finir, les concerts concernent deux types d'évènements musicaux : les festivals et les concerts organisés à l'occasion de la Fête de la musique. Les sites plein air des festivals peuvent être d'une incroyable diversité, depuis le terrain agricole jusqu'au parc d'un monument historique. Notons à ce titre l'organisation de Main Square Festival qui a produit les groupes Linkin Park en 2011 et Iron Maiden en 2014, qui a lieu dans le parc de la Citadelle d'Arras, inscrite au patrimoine mondial de l'Unesco, et qui a rassemblé 40 000 personnes sur l'année étudiée ; ou encore le Raismes Festival qui rassemble chaque années 3000 personnes dans le parc du Château de la princesse d'Arenberg, près de Valenciennes. Les concerts organisés à l'occasion de la Fête de la musique chaque années dans les rues de nombreuses villes de France représentent également des occasion de diffusion pour les groupes de metal, en particulier lorsque sont organisées des scènes spécialisées qui reçoivent des groupes de metal d'envergure internationale comme c'est le cas dans les communes de Jarny ou de Thionville en Moselle chaque année.

Cela étant, l'endroit où se situent les lieux, leur spatialisation sur le territoire, dans la ville par exemple (central ou périphérique, dans un coin sombre, dans une rue animée ou repérable par une façade rutilante, dans une grande ville ou un petit village, à l'intérieur des frontières administratives de la région ou du pays, ou à l'étranger, etc.), mais aussi la valeur et l'usage qu'ils leur donnent, les itinéraires qu'ils empruntent pour s'y rendre, construisent souvent plus de sens pour les usagers que le statut ou type de salle qu'ils fréquentent. L'identité et les

représentations de la scène locale se construit ainsi tout particulièrement sur le type d'implantation territoriale des lieux de diffusion dans lesquels les amateurs ancrent leurs pratiques de consommation, et plus particulièrement celle du concert.

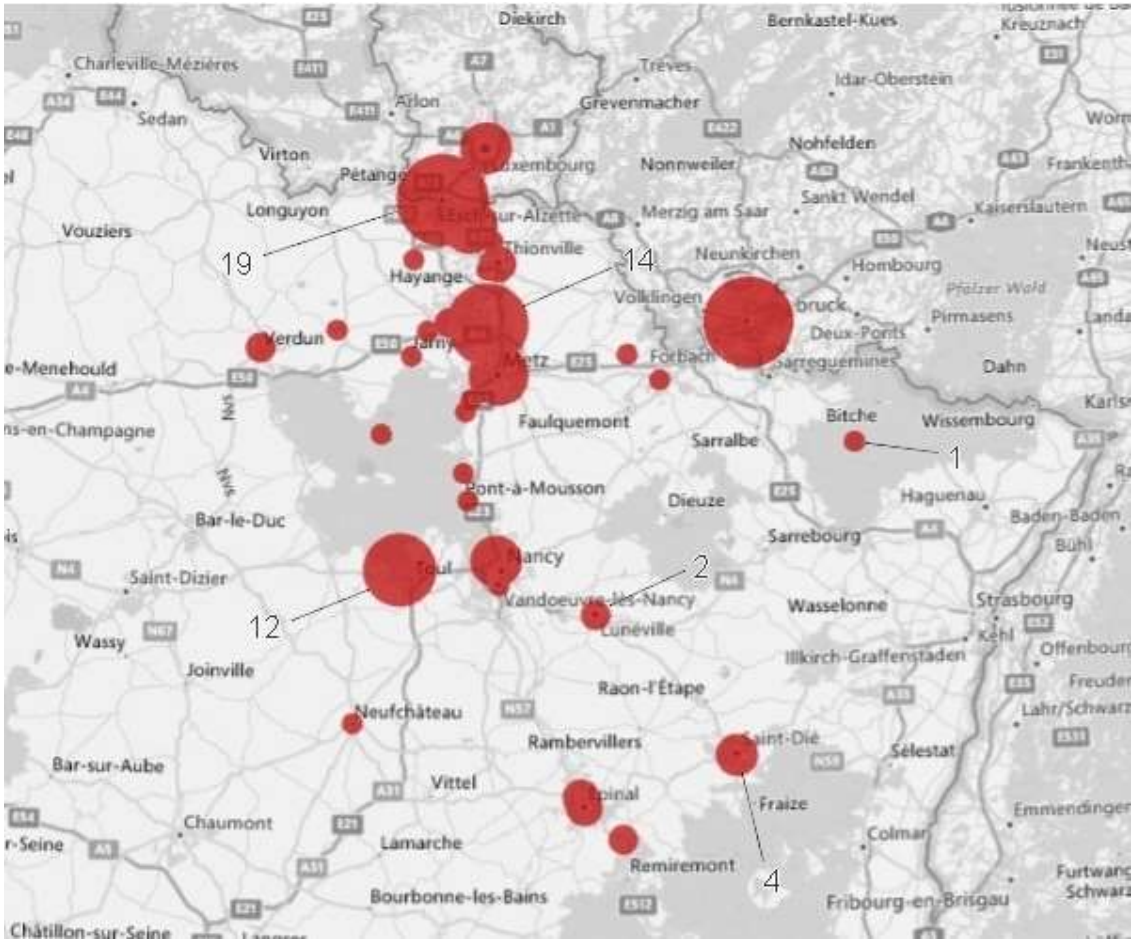
Si les lieux de diffusion du metal au sein des scènes locales répondent à différentes caractéristiques formelles telles que leur capacité d'accueil ou leur statut, un certain nombre de critères techniques, esthétiques et politiques interviennent également dans les choix opérés par les organisateurs. Par ailleurs, ils rencontrent des contraintes dans la sélection des lieux de diffusion susceptibles d'accueillir leur programmation. L'ensemble de ces critères détermine ainsi la répartition géographique des lieux d'expression de la musique metal sur un territoire et la caractérisation qu'en font les usagers en termes de représentations et de hiérarchies.

1.2.Répartitions géographiques des salles

La répartition géographique des lieux de diffusion se présente très différemment entre les trois scènes étudiées. Les données présentées ici sont celles du recensement de la programmation sur une année de juillet 2012 à juin 2013 pour la région Lorraine (scène « Est »), la région Nord-Pas-de-Calais (scène « Nord »), ainsi que les départements d'Ille-et-Vilaine et de Loire-Atlantique (scène « Ouest »). Nous avons choisi de représenter sur chaque carte le nombre de concerts produits par salle (et donc par ville), plutôt que le nombre de lieux de diffusion, afin de pouvoir estimer de façon conjointe la répartition géographique des lieux et l'importance que revêt chacun d'eux pour chaque scène selon la fréquence des concerts de metal programmés. Il faut aussi préciser ici que nous avons choisi de faire apparaître l'ensemble des lieux de concert qui apparaissent dans les agendas pour chaque région concernée, y compris lorsque ces salles sont situées à l'extérieur – mais le plus souvent à proximité – des frontières administratives de chaque région ou département. C'est le cas plus particulièrement des scènes « Nord » et « Est », pour lesquelles le caractère transfrontalier avec la Belgique, mais aussi le Luxembourg et l'Allemagne pour la seconde, impacte directement la morphologie de ces scènes, dans la mesure où les amateurs s'y déplacent régulièrement, tout comme les organisateurs de concerts issus de chaque scène locale sont parfois amenés à programmés des évènements dans des salles situées en Belgique ou au Luxembourg notamment et à directe proximité des frontières.

Sur la scène « Est », les lieux de diffusion se répartissent du Sud au Nord de la région Lorraine et ont tendance à se concentrer le long du Sillon Lorrain[457]. Nancy, en tant qu'aire urbaine la plus peuplée de la région (434 479 habitants[458]), rassemble également le plus grand nombre de lieux de diffusion (7 lieux) ayant produit 14 concerts de metal sur l'année étudiée.

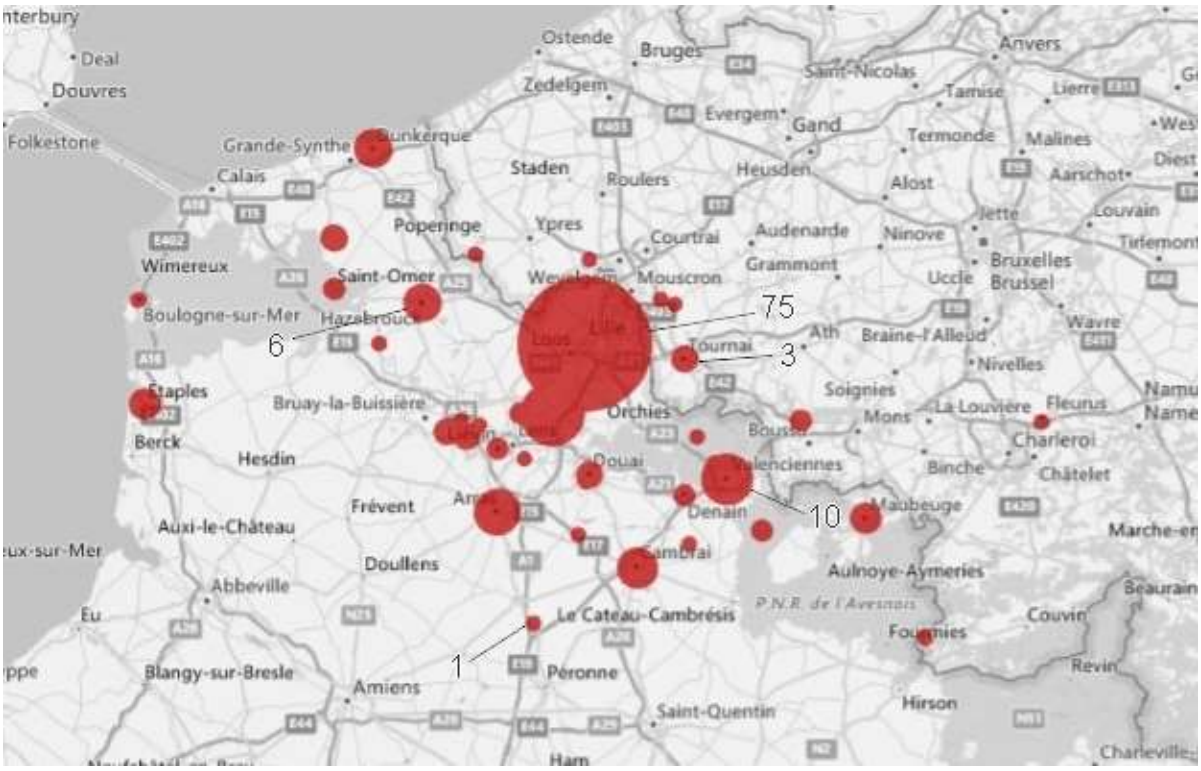
Carte 3. Représentation du nombre de concerts de metal produits par lieu de diffusion – scène « Est » sur 153 concerts



On retrouve sur la scène « Nord » le même type de répartition en nébuleuse avec des lieux de diffusion plus nombreux dans le département Nord et une nette concentration des lieux et des concerts au sein de la ville de Lille. Lille rassemble à elle seule 75 concerts sur l'année étudiée, répartis sur 10 lieux de diffusion différents, dont les deux plus actifs sont des cafés-concerts : 55 concerts, soit 73% des concerts lillois, se sont déroulés dans des cafés-concerts.

[457] Le Sillon Lorrain est un réseau de collaboration politico-économique aussi nommé « Pôle métropolitain européen » qui s'étendent du nord au sud de la région et qui rassemble quatre intercommunalités : Thionville, Metz, Nancy et Epinal.
[458] Source : recensement Insee 2012.

Carte 4. Représentation du nombre de concerts de metal produits par lieu de diffusion – scène « Nord » sur 196 concerts



Dans la scène « Ouest », la répartition géographique des lieux de diffusion se présente de façon très différente en comparaison des deux scènes précédentes. Les lieux de diffusion sont considérablement concentrés au sein de deux pôles représentés par les villes de Nantes et Rennes. Nantes représente à elle seule 121 concerts programmés, soit 59% des concerts sur l'années, répartis sur 15 lieux différents. Rennes est la ville qui compte le plus de lieux de diffusion ayant accueilli du metal (17 lieux), et leur programmation représente 58 concerts, soit 28% des concerts sur l'année. Ensemble, Rennes et Nantes concentrent donc 87% des concerts de metal sur l'ensemble de la scène « Ouest ». Cette forte polarité autour des deux capitales départementales est une spécificité à l'échelle française que nous aurons l'occasion d'explorer tout au long de ce travail.

Carte 5. Représentation du nombre de concerts de metal produits par lieu de diffusion – scène « Ouest » sur 205 concerts

Les deux scènes « Nord » et « Est » comportent ainsi des similitudes en termes de répartition géographique, en ce qu'elles sont éclatées sur un grand nombre de villes (43 villes différentes pour la scène « Nord » et 37 villes pour la scène « Est »). Pour autant, la scène « Nord » (196 concerts) compte près d'une fois et demi plus de concerts programmés sur l'année que la scène « Est » (153 concerts). En termes d'activité, la scène « Nord » est ainsi comparable à la scène « Ouest » (205 concerts).

1.3. Critères techniques, esthétiques et politiques

Quel lieu — salle de spectacle, café-concert, espace scénique — est-il le plus susceptible de devenir un lieu de diffusion pour la scène locale ? Dans le cas des lieux de diffusion qui composent les scènes metal, leur localisation s'avère en effet limitée et conditionnée par des critères qui relèvent à la fois de la capacité technique des salles à recevoir des groupes de musiques amplifiées, des critères esthétiques qui dépendent souvent de la volonté des gestionnaires des salles à donner une identité musicale au lieu qu'ils administrent, ainsi que

de la détermination politique des collectivités territoriales, et des villes en particulier, à faire appliquer les législations sur le bruit en zones urbaines ou à segmenter l'activité culturelle à certains quartiers et les éventuelles nuisances qu'elle implique pour les riverains.

Dans le champ des musiques amplifiées, et plus spécifiquement dans le rock, le hard rock et le metal, la puissance sonore fait partie de la signature musicale elle-même[459]. Cette caractéristique s'avère être régulièrement un frein rencontré par les organisateurs qui souhaitent programmer des groupes de metal, rendant ainsi la prospection auprès des lieux de diffusion difficile, voire incertaine. Les lieux de diffusion qui ne disposent pas d'espace scénique correctement équipés ou insonorisés, comme c'est régulièrement le cas des cafés-concerts situés en zones urbaines, se montrent ainsi souvent réticents vis-à-vis des sollicitations des organisateurs afin de ne pas risquer les plaintes de riverains gênés par le volume sonore. Dans la scène « Nord » en particulier, le problème des limites techniques des salles dans lesquelles les organisateurs sont amenés à programmer leurs concerts est très régulièrement évoqué au fil des entretiens :

> « *Tu me disais que tu avais du mal à convaincre les salles pour y organiser des concerts. Quels sont les problèmes que vous avez rencontrés ?*
> Le voisinage. Ça c'est à 80 %. Ce que je trouve curieux d'ailleurs, parce que ça veut dire que les personnes ne sont pas curieuses de savoir ce que c'est. Puisque dans le metal, t'as de tout, donc ça va pas forcément être des groupes de brutos qui vont tout détruire quoi. Donc le voisinage essentiellement, après c'est l'équipement. Parce qu'en fait c'est des groupes amplifiés, donc il faut une prise de courant. Là on est à la base du truc, mais y'a beaucoup de lieux qui ne sont pas équipés, par exemple, d'assez de prises de courant. » (Pierre, 40 ans, Villeneuve d'ascq)

> « Quand tu te retrouves face à un ancien directeur de boîte de nuit, après il s'étonne quand t'arrives avec des concerts de metal : « ah ça va trop fort ». Bah ouais mais bon… C'est un concert, c'est pas une boîte de nuit, c'est pas un bouton [de volume] que t'as juste à tourner quoi ». (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

Si la réglementation applicable aux lieux musicaux[460] impose notamment aux bars et aux discothèques de contrôler le niveau sonore à l'intérieur de leur établissement[461], les problèmes

[459] Touché M., Guibert G., Hein F., « Metal. Une culture de la transgression sonore », *Volume !*, 5 : 2, 2006, pp. 137-152.
[460] Décret du 15 décembre 1998 relatif aux prescriptions applicables aux établissements ou locaux recevant du public et diffusant à titre habituel de la musique amplifiée.
[461] Le décret impose aux exploitants de ces établissements de limiter à 105 dB le niveau sonore moyen à l'intérieur de l'établissement et le niveau de crête à 120 dB.

liés à la qualité sonore ou à l'acoustique des salles interviennent également parmi les contraintes rencontrées par les organisateurs et les groupes de metal :

> « L'an dernier j'ai fait jouer les Dopethrone, qui sont un groupe de stoner québécois. […] Je les avais fait jouer au Resto Soleil, c'est pas le meilleur endroit pour faire jouer ce genre de son. Le batteur déjà il était à plus de 105-110 dB et en fait la salle a un limiteur à 105. T'avais la sono qui se coupait à 105 dB. Donc du coup on avait bazardé le truc, parce qu'il y avait 80 personnes qui avaient payé leur place. Enfin c'était un bordel monstre. » (Max, 28 ans, Hellemmes)

À la contrainte du son qui pèse sur la production de ce type d'évènement se superpose également la difficulté des organisateurs à trouver des salles dont la jauge est adaptée à leur programmation :

> « A présent il est difficile pour nous de trouver une salle un minimum équipée ou au moins compatible avec une prestation metal (place, bruit…) et qui tolère tout style (extrême ou pas), dans nos dimensions. La plupart des cafés-concerts sont trop petits, ou ne sont pas fait pour jouer notre genre de musique amplifiée à volume correct... D'autres salles sont disponibles à Rennes (UBU, Antipode, Jardin Moderne, l'Etage…) mais leurs capacités supérieures à 500 personnes ainsi que leurs tarifs de location ne sont pas compatibles avec nos affiches underground, et l'audience potentielle que nous pouvons ramener. » (Max, 26 ans, Rennes)

Les salles de jauges « intermédiaires », c'est-à-dire dont la capacité se situerait entre celle de la plupart des cafés-concerts – moins de 100 places – et les plus petites salles de spectacles habituellement disponibles à la location – plus de 500 places – correspondent en effet aux jauges les plus souvent recherchées par les organisateurs de metal au sein des scènes locales. Leur rareté amène ainsi le plus souvent les associations d'amateurs à louer des salles trop grandes, et donc trop chères, en comparaison des recettes qu'ils sont susceptibles d'obtenir sur ces soirées :

> « Déjà à l'époque, y'avais la Chimère [café-concert lillois de moins de 100 places] pour les petits concerts c'était génial, y'avait une super ambiance. Mais après tout de suite, c'était l'Aéronef [1800 places] ou le Splendid [900 places]. Y'avait pas trop entre deux et ça manquait. Parce que moi j'ai [organisé] une fois un Long Live Metal au Splendid et c'était hyper cher du coup » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

À Nantes, la salle du Ferrailleur illustre particulièrement le besoin ressenti par les acteurs des autres scènes étudiées de lieux de diffusion adaptés aux musiques amplifiées et dont la capacité se situerait aux alentours de 200 à 300 personnes. D'une jauge de 300 places, Le Ferrailleur a

ainsi considérablement dynamisé la scène metal « Ouest » depuis son ouverture en 2007, puisqu'elle accueille aujourd'hui pas moins de 49 concerts de metal sur l'année étudiée :

> « Le Ferrailleur, ça va exister depuis 7 ans, là en juin. Et il accueille à peu près une vingtaine de groupes par mois, donc c'est quand même relativement important. C'est une salle d'à peu près 300 places qui a permis de faire tourner plein de plateaux et c'est sûr que ça a dynamisé beaucoup la scène locale […] le Ferrailleur accueille beaucoup de concerts rock metal, mais pas aussi du rock, du reggae, des soirées électro, y'a des soirées découverte de groupes, des after DJ, y'a plein de choses quoi. Mais c'est une salle qui a des valeurs et une empreinte plutôt créée dans le metal justement. » (François, 32 ans, Nantes)

Une poignée de cafés-concerts à plus petite capacité sur chacune des scènes étudiées se distinguent ainsi de la même façon que la salle nantaise du Ferrailleur par une programmation volontairement orientée rock et metal. Très demandés par les organisateurs locaux, ces lieux se retrouvent néanmoins rapidement saturés, ou trop petits pour accueillir des concerts de plus grande envergure. Lorsque les organisateurs ont alors besoin de diversifier le panel de lieux de diffusion susceptibles de recevoir leur programmation, ils rencontrent néanmoins un certain nombre de réticences de la part des programmateurs ou gérants des salles vis-à-vis des groupes d'esthétique metal. Ces réticences sont de trois types : il peut s'agir de la crainte des limites commerciales d'un tel registre musical vis-à-vis de la clientèle habituelle des lieux sollicités, des difficultés logistiques que suppose le fait d'imposer une entrée payante dans un bar un soir de concert, ou encore de l'ordre du jugement de valeur parfois ressenti par certains organisateurs amateurs sur leur capacité à répondre aux exigences organisationnelles de salles plus institutionnelles ou à programmer des groupes de qualité :

> « Après le problème, c'est qu'il y a énormément de salles qui pensent que ça ne va pas leur rapporter de public. C'est même pas la musique en elle-même. C'est à dire que c'est pas le fait que ce soit une musique extrême, que ce soit une musique violente, parce que je pense qu'au fur et à mesure du temps les gens ont compris que c'était une musique comme les autres. […] Après, [à propos des bars] comment ils vont faire l'entrée ? Comment ça va se passer ? Pourtant, nous c'est des trucs, on se pose même pas la question, on s'en fout à la limite, on peut même faire des concerts gratuits. Bon, c'est pas le but non plus. Mais ils posent bizarrement beaucoup de questions là-dessus. Parce que « est-ce que je vais rentrer dans mon argent ? » […] Bah oui, forcément. Et c'est pour ça aussi que les bars accueillent plus souvent du metal, parce que ils savent qu'ils vont faire leur chiffre. […] Les salles, elles sont plus réticentes, parce que y'a toute cette histoire de comment ça se passe au niveau de la production. En fait, ils rentrent dans un système de management, où t'as la partie de la billetterie, t'as comment ça se passe au niveau du catering, etc. Donc c'est plus dur de démarcher des structures

> qui sont plus grandes par rapport à ça. Parce qu'en fait, plus la structure est grande, plus t'as une organisation qui est importante. Et ils pensent encore, alors peut-être moins maintenant, mais j'en suis pas persuadé, que les gens qui font du metal c'est des gars qui sont... des gars qui traînent dans la rue quoi. Ben je sais pas... alors que dans la population metal, les gens savent très bien qu'il faut être organisé. Et en général, c'est quand même super organisé. […] Donc je comprends pas la résistance des lieux à le faire. » (Pierre, 40 ans, Villeneuve d'ascq)

> « A Liévin, il y a un tout petit café qui s'appelle l'Olympique. Il met des restrictions. Il veut écouter les groupes avant et c'est… rock, plus rock. Dès qu'il commence à y avoir un petit peu de double-pédale, ça passe plus. » (Manu, 26 ans, Liévin)

> « Bon voilà, Le Biplan c'est pas le meilleur truc pour organiser du metal pour moi. Ca correspond pas au..
> *Parce que c'est un théâtre à l'origine tu veux dire ?*
> Non, comment dire… Déjà les bénévoles ne sont pas habitués. Donc dès que tu organises un truc comme ça, c'est toujours les bénévoles qui vont râler « c'est trop fort », « c'est pas de la musique », donc déjà, ça c'est un peu chiant. Quand t'organises un truc, que tu te casses le cul et que les gens là-bas ils te disent que c'est pourri, c'est… bon bref. » (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

Les changements d'orientations culturelles ou esthétiques déterminés entrainés par la rotation des programmateurs de salles, mais aussi par le renouvellement des maires et des équipes municipales peuvent également parfois affecter l'accès des groupes ou des organisateurs de metal à certains lieux de diffusion :

> « A Liévin, il y a aussi une belle salle, c'est l'Arc-en-Ciel. Tous les ans, il y a encore un concert metal qui se fait au mois de décembre. Cette année il y avait The Arrs qui sont venus, avec en ouverture Morpain[…] A la base c'était un ancien cinéma. Le cinéma est totalement fermé et ils font encore des mises à disposition ou des pièces de théâtre. Tous les ans y'a un concert metal. Jusque quand ? C'est la grande question. Et comme le programmateur commence à tirer sur la soixantaine, c'est assez difficile de mettre en avant les groupes qui émergent, on est toujours sur les mêmes choses. Comme… c'est malheureux à dire, mais en groupes qui ne sont plus vraiment amateurs mais qui font toujours les premières parties, ça reste Morpain dans la région et Wild. (Manu, 26 ans, Liévin)

Dans le cadre par exemple des salles de spectacle régies par les collectivités publiques telles que les centres socio-culturels ou les MJC, les politiques culturelles des municipalités ou les orientations musicales des programmateurs peuvent également être vécues comme excluantes par les organisateurs :

> « Après y'a eu d'autres choses, on a eu des changements politiques. Donc y'a eu notamment la MJC de Saint André [...] Et donc pareil, avec la MJC St André, y'avait plein de choses à faire et du jour au lendemain, les gars ils disent terminé, basta. Pourquoi ? Parce que ça a changé de maire. » (Pierre, 40 ans, Villeneuve d'ascq)

Ainsi, des salles auparavant vécues par les usagers comme des lieux structurants des scènes locales peuvent subitement devenir imperméables aux requêtes des organisateurs, ou tout simplement fermer du jour au lendemain, comme l'illustre de façon très récurrente les fermetures de cafés-concerts et de salles alternatives de petite jauge, survenues dans chacune des trois scènes observées tout au long de notre enquête de terrain. Nous aurons l'occasion de développer plus avant les causes et les conséquences de ces fermetures sur les formes de restructurations contraintes des scènes metal locales. Il faut ici simplement souligner l'ensemble de ces facteurs – techniques, esthétiques et politiques – qui contribuent à façonner des territoires musicaux sans cesse mouvants. Les lieux de diffusion de la scène metal en région sont des entités territoriales fortement dépendantes des conditions d'exercice des activités collectives et des différents acteurs, y compris les collectivités territoriales, qui régulent ou soutiennent ces activités.

1.4. La ville : un échelon fondamental dans la structuration des scènes locales

Michel De Certeau définissait la ville comme « un espace déjà construit dans lequel [l'itinérant] trace ses propres circulations »[462]. En ce sens, et dans la lignée des travaux qui adoptent le concept de scène pour « nommer et capturer l'excès expérientiel et le dynamisme de la vie urbaine »[463], Will Straw démontre la nécessité, dans le cas de la ville de Montréal d'une véritable écologie urbaine de la musique, seule apte à saisir la teneur du territoire musical que représente la ville pour ses usagers. Dans un texte consacré au développement de la musique viennoise au XIXe siècle, Théodore Adorno signale déjà de façon éclairante la façon dont la ville de Vienne est devenue le lieu d'un encastrement de territoires et de réseaux musicaux qui sont au fondement de l'histoire de la « nouvelle musique »[464] Le rôle joué par les villes et leurs politiques culturelles dans la construction des territoires musicaux est également analysé par Gérôme Guibert dans un article consacré au développement de la scène

[462] De Certeau M., « Pratiques quotidiennes », *in* Poujol G., Labourie R. (dir.), *Les cultures populaires*, Toulouse, Privat, 1979, p. 24.
[463] Straw W., « Scènes : ouvertes et restreintes », *Cahiers de recherche sociologique*, 2014, p.31.
[464] Adorno T., *Quasi une fantasia*, Vienne, Suhrkamp Verlag, 1963.

nantaise.[465] A plus d'un titre, les musiques amplifiées sont ainsi devenues, à travers le déploiement d'équipements dédiés au sein des espaces urbains depuis le début des années 1980[466], de véritables outils des politiques publiques qui organisent et hiérarchisent les territoires musicaux[467]. Entre 1981 et 2008, dix-sept grandes villes françaises se sont dotées de salles labellisées Zénith. Chacune des trois scènes étudiées dans le cadre de notre enquête possède ainsi une salle de spectacle de plus de 6 000 places : le Zénith de Nantes Métropole, le Zénith de Nancy et le Zénith Arena de Lille. L'encadrement des pratiques musicales et le quadrillage territorial de la diffusion des groupes de musique amplifiés en région ont été également renforcés par le lancement du label SMAC au milieu des années 1990. Son objectif est d'assurer la présence dans chaque département d'au moins une structure musicale labellisée de jauge intermédiaire – de 300 à 2000 places – et spécifiquement dédiée aux musiques amplifiées, de façon à garantir l'équité territoriale dans la création, la production et la diffusion des musiques amplifiées, mais également dans l'accompagnement des pratiques musicales professionnelles et amateurs[468]. L'ensemble de ces équipements sont ainsi installés au sein des principales agglomérations de chaque département. Qu'il s'agisse de constructions neuves ou du réaménagement d'équipements déjà existants, on compte en 2014 environ 150 lieux labellisés ou en cours de labellisation SMAC en France. Sur les trois scènes étudiées, chacune en possède au moins trois. La scène « Nord » compte ainsi : L'Aéronef à Lille, Le Grand Mix à Tourcoing et Les 4Ecluses à Dunkerque. La scène « Est » dispose de cinq SMAC : L'Autre Canal à Nancy, La BAM à Metz, Le Gueulard + à Nilvange, La Souris Verte à Epinal et La MJC du Verdunois à Belleville-sur-Meuse. La Scène « Ouest » quant à elle n'en compte pas moins de six : Stéréoloux et le Pannonica à Nantes, Le Jardin Moderne, L'Antipode et l'Association Trans Musicales – qui gère la salle de L'Ubu – à Rennes, ainsi que le Vip à Saint-Nazaire.

Pour autant, ces lieux ne sont présents que de façon anecdotique dans les pratiques de production ou de consommation de concerts des amateurs de metal de notre enquête. Dans son étude des pratiques musicales amplifiées en Vendée, Gérôme Guibert observe à ce titre que les groupes « jouent aussi bien dans des lieux relevant de l'éducation populaire ou de

[465] Guibert G., « La scène musicale à Nantes. De la ville perçue à la ville vécue », *in* Grander M., Guibert G., Sagot-Duvauroux D., *Nantes, la Belle éveillée. Le paris de la culture*, Toulouse, L'Attribut, 2010, pp.109-130.
[466] Guibert G., « Les musiques amplifiées en france. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux*, 2007/2 (n° 141-142), pp. 297-324.
[467] Raibaud Y., *Territoires musicaux en région*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'aquitaine, 2005, pp. 55-56.
[468] Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier missions et des charges relatif au label « Scène de Musiques Actuelles-SMAC ».

l'animation socioculturelle (MJC, maison de quartier…) que dans des lieux relevant de l'économie privée lucrative non spécialisée dans le domaine de la culture (cafés-concerts par exemple), des lieux en marge (squats par exemple) ou encore des lieux institués (les acteurs à l'économie hybride nés dans les années 1990 sous l'impulsion des politiques publiques de la Culture tels les SMAC) »[469]. L'ensemble et la variété de ces lieux et structures de diffusion, que les acteurs des scènes locales fréquentent et dont ils se servent au gré des opportunités, représentent pour la plupart ce que Gérôme Guibert appelle les « dynamiques invisibles des scènes locales»[470]. A l'échelle d'un département ou d'une région, l'importance de ces dynamiques invisibles s'observe aussi bien dans les espaces ruralisés, dans le cadre de concerts organisés dans les bars, les salles municipales, les espaces socio-culturels ou les lieux plus informels, que dans les cafés-concerts, les clubs, les SMAC ou les MJC ou les grandes salles de spectacle des espaces les plus urbanisés. Mais c'est à l'échelle d'une ville, et des métropoles en particulier, que se s'observe de façon plus manifeste la juxtaposition de l'ensemble des acteurs qui contribuent à structurer les initiatives collectives d'acteurs engagés dans des courants musicaux tels que le metal.

Inscriptions territoriales des lieux de diffusion à l'échelle de la ville

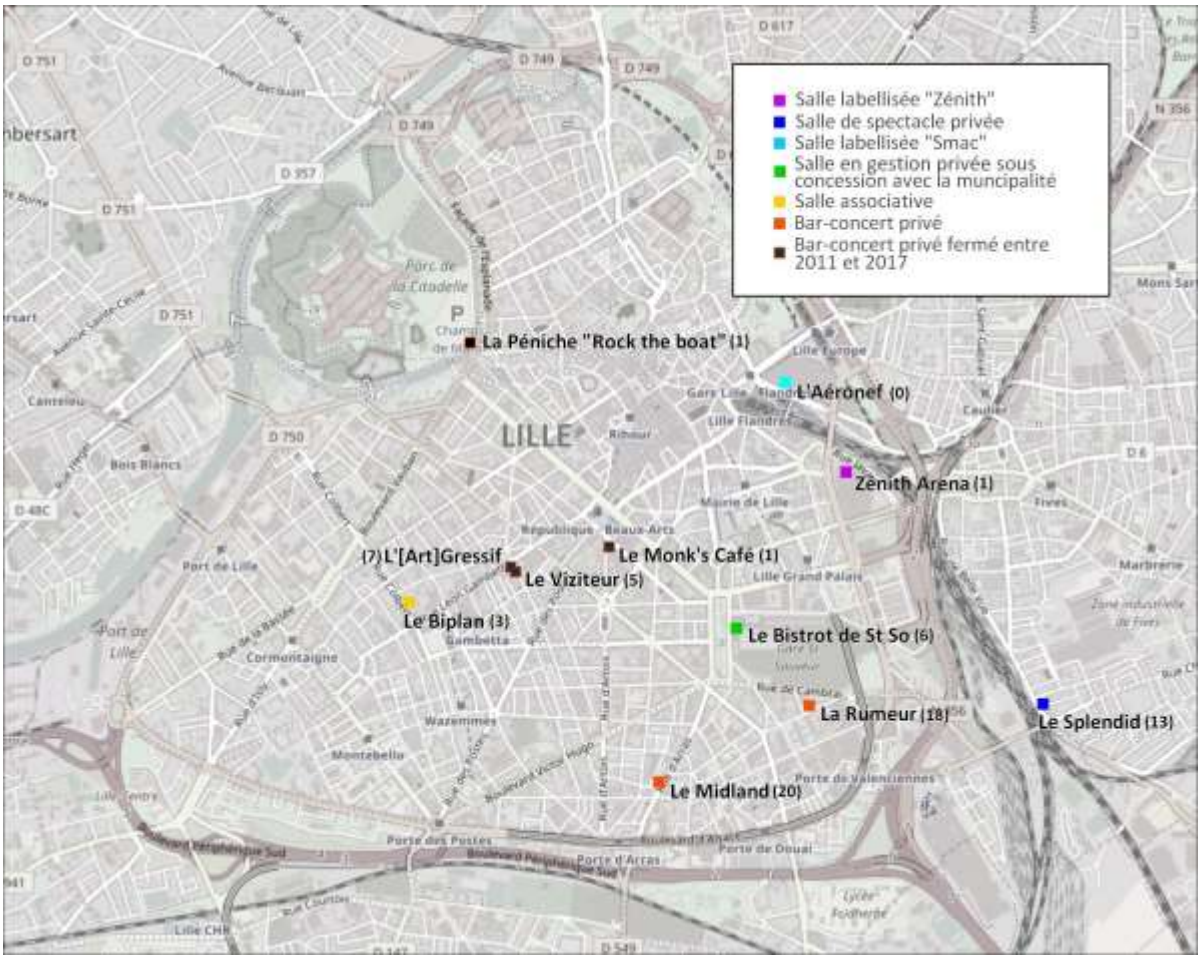
La répartition des lieux de diffusion du metal dans les espaces urbains s'enracine le plus souvent dans une tension entre des logiques de centre et de périphérie. Samuel Balti reconnaît ainsi, au travers de l'exemple de l'agglomération toulousaine, que la périphérie apparaît comme le territoire central de la diffusion des musiques amplifiées. Les salles équipées étant le plus souvent localisées dans les quartiers périphériques des grandes villes, les centres-villes dotés de lieux moins adaptés à ce types d'activités concentrent alors davantage ce que l'auteur considère comme des « lieux de dépannage ».[471] Dans ce contexte, les lieux de diffusion, au premier rang desquels les bars et cafés-concerts situés dans les quartiers centraux et qui programment des groupes de musique amplifiées, subissent dans la plupart des grandes villes de France une pression grandissante de la part des municipalités qui font appliquer de plus en plus sévèrement le « décret bruit » de 1998 afin de protéger les riverains des nuisances sonores.

[469] Guibert G., *op.cit.*, 2007, p. 306.
[470] Guibert G., *ibid.*
[471] Balti S., Sibertin-Blanc M., « Les musiques amplifiées et leurs impacts dans la structuration des territoires métropolitains : l'exemple des activités de diffusion dans l'agglomération toulousaine », *Sud-Ouest européen* [En ligne], 27, 2009.

En limitant le niveau de pression acoustique à 105 décibels, la réglementation oblige ainsi les établissements à s'équiper de limiteurs de son et de sas d'entrée, ou d'investir des sommes importantes dans l'isolation phonique de leurs locaux.[472] A Rennes, la salle de concert de L'Ubu a par exemple dû entreprendre d'importants travaux d'isolation pour appliquer les nouvelles normes, tandis que l'espace culturel associatif Le Fun House situé au centre-ville a dû fermer, amenant l'ouverture du Jardin Moderne en périphérie de Rennes au sein d'une zone artisanale. Plus récemment, le décret du 7 août 2017 relatif à la prévention des risques liés aux bruits et aux sons amplifiés[473] impose une nouvelle baisse sonore applicable pour tous les établissements diffusant de la musique au 1er octobre 2018, passant de 105 décibels à 102 décibels autorisés. Cette nouvelle restriction provoque ainsi l'inquiétude des plus petites salles qui diffusent des groupes de musique amplifiées, dans la mesure où le volume sonore naturel d'une batterie non amplifiée se situe bien souvent au-delà de la réglementation, et que le public situé à proximité de la scène dans les lieux exigus ne perçoit pas le son de la « façade », mais le son qui provient de la scène, qu'il est alors impossible de réguler.[474] Les lieux de diffusion qui ne sont pas en mesure de répondre à ces exigences s'exposent ainsi à de fortes amendes ou à la fermeture administrative de leur établissement.

[472] Eliçabe R., Guilbert A., Overney L., *Pratiques contre-culturelles dans les brèches de la métropole : Les cas de Grrrnd Zero à Lyon et Avataria à Saint-Etienne*, Lyon, Groupe de Recherche Action (GRAC), 2013.
[473] « Décret n° 2017-1244 du 7 août 2017 relatif à la prévention des risques liés aux bruits et aux sons amplifiés », Journal Officiel, n°0185 du 9 août 2017, texte n° 22.
[474]« Baisse du niveau sonore en concert : il y a des salles où on ne pourra techniquement plus jouer », article publié sur Francetvinfo.fr le 18 août 2017, disponible sur : http://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/restauration-hotellerie-sports-loisirs/baisse-du-niveau-sonore-en-concert-il-y-a-des-salles-ou-on-ne-pourra-techniquement-plus-jouer_2325883.html [consulté le 19 août 2017].

Carte 6. Répartition et typologie des salles dans la ville de Lille
Indiqué entre parenthèses : le nombre de concerts de metal produits par salle
– sur 196 concerts de juillet 2012 à juin 2013



A Lille, les quartiers du centre-ville subissent ainsi une forme d' « assainissement » progressif dénoncé par les tenanciers d'établissements et les organisateurs associatifs locaux[475], reléguant les cafés-concerts à la périphérie de la ville, ou dans le quartier réputé « festif » de Solférino-Massena[476]. On a pu notamment voir en 2013 l'association Black Circle, qui a produit pas moins de 17 concerts de metal sur l'année étudiée, organiser un rassemblement de soutien aux cafés-concerts et bars musicaux lillois, qu'ils estimaient menacés par la limitation sur le bruit[477]. Ce phénomène de sectorisation de la vie nocturne dans les grandes villes impacte de

[475] La Voix du Nord, « Quelle place pour les cafés-concerts hors la loi ? », 30 janvier 2014, http://www.lavoixdunord.fr/archive/recup%3A%252Fregion%252Flille-quelle-place-pour-les-cafes-concerts-hors-du-ia19b0n1884802
[476] Crozat D., « Scène, musique et espaces hyper réels », *Géocarrefour*, Vol. 83/1 | 2008, pp. 15-23.
[477] France TV info, « Lille : une manifestation pour 'sauver' les cafés-concerts », 16 novembre 2013, http://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/2013/11/16/lille-une-manifestation-pour-sauver-les-cafes-concerts-359017.html

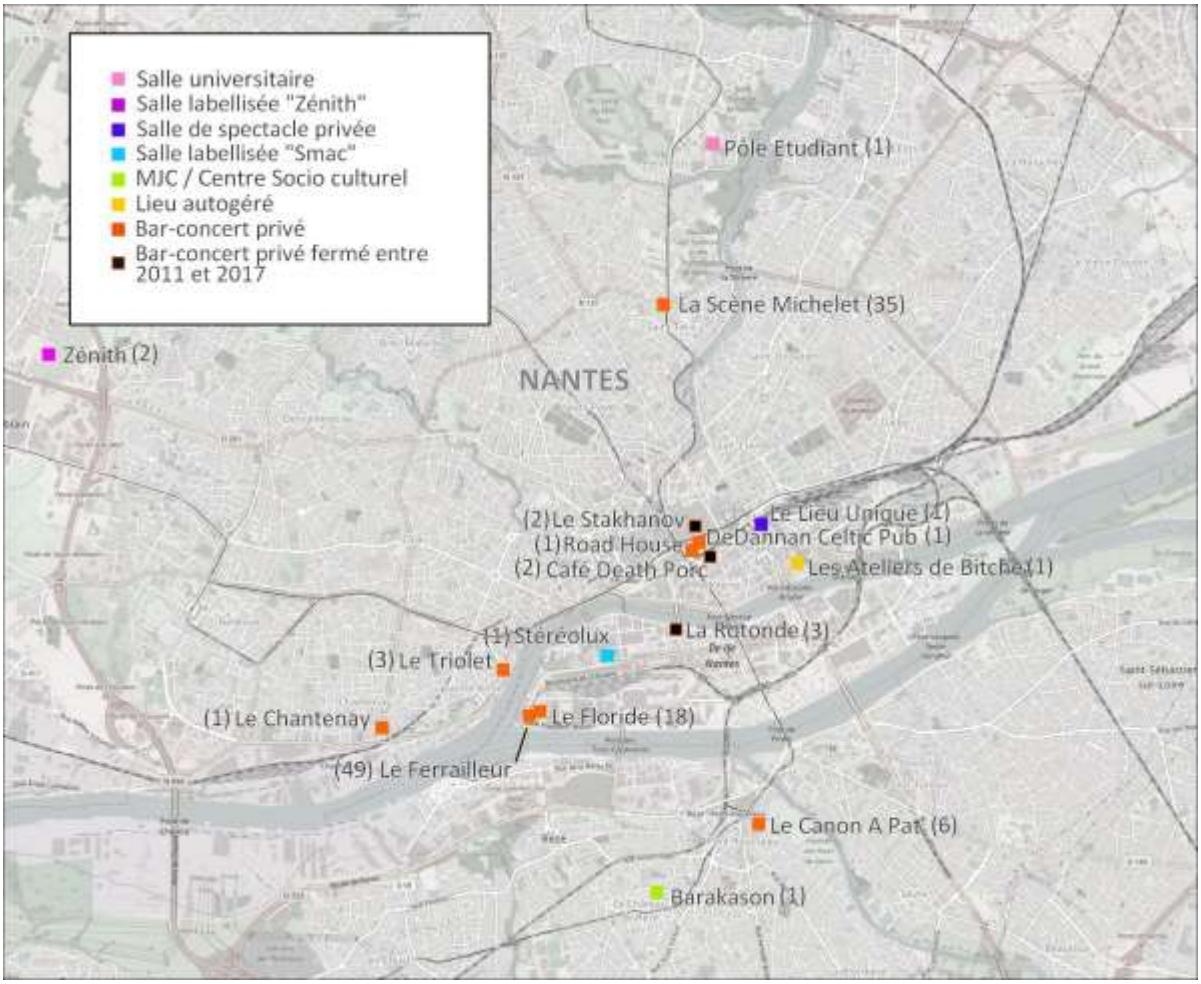
façon visible la morphologie de la scène metal locale[478], dont les activités sont petit à petit repoussées à la périphérie. Sur l'étude de la programmation observée de juillet 2012 à juin 2013, quatre cafés-concerts, dont trois situés en centre-ville et qui avaient accueilli des concerts de metal sur l'année étudiée sont aujourd'hui fermés : L'[Art]Gressif (qui avait accueilli 7 concerts de metal sur l'année), le Viziteur (5 concerts), ainsi que le Monk's Café (1 concert). La Péniche The Rock Boat située sur la Deûle au Nord-Est de la ville et gérée par la société de production A Gauche de la Lune produisait également des concerts de metal de façon occasionnelle (1 concert sur l'année étudiée)[479]. Les deux cafés-concerts les plus actifs, Le Midland (20 concerts) et La Rumeur (18 concerts) sont ainsi situés dans le quartier essentiellement résidentiel excentré au Sud-Est de la ville et réputé plus populaire de Lille-Moulins. Les salles de spectacle labellisées de moyenne et grande jauge, telles que la SMAC de l'Aéronef ou le Zénith Arena de Lille, ainsi que la salle de concert de gestion privée Le Splendid, sont également situées dans les quartiers périphériques Est et Sud-Est de la ville. Néanmoins, les salles institutionnalisées telles que l'Aéronef ou le Zénith ne représentent qu'une part très négligeable de la programmation, puisque la première n'a programmé aucun concert de metal sur l'année étudiée et la seconde n'en a programmé qu'un seul. Seul Le Splendid se démarque avec 13 concerts de metal programmés, ce qui semble s'expliquer notamment par une jauge plus adaptée (900 places) à la diffusion de groupes nationaux ou internationaux de moyenne envergure, ainsi que par la sensibilité de l'équipe de programmation aux esthétiques metal, puisque Arno Geenens, régisseur de la salle, est également manager du groupe de death metal lillois Supuration, et plus récemment, manager de tournée du groupe de hard rock américain Kiss. Le Bistrot de Saint-So (6 concerts sur l'année étudiée) est, quant à lui, un établissement de restauration, de débit de boissons et de concerts créé en 2009 suite à la réaffectation par la ville des bâtiments de l'ancienne Gare Saint-Sauveur en lieu de vie culturelle. Bien que l'établissement soit de gestion privée, il est soumis à un cahier des charges spécifique dans lequel est précisée la vocation culturelle du lieu, dont la programmation doit permettre l'expression d'une grande variété d'esthétiques musicales. Si sa réglementation empêche donc la spécialisation esthétique, six concerts de metal y ont néanmoins été produits sur l'année. Ici encore, ce sont les choix du programmateur qui semblent y favoriser l'expression de la musique metal, puisque Ludwig, programmateur

[478] Nous aront l'occasion d'explorer plus en détails les phénomènes de restructuration des scènes locales qu'impliquent la fermeture des lieux de diffusion dans la Partie III.
[479] Depuis sa fermeture, l'équipe de La Péniche, rebaptisée La Vague, a aujourd'hui réinvesti le local « club » de la salle du Splendid et en gère aujourd'hui la programmation.

et co-exploitant de l'établissement, s'avère être un ancien activiste de la scène metal lilloise. Enfin, le Biplan est un petit théâtre associatif disposant de deux salles de petites jauges, dont l'une accueille de façon régulière des concerts de toutes esthétiques. L'association d'organisation de concerts de metal Riffeater y produit ainsi occasionnellement des concerts, dont trois sur l'année étudiée.

Malgré la désertification du metal dans le centre-ville, les concerts de metal programmés à Lille représentent néanmoins 38% de la programmation (75 concerts) de l'ensemble de la scène « Nord » sur l'année étudiée. L'importance de l'activité des acteurs situés dans les métropoles des scènes locales se vérifie également de façon encore plus substantielle à Nantes et à Rezé (situé dans sa directe périphérie au Sud de la Loire), puisque 61% des concerts de metal de la scène « Ouest » y ont été programmés sur l'année étudiée (126 concerts, dont 7 à Rezé).

Carte 7. Répartition et typologie des salles dans la ville de Nantes
Indiqué entre parenthèses : le nombre de concerts de metal produits par salle
– sur 205 concerts de juillet 2012 à juin 2013

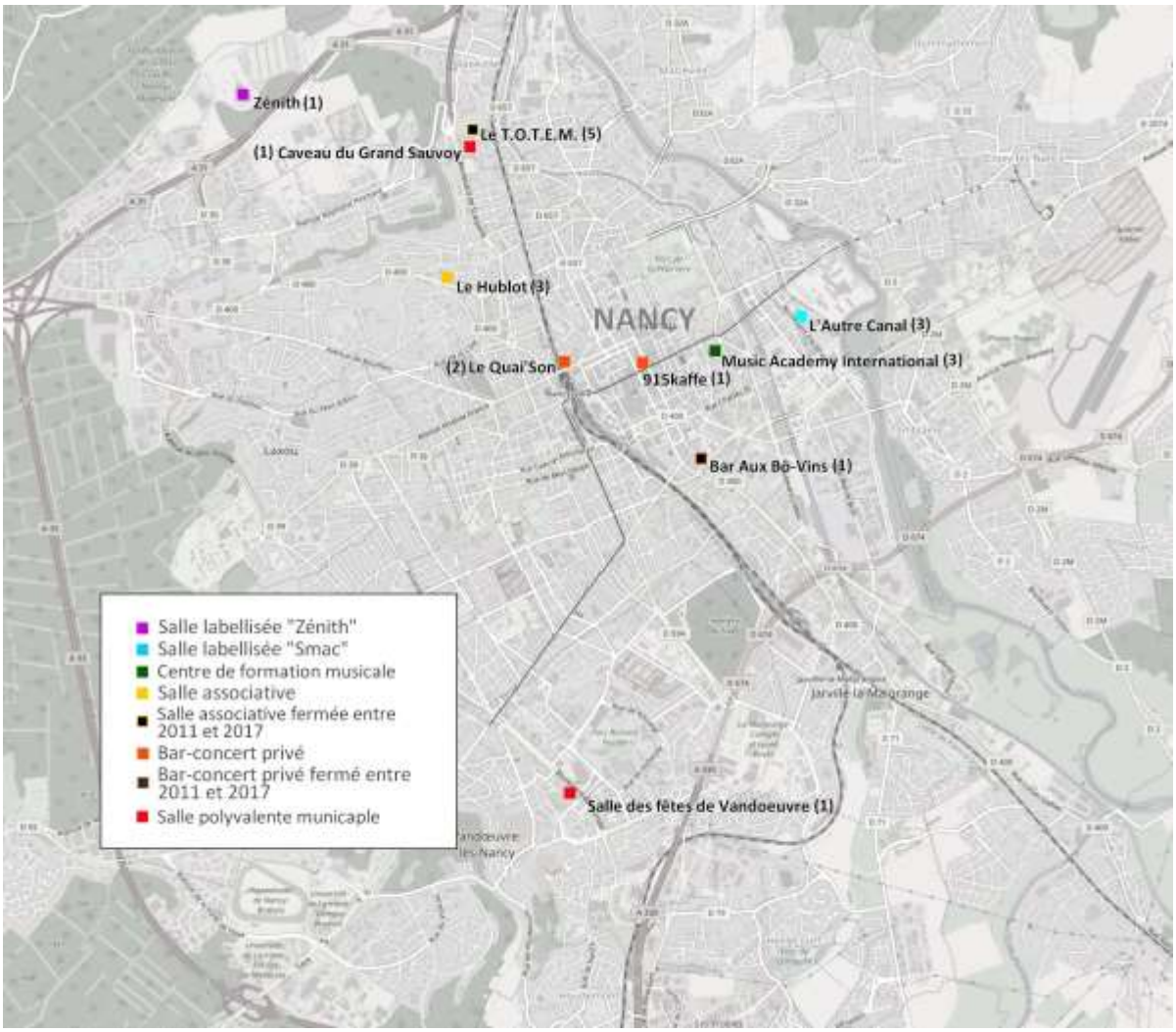


Le dynamisme de la scène metal nantaise s'explique notamment par l'existence de trois cafés-concerts à l'identité rock nettement affichée et qui concentrent de façon très nette la diffusion du metal au sein de la ville. Au premier rang de ces trois lieux, Le Ferrailleur a la particularité de disposer d'une jauge de 300 places, qui le situe entre la petite salle de spectacle et le grand café-concert. Il a produit pas moins de 49 concerts de metal sur l'année étudiée, ce qui représente presque un concert de metal par semaine rien que dans cette salle. A cela s'ajoute la programmation également intensive du café-concert La Scène-Michelet d'une capacité de 150 personnes et qui a produit 35 concerts de metal sur l'année étudiée. Enfin, le club de nuit Le Floride, situé à quelques dizaines de mètres de la salle du Ferrailleur a accueilli 18 concerts de metal sur l'année. 25 autres concerts se répartissent sur 14 autres lieux différents, dont 7 au centre-ville. Il s'agit de cinq cafés-concerts : le De Dannan (1 concert), et le Road House (1 concert), ainsi que La Rotonde (3 concerts), le Stakhanov (2 concerts), le Café Death Porc (2 concerts), tous trois aujourd'hui fermés, mais aussi de deux lieux pluridisciplinaires, la scène nationale de Nantes nommée Le Lieu unique (1 concert), ainsi que le lieu autogéré Les Ateliers de Bitche (1 concerts) qui sont susceptibles de programmer des concerts de metal de façon occasionnelle. La SMAC de Nantes, baptisée Stéréolux, est située sur l'île de Baulieue et n'a produit qu'un seul concert de metal sur l'année étudiée. Le Zénith de Nantes, localisé quant à lui en périphérie Ouest de la ville, a programmé deux concerts de metal sur l'année. A Rezé, au sud de la Loire, on peut également compter Le Canon à Pat', un bar-concert ayant produit 6 concerts de metal sur l'année, ainsi que la MJC Barakason (1 concert).

Les trois principaux lieux de diffusion de la musique metal à Nantes sont donc situés dans des quartiers périphériques du Sud et du Nord de la ville. Le Ferrailleur et Le Floride sont ainsi tous deux localisés sur le bout de l'île de Baulieue, au sein d'une ancienne zone industrielle en cours de réhabilitation desservie depuis peu en soirée par une ligne de bus municipale. La Scène Michelet est quant à elle positionnée à l'angle d'un grand boulevard à proximité des universités au nord de la ville et d'une ligne de tramway.

On vient de constater l'importance du rôle joué à Lille et à Nantes par une poignée de cafés-concerts dans le dynamisme des scènes metal au sein des espaces métropolitains. Le contraste est frappant avec Nancy, où l'absence de lieux de petite jauge dédiés aux musiques d'obédience rock limite considérablement les possibilités de diffusion pour les groupes de metal.

Carte 8. Répartition et typologie des salles dans la ville de Nancy
Indiqué entre parenthèses : le nombre de concerts de metal produits par salle
– sur 134 concerts de juillet 2012 à juin 2013



On observe en effet que le lieu ayant le plus souvent programmé des concerts de metal est la salle associative du T.O.T.E.M. située à Maxéville (5 concerts sur l'année), située en directe périphérie de Nancy, dont la programmation en majorité électronique et alternative permettait de façon plus ou moins régulière aux associations locales d'y produire des concerts de metal. Le lieu a été fermé en 2014 suite à sa liquidation judiciaire, fermeture marquée par un conflit avec la municipalité de Maxéville concernant les délais de versement des subventions annuelles à la compagnie Materia Prima, alors gestionnaire du lieu.[480] Deux autres cafés-concerts situés au centre-ville, Le Quai'Son (2 concerts) et le 915kaffe (1 concert), ainsi que le bar musical Le Bar Aux Bô-Vins (1 concert) aujourd'hui fermé, programment également

[480] La femeture du T.O.T.E.M. donnera lieu à une pétition de protestation signée par 8 654 personnes : https://secure.avaaz.org/fr/petition/Les_institutions_telles_la_mairie_de_Nancy_la_region_Sauvez_le_TOTEM_et_Materia_Prima/?tNvrvgb

de façon occasionnelle des soirées metal. La SMAC L'Autre Canal a de son côté proposé 3 concerts de metal au cours de l'année étudiée, co-produits avec l'association nancéenne Metal Ride. Trois concerts de metal ont également été programmés à la Music Academy International, un centre de formation aux musiques actuelles qui propose de façon régulière les concerts de ses étudiants ou de personnalités du monde de la musique. Ces concerts disposent néanmoins de peu de communication et restent le plus souvent confinés à des publics étudiants de l'école de musique. Quelques salles municipales sont également exploitées de façon occasionnelle par les associations locales pour y produire des concerts : le Caveau du Grand Sauvoy (1 concert) et la salle des fêtes de Vandœuvre (1 concert), situées en périphérie Sud de Nancy. Enfin, la Zénith de Nancy, a programmé un concert de metal au cours de l'année étudiée. Nancy et sa périphérie ne représentent ainsi que 16% des concerts programmés (21 concerts) sur l'ensemble de la scène « Est » au cours de l'année.

Cette comparaison entre les trois villes permet de mettre en évidence l'important déséquilibre entre la répartition des lieux de diffusion et leur affectation plus ou moins prononcée à la production de concerts de metal entre chacune des trois métropoles. Cette mise en perspective permet de mesurer dans un premier temps la concentration des principaux lieux de diffusion de la musique metal au sein des métropoles dans les quartiers périphériques, le plus souvent résidentiels, populaires ou en reconversion. A ce titre, Samuel Balti observait déjà le poids des quartiers péricentraux dans la production et la diffusion des musiques amplifiées à Toulouse.[481] Dans un deuxième temps, la comparaison montre également le rôle prédominant joué par les cafés-concerts dans la diffusion des groupes de metal, ainsi que par la multitude de lieux privés à vocation commerciale qui accueillent des concerts de metal de façon complémentaire à leur activité et qui forment ainsi « les rouages de la scène invisible »[482]. Ce constat contraste fortement avec la prise en charge plus qu'occasionnelle de ces esthétiques par les équipements publics dédiés aux musiques amplifiées. Will Straw postule que l'invisibilité des scènes dont l'expression culturelle est réputée marginale ou *underground* et propre à certains lieux serait également le résultat de la dispersion géographique de ces lieux, qui limite obligatoirement la portée de leur observation à partir d'un seul point de vue.[483] On pourrait supposer, à l'inverse, que c'est sa concentration géographique au sein de certaines villes, comme à Nantes ou à Lille, et plus encore sa concentration, au sein de ces villes, dans

[481] Balti S., *op.cit.*, 2012.
[482] Balti S., *ibid*, p. 307.
[483] Straw W., *op. cit.*, 2014, p. 28.

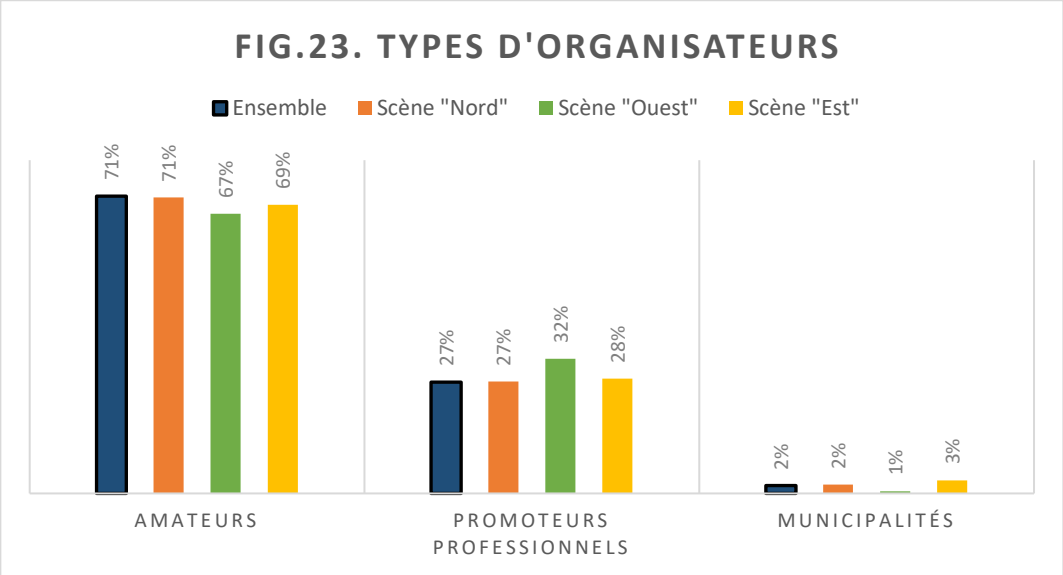
les seuls lieux de diffusion dont la programmation est clairement identifiée d'obédience rock et metal, comme c'est le cas en particulier de la salle du Ferrailleur et de la Scène Michelet à Nantes, qui conduit mécaniquement à faire émerger la scène metal en tant que « dynamique de surface »[484], c'est-à-dire comme un espace discursif, ou une *scape* au sens d'Appaduraï, rendue visible et identifiable par les acteurs exogènes à ces *scapes*, tels que l'ensemble des acteurs culturels locaux ainsi que les collectivités territoriales. En ce sens, l'approche contrastive nous permet aussi de mettre en évidence le fait que la diffusion du metal est également fortement conditionnée par la spécialisation stylistique de quelques lieux de diffusion de petite jauge autour d'esthétiques rock et alternatives, dans la mesure où les lieux de diffusion plus éclectiques semblent représenter des opportunités de diffusion plus occasionnelles. A ce titre, l'identité musicale des lieux de diffusion qu'entraîne l'orientation privilégiée de leur programmation vers des esthétiques rock et metal devient alors l'une des conditions structurelles du développement de la scène metal locale.

2. L'ancrage territorial des organisateurs de concerts

2.1. Modes de production des scènes locales

Le second groupe d'acteurs qui détermine la morphologie spatiale des scènes locales est celui des organisateurs de concerts. Ce sont eux qui transforment des lieux en espaces d'expression et qui connectent de nouveaux lieux à la scène vécue par le groupe. Dans le cas des trois scènes étudiées, l'élément le plus marquant est que la programmation de ces scènes est dans une large majorité, le fait d'organisateurs amateurs. Ainsi, au sein des trois espaces géographiques étudiés, près des trois quart (71%) de la programmation des concerts de metal est prise en charge par des organisateurs amateurs, tandis que 27 % le sont par des acteurs professionnels du spectacle et 2% le sont par les municipalités.

[484] Guibert G., *op. cit.*, 2007.



Les organisateurs que nous avons réunis au sein de la catégorie « amateurs » représentent à la fois les associations d'organisation de concerts, dont aucun des membres n'est salarié, mais aussi les groupes eux-mêmes, qui prennent en charge l'organisation de leurs propres concerts, que ces groupes soient organisés sous le régime de l'association ou non, ou en encore des particuliers, souvent issus de l'entourage des groupes et qui peuvent être amenés à prendre en charge cette activité de façon ponctuelle. Ainsi, pour l'ensemble des concerts sur les trois scènes, 51% sont organisés par des associations, le plus souvent locales et spécialisées dans l'organisation de concerts de metal, et 20% des concerts sont organisés par des groupes ou des particuliers.

Du côté des professionnels, il peut s'agir aussi bien de productions directes que de multiples formes de co-production entre acteurs professionnels du monde du spectacle. Parmi eux, il s'agit aussi bien des salles de spectacles (17% de la programmation sur l'ensemble des trois scènes) de type Smac ou encore de sociétés de productions qui organisent au sein des salles privées telles que Le Splendid à Lille (Vérone Production) ou Le Garage à Sarrebruck (, ainsi que les festivals produits par des entrepreneurs de spectacle (9% de la programmation), tels que la société Nous Production qui produit le Sonisphère à Amnéville en Lorraine de 2011 à 2013, ou les concerts produits dans les Zéniths tels que Deep Purple au Zénith de Nantes en 2012, produit par la société Gérard Drouot Production. La particularité de ces acteurs professionnels est qu'ils sont tous généralistes, aucun d'entre eux n'est spécialisé dans la production de concerts de rock ou de metal. À l'exception de l'association Garmonbozia dans la scène « Ouest », qui peut également être amenée de façon régulière à produire des concerts à Paris, Toulouse, et parfois Colmar ou Lyon, toujours dans des salles de jauge intermédiaire

(entre 300 et 1000 personnes). L'activité de Garmonbozia représente par ailleurs 6,5% des concerts produits sur la scène « Ouest » sur l'année étudiée. Bien qu'il s'agisse initialement du succès d'une association d'amateurs de metal, son activité repose également sur l'investissement de nombreux bénévoles. Nous avons choisi d'intégrer Garmonbozia à la catégorie des acteurs professionnels de production de spectacle, dans la mesure où son fondateur est parvenu à se salarier et à faire de son activité, dédiée en très large majorité à la production de la scène metal, une activité professionnelle.

Dans le cas des municipalités, il s'agit le plus souvent de concerts organisés à l'occasion de la fête de la musique ou dans le cadre de festivals annuels, comme c'est le cas du Plein Air de Rock à Jarny en Moselle, qui propose chaque année deux scènes au sein du Domaine du Moncel sur lesquelles se produisent des groupes d'envergure internationale aux côtés de groupes locaux et nationaux. L'organisation est prise en charge par le service jeunesse de la ville de Jarny et fondée autour sur un collectif de 70 musiciens, principalement d'obédience metal. Ce type d'initiative municipale reste néanmoins rarissime dans le monde du metal et reste le plus souvent le fait de petites ou moyennes communes qui cherchent à dynamiser leur territoire.

Organisateurs et salles vont ainsi construire le squelette des scènes locales. Il s'agit du maillage territorial qui va ensuite guider les déplacements des musiciens et des publics. Après avoir identifié le caractère considérablement amateur et associatif de la production des scènes metal, il nous faut maintenant observer de quelles façons ces collectifs d'amateurs organisent leur activité, en fonction de quels buts, et comment ils s'y prennent pour transformer des lieux en espaces d'expression de la scène metal locale.

2.2. Modalités de collaborations entre producteurs de concerts et lieux de diffusion

Les principaux acteurs de la diffusion du metal au sein des trois scènes locales étudiées sont donc, on vient de le voir, les associations d'amateurs. Comme l'observe également Samuel Balti dans le cadre de la production des musiques amplifiées à Toulouse[485], ainsi que Fabien Hein dans les mondes du rock en Lorraine[486], l'association est le statut juridique privilégié par la plupart des amateurs qui désirent s'engager dans une activité de production musicale.

[485] Balti S., *op. cit.*, 2012, p. 201.
[486] Hein F., *op. cit.*, 2006.

Samuel Balti souligne le fait que l'association offre un statut suffisamment souple, flexible et facile d'accès pour offrir à n'importe quel individus la possibilité d'endosser une identité musicale. Il rappelle aussi que l'activité associative recouvre des niveaux d'implications très inégaux et que cette activité est souvent trop informelle pour être recensée dans les agendas officiels des acteurs de la production musicale. Les acteurs associatifs ne sont pas, pour la plupart référencés dans les bases données de l'Irma et n'apparaissent pas, comme on peut s'en douter, dans *l'Officiel de la Musique*[487]. De ce point de vue, l'activité des associations d'amateurs semble le plus souvent invisible du point de vue des institutions culturelles publiques ou privées, tout comme elle reste difficile à localiser avec précision d'un point de vue géographique, sinon par le biais de l'aire géographique au sein de laquelle elles programment. Les associations qui programment des concerts de metal et ancrent leurs activités au sein des scènes locales élargissant aussi parfois leur zone d'activité à d'autres villes ou régions que celles dont elles sont originaires et répondent à des profils variés que nous avons tenté de classer en quatre types. Ceux-ci se distinguent le plus souvent selon la vocation des collectifs d'acteurs engagés dans ces pratiques et leur rapport à la professionnalisation. Nous avons ainsi distingué les organisateurs associatifs qui sont parvenus à se salarier, les organisateurs associatifs amateurs qui organisent un certain nombre de leurs activités en coproduction avec des acteurs institutionnels de la diffusion musicale, les organisateurs associatifs amateurs qui exercent leur activité en autonomie mais qui répondent à des logiques de professionnalisation, et enfin les organisateurs associatifs amateurs qui revendiquent au contraire une volonté de rester à l'écart de toute forme de diffusion musicale institutionnalisée.

Les organisateurs associatifs qui sont parvenus à se salarier : Un nombre très limité d'associations ayant pour vocation d'organiser des concerts et dont l'activité est principalement dédiée à la diffusion de groupes de metal ont eu l'occasion au cours de leur parcours de salarier un ou plusieurs de leurs membres. Au cours de l'année étudiée et au sein des trois scènes observées, seule l'association Garmonbozia, fondée à Rennes en 1998, est devenue une structure professionnelle de production de concerts spécialisée dans le « metal extrême », son fondateur, Fred, étant parvenu à se salarier. Ainsi, ce qui était à l'origine une

[487] À noter d'ailleurs que l'association Garmonbozia, que l'on peut pourtant considérer depuis 2001 comme un acteur professionnel du monde du spectacle, spécialisé en grande partie dans la production de concerts de metal, n'apparaît pas dans l'édition 2014 de Officiel de la musique.

association amateur d'organisation de concerts locaux est devenue, en plus de dix-neuf années d'activités, une véritable société de production associative à rayonnement national dont la réussite est due, en même temps qu'à sa spécialisation esthétique, à la diversification de ses activités. Garmonbozia cumule en effet la production directe de concerts à Rennes, Nantes et Paris en particulier, et la promotion nationale, depuis 2001, de tournées françaises de groupes de metal internationaux qu'ils co-produisent ou dont ils vendent les plateaux à d'autres organisateurs en France :

> « Au départ on organisait 3 ou 4 concerts par an sur les deux ou trois premières années. Et c'est aux alentours de 2001-2002 qu'on a eu plus de demandes de groupes et de tourneurs plutôt étrangers pour gérer des dates en France pour leurs groupes. Donc là ça a été un changement, parce qu'avant on faisait que des choses à Rennes et on s'est dit peut-être à Paris, parce que les gens avec qui on bosse, du secteur qu'on ramène, c'est-à-dire plutôt death, black, thrash metal, c'était des groupes qui étaient à la fois trop gros pour de toutes petites assos et trop petits pour des gros producteurs. Donc on n'était pas nombreux à l'époque à bosser pour des groupes on va dire moyens. Et c'est à ce moment-là, parce qu'il y avait pas mal de tourneurs étrangers, qu'à un moment donné, j'ai dû faire un choix et arrêter mon boulot pour ne faire que ça. Parce que là, ça prenait vraiment beaucoup de temps. » (Fred, 36 ans, Rennes)

L'association comprend aujourd'hui deux salariés, son fondateur ainsi qu'un emploi administratif, et a recruté en 2016 un nouveau salarié à mi-temps. Malgré l'élargissement de son territoire d'action, Garmonbozia conserve néanmoins un ancrage local fort, puisqu'elle organise 15 concerts à Rennes ou à Nantes entre juillet 2012 et juin 2013[488], ce qui représente 7% de la production de concerts sur l'année étudiée pour la scène « Ouest ».

Les organisateurs associatifs en co-production avec des professionnels du spectacle : Un certain nombre d'associations amateurs et de structures professionnelles du monde du spectacle peuvent s'associer de façon ponctuelle ou régulière pour produire des concerts. C'est en particulier le cas des concerts de metal produits par des associations locales en collaboration avec les SMAC régionales, telles que l'association Damage Done Prod dans la scène « Est »[489], et qui peuvent parfois reposer, selon les accords passés avec les équipes de programmation, sur un principe de co-production, à savoir la mise à disposition par la salle de

[488] 9 concerts sont organisés à Rennes dans les salles de l'Ubu, l'Etage, Le Liberté et de l'Antipode et 6 concerts à Nantes, dont 5 au Ferrailleur, ainsi qu'une date au Floride en co-production avec une association locale.
[489] Nous aurons l'occasion de revenir en détails sur les modalités de la collaboration de l'association Damage Done Prod avec les salles de musiques actuelles régionales dans la Partie III.

ses locaux, de son personnel technique et de sécurité, voire la prise en charge partielle des cachets artistiques. Dans ce cadre, les associations qui développent des partenariats privilégiés avec ces salles s'avèrent ainsi plus impliquées dans les réseaux locaux et institutionnels dédiés aux musiques amplifiées et « participent au dynamisme du secteur économique en étant intégrés à des dispositifs d'accompagnement mis en place par les professionnels »[490]. Les acteurs amateurs engagés dans des collaborations de ce type bénéficient alors d'un cadre d'activité avantageux à plus d'un titre : ils ont accès à un réseau de *booking* plus puissant, sont ainsi en mesure de produire des groupes de renommée internationale dans des conditions professionnelles, tout en bénéficiant d'une sécurité financière grâce au soutien ou à la participation de la structure d'accueil au règlement des cachets artistiques et disposent d'un accès presque total aux équipements de la structure. Bien que ces associations en retirent un certain nombre de gratifications symboliques, cette situation revient néanmoins en elle-même à maintenir le travail des acteurs associatifs amateurs dans le bénévolat. A l'occasion des premières rencontres nationales « Politiques publiques et musiques amplifiées » organisées à Agen en 1995, il est déjà rappelé que « de nombreux acteurs très impliqués dans la musique, travaillent dans un autre secteur. L'exemple type est celui de l'organisateur de spectacles qui emploie des artistes, les déclare et les rémunère correctement, mais ne peut, lui-même, sortir du bénévolat[491] ». La plupart des organisateurs amateurs cumulent en effet cette activité associative avec leur emploi principal, dont l'activité n'est que rarement liée au monde de la musique. L'accumulation des expériences bénévoles peut cependant être envisagée par les amateurs comme une possibilité à plus long terme de développer une véritable expertise du milieu musical ainsi que des compétences valorisables individuellement dans le cadre d'une éventuelle reconversion professionnelle.

Les organisateurs associatifs amateurs en position « intermédiaire » : La plus grande partie des organisateurs de concerts de metal se situent dans une position ambivalente entre la tentation de professionnaliser leur activité sans nécessairement avoir de plan précis pour y parvenir et la revendication d'une activité sans but professionnel à vocation de loisir. Or, de la même façon qu'un groupe souhaite le plus souvent se produire dans des concerts de plus en plus grands, l'organisateur de concert amateur projette aussi très souvent son activité de façon

[490] Balti S., *op. cit.*, 2012, p. 198.
[491] GEMA, « Economie musicale et insertion professionnelle » *in* GEMA (dir.), *Politiques publiques et musiques amplifiées,* Agen, 1997, pp. 125-128.

exponentielle dans le temps, en envisageant la possibilité de produire « plus gros » par la suite :

> « Surtout c'était l'envie de grossir, de faire pas mal de trucs, de dynamiser, de ramener des groupes qu'on ne voit pas souvent » (Zaake, Nantes)

La revendication du plaisir et de la passion dans l'activité, de sa volonté de participer à un élan collectif et d'apporter sa pierre à l'édifice, n'est pourtant pas nécessairement dépourvue d'ambition professionnelle. Mais celle-ci n'est pas affichée comme un objectif tangible tant que la perspective ne devient pas concrète pour les acteurs.

Cette ambivalence se traduit également dans la trajectoire que suivent la plupart des associations d'amateurs au cours de leur « carrière » au sens où l'entend Howard Becker. Cette trajectoire se construit le plus souvent entre une stratégie de conquête du secteur privé (volonté d'accès à de plus grands réseaux de *booking* d'artistes, location de plus grandes salles, augmentation du prix des billets, mais souci de rester accessibles au plus grand nombre, refus des logiques « commerciales », etc.) et un désir de conquête du secteur public ou para-public (tentation des subventions et à la fois mépris pour elles, volonté de trouver un lieu dédié en partenariat avec les instances publiques, etc.). Amplifiées par un secteur économique de la musique en profonde mutation, les vocations des organisateurs amateurs suivent en quelque sorte des stratégies de développement de leurs activités au gré des opportunités, activités qui s'avèrent non figées et évolutives. Pour produire leurs concerts, la plupart de ces associations occupent des lieux que Samuel Batli qualifie de « *off* », car elles n'ont pas toujours les moyens de s'établir ailleurs. Ce « *off* » se caractérise par « une multitude de lieux de proximité, de petite capacité, souvent peu adaptés à la diffusion de musiques amplifiées », en particulier les bars, les cafés-concerts et les salles polyvalentes. A Lille, l'association Black Circle Asso (17 concerts programmés sur l'année étudiée) présente par exemple son activité en ces termes :

> « Black Circle est une association loi 1901 qui organise des concerts sur Lille et les alentours. La majeure partie de notre programmation se déroule dans des bars/concerts (Le Midland, La Rumeur, L'[art]gressif, Le Cornwall, Le Viziteur, etc...). Lorsque l'affiche le permet (avec des groupes signés par exemple) nous programmons dans des salles plus vastes. Généralement il s'agit de 2 groupes locaux + 1 groupe extérieur à Lille. L'entrée des concerts varie entre 2€ et 5€ selon les groupes présents sur l'affiche. »[492]

[492] Extrait de la page d'accueil du site web de l'association : http://assoblackcircle.weebly.com/ [consulté le 13 septembre 2014]

Sur leur page Facebook, ils précisent par ailleurs leur logique de programmation :

> « Nous créons des dates aux styles plutôt extrêmes. Du Heavy Metal au Black Metal en passant par le Death/grind et le Pagan Metal. Cependant nous ne programmons pas de Core. »[493]

L'ensemble des cafés-concerts cités par l'association – Le Midland, La Rumeur, L'[Art]Gressif et le Viziteur à Lille, ainsi que Le Cornwall à Tournai (Belgique) signale ainsi le caractère essentiellement localisé de leurs activités au sein de l'agglomération lilloise et de villes belges situées à directe proximité de la frontière, telle que Tournai. Il s'agit également de lieux dans lesquels les amateurs de la scène locale ont l'habitude de se rendre pour assister à des concerts de metal. Le guide *Profession entrepreneur de spectacles* rédigé par Philippe Adubert rend bien compte de ce phénomène. Il précise, en effet, qu'« un lieu de spectacles reflète l'orientation et les choix artistiques de l'organisateur, et [que] le public adhère à ces valeurs autant qu'à la programmation artistique proposée ». Un lieu permet donc de fidéliser un public « si celui-ci adopte ce lieu et se l'approprie »[494]. L'identité artistique des lieux de diffusion dans lesquels les organisateurs choisissent de programmer leurs évènements est en ce sens très largement prise en compte dans l'élaboration de leur programmation. Une interview publiée sur le webzine Metalorgie en 2017 du gérant du café-concert de La Scène Michelet situé à Nantes – qui a programmé 35 concerts de metal sur l'année étudiée – permet tout particulièrement de prendre la mesure de l'ampleur des acteurs associatifs amateurs engagés dans la diffusion des groupes dans ce type de lieux :

> « On travaille avec une grosse quarantaine d'associations par saison, pour en moyenne 170 dates (hors spectacle jeune public).
>
> ***Pourquoi avoir fait ce choix d'impliquer autant d'associations d'ailleurs ? Quels sont les côtés positifs et les négatifs ?***
>
> Il est impossible de gérer, organiser, produire 170 dates seul à l'année et nous n'aurons jamais la capacité de le faire. Les points positifs c'est de travailler régulièrement avec les mêmes organisateurs car ils connaissent les lieux, le fonctionnement et les tenants et aboutissants inhérents à la production de concert. A l'inverse quand une association vient pour la première fois le travail en amont est conséquent (bien expliquer les contraintes, notre mode de fonctionnement, etc…) et souvent les novices font des erreurs car ils ne savent pas comment communiquer, organiser, gérer le timing, le backline, le catering etc… Mais on est là pour les aider à grandir aussi !

---

[493] Page Facebook de l'association : https://www.facebook.com/pg/Black-Circle-Asso-648577265230183/about/?ref=page_internal [13/09/2014]
[494] Audubert P., *op.cit.*, 2014, p. 271.

> ***Y-a-t-il un renouvellement dans ces associations ou sont-elles plus ou moins les mêmes depuis 2007 ?***
> Il y a un renouvellement permanent des associations, pour diverses raisons : naissances, mutations professionnelles, lassitudes, pertes financières, etc… Même si depuis 4 / 5 ans on a la chance d'avoir une grosse dizaine associations qui sont stables et qui semblent vouloir continuer à organiser des concerts. »[495]

Le modèle économique de la programmation associative (et amateur) dans les salles privées, au premier rang desquels les cafés-concerts, consiste pour les tenanciers d'établissements à faire reposer une partie de leur activité sur le bon vouloir d'acteurs bénévoles. La régularité des associations d'amateurs ainsi que leur durée de vie n'étant jamais garantie, les tenanciers misent donc sur l'accumulation des associations avec lesquelles ils travaillent afin de garantir leur renouvellement, ce qui leur permet également de varier les influences musicales et composer des programmations à la fois pointues et de qualité.

De la même façon à Rennes, le café-concert du Mondo Bizarro – 22 concerts de metal programmés sur l'année étudiée – déclare travailler de façon régulière avec 25 associations d'amateurs dont ils nous fournissent la liste, parmi lesquelles 9 associations spécialisées dans la production de concerts de hardcore, metal ou hard-rock : Mass Productions, Face to Face, Rohazon Underground, All That Glitters, Kob Prod., Skik, Antisthene, Black Karma, Asso Samouaraï et Tribal Warning. Le tenancier du Mondo-Bizarro nous précise également qu'il « ne programme pas en direct » et que les groupes doivent alors « s'adresser à l'une d'entre elles [il parle des associations] (par exemple) pour tenter d'y être programmé ». Les cafés-concerts qui programment des évènements musicaux de façon régulière sur l'année disposent en effet le plus souvent d'une licence de spectacle de catégorie 1 et 2, propres aux exploitants et producteurs de concerts, mais ne disposent pas de la licence de catégorie 3, qui les autorise à mettre en place une billetterie. En revanche, les associations, même si elles ne disposent pas, pour la plupart, de la licence de catégories 3, peuvent programmer des concerts payants dans ces lieux dans la limite de 6 représentations musicales par année. Dans la plupart des cas, les associations prennent également en charge le financement du plateau artistique qu'ils programment. Dans ce contexte, on comprend bien la nécessité pour les petits lieux de diffusion tels que les cafés-concerts de recourir à une multitude d'intermédiaires associatifs, le plus souvent amateurs, pour assurer la programmation musicale de ces établissements, et

[495]Extrait d'interview d'Olivier Piard, tenancier du café-concert Le Mondo Bizarr à Rennes, publié en août 2017 sur Metalorgie.com, diponible à cette adresse : http://www.metalorgie.com/interviews/1566_La-Scene-Michelet-fete-ses-10-ans_La-Scene-Michelet-Nantes-2017 [consulté le 22 août 2017].

ainsi les collaborations qui peuvent s'installer dans le temps entre acteurs associatifs bénévoles et structures privées à caractère commercial.

Les organisateurs associatifs amateurs avec une volonté de rester dans une dimension plus « clandestine » : Parmi ces acteurs associatifs, certains revendiquent néanmoins une véritable volonté de conserver une aura *underground*, en inscrivant sciemment leur activité dans l'invisibilité, à l'opposé des circuits « *on* », les circuits des acteurs « rayonnants », composés de « véritables salles de spectacle, à grande capacité d'accueil »[496] et qui attirent un plus large public. Organisant le plus souvent leurs évènements dans des cafés-concerts, bars musicaux ou des salles municipales, ils restent ainsi volontairement à l'écart des structures de diffusion de musiques actuelles reconnues. Cette stratégie d' « invisibilisation » se perçoit notamment dans les choix esthétiques des programmateurs, le plus souvent orientés vers le metal extrême et les groupes plus confidentiels de la scène. Leurs supports de communication sont également plus obscurantistes (logos de groupes indéchiffrables, esthétique fanzine et artisanale) et s'adressent en ce sens à un public d'initiés. Parmi les acteurs rencontrés au cours de notre enquête de terrain, l'association Undergournd Propaganda en Lorraine et l'association Roazhon Undergournd à Rennes répondent plus spécifiquement à ce type de profil. Portant des revendications éthiques proches du régime *Do It Yourself* décrit par Fabien Hein[497], ces associations d'amateurs refusent pour la plupart l'aide institutionnelle (les subventions) et souhaitent le plus souvent rester en marge des circuits professionnels traditionnels :

> « Il est hors de question pour nous de rechercher des aides municipales ou des sponsors, nous ne voulons être redevable à personne, nous tenons à notre indépendance totale. […] Nous aimons ce que nous faisons actuellement avec Roazhon Underground et n'éprouvons pas le besoin de "grossir", bien au contraire. La seule chose que je souhaite à l'association est de continuer le plus longtemps possible, fidèle à sa ligne directrice et ses principes. » (Olivier, 25 ans, Rennes)

Ce régime de production dénote une certaine volonté de conserver un « entre soi », de construire un espace à destination d'un public d'initiés et à l'abri des formes de régulations extérieures — pouvoirs publics, nuisances sonores, censure politique, esthétique ou morale,

[496] Balti S., *op.cit.*, 2012, p. 335.
[497] Hein F., *op. cit.*, 2012.

permettant de programmer des groupes pouvant être perçus comme extrémistes, un espace conforme à la présentation de soi des usagers.

Dans ce contexte, comment les acteurs réinvestissent-ils et transforment-ils les lieux en espaces de diffusion de la scène metal ? Dans les scènes locales étudiées, les besoins de renouvellement des lieux de diffusion sont récurrents, du fait de l'importante locale de l'activité de diffusion. Les fermetures répétées de cafés-concerts obligent fréquemment les organisateurs locaux à investir de nouveaux lieux. Pour convaincre les patrons de bars ou les gestionnaires de salles de les laisser transformer leur établissement en lieu de diffusion de la scène metal, un certain nombre d'opérations de traduction[498] doivent alors s'effectuer entre les différents acteurs pour parvenir à s'accorder et y trouver chacun un intéressement[499]. Les organisateurs se lancent alors dans des opérations de séduction avec les gestionnaires des lieux de diffusion qui n'ont pas pour habitude de programmer des concerts de metal :

> « Max : On commence à connaître un petit peu tout le monde, tous les endroits où on a joué, où on a fait des trucs, on a réussi à avoir des salles sympas. Regarde Violentor, on a réussi à les foutre à la Péniche à Vauban, on était contents.
> Goigoi : Avant c'était impossible d'organiser là-bas si tu ne t'appelais pas Verone Production ou A Gauche de la Lune. Maintenant, ils se sont rendus compte qu'il y a pas mal d'assos compétentes sur Lille et qui peuvent te ramener beaucoup de gens. Et leur tort c'était ça. C'était peut-être un pari pour la Péniche, mais nous on savait que ça allait marcher.
> Max : On les a fait chier, enfin je les ai fait chier moi. Faut bien enfoncer le clou, faut se battre hein.
> Goigoi : Faut savoir vendre, on est des commerciaux maintenant, quand on organise des concerts, quand t'es promoteur.
> Max : C'est exactement pareil quand tu essaies de booker ton groupe sur des dates, t'es obligé de faire ton commercial et de rassurer les gens, t'as pas le choix. » (Max et Goigoi, 24 et 28 ans, Hellemmes)

Comme on le voit ici, l'enjeu pour les organisateurs amateurs se situe souvent dans leur capacité à convaincre les gérants des lieux de diffusion du sérieux de leur activité et de leur aptitude à rassembler une audience suffisamment large autour de leurs soirées. Une fois la relation de confiance installée, le travail de traduction opéré par les premiers organisateurs

[498] Il s'agit de ce que Michel Callon développe dans le cadre de la sociologie de la traduction à propos de la construction des réseaux technico-économiques.
[499] Qui dénotent de ce que Rémi Barbier et Jean-Yves Trépos qualifie de « dispositifs d'intéressements capables d'opérer cette traduction » : Barbier R., Trépos J.-Y., « Humains et non-humains : un bilan d'étape de la sociologie des collectifs », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2007/1 (Vol. 1, n° 1), pp. 35-58.

bénéficiera ensuite à l'ensemble de la scène locale en permettant ensuite à d'autres groupes ou organisateurs d'investir les lieux :

> « La MJC de Faches par exemple, on a été les premiers à programmer dedans. Et on a programmé pendant je sais pas combien de temps. Eux, ils ont continué à faire du metal. […] On a réussi à faire venir une affiche polonaise là-bas. Eux ils ont continué, ça a continué au moins 2 ans. » (Pierre, 40 ans, Villeneuve d'ascq)

La pratique de l'autodiffusion par les groupes – lorsqu'ils démarchent eux-mêmes les salles et cafés-concerts pour s'y produire sans l'intermédiaire d'une association spécialisée – s'avère par ailleurs souvent la première étape de la transformation d'un bar en un nouveau lieu de diffusion pour la scène locale. Le démarrage de la carrière d'amateur des groupes s'inscrit ainsi souvent dans une logique de proximité, dès lors qu'ils cherchent des lieux où se produire au sein de leur région. Les groupes locaux émergeants sont de cette façon amenés à se produire plus facilement dans des bars ou des cafés-concerts qui ne produisent qu'occasionnellement des évènements musicaux ou des concerts de metal. En ce sens, le travail de traduction n'est pas seulement opéré par des organisateurs aguerris, mais également par des groupes débutants, encore peu intégrés aux réseaux associatifs locaux, et qui sont amenés, alors qu'ils multiplient les occasions de concerts en sillonnant la région, à donner de la visibilité à de nouveaux lieux au sein de la scène locale. Le « parcours » local des groupes est ainsi perceptible dans la multitude de lieux recensés, et de bars en particulier, dans chacune des scènes étudiées qui n'ont produit qu'un seul concert de metal dans l'année : dans la scène « Est », 66% des lieux n'ont produit qu'un seul concert, parmi lesquels 43% sont des bars ou cafés-concerts ; dans la scène « Nord », 61% des lieux n'ont produit qu'un seul concert, dont 46% de bars ou cafés-concerts ; et enfin dans la scène « Ouest », 46% des lieux n'ont produit qu'un seul concert, dont 48% sont des bars ou cafés-concerts. En ce sens, même si ces lieux ne semblent qu'anecdotiques dans le paysage de la scène locale, ils sont néanmoins nécessaires au renouvellement des espaces d'expression de la scène, dans la mesure où ils peuvent s'avérer devenir par la suite des collaborateurs réguliers lorsque l'expérience se révèle concluante pour toutes les parties, lorsque les tenanciers de ces établissements constatent notamment des retombées économiques intéressantes pour leur activité au cours de ces soirées.

L'observation de la trajectoire de l'activité des organisateurs confirme ainsi la nécessité d'investir des lieux de diffusion clairement identifiés par les publics et les acteurs de la scène locale. Ils structurent le plus souvent leur activité au sein de lieux qui satisfont à l'ensemble

des conditions que nous venons de recenser. Le développement de la « carrière » d'une association lorraine nous permettra de l'illustrer.

2.3. La trajectoire d'une association locale et sa programmation

L'exemple de l'association Raising Hell Music en Lorraine éclaire, d'un point de vue diachronique, la trajectoire d'une association locale amateur et la façon dont elle structure progressivement son activité sur un territoire. Raising Hell est une association de loi 1901, fondée en 2010 autour d'un couple, tous deux musiciens. Noémie est guitariste et pianiste, et dispose de compétences professionnelles en sonorisation : elle est ingénieure du son diplômée de l'école Louis Lumière. Alexis est batteur et gravite depuis plus de dix ans autour de nombreux groupes de *thrash metal* de la région, qu'il a le plus souvent lui-même formés. Il cumule notamment des activités dans des *tribute bands*, c'est-à-dire des groupes spécialisés dans les reprises du répertoire de groupes célèbres de la scène metal : Metal Militia (reprises du groupe Metallica), Skulls From Hell (Pantera), Mecadeth (Megadeth), puis Sepult (Sepultura). Ils vivent tous deux à Champigneulles, en périphérie de Nancy. Tous deux ont ainsi accumulé un certain nombre de savoir-faire techniques préalables au lancement de leur association, en tant que musiciens d'abord, mais aussi au travers des différents concerts qu'ils ont déjà eu à produire dans le cadre de leurs propres activités musicales. Sur l'ensemble des 7 années étudiées, l'association produira 45 concerts, dans neuf lieux différents, et permettra à 135 groupes de metal français ou étrangers de se produire.

Période de démarrage : 2010-2011

Les deux premières années de l'association marquent les débuts d'une activité encore tâtonnante. Ils produisent trois concerts en 2010, puis quatre en 2011, dans des lieux éparpillés géographiquement qui s'étalent du nord au sud de la Lorraine, en passant par Paris. Le premier concert produit a tout de la date « locale » : il est organisé dans la salle polyvalente de Champigneulles, mise à disposition chaque année par la ville aux associations résidentes, dans laquelle se produiront quatre groupes tous issus de la région Lorraine. Les quatre concerts qui suivront seront produits dans des cafés-concerts de petite jauge (moins de 100 personnes) : au Dock Club 412 à Marange-Silvange en Moselle, au café-concert L'Artiste dans les Vosges, au Soap Box à Nancy et à L'Espace B à Paris. La programmation s'élargit sensiblement à des

groupes extérieurs à la région, puisque sur les 12 groupes programmés, deux sont issus de la région parisienne. Un peu plus d'une année après le premier, l'association sollicite à nouveau la ville de Champigneulles pour organiser un second concert dans la salle municipale et pour lequel elle fait jouer un groupe parisien suivi de trois groupes lorrains. Un dernier concert sur cette période est organisé fin 2011 Chez Paulette, un café-concert emblématique de la scène rock de l'Est de la France situé à Pagney-derrière-Barine près de Toul, et qui dispose d'une jauge plus importante (550 personnes). Ils y produiront trois *tribute bands*, dont The Four Horsemen issu de la région parisienne/nantaise et deux groupes lorrains, dont l'un des groupes d'Alexis (Skulls From Hell). Le nombre d'entrée culminera pour la première fois à 249 personnes sur cette soirée et cette formule tendra par la suite à devenir leur spécialité.

Débuter son activité suppose donc le plus souvent d'en passer par le « local » et les ressources que l'avantage de l'ancrage territorial permet d'avoir à sa disposition. Les cafés-concerts constituent la deuxième étape du développement de l'activité de l'association. Y produire ses évènements nécessite un travail de démarchage auprès des patrons de bar et demande d'instaurer une relation de confiance. Généralement équipées à minima pour recevoir des groupes de musique amplifiés, ce type de lieux facilite néanmoins considérablement la mise en œuvre technique des évènements, quand une salle polyvalente demande d'être équipée entièrement. Mais les petites jauges de la plupart des cafés-concerts limitent aussi les ambitions. Le passage à une jauge plus importante Chez Paulette offre en revanche la possibilité à l'association de voir les choses en plus grand.

Période de rodage : 2012-2016

La seconde période s'étend de l'année 2012 à 2016 et représente 31 concerts produits dans six lieux différents. Au cours de cette période, les concerts Chez Paulette deviennent une habitude : deux concerts par an y seront produits en 2012 et 2013, puis trois l'année suivante, pour en arriver à six concerts produits dans cette salle au cours de l'année 2015. En tout, les concerts organisés Chez Paulette se comptent à 21 concerts depuis les débuts de l'association, soit près de la moitié des concerts produits de 2010 à 2017. L'habitude qui s'ancre autour de cette salle, dont la présence et l'ancrage au sein de la scène musicale locale s'avère pérenne depuis plus de 50 années d'existence, semble crucial dans le développement de l'association.

L'activité se recentre aussi géographiquement sur cette période, puisque l'ensemble des concerts sont donnés exclusivement en Lorraine, et en particulier entre Nancy, Golbey dans les Vosges (à 70 km de Nancy) et Pagney-derrière-Barine (à 30 km de Nancy). De l'autre côté, l'association étend cependant considérablement son niveau de diffusion en produisant de plus en plus de groupes internationaux. Début 2012, le concert du groupe de *heavy metal* suédois Crucified Barbara Chez Paulette marque le début d'une période de plus en plus en prolifique, il est directement suivi quelques mois plus tard par le concert du groupe de *heavy metal* britannique Diamond Head. En tout sur cette période, l'association produira 17 groupes étrangers issus de neuf nationalités différentes, dont certains groupes renommés de la scène metal internationale en plus des deux cités précédemment : Godsized (Angleterre), Crowbar (USA), Sepultura (Brésil), Havok (USA). La venue du groupe de *thrash metal* brésilien Sepultura en 2015 Chez Paulette marquera en particulier la trajectoire de l'association. La soirée fera salle comble et le groupe jouera à guichet fermé avec 550 personnes présentes. Ce concert représente également le budget de 3 500 €, qui sera également le plus important du parcours de l'association. Sur cette période, le budget moyen des concerts passe à 2055 €, contre un budget moyen de 572 € la première année et 1300 € la seconde.

Durant cette période, la scène locale subira la disparition successive de plusieurs lieux de diffusion de petite jauge. Trois salles ferment en 2014 : les cafés-concerts le Soap Box et le Dock Club 412, ainsi que la salle associative autogérée le Totem à Maxéville en périphérie de Nancy, où l'association Raising Hell organise un concert de groupes locaux peu avant sa fermeture. En 2015, l'activité de l'association ne se concentre plus qu'autour de deux salles : Chez Paulette près de Toul et de l'Artiste dans les Vosges. En 2016, l'apparition d'une nouvelle salle accessible à la scène locale modifie néanmoins la donne : le Hublot, salle de spectacle adaptée aux musiques amplifiées, gérée par le Crous de Nancy et d'une capacité de 200 places, propose des prix de location intéressants, une jauge intermédiaire plus facile à remplir que la grande salle de Chez Paulette, et surtout, la possibilité pour les associations organisatrices de disposer de la gestion du bar les soirs de concerts. Dès janvier 2016 et sur toute l'année, Raising Hell profitera de l'opportunité et organisera pas moins de six concerts dans cette salle sur les dix programmés cette année-là. Deux concerts restent ainsi organisés Chez Paulette, et les deux derniers seront produits à L'Artiste à Golbey. L'association construit ainsi un faisceau d'habitudes ancrées autour de trois lieux de jauges complémentaires et adaptées à chacun des concerts qu'ils sont susceptibles de réaliser. Le café-concert L'Artiste finira également par fermer fin 2016. L'association reportera ses concerts de petite jauge sur

une nouvelle salle à Nancy, installée dans une péniche (La Machine, qui ferme en 2017, puis The Riveter) aménagée en bar concert le long des quais de la ville.

L'augmentation de la notoriété des groupes produits au cours de cette période et le caractère international des échanges que cela suppose marque le développement de liens avec les tourneurs internationaux et une meilleure connaissance du milieu. L'augmentation du rythme des concerts implique aussi le fait que l'association développe des habitudes logistiques dans le cadre de l'accueil des groupes, notamment dans la gestion du *catering* et des hébergements.

On voit par ailleurs apparaitre des formats « idéaux » de concerts en scènes locales, éprouvés par l'expérience des acteurs qui s'essaient régulièrement à d'autres formules, mais qui finissent le plus souvent par revenir sur ce modèle classique. Il s'agit notamment des logiques de programmation d'une soirée, souvent organisée autour d'une tête d'affiche nationale ou internationale, suivie de deux à trois groupes à caractère plus local. C'est aussi la logique vendue dans le cadre des « plateaux d'artistes » proposés par les tourneurs. Les tournées de groupes qu'ils proposent aux promoteurs locaux consistent souvent en un « pack » composé d'une tête d'affiche et d'un ou deux groupes internationaux ou nationaux de moins grande envergure. Cette formule laisse souvent la possibilité aux organisateurs locaux d'y adjoindre un ou plusieurs groupes issus de la scène locale afin de compléter l'affiche. Cette convention de programmation permet ainsi à la fois d'intéresser les publics désireux d'assister à la performance scénique de groupes qui jouissent déjà d'une certaine notoriété dans une salle de proximité, mais aussi de bénéficier du soutien du public local ou de la *fan-base* des groupes locaux judicieusement programmés.

L'association trouve également son créneau et se spécialise : des concerts de *thrash metal* essentiellement d'un côté, des soirées *tribute bands* de l'autre. Cela génère également des habitudes du point de vue du public, qui identifie mieux à la fois les esthétiques programmées, mais aussi les lieux où les concerts sont produits. Fin 2016, l'asso annonce son dernier concert, Noémie souhaite partir pour les Etats-Unis pour tenter d'intégrer le milieu musical à Denver.

L'envie de professionnaliser sa pratique dans le monde du metal : 2017

Après deux mois passés à Denver, Noémie revient en Lorraine et l'association reprend sa programmation. Noémie élargit néanmoins ses activités, puisqu'elle fonde début 2017 une nouvelle structure associative baptisée Arise Prod, dont l'objectif est d'élargir le champ de ses

activités au *management* et au *touring* de groupes. Elle s'engage ainsi dans la promotion et la diffusion de groupes de *thrash* et de *death* locaux (Fractal Universe, Death Decline, Mortuary, Deficiency, Depraved, Warfaith, Lost in Pain).

Chapitre 2. Déplacements et représentations de l'espace vécu par les usagers

La construction de la scène locale vécue comme territoire de pratiques musicalisées s'opère en particulier, pour les usagers des scènes locales, dans le cadre de leurs déplacements. Les publics sont donc des agents mobiles de la scène locale. Ils se déplacent plus ou moins loin, selon l'étendue de leur bassin de vie, des ressources dont ils disposent (temps, argent, moyen de transport), mais aussi selon leur disposition à employer ces ressources en fonction de la qualité des objets qui nécessitent le déplacement. Les travaux de Michel Bassand en sociologie urbaine exposent ainsi trois fonctions qui entrent en jeu et s'articulent entre elles dans l'appropriation d'un espace territorial par les acteurs des musiques amplifiées[500]. La première consiste dans la circulation des habitants dans la ville afin de mener des activités à des fins précises : ils fréquentent ainsi des lieux de diffusion de musique amplifiées qu'ils s'approprient, délaissent ou même se réapproprient par la suite et sont amenés, par cette activité, à parcourir des territoires variés. En cela, les usagers activent une seconde fonction qui consiste à changer l'usage de certains espaces, voire la représentation de certains quartiers. La troisième fonction résulte du fait que l'habitant s'approprie des capacités de contrôle sur les territoires pratiqués et y mène des initiatives, ce qui en fait un acteur à part entière de son territoire.[501] Ces trois fonctions – le déplacement, l'appropriation, l'action – sont ainsi opérées par les publics sur un territoire dans le but d'assouvir leur passion pour un objet musical et de provoquer son contact avec les moyens dont il dispose à proximité.

Se rendre à un concert, s'y rendre pour voir des groupes que l'on ne veut pas rater, pour y retrouver des amis, une ambiance, une salle que l'on apprécie, dans laquelle on a éventuellement ses habitudes, où l'on dit bonjour au patron, où l'on salue d'autres amateurs connus de longue date pour les avoir croisés sur quantité d'autres concerts, ou pour avoir collaboré avec eux à différents projets, l'espace vécu d'une scène locale peut être tout cela à la fois. Variant selon les expériences antérieures de chaque usager, ce sont les expériences accumulées de la scène que l'on côtoie chaque semaine, chaque mois ou plusieurs fois dans l'année, qui fonde, pour chaque individu, son identité. Yolande Rioux rappelle ainsi à quel point « l'image d'un espace est d'autant plus difficile à mettre en évidence qu'il peut exister différentes représentations d'un même lieu, représentations dues aux diverses expériences de

[500] Balti S. *op.cit.*, 2012, p. 207.
[501] Bassand M., (dir.), *Enjeux de la sociologie urbaine*, Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2007.

chaque individu, au cours de sa vie ».[502] En ce sens, comment recomposer l'ensemble de ces expériences individuelles pour comprendre de quelles façons se construisent des consensus, des points de vue partagés, sur des territoires et des lieux pratiqués collectivement ? De quelles façons s'établissent des hiérarchies et évalue-t-on la qualité des objets qui circulent localement, et de façon générale, celles des espaces construits dans lesquels ils circulent ?

Dans le cas des scènes de musique metal, nous avons pu mesurer les déplacements des amateurs lors de leurs sorties en concert grâce à l'enquête par questionnaire. Les amateurs interrogés déclarent ainsi se rendre en moyenne à plus d'un concert par mois. À titre de comparaison, les chiffres de l'enquête sur les Pratiques culturelles des français de 2008 nous informent que le fait de fréquenter un concert de rock au moins trois fois dans l'année touche environ 25 % des français de tout âge, et 36 % des 15-19 ans.[503] En fonction de cela et d'après nos résultats, l'amateur de metal s'avère être un public régulier des concerts. Reste à savoir de quelles façons se dessinent les circulations des usagers au sein de chaque territoire étudié et, ainsi, comment se dessine le territoire pratiqué de chaque scène locale.

1. Construction des territoires musicaux - Analyse des mobilités

Nous savons donc que les amateurs de metal sont amenés à se déplacer et à se rassembler à différentes occasions dans le cadre de l'exercice de leur passion. Ces déplacements peuvent s'opérer à différentes échelles, sur un territoire « local », national ou « translocal », mais aussi transnational. Il convient donc de définir les différents types de déplacements et les objets qui les poussent à se déplacer, ainsi que les intentions propres à chaque pratique, pour pouvoir discerner ce qui, finalement, reste considéré par les amateurs comme partie prenante de leur engagement au sein des scènes locales, mais aussi comment, à plus large échelle, les mobilités qui les amènent à sortir de la « localité » participent à construire des liens trans-locaux qui renforcent les identités collectives.

Les déplacements des individus au sein d'un territoire s'effectuent par ailleurs selon des logiques à la fois spatiales et temporelles. La contrainte de proximité pèse ainsi toujours énormément sur les échanges, puisqu'entre deux lieux qui offrent des services équivalents, nous allons dans la plupart des cas recourir à celui qui est le plus proche, ou le plus rapidement

[502] Riou Y., *Représentations, participation, ancrage, identité : quatre piliers pour penser l'inscription territoriale. Le cas du Berry*., thèse de doctorat en sociologie. Université d'Orléans, 2011., p. 38.
[503] Enquête Pratiques culturelles des Français 2008.

accessible, à la façon dont George Kingsley Zipf[504] énnonce la loi du moindre effort. Cependant, les géographes reconnaissent que certains déplacements restent moins sensibles à la distance que d'autres, et c'est en particulier le cas des déplacements de loisirs.[505] La géographie sociale met à notre disposition un certain nombre d'outils pour mesurer l'échelle des déplacements des individus sur les territoires. Le modèle gravitaire et la théorie des lieux centraux de Walter Christaller permet par exemple de mesurer les flux de circulations et d'interactions entre un ensemble de lieux, en fonction de leurs configurations, de la force d'attraction de chacun de ces lieux ainsi que des éventuelles difficultés de communication entre eux[506]. Ainsi, le principe de ce modèle nous rappelle que même dans un espace de circulation relativement homogène, les échanges entre deux villes ou deux régions varient en fonction du poids de chacun de ces espaces et de la distance qui les sépare. C'est tout particulièrement le cas de l'attractivité culturelle qui peut s'exercer entre les deux villes de Rennes et Nantes à l'Ouest du pays, bien qu'elles soient séparées par plus d'une centaine kilomètres et situées dans deux régions administratives différentes. Un certain nombre de facteurs locaux peuvent également pénaliser le franchissement de la distance, comme cela peut être le cas du franchissement d'une frontière nationale, et *a fortiori* lorsque cette frontière est linguistique. On pourra ainsi plus particulièrement observer les cas de parcours musicaux qui s'opèrent dans le cadre de déplacements transfrontaliers réguliers entre la France et la Belgique dans la scène « Nord », ainsi qu'avec l'Allemagne et le Luxembourg pour la scène « Est ».

On peut ainsi distinguer trois formes de déplacements qui mobilisent différentes échelles de mobilité, différentes ressources, ainsi que différentes fréquences de pratiques : le premier type de déplacements, qui sont aussi les plus réguliers et les mieux partagés par les amateurs interrogés, sont ceux qu'ils réalisent pour se rendre en concert (à pied, en transports en commun, en voiture). Ces déplacements peuvent avoir lieu à l'échelle « locale », dans le cadre de parcours habituels et répétés. Ils peuvent aussi s'étendre de façon plus occasionnelle sur des rayons géographiques plus larges, à l'échelle du pays ou des pays limitrophes, dans le cadre de sorties qui s'avèrent alors le plus souvent planifiées à l'avance. Le second type de déplacements réalisés par les amateurs de metal dans le cadre de leurs pratiques culturelles sont ceux qui s'opèrent pour se rendre dans des lieux de rassemblement autres que les concerts,

---

[504] Zipf G.K., *Human behavior and the principle of least effort*, Addison-Wesley Press, Cambridge, MA, 1949.
[505] Knafou R., « Les mobilités touristiques et de loisirs et le système global des mobilités », *in* Bonnet M., Desjeux D., *Les Territoires de la mobilité*, Paris, PUF, coll. Sciences sociales et sociétés , 2000, pp. 85-94.
[506] Christaller W., *Die zentrale Orte Suddeutschlands. Eine ökonomisch-geographische Untersuchung über die Gesetzmässigkeit der Verbreitung und Entwicklung der Siedlungen mit städtischen Funktionen*, 1re éd., Iéna, 1933.

tels que dans des bars, des boutiques ou disquaires spécialisés. Ces déplacements sont le plus souvent réalisés à l'échelle locale et participent également à construire l'espace vécu des pratiques musicales. Le troisième type de déplacements sont ceux que les amateurs effectuent pour se rendre dans les grands festivals à l'échelle nationale ou internationale (en voiture, en avion, en bus collectifs) et qui ont lieu à certains moments de l'année, le plus souvent durant la période d'été.

L'ensemble de ces flux de circulation ont pu être mesurés dans le cadre de l'enquête par questionnaire réalisé dans le courant de l'année 2013 ce qui autorise une comparaison entre les pratiques d'amateurs issus des trois scènes étudiées.

1.1.Entre ancrages et mobilités

Origines géographiques des enquêtés

L'origine géographique des enquêtés dont nous souhaitons suivre les déplacements nous fournit déjà un certain nombre d'indications sociodémographiques sur les acteurs engagés dans des formes de consommation et de production musicale localisées. L'échantillon se compose ainsi pour moitié environ d'amateurs résidant dans de grandes aires urbaines de plus de 100 000 habitants[507] des villes souvent riches en lieux de sorties culturelles et qui possèdent un réseau de transports en commun développé. Pour autant, trois amateurs interrogés sur quatre privilégient la voiture comme mode de transport pour se déplacer en concert[508] et près de la moitié d'entre eux[509] n'hésitent pas à parcourir entre 50 et 150 kilomètres pour s'y rendre. Les réponses des amateurs de metal interrogés témoignent donc d'une grande mobilité. À cela

[507]Les individus issus des départements de Loire-Atlantique et Ille-et-Vilaine sont 57 % à vivre au sein des agglomérations de Rennes ou Nantes, 21 % à vivre dans une ville de plus de 10 000 habitants et 22 % dans une ville de moins de 10 000 habitants. Les individus de Lorraine sont 51 % à vivre au sein des agglomérations de Nancy ou Metz, 20 % dans une ville de plus de 10 000 habitants et 29 % dans une ville de moins de 10 000 habitants. Les individus du Nord-pas-de-Calais sont 47 % à vivre au sein de l'agglomération Lilloise, 36 % à vivre dans une ville de plus de 10 000 habitants et 17 % dans une ville de moins de 10 000 habitants.

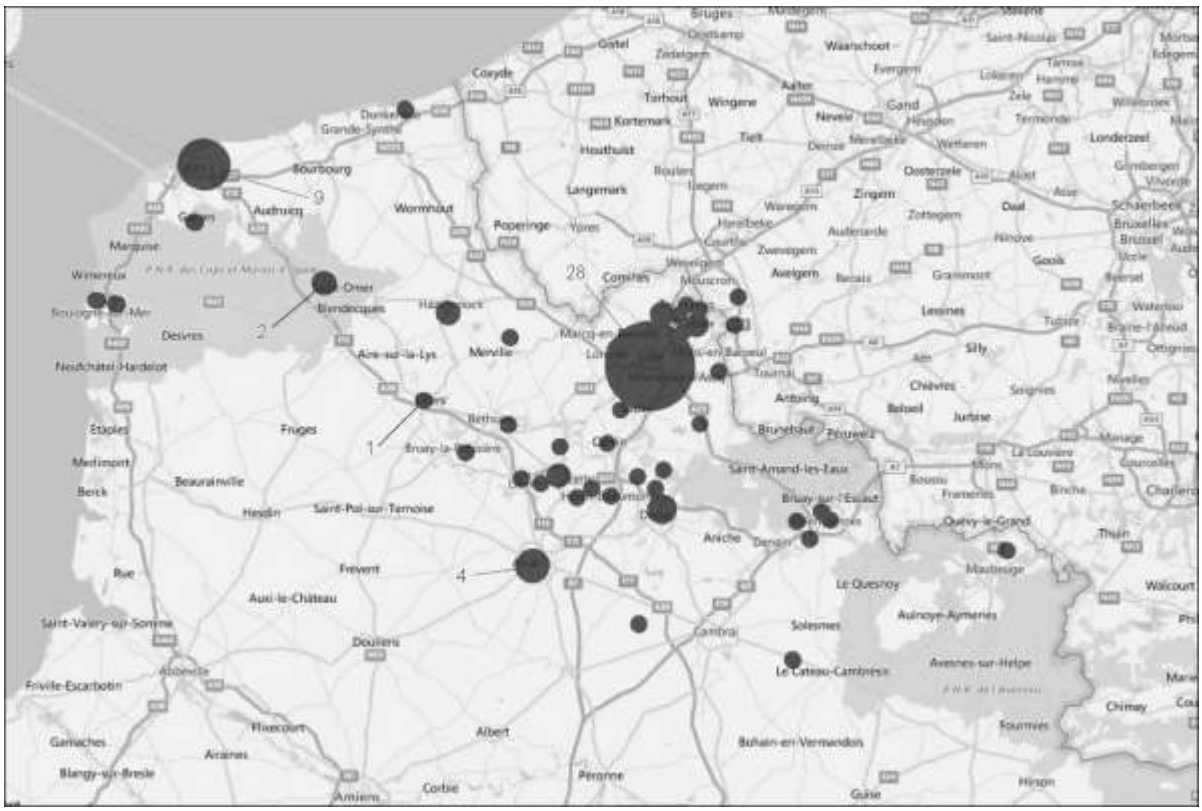
[508]Sur la totalité de l'échantillon : 77 % des individus déclarent utiliser le plus souvent la voiture pour se rendre en concert de metal, 14 % les transports en commun, 5 % s'y rendent le plus souvent à pieds et 4 % utilisent d'autres moyens de transports (deux roues et engins à roulettes).

[509]A la question « *Combien de kilomètres parcourez-vous en moyenne pour assister à un concert ? »,* 44 % des individus de l'échantillon ont répondu entre 50 et 150 kilomètres, 42 % moins de 50 kilomètres et 13 % plus de 150 kilomètres. Ces données changent d'une scène à l'autre : les amateurs lorrains sont par exemple ceux qui déclarent parcourir le plus de kilomètres (55 % ont répondu entre 50 et 150 kilomètres, contre 49 % pour les amateurs d'Ille-et-Vilaine/Loire-Atlantique et 47 % pour ceux du Nord-Pas-de-Calais).

s'ajoute également une fréquence importante de sorties en concert, puisque les individus de l'échantillon déclarent se rendre en moyenne à un concert de metal par mois[510].

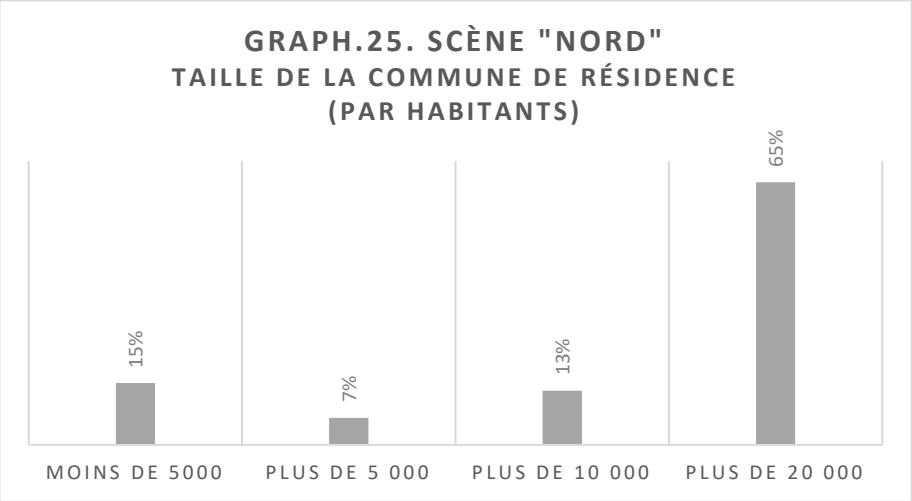
À l'échelle régionale, chaque scène semble se caractériser par une répartition des individus qui suit d'assez près celles des lieux de diffusion sur le territoire. Il faut aussi observer ce phénomène à la lumière des caractéristiques démographiques de chaque région, puisqu'il ne semble pas étonnant en effet de retrouver plus d'individus, mais aussi plus de lieux de concerts, au sein des principales aires urbaines de chaque région. Il faut par ailleurs noter ici la spécificité du département du Nord à ce propos, dont la densité de population équivaut à plus de deux fois celle de la Moselle, qui est par ailleurs le département le plus peuplé de Lorraine[511]. Sur ce plan, les caractéristiques sociodémographiques du Nord sont davantage à rapprocher de celles du Benelux ou des régions de l'Allemagne rhénane que du reste de la France. À ce titre, les travaux de Bettina Roccor sur la scène metal germanique établissent par ailleurs des taux d'urbanisation également très élevés[512].

Carte 9. Origines géographiques des enquêtés – scène « Nord »



[510] En moyenne, les amateurs interrogés on participé à six concerts au cours des six derniers mois.
[511] Nord : 453 hab/m².
[512] Roccor B., *op. cit.*, 1998a.

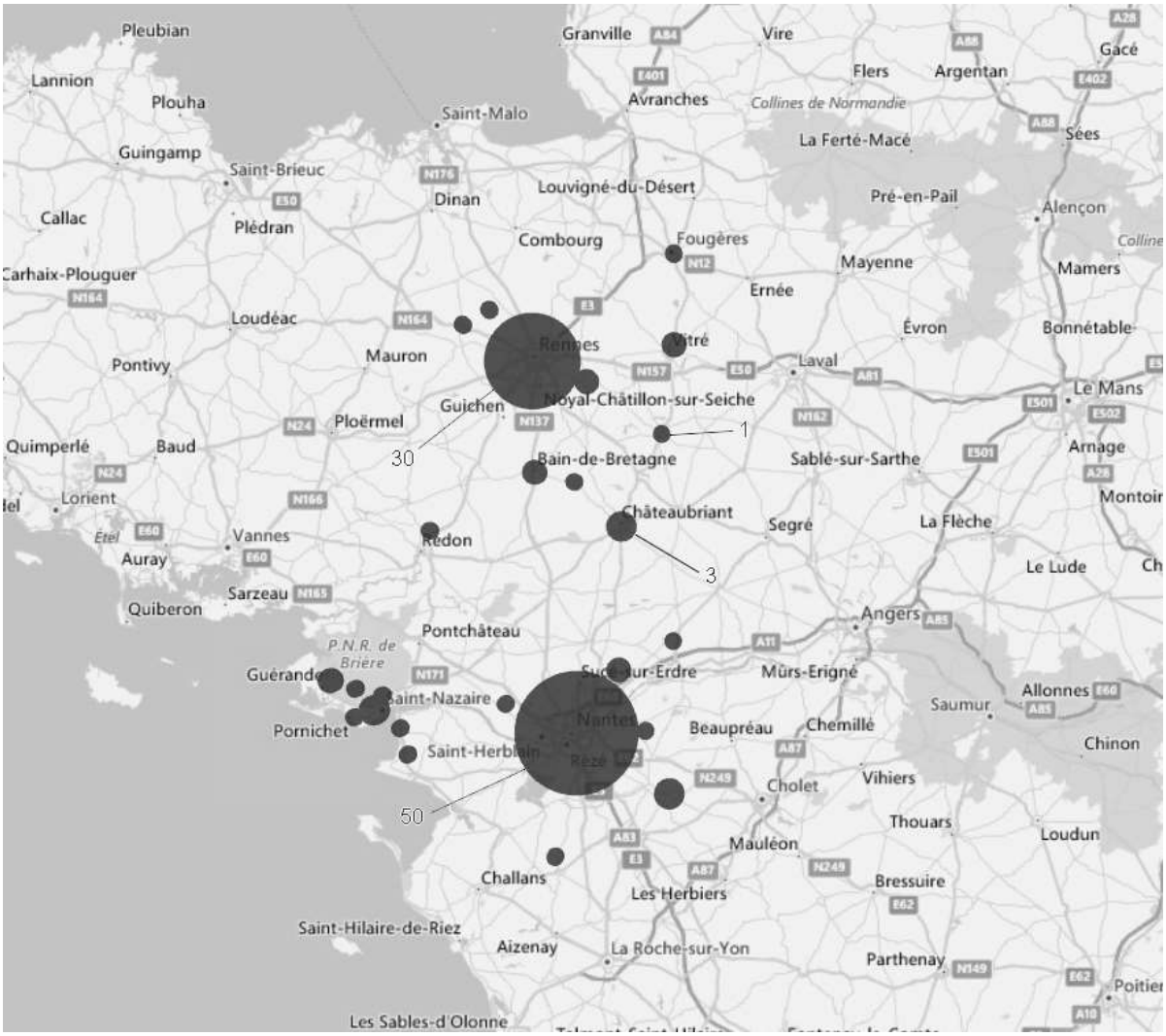
Ainsi, pour la scène « Nord », plus du quart des enquêtés (27%) vivent à Lille et près de la moitié (47%) au sein de l'agglomération lilloise. 65% des enquêtés vivent dans des communes de plus de 20 000 habitants. 15% vivent au sein de petites communes (moins de 5000 habitants) le plus souvent rurales et 15% vivent dans des communes de plus de 5 000 à 20 000 habitants. Le Nord étant l'un des départements dont le taux d'urbanisation et la densité de population est le plus élevé en France[513], bien que la répartition des enquêtés sur territoire soit très éclatée, la plus grande partie d'entre eux vivent néanmoins dans des communes relativement peuplées.



De façon mécanique, les habitants du département du Nord (67%) sont donc surreprésentés en comparaison des enquêtés résidant dans le Pas-de-Calais (31%). On peut néanmoins noter, parmi les participants à l'enquête, deux enquêtés résidant en Belgique[514] à directe proximité de la frontière et de l'agglomération lilloise et qui se sont eux-mêmes identifiés comme appartenant à la scène metal du Nord de la France.

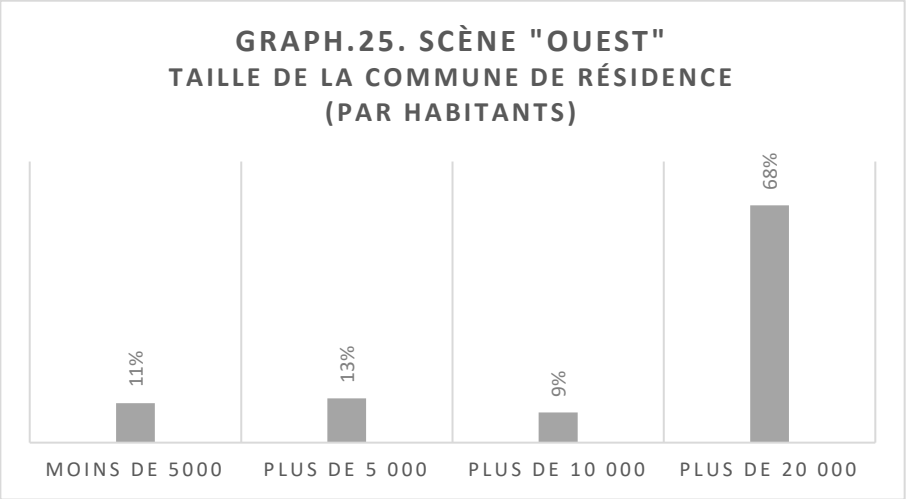
[513] 56,1 % de la population du Nord vit dans une commune de plus de 10 000 habitants. (Source : Insee, recensement de la population 2013).
[514] L'un d'eux réside à Dottignies et l'autre à Néchin.

Carte 10. Origines géographiques des enquêtés – scène « Ouest »



Dans l'Ouest, 67% des enquêtés résident en Loire-Atlantique et les 33% restants en Ille-et-Vilaine. On retrouve dans la scène Ouest une grande majorité (68%) de résidants dans des communes de plus de 20 000 habitants, mais à l'inverse de la scène « Nord », qui affichait un taux d'urbanisation similaire mais avec des individus répartis de façon très éclatée sur l'ensemble du territoire, on retrouve ici une répartition géographique très concentrée sur les deux métropoles régionales, à Rennes et à Nantes. Ainsi, un tiers des enquêtés (34%) vivent à Nantes et 21% vivent à Rennes.

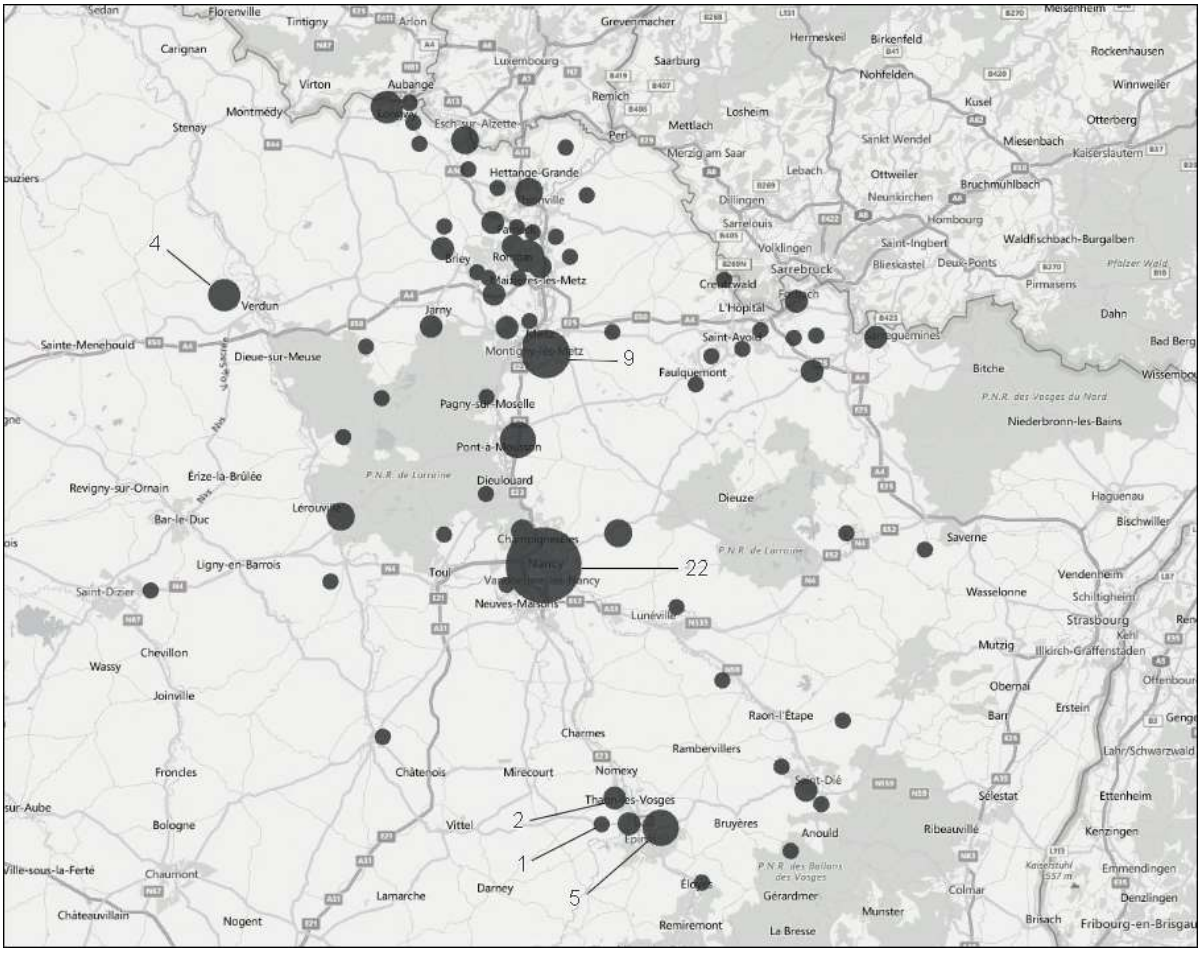
Fig.26.



Dans la scène « Est », on observe un grand éclatement géographique dans la répartition des enquêtés sur le territoire Lorrain. En ce qui concerne leur répartition départementale, les meurthe-et-mosellans sont les plus représentés avec 42% des enquêtés, suivi des mosellans (38%). On retrouve ensuite 12% d'enquêtés issus du département des Vosges et 8% de la Meuse. Notons également la participation d'un résident luxembourgeois[515] à l'enquête, lequel s'est de lui-même identifié comme appartenant à la scène metal de lorraine.

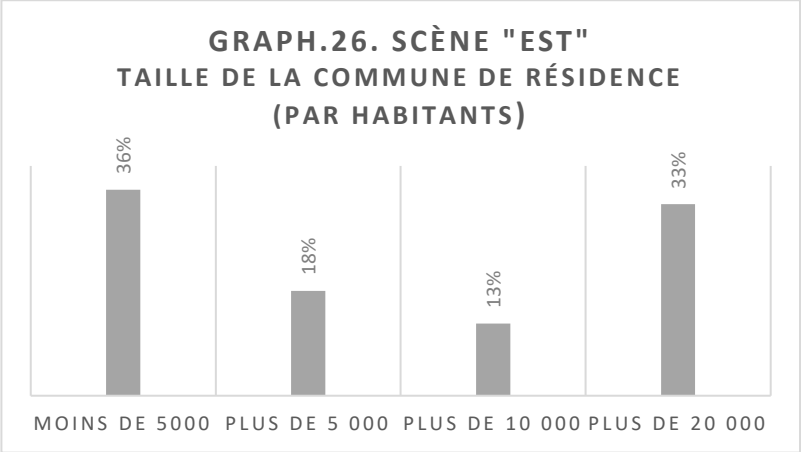
[515] L'enquêté luxembourgeois réside dans la commune de Berchem, qui se situe à 17 km de la frontière française.

Carte 11. Origines géographiques des enquêtés – scène « Est »



On retrouve ici un graphique extrêmement similaire que celui proposé par Fabien Hein en 2004[516] à propos de la répartition par taille de communes de son propre échantillon d'enquêtés lorrains. Parmi les communes de moins de 5000 habitants, 78% d'entre elles se situent en milieu rural. Si les amateurs de metal lorrains se répartissent effectivement, comme l'avait observé Fabien Hein, de manière équilibrée entre petites villes et villages et les villes moyennes à grandes[517], il faut néanmoins noter une plus forte propension à la ruralité chez les amateurs lorrains que dans les deux autres scènes observées. La Lorraine est aussi la région la moins densément peuplée de nos trois terrains d'enquête.

[516] Hein F., *op. cit.*, 2004, p. 225.
[517] Hein F., *ibid*., p. 226.



Gérôme Guibert estimait en 2004 dans son enquête au sein des scènes locales et sur un échantillon vendéen, que le metal était davantage une musique des campagnes que des villes[518]. Dans sa propre enquête de terrain parue en 2004, Fabien Hein relevait qu'en Lorraine, les individus de son échantillon étaient issus à un quart de communes rurales, à un tiers de communes de taille moyennes (plus de 5000 habitants) et un dernier tiers issu de communes de plus 20 000 habitants.[519] De son côté, Nicolas Bénard estimait en 2007 que les amateurs de metal français étaient issus à 40 % du milieu rural, et à 60% d'un milieu urbain[520]. Les deux derniers auteurs semblent donc se rejoindre sur l'idée d'un caractère plutôt urbain de la musique metal et de ses fans à l'échelle française, même s'ils notent tous deux que le caractère non négligeable de la ruralité. Pour notre part, et à l'échelle des trois scènes locales que nous étudions, les enquêtés sont très largement issus de milieux urbains (communes de plus de 20 000 habitants), même s'il faut noter d'importantes disparités pour les trois régions, en particulier pour les amateurs de la « scène Est », pour lesquels nous avons constaté une proportion similaire entre individus issus de communes ruralisées (36 % vivent dans des communes de moins de 5 000 habitants) et ceux issus de plus grandes agglomérations urbaines (33% vivent dans des communes de plus de 20 000 habitants). Il semble donc difficile d'affirmer le caractère plus ou moins rural ou urbain du metal en France, tant cela semble dépendre des caractéristiques sociodémographiques de chaque espace étudié. Rien n'empêche également de penser que ces caractéristiques évoluent avec le temps pour une musique donnée, dans la mesure où les scènes sont amenées à se reconfigurer dans ses lieux ou ses acteurs au sein d'un territoire. Cette idée est par ailleurs corroborée par les amateurs ayant la plus longue expérience de la scène locale qu'ils pratiquent, comme c'est le cas de Laurent, qui vient d'un

[518] Guibert G., *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, St Amand Tallende, Mélanie Séteun et Irma, 2006.
[519] Hein F., *op. cit.*, 2004.
[520] Bénard N., *op. cit.*, 2007, p. 443.

petit village flamand du Nord de la France, puis a déménagé sur Lille pour y suivre ses études de kinésithérapie, et qui réside aujourd'hui à Roubaix où il a ouvert son cabinet et développé en parallèle un label discographique :

> « À l'époque […] il y avait beaucoup de métalleux à la campagne aussi, c'était marrant. Moi et mon pote de Lord, on était à la campagne, je peux t'en parler parce que tu connais, moi j'étais de Steenwerck, lui il était à La Croix du Bac [hameau à proximité de Steenwerck]. On devait être deux en tout à écouter du hard rock et on est forcément tombés l'un sur l'autre. Après, [des personnes] qui sont dans la musique encore maintenant, qu'ils soient fans ou quoi, il y en avait un peu à Laventie. Bon c'était pas très loin, on a fini par tomber l'un sur l'autre à partir du collège ou du lycée. Donc je pense que c'était assez rural aussi […]. Pas seulement dans les villes quoi. » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

Dans son témoignage, il est également intéressant de noter la façon dont les proximités géographiques participent également de la construction des réseaux de production futurs et contribuent au développement des passions. Ainsi, on constate aussi à quel point le cheminement de la construction du goût s'exprime très souvent de façon territorialisée[521] c'est-à-dire en fonction des mobilités tout au long de la vie et selon le dynamisme des territoires dans lesquels les individus s'établissent, comme nous pouvons également le constater dans le parcours de Sheb, qui vivait sur Douai et trouve en déménageant à Lille, une scène metal active qui lui permettra d'assouvir sa passion :

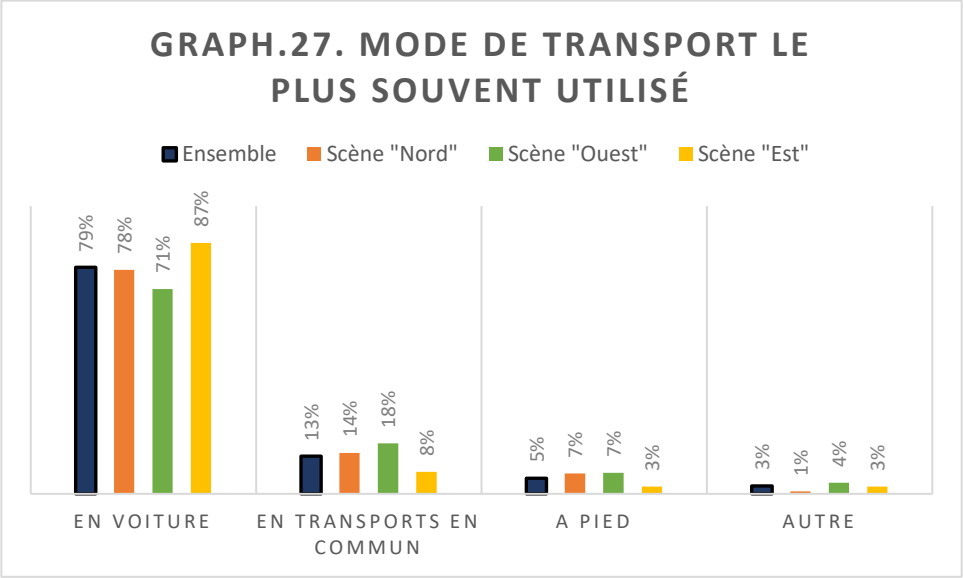
> « Et puis j'habitais à Douai, qui est plutôt une ville endormie, donc fallait pas rêver voir des petits concerts ou quoi que ce soit. C'est en venant sur Lille vraiment en faisant faire mes études que j'ai découvert autre chose. Les concerts dans les bars, le metal underground, les émissions de radio, tout ça. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Modes de transport et distances parcourues

La mobilité des usagers des scènes locales s'estime également en distances parcourues. Les moyens employés pour effectuer ces déplacements nous informent sur le cadre de ces pratiques. En effet, se déplacer à pied ou utiliser les transports en commun pour se rendre en concert, suppose le plus souvent d'habiter une grande ville pour avoir la possibilité de résider à proximité des principaux lieux de diffusion, ou encore de se déplacer en bus, en tram ou en métro pour se rendre depuis son lieu d'habitation jusqu'à la salle de concert. Á l'inverse,

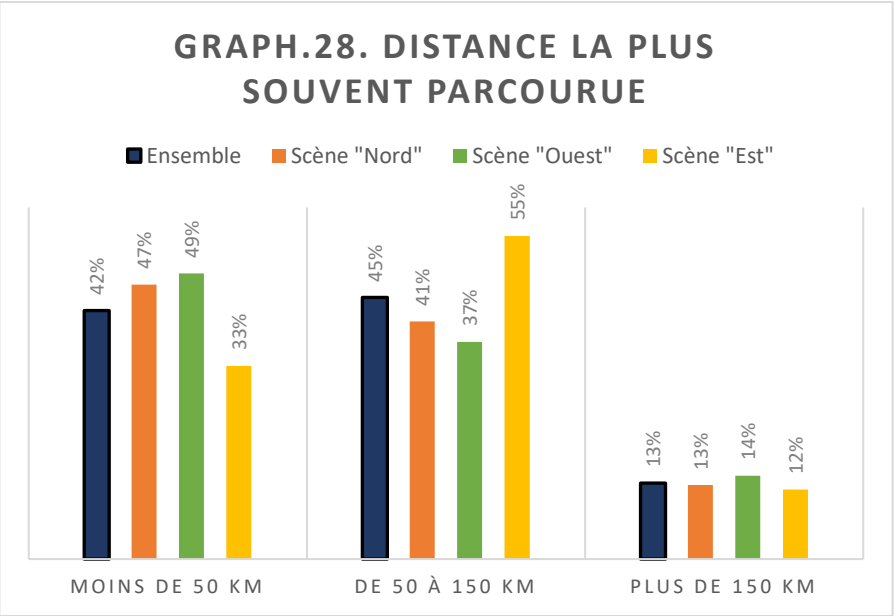
[521] Nous reviendrons sur ce point dans la Partie III, Chap.3.

utiliser souvent sa voiture suppose des déplacements fréquents en dehors des grandes villes et des trajets plus longs, mais que l'on effectue volontiers au cours d'une soirée. En ce sens, il n'est pas étonnant de retrouver une proportion plus importante d'amateurs de la scène « Est » qui ont l'habitude d'utiliser la voiture pour se déplacer en concert (87%), et une proportion plus importante que dans les autres régions (18%) d'amateurs de la scène « Ouest » dont l'usage des transports en commun est régulier.



Si les amateurs de l'Est sont ceux qui empruntent le plus souvent la voiture, ils ont aussi ceux qui parcourent le plus de kilomètres. 55% des amateurs parcourent entre 50 et 150 km, quand ils ne sont que 33% à se déplacer régulièrement sur moins de 50 km. Ce paramètre semble mécaniquement influencé par le niveau de concentration ou d'éclatement géographique des lieux de diffusion – l'ensemble des salles qui programment du metal de la scène « Est » étant plus éloignés et dispersés sur le territoire – mais également par le niveau d'éclatement de la répartition des lieux de résidence des amateurs. Pour autant, la scène « Nord » témoigne elle aussi d'un grand niveau d'éclatement dans la répartition des concerts sur le territoire, mais les amateurs de metal du Nord semblent moins nombreux à parcourir de grandes distances régulièrement. Ainsi, 47% des amateurs de la scène « Nord » parcourent le plus souvent des distances inférieures à 50 km, quand ils sont 41% à réaliser des trajets compris entre 50 et 150 km. Il faut donc ici supposer que les amateurs de metal du Nord bougent moins loin que les lorrains, quand bien même les concerts sont fortement dispatchés au sein de leur scène locale. Ce phénomène s'explique probablement par la fréquence des concerts proposés, notamment au sein de la ville de Lille, et de la grande proportion d'amateurs lillois, qui résident ainsi à

proximité directe des lieux de diffusion, ce qui facilite du même coup leurs déplacements réguliers. On peut par ailleurs supposer que la proximité géographique des concerts n'intensifie pas pour autant les pratiques d'investissement des amateurs de metal, dans la mesure où les amateurs de l'Est sont également les plus nombreux à s'engager dans des activités de production de leur scène locale, et notamment dans l'organisation de concerts (42%). En comparaison, les amateurs de l'Ouest, qui sont ici ceux qui se déplacent le moins loin en raison de leur concentration au sein des villes de Rennes et Nantes et de l'intensité de la programmation dans ces deux villes, sont aussi ceux qui s'investissent le moins dans la production de concerts (34%). On pourrait donc supposer que la pénurie de concerts ressentie à l'échelle locale par les amateurs de l'Est les amène plus souvent à vouloir les produire par eux-mêmes, et qu'ils sont donc amenés, dans ce cas, à utiliser d'abord les infrastructures de proximité dont ils disposent.



1.2. Déplacements en concerts : Trajectoires et flux de circulation

L'intégration d'un lieu de diffusion par les organisateurs dans une scène musicale et à l'intérieur de son réseau d'acteurs génère des flux de circulation de la part des groupes et des publics qui structurent l'espace territorial ainsi recomposé par la musique. L'activité musicale locale s'intègre donc dans des « territoires de parcours » [522]. Quelle est alors la capacité de la musique

[522] Augustin J.-P., Lefebvre A., (dir.), *Culture en région. Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme de l'Aquitaine, 2004.

à donner du sens au territoire local ? L'implication des acteurs du monde du metal à l'échelle locale est à ce titre révélateur de « nouvelles références individuelles et collectives qui permettent aux habitants de se situer dans un environnement qui perd de sa lisibilité »[523].

Pour identifier l'impact géographique d'un concert, il est possible d'opérer de deux manières. La première consiste à obtenir les données de la fréquentation de chaque concert sur un territoire donné. La seconde consiste à mesurer les déplacements des publics en interrogeant les usagers sur leurs pratiques, ce que nous avons pu réaliser dans le cadre de notre questionnaire.

Estimer la zone d'influence d'un concert

Il semble difficile de mesurer avec précision l'origine géographique des publics qui se déplacent à chaque concert lorsque les billets sont uniquement vendus sur place, c'est-à-dire le soir même, et pour lesquels ont ne dispose pas de données particulières. Depuis le développement de la vente de billets à distance, grâce aux plateformes de billetterie telles que Tickenet ou Digitick, ou encore grâce à la mise à disposition des billets dans les réseaux de type Fnac ou les espaces billetterie des enseignes de grande distribution, il devient en revanche possible d'estimer avec plus d'aisance la zone d'influence d'un concert, c'est-à-dire l'aire géographique d'où proviennent la majorité des publics. C'est le cas de plus en plus souvent dans les concerts observés au sein des scènes locales, y compris lorsqu'ils sont organisés par des associations d'amateurs et à partir de concerts d'environ 200 personnes. Ces nouveaux outils de vente de billets dématérialisés ont ainsi l'avantage de permettre de récupérer des métadonnées concernant le lieu depuis lequel l'achat a été réalisé, ce qui permet ainsi aux organisateurs de concerts de situer avec un peu plus de précision l'origine géographique de leurs publics. Le prix de ce service se répercute en revanche sur le prix de vente des billets, dans la mesure où les distributeurs s'attribuent une marge, le plus souvent fixe pour les concerts de petite ou moyenne jauge, qui vient se cumuler au prix d'achat.

Cependant, les organisateurs de concerts que nous avons pu interroger, en particulier amateurs, semblent assez peu faire usage de ce type d'informations, dans la mesure où ces données sont le plus souvent réparties entre différents intermédiaires et différents points de vente. Pour un seul et même concert, les billets peuvent ainsi tout autant se vendre de façon dématérialisée

[523] Balti S., Sibertin-Blanc M., *op.cit.*, 2009.

sur Internet, au guichet de l'espace culturel de certains centres commerciaux (dans ce cas, les données géographiques ne concernent que le nombre de billets par point de vente), ainsi que le soir même du concert. Certains organisateurs nous ont néanmoins transmis leurs propres estimations, qu'ils basent sur l'observation régulière de ces chiffres, sans pour autant en faire une collecte systématisée.

A titre d'exemple, pour les concerts à Rennes organisés par l'association Garmonbozia, la zone de chalandise estimée par l'organisateur s'avère être assez vaste puisqu'elle concerne toute la partie Ouest du pays, depuis Caen jusqu'à la Vendée :

> « Ça vient principalement on va dire des départements autour, donc 44, 56, 22. Disons qu'on peut avoir des gens pour un concert à Rennes qui viennent de Caen, jusqu'en Vendée. Enfin vraiment toute la partie ouest. Et aussi bien du bout du Finistère. On a toujours, 10-15% qui viennent du 29. » (Fred, 36 ans, Rennes)

De la même manière, toujours à Rennes, les membres de l'association Roazhon Underground nous fournissent des estimations similaires :

> « Ce sont majoritairement des gens de l'Ille-et-Vilaine, souvent aussi des Nantais, des gens issus du reste de la Bretagne, quelques Normands et manière épisodique des gens qui viennent de plus loin (Paris par exemple). » (Florent, 24 ans, Rennes)

> « Peu de gens viennent de plus de 2 heures de voitures de Rennes disons. » (Max, 26 ans, Rennes)

Bien que les organisateurs ne puissent pas nous fournir de chiffres précis, ces informations nous donnent déjà un certain nombre d'indications utiles à la compréhension des zones d'influence des concerts en fonction de leur situation géographique. Les méthodes du géomarketing peuvent d'ailleurs ici nous fournir quelques outils d'analyse. Les zones de chalandise[524], utilisées pour calculer les marges de progression d'un commerce dans le but d'élargir sa clientèle, d'optimiser sa communication et d'identifier la concurrence, se mesurent en fonction de deux méthodes : de façon isochrone, c'est-à-dire en fonction du temps nécessaire pour se rendre jusqu'au concert, ou de façon isométrique, c'est-à-dire en fonction de la distance à parcourir pour s'y rendre, le plus souvent calculée en distance routière. On peut ainsi segmenter cette aire géographique d'influence en trois zones, que nous allons ici adapter au cas du concert. La zone primaire de chalandise d'un concert est celle dans laquelle

[524] Selon A. Berthelot, le contour de cette zone est influencé par les distances, les temps d'accès, l'attractivité du point de vente et sa concurrence. https://www.definitions-marketing.com/definition/zone-de-chalandise/

le concert a le plus de chance de capter son public le plus fidèle, dans le mesure où les efforts pour s'y rendre sont moindres et qu'ils ne demandent pas d'organisation spécifique. Les amateurs qui résident dans cette zone seraient donc plus enclins à effectuer le déplacement pour y faire des découvertes musicales et plus souvent motivés par l'assurance d'y retrouver d'autres habitués. Nous pouvons estimer l'étendue de cette zone à 30 minutes environ de distance routière des lieux du concert, ce qui correspond approximativement, par exemple, au temps de parcours nécessaire pour se rendre au centre-ville de Rennes en voiture depuis le village le plus éloigné de sa communauté d'agglomération (le village de Bécherel). Quant à la zone secondaire, elle se définit, d'un point de vue commercial, comme une zone de compétition. Ainsi, les publics qui résident dans cette zone ont une bonne probabilité de se déplacer sur les lieux du concert, mais peuvent tout autant être tentés de se rendre à d'autres évènements, plus proches ou dont ils estimeront l'affiche plus alléchante. L'enjeu pour les organisateurs est donc de vérifier que leurs événements n'entrent pas en concurrence avec d'autres concerts organisés le même soir au sein de cette zone[525] et de communiquer avec suffisamment d'efficacité pour attirer ces publics[526]. Nous estimons l'étendue de cette zone à environ deux heures de distance en voiture, ce qui semble correspondre à la fois aux estimations des organisateurs, mais aussi aux distances régulièrement parcourues par les enquêtés et observées dans le cadre de notre enquête, que nous aurons l'occasion d'aborder au sein de ce chapitre. Enfin, la zone tertiaire correspond à une zone de probabilité dans laquelle la possibilité de capter des publics est plus faible, car les déplacements y restent de l'ordre des mobilités occasionnelles. L'aire géographique de cette zone peut s'estimer à hauteur de trois heures maximum de trajet par les réseaux routiers, comme c'est le cas, relevé par les organisateurs de concerts rennais, lorsque certains amateurs se déplacent depuis Paris ou depuis la pointe de Finistère. Ces trajets restent néanmoins réalisables pour les publics dans le cadre d'allers-retours effectués sur le temps d'une journée ou d'une soirée et qui ne nécessitent pas d'organiser de solutions d'hébergement. Sont donc considérés « hors-zone », l'ensemble des publics qui ne résident pas sur l'une des trois zones que nous venons d'énumérer, et qui peuvent être amenés, de façon beaucoup plus occasionnelle, dans le cadre d'un voyage ou d'un déplacement sur plus d'une journée à se rendre dans les concerts concernés.

Les déplacements réalisés au sein des zones primaires et secondaires semblent donc permettre d'estimer de façon plus nette l'aire géographique d'une scène locale, dans la mesure où il

[525] Nous développerons cette question dans la partie III, chap.2.
[526] Cette question sera également développée dans la partie III, chap.3.

s'agit dans les deux cas de déplacements habituels, voire routiniers, effectués par les amateurs de metal pour se rendre dans des concerts tout au long de l'année. En prenant l'exemple de la représentation cartographique de la zone de chalandise du café-concert Le Mondo Bizarro (22 concerts de metal programmés sur l'année étudiée), dans laquelle l'association Roazhon Underground programme de façon régulière, nous pouvons effectivement constater que les estimations des origines géographiques de leur public régulier données par les organisateurs correspondent à ces deux zones.

Carte 12. Zones de chalandise du Mondo Bizarro – Rennes (zone 1 : 30 min ; zone 2 : 2h)

À ce titre, il faut également noter que les outils de communication utilisés par les organisateurs pour faire la promotion de chaque évènement, tels que évènements Facebook ou les *flyers* de concerts, peuvent également comporter un certain nombre d'informations pratiques, qui démontrent également la prise en compte et la connaissance préalable par les organisateurs de l'impact géographique potentiel de leurs évènements. Peuvent ainsi figurer sur les supports promotionnels des indications d'itinéraires : la direction qu'il faut prendre pour se rendre sur les lieux de l'évènement, depuis des villes parfois lointaines, ainsi que le type de transports

qu'il est possible d'emprunter pour s'y rendre. Ainsi, lorsque les organisateurs rennais fournissent par exemple des indications à l'intention de publics potentiels provenant de Paris, ou à l'inverse lorsqu'ils choisissent d'indiquer quels types de transports locaux (trams, bus) il est possible d'emprunter plutôt que d'indiquer des itinéraires via les autoroutes, ils nous apportent des informations sur l'étendue de la zone de chalandage de chaque concert. Il est intéressant de noter ici que cette aire d'influence s'estime de façon générale par la reconnaissance partagée des amateurs de metal – et donc des organisateurs eux-mêmes – de la qualité des groupes proposés, lesquels déclencheront des mobilités plus ou moins importantes selon leur degré de qualité. C'est là toute la nécessité de l'expertise amateur dans le cadre d'une économie de niche telle que le metal, dans la mesure où les amateurs sont effectivement capables de se déplacer régulièrement, mais qu'ils le font pour des objets précis. C'est donc également la prise en compte de la qualité artistique des objets diffusés qui permet d'estimer l'échelle des déplacements des amateurs. Cela s'observe en particulier dans le cas de très grandes « têtes d'affiches » capables de rassembler des milliers de personnes issues de toute la France dans les grandes salles parisiennes telles que Paris-Bercy ou le Parc des Princes. Mais la spécificité économique des scènes locales est qu'elles sont également capables de générer des concerts dont les programmations sont prisées d'amateurs de sous-genres très spécifiques – la niche de la niche en quelque sorte – et dont les publics peuvent, pour un concert précis et le ou les groupes à l'affiche, ne pas hésiter à parcourir des centaines de kilomètres depuis l'autre bout de la France, afin de se retrouver au bon endroit, au bon moment, avec les bonnes personnes et au contact des bons objets, définis comme tels selon eux.

Dans le cadre de notre propre terrain, nous avons pu observer à plusieurs reprises de vastes mouvements translocaux à l'occasion de différents évènements de petite ou moyenne taille organisés sur chacune des trois scènes étudiées. L'un des cas emblématiques, rencontré en Lorraine, fut le concert baptisé *Black Thrash Attack Fest* du 7 novembre 2015, organisé par l'association Underground Propaganda dans la salle polyvalente de la ville de Lesménils, entre Metz et Nancy et qui a réuni un peu plus de 200 personnes. Ce soir-là, se tenait une affiche sur laquelle apparaissait le groupe norvégien Aura Noir, « culte de chez culte dans la scène *black thrash* metal »[527], convié à ce concert pour une date unique en France au cours de

[527] Chornique La Grosse radio « Black Thrash Attack Fest à Lesménils », publiée le 23 novembre 2015, disponible en ligne à cette adresse : http://www.lagrosseradio.com/metal/webzine-metal/live-report-metal/p13136-black-thrash-attack-fest-a-lesmenils-07-11-2015.html [consulté le 17 juillet 2017]

l'année, suivi de six autres groupes, dont deux allemands invités à jouer pour la première fois en France en respectivement, dix années et trente années d'existence : le groupe de *black thrash* Erazor et le groupe de *thrash old-school* Darkness, un groupe belge : le groupe de *black* metal Slaugther Messiah, ainsi que quatre groupes français : le groupe de *black thrash* Infamy de Lille et deux groupes rennais, le groupe de *thrash* Hexecutor et le groupe de *speed thrash* Perversifier. Une chronique de cette soirée a été publiée sur le webzine La Grosse Radio. On y relève dès l'introduction le caractère inaccoutumé de la soirée :

> « Cela ressemblait de prime abord à une mauvaise blague. Un festival axé sur le black thrash metal à Lesménils ? **Le petit village coincé entre Nancy et Metz s'est pourtant bien transformé le temps d'une soirée en temple du riff sale** avec pour maîtres de cérémonie les Norvégiens d'Aura Noir, pour leur seul concert français cette année. Une fête de l'underground qui a tenu toutes ses promesses. »[528]

La transformation d'une simple salle municipale située dans une petite ville peu habituée aux concerts de metal en un lieu symbolique, bien que provisoire, ne relève pas tant ici du lieu, mais bien de la capacité des organisateurs à transformer une infrastructure disponible localement, et non nécessairement adaptée à la production d'un concert de musiques amplifiées, en espace d'expression de la scène, à la fois locale, mais aussi translocale dans le cas présent, du metal international. Les caractéristiques peu adaptées de la salle municipale, dans laquelle les organisateurs ont installé une scène équipée pour l'occasion, sont par ailleurs mentionnées par le chroniqueur, qui relève néanmoins la qualité sonore des prestations :

> « Chaque détail du concert est audible, chose à souligner étant donné que **la salle n'a jamais accueilli de concert metal.** »

Les partis-pris opérés par les organisateurs, notamment en ce qui concerne la petite restauration et les choix des fournisseurs pour les boissons vendues par l'association le soir du concert, rendent également perceptible l'articulation entre une volonté d'ancrage territorial – au travers de l'exploitation de l'identité locale de la région – et la notion de qualité, aussi bien au plan musical qu'au plan gastronomique :

> « **On a voulu faire un fest [festival] de qualité**. On a fait particulièrement attention à la bouffe et à la boisson. Le public aura accès à de la bière artisanale pression. **Nous sommes en partenariat avec les « Brasseurs de Lorrain »**. C'est une brasserie qui fait de la bière de qualité (plusieurs fois primée dans des salons/concours nationaux/internationaux) en respectant au possible la tradition brassicole de la

[528] Chronique La Gross radio, *ibid*, 2015.

> Lorraine. On vous proposera une blonde et une brune : la « Loup Blond » et la « Lux Divina » (pas très black metal hein ? uhuh). Même la bière et le coca seront artisanaux et viendrons de cette même brasserie. La bouffe **on fera des quiches MAISON** (merde on est dans la région de JP Coffe !) et des sandwichs. Le tout sera à un prix raisonnable […] Il y aura sûrement un stand ou deux […] et **nous avons prévu un coin fumeur sous une tente**. »[529]

Le caractère relativement exceptionnel d'une telle affiche en France pour les amateurs du genre avait ainsi suscité ce soir-là des déplacements dont la zone d'influence dépassait de façon très large celles de la scène locale « Est » - comme l'atteste notamment les amateurs venus depuis Paris, Rennes, Reims, Strasbourg, ou Lyon que nous y avons identifiés. C'est ce que relève également le chroniqueur de La Grosse Radio :

> « Une première édition réussie, sur tous les tableaux. Le pari était grand, dans une région assez pauvre en metal extrême, et une salle peu habituée à ce genre de concert, mais les organisateurs ont réussi à produire **une soirée de qualité** sans problème majeur. Un sans-faute à la programmation, une organisation sans faille le jour J, tout a vraiment été fait d'une excellente manière pour que la fête soit totale. **Le public qui était venu de toute la France** est reparti loin d'être déçu et on sait déjà que la barre est placée très haut pour les années à venir. »

Dans le discours du chroniqueur, il est ainsi aisé de constater le lien qui est effectué entre l'échelle des déplacements et l'évaluation de la qualité du concert. La capacité des organisateurs à évaluer par avance l'étendue de la zone d'influence du public se vérifie également dans certaines mentions indiquées sur les supports de communication, comme ici sur les flyers de la soirée, sur lesquels était précisée la mention rédigée en anglais « Near Belgium & Germany ».

[529] Extrait d'une interview d'Alexis, président de l'association Underground Propaganda, publié dans le numéro 9 du fanzine *Long Live The Loud* et distribué gratuitement le soir du concert.

Doc.1 Flyer du concert *Black Thrash* Attack du 7 novembre 2015

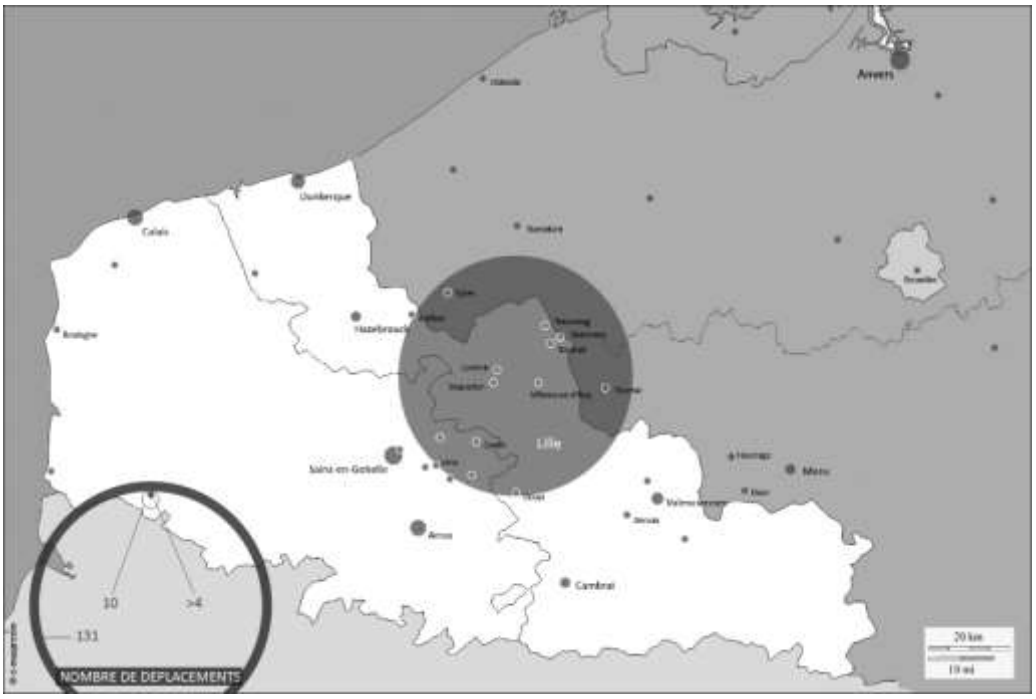
Prenons à présent le point de vue des publics, en nous appuyant sur les déplacements déclarés des usagers des scènes locales dans le cadre de leurs pratiques régulières. Dans le cadre de notre questionnaire diffusé auprès des amateurs de metal des trois scènes durant l'année 2013, nous avons ainsi pu obtenir des informations détaillées à propos des cinq derniers concerts auxquels avaient assisté les répondants, les distances habituellement parcourues, ou encore les salles, les villes ou les pays fréquentés par ces derniers pour se rendre en concert ou en festival de metal. Les données recensées à propos des cinq derniers déplacements ont notamment permis de faire émerger deux constats à propos des aires de mobilités régulières des amateurs de metal : en premier lieu l'importance des métropoles urbaines dans la polarité des espaces vécus par les usagers, et en second lieu les niveaux d'éclatement des mobilités hors métropoles urbaines, qui se traduisent de façon très différentes selon la scène locale étudiée et permettent de nous fournir de nouvelles indications sur le niveau et les modalités de la structuration de chaque scène locale.

Le noyau de la scène locale : les métropoles

Tout comme les centres métropolitains concentrent la plus grande partie des lieux de diffusion, ils attirent également la majeure partie des déplacements. Dans le cas des trois scènes locales étudiées, les déplacements sont ainsi très largement concentrés vers des villes de plus de 100 000 habitants, à savoir en particulier Nancy, Rennes, Nantes et Lille[530] . Il s'agit, en l'occurrence, des villes les plus importantes de chaque région concernée[531] et qui concentrent une large population d'étudiants.

On retrouve ce principe de centralité au niveau des déplacements dans la scène « Nord » où Lille, capitale régionale du Nord-Pas-de-Calais, apparaît ainsi très nettement comme la première destination des publics de metal locaux (plus d'un déplacement sur trois).

Carte 13. Scène « Nord » : déplacements au cours des 5 derniers concerts



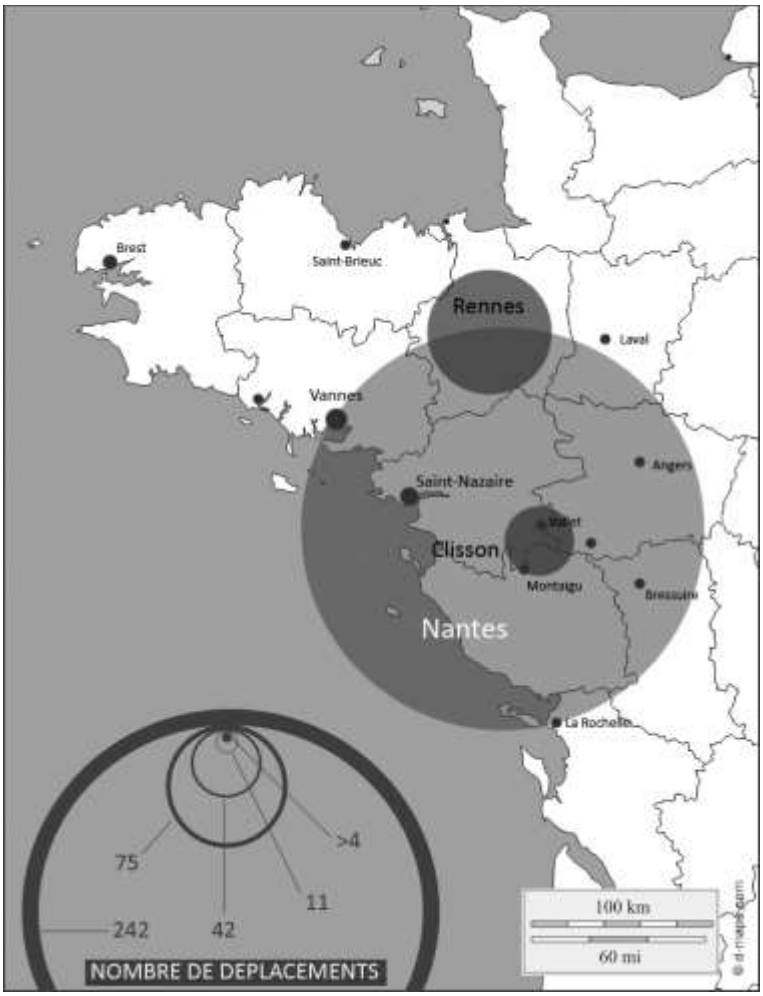
En ce qui concerne la scène « Ouest », les déplacements se concentrent autour de deux pôles. Ainsi, parmi les deux villes les plus citées par les amateurs de cette région, 40 % des déplacements ont eu lieu à Nantes et 12 % à Rennes. Ensemble, Rennes et Nantes représentent

[530]Nancy : 105 000 hab., Rennes : 209 000 hab., Nantes : 291 000 hab., Lille : 229 000 hab.

[531] On notera également, comme on pourra le voir par la suite, le cas de la ville de Metz (120 000 hab.), qui n'apparait pas, au moment de notre enquête, comme une ville dotée de nombreux lieux de diffusion de la scène metal, comme c'est le cas pour les autres métropoles régionales étudiées, bien que cette situation tend à changer.

plus de la moitié des déplacements sur les cinq derniers concerts déclarés par les amateurs. Dans l'Ouest de la France, Rennes et Nantes sont deux métropoles attractives, situées à environ 100 km l'une de l'autre et chacune capitale de leur région respective, la Bretagne et le Pays de la Loire. Malgré leur séparation administrative, les deux villes entretiennent des rapports qui, bien qu'inégaux, semblent pourtant structurants du point de vue de la scène metal locale. Les amateurs de metal Rennais sont par exemple 30 % à s'être rendu à Nantes au cours de leurs derniers déplacements. De leur côté, les amateurs Nantais ne sont que 5 % à avoir fait le chemin inverse. L'attractivité de la scène metal nantaise semble donc rayonner au-delà des frontières régionales et accaparer une partie du public Rennais.

Carte 14. Scène « Ouest » : déplacements au cours des 5 derniers concerts



De même, en ce qui concerne la scène « Est », la ville de Nancy représente un quart des déplacements. Si l'on observe les lieux où se rendent les amateurs de metal lorrains pour assister à des concerts, on vérifie donc que Nancy, et Metz dans une moindre mesure, sont des

destinations privilégiées pour les sorties. Mais de nombreux publics n'hésitent pas à se déplacer à Luxembourg-ville (Rock Box), Esch-sur Alzette (Kulturfabrik) et Sarrebruck (Le Garage). Chacune de ces villes étrangères, proches de la frontière, dispose d'équipements adaptés à la diffusion des musiques amplifiées et d'équipes de programmation sensibles aux esthétiques des musiques metal et entretient des liens privilégiés avec les réseaux de bookeurs spécialisés. D'une jauge de 500 à 2000 places, ces salles parviennent ainsi à capter des groupes de stature internationale, mais qui s'adressent néanmoins à des publics de niche. Étant donné leur facilité d'accès par les réseaux routiers, ces lieux font ainsi partie de la scène locale vécue par ses usagers, au même titre que Thionville, Toul ou Épinal, dans le sens où ce sont des déplacements routiniers, que l'on effectue simplement au cours d'une soirée.

Carte 15. Scène « Est » - Déplacements au cours des 5 derniers concerts

L’observation de ces trajectoires spatiales contribuent ainsi à identifier les limites géographiques d'une scène locale, et permettent de mettre l'accent sur l'importance des déplacements en dehors des frontières administratives, y compris transfrontalières, dans le cadre des pratiques culturelles des amateurs de metal.

Bien que la scène metal rennaise soit dynamique, avec plus d'un concert organisé par semaine en moyenne, Nantes atteint le record de 2,5 concerts de metal organisés par semaine[532], ce qui en fait la ville française la plus riche en soirées metal après Paris. Ce dynamisme est à imputer à l'hyperspécialisation de certaines de ses salles, parmi lesquelles Le Ferrailleur se distingue tout particulièrement. Il s'agit d'un bar-concert d'une capacité d'environ 300 personnes spécialisé dans le rock et le metal situé en plein cœur de la ville de Nantes. À lui seul, le Ferrailleur rassemble 42% des concerts de metal nantais sur l'année étudiée[533].

À ce propos, les amateurs de metal issus de la scène « Ouest » interrogés au cours de l'enquête ont très largement fait part de leur perception ambivalente des deux villes de Rennes et de Nantes, et du rôle structurant que jouent, dans le dynamisme de la scène locale, les cafés-concerts qu'elles abritent. C'est ce qu'illustre ce commentaire libre laissé par une amatrice dans le cadre de notre questionnaire :

> « De toute façon, les concerts sont dans ces lieux-là [Rennes et Nantes]. Pour moi qui ai vécu dans les deux villes, il est clair que Rennes est en train de perdre tout son milieu underground, au profit de Nantes. On est loin de la création du groupe Sade dans les années 1980... Les deux bars, le Barock et le Troll Farceur, ont fermé et l'âme métalleuse s'est pas mal dissipée. Le Mondo Bizarro à Rennes reste toujours sympa, mais est trop connoté punk. Au contraire, Nantes, par ses trois bars concerts que sont Le Floride, le Ferrailleur et la Scène Michelet a véritablement créé un trio parfait. Je pense d'ailleurs que le point fondamental est bien le bar. Le disquaire n'est plus le lieu de référence avec Internet, l'espace de rencontre premier est le bar-concert. Et c'est là qu'on voit que la fermeture de deux bars à Rennes casse toute la synergie. Plus de lieux de rencontre, plus de rencontres entre petits musiciens : perte de vitalité d'une scène, et des acteurs associatifs rendus plus faibles. » (Amatrice de metal de 22 ans, résidant à Rennes)[534]

On observe une configuration similaire entre les villes de Metz et de Nancy en Lorraine, situées à 55 km de distance l'une de l'autre. Cependant, à la différence de Rennes et Nantes, les deux villes lorraines appartiennent à la même région administrative et sont également plus proches géographiquement. Dans le cadre du développement de la scène metal « Est », il faut donc supposer que la ville de Metz n'était pas encore reconnue, au moment de l'enquête,

[532] D'après l'analyse de la programmation menée de juin 2012 à juin 2013 dans chacun des trois espaces géographiques étudiés : un recensement systématique des concerts de metal donnés au cours des 12 mois a été effectué par croisement des données entre les principaux agendas de concerts de metal en France.
[533] Ce qui représente une programmation de 54 concerts de metal entre juillet 2012 et juin 2013, c'est-à-dire un concert par semaine en moyenne rien que dans cette salle.
[534] Réponse libre issue du questionnaire distribué en 2014 sur les trois scènes locales étudiées. Le traitement des données du questionnaire a été réalisé de façon anonyme.

comme une ville courue des amateurs de metal. Pour autant, cette polarisation autour de la ville de Nancy a eu tendance à s'affaiblir dans le temps au profit de Metz depuis 2014-2015 du fait de la fermeture de nombreux lieux de diffusion dans la première, et de la naissance de nouvelles possibilités de diffusion dans la seconde.

Niveaux d'éclatement

Il s'agit ici de se focaliser sur les réponses des amateurs à la demande de désignation de leur principale destination pour les concerts de metal. Les résultats obtenus, en même temps qu'ils corroborent les précédents, apportent un nouvel éclairage sur la circulation des amateurs. Ici, il s'agit davantage des perceptions subjectives de l'espace territorial, que des déplacements effectivement réalisés au cours des derniers mois. Demander aux enquêtés quelle est la ville dans laquelle ils se rendent le plus souvent pour assister à un concert les amène ainsi à exclure les déplacements anecdotiques qui peuvent avoir été réalisés récemment, mais qui ne leur semblent pas pour autant centraux ou représentatifs dans leurs pratiques au long cours. Par ce biais, nous pouvons observer s'il y a ou non un consensus autour d'un épicentre pour chaque scène locale étudiée.

Il est possible de repérer, pour chaque scène vécue, un enracinement majeur des amateurs enquêtés, à travers leur désignation d'une seule destination privilégiée. On observe ainsi des similitudes prévisibles, mais d'autant plus frappantes, entre l'emprise spatiale effective des individus issus des trois scènes et l'espace vécu, *a priori*, avec le plus d'intensité. Les villes de Lille (77% des réponses) pour les amateurs du Nord de la France, Nantes (64%) et Rennes (23%) pour les amateurs de l'Ouest, et Nancy (46%) pour ceux de l'Est, sont logiquement citées comme destinations principales. La désignation confirme l'existence d'un épicentre pour chaque scène locale, lequel s'avère bel et bien bipolaire dans le cas de la scène locale située à l'Ouest et qui se trouve ainsi partagée entre les départements d'Ille-et-Vilaine et de Loire-Atlantique. En conférant, dans ce cas une nette avance à Nantes sur la ville de Rennes, la désignation démontre clairement que ce dernier reste identifié par les amateurs comme un pôle structurant et emblématique de leur scène vécue.

De plus, on s'aperçoit de différences significatives pour ce qui concerne le nombre de destinations citées par les amateurs de chaque scène. Alors que les amateurs des scènes « Ouest » et du Nord-Pas-de-Calais ne citent respectivement que 6 destinations principales

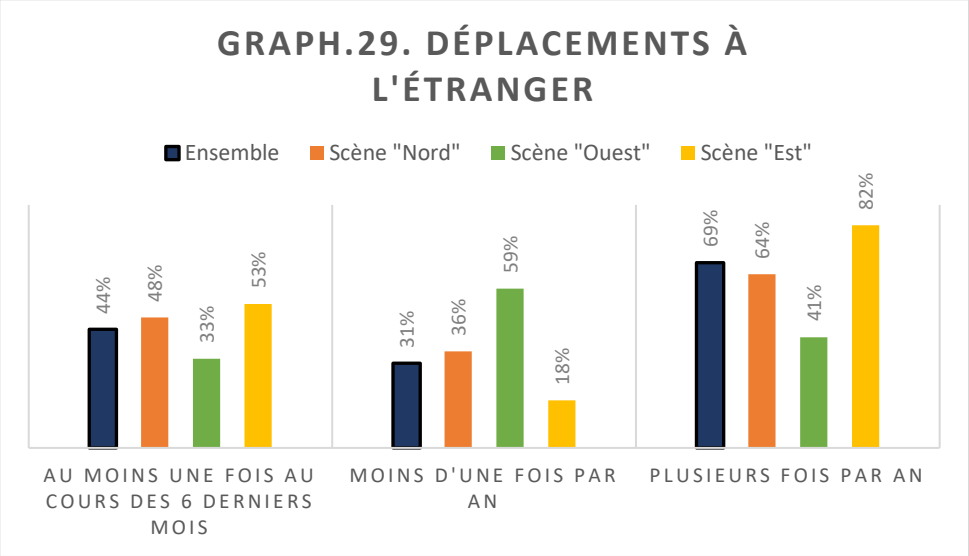
pour les premiers et 9 pour les seconds, les amateurs issus de la région lorraine revendiquent, eux, 26 destinations principales différentes. Les réponses lorraines révèlent une plus grande multiplicité de points de vue sur leur scène locale, et notamment sur le choix de son épicentre, ce qui semble traduire, ici aussi, un niveau de structuration moins avancé de la scène metal de l'Est. Outre Nancy, la ville d'Esch-sur-Alzette au Luxembourg est par exemple citée comme destination principale par 13% des amateurs lorrains. Et 41% des réponses restantes portent sur 24 autres lieux différents.

Ceci indique un éclatement de la perception du public beaucoup plus important dans l'Est que dans les deux autres scènes. On observe une plus grande cohérence dans ces deux scènes de la perception, celle d'un territoire organisé autour d'un pôle central. Les publics de la scène « Est » semblent avoir, à l'inverse, une perception de leurs territoires musicaux très contrastée. On observe effectivement, dans le Nord et dans la scène Ouest, des pôles d'attractivité beaucoup plus denses, avec des pratiques plus homogènes. Il semble donc y avoir un consensus beaucoup plus net dans ces deux régions sur la perception territoriale de la scène locale et de ses lieux emblématiques

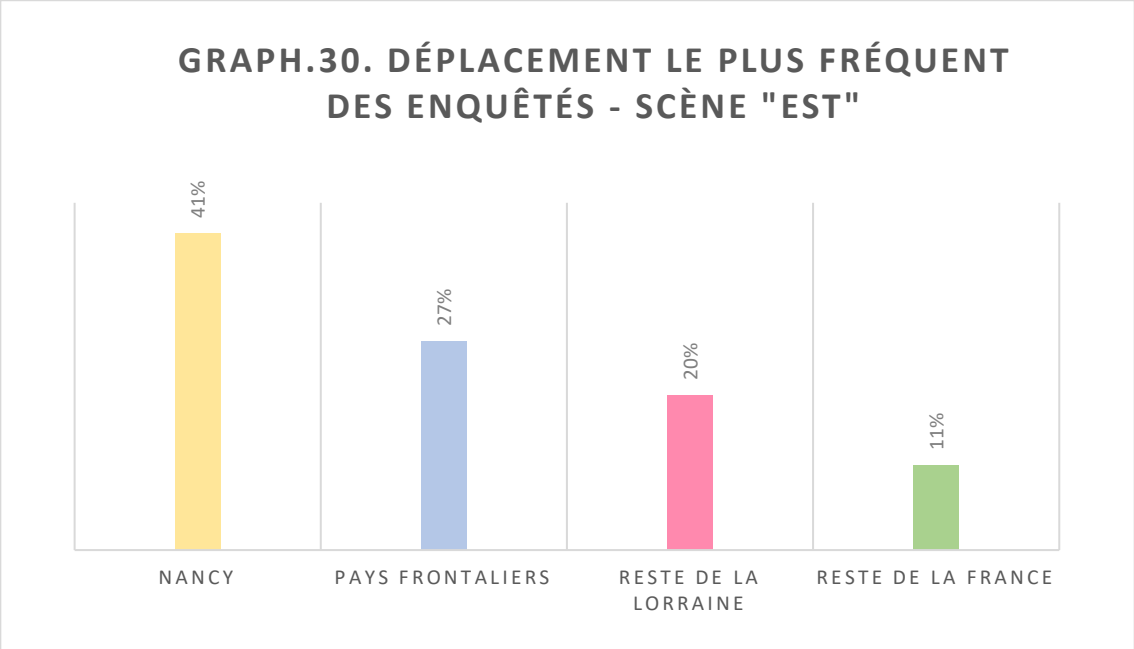
Déplacements transfrontaliers

Les parcours réalisés par les amateurs des trois scènes étudiées pour se rendre régulièrement en concert sont également particulièrement intéressants à observer dans le cas des déplacements transfrontaliers qui s'opèrent entre le Nord et les concerts belges, ainsi qu'entre la Lorraine et les salles allemandes, belges et luxembourgeoises. On s'aperçoit ainsi que pour les usagers de ces scènes, il ne semble pas incohérent de considérer un ensemble de salles situées à l'étranger comme partie prenante de leur scène locale. Le développement des mobilités transfrontalières entre deux régions contigües, bien que séparées par une limite d'État, offrent ainsi de nouvelles opportunités aux acteurs des scènes locales situées dans des régions limitrophes. Le fait qu'elles constituent de nouvelles formes d'affranchissement de la tutelle des États est une motivation supplémentaire pour s'en saisir. Pour les acteurs qui franchissent ces frontières dans le cadre de leurs activités de loisirs régulières, l' accès à une offre culturelle plus variée — qui vient s'ajouter à celle déjà proposée au sein des territoires administratifs dans lesquels ils résident — reste la motivation principale. Mais cette mobilité transfrontalière peut également amener les acteurs à développer de nouvelles relations et collaborations musicales.

Les enquêtés de la scène « Est » sont ceux qui effectuent le plus souvent des déplacements à l'étranger pour se rendre en concert : 82% s'y rendent plusieurs fois par an. Du côté des usagers de la scène « Nord », ils sont 64% à s'y rendre plusieurs fois par an. La majorité des amateurs de la scène « Ouest », plus enclavée sur le territoire français, sont ainsi une majorité (59%) à se déplacer à l'étranger moins d'une fois par an.



Dans le cas de la scène « Est », Nancy reste le lieu privilégié pour les sorties en concert : 41 % des déplacements ayant pour destination la ville de Nancy. Il faut cependant nuancer ces résultats par rapport aux caractéristiques sociodémographiques de l'échantillon, qui est déjà à l'origine composé en grande partie d'individus résidant dans le département de Meurthe-et-Moselle (54% des enquêtés de l'Est), et pour beaucoup d'entre eux à Nancy même. Malgré cela, on constate que plus d'un quart des répondants (27%) privilégient les concerts de l'autre côté des frontières, c'est-à-dire au Luxembourg et en Allemagne.



Cela concerne des déplacements qui ont lieu vers des salles spécifiques, notamment à Esch-sur Alzette à la frontière luxembourgeoise où se situe la Kulturfabrik. Elle a programmé à elle seule 19 concerts de metal sur l'année étudiée, ce qui représente une fréquence plus importante que les salles lorraines les plus dynamiques.[535] Il faut aussi noter l'activité de salles comme L'Atelier à Luxembourg-ville, Le Garage à Sarrebruck en Allemagne, et dans une moindre mesure la salle de l'Exhaüs à Trèves en Allemagne, représentées en bleu sur la carte.

[535] La seconde salle ayant programmé le plus de concerts sur la scène Est est le Dock Club 412 à Marange-Silvange, avec 15 concerts sur l'année.

Carte 16. Déplacement le plus fréquent des amateurs lorrains

Ce sont des salles d'une jauge de 500 à 2000 places, qui disposent chacune d'équipements adaptés à la diffusion des musiques amplifiées, mais aussi d'équipes de programmation sensibles aux esthétiques des musiques metal et qui entretiennent des liens privilégiés avec les réseaux de *booking* spécialisés. Ces salles parviennent ainsi à capter des groupes de metal de stature internationale. Étant donné leur facilité d'accès par les réseaux routiers, ces lieux font ainsi partie de la scène locale vécue par les amateurs de metal lorrains soucieux d'accéder à une offre plus variée de concerts. L'intégration de ces lieux aux représentations de la scène locale vécue par les pratiquants résulte donc conjointement de l'intérêt et de la qualité de leur programmation ainsi que de la relative proximité de ces lieux, tant qu'ils se situent à une distance géographique raisonnable.

La fréquentation des salles allemandes par le public lorrain les amène également à côtoyer dans ces concerts un grand nombre d'autres pratiquants avec lesquels ils ne partagent pas forcément la même langue. Cette situation stimule la construction d'un sentiment

d'appartenance à l'espace communautaire de sa scène locale, dans le sens où la reconnaissance des pairs est amplifiée par le contexte étranger. Ce phénomène nous est nettement apparu au cours de discussions informelles avec des amateurs de metal nancéens, suite à un concert du groupe de *death* metal britannique Bolt Thrower à Sarrebruck. Les amateurs lorrains rencontrés à cette occasion n'avaient de cesse de savourer le moment passé, leur plaisir étant amplifié par le fait qu'ils y avaient retrouvé ce soir-là, de nombreux autres amis et connaissances issus du monde de metal lorrain : « Tout le monde était là ! ».

La scène locale semble ainsi se construire sur l'articulation entre échelles sociales (l'individu, le groupe d'amis, la communauté de pairs) et échelles spatiales (le quartier, la ville, la région, le bassin de vie et les espaces de circulation). Cette articulation est rendue perceptible par le biais des circulations des acteurs locaux entre chacun des lieux, qu'il faut donc envisager comme des entités socio-spatiales éclatées[536] et de leur mise en relation au sein d'un réseau musical local. Cette mise en réseau est rendue possible selon Jean-Pierre Augustin par la « mobilité accélérée », envisagée comme processus d'appropriation des espaces vécus, et qui favorise « un changement d'échelle urbaine remettant en question la distance physique comme indice de proximité sociale »[537.]

Dans le cas des amateurs issus de la scène « Nord », leurs rapports avec les concerts programmés en Belgique semblent sensiblement différents, dans la mesure où ils ne servent pas nécessairement à compenser une offre locale jugée trop limitée par les amateurs. Les publics du Nord-Pas-de-Calais traversent cependant volontiers les frontières belges pour se rendre en concert : plus d'un quart des amateurs (26%) ont déclaré s'être rendu au moins une fois en Belgique pour assister à un concert de metal au cours des six derniers mois[538]. Les destinations belges sont diversifiées et concernent des salles de tailles variables, allant du petit café-concert à Tournai (le Cornwall, bar à thématique celtique) situé à 28 km de Lille, aux grands complexes destinés à la diffusion de musiques amplifiées (l'Ancienne Belgique à Bruxelles, 118 km de Lille, ou le Trix à Anvers, 125 km de Lille). La diversité des lieux cités en Belgique dans les résultats du questionnaire révèle des pratiques différenciées entre chaque individu, mais néanmoins une certaine familiarité avec le pays voisin. Bien qu'aucune

[536] Boyer F., *op.cit.*, 2007.
[537] Augustin J.-P., Berdoulay V., *op.cit.*, 2000, p.p. 1-4.
[538] Les autres déplacements à l'étranger cités par les enquêtés sont anecdotiques dans la mesure où ils représentent 3%% des déplacements pour les amateurs d'Ile et Vilaine et Loire-Atlantique, et les amateurs de Lorraine, et 4%% pour les amateurs du Nord-Pas-de-Calais. Parmi ces villes étrangères citées, aucune ne concentre plus de 1%% des déplacements.

destination belge précise ne se démarque particulièrement comme c'était le cas pour les salles allemandes et luxembourgeoises, les déplacements en Belgique semblent vécus par les amateurs du Nord comme une pratique ancrée dans leurs habitudes culturelles et récréatives, en complément des salles emblématiques de la scène metal locale situées à Lille ou Valenciennes. C'est ce que démontre de façon très synthétique cet extrait d'entretien d'un amateur lillois, dans lequel celui-ci énumère l'ensemble des salles qu'il fréquente en partant du centre « ici » (Lille), pour continuer « autour », de façon progressive :

> « *Tu vas où alors quand tu fais des concerts ?*
> Ben là où y'en a. Donc sur Lille, à l'Art Gressif, La Rumeur, le Midland, la Gare St Sauveur. Avant y'avait La Chimère, Le Réverbère et tout, la MJC St André, mais ça y'a plus. Autrement autour, y'avait la Péniche Igel Rock à Valenciennes, qui est maintenant à Douai. Autrement en Belgique aussi, Namur, Bruxelles, Vosselaar et Anvers. Paris, pas mal sur Paris. Et puis dans le 62, y'a Sains-en-Gohelle, dans l'église. » (Nicolas, 25 ans, Lille-Lomme)

Dans tous les cas, j'ai pu constater à quel point la Belgique était un sujet de conversation fréquent dans les entretiens menés avec les enquêtés :

> « *Et du coup tu parlais de la Belgique, ça t'arrive souvent d'y aller ?*
> Ah ouais ouais.
> *En tant que public, ou t'as déjà essayé d'organiser là-bas ?*
> Organisé non, j'ai jamais organisé. Après, j'ai refilé des plans à des potes, parce que je connais d'autres orgas maintenant là-bas ou des patrons de bars. Enfin c'est facile, t'envoies un mail, voilà. Mais sinon ouais, je vais souvent en tant que public. Ou alors quand je vends des sérigraphies de mon pote Johan Jacob, qui fait des très belles affiches et qui est le guitariste-chanteur de Glowsun. » (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

> *« Donc toi tu restes essentiellement sur Lille pour bouger sur les concerts ?*
> Oui, parce qu'il y a pas mal de concerts qui se font. Toutes les semaines, y'a pas mal de concerts. Par exemple là demain, y'a un concert qui se fait en pleine semaine, samedi il y a encore d'autres, sinon oui un peu en Belgique de temps en temps, quand j'en ai l'occasion. Bah Tournai par exemple, pour le Graspop qui est un très bon festival [Dessel], de temps en temps Mons, Bruxelles, etc. Anvers aussi. Il y a une très grosse salle qui a passé des groupes comme Megadeth, Motörhead, etc. [le Trix], mais surtout pour des gros concerts. En gros, c'est pour éviter d'aller à Paris derrière. Et le public belge est un peu plus rigolo que le public de Paris aussi. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

Comme on le constate en particulier dans le dernier entretien, la scène belge est souvent vécue comme arrière-scène de la scène du Nord de la France, qui permet aussi bien de combler les périodes « creuses » par de petits concerts, que d'éviter d'avoir à se déplacer à Paris pour

profiter des tournées de grands groupes internationaux. D'autres avancent par exemple que les pays limitrophes accueillent de façon plus régulière des groupes qu'ils n'auront pas l'occasion de voir en France :

> « Moi je vois bien dans mon cercle d'amis, on est énormément à bouger de la région pour voir des concerts. Y'a pas mal de groupes qui ne passeront jamais sur le territoire français malheureusement. On est obligé de partir en Belgique, en Hollande, en Allemagne. Parce qu'il y a des restrictions entre guillemets. Les groupes, soit ils sont inconnus en France, soit ils sont mal appréciés. Alors que à 30 minutes d'ici, on passe la frontière et… » (Manu, 26 ans, Liévin)

Si l'argument économique est souvent avancé (gratuité des autoroutes belges, prix des billets parfois moins élevés), l'ambiance belge est aussi vécue par les enquêtés comme plus chaleureuse, en comparaison à la scène parisienne, perçue comme plus individualiste et commerciale :

> « Plus souvent, je vais en Belgique. Et souvent c'est Anvers, Bruxelles. C'est là où il y a vraiment la scène qui se développe et au niveau des prix, c'est 2 à 3 fois moins cher qu'en France pour le même concert. J'ai déjà fait un concert à Paris, le même concert je l'ai fait à Bruxelles, à Bruxelles j'ai payé 16 euros alors qu'à Paris j'ai payé 38 ou 40 euros la place, pour la même chose. (Manu, 26 ans, Liévin)
>
> **«** *C'est moins cher les concerts là-bas ?*
> Parfois oui. Pas toujours. Mais en gros le problème pour un pogo, le public de Paris te fout par terre, ils te piétinent. En Belgique, on te fout par terre, y'a une ceinture de sécurité qui se forme atour de toi et on te ramasse. Rien que pour ça, c'est intéressant. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

Dans la scène « Nord », on retrouve ainsi six de lieux de diffusion situés en Belgique et régulièrement cités dans les agendas metal adressés aux amateurs nordistes. Il s'agit de petits lieux (cafés-concerts) dont l'accueil de groupes de metal reste occasionnel – un à deux concerts par an recensés sur l'année dans les agendas – mais qui sont cités pour des raisons de proximité géographique. Les lieux de diffusion belges qui programment du metal constituent ainsi un espace de commodité pour les amateurs, la frontière n'étant pas vécue comme foncièrement distinctive. Ainsi, les amateurs de metal du Nord considèrent assez naturellement les espaces transfrontaliers à la Belgique comme constitutifs de leur scène locale. Il ne s'agit pourtant pas, à la différence de la scène « Est », de lieux nettement identifiés et récurrents, et dont la fréquentation est régulière, comme peuvent l'être les salles de proximité allemandes ou luxembourgeoises pour les lorrains.

Déplacements hors région

Les déplacements hors région pour assister à des concerts constituent une pratique en soi, y compris quand il s'agit d'aller voir des groupes « du coin ». Ici, c'est l'identité de la salle qui attire en général les amateurs à l'extérieur de la région, et la passion pour un groupe en particulier.

Les déplacements « hors scène locale » sont donc vécus par les publics comme des évènements dont la qualité, soit de la salle, soit du groupe qui s'y produit, justifie le déplacement :

> « Paris, ça m'arrive, mais pas souvent. L'an dernier je suis allé voir Supuration, groupe du coin. C'est un de mes groupes fétiches et comme ils jouaient au Divan du monde, qui est une chouette salle, je suis allé voir. » (Sheb, 39 ans, Lille)

> « Colmar. C'était pour les 20 ans d'Inhumate. Y'avait Inhumate, Blockheads, Yacopsae et Benighted. Comme je suis un grand fan de Benighted, avec des potes on y a été, on était à 5 dans une 106 kid. C'était pas mal, avec le chauffeur qui s'endort sur le retour, parfait. » (Nicolas, Lille)

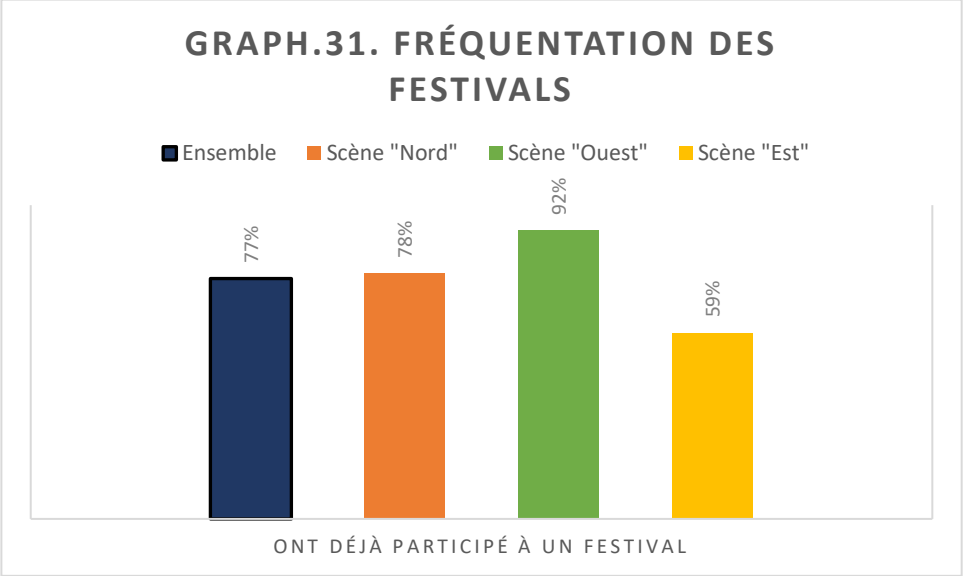
Le festival[539], représente un évènement sérialisé auquel la plus grande partie des amateurs interrogés participent au moins une fois dans l'année. 77% des amateurs de metal interrogés ont déjà au moins une fois participé à un festival de metal. En moyenne, les enquêtés déclarent avoir déjà participé à quatre festivals au moment de l'enquête. Le festival le plus fréquenté par l'ensemble des enquêtés, quelle que soit leur région d'appartenance, est le Hellfest, situé à Clisson près de Nantes, qui s'avère être au moment de l'enquête le plus grand festival de musique metal en France (140 000 personnes en 2014). Près de la moitié des enquêtés y ont déjà participé, avec de grandes disparités cependant entre les régions étant donné la localisation géographique de l'évènement. Bien que le festival représente l'évènement musical pour lequel les amateurs sont prêts à parcourir les plus grandes distances pour s'y rendre, les déplacements en festival restent néanmoins soumis à des logiques de proximité. Dans le cas du Hellfest, seulement 39% des festivaliers de l'Est contre 86% des festivaliers de l'Ouest y ont déjà participé au moins une fois. De la même façon, le festival Sonisphère, qui a connu deux éditions à Amnéville en Lorraine, a réuni 51% des enquêtés issus de la scène Est. Pour des festivals de taille moyenne comme le Motocultor à Vannes en Bretagne (17 000

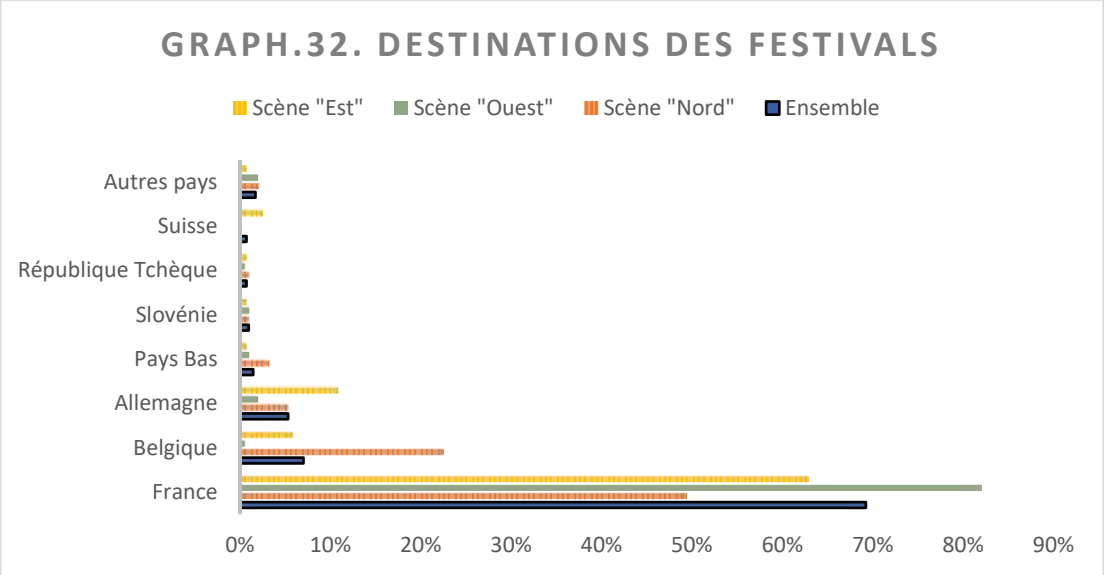
[539] Par « festival de metal » on entend ici : manifestation musicale de plus de 1000 personnes, sur plusieurs jours et donc l'affiche est majoritairement composée de groupes de metal.

spectateurs en 2014), les festivaliers « locaux » représentent ainsi la plus grande proportion du public, comme nous le dit François, chargé de communication de l'évènement :

> « Donc pour un festival comme le Motocultor on va avoir à peu près 60 à 70% de gens de l'ouest, à la louche. Pour le reste, ça va être des gens du reste de la France et tu vas avoir 4% d'étrangers. On avait 12 nationalités l'année dernière, principalement des pays limitrophes. Angleterre, Allemagne, Italie, Portugal, Grèce, Croatie. On a eu des japonais l'année dernière. Bon après, difficile de savoir, les mecs venaient pas exprès pour le Motocultor, c'est certainement des gars qui font plusieurs festivals, faut pas non plus faire de plans sur la comète. Pour les autres régions, ça va être Paris et ensuite ça va être vraiment éparpillé quoi. Un peu le sud, Bordeaux, un peu de l'Est aussi. C'est assez variable, y'a pas vraiment de région qui se dégage énormément » (François, 32 ans, Nantes)

Ici, même si les festivaliers sont prêts à se déplacer loin pour participer à un festival, la proximité géographique reste néanmoins décisive en ce qui concerne les festivals français. Ce qu'il faut en tout cas noter, c'est que le festival, lorsqu'il est situé dans la région même des festivaliers, représente à tout point de vue l'un des hauts lieux de la scène locale.





L'implantation géographique des festivals influence ainsi considérablement les festivaliers dans les choix opérés :

> « J'ai fait le Party San, le Summer Breeze, le Hellfest, le Graspop en Belgique. Ensuite en Allemagne j'ai fait le SoulForce, festival. Ensuite un festival de stoner en Allemagne du côté de Leipzig, ensuite Stoner Sludge Underground, ça c'est en Allemagne du côté de Erfurt, c'est après Cologne, à 6h de route d'ici. Ici c'est bien en fait parce qu'on est à 6-7h de l'Allemagne, on peut aller au centre de l'Allemagne en 7h, on peut aller au Hellfest en 7h, on peut aller à Paris en 1h30, on peut aller en Belgique en une demi-heure. » (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

> « L'an dernier, j'ai fait quoi ? Les fests en Belgique, j'ai fait le Mean [Namur], Alcatraz [Courtrai], c'est à Courtrai donc c'est juste à côté, le Locar Fest, c'est un peu plus loin, près d'Anvers, mais c'est pas spécialement metal. Y'a une journée metal, mais c'est un festival qui dure une semaine avec des journées très différentes. » (Sheb, 39 ans, Lille)

Si la qualité ou la rareté des groupes programmés conditionne la distance que les amateurs sont prêts à parcourir pour se rendre en festivals, l'ambiance et les conditions dans lesquels ils vivent l'expérience représente également un critère important dans leur choix. Lorsque ces facteurs ne sont plus réunis, la distance redevient alors un critère rédhibitoire, comme l'illustre ce festivalier :

> *Et pour quelles raisons tu vas en festival, est-ce que c'est vraiment pour l'affiche ou parce que y'a des potes qui y vont ?*
> A l'origine, moi la première fois que j'ai été, c'était pour l'affiche et histoire de faire un fest. Et puis c'est devenu une habitude. Et ça permet de voir des potes, parce que

des fois l'affiche elle est un peu nulle à chier. Comme en 2010 ou 2011, je sais plus, j'ai vu 6 groupes sur tout le fest. Mais comme j'étais avec des potes ça allait. (Nico S.)
Et le Metal Camp du coup ?
Le Metal Camp, pour être honnête, c'était après avoir vu la vidéo des 2 Guys [One Tv] où ça donnait vraiment envie d'y aller. Donc avec des potes on dit « bon bah on va y aller ». Et je pense pas que j'y retournerai.
Pourquoi ?
Il fait trop chaud.
Ah ouais ? Mais tu peux aller te baigner pourtant au Metal Camp.
L'eau elle est gelée aussi. En fait le Metal Camp [en Slovénie], au début tu te dis, c'est super. Les concerts, c'est que l'après-midi, donc tu vas pouvoir passer ta matinée à rencontrer les différentes cultures, machin. Alors que le matin, tu dors, et dans ton campement, tu restes entre francophones. T'es dans ta tente, tu sues alors tu bouges pas, après tu vas dans l'eau qui est complètement gelée, tu restes jusqu'à ce que t'aies mal, tellement c'est froid, et c'est une fois que tu sors de l'eau, que t'as le soleil qui réchauffe et que ça équilibre les températures où t'es bien. Mais bon ça dure quelques secondes. Et quand tu regardes l'affiche, tu te dis « ouais mais c'est sur 5 jours », sauf que tu te rends compte que t'as deux groupes bien à voir par jour. Et c'est à 12h de route donc… » (Nicolas, 26 ans, Lille)

Les contacts répétés entre amateurs à l'occasion des évènements qui rassemblent des amateurs venus des quatre coins de la France ou d'Europe contribuent par ailleurs à la constance du style, des goûts et des modes (à travers les choix de t-shirts ou la façon de les porter par exemple) à travers les régions ou pays. Cela participe du même phénomène décrit par Marcel Mauss lorsqu'il parle de « techniques du corps », à propos de l'imprégnation médiatique des postures américaines incorporées par les spectateurs de films américains, tout comme des transferts cultures (directs) par circulation des humains entre les pays chez Michel Espagne.[540]

Les amateurs de metal sont ainsi tour à tour partie prenante de la production locale d'une scène metal, et membres de publics qui se déplacent dans d'autres scènes, diffusent mais aussi amènent avec eux des influences musicales, des façons de programmer ou d'organiser des évènements musicaux vus ailleurs, qui peuvent ensuite être importées dans la production de leurs propres évènements locaux. Pour parler de la cohérence du style *Goth* en Angleterre, Paul Hodkison utilise le terme de *cross-fertilization* pour traduire le fait que « les déplacements favorisent la perception que les *goth*s ont de prendre part à un mouvement translocal cohérent, et en même temps, provoquent la fertilisation réciproque [« cross-fertilization »] de normes et de gouts, de lieux en lieux au sein d'un pays ou d'une aire

[540] Espagne M., *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

géographique élargie, favorisant constance d'une culture globale »[541]. Avalisant l'idée, tout comme Bennett et Peterson[542] qu'une culture globale est en fait toujours et avant tout, une culture trans-locale.

La scène locale comme construction territoriale au-delà des frontières

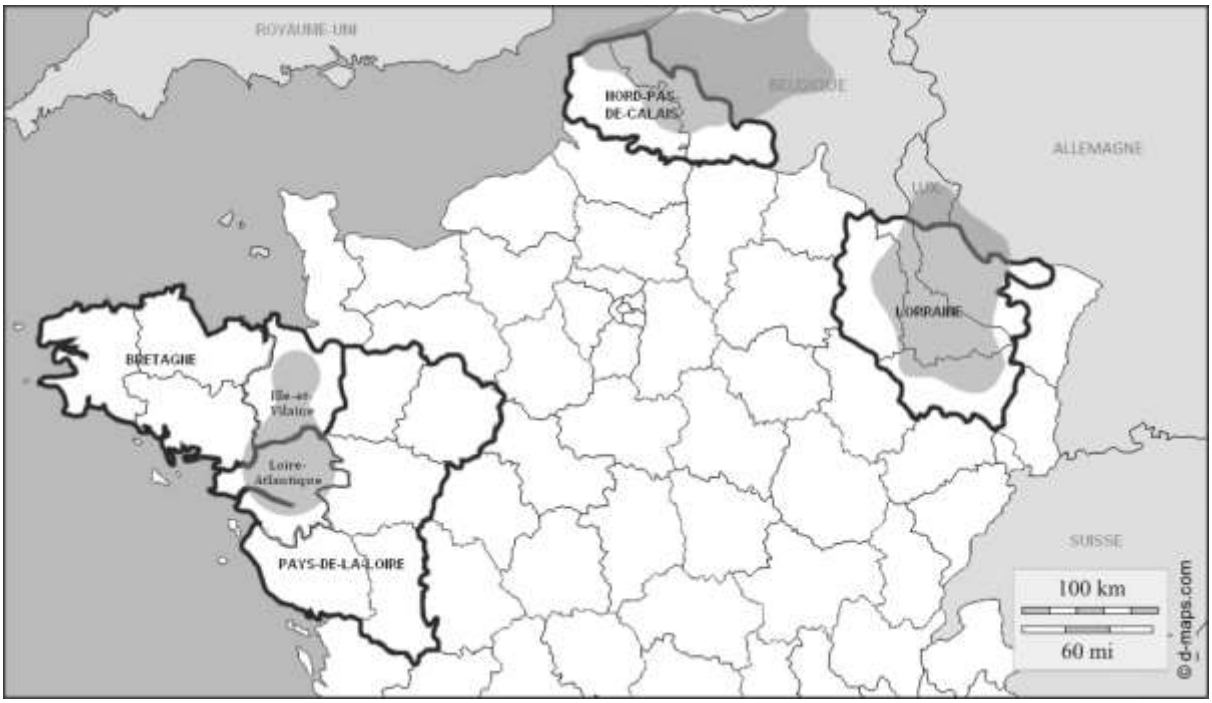
Si les scènes locales semblent donc constituées de noyaux durs assez nets (les grandes villes), l'observation de la répartition des déplacements autour de ces épicentres, qu'ils soient transfrontaliers ou non, permet ainsi de dessiner les contours de la scène locale. À ce titre, ces résultats mettent en lumière les limites induites par l'utilisation du découpage territorial administratif dans le cadre de l'analyse de scènes culturelles. Pour autant, il ne s'agit pas d'ignorer la réalité des frontières administratives, politiques ou culturelles. Elles existent et les individus en tiennent compte lorsqu'ils les traversent. Il s'agit donc surtout d'être attentif au fait que lorsque lorsque l'on observe la production ou la consommation culturelle à une échelle localisée, le découpage territorial qu'on détermine *a priori* - à l'échelle d'une ville, d'une région ou d'un pays – n'a pas nécessairement plus de sens pour les usagers que d'autres formes de découpages territoriaux, reconstruits et renégociés en fonction des expériences individuelles et collectives du territoire dans le cadre de leurs pratiques culturelles. La prise en compte de ces "territoires de pratiques" instaurés et recomposés par la musique permet de dépasser les limites d'un découpage géographique en vase clos.

Au-delà des déplacements transfrontaliers qui la caractérisent, le cas de la scène « Ouest » est également révélateur, en ce que la scène ne semble pas se construire dans le cadre des limites administratives régionales. Nous avons déjà évoqué le fait que les déplacements des amateurs rennais vers la ville de Nantes ne sont pas anecdotiques. On constate en revanche que les amateurs de metal issus des départements d'Ille-et-Vilaine et de Loire-Atlantique, appartenant chacun à une région distincte[543], se déplacent moins souvent dans le reste de leur région respective que dans le reste de la France. Si environ 1 déplacement sur 5 concerne des destinations situées à l'extérieur de ces deux départements, seulement 1 déplacement sur 25 concerne un concert ayant eu lieu dans le reste de la région bretonne ou dans le reste de la

[541] Hodkinson P., *op. cit.*, 2004, p. 137.
[542] Bennett A., Peterson R. A., *op. cit.*, 2004.
[543] L'Ille-et-Vilaine appartient à la région Bretagne et la Loire-Atlantique au Pays de la Loire.

région des Pays-de-la-Loire. Si les pratiques des amateurs issus des deux départements ne semblent donc pas définies à l'intérieur d'un cadre régional, elles sont en revanche beaucoup plus concentrées au sein des deux villes de Nantes et de Rennes et de leurs alentours (voir Fig.4.). De ce point de vue, la région ne semble donc pas particulièrement structurante dans la construction de l'espace vécu de la scène locale.

Carte 17. Représentation de l' « espace vécu » des scènes locales



La perception d'une scène locale par ses usagers semble donc se construire d'abord à travers une unité de lieu, qui est au fondement de la notion de « local », mais aussi à travers une certaine forme de temporalité, dans le sens où ces usagers, lorsqu'ils se rendent sur les lieux d'un concert, ne considèrent l'événement comme étant de l'ordre de la scène locale que s'il s'agit de déplacements routiniers, que l'on effectue simplement au cours d'une soirée. Par exemple, le déplacement d'un individu résidant à Nantes pour assister à un concert à Paris et qui nécessitera une organisation spécifique comme, entre autres, un hébergement pour le soir même, ne pourra probablement plus, en fonction de cela, être considéré comme appartenant à la scène locale.

Du point de vue de ses acteurs, la scène musicale locale doit donc être considérée dans son acception la plus large. Elle est à la fois un ensemble d'objets, de lieux, d'individus et de groupes d'individus (des groupes de musique, des intermédiaires organisationnels et médiatiques, des publics) qui collaborent ensemble, au sens où Howard Becker a théorisé la

notion de « mondes de l'art »[544], à la construction d'un territoire commun ; mais aussi d'événements qui ponctuent le quotidien d'un espace vécu dans le temps et qui lui confèrent une historicité. Dans cette acception, la notion de scène locale semble étroitement liée à la notion d'expérience, en ce qu'il s'agit d'une abstraction vécue par ses pratiquants qui leur permet d'identifier un espace communautaire qui répond à un certain nombre de critères : la connaissance des lieux (les salles, mais aussi les villes, les villages, les itinéraires) ainsi que la connaissance des personnes (le fait de se retrouver entre amis, d'y croiser régulièrement les mêmes amateurs, ce qui implique souvent le sentiment d'appartenir au même réseau relationnel). Il s'agit alors de territoires (relationnels ou géographiques) expérimentés, voire maîtrisés, qui ne représentent plus un inconnu pour les usagers. La dimension communautaire des scènes locales est par ailleurs perceptible dans la tendance qu'ont les pratiquants à la nommer (la « scène lorraine », la « scène nantaise », la « scène punk de Bordeaux », etc.) selon différentes échelles de points de vue, ou simplement lorsque les individus ont recours à l'expression « scène locale » dans leurs conversations du quotidien pour qualifier le *milieu* ou l'*écosystème* auquel ils prennent part, et qui révèle un sentiment d'identité collective.

Pour autant, on peut se demander si malgré l'homogénéité des pratiques dominantes au sein des scènes étudiées, la construction de cette cohérence collective perdure dans la singularité des pratiques individuelles.

2. Représentations subjectives de l'espace vécu

Dominique Desjeux insiste sur un point crucial dans l'observation d'un système d'action au travers de différentes échelles d'observation. Si nous avons jusqu'ici observé les déplacements des individus dans le cadre des sorties musicales à l'échelle méso-sociale, c'est-à-dire à l'échelle de l'ensemble des individus qui interagissent dans le cadre de systèmes d'action localisés que nous nommons ici scènes locales, il semblerait également intéressant de réduire la focale d'observation à l'échelle microsociale, voire micro-individuelle, c'est-à-dire à celle des individus engagés dans des actions motivées par leur quotidien, pour tenter de saisir les nuances intra-individuelles qui s'opèrent dans la perception d'une scène locale que chaque individu construit à partir de ses propres pratiques. Desjeux nous explique ainsi l'intérêt

[544] Becker H., *op.cit.*, 2010.

d'opérer différents découpages. La mobilité du regard a une utilité heuristique. Une dimension d'un phénomène invisible sous un certain angle ou suivant une certaine focale devient visible si l'on change de dispositif d'observation.[545] En ce sens, « le vrai dépend du découpage, du point de vue d'observation et du jeu des acteurs pour le construire ».[546] L'auteur ne postule donc pas que les analyses développées grâce à une échelle d'observation sont invalidées à une autre échelle, mais bien que la variation de la focale d'observation permet d'éclairer « la diversité des comportements et des mécanismes sociaux » et ainsi prendre en compte « le côté contingent des situations concrètes »[547].

2.1. Cartes mentales des pratiquants[548]

Se déplacer loin pour assister à un concert, mais effectuer ce trajet régulièrement, amène donc souvent les individus à se déplacer sur un vaste territoire et à franchir des frontières administratives tout en ayant le sentiment de rester à l'intérieur de leur espace de connaissance. Ces représentations mentales de la scène locale sont autant de terrains de jeux musicaux qui peuvent être perçus par chacun de leurs pratiquants avec un point de vue singulier, en fonction de leur lieu d'habitation et des moyens dont ils disposent pour se rendre sur les lieux d'un concert. Pour rendre compte de phénomène, nous avons utilisé la méthode de la carte mentale, utilisée comme langage symbolique, support non verbal et non séquentiel de l'espace vécu[549] et qui permet de mettre en relation la réalité topographique des scènes locales et une forme de figuration codifiées et subjective de cette même réalité.[550] Nous avons donc demandé, au cours de certains entretiens, aux amateurs interrogés de dessiner sur une feuille blanche « leur scène locale ». Cette démarche s'appuie sur le fait que, comme le rappelle Bob Rowntree qui en fait un usage régulier dans ses travaux, « chaque individu, à l'intérieur de son espace personnel, établit des relations de natures topographique ou sentimentale et, ainsi, élabore dans sa tête

[545] Desjeux D., « La question des échelles d'observation en sciences humaines appliquées au domaine de la santé », *Recherche en soins infirmiers*, 2006/2, N° 85, p. 14-21
[546] Desjeux D., *ibid*., 2006, p. 14.
[547] Desjeux D., *op.cit.*, 2002, p.3.
[548] Les résultats présentés dans cette partie ont déjà fait l'objet d'une publication : Turbé S., « Observer les déplacements dans le cadre des scènes locales de musique metal en France », *Cahiers de recherche sociologique* n°55, 2014.
[549] Lévy J., «Carte». *in* Lévy J., Lussault M., (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.
[550] Feildel B., *Espaces et projets à l'épreuve des affects. Pour une reconnaissance du rapport affectif à l'espace dans les pratiques d'aménagement et d'urbanisme*, thèse de doctorat en Aménagement de l'espace et urbanisme, Tours, Université François Rabelais, 2010.

une carte des lieux »[551] L'exercice cartographique peut sembler un simple amusement. Il révèle néanmoins d'importantes variations de points de vue entre les enquêtés sur ce que représente pour eux l'espace de la scène locale metal qu'ils pratiquent, quand bien même ils résident dans la même ville. Il permet d'objectiver différentes représentations subjectives des lieux reconnus comme structurants par les amateurs interrogés dans le cadre de leurs pratiques localisées de la scène.

La représentation cartographique est cependant le résultat de l'adoption d'un point de vue réflexif sur ses pratiques par un seul individu à un moment « T » de sa carrière d'amateur. En effet, un lieu non mentionné sur la carte a pu être fréquenté par le passé, puis délaissé au profit d'autres lieux qui, eux, seront mentionnés. De même, certains lieux fréquentés occasionnellement peuvent avoir été jugés trop anecdotiques par l'enquêté pour les faire apparaître sur la carte. Cette représentation de l'espace vécu a ainsi tendance à cristalliser une vision de la scène locale « épurée » des lieux anecdotiques, délaissés ou méconnus des enquêtés.

Nous avons choisi ici de présenter l'exemple de deux cartes réalisées par deux amateurs de metal nantais, résidant tous les deux sur la rive sud de la Loire, à directe proximité à pied du centre-ville ou des transports en commun. Rémy (Fig. 5.) a 21 ans, est sans emploi fixe et se déplace essentiellement à pied ou en tramway. L'essentiel des concerts auxquels il participe ont lieu à Nantes, et bien qu'il avoue se déplacer à Rennes à l'occasion de quelques concerts dans l'année, il ne ressent pas d'attachement particulier avec cette ville :

> « J'y vais très peu, alors que c'est juste à côté. Mais généralement, j'y vais pour un concert, peut-être deux fois dans l'année. Par contre j'ai pas mal de copains qui sont, et sur Rennes, et sur Nantes, et qui font l'aller-retour Rennes-Nantes tout le temps. Moi je n'aime pas trop cette ville, personnellement. […] L'ambiance n'y est pas forcément au rendez-vous. » (Rémy, 21 ans, Nantes)

Sur la carte mentale, c'est donc Nantes qu'il dessine. Son domicile actuel est représenté par une croix en bas de la carte et il fait aussi apparaître de façon très nette le fleuve de la Loire, qui sépare la ville en deux, et au milieu duquel se situe l'île de Nantes. Deux traits en angle droit représentent les deux lignes de tramway de la ville, qu'il emprunte notamment pour se rendre à la Scène Michelet, plus excentrée au Nord et située à proximité des universités. Il s'agit de l'un des trois cafés-concerts les plus actifs en termes de programmation metal à

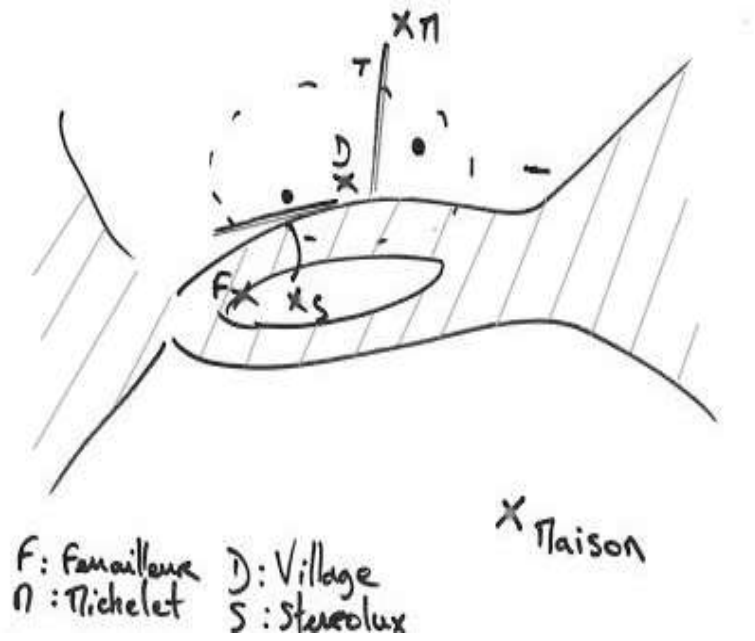
[551] Rowntree B., « Les cartes mentales, outil géographique pour la connaissance urbaine. Le cas d'Angers (Maine-et-Loire) », *Norois*, n°176, Octobre-Décembre 1997, p. 586.

Nantes. Sont également représentés des lieux dont la programmation metal est plus anecdotique mais qu'il considère fréquenter régulièrement. Il s'agit du Stéréolux, une scène de musiques actuelles (SMAC) située sur l'île de Nantes à proximité duquel de trouve le Ferrailleur :

> « Le Ferrailleur, quand j'habitais près de la gare, il fallait vingt minutes pour y aller [à pieds]. Ça se fait très bien ». (Rémy, 21 ans, Nantes)

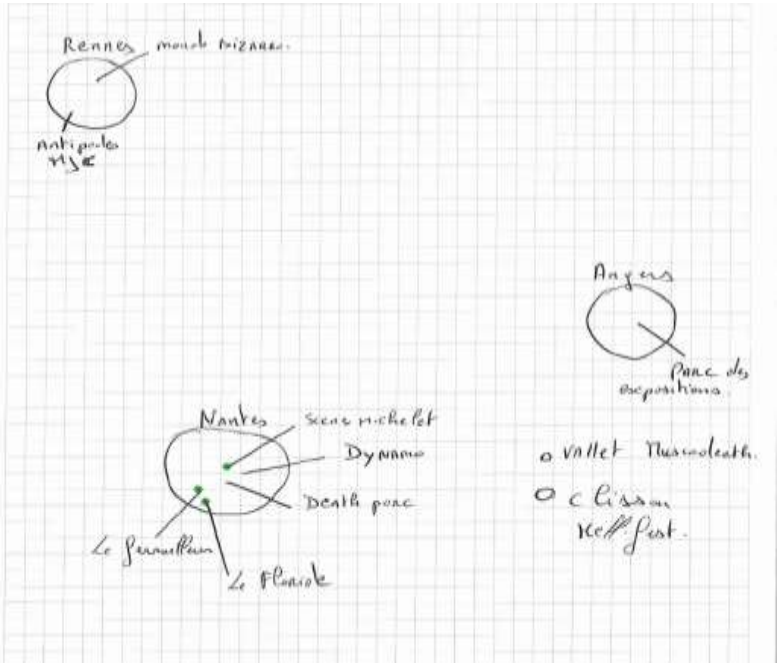
L'un des croix représente également un ensemble de lieux emblématiques de la vie culturelle nocturne nantaise, rassemblés dans un périmètre restreint du centre-ville et que les nantais nomment « Le Village ». Ce quartier abrite notamment deux bars, le Café Death Porc et le De Dannan Celtic Pub, qu'il décrit comme des « QG du metal à Nantes ». Dans cette représentation subjective de son territoire musical vécu, les éléments topographiques de l'espace urbain semblent structurer assez nettement sa perception des lieux.

Doc.2. Carte mentale de Rémy, 21 ans, Nantes, février 2014



La seconde carte mentale est dessinée à une échelle radicalement différente : si Rémy avait dessiné une carte réduite à la ville de Nantes, sur la seconde, Julien a intégré les villes de Rennes et d'Angers.

Doc.3. Carte mentale de Julien, 32 ans, Nantes, février 2014



Julien a 32 ans, un emploi, et réalise une grande partie de ses trajets en voiture. Sa représentation de la scène locale est structurée par trois métropoles représentées par des cercles de taille similaire que sont Nantes, Rennes et Angers, qui est la troisième ville la plus peuplée du Grand Ouest après Nantes et Rennes. On retrouve sur sa carte trois lieux emblématiques de la scène metal nantaise déjà cités par Rémy (Le Ferrailleur, la Scène Michelet et le Café Death Porc), auxquels s'ajoutent Le Floride, une boîte de nuit qui fait régulièrement office de café-concert quelques soirs par semaine, située le long des quais désaffectés de l'île de Nantes et à proximité du Ferrailleur. Il s'agit de l'une des trois salles programmant le plus de concerts de metal à l'année à Nantes, à raison de 21 concerts sur l'année étudiée[552] Le Dynamo, quant à lui, est un bar-concert situé à proximité du centre-ville de Nantes. À Rennes, on retrouve sur la carte le Mondo Bizarro, lieu alternatif et emblématique de la scène rock, punk et metal rennaise, située sur une grande avenue excentrée du centre-ville. La MJC[553] de l'Antipode est quant à elle un centre culturel produisant épisodiquement des concerts de metal.[554] Julien a également représenté la ville d'Angers sur sa carte, pour y localiser le Parc des Expositions. Il s'agit d'un vaste complexe municipal dédié aux grandes manifestations et doté d'une salle de spectacle à grande capacité d'accueil (9 000 personnes). La ville d'Angers semble donc faire

[552]Selon le relevé exhaustif de la programmation réalisé de juillet 2012 à juin 2013.
[553]Acronyme pour Maison des Jeunes et de la Culture, qui sont des centres culturels associatifs dédiés à la jeunesse.
[554]Six concerts sur l'année étudiée.

office d'un traitement particulier en ce qu'elle offre occasionnellement à l'enquêté la possibilité d'élargir l'offre de grands concerts à moins de 100 kilomètres de Nantes. Angers ne semble cependant pas fréquentée pour ses bars-concerts ou ses salles de proximité. Sont enfin représentées en bas à droite les grands festivals d'été auxquels il participe chaque année dans la région : le Hellfest à Clisson, ainsi qu'un petit festival de metal à Vallet, à proximité de Clisson : le Muscadeath, dont l'affiche fait régulièrement la part belle au groupes locaux et situé à 30 kilomètres au sud de Nantes. La carte de Julien traduit donc une mobilité plus importante, et ainsi une perception de l'espace vécu de la scène locale bien plus vaste.

Ainsi, au sein d'une même scène locale, deux individus se représentent leur territoire musical de façons radicalement différentes, ce qui illustre particulièrement la pluralité des représentations individuelles et subjectives d'une même scène locale. Par la mise en visibilité des distances subjectives entre certains lieux, les pratiquants de ces scènes rapprochent également des lieux lointains à leur espace de vie. C'est le cas notamment de Colmar en Alsace, qui abrite une scène de musiques actuelles (SMAC) programmant de nombreux concerts de metal (Le Grillen) et qui est régulièrement représentée sur les cartes mentales des amateurs de la scène « Est » résidant en Lorraine, au même titre que n'importe quelle autre salle de proximité. La représentation que les pratiquants se font de leur scène locale a ainsi tendance à donner un sentiment de proximité avec le lointain « maîtrisé » et à produire des modes de construction de l'espace qui hiérarchisent les lieux entre eux : ceux qui sont pratiqués et représentés sur la carte, et l'ensemble des espaces vides qui peuvent s'interpréter comme autant de visions sélectives de l'espace géographique.

2.2. Les « hauts lieux » des scènes locales

Une mise en réseau de « hauts lieux » et des espaces vides

Malgré des représentations différenciées entre chacun des acteurs, c'est le consensus autour de la valeur attachée à un certain nombre de lieux identifiés par eux comme des pôles centraux et structurants de leurs territoires musicaux qui permet de déterminer les « hauts lieux » des scènes locales. Selon la définition du « haut lieu » donnée par Debardieux, il s'agit d'un « lieu érigé délibérément et collectivement au statut de symbole d'un système de valeurs

territorial »[555]. A ce titre, la ville de Clisson en Loire-Atlantique est un bel exemple de l'importance que peut prendre une ville, en tant que symbole, dans la cristallisation des valeurs collectives de la scène metal en France. Elle joue ce rôle, pour l'ensemble de la France et, *a fortiori* pour la scène « Ouest », à partir des « caractéristiques de l'évènement fondateur qui caractérise le lieu »[556].

Clisson est une petite ville de 6000 habitant, située à 25 km au sud de Nantes et qui est devenu un « haut lieu » de la musique metal en France, puisque c'est la ville qui accueille chaque année le Hellfest. Il s'agit du troisième plus grand festival musical français (175 000 festivaliers en 2014, derrière les Vieilles Charrues et le Solidays), et l'un des plus grands festivals de metal d'Europe. Clisson est ainsi devenu une petite ville connue de tous les amateurs du metal français, et surtout un emblème pour la scène locale nantaise, sur laquelle rejaillit la renommée de Clisson. Le Hellfest dispose en effet d'un ancrage territorial très fort, en faisant intervenir de très nombreux acteurs du réseau local, et tout particulièrement des acteurs nantais, dans sa production.[557] Depuis l'implantation du Hellfest à Clisson en 2004 et les nombreuses synergies locales qu'il a générées, Nantes a vu naître et se pérenniser un certain nombre de lieux de diffusion et d'associations spécialisés dans la musique metal qui contrastent spectaculairement avec le vide culturel que connaissait la ville dans ce domaine, en comparaison à Rennes, quelques années auparavant :

> « Pour l'extérieur ça nous a crédibilisé, parce que faut pas oublier que dans le temps, la Bretagne, y'avait rien ! Moi dans les années 90, à part La Roche-sur-Yon une fois tous les mois, tous les deux mois, y'avait rien, rien sur Nantes, rien sur Rennes, rien nulle part. […] Donc le Hellfest et tout ça, quelque part... C'était déjà engagé. En 98 Garmonbozia commence ses concerts à Rennes, et bon, de plus en plus importants, avec des groupes de plus en plus importants. […] Mais c'est vrai que voilà, tout d'un coup, on est un peu le centre de la France quelque part, avec le Hellfest [rires]. » (Karen, 40 ans, Nantes)

Nantes bénéficie ainsi de l'effet « locomotive » du Hellfest à Clisson, ce qui contribue d'ailleurs beaucoup à faire de Nantes « la plus grande ville metal de France », au dire des pratiquants de la scène nantaise.

---

[555] Debarbieux B., « Du haut lieu en général et du mont Blanc en particulier ». *Espace géographique*, tome 22, n°1, 1993, p.6.
[556] Debardieux B., *ibid.*
[557] Charbonnier C., Hellfest. *Un pèlerinage pour metalheads*, Autoédité, 2016.

Les représentations de l'espace des scènes locales se cristallisent ainsi autour d'un ensemble de « hauts-lieux », vécus depuis l'intérieur par les usagers comme une mise en réseau sociologique et géographique de leurs espaces d'expérience, et perçus depuis l'extérieur comme des éléments emblématiques de l'identité de la scène.

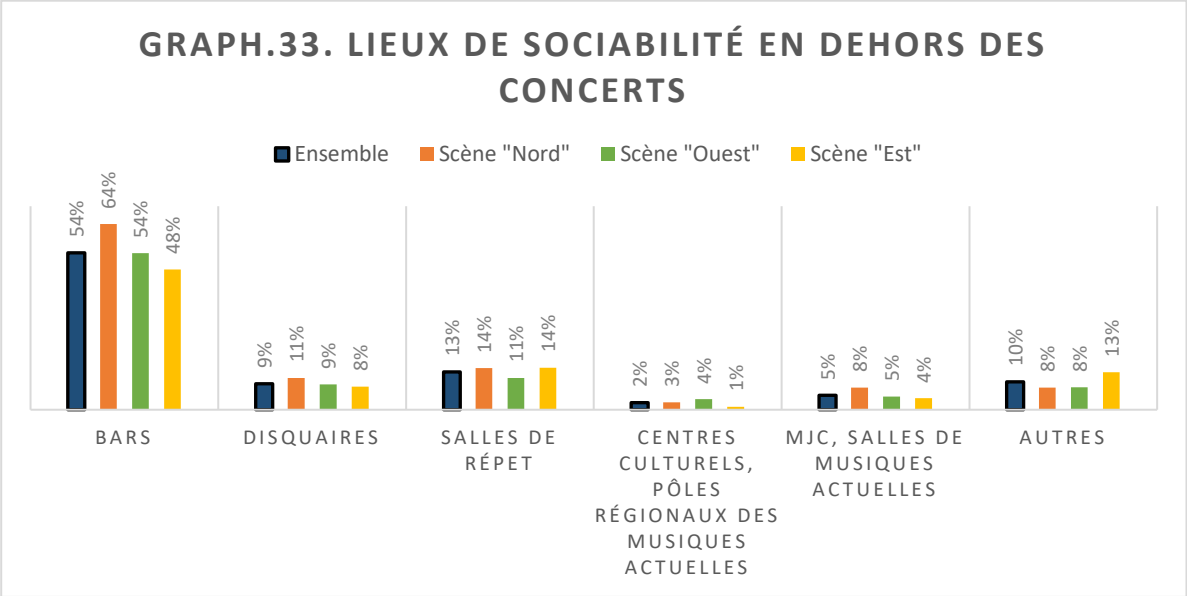
Les représentations mentales des scènes locales par leurs pratiquants semblent néanmoins ignorer de nombreux espaces géographiques, comme en Lorraine où le département de la Meuse n'est quasiment pas représenté sur la carte des concerts[558] de même que de nombreux espaces compris entre Metz et Sarrebruck par exemple (Saint-Avold). Des salles telles que Le Garage en Allemagne ou la Kulturfabrik à Esch-sur-Alzette sont au contraire, et comme on l'a vu, reconnues comme des « haut-lieux » de la scène metal par le public lorrain. L'intégration de ces lieux au réseau de circulations de la scène lorraine par les pratiquants semble donc motivée par l'intérêt de leur programmation en comparaison à une offre localisée plus limitée et motivée par leur relative proximité, et déterminée par leur facilité d'accès (réseaux autoroutiers).

Les bars et les « QG »

En dehors des concerts ou des festivals, les amateurs de metal ont également tendance à s'emparer de lieux symboliques ou « haut lieux » des scènes locales tels que des bars à thème, des disquaires, des salles de répétition ou tout autre type de lieux où le rassemblement d'amateurs de metal est régulier. Ils contribuent à l'identité du groupe ainsi qu'à son inscription territoriale. À ce titre, des guides pour « métalleux voyageurs », tel que le Metal Travel Guide[559] ou encore les pages des forums dédiés au metal recensent sur Internet un certain nombre de bars, disquaires ou boutiques spécialisées, classés par villes, qui permettent aux amateurs de metal d'identifier ces « hauts lieux » d'une scène locale, de les trouver rapidement et de se mêler, bien que non-locaux, aux amateurs locaux. Il s'agit d'une sorte de « tourisme metal ». En ce sens, la fréquentation de certains cafés-concerts excède, pour beaucoup d'amateurs, les occasions de s'y rendre pour y voir des groupes jouer. On s'y rend également pour y retrouver des amis, une ambiance, y écouter de la musique, en dehors des soirs de concerts. A l'inverse des salles de spectacle traditionnelles, dans lesquelles on ne se

[558] Voir Partie II Chap. 1 Répartition des lieux de diffusion sur le territoire.
[559] Metal Travel Guide, site disponible à cette adresse : http://www.metaltravelguide.com/europe/france/ [consulté le 17 juillet 2017]

rend que pour voir les artistes sur scène, cafés-concerts et bars musicaux soutiennent le rassemblement et renforcent l'expression d'une communauté stylistique autour de lieux identifiés collectivement. L'usage et la représentation que les usagers s'en font ne se résument donc pas uniquement à leur fonctionnalité musicale. Ainsi, des bars, dont l'organisation de concerts est souvent anecdotique, voire inexistante, ont également été régulièrement cités dans notre questionnaire en tant que lieux où l'on se retrouve entre amis (81%), pour écouter de la musique (69%) et rencontrer de nouvelles personnes (47%), le tout accompagné le plus souvent de quelques verres de bière (13% ont jugé utile de le préciser dans leurs réponses). Il s'agit en général de bars à thème identifiés comme « bars metal ». Dans la scène « Nord » par exemple, c'est en particulier le cas du Carré des Halles, du Black Night à Lille et à Calais du bar La Crypte.



Certains amateurs sont ainsi prêts à se déplacer assez loin pour y trouver cette « ambiance » metal, en particulier à l'occasion des sorties diurnes.[560] C'est notamment le cas de cet amateur : la plupart des salles de concert ou des lieux de sociabilité qu'il fréquente sont localisés à Lille – le bar Au Carré des Halles – mais il n'hésite pas à se rendre à Millam, un village rural situé à plus d'une heure de trajet en voiture (72km) de Lille, où se trouve un bar à thème nommé Aux Fils d'Odin, dont l'ambiance « viking et metal » a tendance à rassembler de nombreux amateurs du genre :

[560] Hollows J., Milestone K., « Inter City Soul : Transient Communities and Regional Identity in an Undergournd Urban Club Culture », communication présentée au « Contested Cities » de la British Sociological Association Annual Conference, Université de Leicester, UK, 13-15 avril 1995. (cité par Hodkinson P., *op. cit.*, 2004, p.136)

> « D'habitude je ne viens pas ici, mais je vais au Carré des Halles, j'y squatte pas mal les week-ends. Quand je ne suis pas à un concert, je suis là-bas en général. Sinon dans des bars concerts aussi du coup. Ou alors aussi le Fils d'Odin, c'est une trotte pour y aller, mais le patron est vachement cool. […] Un truc au milieu de nulle part. Au moins, il est pas emmerdé par les voisins. […] Il en fait très peu [de concerts], c'est sur proposition. Et comme c'est très excentré, il y en a très peu finalement. […]
> *Et donc quand tu vas aux fils d'Odin, c'est pour aller aux Fils d'Odin quoi…*
> Principalement oui, c'est pas pour un concert. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

3. Évaluation de la qualité des scènes locales par leurs usagers

3.1. Hiérarchie des salles

Toutes les salles ne se valent pas, aux yeux des usagers des scènes locales. Si des hiérarchies structurelles s'établissent entre les salles en fonction de leur jauge, de leur statut ou de l'intensité de leur programmation, les usagers construisent également un certain nombre de représentations à propos des lieux qu'ils érigent ou non en haut-lieux de la scène locale. Des affinités s'établissent ainsi en fonction du sens ou de la valeur accordée à chaque lieu par les amateurs, car pour Armand Frémont, « chaque lieu signifie »[561]. Différents critères de jugement interviennent alors dans l'élaboration des hiérarchies, en fonction de l'évaluation de la qualité de la programmation d'une salle, du type de population qui la fréquente ou de la réputation du lieu, voire celle de son tenancier ou programmateur.

Selon le type de programmation qu'elles proposent, les salles de concerts peuvent ainsi gagner le cœur des amateurs de metal ou au contraire provoquer leur hostilité. Lorsque les choix de programmation satisfont à la fois des critères de légitimité artistique et de rareté, les amateurs peuvent ainsi encenser certaines salles, et par synecdoque, la ville dans laquelle elle se trouve, comme c'est particulièrement perceptible dans le cas du Ferrailleur à Nantes pour cet enquêté :

[561] Frémont A., *La région. Espace vécu*, Paris, Flammarion, 1999, p.164.

> «Nantes, c'est le paradis du métalleux. Il y a des affiches ici qu'il n'y aura nulle part ailleurs, dans tous les domaines du metal. Là par exemple, le dernier concert que j'ai fait, c'était au Ferrailleur. C'était quand même Havok et Angelus Apatrida et dans le domaine du *thrash* c'est quand même une grosse grosse date et il n'y en a pas beaucoup en France.» (Rémy, 21 ans, Nantes)

Lorsqu'ils développent à l'inverse une image défavorable d'un lieu, les amateurs évaluent ainsi souvent les salles selon le caractère jugé trop « commercial » de leurs choix esthétiques, souvent mis en rapport avec la taille des salles ainsi qu'avec les prix pratiqués :

> « Y'a beaucoup de salles, je trouve, qui ont perdu aussi un peu de leur âme quoi. Comme le Splendid. C'est toujours dans le truc, mais c'est devenu un label de production. Je pense pas que ce soit mal, parce que justement il a aussi fait venir des groupes comme Fear Factory et tout ça, à l'époque. Mais à côté de ça ils sont partis dans du plus gros, dans du plus commercial, parce qu'il faut rentabiliser ; c'est toujours la même chose. Il y a à un moment, une dissension entre ce qui est proposé en grands concerts, c'est à dire en gros concerts. Des groupes comme... ben nous on a été voir Behemoth y'a une semaine, y'a des groupes comme ça qui peuvent passer. Mais la scène régionale, honnêtement elle est très peu représentée. Et donc y'a plus assez de scènes intermédiaires pour faire jouer les groupes. » (Pierre, 40 ans, Villeneuve d'ascq)

Dans l'exemple ici présenté, l'enquêté porte de l'estime à la salle et la considère comme une salle de qualité au regard de la légitimé des groupes programmés (Fear Factory, Behemoth), mais reste également attentif à ce que les groupes méritants de la scène locale y soient promus. Si l'accompagnement des pratiques amateurs n'est pas, à l'inverse des SMAC, la vocation de salles privées telles que Le Splendid à Lille, ses usagers nourrissent néanmoins un certain nombre d'attentes vis-à-vis de leur programmation, et la dénonce lorsqu'ils estiment que les salles privées de ce type ne prennent pas suffisamment de risques. La surreprésentation des « grosses productions » est alors vécue comme une tentative d'instrumentalisation commerciale de la scène metal, et les grandes salles vilipendées en tant qu'entreprises qui programment « pour faire des entrées ».

Les amateurs interrogés sont également attentifs au type de population qui fréquente les lieux de diffusion et participent à l'établissement de formes de distinction entre différents groupes sociaux, sur la base d'affinités artistiques mais aussi de critères générationnels, au sein d'une même scène locale. William nous explique ainsi préférer fréquenter certaines salles ou bars identifiés metal de Nantes parce que ces lieux rassemblent d'autres amateurs dont il se sent plus proche :

> « Je trouve vraiment qu'il y a deux scènes, y'a un clivage, où y'a toute la scène De Dannan/Michelet, et toute la scène Ferrailleur.
> *Ah d'accord. Qu'est-ce qui marque la différence ?*
> L'esprit de camaraderie, etc. Ils se retrouvent ici ou à la scène Michelet. Ils sont plutôt jeunes. Donc à la limite moins de moyens qu'un mec comme moi de 40 ans qui travaille depuis 20 piges. Je suis pas Crésus, mais… Donc ça se retrouve dans une autre dynamique, une autre façon d'être.
> *C'est un peu deux réseaux qui se croisent et qui cohabitent ?*
> Ouais. Mais c'est vraiment ça ! Combien de fois je me suis fait la remarque d'aller à la Scène Michelet et de voir personne que je vois habituellement au Ferrailleur, et réciproquement. » (William, 42 ans, Nantes)

Fabrice Montebello propose, dans son travail sur la fréquentation du cinéma à Longwy dans les années 50, une analyse éclairante de la fonction sociale de la séance de cinéma à cette époque dans une ville ouvrière. Nous pouvons facilement, malgré l'écart historique et la différence des deux loisirs, la transposer à la fonction sociale des concerts metal, où le plaisir de voir un « bon groupe » s'accompagne du plaisir de le voir ensemble, « entre nous ». Il estime ainsi que la fonction sociale du cinéma « est plus forte encore dans les « salles populaires » ou l'homogénéité sociale de la clientèle multiplie les signes de connivence et de complicité. »[562] La fonction sociale de l'être ensemble, la reconnaissance de l'appartenance à une même classe dans le cas du cinéma à Longwy, consiste, dans le cas de la fréquentation de certains lieux par des amateurs de metal dans la reconnaissance de leur participation, entre pairs, à une même « communauté de goûts ». Ils se confirment mutuellement leur attachement aux mêmes valeurs — la fréquence de l'engagement ou l'appartenance à une certaine idée de la musique « *underground* » par exemple —, quand le public des grandes salles, plus hétérogène, fait cohabiter spectateurs occasionnels et habitués dans un moment qui a d'abord une signification festive.

Le type de programmation ainsi que le type de population qui les fréquente participent ainsi à la construction de l'identité des salles, et donc à différentes formes de réputation au sein de la scène locale. La réputation d'un petit lieu implique ainsi souvent l'attachement à la figure du « patron », ou du tenancier de la salle ou du bar. On est souvent susceptible de connaître personnellement et certains amateurs entretiennent parfois avec lui des relations amicales, qui

[562] Montebello F., *Spectacle cinématographique et classe ouvrière, Longwy, 1944-1960*, Thèse de doctorat en histoire, Université de Lyon 2, 1997, p.270.

marquent la différence du lieu d'avec les grandes salles privées ou institutionnelles, vécues comme plus impersonnelles :

> « Et puis tu prends le Ferrailleur qui est une petite salle de 300 pékins, il a commencé avec les petits groupes locaux et finalement quand tu vois les formations qu'il se tape, […] t'as Bio-hazard qui est passé, y'a Napalm Death qui va passer dans pas longtemps, tu vois là t'es dans une autre… T'as Red Fang aussi qui passe en ce moment, donc là t'arrives sur des secondes têtes d'affiche de festivals et ça reste une salle de 300 pékins donc... Les places, c'est toujours les mêmes, aux alentours de 20-25 euros pour les plus chères, donc ça veut dire que les groupes ils sont prêts à casser leurs prix pour passer là. Donc ouais, il y a quelque chose qui se produit là…
> *Y'a une réputation en fait…*
> Ah oui, y'a ça. Parce que le patron du Ferrailleur, c'est aussi un des sonorisateurs d'une des scènes du Hellfest, et c'est lui entre guillemets qui a construit son endroit, sono et lumières et il bosse super bien. J'ai vu dans Rock Hard […], ils critiquaient le son au Hellfest, sauf la scène où bossait le patron du Ferrailleur. Ils ont dit grosso modo en parlant d'un groupe que 'le son était très bon, d'ailleurs c'était constant dans cette scène-là'. Nan, Thomas c'est un mec qui bosse super bien. » (William, 42 ans, Nantes)

On retrouve ici, une fois encore, une valorisation de la qualité de la programmation de la salle de concert du Ferrailleur à laquelle cet amateur à la salle nantaise est particulièrement attaché. Mais on vérifie également que cet attachement est également personnalisé à travers la figure du « patron », dont la réputation personnelle et professionnelle, en tant qu'ingénieur du son réputé de la scène « Ouest » impliqué dans de grands évènements nationaux tels que le Hellfest, participe largement au crédit accordé à l'individu, ainsi qu'à son travail, et par extension à sa salle. L'évocation du développement de la carrière du tenancier, lui-même amateur de metal qui « a commencé avec les petits groupes locaux », renforce également le sentiment de proximité entre celui qui est aujourd'hui à la tête d'un lieu de diffusion emblématique de Nantes et les amateurs de metal qui le fréquentent. Ce qui entretient ici encore l'idée d'un « entre soi » et de la fonction sociale des lieux, et participe en même temps à lisser le rapport hiérarchique qui s'installe habituellement entre celui qui produit la culture et celui qui la consomme.

Si la qualité des équipements proposés dans les salles ou la qualité du « son » ne semblent pas être un critère potentiellement rédhibitoire pour les enquêtés, les amateurs restent néanmoins attentifs à ces deux aspects dans leur évaluation d'une salle. Mais ils pèsent plus lorsqu'ils s'expriment en tant que personnes amenées à produire ou se produire en concert, que dans l'appréciation générale d'une soirée en tant que public :

> « La Rumeur c'est pas vraiment équipé, mais c'est pas mal parce qu'elle est insonorisée, y'a pas le putain de limiteur à la con. Mais sinon c'est tout petit, c'est pas transcendant, mais c'est une scène qui passe bien quoi. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

La taille de la salle ainsi que le type d'équipement jouent davantage sur l'ambiance générale des lieux. Les amateurs font ainsi régulièrement la distinction dans leur propos entre les concerts donnés en petites salles et ceux auxquels ils ont l'occasion d'assister dans des salles à plus grandes capacités ou en festivals :

> Je préfère les petits trucs, c'est plus sympa […] T'es collé à l'artiste quoi, enfin il est là au milieu de toi quoi, c'est quand même plus cool, niveau sensations c'est différent. » (Eric, 32 ans, Nantes)

De la même manière, peuvent également être pris en compte dans l'estimation de la qualité d'un lieu de diffusion les possibilités de restauration sur place ou à proximité de la salle, le type de gestion des publics (sorties définitives ou non, fouilles à l'entrée, comportement des videurs et agents de sécurité), le confort et la proximité qu'offre la configuration de la salle avec les groupes (barrières de sécurité devant la scène, piliers qui entravent la vue), la présence ou non d'espaces fumeurs ou d'espace extérieurs, des éventuelles difficultés pour se garer, ou encore la situation géographique des salles, situées à l'écart des voies de circulation ou non, en zone urbaine, périphérique ou rurale, ou s'il s'agit de salles frontalières ou situées à l'étranger. Les cafés-concerts qui produisent régulièrement des concerts de metal, comme à Lille, sont ainsi, on l'a vu, le plus souvent situés dans les quartiers périphériques et populaires de la ville. Il existe une ambiance générale propre à ce type de lieux, excentrés en périphérie de ville et dont les équipements sont rarement optimums, et qui subissent le plus souvent les contraintes imposées par les municipalités sur la gestion des nuisances sonores :

> « Ah oui oui, [Le Midland] il a toujours été vraiment plus metal. Déjà à l'époque du Select et qu'il faisait un peu de tout, un peu comme La Rumeur parce qu'il fallait combler les trous. C'était des bars-concerts qui étaient à l'extérieur de Lille on va dire. Enfin qui étaient un peu plus dans la périphérie. Comme le Détour. […] C'était pas loin derrière Le Select. C'était dans une petite rue du côté de Moulins. Enfin voilà, c'était pas super super non plus quoi. Donc ça, Le Détour qui a fermé. Le Select qui a eu des embrouilles avec les flics. » (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

3.2. Des salles devenues « cultes », même après leur disparition : l'exemple de la Chimère

Parmi les hauts-lieux des scènes locales, certaines salles de concerts peuvent également devenir « cultes », en ce qu'elles représentent une sorte d'âge d'or de la scène locale. Leur réputation peut se poursuivre bien après leur fermeture. C'est le cas en particulier du café-concert La Chimère à Lille, un petit établissement situé sur le boulevard Montebello au sud de la ville, composé d'une salle de bar ainsi que d'une arrière-salle de concert d'une capacité de 80 personnes. Sa fermeture administrative en 2012 a provoqué une vive émotion parmi les amateurs de metal de la scène « Nord »[563]. Habitués à la fréquentation de ce lieu réputé pour le public de la région, de nombreux groupes de metal locaux ou internationaux s'y étaient produits, favorisant aux yeux des amateurs le développement d'un véritable dynamisme local :

> « *Et t'as l'impression qu'il y a une identité vraiment spécifique à la scène du Nord ? Ou c'est vraiment purement géographique ?*
> C'est dur à dire, je sais pas. Je trouve que ça bougeait pas mal, mais moins maintenant. La Chimère y a fait beaucoup. » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

Comme nous le rappellent Aline Brochot et Martin de La Soudière, « le lieu a aussi une mémoire, il est mémoire. Par là même, il devient le support, l'expression d'une certaine nostalgie » [564]. Le philosophe Pierre Sansot évoquait dans sa *Poétique de la ville*, la façon dont les lieux sont capables de convoquer un monde enfui**.** La Chimère semble effectivement bien porter son nom, tant le caractère idéalisé, voire utopique d'une sorte d'âge d'or perdu de la scène locale transparaît dans le discours de certains des enquêtés. Laurent se rappelle ainsi qu' « à l'époque, y'avais La Chimère pour les petits concerts c'était génial, y'avait une super ambiance », tout comme d'un endroit où Goigoi savait, en allant là-bas, « qu'on y verrait un bon petit concert ». Dans les questionnaires également, le nom de la chimère est précédé, ici et là, de la mention *R.I.P.* [565]

[563] Une pétition sera lancée suite à l'annonce de la fermeture administrative du bar et récoltera 1559 signatures. La pétition est consultable à cette adresse : https://www.gopetition.com/petitions/help-la-chim%C3%A8re-bar-concert-de-lille.html

[564] Brochot A., de La Soudière M., « Pourquoi le lieu ? », *Communications*, 2010/2 (n° 87), pp. 5-16.

[565] Abréviation de *Requiescat in pace* ou *rest in peace*, habituellement employé pour signifier la mort de quelqu'un, soit « repose en paix » en français.

> « *Et quand la Chimère a fermé, ça a changé quelque chose ?*
> C'était une grosse perte, oui pour la scène. Par exemple aujourd'hui, avec mon groupe, c'est pas l'envie qui nous manque de faire des dates, c'est juste les dates qui nous manquent, parce que il reste le Midland, La Rumeur qui fait une date de temps en temps, grosso modo faut passer par une asso pour jouer là-bas, le Viziteur qui fait une date metal par mois, l'Art-gressif qui est toujours plein à craquer. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

Elle marque encore la perception de la scène Nord dans d'autres régions. Max, membre d'une association d'organisation de concerts rennaise, évoque d'emblée la fermeture du café-concert La Chimère lorsque nous lui demandons quelles impressions il a des autres scènes locales en France :

> « Ça tient à peu de choses, quand on voit que ça bougeait encore énormément à Lille il y a peu, et que la perte du fameux café-concert : la Chimère, ainsi que quelques taules d'affluence de Laurent d'Emanes Metal (Long Live metal fest…) ont freiné la dynamique, ça fait froid dans le dos. Et ça fait aussi réfléchir sur la réelle longévité et stabilité de ce qu'on essaie de développer. » (Max, 26 ans, Rennes)

La valeur symbolique assignée à cette salle participe ainsi grandement à la manière dont les individus pratiquent la scène locale, à la façon dont Michel de Certeau concevait la façon d'habiter les lieux et d'habiter ensemble lorsque « le lieu fait lien. ».[566] L'approche phénoménologique du lieu, de la salle de concert, nous permet ainsi de mieux saisir ce qui caractérise l'ambiance des lieux, ce qui imprime la mémoire des amateurs, et ce qui façonne *a fortiori* la mémoire collective des scènes locales. Les travaux en psychologie sociale de Henri Tajfel et John Turner sur la construction de la mémoire collective dans l'Histoire, nous rappellent par ailleurs à quel point cette dernière joue un rôle prédominant dans la construction de l'identité collective d'un groupe, ainsi que dans sa valorisation.[567] Ce qui présuppose que l'ensemble des amateurs qui convoquent ce même souvenir nostalgique du lieu disparu partageraient une histoire et une identité commune. La Chimère, de ce point de vue, semble représenter à Lille une sorte de totem des cafés-concerts disparus pour les amateurs de metal. La convocation de son souvenir façonne l'appartenance de chacun des individus qui le convoque à une même scène locale. Parce qu'il est construit par la spatialisation des pratiques de socialisation de ses usagers et l'inscription de ces derniers dans les mondes du metal, le lieu de diffusion devient un référent géographique (dont le référé est l'espace scénique de la salle

[566] De Certeau M., *L'invention du quotidien. Tome I : Arts de Faire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.
[567] Tajfel H., Turner J., « The Social Identity Theory of Intergroup Behavior », *in* Worchel S., Austin W.G. (dir.) *The Psychology of Intergroup Relations*, Chicago, Nelson-Hall, 1986, p. 7-24.

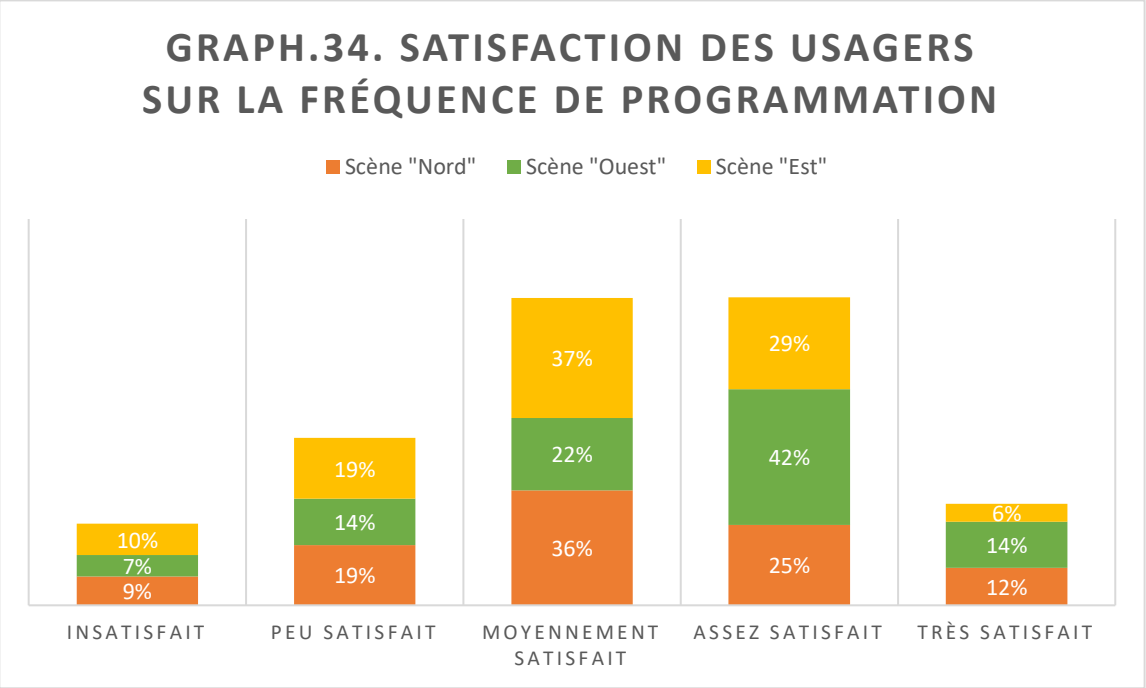
de concert) de l'identité collective de la scène metal locale. Porter l'attention sur la fonction symbolique des salles de concert dans la construction des scènes locales permet de nuancer l'usage fonctionnaliste qui est régulièrement fait des lieux de diffusion dans les travaux sur les scènes musicales, qui nous conduit à réduire l'identité de la scène à la seule identité des groupes qui la composent. Ici, le lieu semble assez clairement manifester une valeur identitaire et symbolique collective qui ancre les pratiques dans un espace géographique et contribue ainsi à façonner des territoires musicaux.

3.3.Fréquence et qualité de la programmation locale

L'évaluation de la qualité des scènes locales par leurs usagers s'effectuent en fonction de la qualité des lieux, et à travers eux, de la qualité des objets, les groupes programmés. Elle est nécessairement rattachée à une dimension spatiale, puisque la mise en réseau de ces lieux au travers des parcours des amateurs les autorise à produire une estimation plus englobante de la qualité des territoires musicaux qu'ils pratiquent. La prise en compte de l'historicité des scènes locales, bien qu'elles soit moins facilement détectable dans les discours des usagers, se matérialise néanmoins lorsque les amateurs font référence à d'anciens groupes marquants de leur scène ou à d'anciennes salles aujourd'hui fermées. L'historicité des scènes est ainsi le plus souvent incorporée par les usagers, et participe au lien symbolique qui unit les individus d'une même scène locale entre eux, dans la mesure où la mémoire des groupes ou des lieux emblématiques permet aux amateurs de reconnecter leur pratique à celles des autres usagers. Ils inscrivent ainsi leur propre pratique des scènes locales dans une continuité collective, en revendiquant une forme d'héritage local, plutôt qu'en développant une simple pratique individualisée du territoire. En cela, la scène locale est un espace-temps.

La temporalité de la scène locale s'envisage par ailleurs de façon plus synchronique au travers de la prise en compte de la notion de fréquence. Le rythme des concerts programmés, et la satisfaction des usagers vis-à-vis de cette régularité, constituent ainsi un critère fondamental dans l'estimation de la qualité d'une scène locale pour les individus qui la pratiquent. Juger que la fréquence des concerts est suffisante ou non implique nécessairement pour les amateurs de considérer une échelle de pratiques, qui englobe un ensemble de lieux dont l'ensemble des propositions de programmation sont évaluées par les consommateurs. En ce sens, l'évaluation de la qualité d'une scène par les usagers implique toujours la prise en compte de sa territorialité et suppose qu'il existe un consensus autour de l'idée de la « localité » de la scène. La fréquence

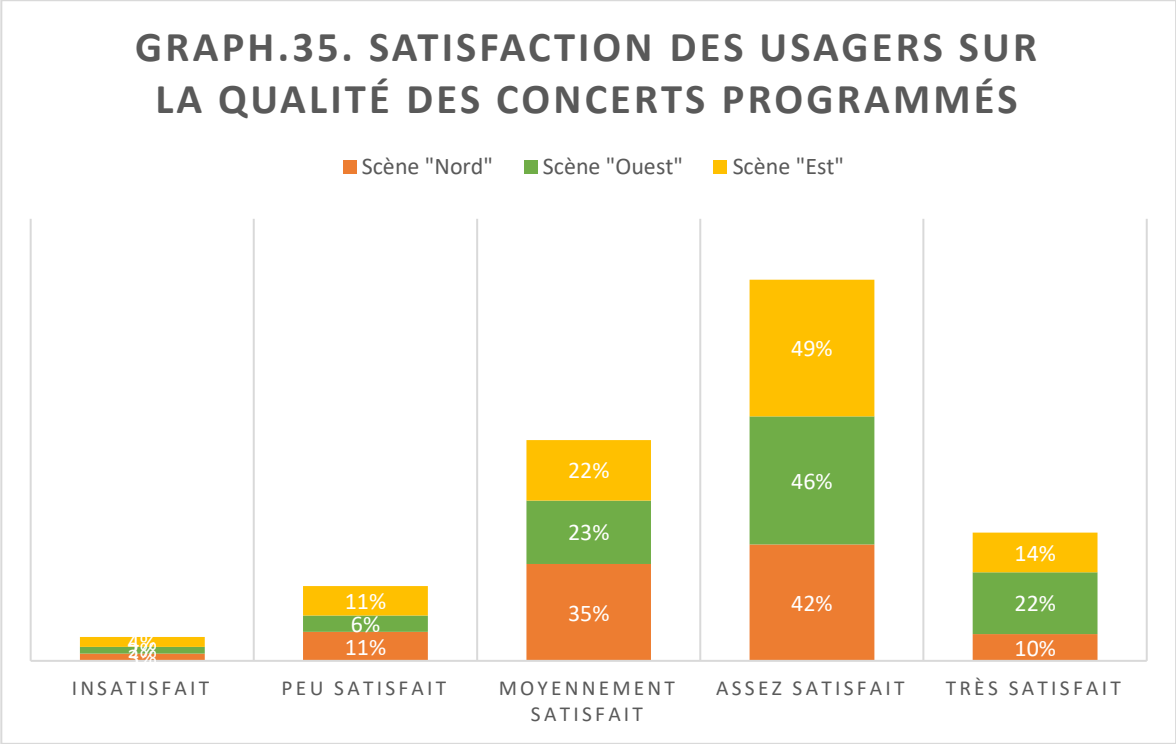
des concerts évaluée par les amateurs de metal au sein de leurs territoires musicaux varie ainsi sensiblement en fonction des scènes étudiées et correspond par ailleurs aux variations objectives de fréquence de programmation observée entre les trois scènes à partir de l'étude de leur programmation, comme le démontre le graphique suivant.



La scène « Est », pour laquelle nous avons recensé le nombre de concerts de metal le moins important sur l'année étudiée (153 concerts) récolte ainsi un taux de satisfaction moins important de la part de ses usagers (10% d'insatisfaits et 6% de très satisfaits) que la scène « Nord » (196 concerts - 9% d'insatisfaits et 12% de très satisfaits) et plus encore de la scène « Ouest » (205 concerts - 7% d'insatisfaits et 14% de très satisfaits). On peut également considérer que la connaissance de ce qui se fait « ailleurs », dans d'autres scènes locales que la leur, puisse influencer les jugements positifs ou négatifs des usagers sur la fréquence de programmation de leur espace de pratiques. L'un des amateurs de metal de la scène « Nord » exprime ainsi sa satisfaction en ces termes :

> « Il y a de quoi aller voir un concert toutes les semaines à peu près. Bien sûr on peut toujours faire plus, parce qu'il y a très peu de salles qui font des concerts quotidiennement, mais sinon c'est pas mal. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

Du point de vue de la qualité des concerts ou des groupes programmés, les réponses récoltées pour chaque scène dans le cadre du questionnaire sont en revanche sensiblement différentes.



Si les usagers de la scène « Ouest » sont ici encore les plus satisfaits de la qualité de la programmation locale (6% sont peu satisfaits et 22% très satisfaits), les usagers de la scène « Est » qui étaient les moins satisfaits en termes de fréquence sont ici 11% à être peu satisfaits de la qualité des concerts et 14% à s'estimer très satisfaits, tandis que 11% des usagers de la scène « Nord » s'estiment peu satisfaits de la qualité proposée et 10% seulement en sont très satisfaits. La plus grande insatisfaction des usagers de la scène « Nord » vis-à-vis de la qualité de leur scène peut trouver une explication dans le manque ressenti localement de salles de jauges intermédiaires capables d'accueillir des groupes de metal d'envergure internationale. Bien que globalement satisfaits par la régularité des concerts locaux au sein de leur espace de pratiques, les amateurs sont ainsi amenés de façon plus ou moins régulière à se déplacer en Belgique ou dans d'autres régions (à Paris notamment), pour accéder à des concerts de plus grande envergure, comme l'illustre les commentaires de ces deux enquêtés résidant au sein de l'agglomération lilloise :

> « Nous on a ce qu'il faut dans la région. Enfin, il m'arrive de bouger, mais il y a ce qu'il faut dans le coin. Avant, j'allais souvent au fin fond de la Belgique, mais c'était y'a 10-15 ans, quand l'essence coûtait pas 1,50 euros le litre. Maintenant si je veux aller à Vosselaar au Biebob ou des trucs comme ça, c'est tout de suite un plein d'essence et c'est super cher. Non et puis il y a beaucoup plus de concerts dans le coin qu'avant. Je veux dire il y a 15 ans, les concerts dans les bars, quand on en avait un par mois on était content. Maintenant y'en a tout le temps, partout, y'a de quoi faire toutes

les semaines. Y'a des assos qui se bougent et qui font venir… c'est pas seulement que des concerts des petits groupes du coin. Moi je m'en fous je suis dans l'underground, donc ça ça me va quoi, c'est surtout ça qui me plait. Mais si on cherche des gros groupes, il faut aller plus loin, mais bon moi je fais les fests. » (Sheb, 39 ans, Lille)

« *Donc ça tu vas en Belgique, c'est fréquent ?*
Ouais. Pour les gros groupes. Enfin gros groupes, comme ceux qui passent au Biebob quoi [à Vosselaar], qui est une salle de 150-300 personnes, parce que ça y'a plus sur Lille. A part au St Sauveur, mais bon c'est un truc à la mairie de Lille, donc y'a rarement des bons concerts. » (Nicolas, 25 ans, Lille-Lomme)

Conclusion Partie II

L'échelle des représentations

À la lumière des résultats issus de l'enquête de terrain, il semble donc intéressant de reposer la question des limites géographiques d'une scène musicale ou culturelle. En effet, suivre les déplacements des usagers nous révèle la morphologie de l'espace vécu par les pratiquants et les modalités en fonction desquelles les individus ou les groupes d'individus construisent leur perception de la scène locale. De même, s'il existe une multiplicité de points de vue sur la scène locale, c'est l'intensité des connexions entre les différents points du réseau local, composé à la fois de personnes et de lieux – lesquels ne sont pas nécessairement des acteurs directs de la scène locale, comme c'était le cas dans l'exemple des bars sans concerts ou des « QG » – qui permet d'en révéler la cohérence et le niveau de structuration. Dans les termes de la sociologie de la traduction de Michel Callon, c'est donc le consensus autour des lieux emblématiques qui – en dépit des variations d'échelle des réseaux individuels – permet de stabiliser la perception collective d'une scène locale.

Les jeux d'échelle des représentations du territoire musical sont donc mouvants et fortement conditionnés par les pratiques individuelles, mais aussi par la nature des endroits dans lesquels les individus sont implantés. En outre, la présence d'un pôle urbain qui fédère l'ensemble de la scène facilite la perception collective d'une scène locale efficace, vécue comme vivante du point de vue des usagers. La politique des villes vis-à-vis des musiques amplifiées, lorsqu'elle agit en tant qu'agent facilitateur et non intrusif, semble en ce sens être un paramètre crucial pour le développement des scènes locales. Si les usagers de ces scènes font ainsi régulièrement référence aux métropoles comme noyaux structurants de leurs territoires musicaux (particulièrement dans le cas de la scène « Ouest » et de la scène « Nord »), ils élargissent néanmoins leur perception de la scène locale à l'ensemble des lieux situés à une distance jugée raisonnable pour eux et dont la fréquence des concerts et la qualité des groupes programmés justifient le déplacement. Cette mise en réseau est rendue possible selon Jean-Pierre Augustin par la « mobilité accélérée », comprise comme processus d'appropriation des espaces vécus, qui favorise « un changement d'échelle urbaine remettant en question la distance physique comme indice de proximité sociale ».[568] Le territoire des scènes locales se configurent ainsi à

[568] Augustin J.-P., Berdoulay V., *op. cit.*, 2000, pp. 1-4.

partir de fragments différents de l'espace des relations sociales[569], par le biais d'un ensemble de pratiques ancrées dans des lieux, disséminées dans la zone géographique des déplacements aisément praticables au cours d'une soirée, pratiques auxquelles les amateurs s'attachent du fait de leur fréquentation régulière. En cela, la construction des territoires musicaux s'apparente à une forme de « bricolage » territorial, selon le terme célèbre de Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*[570]. C'est ce dont témoigne la cohérence de la scène vécue par les amateurs de metal de la scène « Ouest », laquelle se centralise, malgré les différentes échelles de déplacements individuels, au sein de deux départements voisins, appartenant à deux régions administratives différentes. La mobilité peut en ce sens être considérée comme un élément structurant des scènes locales. De la même façon, dans des scènes vécues comme plus éclatées, comme c'est le cas dans la scène « Est », les mobilités régulières dépassent très fréquemment le cadre des frontières régionales et nationales pour s'étendre vers le Luxembourg, l'Allemagne ou la Belgique. L'emploi par les amateurs de termes qui spatialisent leurs pratiques au sein d'un territoire commun représenté, tels que « ici », « le coin », « dans l'Est » ou « dans la région » caractérise la façon dont l'ensemble des acteurs qui partagent l'usage des mêmes « hauts-lieux » locaux identifiés collectivement s'entendent ainsi sur des représentations communes et une même idée de la scène locale. C'est ce qui fait, dans le cas de la scène « Est », que la « région » ne représente plus seulement l'espace territorial limité à ses frontières administratives. L'identification d'un espace d'action collectif par les acteurs de la scène metal « en région » facilite ainsi la mise en commun et la coordination des efforts des amateurs qui participent à la production de mondes musicaux localisés.

Le *hic et nunc* collectif de la scène locale

C'est le concert qui semble donc au centre de la représentation collective ou du sentiment d'appartenance à une scène locale. L'écoute d'enregistrements, la lecture de magazine, ne possèdent pas d'ici et maintenant comme condition fondamentale de leur expérience. Dans l'absolu, le support matériel rend accessible l'objet en tout temps. Le concert au contraire, nécessite la coprésence (rapport au collectif), ici (spatialisation) et maintenant (temporalité) des différents acteurs, ce qui est par ailleurs le propre du spectacle vivant. En ce sens, la scène

[569] Silvano F., « Gérer la distance : les sauts d'échelle dans les relations sociales », *Espaces et Sociétés*, n°79, 1995, p.93.
[570] Lévi-Strauss C., *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

locale est également un processus qui se manifeste au travers de la répétition de ces micro-évènements, et non pas un état de fait ou une substance qui préexisterait aux individus. Elle est éprouvée par les acteurs (avec leur corps), qui en font l'expérience répétée. La scène locale est donc un faire ensemble, y compris faire l'expérience au sens de Gustave Simmel[571] ou de George Herbert Mead[572], ancré dans l'espace, mais aussi dans le temps. Elle est un « devenir », sans cesse recréé par l'accumulation et les reconfigurations de l'ici et maintenant vécu collectivement : on ne sait jamais exactement où et quand aura lieu le prochain concert programmé, mais on sait pourtant qu'il appartient d'ores et déjà à la scène locale. Les individus et les objets sont ainsi liés les uns aux autres par la répétition du « hic et nunc ensemble ». L'ensemble de ces acteurs, individuels ou collectifs, combinent ainsi les différentes logiques de l'action qui structurent les scènes locales et sont amenés, comme le rappelle François Dubet, à « construire le sens de leurs pratiques au sein même de cette hétérogénéité »[573]. En reposant son observation sur les *subcultures* Goths en Grande-Bretagne, Paul Hodkinson avance également que l'ensemble de ces connexions entre amateurs issus de tout le pays, voire de pays différents, leur permet inévitablement d'incorporer l'idée qu'ils prennent part et participent d'un large mouvement translocal, lequel pourrait s'opposer au sentiment d'appartenance à une petite communauté locale[574]. Ainsi, même les amateurs de metal qui n'ont pas beaucoup voyagé en dehors de leur propre localité – comme c'était le cas d'un certain nombre d'amateurs rencontrés à Lille ou à Nantes par exemple – sont néanmoins susceptibles à de nombreuses occassions d'entrer en contact avec d'autres amateurs ou des groupes venus d'ailleurs. L'entretien des relations translocales sont par ailleurs très nettement favorisées par le biais d'Internet et la facilité d'usage des médias sociaux, depuis MySpace au début des années 2000, aujourd'hui très largement remplacé par Facebook dans l'usage qu'en font les acteurs des scènes locales pour se connecter entre eux, comme nous aurons l'occasion de le développer dans la troisième partie.

Pour comprendre ce qui lie les individus qui partagent la même passion pour des objets communs et les rassemble localement, on ne peut donc se permettre d'envisager la « localité » comme un état de fait. La localité représente en quelque sorte une contrainte, puisque c'est la force du territoire qui agit sur les acteurs. Quand les acteurs font le choix de quitter cette

[571] Simmel G., *La sociologie de l'expérience du monde*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986.
[572] Mead G. H., (1934), *L'esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 1963.
[573] Dubet F., *Sociologie de l'expérience*, Paris, Seuil, 1994, p. 15.
[574] Hodkinson P., « Translocal Connections in the Goth Scene » *in* Bennett A., Peterson R. A., *op. cit.*, 2004, pp. 131- 148, p. 137

localité, c'est toujours pour aller vers une autre (comme le montre par exemple François, qui quittera Paris pour venir s'installer à Nantes en raison des possibilités d'y élaborer des « synergies locales » - ce sont ses propres mots). Mais la localité est également une ressource, elle constitue un point d'ancrage à partir duquel, les amateurs de metal recomposent constamment l'espace vécu de leur scène locale. Ces territoires de pratiques représentent ainsi les « lieux du plaisir artistique »[575], au sens où Jean-Marc Leveratto les a définit dans son *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. Il ajoute en cela que « l'inscription dans un espace physique organisé et ritualisé, et l'exploration de lieux rituels de la représentation sont des activités inséparables de cette jouissance – au sens d'une prise de possession – d'un lieu de plaisir collectif »[576]. Le plaisir et la proximité agissent donc comme des forces qui rassemblent et mettent en tension les acteurs (les individus, les lieux, la musique, etc.) au sein d'un même réseau, dont il s'agit maintenant d'explorer les dynamiques et les différentes formes d'enchevêtrements.

[575] Leveratto J.-M., *op. cit*, 2006, p.218.
[576] Leveratto, *Ibid*, p.218.

PARTIE 3 :
CIRCULATONS ET RESEAUX DE COLLABORATIONS

Introduction

Comment les différents acteurs des scènes locales agissent ensemble ? Comment s'élaborent les interactions entre ces acteurs, qui poursuivent chacun des intérêts qui leurs sont propres ? Comment produisent-ils des espaces et des marchés musicaux, enchevêtrés à différentes échelles ? Selon quelles logiques se structurent et se restructurent ces espaces recomposés par la musique ? Quelles sont les dynamiques qui permettent d'appréhender la production d'une scène musicale locale et de saisir les différentes imbrications (dans le territoire, dans le temps, dans le collectif) que cela implique ?

Si nous nous sommes attachés à décrire, dans la première partie de cette thèse, les connexions abstraites qui s'établissent entre les amateurs de metal à travers le développement de goûts, de références, de systèmes de classification ou de valeurs communes, nous avons entrepris dans la seconde partie de déterminer les formes que prenaient les ancrages territoriaux et les mobilités des usagers au sein de ces scènes musicales à l'échelle locale. Nous souhaitons à présent interroger les connexions qui relient les acteurs des scènes locales dans ce que Luc Boltanski appellerait la « cité par projets »[577]. Il s'agit d'examiner la logique de justification des acteurs qui s'inscrivent dans l'action collective des scènes locales et dont la préoccupation principale est d'entrer en relation les uns avec les autres, d'établir des liens et de se mettre en réseau pour se donner les moyens de produire, promouvoir et diffuser la musique sur laquelle se fonde leur plaisir. Michel Callon parle de réseau technico-économique pour qualifier « un ensemble d'entités humaines et non humaines, individuelles ou collectives (définies par leur rôle, leur identité, leur programme...) et les relations dans lesquelles elles entrent »[578]. Ainsi, à chaque acteur humain des réseaux musicaux correspond un pôle de compétence (y compris celle des publics qui évaluent). Il s'agit donc de comprendre de quelles façons se transmettent les savoirs, les connaissances, de quelles façons et grâce à quelles formes de médiation les scènes locales parviennent à se constituer, à se structurer.

Dans le cadre de la géographie sociale et culturelle, les réseaux sont définis par Guy Di Meo comme « un assemblage de lieux émergeant d'un espace dont ils se désolidarisent partiellement pour installer entre eux, par acteurs interposés, des connexions qui leur sont spécifiques. Le réseau fonctionne dont sur la base d'un principe topologique de discontinuité

[577] Boltanski L., Chiapello E., *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
[578] Callon M., « Réseaux technico-économiques et irréversibilités », *in* Boyer R., Chavance B., Godard O., (dir.), *Les figures de l'irréversibilité en Économie*, EHESS, Paris, 1991.

spatiale et de commutation à distance entre éléments, niveaux ou échelles géographiques »[579]. En cela, la notion de réseau permet de circuler entre micro et macrostructures[580] et d'évaluer les interconnexions entre acteurs ainsi que les interdépendances qui les sous-tendent. En ce sens, Arjun Appaduraï considère que même « dans un monde qui cherche à tout rendre global » [581], le local tend toujours à résister et même à se recréer, aboutissant à des interactions et des va-et-vient constants entre local et global. Philippe Teillet rappelle ainsi que « les frontières d'un champ social sont difficiles à définir. Qu'il s'agisse des frontières nationales ou de celles d'une région, il est difficile d'admettre […] qu'un champ social […] soit limité à [un] cadre spatial. […] Les acteurs culturels régionaux travaillent sur des formes esthétiques mondialisées et sont en relation au travers de réseaux nationaux avec des pairs établis dans d'autres régions ou localités. »[582].

Cependant, l'interpénétration de la sphère globale (industrielle) et de la sphère locale (*underground*) dans le cadre des musiques populaires est souvent vue de façon binaire, soit à travers les mécanismes d'absorption de la première, soit par les stratégies de rejets de la seconde. [583] Gérôme Guibert souligne dans l'introduction *La Production des musiques amplifiées en France* que le choix des échelles d'observation, macrosociologique ou microsociologique, conditionne grandement le prisme par lequel on observera le phénomène. C'est ce choix qui conduit certains chercheurs à établir une nette séparation de ces deux sphères, et à s'interdire d'envisager toute forme de cohabitations, et encore moins de collaborations, entre elles (puisqu'elle porterait atteinte à l'intégrité de l'une ou de l'autre). Or, ces deux sphères ne s'interpénètrent pas seulement du point de vue de l'appropriation des innovations locales par la sphère industrielle ou du point de vue du dépassement de la notoriété locale par de rares groupes issus des scènes *underground* qui parviennent à se révéler auprès d'un grand public. Il ne faut pas oublier les multiples ponts qui s'établissent d'une sphère à l'autre, et qui peuvent s'observer à l'échelle macrosociologique d'une région ou d'un pays. Ces connexions se révèlent notamment à travers la trajectoire des groupes internationaux qui circulent sur les mêmes territoires que les groupes locaux, parfois et même souvent dans les mêmes salles, sinon les mêmes scènes. Elles sont opérées par les organisateurs amateurs qui

[579] Di Meo G., *Introduction à la géographie sociale*, Paris, Armand Colin, 2014, p.133.
[580] Fairley, J. « The 'local' and 'global' in popular music » *in* S. Frith, W. Straw, & J. Street (dir.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 272-289.
[581] Appaduraï, A., *op.cit.*, 2001.
[582] Teillet P., « Emmanuel Brandl, L'ambivalence du rock entre subversion et subvention, une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires », *Volume !*, 7 : 2, 2010, pp. 237-242.
[583] Gérôme Guibert, *op.cit.*, 2006, p. 36.

agissent, en même temps, comme promoteurs de la scène globale en région, mais qui se donnent de plus en plus souvent les moyens de produire des groupes de stature internationale au sein des scènes locales.

Chapitre 1. Puiser dans le local pour rayonner au-delà

Holly Kruse suggère dans un article publié en 1993 que la scène musicale « alternative » du début des années 90 qui prend sa source en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, peut être considérée comme translocale, dans la mesure où ses manifestations d'un endroit à un autre sont connectées « aussi bien de façon abstraite, à travers les goûts partagés […] que de façon concrète, à travers les réseaux sociaux et économiques »[584]. Cette idée est reprise par Paul Hodkinson dans un chapitre du fameux ouvrage de Bennett et Peterson, *Music Scenes*, qui détaille la nature des connexions à la fois abstraites (identité, goûts) et concrètes (voyages et déplacements, commerce, médias) de la scène *Goth*, à travers la comparaison de trois villes anglaises de différentes tailles (Birmingham, Leeds et la petite ville portuaire de Plymouth) [585] Ces connexions se concrétisent, par exemple lorsque les individus d'une scène rencontrent d'autres amateurs issus d'autres pays, d'autres scènes. Lorsqu'ils effectuent des déplacements au sein d'autres territoires musicaux, ils renforcent ainsi par comparaison leur affiliation à la scène dont ils sont originaires (nationale ou locale). La rencontre avec des amateurs étrangers qui ne parlent pas la même langue, mais qui partagent pourtant les mêmes goûts ou les mêmes codes, permet de penser à la fois sa différence et sa spécificité. Identifier des amateurs comme appartenant à une autre scène locale que la sienne permet de penser et rendre visible l'attachement des individus à un territoire et donc à ses spécificités locales.

Il s'agit donc maintenant d'envisager l'élargissement des territoires de pratiques à l'échelle translocale, pour comprendre de quelles façons et en fonction de quelles motivations, des acteurs inscrits au sein de systèmes d'action localisés sont amenés élargir leur zone d'influence et leurs territoires de pratiques en exportant leurs activités, et avec elles les objets qu'ils produisent, dans d'autres villes, d'autres régions ou d'autres pays. Ainsi, comme le rappellent Jean-Pierre Augustin et Alain Lefebvre, « leur logique d'action repose sur un dépassement des frontières institutionnelles, sur la diaspora des échanges, sur le développement d'un espace culturel fluide, voire même sur un ensemble de réseaux sans ancrage territorial particulier » [586]. Les groupes de musiciens ont à ce titre le plus souvent vocation à se produire à l'extérieur de leur scène locale, à un moment où à un autre de leur trajectoire artistique. Il s'agira donc d'analyser les stratégies de diffusion des groupes locaux à l'échelle locale et translocale, ainsi

[584] Kruse H., *op.cit.*, 1993, p. 33.
[585] Hodkinson P., *op. cit.*, 2004.
[586] Augustin J.-P., Lefebvre A., *op. cit.*, 2004, p. 26.

que la mobilité des groupes exogènes aux scènes locales étudiées qui viennent s'y produire. Nous observerons ensuite les stratégies de rayonnement mises en œuvre par les petits labels discographiques et leur rôle dans la circulation des objets sur les territoires, et enfin les stratégies de rayonnement national des producteurs de concerts et leur participation à la mise en réseau translocale de la scène musicale.

1.La mobilité des groupes sur le territoire

De tous les agents mobiles des scènes locales, les groupes sont probablement ceux qui font preuve de la plus grande mobilité : ils ont en effet la nécessité de se déplacer pour accroître leur visibilité, et souvent le plus loin possible. Leurs déplacements se font en général d'abord à l'échelle locale, puis à l'échelle translocale : la scène locale leur sert de tremplin et de lieu de ressource, mais leur intérêt principal est d'en sortir, d'aller à la rencontre de nouveaux publics, dans d'autres villes, d'autres régions, voire d'autres pays et ainsi se forger une « réputation scénique » [587] qui dépasse leur seule inscription locale. Chaque groupe est néanmoins attaché à une localité, dont l'échelle a tendance à s'élargir au fur et à mesure que le groupe gagne en notoriété. Le succès international du groupe de *death metal* français Gojira l'illustre particulièrement. Bien qu'on lui reconnaisse son origine landaise et que les amateurs du Sud-Ouest de la France y restent attachés, le succès en Europe et aux Etats-Unis de leur troisième album *From Mars to Sirius* en 2005 apporte rapidement au groupe une large reconnaissance par la presse nationale et internationale. Ils passent ainsi du statut de « groupe local » à celui de « groupe français ». Dès lors, le développement de la carrière de Gojira se manifeste au travers de longues tournées européennes et nord-américaines aux côtés de grands groupes internationaux tels que Obituary, Hatesphere, Children of Bodom, Machine Head, Slayer ou encore Metallica, puis en son seul nom, lui conférant la stature d'un groupe de notoriété internationale [588]. Par ailleurs, le groupe a par la suite opéré une véritable stratégie de délocalisation, puisque les membres sont aujourd'hui installés aux Etats-Unis et ont récemment ouvert leur propre studio d'enregistrement à New-York.

Le parcours de Gojira reste néanmoins atypique parmi les membres de la scène metal française[589]. La très large majorité des groupes de metal français qui s'exportent à l'étranger restent le plus souvent confinés aux réseaux locaux d'autres pays. Quand bien même, lorsqu'ils perdurent dans le temps et acquièrent une notoriété qui leur permet de rayonner au-delà de leur scène d'origine, les groupes donnent une identité musicale à une scène locale. C'est par exemple le cas de groupes comme Loudblast ou Supuration, considérés comme des précurseurs de la scène « Nord » et dont les musiciens sont fortement intégrés dans les réseaux

[587] Perrenoud M., *Les musicos. Enquête sur les musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2016, p.156.
[588] Gojira sera par ailleurs le seul groupe français nommé aux Grammy Awards 2017 dans les catégories « meilleure performance metal » et « meilleur album rock de l'année » et illustre ainsi le succès populaire et commercial du groupe qui dépasse aujourd'hui la sphère même du metal.
[589] On peut néanmoins citer les succès plus relatifs de groupes français tels que Trust, ADX, Loudblast, Cobra, Blockheads, Dagoba, Blut Aus Nord.

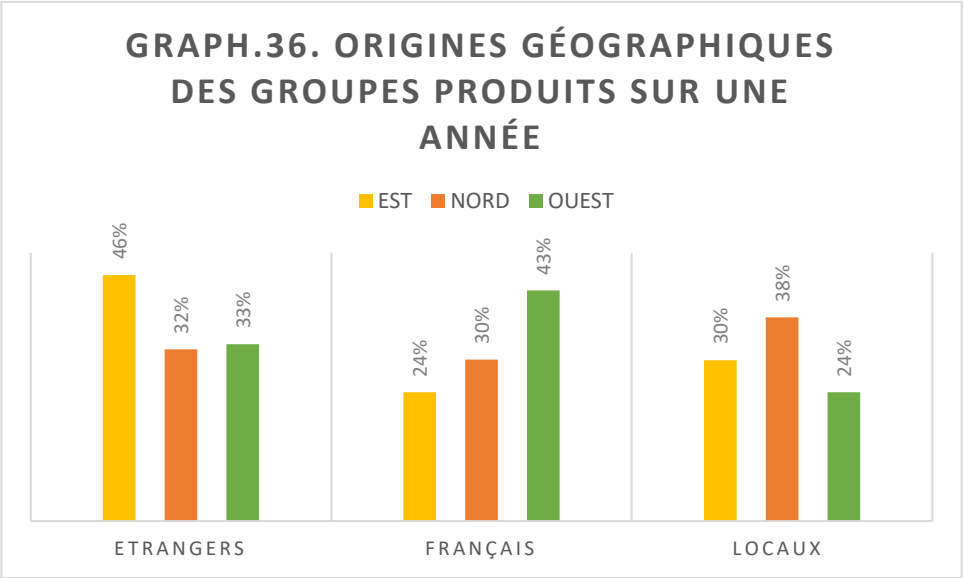
de production locaux puisqu'ils ont participé notamment à la production de concerts, à la création de labels ou de studios d'enregistrement. Par ailleurs, Gérôme Guibert établit une distinction entre la scène locale « vécue » depuis l'intérieur par ses usagers, et la scène locale « perçue » qui « se cristallise via des représentations construites de l'extérieur ». [590] Les activités des groupes ancrées dans leur scène locale d'origine, doublées de leur succès national, voire international dans le monde du metal, permettent ainsi non seulement de produire un effet de structuration au niveau local, mais également de participer à la reconnaissance et à la mise en réseau d'une scène locale à un niveau translocal. En ce sens, la scène locale agit également comme lieu de ressources d'un point de vue artistique. Pour Dominique Crozat, « le groupe qui répète dans un garage a cette double ambition : la conquête de la scène locale est en permanence référée à des groupes, des réseaux et des modes qui sont globales. Ces deux dimensions interagissent avec des dimensions intermédiaires, en empruntant tous les raccourcis possibles, sans établir une hiérarchie fixée ». [591] En visant « un horizon toujours global », les groupes utilisent ainsi en premier lieu les ressources disponibles localement, mais établissent néanmoins des stratégies de diffusion qui ne répondent pas nécessairement au maintien des systèmes d'action localisés.

1.1. Logiques d'import : l'origine géographique des groupes programmés dans les scènes locales

Pour représenter les déplacements des groupes sur le territoire, nous avons ici utilisé les données de l'étude de la programmation entre juillet 2012 et juin 2013. Pour chaque concert programmé au sein des trois scènes étudiées, nous avons ainsi recensé l'origine géographique de 380 groupes qui se sont produits sur la scène « Ouest », 311 groupes sur la scène « Nord » et 269 groupes sur la scène « Est »[592]. Certains groupes peuvent être constitués de membres géographiquement dispersés, parfois résidant dans des pays différents[593]. Lorsque c'est le cas,

[590] Guibert G., « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », *in* Dorin S. (dir.), *Sound Factory. Musique et Industrie*, Paris, Seteun, 2012.
[591] Crozat D., *op. cit.*, 2008.
[592] Voir Annexes IX, X et XI.
[593] Le fait pour le groupe d'aller rechercher des membres dans d'autres régions ou d'autres pays peut par ailleurs se comprendre en fonction de deux logiques. La première serait une logique de contrainte : la région ne dispose pas localement des talents ou compétences recherchées par le groupe. Tandis que la seconde pourrait davantage s'envisager comme une stratégie de développement de la notoriété ou de la professionnalisation du groupe : le groupe chercher à étendre son emprise territoriale en même temps qu'il tente d'adopter les conditions de productions d'un groupe professionnel afin de tendre vers une professionnalisation effective et un gain de notoriété plus efficace (se donner les moyens de devenir un grand groupe).

c'est soit la grande ville dont ils sont le plus proches, soit la ville dans laquelle ils répètent qui est choisie par les groupes pour définir leur ancrage territorial et que nous avons utilisée ici comme critère de classement. A travers cette étude, on s'aperçoit notamment que la programmation de groupes étrangers au sein des trois scènes locales répond à des dynamiques différentes selon les territoires étudiés, lesquelles sont à la fois liées aux conditions infrastructurelles des lieux de diffusion qui programment du metal au sein de chaque territoire, ainsi qu'à la situation géographique – transfrontalière ou non – de chacune de ces scènes.



La scène « Est » se distingue des deux autres scènes par la vivacité de sa programmation internationale (46% de groupes étrangers programmés au cours de l'année), dont une large part se sont produits dans des salles situées dans des villes frontalières. Pour autant, il s'agit également de la scène qui bénéficie de l'activité la moins intense, puisque la quantité de concerts de metal produits sur l'année représente 14% de moins que dans la scène « Nord » et 30% de moins que dans la scène « Ouest ». Néanmoins, parmi les 125 groupes étrangers qui s'y sont produits, 41 étaient des groupes venus des Etats-Unis (soit 33% des groupes étrangers), tandis que 15 venaient de Suède, 10 d'Allemagne, 9 du Royaume-Uni et 7 du Luxembourg. A travers l'accueil récurrent de groupes anglo-saxons et d'Europe du Nord, deux régions du monde considérées comme les plus productives en termes de musique metal, on peut ici y voir un élément explicatif à l'évaluation de la qualité de la programmation de la scène « Est » par ses usagers, dont un nombre relativement important d'enquêtés s'estimaient

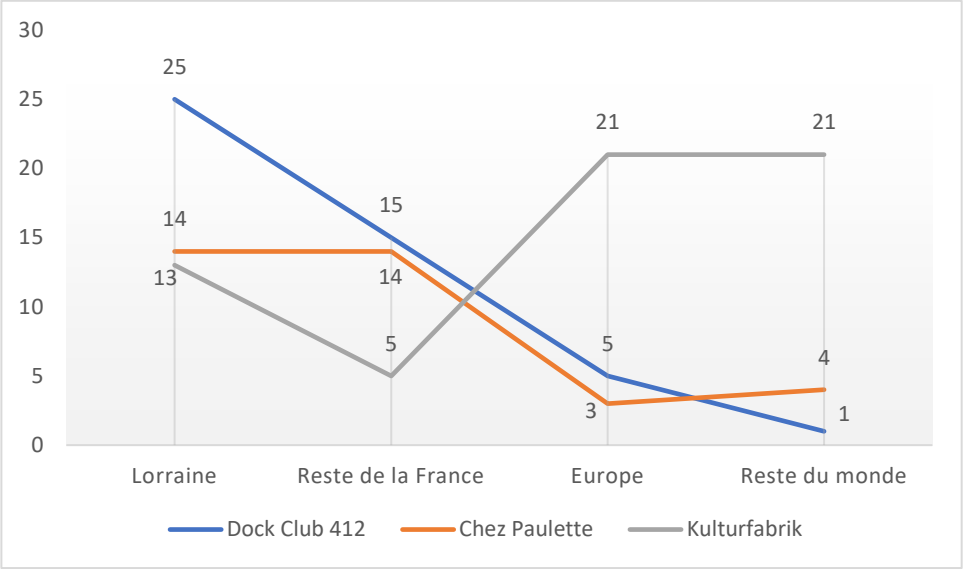
très satisfaits, bien qu'une large part d'entre eux déploraient par ailleurs la faible fréquence des concerts[594].

Comme on l'a vu dans les chapitres précédents, un certain nombre de salles étrangères sont régulièrement fréquentées par les usagers de la scène « Est » pour la qualité de leur programmation. Les publics résidant en Lorraine intègrent ainsi ces lieux situés en dehors des frontières administratives de la région ou du pays à l'espace vécu de leur scène locale. Il s'agit en particulier de salles transfrontalières dédiées aux musiques actuelles et de jauges moyennes à grandes (plus de 900 places) situées au Luxembourg (La Kulturfabrik à Esch-sur-Alzette, Den Atelier à Luxembourg-ville), en Allemagne (Le Garage à Sarrebruck), ou en Belgique (L'Entrepôt à Arlon). Dans l'Est, ce sont ainsi ces salles situées à l'étranger et à directe proximité des frontières qui font office de réseau primaire de diffusion pour la musique metal et qui disposent d'une position dominante au sein de l'espace culturel de proximité, en captant les publics lorrains qui profitent ainsi de la programmation de groupes réputés internationalement.

Nous avons ici comparé les origines géographiques des groupes produits dans trois salles parmi les plus fréquentées par les amateurs de metal de la scène « Est » et qui ont programmé plus de dix concerts de metal sur l'année étudiée. Il s'agit du centre culturel luxembourgeois Kulturfabrik[595] (jauge modulable de 950 places), située dans la commune d'Esch-sur-Alzette au Luxembourg qui borde la frontière française et qui a programmé 19 concerts de metal sur l'année. Le Pub rock Chez Paulette (550 places) est une salle de concert privée située dans le village de Pagney-derrière-Barine en Meurthe-et-Moselle à proximité de la ville de Toul, a de son côté programmé 12 concerts sur l'année. Le Dock Club 412 (d'une capacité d'environ 150 places) est quant à lui un café-concert aujourd'hui fermé, qui était localisé dans la ville de Marange-Silvange en Moselle à proximité de Metz et a produit 15 concerts de metal sur l'année étudiée.

[594] Voir Partie II, Chap. 3.
[595] Il s'agit d'un Centre culturel géré par l'associtation du même nom, et qui bénéficie du soutien financier du Ministère de la Culture & de la Ville d'Esch/Alzette.

Graph.37. Origines géographiques des groupes par type de salle



De façon mécanique, les caractéristiques infrastructurelles de chacune des trois salles est directement corrélée au type de groupes qu'elles sont en capacité de recevoir. Les groupes internationaux sont ainsi très largement représentés au sein de la programmation de la salle luxembourgeoise Kulturfabrik (21 groupes européens et 21 issus du reste du monde) qui disposent par ailleurs d'une équipe de programmateurs professionnels, tandis que la diffusion de groupes internationaux reste occasionnelle dans la programmation des deux autres salles lorraines, qui délèguent le plus souvent leur programmation aux associations locales amateur. Le café-concert du Dock Club 412 apparaît ainsi sans surprise comme un lieu de diffusion privilégié pour les groupes lorrains (25 groupes programmés), bien que la salle Chez Paulette ainsi que la Kulturfabrik offrent néanmoins des opportunités de diffusion considérables pour les groupes locaux (respectivement 14 et 13 groupes lorrains programmés), en particulier dans le cadre des « premières parties » de groupes issus d'autres régions ou d'autres pays. Les cafés-concerts apparaissent ainsi comme le principal lieu d'expression des musiciens locaux et s'intègrent ainsi à un réseau secondaire de diffusion[596], dans lequel petites salles et salles de jauges intermédiaires représentent les principales opportunités de diffusion pour les groupes locaux ou nationaux.

La situation géographique transfrontalière de la scène « Nord » répond néanmoins à des logiques de diffusion assez différentes de celles observées dans l'Est, puisque seuls 32% de

[596] Sinigaglia J., « Quel(s) territoire(s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant », *Culture études*, 2013/4 (n° 4), p. 1-12.

groupes étrangers y ont été programmés, tandis qu'il s'agit de la scène qui a programmé le plus de groupes issus de son propre territoire (38% de groupes locaux). Seconde particularité, la nationalité la plus représentée parmi les groupes étrangers est la Belgique avec 27 groupes programmés[597] (soit 27% des groupes étrangers), tandis que 16 groupes venaient du Royaume-Uni[598] et 13 groupes des Etats-Unis (qui ne représentent ici que 13% des groupes étrangers). La plupart des groupes belges programmés au cours de l'année se sont par ailleurs produits dans des cafés-concerts lillois de petite jauge (moins de 100 places) et ont été invités par des associations locales amateur. En cela, les liens transfrontaliers entre amateurs de metal belges et français engagés dans des groupes ou des associations d'organisation de concerts sont particulièrement visibles. La proximité et les échanges avec la scène locale belge est d'ailleurs également perceptible dans la composition et l'origine géographique des groupes recensés, dont les membres sont parfois issus des deux pays (Anthanide, Adraste). A l'inverse de la scène « Est », où les mobilités transfrontalières étaient surtout le fait des publics et s'établissaient davantage selon des logiques de consommation d'évènement musicaux de plus grande envergure, on observe ici une mobilité inversée, où ce sont les petits groupes belges qui semblent attirés par les opportunités de diffusion que représente le réseau secondaire de la scène « Nord », composé de petites salles et d'associations d'amateurs en particulier polarisés au sein de la métropole lilloise.

La scène « Ouest », qui est celle dans laquelle la programmation de concerts de metal à l'année est la plus intense, se distingue par une programmation qui privilégie dans une large proportion la diffusion de groupes français issus d'autres région (43%) ainsi que les groupes étrangers (33%), tandis que les groupes locaux semblent bénéficier d'une moins grande visibilité (24% de groupes locaux programmés). Parmi les groupes étrangers programmés, 41 viennent des Etats-Unis (soit 32% des groupes étrangers) et 11 du Royaume-Unis, 9 d'Allemagne, 7 de Norvège, 7 du Canada et 7 de Finlande. Du côté des groupes français programmé, 42 groupes étaient en provenance de Paris. Ces logiques de programmation s'expliquent notamment par l'abondance de salles de jauges intermédiaires adaptées à la diffusion de groupes de metal (Le Ferrailleur à Nantes, l'Antipode, le Liberté et l'Ubu à Rennes) et à la présence d'organisateurs locaux professionnalisés (Garmonbozia). La scène « Ouest » représente en cela le réseau de diffusion le plus adapté à la programmation de groupes anglo-saxons d'envergure internationale, ainsi que de groupes français de notoriété souvent nationale, mais draine

[597] Dont deux groupes « mixtes » France/Belgique.
[598] Dont un groupe « mixte » Nante

également un nombre important de groupes français de petite ou moyenne envergure, car elle dispose d'un réseau solide de lieux de diffusion constitué à la fois de cafés-concerts spécialisés (La Scène Michelet et Le Floride à Nantes, ainsi que Le Mondo Bizarro à Rennes) et de salles de taille intermédiaires. En plus de cela, l'attractivité que représente le Hellfest, dont les acteurs sont fortement ancrés localement, n'est pas à négliger dans l'attractivité que représente la région pour les groupes extra-locaux.

1.2.Mobilité des groupes locaux au sein de la scène locale

A l'intérieur même de leur région, les groupes locaux sont eux-mêmes particulièrement mobiles. Les soirées organisées dans de petites salles et bars-locaux constituent le plus souvent les premières opportunités de concerts et permettent aux groupes de « se faire la main », tout comme de développer leur réseau. Dans son enquête sur les musiciens ordinaires, Marc Perrenoud insiste ainsi sur la nécessité pour les musiciens « de constituer et d'entretenir un réseau local de relations personnelles et de partenariats sur lesquels on peut compter » [599] et qui permettent aux groupes de multiplier les possibilités de diffusion au sein du réseau local.

Les « stratégies » d'export de chaque groupe sont variables. Certains groupes peuvent chercher à jouer en dehors de leur région très tôt, quand d'autres vont construire de véritables « carrières locales » sans nécessairement chercher à accroître leur espace d'expérience. Pour ces derniers, un certain nombre de contraintes d'ordre familiales ou professionnelles peuvent ainsi limiter la mobilité des musiciens. Le poids financier peut également s'avérer être un frein, puisqu'à un niveau amateur, les groupes locaux se retrouvent souvent contraints de financer leurs premières tournées avec leurs ressources économiques personnelles. [600]

Certains groupes locaux se sont ainsi particulièrement illustrés au cours de l'année étudiée par l'intensité des concerts qu'ils ont donnés localement. Dans la scène « Nord » en particulier, les nombreuses opportunités offertes pour les groupes locaux de se produire au sein de leur scène grâce à l'intense activité ainsi que la multitude de cafés-concerts, bars concerts et petits lieux de diffusion dispersés sur le territoire sont des facteurs perceptibles de la grande mobilité locale de certains groupes régionaux. Quatre groupes ont ainsi donné plus de dix concerts

[599] Perrenoud M., *op. cit.*, 2016, p.228.
[600] A ce titre, Fabien Hein décrit de façon détaillée l'économie de l'activité scénique du groupe du punk rock lorrain Flying Donuts, dont il constate notamment que sur pas moins de 269 concerts donnés en six années et pour lesquels ils perçoivent des cachets ou défraiements aux montants aléatoires, « les recettes du groupes sont inférieures à leurs dépenses ». Hein F., *op. cit.*, 2011b p. 100.

locaux sur l'année, dont l'un d'entre eux (le groupe de *death-thrash* nommé 12.7) cumule même 17 concerts sur l'année étudiée.

Tab.8. Groupes ayant réalisé plus de 10 concerts sur chaque scène au cours de l'année étudiée

Scène « Nord »			Scène « Est »			Scène « Ouest »		
Groupes	**Concerts**	**Origines géographiques**	**Groupes**	**Concerts**	**Origines géographiques**	**Groupes**	**Concerts**	**Origines géographiques**
12.7 [death/thrash]	17	Mazingarbe	**GHORD [heavy thrash]**	10	Nancy	**WORMS EAT HER [death metal grind]**	12	Nantes
BLACK JUJU INC [metal doom]	11	Lille	**SIPPING [néo]**	8	Metz	**STINKY BOLLOCKS [hardcore/punk]**	8	Clisson
DUSK AND DARKNESS [epic metal]	10	Lille	**AMNEGA [thrash/death]**	7	Metz	**LAPSE OF TIME [hardcore/metal]**	7	Clisson
LAPPALAINEN [folk metal]	10	Lille	**DEHUMANIZE [death metal]**	7	Metz	**STEEL RANGERS [glam metal]**	7	Vendée
ALWAID [heavy sympho]	8	Lille	**STRANGLED BRAINZ [metal alternatif]**	7	Metz	**ELLIPSE [metal / hardcore]**	6	Nantes
SLAUGHTERED [death metal]	9	Lille	**ANUNAKI [sludge/black/core]**	5	Nancy	**IN MY CHEST [hardcore]**	6	Vendée
HAIRCUTS THAT KILL [heavy metal]	8	Belgique (Tournai)	**BLOODY MARY [hard rock]**	5	Nancy	**KARMA ZERO [metalcore]**	6	Nantes
THE WITCH [metal stoner]	8	Douai	**NIHILISM [thrash/death]**	5	Thionville	**RUSTY DEAL [hard rock / stoner]**	6	Nantes
HAMMERSHOCK [death]	7	Valenciennes				**WAR INSIDE [death black]**	6	Nantes
ANTHANIDE [prog metal]	6	France/Belgique				**BLACK MAMMOUTH [metal punk]**	5	Rennes
LOUDBLAST [death/thrash]	6	Villeneuve-d'Ascq				**HANGOVER [heavy]**	5	Nantes
ZAANG [metal alternatif progressif]	6	Lille				**HEXECUTOR [thrash]**	5	Rennes
THE BETRAYER'S JUDGEMENT [hardcore]	5	Lille				**NECROWN [brutal death]**	5	Vallet

Nous avons également pu constater qu'au sein de chaque scène, les organisateurs locaux participent pour la plupart à l'élaboration de stratégies de valorisation des groupes locaux. De nombreux organisateurs de concerts interrogés au cours de l'enquête de terrain revendiquaient

le fait de vouloir mettre à l'honneur les productions locales qu'ils estiment méritantes. Ainsi, dans l'Est, l'association Damage Done Prod illustre ce principe partagé par des nombreuses associations locales, qui consiste à placer des groupes représentatifs de la scène locale lors de concerts où ils sont amenés à produire des groupes internationaux :

> « A l'occasion du Haunting the Chapel [festival messin] on lance chaque année un appel à candidatures. Et ça c'est un truc qui est vachement bien parce qu'on découvre énormément de groupes qu'on fait jouer souvent suite à ce truc-là. Parce que des fois tu dis putain merde, ça vient de chez nous et en fait tu ne connaissais pas, et au final ça bute à crever. Donc là par exemple pour Haunting The Chapel, on a défini le truc, c'est deux artistes régionaux par soir et deux têtes d'affiche. Ça on s'y tient. Des fois, quand on a des plateaux, on essaie de faire comme on peut, mais on essaie de faire jouer au minimum un groupe. Après, s'il y a des groupes qui nous plaisent, mais qu'on ne peut pas faire jouer sur le festival, on les fait jouer plus tard sur d'autres dates. » (Max, 27 ans, Metz)

Certains évènements reposent également plus spécifiquement sur la valorisation des talents locaux comme c'est en particulier le cas du Nantes Metal Fest, pour lequel la stratégie de programmation affichée par les organisateurs est de produire une majorité de groupes issus de la scène locale :

> « *C'est vraiment un festival local avec des groupes locaux ou il y a des têtes d'affiche extérieures ?*
> Alors, c'est une bonne question, la première année il y avait que des groupes Nantais. La deuxième année on a ouvert un peu, il y avait des groupes Rennais, des groupes de Paris, cette année ça va être le cas aussi. Parce qu'on ne peut pas faire que les groupes nantais, au bout d'un moment tu t'épuises, assez logiquement, et puis c'était pas forcément le but. Après le but, c'était d'avoir à peu près 60% de groupes locaux au festival. Et généralement les têtes d'affiche, comme cette année, elles vont être parisiennes principalement. » (François, 32 ans, Nantes)

Si l'activité scénique des groupes à l'échelle locale s'avère donc déterminante dans l'élaboration des carrières de musiciens amateur, leur mobilité extrarégionale représente également un enjeu décisif pour la reconnaissance de leurs talents.

1.3.Logiques d'export : la mobilité des groupes locaux à différentes échelles

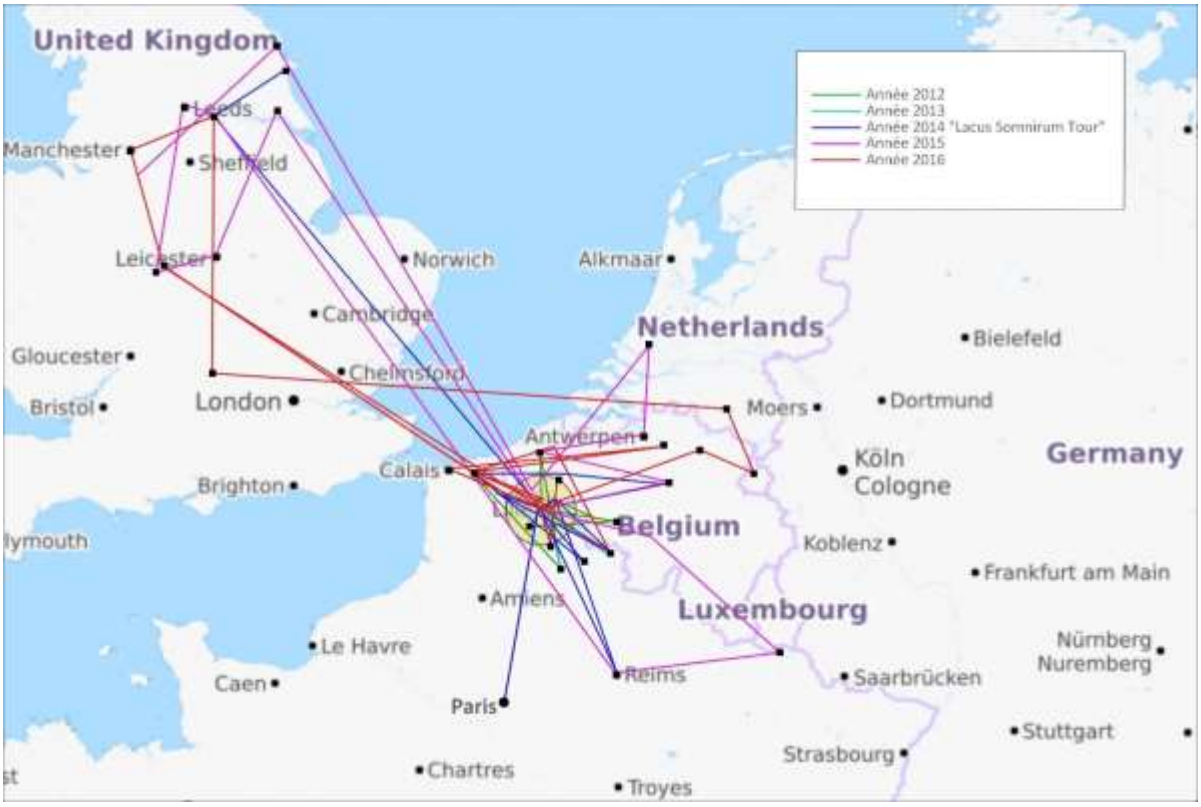
Jouer dans d'autres régions ou d'autres pays que l'endroit d'où l'on vient comporte ainsi un certain nombre de bénéfices symboliques : le développement de sa notoriété, l'occasion de jouer dans des lieux prestigieux, de rencontrer d'autres amateurs et développer des liens

translocaux, ou encore une forme d'accomplissement personnel. Cela peut néanmoins supposer un certain nombre de déficits éventuels : frais plus importants que les gains, éloignement familial, difficulté à disposer de congés, mauvaises conditions d'accueil, concerts sans public. Jeremy Sinigaglia note **que, d'un point de vue régional,** « la distance parcourue peut être perçue comme un signe de qualité artistique et de reconnaissance professionnelle », quand la durée et l'étendue d'une tournée **musicale** sont quant à elles « censées témoigner du succès de l'œuvre des artistes »[601]. Réaliser des tournées à l'étranger ou hors région reste ainsi une stratégie d'autopromotion souvent satisfaisante pour les groupes amateurs, quand bien même ils auraient financé eux-mêmes le voyage et joué devant un public épars dans un club douteux situé au fin fond de la Russie.

Afin d'illustrer l'importance que revêt la scène locale comme lieu de ressource dans la carrière des groupes, nous avons ici retracé la trajectoire territoriale du groupe lillois de *heavy metal* symphonique Alwaid, qui a réalisé 8 concerts dans la scène « Nord » au cours de l'année étudiée. Le groupe, qui s'est fondé en 2012 et est toujours actif aujourd'hui, a réalisé entre 2012 et 2017 une trajectoire géographique qui traduit de façon visible les allers-retours constants qu'opèrent les groupes locaux dans leurs « stratégies de carrières ». Elles s'élaborent entre exploitation de leur ancrage local et tentatives d'étendre leur notoriété au-delà de leur région d'origine et, idéalement, à l'étranger. En cinq années, et au moment du dernier recensement pour notre enquête, le groupe a ainsi réalisé 97 concerts, dont 42 ont eu lieu dans les départements du Nord ou du Pas-de-Calais, ce qui représente 43% des concerts réalisés par le groupe sur les cinq années d'observation. A cette occasion, ils ont ainsi écumé une très vaste gamme de petits lieux de diffusion répartis sur l'ensemble du territoire de la scène locale, parmi lesquels on retrouve chacun des lieux emblématiques de la scène metal du Nord de la France. Le groupe s'est également produit à 27 reprises en Belgique, ce qui dénote ici encore des échanges récurrents qui s'établissent entre acteurs des scènes metal des deux pays au sein de la scène « Nord ». Le groupe s'est enfin produit 19 fois au Royaume-Uni et 3 fois aux Pays-Bas à partir de l'année 2014, alors qu'ils sortent un premier album et s'engagent dans une tournée internationale. Pour porter davantage le regard sur la façon dont se construit la trajectoire territoriale du groupe dans le temps, nous avons ici découpé l'activité du groupe par année, ce qui permet de mettre en évidence la construction progressive de la carrière d'un groupe local à l'échelle internationale.

[601] Sinigaglia J., *op. cit.*, 2013, p. 8.

Carte 18. Trajectoire des concerts du groupe Alwaid entre 2012 et 2016.



La première année du groupe en 2011 est marquée par cinq premiers concerts, tous réalisés dans les cafés-concerts lillois (Le Select, La Rumeur et La Chimère) qui sont également les plus réputés de la scène metal locale. La deuxième et troisième année d'activité (11 concerts en 2012 et 10 en 2013) témoignent d'un premier élargissement géographique de leur rayon de diffusion avec des concerts donnés dans différents cafés-concerts du Nord et du Pas-de-Calais, ainsi que quatre premiers concerts en Belgique à directe proximité de la frontière française (Mons, Tournai, Hautrage et Mourcourt). La progression du groupe au cours des deux années suivantes est jalonnée par différents évènements, au premier rang desquels la sortie de leur premier album autoproduit (2014). Ils en feront la promotion à l'occasion d'une tournée de 15 dates en France, dont Reims et Paris, ainsi qu'en Belgique, tournée qui se terminera par leurs deux premiers concerts en Angleterre, à Selby (Yorkshire du Nord) et Bridlington (Yorkshire de l'Est). A la suite de cette première tournée, la mobilité du groupe s'est considérablement accrue puisqu'ils réalisent 18 concerts l'année suivante, dont sept au Royaume-Uni, ainsi qu'un premier concert à Breda, aux Pays-Bas, puis 23 nouveaux concerts en 2016, dont quatre au Royaume-Uni, deux aux Pays-Bas et cinq en Belgique. Malgré leur grande mobilité, le groupe continue néanmoins de se produire régulièrement au sein des cafés-concerts du Nord et du Pas-de-Calais : à trois occasions en 2015 et sept fois en 2016.

On peut observer que la scène locale sert ici nettement de lieu de ressource, voire de tremplin, pour leur permettre chaque fois de repartir. Au cours des quatre années observées, ils ont ainsi ratissé presque l'ensemble des bars concerts qui programment habituellement du metal en région et continuent de le faire entre chaque voyage à l'étranger. La consolidation de leur *fan base* ou du réseau d'interconnaissances locales semble à ce titre très importante dans le développement de la carrière d'un groupe. Leur notoriété locale semble d'ailleurs avoir d'autant plus de chance de s'accroître lorsqu'ils reviennent de concerts à l'étranger, ce qui leur confère en quelque sorte une « aura » transnationale auprès de leur public local. L'importance de la constitution et de l'entretien d'une *fan-base*[602] locale s'est avérée d'autant plus décisive pour le groupe qu'ils sont parvenus, en l'activant, à autoproduire un second album sorti en 2017 grâce à une campagne de financement collaboratif lancée sur la plateforme Ulule et pour laquelle ils ont récolté 5 026 €[603]. On peut également constater qu'au cours de ces quatre années, le groupe n'a donné qu'un seul concert à Paris, à l'occasion de la tournée de 2014. Cet élément vient corroborer l'idée que les scènes translocales entraînent un phénomène de décentralisation de l'activité musicale, dans le sens où elles offrent rapidement un grand nombre d'occasions de se produire à l'étranger. Paris ne semble plus être, par conséquent un passage obligé pour construire une carrière extra-locale, même si les groupes restent le plus souvent symboliquement attachés au principe de s'y produire au moins une fois.

2. Les stratégies de rayonnement d'un label et la circulation des objets

Outre les réseaux d'interconnaissances qui s'élaborent au cours des mobilités générées par les publics ou les groupes qui se déplacent sur les territoires, d'une scène locale à l'autre, ou d'un pays à l'autre, le rayonnement des groupes lors des tournées implique aussi la circulation des objets qu'ils produisent et diffusent à l'occasion de leurs rencontres avec les amateurs. On pense bien entendu aux albums produits, souvent vendus à l'occasion des concerts, mais également aux t-shirts, ainsi que tout autre objet de *merchandising* à l'effigie des groupes, qu'il faut également envisager comme autant de "traces" laissées par les musiciens sur leur route et au fil de leurs rencontres avec d'autres amateurs. L'accessibilité grandissante depuis le début des années 2000 des objets musicaux ou de *merchandising* sur Internet, tout comme

[602] Dans son ouvrage sur la musique et les stratégies numériques, Virginie Berger développe notamment le modèle économique à l'usage des groupes qui permet aux musiciens de développer une stratégie d'auto-production à travers le développement d'une stratégie « direct-to-fan ». Berger V., *op. cit.*, 2012.
[603] Page Ulule disponible à cette adresse : https://fr.ulule.com/alwaid-nouvel-album/

la dématérialisation des supports enregistrés, ont de la même manière considérablement amplifié la circulation des objets qui dessinent eux aussi des trajectoires translocales aptes à capter de nouveaux publics et à diffuser les productions les plus confidentielles sur de vastes territoires.

A ce titre, les labels musicaux[604] participent grandement à la diffusion et à la distribution, par leurs propres réseaux, des talents locaux et des objets qu'ils produisent en mettant leurs productions en ligne, mais aussi en se déplaçant eux-mêmes pour vendre les objets qu'ils promeuvent sur des stands à l'occasion de concerts ou de festivals. Les petits labels indépendants amateur de musique metal que nous avons pu observer au cours de l'enquête (Les Acteurs de l'Ombre à Nantes, Emanes Metal Records à Roubaix, Kaotoxine à Lille) et dont les activités sont principalement ancrées au sein des scènes locales étudiées, jouent ainsi un grand rôle dans le développement de réseaux translocaux, parfois à très large échelle. Non seulement en signant des groupes étrangers, mais aussi en diffusant les productions locales internationalement et en orientant leur promotion vers d'autres marchés de niches de la même obédience musicale situés à l'étranger.

Le cas du label Emanes Metal Records, basé à Roubaix, est éclairant à bien des égards pour évaluer le rôle joué par les labels dans la circulation des objets. Bien que s'agissant d'un petit label local qui fonctionne en autodistribution et géré par le seul dévouement quotidien d'un unique individu, Emanes a cumulé depuis sa fondation en 2006 plus d'une cinquantaine de sorties. L'ensemble du « cheptel » du label se compose ainsi de 29 groupes issus de 12 pays différents, qui officient tous dans un registre bien spécifique de la scène metal, à savoir le metal extrême dit « *old-school* » (*thrash*, *heavy*, *doom* et *black* metal).

Bien que le premier groupe signé sur le label soit issu de la scène locale « Nord », largement arpentée par le fondateur du label, Laurent, depuis le début de son adolescence dans le Nord de la France, un nombre croissant de groupes nationaux, puis internationaux (13 groupes étrangers au total) viendront au cours des dix années suivantes compléter le catalogue d'Emanes. Les débuts du label sont ainsi marqués par les proximités amicales et géographiques, qui amènent pour la première fois Laurent à produire l'album d'un groupe de *black metal* issu de la ville d'Hazebrouck, non loin du village où réside Laurent depuis son enfance, dans le but principal d'aider des amis à sortir une version vinyle de leur album :

[604] Les principaux labels de production de musique metal français sont Listenable, Osmose Production, Season of Mist, Holy Records, Earache Records, Overcome Records.

> « C'est complètement du hasard. Parce que j'ai justement mes potes de Lord, qui avaient sorti leur deuxième album sur un label japonais, uniquement en CD. […] Et ce label là ne faisait pas de vinyle, à l'époque en tout cas. Donc [le groupe] voulait une version vinyle. Il se trouve que j'avais le pognon pour, j'ai trouvé en Belgique une usine de pressage, je n'y connaissais rien du tout et je pensais faire juste un pressage pour eux. J'y suis allé avec les bandes, je ne connaissais rien pour faire l'artwork, j'ai tout appris. C'était pas prémédité, je voulais sortir le vinyle de Lord, c'est tout, sans plan. Et du coup, je me suis pris au jeu. Après il y a eu Bottle Doom Lazy Band. »

Suite à une première expérience satisfaisante, Laurent réitèrera l'année suivante avec la production du premier album du groupe de *doom metal* de Poitiers, The Bottle Doom Lazy Band, qu'il découvrira cette fois grâce au réseau social MySpace et par affiliation avec le groupe de *doom metal* parisien Rising Dust, dont il produira également deux albums par la suite :

> « En deuxième. Bottle Doom, c'était la pleine époque de MySpace, en 2006. […] Donc après MySpace, j'aimais bien Rising Dust, le groupe français. D'ailleurs, j'ai sorti la version vinyle de leur premier album. Et donc, sur la version française de Rising Dust, je vois The Bottom Lazy Band, je me dis tiens, c'est quoi ? C'est un drôle de nom, je vais voir, et j'ai adoré le chant, j'ai adoré… Donc voilà, Bottle Doom est devenu la deuxième sortie Emanes. »

En tout, sept groupes issus de la scène locale Nord seront signés sur le label (Lord, Children of Doom, Excalibur, Infinite Translation, Armageddon, Surpuissance et Spirit), mais aussi neuf groupes issus d'autres régions françaises et 13 groupes étrangers, dont l'ensemble des productions restent néanmoins relativement confidentielles. Emanes est en ce sens ce que l'on pourrait qualifier de « label indépendant international de niche ». Bien que son mode de production repose intégralement sur l'autoproduction, le catalogue d'Emanes a une dimension internationale : il s'adresse à des publics de spécialistes tout à la fois français et étrangers. Pour optimiser les chances de voir ses productions trouver leur public, Laurent s'emploie donc à développer une plateforme de distribution en ligne grâce à son site internet, mais également à arpenter les rassemblements d'amateurs de metal *old-school* dans lesquels il expose les albums de son catalogue de façon régulière. Les festivals, comme lieux de rassemblement, sont à ce titre des points de rencontre stratégiques, dans lesquels se côtoient l'ensemble des acteurs qui se rassemblent autour d'une même idée de la musique : les publics, mais aussi les membres d'associations, les groupes, ou encore les autres labels avec lesquels les liens se tissent :

« *Et donc avec le stand, tu déplaces dans les fests, les concerts ?*
Ouais, je suis allé plusieurs fois jusqu'à Nantes, au Ferrailleur et y'a une autre salle…
La Scène Michelet, Le Floride ?
Michelet, ça doit être la scène Michelet, où j'étais allé voir Eviceration qui jouait là-bas, avec un groupe de Poitiers vachement bien. Et puis un autre concert où il y avait Manzer et tout ça. Mais bon j'essaie de faire gaffe quand même, parce que c'est pas toujours évident. A Nantes, j'ai de la famille à Poitiers donc ça va, mais sinon avec le péage et le déplacement, pareil c'est un budget. Je suis allé en Normandie y'a pas longtemps, y'avait deux dates intéressantes à Caen et à Lisieux en deux jours, y'avait Hürlement qui jouait avec Trashback et Desillusion, donc trois groupes Emanes, je me suis dit allez, je vais y aller deux jours. Mais j'ai perdu de l'argent au final, même si j'ai vendu. Mais c'est bien au final les gens voient notre stand. Il faut aller partout. Je suis déjà allé plusieurs fois à Marange-Silvange [en Moselle] pour les groupes qui passaient là-bas. Soit il y avait un groupe Emanes, mais pas systématiquement. Et puis sinon beaucoup en Allemagne. Je vais au moins 3 fois en Allemagne par an, au Keep It True. Et là quand t'as ta place, faut pas la lâcher, c'est un peu plus cher pour s'installer, mais là c'est vraiment dans mon style. Le Hammer of Doom et le Metal Assault aussi, et puis beaucoup en Belgique. Je connais pas mal d'assos en Belgique maintenant, donc je peux y aller, souvent je ne paye même pas d'installation, je les connais bien. Et puis aussi en Hollande, le Very Heavy Festival, le Heavy Metal Maniacs Festival. En Belgique par exemple là y'a un truc super, c'est le No Compromise Festival à La Louvière. Y'a deux groupes Emanes, Sanctuaire et Hürlement, mais sinon t'as des groupes plus extrêmes, c'est vraiment du pur metal. L'année passée c'était la première édition et y'avait Attic, Evil Invaders, Slaughter Messiah, c'est vraiment des passionnés qui font ça et en plus ils sont excellents. Alors c'est le même jour que le Raismes Fest, donc je ne vais pas au Raismes Fest, bon c'est moins ma came de toute façon, c'est autre chose, mais sinon j'irais pour exposer, je l'ai fait dans le temps. Mais maintenant il y a toujours autre chose, souvent je suis soit en Allemagne, soit en Belgique. J'essaye d'aller là où ça me plait le plus aussi bien sûr et où j'ai plus de chances de trouver un public qui correspond au label. […] Je vais des fois loin, je vais en Grèce aussi. En Grèce, j'expose mon stand là-bas. Je prends ce que je peux dans l'avion et je mets ma banderole Emanes Metal. »

En ce sens, on s'aperçoit ici que plus le créneau stylistique s'avère étroit et spécialisé, plus il y a nécessité pour les acteurs qui inscrivent leur activité dans des niches musicales de se déplacer loin pour aller à la rencontre des amateurs. Se déplacer implique néanmoins des coûts (frais de péage autoroutiers par exemple), qui sont inégaux d'un pays à l'autre et peuvent constituer un frein aux déplacements :

> « *Du coup tu es quand même plus tourné vers l'étranger que vers le reste de la France ?*
> Ouais. De fait, et par le public. […] Je connais plein de passionnés en France, mais ils sont partout en France en fait, un peu éparpillés. Et puis aussi, pour se déplacer en France, c'est tout de suite plus cher. Et c'est ça aussi qui tue la scène je crois, le péage. »

Le poids économique de la mobilité des objets transparaît également dans le cadre des échanges commerciaux qui s'établissent par la vente en ligne des objets discographiques :

> « Je fais un forfait [frais de port] à 5,50€. Donc si tu commandes un cd ou dix cd, tu payes 5,50€ de port. Donc ça c'est bien, mais bon des fois, quand ça vient d'Amérique du Sud, je suis vachement perdant. »

Quand ce n'est pas Laurent qui se déplace avec son stand pour aller à la rencontre des publics, les ventes par correspondance via le site du label Emanes sur Internet ainsi que d'autres plateformes de vente en ligne permettent aux publics lointains ou qui n'ont pas l'occasion d'avoir l'accès physique à la production discographique du label de commander les objets qu'ils convoitent. Ici encore, la zone d'influence du label semble très vaste et renforce ainsi la circulation internationale des objets, laquelle contribue à la construction translocale de la cohérence stylistique d'un genre musical de niche[605] :

> « Aujourd'hui, j'ai envoyé un cd en Allemagne. Et là j'en ai deux sur le feu, j'attends les paiements, j'en ai un aux Etats-Unis, un en France. A peu près la moitié de mes clients sont français, et on va dire maintenant il y a la moitié d'un peu partout. »

Pour optimiser la circulation des objets produits, Laurent est également amené à concevoir différents types de supports de communication, telles des affiches qui participeront localement à la mise en visibilité des artistes de son catalogue, mais aussi des *flyers*, qui constituent en tant que tels des supports de communication autonomes, bien que périssables. Les encarts publicitaires disposés stratégiquement dans la presse musicale spécialisée permettent également de favoriser la mise en réseau des amateurs avec les objets :

> « Les flyers comme ça [il me montre l'un de ses *flyers* de promotion], dans tous les cd y'a un flyer. Y'a tous mes contacts dessus, même mon adresse maintenant, mon numéro de téléphone, tout. Tu vois, y'a une photo du truc, le Facebook, le site, le webshop, l'adresse e-mail et derrière t'as même l'adresse postale, le numéro de téléphone, tu vois t'as tout. Des fois je fais même des affiches, dans les concerts je

[605] A ce titre, Paul Hodkinson décrit de façon similaire la construction de la cohérence stylistique des *subcultures* Goths au travers des connexions virtuelles qui s'établissent entre amateurs grâce aux différentes formes de commerce en ligne d'objets musicaux, de vêtements ou d'accessoires. Hodkinson P., *op. cit.*, 2004, pp. 131-148.

mets des affiches un peu partout des dernières sorties. Mais sinon c'est internet, soit du mailing, donc un mailing pour tous les labels pour faire des échanges, un mailing pour les particuliers pour annoncer les sorties. Et puis aussi les supports papier dans les magazines, ça dès que j'ai un peu de pognon, j'essaye. Comme là par exemple, c'est un magazine américain [il me montre le magazine]. Alors ça c'est intéressant, parce que je n'ai pas dû payer, j'ai dû donner des cd. Donc c'est un bon deal quand même, parce que non seulement lui, mes cd il va les revendre donc ça va circuler. Une pub comme ça [il me montre un encart publicitaire sur les pages d'un fanzine]. Bon bah là j'en ai fait une là aussi [il me montre une autre page]. La pub comme ça, c'est important, parce que… C'est difficile à estimer l'impact, mais c'est important quand même, il faut se montrer quoi. » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

Malgré les larges possibilités de diffusion des objets offertes par les moyens de communication ou de vente sur Internet, l'ancrage local du label Emanes reste importante à plus d'un titre. Laurent estime ainsi que la localisation géographique du label dans le Nord de la France s'avère stratégiquement intéressante dans le cadre de ses multiples déplacements à l'occasion de concerts ou de festivals à l'étranger, mais également du point de vue de la visibilité géographique du label. Les amateurs lui attribuent, en effet, une forme de qualité locale, une valeur spécifique liée à son origine, qui le distingue par exemple d'autres labels français ou allemands dont l'identité esthétique est proche de la sienne :

« *T'as jamais vécu ailleurs que dans le Nord ?*
Nan nan. Si, j'ai déjà pensé à déménager, notamment dans le sud de la France. Tout se fait par internet, ok, mais après, c'est mort. Parce que moi qui fait beaucoup de déplacements en concerts… Ok, y'a l'Espagne d'un côté, y'a l'Italie, y'a une petite scène. Mais déjà c'est loin, en Espagne y'a le péage, en Italie y'a le péage et en France y'a le péage. Et puis ici dans le Nord franchement, c'est pour ça aussi que ça bouge pas mal quand même, on n'est pas loin de la Belgique, on n'est pas très loin de l'Allemagne, y'a la Hollande et l'Angleterre aussi. Y'a aussi un festival où je vais beaucoup, c'est le Metal Magic au Danemark. Alors quand je dis que je vais au Danemark en voiture. En fait, de chez moi à où je vais, il y a 923 kilomètres. Y'a des grands ponts, y'a même pas de bateau à prendre. Alors que si tu vas dans le Sud de la France, tu peux faire 1100 km d'ici. Les gens disent « le Danemark c'est super loin », bah non, tu traverses la Belgique, tu traverses la Hollande, tu fais un bout d'Allemagne et puis là-haut t'as le Danemark. Donc ici on est bien placé, on est un peu à un carrefour. Et l'Angleterre, y'a le Tunnel sous la Manche. Je ne vais pas souvent en Angleterre, ceci dit. Mais je compte bien aller plus, il y a aussi des festivals intéressants. Donc pour le label en tout cas, ce serait une erreur de partir ailleurs je pense. On est un petit peu au cœur. Y'a des pays qui sont avantagés, les labels allemands par exemple, là-bas y'a tellement de people qui suivent le truc. Mais en même temps, on est un peu particulier Emanes, y'a pas 30 000 labels en France, parce qu'en Allemagne y'en a plein. Nous, il y a nous, il y a Inferno Records qui fait un peu

> dans notre style, y'a Legion of Death, on est des bons amis à eux, mais ils sont un peu plus extrêmes. Ils sont basés à Poitiers […] Donc au niveau des labels old-school, en gros c'est tout. Donc le fait qu'on soit français, c'était plus dur au départ, mais je crois que les gens ont commencé à nous repérer maintenant. »

Le choix de Laurent de rester vivre dans le Nord de la France traduit également l'importance que revêt l'ancrage local des pratiques de production des scènes musicales dans les choix de vie des individus qui y sont engagés. En cela, on constate que la nécessité pour les acteurs des scènes locales de se rendre mobiles est toujours pondérée par une forme d'autochtonie qui lie des individus et les objets qu'ils produisent à un territoire.

3. Virtualisation des territoires musicaux et outils de médiation

Si les médias traditionnels (presse, télévision, radio) disposent toujours d'un grand pouvoir dans la promotion ou l'invisibilisation des cultures de niche[606], un certain nombre de micro-médias (radios locales, fanzines), y compris depuis le développement des médias numériques (blogs, forums, webzines, réseaux sociaux), constituent néanmoins des supports de communication qui permettent aux amateurs des cultures alternatives d'y trouver les informations qui correspondent à leurs besoins[607]. Les usages de ces nouveaux formats médiatiques participent ainsi, comme le font les anciens, à l'échange d'informations, d'opinions, de valeurs et de goûts, mais aussi aux désaccords, disputes, controverses, négociations et ajustements entres les différents membres des scènes musicales qui s'emparent de ces outils. En cela, ces espaces d'échanges et de diffusion des informations non matérialisés par des lieux de rencontre ancrés au sein de territoires constituent ce qu'Andrew Bennett et Richard Peterson qualifient de « scène virtuelle »[608]. Cette appellation ne signifie pas que les scènes virtuelles ne se caractérisent par aucune forme de spatialisation. Les individus qui se connectent entre eux par ces *mediums* et les objets qui y circulent sont eux-mêmes toujours attachés à différentes formes de localités et participent ainsi à la mise en réseau d'espaces territoriaux distincts dont les différents points peuvent potentiellement être très éloignés géographiquement. Ces nouveaux territoires musicaux virtuels, largement favorisés par le

[606] Thornton S., *Culture Club*, Cambridge, Polity Press, 1995.
[607] Granjon F., Combes C., *op. cit.*, 2007, pp. 291-334.
[608] « Virtual scene is a newly emergent formation in which poeple scattered across great physicial spaces create the sense of scene via fanzines and, increasingly, through the Internet. » : Bennett A., Peterson R. A., *op. cit.*, 2004, pp. 6-7.

développement des pratiques amateur sur Internet[609], ne sont pas pour autant dénués de toute forme de localisme. Comme l'ont démontré Jean Samuel Beuscart et Thomas Couronné, dans leur étude de la distribution de la notoriété des musiciens sur le réseau social MySpace, les individus que ces outils mettent en réseau sont déjà le plus souvent connectés par avant[610] et, surtout, concentrés au sein d'espaces géographiques relativement limités.[611] En cela, les réseaux virtuels ne sont ainsi jamais entièrement déterritorialisés et servent aussi bien à connecter les individus localisés au sein d'une scène locale entre eux[612], qu'à favoriser et entretenir les relations avec des acteurs localisés sur d'autres scènes. Scènes locales, translocales et virtuelles peuvent ainsi être considérées comme différentes strates au sein desquelles les acteurs engagés dans les mondes musicaux déploient leurs activités. Il s'agit en cela de parvenir à déterminer quels sont les points de contact qui s'établissent entre les réseaux interpersonnels des amateurs de metal qui se rencontrent physiquement au sein des scènes locales et les réseaux médiatiques qui participent à élargir les échelles de participation.

3.1. Outils de promotion physiques

Les outils de promotion physique tels que les affiches et les *flyers* déployés par les équipes organisatrices d'évènements musicaux au sein des scènes locales constituent une première forme de médiation entre amateurs qui participe par ailleurs à construire l'identité des scènes à l'échelle locale. Chaque concert de metal suscite en effet la création d'une image. Même si la promotion peut parfois n'être réalisée que sur Internet, les programmateurs présentent toujours un concert par une affiche, souvent déclinée en *flyer*, au format plus réduit (généralement 10x15 cm) qu'ils s'emploieront à distribuer le plus largement possible au sein de la zone de chalandise estimée de l'évènement. Ces *flyers* s'assimilent à des tracts qui ont la vocation d'être distribués de main en main à la sortie des concerts ou déposés dans l'espace

[609] Donnat O., *op. cit.*, 2009, pp. 1-12 ; Flichy P., *op. cit.*, 2010.
[610] Voir également à ce sujet les travaux d'Éric Dagiral et Olivier Martin : Martin O., Dagiral E. (dir.), *L'ordinaire d'internet. Le web dans nos pratiques et relations sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « Individu et Société », 2016, et plus précisement le Chapitre 6 « Quels liens entre "lien Facebook" et "lien social" ? » , qui explore les frontières qui existent entre « relations en ligne » et relations hors ligne ».
[611] Beuscart J.-S., Couronné T., op. cit., 2009.
[612] A ce titre, voir l'étude menée par Elie Guérant sur l'usage du réseau social Facebook dans le renformencement de la cohésion des collectifs déjà identifiés au sein d'espaces physiques localisés : Guéraut E., « Quand les sociabilités numériques consolident les frontières sociales. Enquête sur le « milieu culturel » d'une ville moyenne », *Sociologie* 2017/1 (Vol. 8), pp. 39-56.

public (lieux fréquentés par les publics cibles tels que des bars spécialisés, boutiques, disquaires, salles de spectacle, etc.) afin d'attirer l'œil d'un public potentiel.

***Flyers* de concerts récoltées dans chacune des trois scènes locales**

Doc.3 Calliophis + Children of Doom + The Bottle Doom Lazy Band, le 19 mai 2011 à La Chimère, Lille, 5 euros.
Doc.4. Hellish Crossfire + Division Speed + Nuclear Abduction à Rennes, 13 mais 2011, au bar Le Troll Farceur, Rennes, 6 euros.
Doc.5. Cirith Gorgor + Vortex of End + Alerion + Sors Immanis + Natermia, le 8 décembre 2012 au Dock Club 412, Marange-Silvange, 8 euros.

Les *flyers* sont en priorité distribués dans les environs de l'événement organisé ainsi que dans les endroits de passages stratégiques des amateurs de metal locaux et représentent en cela une forme de communication à usage principalement localisé[613]. Lorsqu'ils sont diffusés sur Internet (sur les agendas de concerts, les sites des groupes et des associations, les forums, les webzines ou sur Facebook), ils visent à avertir des audiences les plus larges possibles, mais s'adressent plus spécifiquement aux publics répartis sur une aire géographique relativement restreinte autour du lieu de l'évènement. Cet outil de communication, parfois collectionné par les amateurs rencontrés, au même titre que les tickets ou les affiches de concerts, devient ainsi un moyen de conserver le souvenir d'un concert passé avec l'ensemble des indications qui permettent de se remémorer les détails du concert (date, groupes programmés, lieu, prix) et de réactiver les souvenirs qui y sont associés. Les programmateurs donnent du même coup une certaine valeur à la production – et à l'impression – de ces *flyers*, quand bien même leur efficacité promotionnelle peut s'avérer limitée, comparativement à une diffusion en ligne sur

[613] Hodkinson P., *op. cit.*, 2004, p. 141.

les réseaux sociaux aujourd'hui. Ces outils promotionnels peuvent donc être également considérés comme des dispositifs pratiques, mais aussi symboliques, qui facilitent, cristallisent et sacralisent la participation des amateurs à la scène locale au quotidien. Pour autant, les *flyers* peuvent également contribuer à construire une identité locale au-delà de la scène à laquelle ils sont dédiés, en particulier lorsque les programmateurs s'en servent pour attirer des publics plus éloignés, issus d'autres régions ou d'autres scènes, en particulier à l'occasion de concerts aux esthétiques très pointues**.** Dans cette visée, en plus de la diffusion via les réseaux spécialisés sur Internet, ils mettent également à contribution leurs relations avec certains fanzines ou catalogues de ventes par correspondance qui assurent également une forme de relais promotionnel. Paul Hodkinson évoque ainsi les *flyers* joints aux fanzines et insérés dans les enveloppes à destination de leurs abonnés ou qu'ils impriment directement dans les pages de leur journal[614], une stratégie que nous avons également observée dans le cadre de notre propre enquête de terrain. Ces messages visuels sont également porteurs d'un certain nombre de représentations codifiées que l'on peut donc retrouver sur les murs de l'espace public urbain ou affichées sur les portes des commerces, s'imposant alors à la vue de tous. Néanmoins, les codes employés (esthétiques obscures et logos indéchiffrables) peuvent rester parfois totalement hermétiques au profane et traduisent en cela une certaine volonté d'invisibilisation des acteurs du monde du metal vis-à-vis de la sphère des non-initiés. En s'adressant à une « communauté interprétative » [615] spécifique, les images proposées donnent ainsi à montrer un sens (la lecture des informations pratiques), une valeur (l'estimation de la qualité des objets programmés) et une symbolique référentielle (l'attachement à la scène et ses objets) qui participent grandement à la construction de la scène metal, ainsi qu'à son identité – y compris visuelle – à une échelle locale et translocale.

3.2. Outils de promotion numériques

Internet représente un puissant outil de communication et de mise en réseau dont les amateurs peuvent s'emparer à peu de frais. En cela, rien d'étonnant à ce que les acteurs des scènes locales qui disposent de budgets serrés pour réaliser la promotion des objets ou des évènements qu'ils produisent en fassent un usage intensif. Certains des organisateurs de concerts que nous avons rencontrés estiment même que la promotion sur Internet leur suffit à rassembler les

[614] Hodkinson P., *ibid.*, p.142.
[615] Fish S., « Puissance des communautés interprétatives », *Quand lire, c'est faire*, Paris, éditions des Prairies ordinaires, 2007, pp. 5-27

amateurs autour de leurs évènements. Pour les autres, les outils de diffusion disponibles en ligne représentent, dans tous les cas, leurs principaux canaux promotionnels. L'efficacité des dispositifs sociotechniques que représentent les médias sociaux dans la promotion culturelle aujourd'hui [616] est particulièrement perceptible dans le cas de la plateforme Facebook. L'usage incontournable de Facebook dans la promotion des évènements au sein des scènes locales semble se vérifier à l'heure actuelle auprès de tous les musiciens et organisateurs de concerts interrogés. Dans le cas des petites structures d'organisation de concerts, la communication dématérialisée s'impose ainsi de plus en plus clairement au détriment des outils de communication physiques traditionnels :

> « *Quand vous faites un concert, tu fais toujours la promo classique : flyers, affiches ?*
> Ouais. Mais pas tout le temps.
> *Vous comptez beaucoup sur internet du coup ?*
> Ouais. Au début, on s'efforçait vraiment de faire de la pub flyers, tout ça. On distribuait sur Lille, dans les bars. Et on voyait qu'il y avait peu d'impact, qu'ils n'étaient pas ramassés. Sinon il faut vraiment afficher dans des lieux stratégiques, des grosses affiches, et là, on a des contrôles, on se fait taper dessus par les mairies. Donc on a dit on arrête. On perd de l'argent déjà à faire les flyers, en plus on se prend les amendes à côté, c'est pas rentable. Autant se concentrer vraiment sur internet et tous les deux jours remettre en avant les évènements, essayer de chauffer. » (Manu, 26 ans, Liévin)

Certains organisateurs de concerts en font d'ailleurs un usage très localisé. Manu organise ainsi des concerts de metal avec son association dans les environs de Lille et Lens et dispose d'un site internet pour son association, ainsi qu'une page Facebook dont le réseau se compose de plusieurs milliers de contacts[617]. Il nous dit cependant opérer un tri en fonction de l'origine géographique de ces derniers, afin de cibler davantage ses publics :

> « Facebook, ça c'est le numéro 1 au niveau pub. On a une grosse base de données d'amis, on a environ 2 000 amis. Je me suis concentré à rentrer que des gens vraiment Nord-Pas-de-Calais. Je trie régulièrement tout ce qui n'est pas du Nord-Pas-de-Calais. C'est méchant, mais je vire entre guillemets pour vraiment cibler les gens qui vont venir aux concerts. Après, mon collègue, lui il a des bases en informatique. Il a créé un site Eden Booking. Où là on référence les groupes avec qui on travaille, on fait de la pub pour les copains, pour ceux qui enregistrent. […] Sinon après c'est le bouche-à-oreille. Énormément de bouche-à-oreille. Les gens parlent entre eux et ça tourne vite. » (Manu, 26 ans, Liévin)

[616] En atteste le développement très récent de nouvelles professions telles que les *community managers*, dont l'activité est spécifiquement dédiée à la communication des évènements et des objets culturels sur les réseaux sociaux, ainsi qu'à l'animation et l'entretien des communautés de publics en incitant leur participation.
[617] 2 084 personnes sont en effet abonnées aux publications de la page Eden Booking Corp.

Le relais promotionnel est alors facilement assuré par les groupes ou les amateurs qui peuvent redistribuer l'information au sein de leurs propres réseaux :

> « Après c'est aussi beaucoup les groupes qui sont sur l'affiche présentée qui vont faire énormément aussi leur pub de leur côté et sur d'autres supports. » (Manu, 26 ans, Lille)

Par ailleurs, l'outil numérique comporte également un certain intérêt en termes d'élargissement des publics. L'enjeu stratégique est double : la redistribution de l'information permet de toucher à la fois des publics issus de zones géographiques plus étendues que celles de son propre réseau, mais aussi de capter des publics moins investis dans les réseaux d'amateurs (les publics occasionnels).

Si l'usage de Facebook est régulièrement cumulé à d'autres formes de promotion dont le coût reste quasi nul (sites web, miser sur le bouche-à-oreille), la plateforme est également utilisée comme outil logistique pour l'organisation des soirées. Bien que ce premier outil soit souvent considéré comme peu fiable par les organisateurs, Facebook reste régulièrement utilisé comme instrument de mesure de la notoriété des groupes[618] (grâce au nombre de *like*) ou de la fréquentation des évènements. Néanmoins, en implémentant des possibilités de réservations directement sur la page de l'évènement, la plateforme devient alors un outil additionnel dans la logistique des évènements pour les organisateurs et favorise par ailleurs une meilleure connaissance de leurs publics :

> « T'as le côté réseau où vraiment tu peux toucher énormément de gens en un clic. En un clic tu peux inviter 1000 amis direct, et en deux jours tu peux avoir 15 nouvelles personnes sur ton évènement. Après Facebook, c'est pas non plus le moyen le plus sûr de savoir combien de personnes vont venir à ton concert. C'est pas des résas, c'est pas des préventes. Après il y a ce système aussi de mettre des préventes ou des résas [disponibles à la vente directement sur la plateforme], là au moins t'as une petite liste, une petite visibilité des gens qui veulent venir à tes concerts. A partir de là au moins tu peux fixer beaucoup de choses, combien tu vas donner aux groupes des fois. Si avec les groupes c'est prévu un doors-deal, au moins tu peux prévoir combien ils vont avoir sur la soirée. » (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

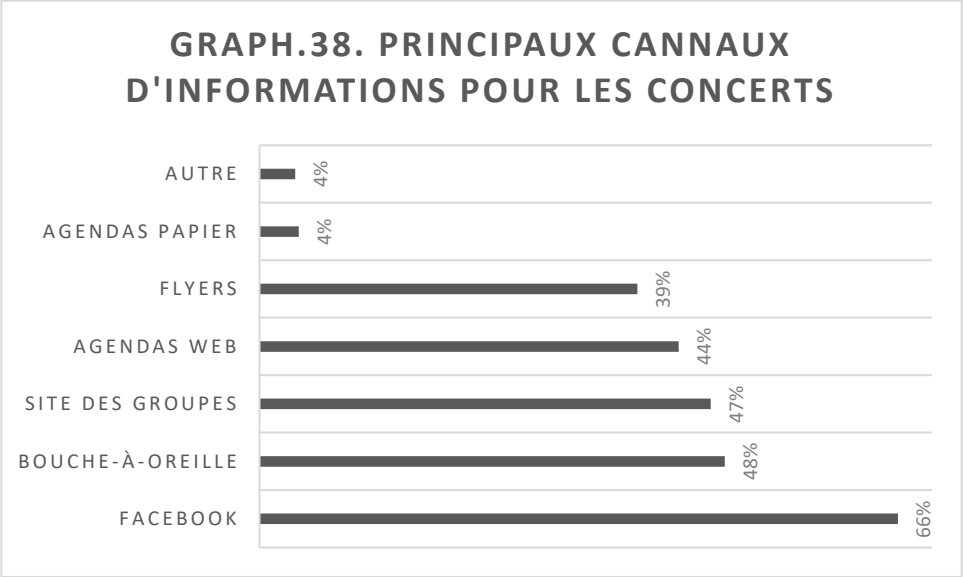
Les outils de médiation dont font usage les acteurs des scènes locales sont donc toujours envisagés de façon complémentaire, et représentent autant de dispositifs non-humains qui interviennent dans la composition des collectifs et permettent d'évaluer le degré de

[618] Cardon D., « Du lien au like sur Internet. Deux mesures de la réputation », *Communications*, 2013/2 (n° 93), pp. 173-186.

convergence entre les acteurs. Il s'agit donc maintenant de comprendre de quelles façons ces différents outils font converger pratiques de production et pratiques de consommation au sein d'un même réseau.

3.3.Usages des outils de communication par les publics

Les différents outils mobilisés par les amateurs pour se tenir informés de la programmation de concerts répondent à différentes modalités de diffusion de l'information qui traduisent un certain rapport à l'espace.



D'après les réponses à notre questionnaire, Facebook représente la source d'information privilégiée par les amateurs pour s'informer sur les concerts à venir (66% des répondants). Par l'intermédiaire des pages des groupes, des organisateurs ou des autres amateurs avec lesquels ils sont en contact, les amateurs présents sur le réseau social reçoivent des sollicitations continuelles pour participer à des concerts ou des festivals. Ces réseaux sociaux fonctionnant souvent par affinités de goûts, certains amateurs interrogés déclarent même en faire un usage presque exclusivement lié à la musique :

> « J'ai un réseau Facebook assez spécialisé musique et intermittence du spectacle. Donc ça balance pas mal de groupes, de machins de trucs, d'informations, donc quand elles m'intéressent je vais les voir. Mais de moi même, je vais jamais voir les webzines...
> *Et il t'arrive de prendre connaissance de concerts grâce à Facebook par exemple ?*
> Ah bah oui, quasiment exclusivement.
> *D'accord, donc c'est quand une plateforme incontournable pour toi...*

> Ah ouais ouais, c'est pour ça que vraiment tu vois, tous mes amis Facebook, toutes mes relations Facebook sont accès musique quoi, je vais dire à 99%. » (William, 42 ans, Nantes)

Facebook est par ailleurs un espace au sein duquel s'intercalent différents cadres sociaux (famille, relations professionnelles, différents cercles amicaux, etc.) qui traduisent en quelque sorte les trajectoires sociales des individus[619]. En cela, les usages musicalisés de la plateforme tels que la pratiquent bon nombre d'amateurs de metal rencontrés, participent également d'une forme de « publicisation » [620] de leurs goûts musicaux et des pratiques culturelles qu'ils engagent autour de ces goûts, ou ce que Laurence Allard qualifie plus précisément de « publicisation esthétique » [621]. Par la mise en visibilité de leurs goûts et des affinités publiques (photos, commentaires, etc.) qu'ils tissent avec d'autres amateurs, les usagers des réseaux sociaux participent donc à rendre visible la scène locale elle-même, ainsi que les collectifs d'individus qui la composent.

Les rencontres entre amateurs (physiques ou numériques) et les discussions informelles représentent également un puissant vecteur d'informations et de discussions autour des goûts et des dégoûts des uns et des autres, à la façon dont Elihu Katz et Paul Lazarsfeld le décrivaient déjà en 1955 dans *Personal Influence* en relativisant l'influence des médias vis-à-vis des relations interpersonnelles et du rôle joué par le bouche-à-oreille et les leaders d'opinion[622]. Près de la moitié des amateurs interrogés (48%) déclarent ainsi être régulièrement tenus au courant des prochains concerts programmés grâce au bouche-à-oreille. Les conversations des amateurs dans les concerts de metal tournent en effet souvent autour des derniers concerts réalisés ou à venir, des derniers albums achetés ou écoutés, et pour lesquels on cherche à savoir si le groupe envisage une tournée. Ils sont également 47% à consulter de façon régulière les sites internet des groupes et 44% à utiliser les agendas de concerts disponibles en ligne. Les flyers constituent encore un support de promotion physique non négligeable, puisque 39% des enquêtés déclarent se tenir informés par ce vecteur. Les agendas papier, dont on trouvait de très nombreux formats distribués dans l'espace public il y a encore peu de temps, ne représentent en revanche plus que 4% des usages au moment de notre enquête. De façon

---

[619] Bidart C., Degenne A., Grossetti M., *La vie en réseau. Dynamique des relations sociales*, Paris, PUF, 2011.
[620] Quéré L., « De la théorie politique à la métathéorie sociologique », *Quaderni*, n° 18, « Les espaces publics », automne 1992, pp. 75-92.
[621] Allard L., « Espace public et sociabilité esthétique », *Communications*, 68, 1999, p. 217.
[622] Katz E., Lazarsfeld P. L. (1955), *Influence personnelle. Ce que les gens font des médias*, Paris, Armand Colin, 2008.

générale, on s'aperçoit ici que les outils de promotion en ligne (agendas, sites web et Facebook) représentent la plus large part des outils d'information mobilisés par les amateurs.

Si les agendas de concerts permettent de prendre la mesure de la programmation au sein de sa scène en offrant à l'usager une vision d'ensemble, ils cloisonnent néanmoins les possibilités de diffusion de l'information à des frontières administratives. En effet, les principaux agendas français spécialisés dans la promotion des concerts de metal (au premier rang desquels Sueur de Metal et MetalSickness) proposent systématiquement des menus déroulants ou des cartes interactives qui permettent de filtrer les informations par département. A l'inverse, la diffusion de l'information entre pairs grâce au réseau social Facebook permet d'avoir connaissance de tout type d'événement organisé, sans limite géographique *a priori*, dès l'instant où l'un de nos contacts nous permet d'en avoir connaissance (en *likant*, commentant, ou diffusant l'information par lui-même, ou plus simplement, en annonçant sa participation ou son intérêt pour l'évènement sur l'outil prévu disponible pour chaque évènement programmé sur la plateforme). Quelques amateurs très motivés recensent également chaque mois les concerts de metal programmés au sein de la scène locale et partagent ces informations par mail à une liste d'abonnés. La réalisation de ces *mailing lists* par des amateurs qui résident dans le même secteur géographique que soi, permet de son côté de décloisonner en partie les frontières, dès lors qu'ils intègrent par exemple systématiquement la programmation de quelques salles situées dans des régions voisines ou les pays voisins (Allemagne, Luxembourg, Belgique et Alsace pour les *mailing lists* diffusées en Lorraine). Leur connaissance de cette programmation résulte, le plus souvent, de la consultation régulière des agendas des salles qui ont déjà l'habitude de programmer du metal et que les amateurs de la scène Lorraine ont également l'habitude de fréquenter. Même si chacun de ces outils permettent d'obtenir un panorama plus ou moins complet des évènements à venir au sein de la scène, aucun ne peut garantir une complète exhaustivité. La plupart des usagers des scènes locales ont donc recours à différents outils qu'ils combinent selon leurs propres intérêts. La consultation des sites web des groupes ou des salles, mais également des *flyers* ainsi que des affiches, distribués ou disposés dans l'espace public, et tout particulièrement le bouche-à-oreille entre amateurs, amènent ainsi de nombreuses informations à se recroiser et contribuent ensemble à consolider le sentiment d'appartenance collectif à un réseau esthétique et affinitaire commun.

Le glissement des pratiques des réseaux sociaux spécialisés du début des années 2000 (MySpace, forums, webzines) vers les grandes plateformes généralistes (Facebook, YouTube) a favorisé le développement de cultures de niches, selon la logique relevée par par Chris

Anderson dans sa théorie de la Longue Traine[623]. Certes, l'émancipation des musiciens amateurs inscrits dans ces niches à l'égard de l'industrie musicale des majors est loin d'être aussi importante qu'il l'avait prédit. Ces nouveaux dispositifs de socialisation ou de mise en réseau n'en démontrent pas moins que c'est justement sur des plateformes ultra-généralistes que les cultures de niche peuvent trouver de nouvelles possibilités de développement, en amplifiant les possibilités d'encastrement entre différentes sphères d'activité plutôt que de les sectoriser[624]. Pourtant, le réel bénéfice de ces nouveaux médias ne se situe pas tant dans la possibilité pour les musiques de niche, comme le metal, de développer un public plus large. Le goût pour le metal, comme on l'a vu, reste encore aujourd'hui grandement limité à une sphère d'amateurs initiés. Les phénomènes de *buzz* sont néanmoins toujours possibles et peuvent alors s'étendre en dehors de la sphère d'initiés avec une bien plus grande facilité et rapidité que lorsque les pratiques et les informations se diffusent à huis-clos, uniquement sur les forums et webzines dédiés. Les scandales, les controverses, peuvent alors se distribuer de façon beaucoup plus rapide que lorsqu'ils étaient confinés aux réseaux spécialisés. En dehors des phénomènes de *buzz* potentiels, qui n'engrangent pas pour autant l'adhésion massive de nouveaux publics aux scènes concernées, on a vu que les sociabilités en ligne restent, pour une large partie, le fait d'individus proches géographiquement, tout en n'interdisant pas à des individus très isolés géographiquement de se connecter entre eux de façon plus ou moins ponctuelle. Ces nouveaux types de mise en réseaux virtuelle restent donc le plus souvent géographiquement distribuées, que ce soit de façon locale ou translocale, et rapidement limitées à l'échelle internationale (les barrières de la langue restent indéniables). Au-delà des possibilités d'encastrements géographiques facilitées par Internet, l'usage des plateformes généralistes par les amateurs de metal autorise cependant d'autres types d'ouvertures ou d'encastrements. A l'échelle des individus, les réseaux sociaux généralistes offrent effectivement la possibilité à leurs usagers de compiler au même endroit tous les cercles de sociabilités auxquels ils participent (famille, amis, collègues de travail ou camarades d'école, etc.), tout en s'informant ou en diffusant des informations à propos de différents centres d'intérêt (d'autres « scènes » ou *scape* au sens d'Appaduarï), qu'ils soient musicaux (et comme on l'a vu, les amateurs de metal revendiquent très souvent consommer une grande

[623] La théorie de la Longue Traîne de Chris Anderson repose sur l'observation du modèle économique de nouvelles plateformes de vente et d'agglomération de contenus telles qu'Amazon ou iTunes, pour lesquelles la plus grande proportion des bénécifes est générée par la demande totale d'articles peu demandés, dépassant ainsi la demande totale des articles très demandés : Anderson C., *op. cit.*, 2007.

[624] Ce qu'on peut également observer avec les plateformes généalistes de vente en ligne telles qu'Amazon, sur laquelle on peut aussi bien acheter des livres très spécialisés, des pièces de moteur et des objets musicaux rares.

variété d'autres genres musicaux également) ou qu'ils touchent leurs autres domaines de prédilection (un passionné de metal peut être aussi amateur de mécanique ou de photographie argentique). Ainsi, les nouveaux médias sociaux généralistes ne garantissent ni la popularisation d'un genre musical de niche, ni la possibilité pour les artistes et producteurs de concerts amateurs qui y participent d'être plus facilement repérés et de toucher de nouveaux publics. Ils offrent en revanche la possibilité aux individus d'établir des liens concrets entre différents cercles de sociabilités et différents centres d'intérêts qu'ils peuvent agencer de façon cohérente à l'échelle individuelle. Les nouveaux réseaux sociaux sont en cela un espace d'expression de la « culture des individus »[625], pour rendre l'expression de Bernard Lahire**.** Cet espace offre également la possibilité d'agencer des activités non exclusivement dédiées à une seule « scène » ou *scape* en multipliant les possibilités de diff usion des savoirs et des informations qui peuvent circuler d'une scène à l'autre.

4. Les producteurs de concerts et la construction d'un réseau translocal

Bien que les associations d'organisation de concerts de metal concentrent pour la plus grande partie d'entre elles leur activité de production dans le cadre d'un territoire localisé, certains organisateurs rencontrés au cours de notre enquête de terrain, dont l'activité s'est parfois professionnalisée au fil des années comme c'est le cas de Garmonbozia, se sont révélés bien plus mobiles. Beaucoup d'entre eux ont développé des activités de production de concerts réparties dans différentes villes de France, soigneusement sélectionnées.

Les activités de Garmonbozia se déclinent ainsi sur deux axes. Le premier est dédié à la diffusion de groupes de metal internationaux sur le territoire français, le second à l'organisation de concerts de metal en production directe ou en coproduction avec d'autres associations basées dans différentes villes de France. L'association Garmonbozia, dont l'activité est déjà très ancrée à Rennes dont elle est originaire, illustre particulièrement ce principe de programmation translocale. Elle délocalise régulièrement, en effet, sa production de concerts à Nantes et à Paris et, occasionnellement, dans d'autres grandes villes de France :

[625] Lahire B., *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

> « *Tu dirais que vous êtes devenu un acteur national actuellement ?*
> Au niveau des tournées, enfin des groupes qu'on cale en France, là c'est vraiment national. Mais ouais, on a un rayonnement national. Après, c'est vrai qu'il y a plusieurs parties : l'organisation de concerts à Rennes, Nantes, Paris, mais le booking de dates un peu partout en France. Après on est aussi contactés pour ça par les tourneurs étrangers, parce qu'ils savent qu'on peut gérer plusieurs dates en France. Pour eux on est plus un agent sur tout le territoire français. » (Fred, 36 ans, Rennes)

Cela demande pour l'association de disposer d'une équipe locale de bénévoles dans les villes où la programmation devient régulière Ces derniers sont nécessaires pour prendre en charge les premières tâches qui incombent, le soir-même, à l'équipe de préparation d'un concert, en particulier lorsque les principaux organisateurs doivent effectuer le déplacement depuis Rennes où ils résident :

> « On a des personnes qui font partie de notre asso et qui font un peu les mêmes choses que là [il désigne les bénévoles qui s'activent autour de nous pour préparer le catering des groupes] c'est-à-dire l'installation, le catering, enfin tout ce qui est lié à la restauration des groupes, tout ce qui est boissons dans les loges. Et aussi aider les groupes à décharger leur matos. Donc ce qui peut nous permettre d'arriver plus tard, comme on vient de Rennes, on n'est pas obligé de partir à 6h ou 7h du mat. Ou alors quelque fois on prend, comme je disais, des intermittents, suivant l'importance du concert et du nombre de postes à pourvoir, mais on essaye de faire au max avec les bénévoles qu'on a, que ce soit à Paris, Nantes ou Rennes. [..] Aujourd'hui, en comptant tous les bénévoles et membres de l'association, comme on est basé à Rennes, c'est à Rennes qu'on a le plus de chances d'avoir tout le monde réuni et aujourd'hui on doit être 12-13 sur les 15 de l'asso ».

Les activités de Garmonbozia sont donc calibrées pour pouvoir répondre à un besoin des tourneurs des groupes de metal internationaux qui ne disposent pas d'une expertise suffisante du marché musical français pour y produire les groupes qu'ils souhaitent diffuser dans le cadre de leurs tournées. L'association représente en ce sens un intermédiaire efficace dans le réseau de diffusion du metal en permettant l'articulation entre l'échelle internationale et le marché local :

> « Sur quasi tous les trucs qu'on fait à Paris, soit y'a vraiment une seule date en France donc ce sera Paris, parce que médias, interviews et tout ça. Mais autrement, si, sur l'itinéraire de tournée du groupe, ils nous disent, bah voilà on est à Londres telle date, quatre jours après on est en Espagne, là je leur fais l'itinéraire Paris, Rennes, Bordeaux, Toulouse, enfin suivant là où ils veulent aller. Mais en général, sur une tournée c'est peut-être deux trois dates en France. »

La construction des trajectoires de tournées s'élabore ainsi selon les besoins des groupes. L'association contribue en ce sens à développer des habitudes ancrées au sein des réseaux locaux de chaque ville où elle est amenée à produire des évènements :

> « *Vous êtes quand même plutôt bien ancrés à Lyon, et pourquoi Lyon en particulier ?* Lyon, c'est super bien placé, parce qu'en général on fait nos dates à Lyon quand les groupes sont en Italie ou en Espagne […]. Mais aussi parce qu'il y a des groupes qui veulent jouer à Lyon parce que c'est je crois la deux ou troisième ville de France, et puis c'est pas loin de la Suisse aussi, donc paradoxalement, on capte peut-être plus de choses à Lyon qu'on organise nous de concerts à Rennes. C'est pas que je veux pas, c'est que la Bretagne c'est super bien situé quand il y a des dates en Angleterre, mais en général Paris ça fait pareil au niveau distances [en avion]. Donc c'est dommage, quelque fois il y a des groupes que j'aurais aimé faire ici et bah nan, ça va être Paris et le lendemain faut que tu leur fasses soit Toulouse ou Lyon. »

De la même façon, d'autres associations d'amateurs rencontrées dans la scène « Ouest » telles que Dream Factory, dont les activités et les membres principaux sont originellement basés à Nantes, ont également délocalisé leurs concerts à Paris et Lyon :

> « Sur Paris on travaille beaucoup avec le Divan du Monde, qui a une jauge de 500. Sinon ça nous est arrivé de faire des trucs au Glazart, à la Flèche d'Or. On a fait une fois la Machine du Moulin Rouge, l'ancienne Loco. Et à Lyon on a une salle sur laquelle on travaille, c'est 600 [places]. » (Zaake, Nantes)

Cependant, pour une association amateur, l'insertion dans l'économie musicale parisienne reste plus ardue qu'en province : les tarifs de location des salles et, avec eux, le prix des concerts, y sont généralement beaucoup plus élevés. Pour les organisateurs qui souhaitent s'insérer dans la programmation parisienne, il s'agit alors de parvenir à se faire une place dans un marché déjà saturé par l'abondance de l'offre de concerts, de savoir gérer la concurrence afin de pouvoir programmer ses concerts au bon moment, ou encore d'obtenir les plateaux artistiques désirés avant d'autres promoteurs. Les spécificités du marché musical parisien contrastent ainsi considérablement avec les marchés provinciaux observés dans le cadre des scènes locales :

> « *Vous êtes plus rentables sur Paris, vous arrivez à faire de plus grosses soirées ?* Ça dépend des concerts et des groupes. Et en ce moment ça nous arrive plus souvent de faire un score plus élevé à Nantes qu'à Paris. Parce que les parisiens ils sont blasés, y'a 15 concerts dans la soirée, ils les voient au moins une fois par an. » (Zaake, Nantes)

Afin de réduire les coûts de production et de maximiser leur efficacité, l'enjeu pour les organisateurs est alors de parvenir à produire un même plateau artistique sur deux ou trois villes en France. Les organisateurs sont ainsi amenés à développer des collaborations régulières avec des lieux de diffusion basés dans chaque ville où l'association produit ses concerts, comme l'illustre cet extrait de la programmation de l'association Dream Factory au cours de l'année 2014 :

> **SEPULTURA + LEGION OF THE DAMNED + FLOTSAM AND JETSAM + MORTILLERY**
> LUNDI 24 FEVRIER 2014 @ CCO - LYON
>
> **BENIGHTED + LOUDBLAST + FLESHDOLL**
> DIMANCHE 9 MARS 2014 @ LE FERRAILLEUR - NANTES
> MARDI11 MARS 2014 @ LE DIVAN DU MONDE - PARIS
>
> **ENDSTILLE + ONDSKAPT + KOLDBRANN**
> SAMEDI 29 MARS 2014 @ LE DIVAN DU MONDE - PARIS
> DIMANCHE 30 MARS 2014 @ LE FERRAILLEUR - NANTES
> MARDI 1er AVRIL 2014 @ CCO - LYON
>
> **NAPALM DEATH + Guest**
> DIMANCHE 6 AVRIL 2014 @ LE FERRAILLEUR - NANTES
> LUNDI 7 AVRIL 2014 @ CCO - LYON
> MARDI 8 AVRIL 2014 @ LA FLECHE D'OR- PARIS

Cet élargissement du territoire d'action des acteurs ancrés dans les scènes locales se vérifie également dans le cas de l'association Ondes noires, dont les acteurs sont issus de la scène locale lilloise et résident actuellement à Paris. Sur leur site Internet, les organisateurs déclarent ainsi produire des concerts dans plusieurs villes de France (Paris, Lille, Lorient, Bordeaux, Toulouse) « afin de posséder une visibilité nationale et de faciliter l'organisation de tournées pour les groupes » [626]. Ces dernières années, un nombre grandissant d'organisateurs amateurs développent ainsi une production délocalisée qui semble vouloir répondre aux besoins d'un marché de niche translocalisé de la musique metal qui se structure progressivement depuis le développement considérable du secteur du spectacle musical au début des années 2000[627]. A ce titre, Guy Di Méo et Pascal Buléon rappellent à propos des processus de configuration des systèmes d'action spatialisés que tout changement qui s'accomplit au sein de ces systèmes donne « naissance à de nouvelles actions collectives, productrices de configurations spatiales

[626] Page d'acceuil du site web Ondes Noires, disponible à cette adresse : http://ondesnoires.weebly.com/ [consulté le 18 juillet 2017].
[627] Guibert G., *Musiques actuelles : ça part en live. Mutations économiques d'une filière culturelle*, Paris, Irma, 2013.

neuves et originales ». [628] L'apparition de ce nouveau modèle d'associations translocales semble traduire une reconfiguration de l'activité amateur au sein des scènes locales. Elle témoigne de la prise en compte — de plus en plus fréquente — de la nécessité pour une scène musicale de niche telle que le metal de coordonner ses activités à la fois par la mise en réseau des acteurs locaux issus des différentes scènes réparties sur le territoire national, mais également par l'articulation entre l'échelle locale et le marché international.

[628] Di Méo G., Buléon P., *op. cit.*, 2005, p. 31.

Conclusion partielle

On a pu voir tout au long de ce chapitre que l'articulation entre ancrages et mobilités est au principe même de la construction des scènes musicales locales. En tant qu'espaces territoriaux définis par la coordination des actions collectives d'acteurs réunis autour d'une connivence stylistique et musicale, les scènes locales représentent pour les amateurs de metal à la fois le cadre et le but de leurs pratiques. La cohérence et la consistance des formes de production et de consommation musicales localisées semble ainsi garantir pour les amateurs une plus grande solidité et une meilleure lisibilité géographique de leurs activités. [629] En cela, les scènes locales activent le processus d'identification communautaire au territoire.

Le rapport au territoire des individus engagés dans les scènes locales se trouve ainsi fortement marqué par la nécessité de développer un « capital d'autochtonie » [630], que Nicolas Rénahy définit comme « l'ensemble des ressources que procure l'appartenance à des réseaux de relations localisés ». Il s'agit autant d'une certaine forme de « notoriété acquise et entretenue sur un territoire singulier » que « des formes pratiques de pouvoirs, puisque le fait d'appartenir à un groupe d'interconnaissance n'est pas une donnée neutre, mais est au contraire susceptible d'avoir un poids social permettant de se positionner avantageusement sur différents marchés » [631]. Pour rendre visible leur activité et se positionner efficacement au sein des scènes locales, les amateurs de metal sont ainsi amenés à développer « une connaissance fine du territoire et des opportunités qu'il porte, faire la démonstration d'un certain nombre d'attaches et d'interventions locales » [632], mais également être reconnu et identifié par les autres acteurs locaux ; ce qui représente, comme le souligne Jérémy Sinigaglia, un investissement et une quantité importante de travail de la part de l'ensemble des acteurs, y compris dans le cadre des pratiques en amateur. L'effort nécessaire à la connaissance du territoire et de ses acteurs est d'autant plus important dans un secteur de niche comme celui du metal, dont le milieu et son organisation ne sont que faiblement stabilisés : il n'existe par exemple aucune liste exhaustive des lieux de diffusion ou des acteurs locaux, comme cela peut être le cas dans de nombreux secteurs du spectacle vivant qui fonctionnent autour d'un réseau subventionné, tel que le

[629] Di Méo G., Buléon P., *ibid.*, p.30.
[630] Développé par les travaux de Michel Bozon et Jean-Claude Chamboredon, la notion de capital d'autochtonie a été utilement employée par J. Sinigaglia dans un article dédié à la description des rapports territoriaux entretenus par les équipes artistiques du spectacle vivant qui nous a considérablement guidé dans notre enquête : Sinigaglia J., *op. cit.*, 2013.
[631] Renahy N., « Classes populaires et capital d'autochtonie. Genèse et usages d'une notion », *Regards Sociologiques*, n°40, 2010, p. 9.
[632] Sinigaglia J., *op.cit.*, 2013.

théâtre ou les circuits les plus institutionnalisés des musiques amplifiés. Cela suppose ainsi pour les amateurs des scènes locales d'effectuer une forme de prospection continue : il s'agit pour les groupes d'œuvrer continuellement pour trouver de nouvelles opportunités de concerts, pour les organisateurs de trouver de nouveaux groupes pour renouveler leur programmation, mais également de nouvelles salles en capacité d'accueillir leurs concerts et avec lesquelles ils pourront développer des collaborations régulières. La grande majorité des salles n'étant pas spécialisées dans les registres rock ou metal, elles accueillent également un grand nombre d'autres esthétiques musicales, ce qui réduit mécaniquement les opportunités pour les acteurs de trouver des lieux disponibles pour accueillir leurs soirées et d'établir des habitudes nettement identifiées par les usagers. D'après Jérémy Sinigaglia, « l'attachement au territoire n'est donc pas simplement une stratégie professionnelle, c'est aussi une contrainte pratique » [633]. De la même façon, la fragmentation de la programmation à travers une multitude de lieux et d'organisateurs demande ainsi pour les publics de développer une connaissance aiguisée du territoire des scènes locales et des réseaux de communication spécialisés qui permettent de partager ces informations entre usagers.

Élargir sa zone d'activité au-delà de la scène locale revient ainsi pour les acteurs à déployer des stratégies de prospection translocales qui peuvent autant répondre à une démarche volontaire (lorsque les acteurs visent à accroître leur notoriété ou leur champ d'action territorial) qu'à une forme de nécessité (quand la scène locale ne dispose par des ressources nécessaires au développement de leurs activités). Pour les groupes en particulier, l'enjeu est le plus souvent d'échapper au confinement local. Ces derniers peuvent en effet rencontrer des difficultés à sortir du localisme, dans le sens où les réseaux d'acteurs sont le plus souvent largement organisés pour favoriser la diffusion des groupes à l'échelle régionale, tandis qu'il n'existe en revanche que très peu de dispositifs organisés accessibles aux musiciens amateurs qui permettent d'en sortir. Cela demande ainsi bien souvent pour les musiciens qui s'engagent dans leurs premiers efforts de déploiement translocaux de s'y prendre par leurs propres moyens. Jérémy Sinigaglia montre à ce titre que certaines équipes artistiques, rejetées de l'offre institutionnelle locale, sont contraintes d' « élargir leur zone de prospection, qui n'est plus restreinte, comme elle l'est en partie dans le cadre du spectacle subventionné, par les frontières régionales ». Dans le cas des scènes metal, on constate que l'organisation des pratiques en amateur et le rejet plus ou moins volontaire des institutions par les acteurs ne sont

[633] Sinigaglia J., *ibid.*, p. 5.

plus seulement vécus comme des contraintes, mais autorisent précisément les acteurs de la scène à s'affranchir des cadres et de la tutelle des institutions pour élargir leur zone de prospection et à mettre en place des collaborations avec des acteurs situés dans d'autres régions. Ainsi, lorsque les réseaux de diffusion secondaires (salles de jauges petites à intermédiaires, plus ou moins spécialisées) sont trop fragiles – comme c'est le cas dans le Nord-Pas-de-Calais – ou trop peu développés dans une région – comme c'est le cas en Lorraine – les acteurs locaux semblent poussés rapidement à étendre leur périmètre d'activité en dehors de l'espace régional. C'est en particulier le cas dans les régions transfrontalières que nous avons pu observer, où les cadres institutionnels et les systèmes d'organisation culturels des pays voisins peuvent sembler plus attirants ou plus faciles d'accès aux acteurs français. Dans les discours des amateurs interrogés, le système culturel de la Belgique est ainsi vu comme plus « simple » ou plus permissif pour organiser des évènements musicaux. De même, le Luxembourg est considéré de façon un peu fantasmée comme un territoire où plus de moyens sont dédiés à la culture et l'Allemagne représente pour les acteurs un pays dans lequel la décentralisation culturelle est plus importante et qui offre d'avantage d'opportunités de diffusion pour les groupes dans des salles de qualité au sein des villes de petite taille ou de taille moyenne en comparaison de la France. A l'inverse, la scène « Ouest » qui atteste d'un environnement culturel plus riche en lieux de diffusion de taille petite à moyenne adaptés aux esthétiques rock et metal, ainsi que davantage de lieux et d'acteurs spécialisés, s'avère aussi la scène la plus concentrée géographiquement.

Les contrastes en termes de construction territoriale observés dans les trois scènes étudiées sont révélateurs de conditions circonstancielles qui dénotent des enjeux propres, à la fois, aux pratiques de production amateur et à l'inscription géographique de ces pratiques. Il s'agit à présent d'évaluer de façon plus précise les processus de structuration qui sont à l'œuvre aujourd'hui au sein des scènes metal locales, afin d'identifier les conditions qui autorisent la formation de réseaux de collaboration efficaces, ou au contraire, les contraintes structurelles qui pèsent sur les acteurs dans le déploiement de marchés musicaux localisés.

Chap. 2. L'encastrement des marchés locaux et internationaux

La notion d'encastrement (*embeddedness*) élaborée par Karl Polanyi dès les années 1940[634], a été développée par Mark Granovetter au début des années 1980[635] . Elle est employée en sociologie économique pour « relier l'action économique et son contexte social, l'échange marchand et son cadre non marchand »[636]. Elle permet de penser la façon dont la structure d'un marché ne consiste pas simplement en la définition des rapports marchands entre différents acteurs, mais se trouve toujours imbriqué dans le social et les réseaux de relations personnelles. La notion d'encastrement peut être rapprochée de celle de cadre (*frame*), systématisée par Erving Goffman, en 1974, dans *Les cadres de l'expérience*[637]. Il désigne sous ce terme les principes d'organisation qui structurent les événements de la vie quotidienne et qui nous permettent de définir une situation.

L'approche en termes de cadre s'impose pour rendre compte de l'évolution des marchés du metal. L'articulation entre l'échelle des scènes locales et celle des industries culturelles globalisées a déjà été analysée dans les travaux anglo-saxons sur l'économie des *clusters*. Patrick Cohendet, David Grandadam et Laurent Simon l'observent dans leur article sur les conditions d'émergences de la scène rap de New York et la scène de la *soul music* de Detroit. Ils montrent que le passage de l' « *underground* » à l' « *upperground* » est facilité par le développement de structures intermédiaires (labels et sociétés de management d'artistes issus du monde local) qu'ils qualifient de « *middleground* ». Selon eux, « alors que les individus de l'*underground* interviennent dans l'établissement de nouvelles formes de connaissance, les entreprises et les institutions de l'*upperground* sont responsables du lancement de la nouveauté sur le marché. Dans ce contexte, les communautés du *middleground* apparaissent comme des structures intermédiaires critiques reliant l'*underground* d'un côté à l'*upperground* de l'autre ». [638] Leur étude, bien que succincte, offre l'intérêt majeur d'envisager les scènes musicales du point de vue des différentes échelles géographiques qui les traversent. Elle ne rend pas compte, cependant, des opérations de traduction effectuées par les différentes acteurs

[634] Polanyi K. (dir.), (1944), *Les Systèmes économiques dans l'histoire et dans la théorie*, Paris, Éditions Larousse, 1975.
[635] Granovetter M. S., « Economic Action and Social Structure: The Problem of Embeddedness », *The American Journal of Sociology*, vol. 91, n° 3, 1985, pp. 481-510.
[636] Le Velly R., « La notion d'encastrement : une sociologie des échanges marchands ». *Sociologie du Travail*, Elsevier Masson, 2002, 44 (1), p. 38.
[637] Goffman E., *op. cit.*, 1974.
[638] Cohendet P., Grandadam D., Simon L., « Economics and the ecology of creativity : evidence from the popular music industry », *International Review of Applied Economics*, vol. 23, n°6, 2009, pp. 709-722.

et qui autorisent le passage d'une sphère à l'autre. Les travaux de Luc Boltanski et Laurent Thévenot sur les économies de la grandeur[639] enrichissent, de ce point de vue, notre compréhension des réseaux de production localisés, en nous rappelant que « pour qu'il y ait échange, coordination, coopération entre des agents, il faut qu'il y ait des conventions entre les personnes concernées ; c'est-à-dire un système d'attentes réciproques entre les personnes sur leurs comportements »[640] . Ils nous permettent d'étudier la composition des scènes musicales locales par le biais des croisements qui s'opèrent entre différents cadres et de mieux comprendre l'encastrement des marchés locaux de la musique metal qui résulte de la mise en communication de différentes échelles géographiques. En effet, la sphère domestique des pratiques amateurs, la sphère des acteurs institutionnels et des politiques culturelles qui y sont associées, et enfin la sphère marchande des industries culturelles et du marché mondialisé de la musique s'entrecroisent dans les scènes locales de metal.

Un certain nombre de relations se nouent, on l'a vu, entre les différents acteurs qui interviennent dans la production et la consommation des scènes locales, par l'entremise d'espaces de confluence à la fois physiques et numériques. Comme nous le rappellent François Mairesse et Fabrice Rochelandet dans *L'Économie des arts et de la culture*[641], les relations entre les différents individus de la scène locale peuvent consister en des relations horizontales, reposant sur des acteurs qui disposent du même niveau de hiérarchie ou de contrôle au sein de la production localisée, en des relations verticales, s'établissant entre des acteurs qui interfèrent à différentes échelles économiques et géographiques. Les réseaux collaboratifs locaux que représentent les scènes metal que nous avons étudiées peuvent ainsi être décrits comme des structures sociales au sein desquelles des acteurs de nature variée (groupes, agents artistiques, tourneurs, producteurs de concerts, lieux de diffusion, intermédiaires médiatiques, publics, municipalités) interagissent à l'aide d'une multitude de canaux et d'outils de communication (collaborations directes ou influences artistiques, lieux de rencontres et de discussions physiques ou numériques, etc.)[642]. Les liens qui unissent ces différents acteurs sont souvent d'autant plus intenses qu'ils sont concentrés géographiquement – et résument ainsi le tissu social qui compose le réseau des scènes locales – mais restent néanmoins toujours reliés à un réseau plus global, qu'Andrew Bennett et Richard Peterson qualifient de

[639] Boltanski L., Thévenot L., *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.
[640] Bertrand Obserson, 2007, cité dans : Tedongmo Teko H., Bapes Ba Bapes Y., « Influence sociale et leadership dans la direction des personnes », *SociologieS* [En ligne], Premiers textes, mis en ligne le 29 septembre 2010, consulté le 19 juillet 2017. URL : http://sociologies.revues.org/3204
[641] Mairesse F., Rochelandet F., *L'Économie des arts et de la culture*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 216.
[642] Mairesse F., Rochelandet F., *ibid.*, p.216.

« translocalisé » [643]. Les nœuds qui composent ces réseaux sont souvent densément connectés en interne, entre amateurs et passionnés des esthétiques musicales concernées, mais plus difficilement reliées en externe aux autres acteurs du monde social (les institutions publiques, la sphère marchande globale, les médias généralistes). Certains acteurs des scènes locales, que leur vocation pousse à développer des activités de plus grande ampleur, sont ainsi amenés à reconfigurer les modalités de leurs activités afin de dépasser le réseau communautaire dont ils sont issus pour parvenir à se connecter à d'autres formes de réseaux plus globalisés.

1.Réseaux locaux et filiations

Les réseaux d'intersociabilité sont très marqués parmi les acteurs des scènes locales. Dans le « petit monde » du metal local, de nombreux acteurs entretiennent des liens affinitaires, dont certains s'établissent à l'échelle translocale. L'accroissement de légitimité de certains acteurs emblématiques au sein d'une scène locale et les liens amicaux entretenus avec des acteurs issus d'autres scènes, peut ainsi amener ces derniers à converger vers les scènes où des *leaders* identifiés sont localisés. Cette stratégie de localisation opérée par certains acteurs peut être rapprochée de ce que Samule J. Appold appelle un « effet de charisme géographique » [644] dans le cadre de l'économie des *clusters.* La réputation d'une scène locale se construit ainsi au fur et à mesure des localisations successives et du succès économique et symbolique de quelques-uns des agents qui s'y sont implantés. [645] C'est le cas de François, originaire de la région parisienne, qui emménage à Nantes en 2011 et s'intègre rapidement aux réseaux de production de la scène locale :

> « Ça fait 3 ans que j'habite à Nantes, mais je suis originaire de Paris. Donc j'ai habité à Paris toute la vie, en banlieue, dans le 92. J'ai fait mes études là-bas, dans une école de commerce qui s'appelle l'ISEG, et après j'ai fait l'IPAC, j'ai fait 5 ans d'études de communication et ça fait 3 ans que j'ai décidé de venir vivre à Nantes.
> *Pour quelles raisons ?*
> Alors cadre de vie, style de vie et puis les opportunités professionnelles, parce que c'est un secteur qui bouge beaucoup dans le secteur culturel, qui est le domaine dans lequel je bosse. Je connaissais des gens à Nantes, j'avais des amis à Nantes, je connaissais

[643] Bennet A., Peterson R. A., *op. cit.*, 2004.
[644] Appold S., "The Location Patterns of U.S. Industrial Research : Mimetic Isomorphism, and the Emergence of Geographic Charisma", *Regional Studies*, vol. 31, n° 1, 2005, pp. 17-39.
[645] Vicente J., *Économie des clusters*, Paris, La Découverte, 2016, p. 38

> déjà le patron du Ferrailleur, j'avais des copains et tout, donc c'est aussi pour ça que j'ai décidé de bouger. » (François, 32 ans, Nantes)

Aujourd'hui chargé de communication du festival Motocultor situé dans le Morbihan, mais également chanteur et bassiste du groupe The Four Horsmen, dont les membres sont dispersés entre Nantes et Paris, François entretient des rapports amicaux avec Thomas, le tenancier de la salle nantaise Le Ferrailleur, dans laquelle François s'est produit avec son groupe et où il organise chaque année depuis 2012 le Nantes Metal Fest :

> « Thomas qui est le patron du Ferrailleur, il a été ingé son pendant longtemps pour Ultra Vomit, avec qui on est super complices, ce sont des vieux copains à moi avec qui on a joué des concerts, et puis après j'ai joué au Ferrailleur en 2006 ou quelque chose comme ça, et voilà donc je connaissais l'équipe et j'avais beaucoup de copains qui étaient sur Nantes et qui faisaient de la photo, qui travaillaient dans le web ou qui étaient photographes au Hellfest ou ce genre ce truc, donc voilà, ça a créé des synergies. Et c'est vrai qu'en venant à Nantes, je savais que je connaissais du monde et voilà. Y'a des gens que j'ai rencontré aussi un peu à cause de mon asso en rencontrant des gens qui organisaient des concerts ici. » (François, 32 ans, Nantes)

La réputation du Ferrailleur repose ainsi en partie sur celle de Thomas, son gérant, et les multiples relations de confiance qu'il a lui-même établies en travaillant en tant qu'ingénieur du son pour l'une des scènes du Hellfest et de groupes locaux reconnus à l'échelle nationale, tels que le groupe de metal parodique nantais Ultra Vomit. Dans ce cadre, les alliances amicales deviennent aussi des alliances stratégiques qui jouent un grand rôle dans la structuration des réseaux locaux. De la même façon, Zaake, organisateur de concerts au sein de l'association Dream Factory à Nantes, nous confirme l'intensité des liens qui existent entre les différents acteurs de la scène locale :

> « Sur Nantes, on se connaît tous pas mal et y'a vraiment une entraide à Nantes entre les structures. Nous on bosse énormément avec N-Syndicate, avec La Ferraille Prod [affilié à la salle Le Ferrailleur], avec Blue Wave Production, Prog'n'Roll aussi, Pierrick qui fait partie de notre équipe de Nantes et a aussi bossé sur des tournées. » (Zaake, Nantes)

L'entretien des proximités sociales entre les différents acteurs représente par exemple pour les programmateurs un outil qui permet d'éviter les concurrences lorsque deux concerts esthétiquement et géographiquement proches sont susceptibles d'être programmés le même soir :

> « Concurrence oui et non, ça dépend, mais ça reste amical. Souvent on essaie soit de fusionner deux dates, soit de décaler. Après sur Paris, c'est pas la peine, tu t'en fous parce que de toute façon, y'a toujours 15 000 concerts. Sur Nantes on arrive à discuter, on se connait tous donc on discute pas mal. Et comme on fait quasiment tous nos concerts au Ferrailleur, quand y'a trop, le programmateur du Ferrailleur prévient et du coup on discute entre nous » (Zaake, Nantes)

S'assurer de la compatibilité de ses propres activités avec celle des autres acteurs de la scène locale reste donc indispensable et demandent alors aux organisateurs de faire preuve entre eux d'une certaine transparence sur leur programmation. Lorsque cette règle informelle n'est pas respectée, les dissensions qui risquent de se développer entre différents membres du réseau peuvent menacer l'équilibre de la scène :

> « Nous c'était Shining [*black metal* suédois] le soir, et en face le Black Metal Is Rising [festival entièrement dédié au *black metal*]. Même si on est plutôt amis avec les gens des Acteurs de l'Ombre, ça a été une boulette. On en a reparlé et donc maintenant on fait plus attention quand il y en a un des deux qui calent une date pour lui éviter ce genre de choses. » (Fred, 36 ans, Rennes)

Par ailleurs, les accords tacites qui s'établissent entre promoteurs de concerts afin d'éviter qu'un groupe puisse jouer dans deux villes géographiquement trop proches dans le cadre d'une même tournée (à Rennes puis à Nantes, ou à Metz puis au Luxembourg) a tendance à avaliser l'idée que les acteurs reconnaissent deux villes comme appartenant à une seule et même scène locale :

> « *Ça se concurrence Rennes et Nantes à ce niveau-là ?*
> Bah après ouais, on pourrait pas faire un concert sur une même tournée sur les deux villes. Enfin, y'a peu de groupes… si y'a eu Gojira [à ce jour le plus important groupe de metal français] qui peut se permettre de faire 4-5 dates dans l'ouest et tout cartonne, mais autrement dans tous les trucs on va dire moyens, on fait soit l'un soit l'autre. » (Fred, 36 ans, Rennes)

Les collaborations avec d'autres organisateurs s'établissent également dans le cadre de co-production de concerts ou de festivals. Il s'agit alors de réunir les forces de chaque acteur de façon complémentaire pour être en mesure de produire des évènements de plus grande envergure, et répartir tout autant les charges de travail que les coûts de production. C'est le cas par exemple d'un petit festival lillois, pour lequel les deux associations partenaires se partagent chacune la programmation d'une journée :

> « Là j'organise un festival avec une autre asso, Nao Noise au Biplan et nous on fait une journée death Metal avec quasiment que du local avec Colossus, Bliss of Flesh, Hast et Temnein un groupe de Nancy. » (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

Les organisateurs de concerts travaillent également en étroite collaboration avec les webzines spécialisés qui assurent à la fois la promotion de leurs concerts en amont de l'évènement et participent à la mise en visibilité de leurs activités en publiant des chroniques de concerts. La transaction repose ainsi le plus souvent sur un échange de bons procédés. Le chroniqueur invité bénéficie d'une place offerte par les organisateurs, et ces derniers bénéficient en retour de la couverture médiatique de leur évènement dans un média spécialisé, sur internet le plus souvent :

> « C'est les partenaires média, principalement. Qui font relayer nos infos, nos concerts, avec qui on travaille et qui envoient leurs chroniqueurs pour faire leurs reports. » (Zaake, Nantes)

L'importance de la connaissance des réseaux locaux alternatifs spécialisés, composés de petites structures locales amateur dont les activités peuvent s'avérer épisodiques et non garanties dans le temps, est également reconnue par les structures professionnelles d'envergure nationale et internationale dont les activités s'inscrivent dans la production des scènes metal, comme l'atteste cet extrait d'interview publiée sur le site de l'Irma de Nicolas Giraudet, fondateur de la société de *touring* Rage Tour basée à Rennes :

> « C'est ce réseau qui fait notre plus-value, mais il nécessite un suivi et une actualisation permanente. Ces petits acteurs ont une durée de vie très courte, de quelques années, quand ils ne font pas des *one shot* sur un an… Si l'on s'éloigne quelques années du milieu, on perd les ¾ de ce tissu. C'est un vivier en renouvellement permanent. »[646]

La scène locale se manifeste ainsi à travers une densité locale forte de petits groupes sociaux qui interagissent intensément et de façon étroite en poursuivant le projet commun de promouvoir et de faire exister au sein de leur territoire vécu un registre musical dont ils sont eux-mêmes à la fois consommateurs et producteurs.

[646] Extrait d'une interview de Nicolas Giraudet publiée sur le site de l'Irma le 5 juin 2013 : http://www.irma.asso.fr/ELEMENTS-SUR-LES-MUSIQUES-METAL-EN [consulté le 8 juillet 2017]

2.Liens trans-locaux entre acteurs

Bien qu'ils soient ancrés au sein de territoires, les acteurs des scènes locales sont toujours amenés à développer des liens translocaux avec des acteurs situés sur d'autres territoires. C'est le cas en particulier de l'ensemble des activités intermédiaires (organisateurs de concerts, tourneurs, labels), en premier lieu parce que la nature même de leur activité consiste à promouvoir des groupes et que ces derniers sont fondamentalement engagés dans des logiques de mobilité. A ce titre, certaines tentatives de mise en réseau entre scène locales passent par la prise en charge des tournées de groupes locaux ou issus d'autres scènes locales :

> « Là je me relance dans le booking. J'ai un groupe avec qui je vais bosser, enfin deux groupes peut-être. Arcania d'Angers et un groupe de Nantes qui s'appelle Dancefloor Disaster. Les deux ont joué au Hellfest sous le Metal Corner. » (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

A plus grande échelle, trois structures professionnalisées sont spécialisées en France dans la production des groupes d'envergure internationale, la société de production Rage Tour et l'association Garmonbozia, tous deux localisés à Rennes, ainsi que la société K Production située à Antibes. Nicolas Giraudet, guitariste et chanteur du groupe Tagada Jones et fondateur de Rage Tour, présente ainsi la vocation de son entreprise en ces termes :

> « Rage Tour s'est initialement créée autour du groupe Tagada Jones, dont les membres ont souhaité, par conviction et par envie, s'inscrire dans un esprit do it yourself, donc s'autoproduire et trouver des dates. C'était vers 1995, à l'époque il y avait plus de tourneurs punk rock qu'aujourd'hui. Puis de fil en aiguille, des liens se sont créés, des échanges se sont mis en place, localement et internationalement, avec d'autres groupes qui eux aussi s'étaient structurés. Puis de plus en plus d'artistes nous ont sollicité. À partir de 2000, on est devenu une vraie structure de booking. L'association Les enragés est devenue l'entreprise Rage Tour. On est aussi devenu des sous-bookers pour des agents européens, nous produisons aussi des tournées européennes pour des groupes japonais. Le catalogue s'est étoffé. Aujourd'hui, nous représentons une trentaine de groupes français et une centaine de groupes internationaux. » (Nicolas Giraudet) [647]

Le rôle joué par les tourneurs dans la mise en réseau et la structuration des scènes metal s'opère ainsi à différents niveaux d'échelle. Reprenant les travaux de Mark Granovetter et Ronal Burt, Ronan Le Velly nous rappelle que « certains agents agissent comme des ponts entre des clans c'est-à-dire des groupes de personnes qui entretiennent des liens forts, très récurrents, mais

[647] Extrait d'entretien de Nicolas Giraudet, disponible à cette adresse : http://www.irma.asso.fr/Les-musiques-metal-sont-deja-des [consulté le 8 juillet 2017]

également redondants (les différents membres d'un clan se connaissent tous). Les agents-ponts tirent de leur position dans le réseau des bénéfices en termes d'information et de contrôle »[648]. En tirant profit d'un « trou structural »[649] entre le réseau global et le réseau local, quatre membres de l'association Garmonbozia sont par exemple parvenus à se professionnaliser, et l'activité de leur association a considérablement participé à la structuration du réseau local de la scène « Ouest », ainsi qu'à la structuration des réseaux de diffusion spécialisés à l'échelle nationale. En se faisant le « pont » entre les tourneurs internationaux et les associations locales situées un peu partout en France, qui ont depuis longtemps développé une activité de producteurs amateurs de concerts au sein du monde local, Garmonbozia opère ainsi le travail de traduction entre les conventions du monde du spectacle transnational et celles des scènes locales. L'opération de médiation assurée par ces acteurs intermédiaires repose autant sur la diffusion d'informations et de savoir-faire auprès des producteurs amateurs inscrits dans les scènes locales et qui manquent d'expérience, que sur les relations de confiance qui s'établissent durablement entre eux. Le caractère éthique des relations de marché nouées entre les protagonistes, même si elles reposent bel et bien sur des transactions financières par l'achat et la revente de plateaux artistiques, est un critère particulièrement mis en avant par les producteurs amateurs locaux dont l'activité non lucrative ne s'inscrit pas dans une logique de profit économique :

> « On voit que c'est des gens qui viennent de l'associatif aussi. Bon eux par contre, c'est leur gagne pain et ils bouffent avec ça, mais on voit que c'est une passion aussi qu'il y a derrière. C'est des contacts qui sont très bien, toujours là pour aiguiller. Je me rappelle aussi de certaines propositions, où une année on était vraiment en galère par rapport à un groupe qui nous avait planté. Je lui ai envoyé un mail [au tourneur] et il m'a dit ''je pense que ton offre est un petit peu au dessus, envoie plutôt ça''. Pour qu'un agent te dise de revoir ton offre à la baisse... » (Max, 27 ans, Metz)

En ce sens, les acteurs intermédiaires tels que Garmonbozia effectuent également un travail de traduction entre la sphère économique marchande et la sphère associative amateur qui se manifeste par un jeu subtil de positionnement symbolique afin de satisfaire les attentes de chacune des parties : celles des groupes internationaux qui souhaitent se produire devant des audiences de plus en plus larges et augmenter par là-même leur valeur économique, celles des agents d'artistes qui souhaitent répondre aux attentes des groupes tout en tirant le meilleur

[648] Le Velly R., *op. cit.*, 2002, p.40.
[649] Granovetter M. S., *The strength of weak ties, American Journal of Sociology*, Chicago, University of Chicago Press, 1973 ; Burt R. S., « The social structure of competition ». *in* Eccles R. G., Nohria N. (dir.), *Networks and Organisations Structure, form and action*, Boston, Harvard Business School Press, 1992.

parti financier dans l'opération en se rémunérant sous le forme de commissions, et celle des organisateurs locaux qui souhaitent produire des groupes internationaux de qualité sur leur territoire sans perdre d'argent. La négociation des cachets artistiques entre les agents des groupes et le promoteur national, puis entre ce dernier et les différents organisateurs locaux, participe ainsi à la régulation de la valeur du marché du concert à différentes échelles.

Le lien entre la forme globale du réseau et ses ancrages locaux dans le cadre de la production des scènes locales s'établit également à travers les relations personnelles que les différents acteurs nouent entre eux. En ce sens, cet encastrement structurel repose toujours sur un contexte social qui se reconfigure en fonction des intérêts communs et des affinités personnelles, car comme le souligne Ronan Le Velly, « même si la structure générale du réseau les dépasse, chacun intervient directement sur sa forme et est libre de se détacher de ses liens personnels ou d'en former d'autres ». [650]

3.Le rôle des politiques culturelles et des collectivités territoriales

En tant qu'acteurs territoriaux, les villes jouent un rôle déterminant dans la structuration des scènes locales, mais la nature de leur soutien ou des contraintes imposées varie considérablement d'une ville à l'autre, et selon la taille des communes concernées. Pierre Moulinier définit la commune comme « le territoire de base, le lieu de vie, le fondement de la vie associative, le cadre d'existence, le meilleur facteur d'identité » [651]. Dans le cas des petites et moyennes communes (moins de 80 000 habitants), selon qu'il s'agit de *villes-centres*, de *villes périphériques* ou de *villes isolées*, la volonté politique des équipes municipales en matière d'action culturelle se trouve ainsi déterminée à la fois par la situation géographique de la ville, sa composition sociologique ou ses éventuels enjeux économiques et sociaux. [652] D'après le DEPS, les grandes villes de plus de 80 000 habitants représentent un seuil à partir duquel le budget alloué à la culture augmente considérablement. [653] Si les villes ont depuis longtemps joué un rôle de soutien de proximité dans l'encadrement des musiques populaires, en particulier avec le développement des MJC dans les années 1960, les politiques publiques des villes dédiées au secteur des musiques actuelles sont également nettement influencées par

[650] Le Velly R., *op. cit.*, 2002, p. 40.
[651] Moulinier P., *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, 2016, p. 67.
[652] Moulinier P., *ibid.*, p. 68.
[653] DEPS, « Les dépenses culturelles des communes de plus de 80 000 habitants», 1993, disponible à l'adresse suivante : http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-devc/dc113c.pdf

les politiques ministérielles depuis le début des années 1980 et les mesures spécifiques lancées dans le cadre du déploiement des SMAC en région. Philippe Teillet précise ainsi que « le rôle principal du ministère de la culture [a] été, par son action à forte dimension symbolique, d'exercer une influence intellectuelle sur les décideurs locaux en contribuant à modifier leurs représentations tant de ces champs artistiques que des relations qu'ils pouvaient établir avec les acteurs de leurs scènes musicales, donc, à rendre pensables et ainsi possibles les interventions publiques en ce domaine ». [654] Néanmoins, le rapport du GEMA sur l'état des lieux des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées souligne déjà en 1997 que les institutions publiques « ont encore du mal à soutenir ou à collaborer aux mouvements associatifs, en particulier sur le secteur rock qui est encore associé à une image rebelle et contestataire » [655], tout comme un certain nombre de résistances à l'institutionnalisation s'observent du point de vue des milieux rock eux-mêmes, qui peuvent y voir une tentative d'instrumentalisation de la part des pouvoirs publics. [656]

Si le soutien direct aux équipes locales de production musicale (les groupes, les associations d'organisation de concerts) s'avère encore aujourd'hui relativement ténu, la ville agit néanmoins à plusieurs niveaux dans la facilitation du développement des scènes locales sur leur territoire, ou au contraire dans les entraves que les acteurs, le plus souvent associatifs et amateurs, doivent contourner. Le sentiment d'inaccessibilité des lieux de diffusion dédiés aux musiques amplifiées [657] telles que les SMAC ainsi que l'intensification des contraintes administratives liées aux nuisances sonores pour les petites salles et les cafés-concerts sont les principales accusations portées par les acteurs des scènes locales à l'encontre des actions politiques publiques. Malgré tout, en tant que premier échelon des initiatives locales, les villes offrent de nombreuses alternatives, bien qu'inégales d'un territoire à l'autre, et dont les acteurs locaux s'emparent. Par ce biais, la ville agit sur la musique autant que la musique agit sur elle. Yves Raibaud considère ainsi que « la ville est un lieu d'expérimentation des cultures nouvelles » [658]. En effet, « les musiques amplifiées, mode de vie ou outils des politiques

[654] Teillet P. « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées'' », *in* Poirrier P., *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXe et XXe siècles*, Paris, La Documentation Française, 2002, p.369.
[655] GEMA (ouvrage collectif), *Politiques culturelles et Musiques Amplifiées*, Agen, Adem-Florida, 1997.
[656] Emannuel Brandl, *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris, L'Harmattan, 2009.
[657] Guibert G., *op. cit.*, 2006, pp.275-278.
[658] Raibaud Y., *op. cit.*, 2005 p. 52.

publiques, […] organisent peu à peu la ville et transforment subtilement ses territoires et les hiérarchies qui les organisent ». [659]

3.1.Politiques culturelles des villes en faveur (ou défaveur) des scènes locales

La salle du Ferrailleur fait office d'exception parmi les différents « hauts-lieux » de la musique metal recensés dans cette enquête, du fait des liens qu'elle entretient avec la municipalité de Nantes. Si la salle ne perçoit aucune subvention et possède le statut d'une entreprise privée (SARL), sa création découle néanmoins d'un appel d'offre lancé par la ville de Nantes à l'occasion du vaste projet de réaménagement de l'île de Baulieu, située à directe proximité du cœur de la ville. Anciennement dédiée à l'activité navale et industrielle, une large zone de friches située sur l'extrémité ouest de l'île comprend un vaste hangar au bord de la Loire, anciennement dédié au stockage de bananes, que la ville entend réhabiliter en lieu de divertissement culturel. Dès 2007, le Hangar à Bananes se voit ainsi fragmenté en différents locaux culturels ou commerciaux, et accueille bars, restaurants, une discothèque et un théâtre, ainsi qu'un espace de loisir dédié à la biennale des arts plastiques. Thomas Nedelec, alors ingénieur de son de 25 ans et passionné de metal, travaille notamment pour le groupe nantais Ultra Vomit et le Hellfest, et dispose déjà d'une expérience associative dans l'organisation de concerts locaux. Il se lance avec deux amis dans le projet de créer un café-concert et dépose un dossier de candidature à la mairie qui sera accepté :

> « On n'y croyait pas trop mais notre projet collait parfaitement au sien [celui de la mairie], l'idée étant d'assurer une certaine pluralité sur le hangar, on a eu le box. Ce fut un peu la révolution pour nous, on a monté le lieu en deux mois » (Extrait d'interview de Thomas Nedelec pour France 3 Pays de la Loire) [660]

D'une jauge de 300 places, entièrement équipée aux normes acoustiques, située loin des zones d'habitation et bénéficiant de la bénédiction de la municipalité, Le Ferrailleur a ainsi tout loisir de développer une programmation qui fait la part belle aux musiques metal. Le succès de la salle et la pérennisation de son activité a par ailleurs permis à onze personnes, pour la plupart issues de structures associatives locales, de se professionnaliser : techniciens intermittents, serveurs, agents de sécurité, équipe de programmation et de communication…. Il s'agit de

[659] Raibaud Y., *ibid.*, p. 55
[660] France 3 Pays de la Loire, « Les 10 ans du Ferrailleur : rencontre avec le boss, Thomas Nedelec », publié en ligne le 15/05/2017, disponible à cette adresse : http://france3-regions.francetvinfo.fr/pays-de-la-loire/loire-atlantique/nantes/10-ans-du-ferrailleur-rencontre-boss-thomas-nedelec-1252057.html [consulté le 10/09/2017]

l'un des rares cas, au sein des trois scènes étudiées, de coopération fructueuse et stabilisée entre acteurs locaux de la scène metal et municipalité, dont les intérêts parviennent fusionner dans le développement d'une activité et qui reposent alors sur le développement d'une activité économique et culturelle qui participe au développement de l'image culturelle de la ville. [661]

Dans le cas des pratiques qui ne s'inscrivent pas immédiatement dans une perspective de professionnalisation, la collaboration avec les équipes municipales s'avère beaucoup plus incertaine. En effet, lorsque les amateurs souhaitent eux-mêmes prendre en charge la production de concerts de metal à l'échelle locale, ils se tournent le plus souvent en premier lieu vers les municipalités pour les accompagner dans leur démarche. Les besoins les plus rudimentaires s'expriment le plus souvent par la nécessité de trouver un lieu dont le prix de location s'avèrera suffisamment abordable ou gratuit pour y organiser leurs évènements. Pour autant, les municipalités sont rarement en mesure de répondre aux demandes des amateurs. C'est le problème qu'a rencontré Ludwig, qui décrit ici les premières démarches qu'il a opérées auprès de sa ville de résidence alors qu'il venait de créer son association d'organisation de concerts :

> « Au début moi j'habitais Lys-lez-Lannoy à côté de Roubaix. Et comme toujours, […] tu fais partie d'un groupe, t'as besoin d'un local de répète, tu veux organiser des concerts, qui est-ce que tu vas voir ? Tu vas voir la mairie. Et puis la mairie, ils en ont rien à foutre de ta gueule, mais ils disent le contraire. Donc ça dure, ça dure… Et au bout d'un moment, il se passe rien, donc soit tu lâches totalement l'affaire, soit t'insistes ailleurs. Moi j'ai lâché l'affaire dans un premier temps, mais l'asso existait toujours. Et dans un second temps, je devais faire l'armée, que j'ai pas fait, j'ai fait un service civil en fait. Et ce service civil je l'ai fait à la MJC de Saint André. […] ça m'a permis d'avoir la salle à disposition une fois par mois. C'est comme ça que ça a vraiment commencé. Donc tu vois, c'est toujours pareil. Faut être soit carté, soit faire partie du truc pour développer des… Si tu te ramènes en disant « je suis plein de bonne volonté ! »… [rires] Ouais, ils s'en foutent en fait, ils en ont rien à foutre. » (Ludwig, 38 ans, Lille)

Dans certains cas, les villes sont plus enclines à mettre à disposition des associations locales leurs équipements de façon régularisée. Mais ces formes de soutien aux pratiques amateurs sont susceptibles d'être remises en cause à tout moment. Sains-en-Gohelle est une commune de 6 300 habitants du Pas-de-Calais appartenant à la communaupole de Lens-Liévin. La

[661] Sur ce sujet, voir l'article de Dominique Sagot-Duvauroux : Sagot-Duvauroux D., « La scène artistique nantaise, levier de son developpement économique ». *Nantes, la Belle Eveillée, le pari de la culture*, Les éditions de l'attribut, 2010, pp. 95-107 ; et celui de Gérôme Guibert : Guibert G. « Le rôle des festivals des musiques actuelles dans le dynamisme de la scène pop nantaise », *Territoires Contemporains*, n°3, nvlle série, 2012.

commune met à disposition des associations locales un lieu de diffusion tout à fait atypique. Une église art déco de 1928, désacralisée pour devenir un espace réservé aux animations culturelles qui permet également d'y accueillir des concerts avec une capacité d'accueil d'environ 300 personnes. L'association Eden Records fondée en 2012 y organise des concerts de metal de façon régulière jusqu'en 2014. Les relations que ses membres entretiennent avec les services culturels de la ville sont déterminantes dans l'accès aux salles :

> « On a un partenariat. Je peux organiser quasiment quand je veux. En fait à Sains-en-Gohelle, il y a une ancienne église qui a été désacralisée et j'organise régulièrement là-bas. Comme le responsable culturel, quelqu'un qui de très conciliant, très ouvert, il m'a laissé faire le premier concert, il a vu que tout s'est très bien passé et à partir de là il m'a dit tu me demandes la date et je te laisse organiser. Là-dessus ça tourne vraiment bien. » (Manu, 26 ans, Liévin)

L'exemple de l'église désacralisée de Sains-en-Gohelle illustre bien l'importance de l'entente mutuelle des producteurs amateurs avec les médiateurs municipaux dans la production de la scène locale. Car depuis le changement de municipalité suite aux élections de 2014[662], la nouvelle équipe municipale ne souhaite plus y produire d'évènements musicaux.

Les équipes municipales des villes et les associations qui y sont directement rattachées tentent également à certaines occasions de valoriser les talents locaux en proposant des évènements relativement ponctuels. La Fête de la musique est ainsi souvent une opportunité pour les groupes amateurs de se produire devant des publics variés. Certaines municipalités ont notamment normalisé l'organisation de scènes metal, comme c'est le cas à Thionville en Lorraine, qui propose six scènes dédiées chacune à une esthétique musicale spécifique, dont l'une, située sur la Place du Luxembourg, présente chaque année une programmation internationale et locale de musique metal. D'autres initiatives menées par les municipalités s'avèrent cependant moins concluantes. A l'image d'un festival de metal nommé Chicon Gratt'1, organisé depuis 2007 à la Maison des Enfants de la ville de Lomme. Créé à l'initiative d'un groupe de metal local (Costa Gravos), le festival a connu un succès local pendant trois éditions rassemblant environ 700 spectateurs autour de groupes d'envergure nationale (Punish Yourself, Red Flag, Les Mauvaises Langues) et locale, avant que le groupe Costa Gravos ne se sépare et abandonne l'organisation de l'évènement. Repris par la municipalité de Lomme en 2010 sous l'égide de l'association G.E.M. (Association des Groupes pour l'Evolution Musicale), les deux éditions suivantes ne parviennent pas à capter et fédérer le public des

[662] En mars 2014, la tête de la municipalité passe de Jean-Luc Wéry (PS) à Alain Dubreucq (Divers Gauche).

habitués autour de la programmation proposée et le festival se délocalise en 2011 dans les bar-concerts lillois, avant de disparaître définitivement. Certains amateurs de la scène « Nord » gardent le souvenir d'un festival que les acteurs municipaux ne sont pas parvenus à garder à flot, en raison du manque de promotion adéquate et de l'absence de lien des organisateurs avec les réseaux locaux du metal :

> « On est passé d'affiches partout, de flyers distribués partout, à une feuille A4 à 10cm de la scène. En gros toute la pub qu'il y avait eu, c'était une annonce dans le journal culturel de Lomme. Donc forcément ça a fait un gros gros flop et ils ont arrêté. Après ils ont tenté de reprendre le concept en faisant Chicon Gratin in the Bar, en faisant des petits concerts dans les bars un peu partout, sauf que c'était beaucoup plus intéressant de voir les groupes sur un seul machin, plutôt que d'avoir des petits concerts par genres dispersés. Surtout que c'est passé d'une scène rock-metal à une scène rock-metal-rap où il y avait de tout et n'importe quoi. » (Jonathan, 19 ans, Lille)

Le discours de cet amateur traduit ainsi le décalage entre les amateurs de metal et les structures institutionnelles non spécialisées, qui se trouvent alors dans l'incapacité de capter ses publics et d'avoir accès à ses réseaux. Les deux dernières éditions du Chicon Gratt'1 ne parviennent pas plus à maintenir la cohésion des genres musicaux, déjà très diversifiés lors des premières éditions[663], et à répondre aux attentes des publics autour de l'évènement. En souhaitant diversifier la programmation du festival sans parvenir à cibler les attentes du public avec suffisamment de précision, la stratégie contre-productive d'ouverture stylistique conduit alors à une dilution de l'identité du festival et à une perte d'intérêt pour les amateurs.

Les municipalités peuvent être néanmoins amenées à soutenir des structures ou des associations culturelles qui répondent à un certain nombre d'exigences, qu'Yves Raibaud décrit en ces termes : « les opérateurs culturels devront alors justifier leurs entreprises pour obtenir une reconnaissance et les subventions publiques qui y sont attachées. Dans cette compétition, il leur sera nécessaire de forcer le trait sur telle ou telle conception de l'action culturelle : les jeunes, la ville, le service public, la qualité, l'intergénérationnel, le patrimoine ». [664] Un certain nombre de subventions, d'aides publiques ou d'aides indirectes (mise à disposition de locaux ou d'aides infrastructurelles) peuvent ainsi êtres allouées aux associations organisatrices, aux groupes (aides à la création, à la production : résidences, aides financières enregistrement album, etc.), ou encore aux salles, lorsque celles-ci sont

[663] « metal, rock, electro, pop, world music, hip-hop, blues, reggae, ska, chanson, skate-punk », d'après la description du festival sur la page du Guide des festivals :
http://leguidedesfestivals.com/index.php5?page=fiche&festi=3603
[664] Raibaud Y., *op. cit.*, 2005, p. 299

missionnées ou labellisées. Dans tous les cas, au sein des trois scènes locales que nous avons observées, ces différents dispositifs de soutiens restent réservés à un très petit nombre d'élus. Ce constat est corroboré par Jérémy Sinigaglia qui constate que « dans le milieu des musiques actuelles, les possibilités d'accès aux subventions sont presque nulles. Cette situation est d'ailleurs parfaitement intégrée par les équipes concernées qui, sauf exception, n'en font pas la demande ». [665]

Cette situation renforce chez leurs acteurs le sentiment d'invisibilité des scènes locales. Les associations et acteurs locaux des scènes locales étudiées ont de façon générale assez peu de contacts avec les collectivités territoriales. Les municipalités ignorent souvent l'existence même de ces activités. En témoigne l'expérience de l'association Garmonbozia à Rennes, qui au bout de quinze années d'activité et malgré une programmation intense de groupes de metal et de hard rock internationaux au sein de la ville de Rennes, finissent par déposer leur première demande de subventions à la ville en 2014 :

> « *Ils savaient que vous existiez ?*
> En fait c'est marrant, c'est parce que justement certains ont halluciné en disant mais ça fait 15 ans que vous existez… Enfin ils ont entendu parler des concerts qu'on faisait, mais ils n'ont pas fait gaffe à qui organisait. Après, en parlant, « Alice Cooper, les Doors, ah c'était vous ! » Mais la plupart étaient surpris justement que, entre guillemets, une vielle asso ne vienne frapper à leur porte qu'au bout de 15 ans ». (Fred, 36 ans, Rennes)

Dans la mesure où ces activités se situent le plus souvent en marge des filières traditionnelles du spectacle vivant — incarnées par des structures privées, d'un côté et par les équipements publics, de l'autre [666]—,les initiatives portées par les acteurs au sein des scènes locales, y compris lorsqu'elles s'avèrent de grande qualité et génèrent des circulations internationales, sont souvent mal connues des instances publiques locales. Gérôme Guibert souligne ainsi que « la plupart des scènes locales – à moins qu'elles soient utilisées comme un vecteur de communication par les collectivités – restent largement ignorées » [667]. Le metal et ses formes de production localisées sont tout particulièrement sujets à l'invisibilisation du point de vue

[665] Sinigaglia J., *op. cit.*, 2013.
[666] Balti S., *op.cit.*, 2012, p. 200
[667] Guibert G., *op.cit.*, 2007, p. 322.

des institutions et représentent en cela des espaces d'expression musicale que l'on peut assimiler à la sphère *underground*[668] de la production culturelle.

3.2.Processus d'institutionnalisation : l'enjeu des lieux de diffusion

Les institutions culturelles agissent également sur la production des scènes locales au travers des équipements spécialisées dédiés à la diffusion des musiques amplifiées dont la programmation inclue occasionnellement des concerts de metal. La multiplication des structures de diffusion labellisées SMAC comme on l'observe particulièrement en Lorraine, a en effet tendance ces dernières années à intégrer les musiques metal dans un processus d'objectivation et de légitimation qui s'observe au travers de collaborations stratégiques et localisées entre acteurs associatifs des scènes locales et salles labellisées. Les processus d'institutionnalisation des musiques rock en région ont été largement décrits, notamment par Samuel Balti[669] et Emmanuel Brandl[670]. Ce dernier estime d'une part que les structures régionales de diffusion, de production et de promotion des musiques « rock » redéfinissent le lien sociomusical et les formes de sociabilités locales qui ne sont plus alors le résultat d'un processus collaboratif entre acteurs alternatifs. D'autre part, leur action sur la programmation musicale, qui s'intègre aux scènes locales qui leur préexistent, redéfinit le discours et les représentations, ainsi que les façons d'être au monde de ces musiques, en les faisant passer du statut de cultures populaires « négatives » au statut de cultures populaires « positives »[671].

Bien que les amateurs interrogés aient une idée plus ou moins précise des outils et ressources mises à disposition par les SMAC, assez peu d'amateurs de metal profitent des aides institutionnelles disponibles en région. Florent, musicien au sein d'un groupe de *doom metal*, répète ainsi avec les membres de son groupe dans les studios de répétition du VIP, la SMAC

---

[668] Jean-Marie Seca définit le qualificatif d'*underground* en ces termes : « [il permet] d'évoquer l'emprunte 'minoritariste', intimiste, semi-publique et amateurs des pratiques auxquelles elles se réfèrent. La faible reconnaissance sociale, le rapport ambigu à la convention ou à la commercialisation, le déni d'influence des vedettes, la recherche velléitaire d'un public et d'un « vedettariat » de substitution, la volonté de préserver une authenticité expressive et une démarche originale sont quelques-une des caractéristiques de ces styles qui, bien que se voulant 'dissidents', 'en marge', 'purs' opposés, demeurent tourmentés par les normes majoritaires de la réussite » : Seca J.-M. (dir.), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Fernelmont, E.M.E., 2007, p. 22.
[669] Balti S., *op cit.*, 2012.
[670] Brandl E., « Légitimation et normalisation des « musiques amplifiées » en région », *Volume !*, 1 : 1, 2002, pp. 91-102.
[671] Bourdieu P., *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 179.

de Saint-Nazaire. La fréquentation du lieu l'a ainsi amené à prendre connaissance des dispositifs d'accompagnement des pratiques amateurs proposés par la salle :

> « Au VIP ils font salle, mais ils font aussi studio de répèt'. Et du coup les groupes qui traînent là, au bout d'un moment, quand ils voient que les mecs sont en place et tout, ils leurs proposent un concert pour les aider à se lancer. C'est pas… C'est une salle qui est vraiment… Ils font aussi de l'accompagnement de mecs pour leurs projets et compagnie, si t'as envie d'aller enregistrer un album, les mecs ils vont t'aiguiller vers tel ou tel studio selon tes besoins. Y'a vraiment tout un processus d'accompagnement qui est vraiment bien foutu. » (Florent, 26 ans, Saint-Nazaire)

Si le plus souvent, la connaissance par les groupes de l'existence de ces dispositifs résulte de la recherche de locaux de répétition (qui représentent un coût), il faut donc supposer que la plupart des groupes qui disposent déjà d'autres solutions de répétition auront plus de difficultés à prendre connaissance des ressources institutionnelles locales dont ils pourraient bénéficier, en termes d'accompagnement, de formation ou de documentation. Par ailleurs, les conditions d'accès à ces dispositifs restent floues et souvent perçues par les acteurs de la scène locale comme des opportunités réservées à un petit monde d'interconnaissances, aux groupes qui s'inscrivent dans des esthétiques musicales jugées plus dominantes[672] et liées aux réseaux d'affinités des professionnels de ces structures. Cette fracture ressentie par les acteurs des scènes metal locales vis-à-vis des acteurs institutionnels des musiques amplifiées s'est notamment révélée à l'occasion d'une table ronde en 2014 à Roubaix organisée par la structurelle culturelle de l'ARA « Autour des rythmes actuels » à laquelle j'ai participé dans le cadre de mon étude de terrain. Ludwig, l'un des acteurs emblématiques de la scène metal « Nord », que nous avons déjà eu l'occasion de présenter plus haut, était invité en tant qu'intervenant culturel à prendre part aux discussions autour du développement des scènes locales dans le Nord-Pas-Calais. Il décrit son expérience en ces termes :

> « Tous ceux qui étaient là, je les connais tous plus ou moins, et ils disaient tous qu'ils jouaient dans des groupes différents, qu'ils jouaient des choses différentes, mais j'avais envie de dire, ok il y en a qui sont plus ou moins électro, plus ou moins pop rock, d'accord, ils sont plus ou moins différents tu vois. Mais que ce soit au niveau esthétique, réseau, bah c'est tous les mêmes ! Que ce soit celui qui disait comment il avait commencé, il a fait toutes les étapes quoi : start play REC, la Marmitte, les Inouïs,

[672] A ce titre, le Dispositif Tour de Chauffe d'accompagnement des pratiques amateurs en métropole Lilloise, proposait une étude statistique autour d'un panel de 121 groupes candidats en 2011, dont 5% étaient des groupes de metal.

> en gros c'est ça, quand t'es rentré dans ce réseau-là, tu les fais tous et si t'es pas carté… Ils ne se rendent pas compte en fait. » (Ludwig, 38 ans, Lille)

Ludwig a pourtant lui-même bénéficié avec son groupe de l'un de ces dispositifs d'accompagnement. Alors qu'il était guitariste au sein de la formation lilloise Klang, il réalise une résidence à la SMAC de Lille, L'Aéronef, suite à quoi il aura l'opportunité de partager l'affiche du groupe de *death metal* suédois Arch Enemy dans la même salle. Au cours de notre entretien, il attribue néanmoins cette aubaine aux logiques de réseautage affinitaires qui constituent selon lui un avantage décisif sur les autres groupes, car elles font partie des critères implicites pris en compte par les acteurs institutionnels :

> « Je crois que nous on a été un peu une exception. Nous on y a eu accès à mon avis, je me trompe peut-être, mais parce que j'étais un activiste reconnu de la scène locale, et enfin voilà, n'importe qui d'autre qui aurait été dans un groupe de metal bien meilleur que le nôtre, il aurait jamais eu accès à ce à quoi on a eu accès. Parce que, moi ces gars-là, je les connais tous tu vois. Donc c'est pour ça qu'on était là. Après on était pas là parce qu'on s'est vendu ou… C'est pas un truc vicieux, c'est juste qu'on les connait. Du coup c'est normal aussi en même temps, c'est des potes, à un moment ils vont plus privilégier leurs potes plutôt que des gars qu'ils connaissent pas. C'est normal aussi, c'est juste que forcément le truc à la base est un peu biaisé, parce que même si certains, la plupart même je pense, sont honnêtes quand ils disent que c'est ouvert à tout le monde, au final bah voilà, t'as tellement de groupes possibles, que bah ouais, t'as des critères artistiques, t'as plein de critères possibles, mais t'as aussi le fait que ouais on se connaît, on est potes et ce que tu fais c'est cool, bon bah vas-y, ça va être toi quoi. » (Ludwig, 38 ans, Lille)

Le rôle joué par les SMAC sur la programmation musicale locale et leur prise en compte des esthétiques alternatives sont ainsi régulièrement remis en cause par les amateurs de metal. En atteste notamment le premier épisode de la HellfestTV 2014, qui propose un débat au cours duquel quelques acteurs emblématiques de la production des scènes metal en France[673] s'unissent pour affirmer que les SMAC « n'en n'ont rien à foutre du metal »[674]. Des exceptions peuvent néanmoins être relevées pour quelques une de ces structures en France, mais elles dépendent dans une très large mesure de la sensibilisation préalable aux esthétiques metal des programmateurs des salles parce qu'ils sont eux-mêmes issus du monde du metal.[675] En

[673] Fred de Garmonbozia, Alex du Hellfest, Thomas du Ferrailleur et Gérald des Acteurs de l'Ombre.
[674] Hellfest TV, Episode 1, 29 janvier 2014, disposnible sur YouTube à cette adresse : https://www.youtube.com/watch?v=XbonIKdRt2c
[675] En témoigne l'augmentation significative des groupes de metal programmés dans la SMAC l'Echonova à Vannes entre 2008 et 2013, années durant lesquelles Pierre Pauly en devient le directeur et programmateur, lequel s'avère avoir été chanteur au sein du groupe du metal messin X-Vision, puis à l'origine du festival mosellan

conséquence, la rotation rapide des programmateurs dans les SMAC implique toujours une remise en question de la place accordée au metal dans la programmation de ces structures. Les acteurs interrogés dans le cadre de notre enquête reprochent en particulier aux SMAC qui disposent de salles « club », c'est-à-dire d'une salle secondaire à capacité plus réduite souvent comprise entre 200 et 500 personnes, de ne pas faire profiter utilement de leur équipement aux associations locales qui rencontrent, notamment sur Lille, une pénurie de salles de jauges moyennes pour accueillir leurs évènements :

> « Max : On est beaucoup sur Lille à se dire, mais merde, que fait la salle club de l'Aéronef ?
> *Il y a eu une époque où ils organisaient des trucs, il y a un an ou deux.*
> Max : Mais c'est une salle qui est sous-exploitée.
> Goigoi : Et ils sont subventionnés pour ça.
> Max : Oui, par exemple pour une Scène de Musiques actuelles, eux ils pensent rentabilité, ils pensent argent avant tout. Par exemple quand tu proposes un Acid King au Grand Mix, ils te disent bah nan, ils préfèreraient que tu leur proposes un Stromaë en day off. Tu sais que ça ramènerait des gens hein, mais… » (Max et Goigoi, 2- ans et 24 ans, Hellemmes)

La frilosité des SMAC à produire des concerts sans avoir l'assurance l'assurance qu'ils rempliront leur salle, si elle peut se comprendre par des raisons de rentabilité financière en termes de billetterie, résulte aussi probablement du coût global que suppose la production d'un concert de petite ampleur dans un équipement dont les frais fixes logistiques et humains (salariés, agents de sécurité, barmans, etc.) restent importants. Dans le cadre d'une production de plus grande ampleur, Fred de Garmonbozia, nous confiait par exemple lors de notre entretien qu'il était parfois sollicité par les SMAC rennaises pour y programmer un concert de metal lorsque ces salles devaient combler un « trou » au sein de leur programmation trimestrielle.

Certains organisateurs amateurs interrogés estiment également que le cadre formel des salles institutionnalisées dénature en partie la vocation de leur activité :

> « Les SMAC ? On a fait une fois et on n'a pas trop aimé travailler là. C'est méga cher et on n'a pas trop aimé travailler avec eux. Après ouais c'est cadré… Y'a pas de rock'n'roll dans le métier quoi. Les quelques fois où on l'a fait, j'ai pas gardé un bon

Metal Therapy créé en 2004 qui a connu trois éditions, reconnu à l'époque comme le deuxième plus grand festival de metal en France après le Fury Fest (actuel Hellfest).

> souvenir. On préfère travailler avec des salles privées, ils gèrent leur argent et pas l'argent public » (Zaake, 28 ans, Nantes)

Si ce type de positionnement n'est pas toujours exempt d'*aprioris* idéologiques, l'identification des acteurs associatifs de production de concerts au modèle de gestion privée des rapports marchands est également palpable dans la distinction qu'opère Ludwig entre la nécessité pour son association de parvenir à l'équilibre financier par ses ressources propres et le modèle économique des structures subventionnées. Ludwig évoque ainsi son expérience avec la salle labellisée SMAC du Grand Mix à Tourcoing :

> « Y'a quelques années quand j'y organisais des concerts, je sais qu'on avait eu du mal à faire... je sais plus à combien on avait fait la place… Enfin c'était ultra cher par rapport à ce que eux avaient l'habitude de faire, parce qu'au Grand Mix c'est genre 12 euros [la place], au maximum. Après si ils sont à perte, c'est pas grave. Sauf que moi, quand je produisais la date, c'était mes ronds. Donc y'avait pas moyen que je sois à perte, même si on l'a été finalement [rires], mais eux ils sont subventionnés pour ça. […]
> *Donc quand le Grand Mix vous louait la salle, vous faisiez le prix que vous voulez finalement ?*
> Oui et non, parce qu'ils ont quand même la volonté de faire un prix accessible à tous. Donc après c'est une négociation. C'est-à-dire que moi, à un moment, je leur ai dit bah écoutez, moi ça me coûte autant, si on fait 12€, moi il faudrait que la salle soit 2 fois plus grande, donc c'est pas possible. On a fait ce concert, et on était pas censés avoir le bar, normalement tu loues la salle, l'équipement, enfin tu payes tout et récupères les entrées, ça c'est le deal de base. Sauf qu'on a perdu tellement de tunes qu'ils nous ont refilé le bar [rires]. C'est pour ça, c'est pas des… Ces gens là ils sont parfois dans leur monde, mais c'est pas des enculés quoi, c'est juste… Enfin c'est pas des enculés, parce que c'est pas leur rôle non plus. » (Ludwig, 38 ans, Lille)

A travers la diversité des exemples cités plus haut, on s'aperçoit que même si les acteurs associatifs des scènes metal locales restent de façon générale assez dubitatifs quant au rôle joué par les SMAC dans le soutien aux pratiques amateur et la promotion de la diversité culturelle, on peut également constater que les différentes expériences relatées et la qualité des liens entretenus avec les structures labellisées varient considérablement d'une localité à l'autre. En ce sens, on relève que les collaborations éventuelles entre SMAC et acteurs associatifs des scènes metal locales peuvent parfois s'avérer pérennes. C'est ce qu'illustre un exemple rencontré en Lorraine.

3.3.L'exemple de Damage Done Prod et des SMAC mosellanes

Les collaborations des producteurs amateurs avec les SMAC reposent ainsi sur un « encastrement institutionnel formel », [676] dans la mesure où l'activité des salles institutionnelles est déjà régulée en fonction à la fois des règles du marché du spectacle vivant et des conventions collectives qui les lient par l'intermédiaire des subventions et du soutien politique aux collectivités territoriales et à l'État. Cette première forme d'encastrement est régie par les logiques de ce que Laurent Thévenot et Luc Boltanski appellent « la cité marchande » et « la cité civique ». [677] Les formes de régulation correspondantes à ces deux pôles nécessitent le respect d'un certain nombre de règles (conditions d'entrée, établissement des prix, contrats, règles de concurrence, labels, normes, etc.). A cette première forme d'encastrement s'ajoute une forme d'encastrement culturel, généré par les collaborations entre les acteurs institutionnels et les acteurs amateurs du monde du metal. Ces derniers doivent être en mesure de répondre aux attendus civiques et marchands des premiers, mais également de s'accorder chacun sur les attendus culturels dont dépend la qualité des objets musicaux qu'ils pourront être amenés à produire. Ces attendus reposent sur des « systèmes mentaux de perception, de catégorisation et de classification », et sur la définition de la légitimité artistique des œuvres, ou encore « les valeurs, les normes, les goûts » [678].

Dans le cadre de notre terrain d'observation en Lorraine, certaines associations sont parvenues avec plus ou moins de régularité à établir des collaborations répétées avec les SMAC locales. A Nancy, l'association Metal Ride a ainsi produit trois concerts dans la SMAC L'Autre Canal au cours de l'année étudiée, y organisant notamment son Metal Ride Festival, qui proposait une affiche internationale, nationale et locale sur deux soirées. Depuis le changement de programmateur de la salle de L'Autre Canal, intervenu l'année suivant notre relevé de programmation, la collaboration entre l'association Metal Ride et L'Autre Canal a cependant pris fin. Du côté de Metz, l'association Damage Done Prod a en revanche développé des liens privilégiés avec la salle de musique actuelles Les Trinitaires gérée par la ville, puis avec La BAM, la nouvelle SMAC messine, ainsi qu'avec la SMAC Le Gueulard + située à Nilvange, au Nord de la Moselle, toutes deux ouvertes en 2014. En tout, depuis la création de l'association en 2011, Damage Done Prod a produit 53 évènements, dont 37 concerts au sein du réseau SMAC mosellan, ce qui représente plus des deux tiers de ses productions. Si

[676] Le Velly R., *op. cit.*, 2002, p.40.
[677] Boltanski L., Thévenot L., *op. cit.*, 1991.
[678] Boltanski L., Thévenot L., *ibid.*, p. 42.

l'association débute au sein des cafés concerts et des salles municipales de la région (Dock Club 412 à Marange-Silvange, Cococabana à Metz, Espace Balavoine à Gandrange), et par l'organisation d'une scène metal lors de la fête de la musique à Thionville, à partir de 2013 la coopération entre l'association et la ville de Thionville ainsi que le réseau local des SMAC se systématise. Maxime, le président de l'association, attribue cette dernière relation fructueuse à une rencontre décisive avec le coordinateur de l'EPCC Metz-en-Scène, structure qui coordonnait alors le réseau des salles de concerts de la ville de Metz :

> « Après mon DUT je suis parti en licence APAMA[679], j'avais [le coordinateur des Trinitaires] en tant que prof et à la fin d'un cours je suis allé le démarcher un petit peu au culot en lui disant que j'avais une association et que je voulais organiser des concerts aux Trinitaires, et en l'espace de quelques mois ça s'est fait ». (Maxime, 27 ans, Metz)

Le passage par un cursus scolaire professionnalisant spécialisé dans la production des musiques actuelles, dans lequel des acteurs professionnels locaux interviennent, et les logiques de réseautages que cela implique semble ici avoir favorisé la relation de confiance mutuelle qui s'est progressivement installée entre l'association et la structure culturelle. Lorsque Le Gueulard + et La BAM ouvrent leurs portes en 2014, le champ des possibles s'élargit pour l'association, qui bénéficie déjà de premières réussites dans des salles de plus petites jauges :

> « La première c'était quand la BAM a été ouverte. Ils cherchaient à y faire une date metal. Il y avait Skinred qui passait en tournée à ce moment-là et on s'est dit pourquoi pas faire une BAM avec. C'est vrai que ça reste un groupe qui a fait un petit score cette soirée là, je crois qu'on a fini à 250 personnes, alors que partout ailleurs en Europe ça brasse entre 500 et 800 personnes. Mais bon ça a été très belle soirée et une occasion de se roder sur cette salle là, parce que c'est beaucoup plus grand, il faut plus courir, et puis c'est pas le même type d'attentes, c'est pas le même type de public non plus. […] Et l'année d'après on a fait Testament, je crois qu'on a fini aux alentours de 500 personnes. »

Le rapport privilégié qui s'installe entre l'association et les SMAC mosellanes repose donc sur un principe de délégation qui consiste à confier une partie de leur programmation à des associations qui sont expertes dans des niches musicales que la structure culturelle ne maîtrise pas suffisamment. Le metal étant, comme on l'a vu, une scène fortement concentrée autour de ses réseaux spécialisés, l'association sert alors d'intermédiaire stratégique disposant déjà

[679] Licence professionnelle Assistant de Production et d'Adminstration – Musiques actuelles de l'Unversité de Lorraine, localisée à Metz.

d'une fine connaissance de la scène locale et capable de mobiliser ses réseaux dans le cadre de la promotion des évènements, tout comme d'anticiper les attentes des publics.

Les modalités de co-production des évènements entre la structure culturelle et l'association reposent sur une participation financière partielle de cette dernière au financement des plateaux artistiques :

> « Tout au début, avec les Trinitaires, on était quand même vachement assurés, parce qu'on prenait en charge une partie des frais, mais ils s'arrangeaient toujours pour qu'on arrive à zéro parce qu'on n'est pas subventionnés. Donc c'était des conditions qui nous permettaient de nous mettre un petit peu dans le bain et de comprendre un petit peu comment ça marchait. Au niveau du prix des plateaux, au début c'était intégralement pris en charge par les Trinitaires, ou alors ils nous reversaient une partie de la billetterie. Maintenant ça a évolué, parce que Damage Done s'est un petit peu pérennisé et on a une façon de fonctionner qui est beaucoup plus mature qu'avant […] Et là aujourd'hui se sont des coréalisations. On répartit les dépenses et les recettes, sauf qu'on récupère un tout petit peu plus que ce qu'on dépense, de manière à équilibrer le fait qu'on ne soit pas subventionné et qu'on ne soit pas des professionnels du milieu. Le ratio dépend des évènements : 15 % des dépenses et 20% des recettes. Sur de gros plateaux on n'a pas assez de fonds de roulement pour pouvoir mettre dessus. Mais maintenant on a quand même un petit peu de trésorerie qui permet d'avoir un fond de roulement pour payer les avances des groupes. »

Dans le cadre du partage des responsabilités financières et logistiques qui sont renégociées entre la salle et l'association pour chaque évènement, Damage Done Prod prend donc le plus souvent en charge une partie limitée des coûts artistiques, l'accueil des groupes, le financement des frais de *catering* et la promotion du concert au sein de ses réseaux. La salle conserve de son côté la prise en charge de la plus grande partie du budget, la gestion de la billetterie, du bar, la gestion technique des scènes et la prise en charge de l'hébergement des groupes. C'est cependant l'association qui opère la sélection des plateaux artistiques auprès des principaux tourneurs français de groupes de metal internationaux tels que K Production, Garmonbozia et Rage Tour en négociant ainsi directement le prix des plateaux avec eux. Les logiques de collaboration qui s'exercent entre les deux acteurs reposent donc, du côté de la salle soucieuse de diversifier sa programmation, sur une mise à disposition de ses ressources techniques, infrastructurelles et financières. Si les évènements parviennent à rassembler suffisamment de public, elle en retire également un bénéfice financier (la plus grande part de la billetterie et l**es** recettes du bar). La collaboration repose également pour l'association sur la mise à disposition de ses moyens humains (une quinzaine de bénévoles mis à contribution à chaque évènement),

de sa capacité d'expertise en termes d'esthétique musicale et de connaissance des publics cibles, ainsi que d'une participation financière limitée. Elle en retire un bénéfice en termes de développement des compétences, d'apprentissage des métiers de la scène et de la production artistique, de notoriété symbolique au sein de la scène locale, ainsi que la sécurité financière de son activité. Chacun des deux acteurs active par ailleurs son propre réseau, l'un professionnel (composé d'acteurs publics et privés), l'autre mixte (composé d'amateurs et d'acteurs privés professionnalisés).

Une telle forme de production musicale s'assimile ainsi à ce que Susan L. Star et James R. Griesemer appelle un « objet-frontière » [680] entre deux mondes qui appartiennent antérieurement à deux réseaux étrangers l'un à l'autre et qui répondent à des logiques et des intérêts distincts. Véronique Vissac-Charles rappelle ainsi que la stabilisation de ces formes de collaboration crée nécessairement des heurts, « puisque les réseaux de traduction dont ils sont issus sont différents. Leur transformation va, soit modifier en même temps les deux mondes […] qu'ils ont permis de connecter, soit un des deux mondes va s'aligner sur l'autre et entrer dans son réseau, soit un des deux mondes va abandonner l'objet frontière » [681]. L'opération de traduction qui s'opère entre ces deux mondes repose alors sur un certain nombre de dispositifs de coordination mis en évidence par la sociologie de la traduction[682], tels que le contrat de co-réalisation établit entre les deux parties pour chaque évènement. Ces formes de régulation codifient ainsi le processus de traduction.

La mise en œuvre de telles collaborations a par ailleurs nécessairement des effets sur les autres membres des réseaux connectés aux principaux acteurs, effets qui relèvent de ce que Michel Callon appelle « l'irréversibilités des réseaux technico-économiques » [683]. Du point de vue des effets produits sur la scène locale, la collaboration presque symbiotique établie entre Damage Done et les SMAC impacte ainsi la morphologie de la scène « Est » à la fois d'un point de vue géographique et socio-économique en produisant de nouveaux « hauts-lieux » à caractère plus institutionnel pour la musique metal en Moselle et en générant la circulation de groupes

---

[680] Star S., Griesemer J., « Institutional Ecology, "Translations", and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-1939 », *Social Studies of Science*, vol. 19, n° 3, 1989, pp. 387-420.

[681] Vissac-Charles V., « Caractérisation de projets-types à partir de l'analyse des réseaux technico-économiques et évolution des interactions projets/entreprises », *IXème Conférence Internationale de Management Stratégique*, Montpellier - 24-25-26 mai 2000, p. 2.

[682] Akrich M., Callon B., Latour B., *op. cit.*, 2006.

[683] Callon M., Larédo P., Mustar P., « Réseaux technico-économiques et analyse des effets structuraux ». *in* Callon M., Larédo P., Mustar P. (dir.), *La gestion stratégique de la recherche et de la technologie. L'évaluation des programmes*, Paris, Économica, 1995 pp. 415-462.

internationaux de grande renommée sur le territoire (Testament, Kreator, Sepultura, Mayhem). Damage Done Prod est ainsi devenu en quelques années le principal producteur de concerts de metal en Moselle et bénéficie en quelque sorte d'un quasi monopole auprès des SMAC mosellanes au sein de son territoire d'action. On remarque par ailleurs ici que la frontière administrative redevient signifiante dès l'instant où des processus d'institutionnalisation s'installent et encadrent les pratiques en amateur. On peut également soupçonner que cette collaboration a un impact économique sur la scène locale, dans la mesure où l'intégration de salles qui bénéficient d'aide publiques au sein du réseau de diffusion d'une scène peut agir sur le marché (les prix) des concerts, favoriser l'inflation du coût des plateaux artistiques et aiguiser la concurrence entre acteurs (entre salles ou entre producteurs de concerts). L'achat par les salles subventionnées des plateaux artistiques à des prix potentiellement plus élevés que les montants négociés pied à pied par des producteurs amateurs pour lesquels les risques financiers sont plus grands, peut inciter les groupes et leurs équipes managériales à revoir leurs cachets à la hausse ou à n'accepter de se produire qu'avec les structures qui répondent de façon plus satisfaisante à leurs tarifs. Cette modification de la structure du marché avait notamment déjà été mise en évidence à l'occasion du GEMA de 1997 : « L'intervention de structures parapubliques […], vis-à-vis de la programmation de spectacles vivants, est facteur de dérégulation du marché. On sait que les cachets proposés à des artistes dans le réseau institutionnel peuvent être jusqu'à cinq fois supérieurs au seuil maximal pouvant être assumé par de petites salles indépendantes »[684].

L'irréversibilité des effets produits sur la scène par la rationalisation des pratiques amateurs des acteurs associatifs qui doivent se conformer aux attentes institutionnelles entraîne une modification des pratiques généralisées sur le réseau et qui représentent ce que Bruno Latour appelle des « points de passage obligés »[685]. Les collaborations stabilisées entre les salles institutionnalisées et les associations d'amateurs entretiennent ainsi une forme de partenariat profitable à la fois aux acteurs associatifs et à l'institution culturelle. Les amateurs en retirent, comme on l'a dit, un grand nombre de gratifications symboliques à travers la possibilité technique et économique de produire des concerts de qualité, tout comme il leur est donné l'opportunité de développer des compétences potentiellement très valorisables d'un point de vue professionnel. En reconnaissant l'expertise amateur, la structure culturelle opère néanmoins un processus qui agit en deux sens, elle la rend légitime d'un point de vue culturel,

[684] GEMA, *op.cit.*, 1997, p. 129.
[685] Akrich M., Callon B., Latour B., *op. cit.*, 2006.

tout autant qu'elle l'instrumentalise d'un point de vue économique. Bien que les deux parties soient bénéficiaires, on pourrait néanmoins y voir ici une forme de domestication des pratiques amateurs par les professionnels. Les membres de l'association Damage Done Prod ne se sont pas professionnalisés, mais s'assimilent à ce que Jean-Yves Trepos appelle, à la suite des travaux d'Abram de Swaan, des acteurs protoprofessionnalisés : « un usager protoprofessionnalisé est une personne qui a accepté les normes d'une profession (voire plusieurs) et qui se regarde à la lumière de ces normes. »[686].

Nous avons examiné à travers ces différents exemples les formes d'encastrement qui structurent le monde des scènes locales et les relations qui s'opèrent entre échelles territoriales locales et transnationales, mais aussi entre les sphères marchandes privées, l'action culturelle publique et le monde des pratiques amateurs. Il s'agit maintenant d'observer le rôle joué par les festivals dans l'emboîtement des différentes sphères de production et des échelles géographiques.

4. Les festivals : emboîtement de trois niveaux de rayonnement

Les festivals sont certainement les acteurs qui représentent le plus grand degré d'encastrement d'échelles. Ils tirent partie de leur localisation géographique et des acteurs périphériques en mobilisant un grand nombre d'acteurs du réseau local dans la production de l'évènement, mais ont également pour enjeu de rassembler, au même endroit et au même moment, des individus dont la dispersion géographique peut être extrêmement vaste[687]. Pour Will Straw, un festival (de taille au moins moyenne) a toujours vocation à produire des mouvements translocaux.[688] La plupart des scènes locales entretiennent des formes d'interconnexions entre elles mais leurs liens sont rarement cimentés et, le plus souvent, sujets à de constantes remodalisations au gré des collaborations ponctuelles. Les grands festivals (Hellfest en France) participent en revanche à la stabilisation de puissants liens entre local et global, en reliant au sein d'un même réseau les acteurs de la sphère locale amateur aux acteurs de la sphère globale des industries culturelles.

[686] Trepos J.-Y., *op.cit.*, 1992 pp. 48-49.
[687] Bennett A., Peterson R. A., *op. cit.*, 2004, p. 9.
[688] Straw W, « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, pp. 368-388.

La France compte au moment de notre enquête deux grands festivals spécialisés dans le registre metal : le Hellfest (102 000 spectateur en 2013) à Clisson en Loire-Atlantique, et le Sonisphère France (55 000 spectateurs en 2013) à Amnéville en Lorraine. Le Hellfest fait office de précurseur en France pour la scène metal. Établi depuis 2006, il est monté par une association d'amateurs issus des environs de Nantes (CLS Crew) et connaît une rapide ascension à partir de 2009, jusqu'à devenir le deuxième plus grand festival de France (derrière les Vieilles Charrues) en rassemblant 155 000 personnes en 2014. Le Sonisphère est de son côté un festival itinérant[689] qui a connu trois éditions françaises à ce jour en 2011, 2012 et 2013. Détenu par la société de production internationale Kilimanjaro Live, l'organisation des éditions françaises est déléguée au producteur de spectacles français Nous Production. Un certain nombre de festivals de metal de tailles intermédiaires se développent également en France durant la période de notre enquête : le Motocultor (12 000 spectateurs en 2013) dans le Morbihan, Le Syllak Open Air (4 500 spectateurs) en Rhône-Alpes, ou le Xtreme Fest (1 500 spectateurs) dans le Tarn.

4.1.Encastrement des réseaux

L'exemple du Motoculutor permet d'illustrer les premiers jalons qui permettent d'ancrer un festival à l'échelle locale. Au cours de ses sept premières années d'existence, le Motocultor rencontre des difficultés à se stabiliser au sein d'un site clairement identifié. Organisé en plein air, le festival connaît en tout six sites différents depuis sa création en 2006 (Saint-Avé, Arradon, Séné, Theix, puis au 4bis à Rennes), pour la plupart localisés dans de petits villages autour de Vannes en Bretagne. Les contraintes rencontrées sont de différents ordres, que François, chargé de communication pour le festival, nous résume ici :

> « Soit c'est un champ prêté par un paysan […], soit [le site] n'est vraiment pas optimum, soit la municipalité décide pour une raison X ou Y qu'elle ne veut plus trop que le festival se passe chez lui, ou alors au départ [la municipalité] avait négocié qu'il n'y avait que deux éditions qui se passaient chez eux. » (François, 32 ans, Nantes)

C'est finalement dans le village Saint-Nolff que le Motocultor se stabilise à partir de 2013, où ils disposent d'un site conçu pour accueillir des manifestations musicales :

[689] Il s'agit d'un festival qui connaît plusieurs déclinaisons (jusqu'à sept) dans différents pays d'Europe la même année. L'édition 2014 comprend par exemple le Sonisphère Espagne, le Sonisphère France et le Sonisphère Italie, pour lesquels la programmation est similaire.

> « L'avantage c'est que c'est un vrai site de festival. C'est un site qui a été créé pour accueillir des festivals, notamment le Festival de Saint-Nolff […]. Donc le site est optimum pour nous parce qu'il a les sols adaptés, l'alimentation, il a les arrivées d'eau et ce genre de choses. Ce qui est le luxe quand tu organises quelque chose en extérieur, vu qu'à la base t'as rien à part de l'herbe. Donc on y est encore l'année prochaine, et on espère encore pouvoir y rester. Mais il y a pas mal de problématiques là aussi, parce que ce sont des terrains qui peuvent accueillir des gens du voyage, des concentrations, d'autres évènements, et c'est aussi des négociations pour pouvoir y rester. Et après y'a aussi des aspects politiques, parce que justement ça peut changer. Justement là, à Saint-Nolff, c'est passé à un maire de droite, ce qui n'est pas forcément un problème d'ailleurs, la problématique gauche, droite, y'a un peu de clichés là-dessus. Mais donc voilà, là on est à Saint-Nolff et c'est bien. C'est bien parce que c'est hyper compliqué de changer d'endroits, tu dois à chaque fois tout repenser, tout recréer et c'est super gênant. » (François, 32 ans, Nantes)

Les difficultés rencontrées au cours des premières années du festival illustrent bien l'importance pour ces acteurs de parvenir à convaincre les municipalités d'accueillir leur évènement, puis d'établir une relation de confiance d'année en année, qui permettra au festival de développer un ancrage local fort et de pérenniser son activité. Dans ce projet, Yann, le fondateur du Motoculor, considère que le succès et la reconnaissance publique du Hellfest, situé à 150 km de là, ont considérablement participé à convaincre les acteurs municipaux, les commerces locaux et les riverains à voir le festival s'implanter dans leur village :

> « Le fait que ça se passe bien chez eux, qui plus est à plus grande échelle[690], nous a aidé à installer la confiance ici localement. » [691]

Dans tous les cas, la coopération du festival avec les municipalités reste nécessaire. Ces dernières sont en effet le plus souvent disposées à mettre à disposition leurs moyens infrastructurels, matériels et humains, ainsi que des aides financières :

> *« Et donc là la municipalité vous aide où vous apporte un soutien d'autres manières ?* Oui, en fonction des municipalités, elles peuvent aider un petit peu, ne serait-ce que du point de vue financier, à des hauteurs extrêmement faibles, mais c'est déjà ça. Et ça peut aider avec des biens, c'est-à-dire prêter des barrières, prêter des poubelles. Éventuellement avoir la police qui vient aussi, les pompiers, les secouristes. […] Et donc oui, les municipalités aident aussi, en tout cas la municipalité de Saint-Nolff est

[690] Le budget 2017 du Motocultor est d'un million d'euros, soit environ vingt fois inférieur à celui du Hellfest pour la même année.

[691] Extrait de l'interview de Yann, fondateur du Motocultor Festival, Le Monde, « Escapade au Motocultor festival, petit frère du Hellfest », publié le 29 août 2017, disponible à cette adresse : http://www.lemonde.fr/la-route-des-festivals/article/2017/08/20/escapade-au-motocultor-festival-petit-frere-du-hellfest_5174341_5151848.html#jTuvxQWxqxlxkWfp.99

> quand même bien coopérative […] Après au niveau du bénéfice en termes d'image et en termes de retombées aussi, ça peut les aider évidemment par la suite à mettre le festival en avant, parce que ça génère des retombées pour les commerçants, ça génère de la visibilité pour la ville, mais il faut du temps pour que tout ça se mette en place, pour que les relations de confiance se nouent. Il y a forcément pas mal d'aprioris, et il faut aussi que le festival soit rentable tout simplement. » (François, 32 ans, Nantes)

Entretenir de bons rapports avec les riverains et les commerces locaux permet également au festival de s'implanter localement de façon durable, en particulier si les retombées économiques sont profitables aux entreprises et que le festival parvient éviter les nuisances pour les habitants :

> « Saint-Nolff c'est une tout petite ville, y'a pas de supermarché, y'a juste une superette, une boulangerie, un tabac et une petite brasserie, donc ils étaient hyper contents l'année dernière les mecs, ils ont quand même vendu pas mal de choses. Et puis c'est une population qui vit très bien les métalleux, parce que c'est une population très calme, comme tu la connais si tu la pratiques, relativement bien éduquée et qui fait pas trop de bordel quoi. Donc voilà, les gens se rendent compte au fur et à mesure que ça se passe bien » (François, 32 ans, Nantes)

Intégrer les entreprises locales aux circuits des fournisseurs reste également un enjeu perçu comme élémentaire pour François :

> « Après on fédère aussi, si on peut travailler avec des brasseurs du coin, tu vois. Bon après au Motocultor y'a pas non plus des milliards de prestataires comme ça en termes de nourriture, en termes d'alcool, etc. mais on essaie de le faire, c'est super important. » (François, 32 ans, Nantes)

De plus, les réseaux locaux se tissent également auprès des acteurs culturels régionaux. Les lieux de diffusion emblématiques de la scène locales situés à Nantes (La Scène Michelet, Le Ferrailleur) et les SMAC de Vannes et Brest participent à la promotion du festival et permettent de tisser des liens avec les réseaux institutionnalisés des musiques amplifiées, apportant par ce biais une première forme de légitimation du festival auprès des acteurs publics :

> « On essaie d'avoir le maximum de liens. Avec les salles par exemple. Avec le Motocultor, on a été faire des synergies avec des salles de l'Ouest, soit le Ferrailleur, la Scène Michelet ou l'Echonova qui est une salle à Vannes, qui est une très belle salle dans le Morbihan, donc pas très loin du Motocultor qui est à Saint-Nolff, avec La Carène à Brest aussi. Le but c'est soit parfois d'organiser des soirées chez eux, soit des échanges de visibilité sur des dates, sur des concerts, offrir des invitations, ce genre de choses. » (François, 32 ans, Nantes)

Le Hellfest apporte également son soutien au Motoculor depuis ses débuts et de nombreux bénévoles issus des associations locales, dont les compétences sont parfois très spécifiques (régisseur bar, billetterie, etc.), s'investissent auprès des deux festivals :

> « *Et les bénévoles ce sont des personnes que vous recrutez parmi les fans en faisant des appels à bénévoles de la façon habituelle ou vous faites appel à des associations ?* Alors exactement, y'a tout ça. Déjà on fait des appels, évidemment, sur internet, ce qu'on fait d'ailleurs en ce moment. « Si vous voulez être bénévoles, inscrivez-vous ». Au bout d'un moment on a aussi des personnes qui reviennent, parce qu'ils ont déjà été bénévoles, parce qu'ils sont peut-être aussi bénévoles sur d'autres festivals dans l'ouest. Parce que nous dans notre festival on va avoir aussi des gens qui travaillent aussi dans d'autres festivals à certains postes, que ce soit des gens qui viennent du Hellfest ou de plein d'autres festivals. Et le troisième truc c'est qu'il y a parfois certaines synergies qui sont mises en place avec des assos locales, qui eux ont des bénévoles sur des tâches particulières. […] Mais on essaie de le faire aussi parce que c'est hyper important de travailler avec les gens de la région. » (François, 32 ans, Nantes)

Les transferts de ressources et de compétences qui s'opèrent entre le Hellfest et le Motocultor sont multiples : moyens humains, infrastructurels, aide promotionnelle et transmission des savoirs. Ces formes de solidarités illustrent tout particulièrement ce que Fabien Hein observe à propos de l'entraide entre labels dans le régime d'engagement DIY : « Les mieux dotés font ponctuellement bénéficier les moins dotés de leurs ressources en attendant que ces derniers soient eux-mêmes en capacité d'accéder à une certaine indépendance et d'offrir leur aide à de nouveaux entrants, etc. Certains acteurs y voient une véritable obligation morale » [692] :

> « Ils nous aident déjà sur différents points. Déjà en communiquant sur le site du festival ou sur leur Facebook. Après il y a des gens de l'équipe du Hellfest qui travaillent au Motocultor. Il y a Florent, qui est le fils de Ben [Barbeaud, directeur du Hellfest] qui est à la régie technique et qui au Hellfest s'occupe surtout de tout ce qui est billetterie. Y'a un certain nombre de bénévoles du Hellfest qui bossent avec nous aussi. L'année dernière ils ont prêté des meubles pour le VIP, pour les loges, et ils vont être sympas aussi avec nous sur différents points. Par exemple, au Hellfest on a un stand au Metalmarket. On n'est pas prioritaires par rapport aux autres, mais y'a des milliards de demandes pour être présent sur les stands du Hellfest et nous voilà, ils savent qu'on existe. Ils nous proposent des petits plans comme ça, mais c'est vachement important pour nous. Après ils font aussi, notamment Yoann [Le Nevé, numéro 2 du Hellfest], ou Ben, de la discussion pour transmettre une partie de leurs expériences. […] Et William, qui s'occupe de la billetterie au Hellfest, il a travaillé aussi au Motocultor pendant plusieurs années. […] Plein d'autres aussi, notamment Twiggy, qui était aussi

[692] Hein F., *op. cit.*, 2012, p. 95.

régisseur de prod au Hellfest, donc ouais y'a plein de trucs comme ça. » (François, 32 ans, Nantes)

L' « effet locomotive » du Hellfest reconnu par François, est effectivement palpable dans l'émergence à l'échelle nationale de nouveaux festivals plein air dédiés au metal, qui semblent prendre exemple sur la réussite du Hellfest :

> « Y'a jamais eu cette notion de concurrence, parce que déjà au début du Motoculotor, le Hellfest était déjà bien plus gros. Et au contraire, le Hellfest c'est indispensable pour le Motocultor, c'est la locomotive. C'est eux qui montrent l'exemple, qui montrent aux médias, qui montrent au public que ça existe, que la scène est présente et au contraire, c'est grâce au Hellfest qu'il y a des festivals comme le Motocultor, ou le Syllac ou l'Xtreme Fest qui se montent et qui peuvent marcher. C'est indispensable. » (François, 32 ans, Nantes)

Si les réseaux musicaux portés par cette nouvelle génération de festivals nécessitent d'abord de se renforcer localement, l'ensemble des liens qu'ils tissent également à l'échelle nationale et international par l'intermédiaire de la circulation des groupes et des publics[693] sur les territoires concernés rendent les réseaux développés par les festivals extrêmement élastiques. Ces jeux d'échelles sont d'autant plus visibles dans le cas du Hellfest, seul festival de metal en France, aux côtés du Sonisphère, à même d'accueillir des groupes appartenant ou ayant appartenu aux catalogues des grandes majors de l'industrie musicale – Metallica (Universal), Deep Purple (EMI/Warner), Rammstein (Universal), Aérosmith (Columbia/Sony), Kiss (Mercury/Universal). Malgré le grossissement qu'à connu le Hellfest ces dernières années, on a pu remarquer que ses ancrages locaux restaient très forts, notamment auprès de plus petits festivals proches géographiquement tel que le Motocultor. Un festival comme le Hellfest demande également des moyens logistiques et infrastructurels d'ampleur. Ainsi, 3000 bénévoles sont mobilisés chaque année, dont 900 sont pourvus par l'association clissonnaise Animaj. La programmation du Hellfest révèle par ailleurs une large pluralité d'origines géographiques avec 170 formations musicales programmées sur l'édition 2013, dont 20 groupes français, parmi lesquels des groupes signés sur de petits labels indépendants (Les Acteurs de l'Ombre, Listenable). Le cas du Sonisphère est en cela très différent. En ne produisant que des groupes de très grande notoriété, la programmation de l'édition 2013 se compose de 20 groupes, dont un français (Dagoba). Concernant les connexions entre le

[693] En 2013, le Hellfest a accueilli 112 000 spectateurs de 70 nationalités différentes, dont 80% de français (parmi lesquels 50% du Grand Ouest, 20 % de la région parisienne, 30% du reste de la France) et 20% d'étrangers (parmi lesquels 22% de Grande-Bretagne, 21% de la péninsule ibérique, 57% issus de 67 autres nationalités). Source : Dossier partenaire Hellfest 2013.

Sonisphère et les acteurs de la scène locale « Est », nous n'avons pu recenser que les sollicitations de certaines associations locales pour la programmation d'une scène « off » gratuite située à proximité de l'espace camping du festival. Le cloisonnement identifiable entre le réseau du secteur privé marchand de l'industrie musicale et le tissu de la scène locale reste, dans le cas du Sonisphère, très perceptible.

L'élasticité du réseau du Hellfest, entre ancrage local fort et inscription dans le marché industriel global, représente en cela un cas unique en France qui permet d'illustrer efficacement la multiplication des connexions entre différentes échelles géographiques, mais également entre la sphère des professionnels et celle des amateurs. Les formes de transmissions de savoirs et de compétences que cela implique bénéficient en cela à de nombreux acteurs de la scène locale. Dans le cadre de la théorie de l'acteur-réseau, Michel Callon parle de « renversement d'échelle : des phénomènes qui paraissaient locaux deviennent globaux et réciproquement »[694]. En cela, Clisson et le Hellfest, prennent appui sur un grand nombre d'acteurs locaux, lesquels vont se retrouver connectés au niveau global. Le festival devient en ce sens un point de pouvoir qui contrôle de nombreux autres points du réseau. Bien que l'imbrication des réseaux de la scène locale « Ouest » avec ceux du festival bénéficie à de nombreux acteurs locaux, l'omniprésence du festival est du même coup critiquée par certains amateurs qui lui reprochent sa trop grande influence.

4.2.Hellfest et effets produits sur la scène locale

Le développement de grands festivals sur le territoire français en dehors de Paris comme le Hellfest et les nombreuses synergies qu'il développe à l'échelle régionale participent au renforcement des dynamiques internes de la scène. D'après Fred, promoteur de Garmonbozia, la France et ses productions localisées de musique metal se sont considérablement structurées du point de vue des professionnels du spectacle étrangers. Selon lui, cette progression reste imputable au rayonnement du Hellfest et à sa reconnaissance internationale, entraînant avec lui le développement de l'ensemble des acteurs en région :

[694] Ferrary M., Callon M., « Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau », *Sociologies pratiques*, 2(13), 2006, pp. 37–44.

> « C’est ce que nous disent les tourneurs étrangers par rapport aux festivals en France, bon le Hellfest y a joué pour beaucoup, mais que ça s’est vachement développé et que c’est de mieux en mieux organisé. Avant, c’était toujours « prenez exemple sur les festivals allemands » et maintenant je le vois par les groupes, pour eux le Hellfest, c’est vraiment l’exemple au niveau Europe et tant mieux, pourvu que ça dure. » (Fred, 36 ans, Rennes)

Pour Eric, fondateur du webzine Metalorgie, la présence du Hellfest permet la rencontre de la sphère des publics spécialisés d’avec celle du grand public qui n’a pas pour habitude de fréquenter les micro-évènements de la scène locale. Ce décloisonnement entraîne selon lui des circulations plus importantes entre les deux sphères, en rendant visible auprès des publics occasionnels et des non-initiés la vivacité de la scène locale :

> « J’étais à Montpellier, c’était un peu plus galère, les gens se tiraient un peu dans les pattes. Ça a changé maintenant, mais à Nantes, je trouve ça plutôt sain comme ambiance. Et puis après bah y’a des trucs fédérateurs. T’as le Hellfest aussi qui aide.
> *Ouais, alors en quoi ça aide du coup ?*
> Je sais pas, mais ça fait une scène, les gens se rencontrent. Les gens se rencontrent au Hellfest, même s’ils sont du coin. Y’a beaucoup de gens du coin qui vont au Hellfest et qui après vont peut-être revenir en concerts. Quand tu vois Red Fang qui est complet des mois à l’avance en local, à mon avis c’est parce qu’au Hellfest ça a cartonné quoi. » (Eric, 32 ans, Nantes)

A Nantes, Karen qui gère l’agenda de concerts SueurdeMetal depuis une quinzaine d’années affirme que le dynamisme de la scène locale s’est considérablement développé depuis la création du Hellfest ainsi que l’émergence d’acteurs locaux forts tels que Garmonbozia à Rennes et la salle du Ferrailleur à Nantes. D’après elle, l’Ouest de la France est à ce jour devenu une région emblématique pour le metal à l’échelle française :

> « Pour l’extérieur ça nous a crédibilisé, parce que faut pas oublier que dans le temps, la Bretagne, y'avait rien ! Garmonbozia ça a 15 ans, il a fêté ses 15 ans y'a quelques semaines là, donc ça veut dire 15 ans c'était 98. Moi dans les années 90, à part La Roche Sur Yon une fois tous les mois, tous les deux mois, y'avait rien, rien sur Nantes, rien sur Rennes, rien nulle part. Tu vois ce que je veux dire ? Donc le Hellfest et tout ça, quelque part... C'était déjà engagé. Voilà, 98 Garmonbozia commence ses concerts à Rennes, avec des groupes de plus en plus importants. Des trucs comme le Ferrailleur et tout aussi ça a joué, mais c'est vrai que voilà, tout d'un coup, on est un peu le centre de la France quelque part, avec le Hellfest. » (Karen, 40 ans, Nantes)

Du point de vue des acteurs rennais, ceux-ci considèrent néanmoins que l’important rayonnement du Hellfest semble avoir délocalisé le centre névralgique de la scène depuis

Rennes vers Nantes ces dernières années. Si Fred et son association Garmonbozia ont également profité de leurs liens avec le festival pour développer leurs activités – Garmonbozia fait également partie des partenaires du Hellfest pour la programmation de groupes sur le festival – il constate néanmoins que la production de concerts localisés sur Rennes attire aujourd'hui moins de spectateurs que ceux qu'il programme à Nantes :

> « Disons qu'au niveau de la scène y'a 10 ans, c'était vraiment énorme, tous les concerts qu'on faisait ça cartonnait. Et là on voit, enfin je pense que c'est aussi depuis que le Hellfest et Motocultor se sont développés, qu'on a quand même moins de monde sur les concerts. Parce que voilà, ceux [les publics] qui ont un budget limité sur l'année, tu peux te faire un festival certes assez cher, mais [tu verras] peut-être la moitié des groupes que t'aurais pu voir dans l'année. […] On en a discuté avec eux [le Hellfest] et ils savent que... Mais comme on bosse aussi avec eux, quelque part on récupère peut-être le manque à gagner sur ces festivals-là. J'ai l'impression que le renouvellement au niveau des jeunes ou des ados ne s'est pas forcément fait. Le public qui a vieillit ne vient pas forcément à tous les concerts et les plus jeunes, je trouve qu'il y en a moins qu'avant. Puisque Rennes est une grosse ville étudiante, c'est vrai que d'années en années, ça change. Les concerts à Nantes paradoxalement marchent mieux, alors que là le Hellfest est encore plus proche d'eux. Mais j'ai l'impression qu'il y a un public peut-être maintenant plus rock'n'roll sur Nantes que sur Rennes. […] On s'aperçoit aussi que si on fait [le même concert] à Rennes et l'année d'après à Nantes, quelque fois les chiffres sur Nantes sont plus élevés. Donc bon, j'espère que ça changera, parce qu'on a envie de continuer de faire des trucs à Rennes, mais ouais depuis 10 ans à peu près, c'est quand même plus léger. » (Fred, 36 ans, Rennes)

Du point de vue des organisateurs amateurs rennais qui ne profitent pas directement des retombées symboliques ou économiques du Hellfest sur la scène locale, la position dominante du festival n'est pas toujours perçue positivement. Pour les membres de l'association Roazhon Underground, qui souhaitent conserver leur statut d'*outsiders* vis-à-vis des productions « *maintream* » de la scène metal, Rennes constitue alors pour eux un espace de résistance à la popularisation du metal, ou à sa « mainstreamisation » [695] :

[695] Le terme est employé par Solveig Serre et Luc Robène dans un article qui décrit la récupération des mouvements *punk* par les industries culturelles dans la seconde moitié des années 1970 : Serre S., Robène L., « L'émergence de la scène punk en France (1976-1978) : entre passions subversives et mainstreamisation médiatique », Colloque *Mainstreaming popular culture. Les dynamiques hégémoniques dans la culture populaire*, 16 octobre 2014, Université Paris 8, Saint-Denis, France.

> Flo : « L'influence du Hellfest est énorme à Nantes et le festival reste présent dans toutes les têtes des amateurs de Metal : c'est bien moins vrai à Rennes. »
> Olivier : « Trop de gens veulent en faire quelque chose d'accepté dans la société et trop de gens veulent en véhiculer une image "fun" et de convivialité. Le metal est intransigeant et sans concession, il doit rester à la fois intolérant et intolérable. »
> Max : « Et le Hellfest. J'entends QUE le Hellfest, des gens qui se bougent 3 jours par an… » (Flo, Olivier et Max ; 24, 25 et 26 ans, Rennes)

Ces revendications partagées par certains des amateurs interrogés s'assimilent ainsi à la défense d'un *underground*, que la participation de grands acteurs comme le Hellfest à la sphère marchande globalisée viendrait déséquilibrer, en favorisant dans le même temps la pénétration de la sphère « grand public » dans un monde musical vécu et revendiqué comme une culture de niche, dont les objets produits et les valeurs qu'ils promeuvent (radicalité, authenticité, subversion) s'en trouveraient du même coup dénaturés. L'ambivalence des amateurs de metal vis-à-vis de la popularisation de leur musique et de **ses** enjeux à la fois économiques, sociologiques et esthétiques est notable. Á ceux qui critiquent cette popularisation s'opposent ceux pour lesquels la promotion positive du metal au travers de la réussite publique des acteurs emblématiques de la scène garantirait une meilleure visibilité aux groupes, élargirait l'offre pour les publics et offrirait ainsi de nombreux interstices dans lesquelles les acteurs intermédiaires peuvent déployer leurs activités, voire se professionnaliser.

Conclusion partielle

La diversité des acteurs qui entrent dans la composition des scènes metal aujourd'hui – du monde des amateurs à la sphère publique, en passant par la sphère privée marchande, du local au global – impliquent donc autant de « cadres », au sens d'Erving Goffman, que les acteurs impliqués dans ces réseaux doivent prendre en compte. La multiplication de ces cadres et les divers enchevêtrements que cela suppose se traduit néanmoins par l'augmentation de la capacité d'innovation des acteurs, car il faut pour ces derniers maintenir l'ambivalence qui découle du balancement entre des cadres de référence différents. Par ailleurs, les formes de résistances des amateurs que nous avons observées à certains de ces cadres (à l'institutionnalisation, aux logiques de marchés industrialisés) révèlent également une certaine capacité d'innovation, dans le sens où il ne s'agit pas de leur part de « lutte » à proprement parler[696], mais de « tactiques » [697], à la façon dont les concevait Michel de Certeau. Elles consistent davantage à privilégier son propre plaisir musical plutôt qu'à tenter d'y trouver une forme de reconnaissance institutionnelle ou de rétribution économique.

Les acteurs intermédiaires qui entretiennent des collaborations récurrentes avec des acteurs exogènes au réseau des scènes locales, tels que Garmonbozia avec les tourneurs internationaux ou Damage Done Prod avec les SMAC mosellanes, permettent d'effectuer des « ponts », comme on l'a vu, entre le monde du metal et la sphère privée marchande internationale pour le premier, et la sphère institutionnelle de la culture pour le second. Ce faisant, ils opèrent une traduction entre le monde duquel ils proviennent – les membres de Garmonbozia et Damage Done sont tous initialement des amateurs de metal – et la sphère avec laquelle ils établissent ces collaborations. Cette opération de traduction leur permet ainsi de rendre intelligible et d'articuler les activités d'acteurs hétérogènes. Garmonbozia et Damage Done détiennent les codes propres au monde du metal et l'expertise acquise par leurs compétences d'amateurs, tout comme ils ont appris au fur et à mesure du développement de leur activité à maitriser les codes propres aux sphères marchandes ou institutionnelles avec lesquelles ils se coordonnent. Ils se constituent ainsi en « porte-paroles » [698] à la fois de la musique metal, des producteurs de concerts et de sa communauté de spécialistes (les amateurs). Ce sont donc pour Michel

[696] Fabrice Montebello fait cette observation à propos de la consommation cinématographique dans sa thèse : Montebello, *op.cit.*, 1997.
[697] De Certeau M., *op. cit.*, 1980.
[698] Callon M., « Eléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la Baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, n°36, 1986.

Callon des entités qui parlent « au nom des autres » [699] et traduisent ainsi l'identité, les intérêts et les activités propres au monde du metal à l'intention des institutions publiques et marchandes.

Dans le cas de l'activité de Garmonbozia, les tourneurs internationaux ne peuvent avoir une connaissance suffisamment précise des organisateurs des scènes locales auxquels ils souhaiteraient vendre leurs spectacles puisque ces marchés locaux ne sont pas stabilisés, dans la mesure où ils reposent essentiellement sur des associations d'amateurs dont la durée de vie n'est pas garantie, dont l'activité peut s'avérer irrégulière et qu'ils disposent rarement de lieux fixes dans lesquels exercer leurs activités. Du côté des organisateurs amateurs, ceux-ci ne disposent pas de l'amplitude nécessaire pour stabiliser des relations de confiance avec les tourneurs, puisqu'ils ne sont pas en mesure d'établir avec eux des transactions marchandes suffisamment régulières et que l'ancrage régional des activités de la plupart d'entre eux ne les place pas en position de produire un même spectacle à plusieurs endroits en France. En positionnant son activité dans cet interstice entre les deux sphères, Garmonbozia est donc en mesure d'estimer et de négocier la valeur commerciale des spectacles étrangers proposés pour les redéployer au sein des scènes locales. De son côté, Damage Done effectue une opération de traduction comparable entre la sphère des amateurs et celle des institutions culturelles. Bien que les programmateurs des SMAC disposent des compétences nécessaires pour établir des relations de marché avec les tourneurs internationaux, en revanche ils ne possèdent pas le plus souvent l'expertise suffisante pour estimer la valeur culturelle, c'est-à-dire la qualité, des spectacles proposés dans le registre musical concerné. Dans ce contexte, la réussite de Damage Done et Garmonbozia repose sur l'exploitation de « trous structuraux » qui leur procure un avantage du point de vue du contrôle de l'information, puisqu'ils connaissent les intérêts qui seront les mieux servis par ce lien. Selon la théorie de Ronald S. Burt, c'est donc en faisant travailler ce « capital social » [700] que les acteurs disposent d'avantages compétitifs au sein du marché des scènes locales qui leur permettent de stabiliser leur activité. Nous pouvons par ailleurs ajouter que Garmonbozia dispose également de compétences marchandes, qui permettent **à ses** membres d'en retirer des bénéfices économiques (trois d'entre eux sont à ce jour parvenus à se professionnaliser). Tandis que le capital social de Damage Done repose avant tout sur sa compétence culturelle, dont elle retire uniquement des bénéfices symboliques

[699] Callon M., *ibid*, 1986, p. 193.
[700] Burt R. S. « Le capital social, les trous structuraux et l'entrepreneur », *Revue française de sociologie*, 1995, 36-4, pp. 599-628.

(l’objectif actuel de l’association étant de maintenir l’ « équilibre » budgétaire plutôt que de dégager des recettes qui leur permettraient de se professionnaliser).

Nous venons de voir comment différentes formes d’encastrement construisent des réseaux dont les acteurs sont connectés à différentes échelles. Il s’agit pour ce dernier chapitre de prendre en compte l’ensemble de ces éléments afin de déterminer quelles sont les conditions qui permettent aux scènes metal de se stabiliser localement et d’identifier différentes configurations possibles dans la structuration des mondes musicaux.

Chap.3. Les logiques de la structuration à l'œuvre

> « Toutes les niches, toutes les musiques underground doivent passer par de l'autostructuration. Ce n'est pas de l'imperméabilité, c'est un état de fait initial, qui entraîne une spécialisation. L'histoire de Rage Tour l'illustre bien »[701] (Nicolas Giraudet, Rage Tour)

Les propos tenus par les acteurs issus du monde local valorisent le plus souvent la capacité des acteurs à s'organiser et se structurer par eux-mêmes tout en conservant leur autonomie vis à vis des institutions publiques ou du marché généraliste des industries culturelles. Vu de loin, le succès d'entreprises telles que le Hellfest en France peut sembler abonder en ce sens, tant il se distingue par son modèle économique – en particulier la quasi-absence de subventions publiques[702] – et sa forte spécialisation esthétique, de festivals français de même envergure tels que le Solidays ou les Francofolies. Pourtant, et comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, depuis les grands acteurs emblématiques comme le Hellfest jusqu'aux plus petits acteurs amateurs du monde du metal, la stabilisation des activités des uns des autres passe par de multiples formes de coordinations avec les institutions publiques et privées. Elle repose aussi, comme nous allons le voir, sur un certain nombre de contingences locales

La sociologie économique de Mark Granovetter insiste sur les mécanismes de régulation qui sous-tendent les réseaux sociaux et ses divers encastrements. Il s'agit donc de comprendre quelle est la capacité des scènes locales à stabiliser plus ou moins durablement les initiatives collectives autour d'un marché localisé de la musique. Pour ce faire, nous essaierons d'identifier les configurations qui relient les acteurs de la production de concerts entre eux afin de saisir de façon plus fine les relations qui sous-tendent la morphologie des scènes locales.

1. De la structuration des scènes à la constitution d'un protomarché

La notion de « protomarché » (*proto-markets*), conceptualisée par Jason Toynbee, permet de penser les formes de productions musicales qui se démarquent volontairement des standards économiques des industries culturelles en proposant des activités musicales localisées qui

[701] Extrait d'interview de Nicolas Giraudet, publié le 5 juin 2013 sur le site de l'Irma, « Les musiques metal sont déjà des musiques comme les autres » [consulté le 16 avril 2016], disponible à cette adresse : http://www.irma.asso.fr/Les-musiques-metal-sont-deja-des

[702] Le festival est subventionné à hauteur de 1% de son budget (12 milions d'euros en 2014) par les collectivités locales. Source : Charbonnier C., *op. cit*., 2016, p. 171.

« rassemblent musiciens et publics dans des espaces qui ne sont pas entièrement « marchandisés » (*commodified*) » [703]. Bien que reposant en grande partie sur des activités commerciales – il rappelle que des disques sont vendus et achetés et que des publics paient pour entrer dans les clubs ou les bars où sont organisés les concerts – Toynbee souligne qu'au sein de ces protomarchés, le niveau d'activité ne peut seulement s'expliquer par de seuls facteurs économiques – les individus y sont engagés pour le plaisir d'exercer une activité, pour la reconnaissance ou parfois dans l'espoir d'intégrer un jour l'industrie musicale à proprement parler. [704] En cela, les protomarchés peuvent être rapprochés de la notion bourdieusienne de « champ de production restreinte » [705], dans le sens où producteurs et publics de ces marchés tentent de se distinguer des valeurs associées aux marchés de masse en déterminant eux-mêmes leurs normes de production et les critères d'évaluation de leurs propres produits. [706] Par ailleurs, Toynbee souligne une caractéristique intéressante des relations qui lient les acteurs des protomarchés entre eux. Sa remarque rejoint notre propre observation des liens qui s'établissent dans les scènes locales entre sphères de la production et de la consommation[707]. Pour l'auteur, « alors que les médias de masse séparent les moments de la production et de la consommation, les communautés musicales restaurent un sentiment d'intimité et d'affiliation mutuelle » [708]. Cette affirmation nous semble d'autant plus vraie que, dans le cadre des scènes locales, les relations affinitaires entre amateurs s'établissent souvent préalablement à leur engagement dans des activités de production. Les relations qui unissent la communauté des acteurs sont antécédentes aux relations de marché.

1.1.Formes de concentration du marché local

Concentration des producteurs et des salles

Nous avons utilisé deux types d'indicateurs pour estimer la nature et l'intensité de la structuration des scènes locales à partir de l'étude de la programmation réalisée sur une année. Il s'agit du niveau de concentration des lieux de diffusion et du niveau de concentration des

[703] Costantini S., « De la scène musicale aux réseaux musicalisés. Les inscriptions territoriales et socio-économiques de l'activité artistique », *Réseaux* 2015/4 (n° 192), p. 153.
[704] Toynbee J., *Making popular music: musicians, creativity and institutions*, Londres, Arnold, 2000.
[705] Bourdieu P., « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique* (1940/1948-), Troisième série, Vol. 22, 1971, pp. 49-126.
[706] Bourdieu P., *ibid.*, p. 54.
[707] Exposé en conclusion de la partie I, « Proposition de schématisation des mondes musicaux ».
[708] Toynbee J., *op. cit.*, 2000, p. 27.

producteurs de concerts. Du point de vue des lieux, dans chacune des scènes observées, nous avons pu remarquer qu'un petit nombre de salles produisaient plus de la moitié des concerts programmés sur l'année. La concentration des lieux de diffusion est cependant comparable sur la scène « Nord » et la scène « Est », alors qu'elle est considérablement plus élevée sur la scène « Ouest ». Dans le Nord, il faut par exemple cumuler la programmation de 10 lieux différents (sur 70 lieux total) pour obtenir la moitié des concerts programmés sur l'année. Dans l'Est, il faut 8 lieux différents (sur 46 au total) parvenir à la moitié des concerts programmés. Tandis que dans l'Ouest, seuls 4 lieux concentrent plus de la moitié (57%) des concerts programmés. Ce simple calcul révèle l'hyperspécialisation d'un petit nombre de salles, tout particulièrement dans l'Ouest, qui concentrent à elles seules une part très importante de l'activité des scènes locales. Cependant, l'activité de ces seuls lieux ne reflète pas toute la diversité des productions locales. En effet, bien que la moitié des concerts environ soit très concentrée autour de quelques lieux, le reste de la programmation s'avère très dispersée au sein d'une multitude de lieux. Pour reprendre notre comparaison, dans l'Est, 37 lieux différents n'ont programmé qu'un seul concert de metal sur l'année (ce qui représente 65% des lieux, mais 24% des concerts). Dans le Nord, 45 lieux n'ont programmé qu'un seul concert (soit 64% des lieux, 23% des concerts). Tandis que dans l'Ouest, le taux de dispersion reste moins élevé que dans les deux autres scènes, puisque 20 lieux n'ont programmé qu'un seul concert sur l'année (soit 44% des lieux, 10% des concerts). Dans les trois scènes, on trouve donc un grand nombre de lieux de diffusion dont la programmation de concerts de metal reste anecdotique, et qui représentent ainsi une part relativement faible du marché du metal en région. Les lieux de diffusion qui composent le noyau dur de la scène locale semblent donc jouer un rôle crucial dans la structuration des scènes, constat d'autant plus flagrant dans le cas de la scène Ouest.

Tab.9. Concentration des lieux de diffusion par scène

	Nombre de salles	Nombre de concerts	Concentration (nb de concert/salle)
Scène « Ouest »	45	205	4,5
Scène « Nord »	70	196	2,8
Scène « Est »	57	153	2,7

Si la scène « Ouest » est la plus concentrée en lieux de diffusion, c'est au contraire celle sur laquelle nous avons observé le plus grand nombre d'organisateurs différents. Nous avons en effet mesuré un taux de concentration de 1,9 concerts par organisateur sur l'année, tandis que

ce taux augmente dans les scènes Nord (2,2 concerts par organisateurs) et Est (2,3 concerts par organisateurs). Le nombre de promoteurs amateurs qui ont programmé au moins six concerts dans l'année est cependant considérablement plus élevé dans l'Ouest (9 acteurs amateurs[709]), que dans le Nord (1 acteur amateur[710]) ou dans l'Est (3 acteurs amateurs[711]).

Tab.10. Concentration des organisateurs par scène

	Nombre d'organisateurs	Nombre de concerts	Concentration (nb de concert/promoteur)
Scène « Ouest »	107	205	1,9
Scène « Nord »	88	196	2,2
Scène « Est »	66	153	2,3

L'intensité de l'activité des associations d'amateurs de la scène « Ouest » semble donc reposer sur un petit nombre de salles privées (Le Ferrailleur, La Scène Michelet, Le Mondo Bizarro et Le Floride) majoritairement dédiées aux esthétiques rock, punk et metal, dans lesquelles la programmation est déléguée à une multitude d'associations locales. A l'inverse, dans la scène « Est », l'activité se concentre principalement à l'étranger autour d'acteurs professionnels du monde du spectacle : la société de production Saarevent GmbH qui programme au sein de la salle Le Garage à Sarrebruck (19 concerts) ainsi que l'association luxembourgeoise Kulturfabrik (17 concerts programmés) qui programme au sein du centre culturel du même nom[712]. Les trois organisateurs amateurs les plus actifs dans l'Est (7 concerts) programment ainsi exclusivement dans des salles françaises[713] (cafés-concerts, salles associatives et SMAC). Dans le Nord, si deux organisateurs amateurs se démarquent par une activité intense (l'association Blue Wave avec 17 concerts et le groupe 12.7 avec 16 concerts) au sein des cafés-concerts, la société de production spectacle Vérone Prod a également programmé 11

[709] Les associations Blue Wave production (11concerts), VS Prod (9 concerts), Evicer'Asso (7 concerts), Blood Rites (6 concerts), N-Syndicate (6 concerts), CHC Clisson Hardcore Crew (6 concerts), Dream Factory (6 concerts), Prog'n'Roll (6 concerts) et This is Your Scene (6 concerts).
[710] L'association Black Circle, (17 concerts)
[711] Les associations Damage Done Prod (7 concerts) et Metal Ride (7 concerts), ainsi que le groupe Stranged Brainz (7 concerts).
[712] Deux concerts de metal programmés au Centreculturel Kulturfabrik sur l'année ont également été produits par des associations luxembourgeoises.
[713] On peut constater ici une caractéristique forte de la scène « Est » construite par les frontières nationales. La production de la scène locale repose sur une tension entre les sociétés de production privées qui monopolisent la production de concerts dans les salles étrangères, tandis que les amateurs de metal lorrains fréquentent abondamment les salles étrangères dans le cadre de leurs pratiques de consommation, mais produisent exclusivement leurs concerts dans les salles françaises. Andrew Abott : « la disqualification des amateurs est de fait impliquée par la monopolisation de la compétence légitime par les producteurs spécialisés » : Abbott A., *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, University of Chicago Press, 1988.

concerts de metal sur l'année dans la salle de spectacle privée Le Splendid à Lille. Une très large proportion de la programmation des trois scènes reste cependant dispersée entre un grand nombre d'organisateurs occasionnels, puisque 69% des concerts dans le Nord et dans l'Est, ainsi que 53% des concerts dans l'Ouest, ont été produits par des organisateurs qui n'ont programmé qu'un seul concert dans l'année. Malgré la présence d'acteurs « forts » dans chacune des scènes autour desquels l'activité se polarise, la multitude d'acteurs (lieux et organisateurs) investis de façon occasionnelle dans la production des scènes locales représentent ainsi la plus grande part de l'activité des scènes metal en région.

L'observation de la distribution de l'activité entre organisateurs a ainsi tendance à situer sur un même niveau des acteurs amateurs et des producteurs de concerts professionnels. Par exemple, l'association Black Circle a organisé 17 concerts dans l'année dans le Nord. Après avoir cumulé les jauges de chacune des salles dans lesquelles elle avait produit ses concerts, on peut mesurer que la fréquentation maximale de l'ensemble des concerts programmés représente 1 900 personnes. La société Vérone Prod, qui a produit 11 concerts sur l'année dans la salle du Splendid représente une fréquentation maximale de 9 900 personnes sur l'année étudiée. De même, le festival associatif Betiz Fest, dont la programmation est partiellement composée de groupes de metal, n'a produit qu'un seul évènement sur l'année, mais accueille néanmoins près de 2000 personnes à chaque édition. En cela, la mesure de la concentration des acteurs au sein de chaque scène ne permet pas d'évaluer les parts de marché que représente chacun de ces acteurs pour chaque scène locale, dans la mesure où les données trop parcellaires dont nous disposons pour évaluer la quantité de publics touchés par chaque concert[714] ne nous auraient pas permis d'effectuer ce calcul pour chaque évènement. Néanmoins, si un seul concert programmé dans un Zénith est en mesure de toucher plusieurs milliers de personnes en une seule fois, il y a fort à parier que ces derniers mobilisent également une grande part de publics occasionnels. Comme nous l'avons vu à propos de l'espace vécu des scènes locales, les acteurs « forts » et les « hauts lieux » identifiés dans le cadre des pratiques effectives des amateurs interrogés dans notre enquête correspondent de façon très fidèle aux acteurs les plus actifs de chaque scène.

[714] Deux raisons principales nous ont empêché d'établir ce calcul : d'abord le fait qu'on ne peut exclure la possibilité que chaque salle, quelque soit sa jauge, ne puisse être que très partiellement remplie (ce que j'ai très régulièrement observé dans les concerts auxquels j'ai participé), et ensuite car pour certains lieux de diffusion non dédiées spécifiquement au spectacle (salles municipales, espaces culturels, MJC, espaces plein air, lieux informels, etc.) il est parfois très difficile d'obtenir la jauge,ou ne serait-ce que la superficie de chaque salle.

Hiérarchie des acteurs et structuration des scènes

D'une manière très nette, les salles semblent être dans la scène « Ouest » les acteurs les plus puissants dans la concentration des activités. Cela est rendu très manifeste par les cartes de réseaux (graphes présentés en annexes[715]) qui permettent également de visualiser le niveau de cohésion qui existe entre lieux de diffusion et organisateurs qui composent le réseau de production des concerts[716]. On constate ainsi que l'activité de la scène « Ouest » se polarise en particulier autour de quatre lieux de diffusion spécialisés (Le Ferrailleur, La Scène Michelet, Le Mondo Bizarro et Le Floride) autour desquels gravitent un grand nombre d'organisateurs amateurs qui programment des concerts de façon régulière. On remarque également que la plupart de ces organisateurs concentrent leur programmation au sein d'une seule de ces salles, bien qu'un petit nombre d'entre eux répartissent leurs activités entre deux ou trois salles principales, mais également de façon occasionnelle dans des lieux de diffusion qui n'ont programmé que peu de concerts de metal dans l'année. En revanche, l'association Gramonbozia qui a programmé le plus de concerts sur l'année étudiée dispose également d'un réseau de lieux de diffusion plus élargi (5 salles) et programme dans des salles de plus grandes jauges (L'Antipode, L'Étage, Le Liberté, L'Ubu, Le Ferrailleur). En cela, l'ensemble de ces acteurs constituent le noyau dur de la scène locale. Les connexions directes entre Rennes et Nantes se matérialisent également par les activités de deux organisateurs rennais (Garmonbozia et Torpedo) qui programment tous deux au sein de la salle nantaise du Ferrailleur. La polarisation de l'activité converge néanmoins vers Nantes, qui concentre par ailleurs le plus grand nombre de lieux de diffusion très actifs. Une multitude de lieux de diffusion occasionnels sont en revanche investis par un, deux ou trois acteurs le plus souvent non reliés au reste du réseau de production, et constituent ainsi le cercle périphérique de la scène locale.

Dans la scène « Nord », les acteurs qui se démarquent le plus au sein du réseau de production sont à la fois des lieux de diffusion et des organisateurs. Cinq cafés-concerts de petite jauge (Le Midland, La Rumeur, Le Rock Store Café, La Péniche Igel Rock et Le Bistrot de St So) sont ainsi reliés entre eux par un grand nombre d'organisateurs amateurs de concerts

[715] Voir Annexes VIII.

[716] Les cartes de réseaux permettent de représenter chaque acteur – salles, organisateurs – sous la forme d'un point (ou « nœud ») et de représenter les relations entre ces différents acteurs – la production d'un concert – sous la forme de liens (ou « arêtes »). La taille de chaque point augmente en fonction du nombre de liens qui le relie à d'autres points – plus l'acteur aura produit de concerts, plus le point sera gros. Les différents liens qui relient les acteurs composent alors des grappes qui permettent ainsi de visualiser la structure du réseau, sa densité et les rapports de force qui s'établissent entre les différents acteurs.

communs, occasionnels ou réguliers, qui programment dans plusieurs d'entre eux. Parmi ces organisateurs, deux d'entre eux (l'association Black Circle et le groupe 12.7) se démarquent en particulier par une activité intense et la mobilisation de lieux de diffusion variés. Un grand nombre d'associations, dont certaines très actives, relient donc entre eux de nombreux lieux de diffusion au noyau dur de la scène locale et contribuent ainsi à consolider le réseau. Les connexions les plus intenses au sein du noyau dur relient par ailleurs des acteurs localisés aussi bien à Lille, qu'à Valenciennes ou Carvin (dans le Pas-de-Calais) et renforcent ainsi la cohésion territoriale de la scène. On constate également que la Scène de Musiques Actuelles des 4 Écluses à Dunkerque, ainsi que la salle privée Le Splendid à Lille constituent, au sein de la scène, deux pôles d'activité isolés qui ne sont pas reliés directement au noyau dur par l'intermédiaire d'organisateurs communs. Le cercle périphérique de la scène « Nord » est également constitué, comme dans l'Ouest, d'une multitude de salles et d'organisateurs isolés qui n'ont collaboré qu'une seule fois ensemble[717], et dont certains sont situés en Belgique.

La scène « Est » présente une morphologie encore différente. On y retrouve six lieux de diffusion qui se démarquent par l'intensité de leur programmation, dont trois en France (la salle de spectacle Chez Paulette et les cafés-concerts Le Dock Club 412 et le No Man's Land) et trois salles de spectacle à l'étranger (Le Centre culturel Kulturfabrik et Den Atelier au Luxembourg, ainsi que Le Garage à Sarrebruck). Trois organisateurs professionnels, qui sont également les promoteurs les plus actifs de la scène (la société de production allemande Saarevent Ghmb et l'association luxembourgeoise Kulturfabrik) programment de façon exclusive dans une seule salle (la première au Garage et la seconde à La Kulturfabrik dont elle est gestionnaire). Un grand nombre d'associations amateur se répartissent en revanche la programmation des trois principales salles françaises, mais seuls deux acteurs amateurs (l'association Raising Hell et le groupe Strangled Brainz) ont programmé dans deux d'entre elles. L'association Metal Ride à Nancy semble également programmer dans son propre réseau de salles, toutes situées dans l'agglomération nancéenne. D'un point de vue territorial, la production de la scène « Est » s'avère donc scindée entre deux pôles d'activité, de part et d'autre de la frontière franco-allemande et franco-luxembourgeoise. Le premier pôle se

[717] On constate aussi que la plupart des groupes qui organisent eux-mêmes leurs concerts sans structure associative, sont très régulièrement aux marges stylistiques du metal et n'ont produit qu'un seul concert sur l'année, souvent dans des lieux (bars) qui n'ont pas l'habitude d'accueillir de metal. Il s'agit ici aussi d'acteurs relativement déconnectés des réseaux locaux, soit pour des raisons esthétiques (metal alternatif / fusion / punk), soit pour des raisons géographiques (de façon ponctuelle, nous avons relevé des concerts organisés par des groupes belges ou parisiens qui se sont produit au sein des scènes observées sans passer par les associations locales), soit parce qu'il s'agit de jeunes groupes isolés qui débutent leurs premiers concerts et qui n'ont pas conscience de l'existence du noyau dur la scène et de ses réseaux organisés.

compose ainsi de trois grappes d'acteurs qui ont l'habitude de collaborer ensemble (deux grappes en Meurthe-et-Moselle et une en Moselle), et d'un second pôle constitué de trois autres grappes (deux au Luxembourg et une en Allemagne). Le réseau de la scène « Est » semble ainsi moins dense, et ses principaux acteurs relativement désolidarisés entre eux. La scène se compose en revanche également d'un large cercle périphérique d'acteurs isolés, comme observé dans les deux autres scènes. En cela, la cohérence de la scène « Est » s'établit moins dans le cadre des collaborations qui s'établissent entre les différents pôles de production que dans l'intensité des déplacements des amateurs entre ces pôles, dans le cadre de leurs pratiques de consommation.

A la lumière de ces observations, on peut ainsi constater deux types de structuration entre dans la production des scènes locales, en nous inspirant des travaux qui s'inscrivent dans le champ de l'économie des *clusters*[718]. Le premier type se caractérise par des rapports peu hiérarchisés entre les salles et les organisateurs de concerts, comme on les observe dans les scènes « Nord » et « Est ». Dans ces deux scènes, l'activité est distribuée entre différentes localités géographiques dont l'une peut être dominante (comme c'est le cas pour Lille dans la scène « Nord »), ainsi qu'une multitude de sous-localités. Bien que la densité relationnelle des réseaux entre acteurs observée dans les deux scènes ne soit pas équivalente (les acteurs du Nord étant plus intensément connectés entre eux que ceux de l'Est), il n'est cependant pas possible d'identifier un ou des acteurs dominants capables d'assurer un niveau élevé de coordination au niveau local. En cela, le réseau de relations entre organisateurs et lieux de diffusion semble ainsi constitué de rapports plus horizontaux. Ce type de structuration de la scène a pour avantage de rester souple et de laisser ouvertes un grand nombre de trajectoires et d'opportunités de développement pour les acteurs locaux. Les deux scènes se distinguent néanmoins par le niveau de cohésion entre les différents acteurs. Dans le cas de la scène « Est », la faible densité des liens entretenus entre eux en fait un réseau discontinu. Tandis que la scène « Nord », qui possède d'intenses liens entre les acteurs de son noyau dur, dispose d'un réseau qui s'assimile à une nébuleuse, dans laquelle les liens se tissent de façon plus continue. Dans le cas du Nord, on peut ainsi imaginer que la disparition de l'un des acteurs forts de la scène – dans le cas par exemple de la fermeture d'un lieu de diffusion emblématique ou l'arrêt des activités de l'un des principaux organisateurs – n'affecte pas durablement sa structure, celle-ci ayant la capacité de se ré-agencer rapidement en profitant des nombreuses connexions

[718] Vicente J., *op. cit.*, 2016.

déjà établies avec d'autres acteurs[719]. Dans la scène « Est », la disparition de l'un des acteurs forts pourra en revanche entraîner la disparition d'un pan localisé de l'activité régionale, occasionnant éventuellement l'effacement de certaines villes au sein des territoires de pratiques, mais sans pour autant affecter l'ensemble de la scène. Sur l'année étudiée, les scènes « Nord » et « Est » se caractérisent ainsi par l'absence d'acteurs centraux structurants (qui seraient à la fois très actifs et fortement connectés aux autres acteurs) capables de coordonner le processus d'innovation de la scène et de l'imposer visiblement sur le marché translocalisé des scènes musicales.

La structuration de la scène « Ouest » se caractérise quant à elle par des rapports plus hiérarchisés entre salles et organisateurs de concerts. Dans la scène « Ouest », l'ensemble des acteurs forts convergent géographiquement au sein de deux pôles géographiques majeurs, dont l'un s'avère dominant par rapport à l'autre (Nantes). Nous avions vu par ailleurs que la scène se distinguait par des acteurs qui jouent un rôle important dans la coordination de l'ensemble des acteurs de la scène et dans la circulation des connaissances (Garmonbozia, Le Ferrailleur, Hellfest). La réussite emblématique de ces acteurs locaux semble avoir grandement participé à la structuration de la scène, en générant des habitudes pour les organisateurs, les groupes et les publics, et une offre très stable au sein de la scène locale. L'importante concentration autour d'un petit nombre de lieux, à l'inverse de la multitude d'organisateurs en activité (10 à 30 organisateurs différents par salle), impose néanmoins des rapports verticaux entre les lieux et les organisateurs. La scène « Ouest » génère également un effet de « charisme géographique » [720], dans la mesure où les acteurs les plus centraux ont un pouvoir d'attraction fort sur d'éventuels nouveaux entrants[721]. On peut ainsi supposer que son rayonnement national a pour effet de renforcer la hiérarchie entre les acteurs. Le désavantage de cette scène est que sa structure s'avère néanmoins rigide. Bien que les acteurs forts soient solidement ancrés au sein de la scène et que leur activité soit pérenne, dans le cas où l'un d'eux disparaîtrait, l'ensemble de la scène s'en trouverait considérablement déstabilisé. La scène « Ouest » se caractérise donc davantage par un protomarché local en voie de maturation qui fournit les ressources nécessaires à certains de ses acteurs pour se professionnaliser, et qui bénéficie d'un environnement local favorable à son développement (soutien des municipalités par exemple).

[719] Sur ce point, nous aurons l'occasion d'apporter des exemples concrets dans le sous-chapitre 1.3. Dynamiques de restructurations.
[720] Appold S. J., *op. cit.*, 2005.
[721] Sur ce point, voir Partie III, chapitre 2, 1.1.Réseaux locaux et filiations

Les acteurs centraux sont ainsi engagés dans des processus d'innovation qui permettent de faire émerger les acteurs de la scène à l'échelle translocalisée.

Dans les trois cas observés, on peut donc constater que pour qu'une scène locale se stabilise, l'accumulation d'acteurs est nécessaire, mais non suffisante. C'est en effet davantage les dynamiques qui s'installent entre différents acteurs hétérogènes, dont les effectifs peuvent être variables, qui permettent d'installer des formes de collaborations et d'interdépendances entre des acteurs impliqués à différentes échelles géographiques et auprès d'acteurs exogènes à la scène. Ces formes d'encastrement permettent ainsi aux acteurs de la scène d'entrer dans une logique verticale de filière, mais également d'installer une forme de concurrence émulative, selon une logique horizontale, comme le montrent les économistes à propos des *clusters* d'activité[722]. Les scènes dans lesquelles les acteurs se stabilisent, comme dans la scène « Ouest », sont aussi celles, comme on l'a vu, dans lesquelles la satisfaction des amateurs vis-à-vis du marché local des concerts est la plus vivace. La hiérarchie des lieux et des acteurs ainsi structurés permet en effet de faire apparaitre une sorte d'échelle ascensionnelle mieux visualisable par les acteurs qui souhaiteraient s'investir dans la production de la scène. Pour maintenir cette cohérence, il faut cependant que les acteurs situés au plus haut de l'échelle hiérarchique soient en mesure d'entretenir leurs collaborations avec les acteurs de terrain engagés au plus près des scènes locales. Cet « entre-soi » local génère à la fois une concentration géographique au sein de la localité, mais aussi un élargissement des niveaux hiérarchiques et des possibilités de « passages » au sein d'un réseau solidifié par la professionnalisation des uns et la richesse du vivier et des formes d'investissement en amateur des autres. Cependant, dans le cas où les acteurs dominants de la scène locale se détachent de ce vivier local, le risque est de voir se manifester une redondance des flux de connaissances entre les acteurs les plus centraux et la difficulté à faire remonter de nouvelles connaissances de la périphérie vers le cœur du réseau en provoquant des situations de verrouillage négatifs. Joan Crespo, Raphael Suire et Jérôme Vicente parlent ainsi d'un phénomène d' « assortativité »[723] lorsque les acteurs les plus forts d'un réseau se déconnectent des plus petits. La capacité de résilience des scènes locales lorsqu'elles subissent des chocs importants au sein de leur réseau de production, comme la fermeture de lieux emblématiques, se mesurera

[722] Suire R., « Creative cluster and relational proximity », *Canadian Journal of Regional Science*, n°28, 2006, pp. 124-138 ; Lacour C., Puissant S., « Medium-sized cities and the dynamics of creative services », *Cahiers du Gretha*, n°08, 2008.
[723] Crespo J., Suire R., Vicente J., « Assortativity and Hierarchy in Localized R&D Collaboration Networks », *in* Scherngell T. (dir.) *The Geography of Networks and R&D Collaborations. Advances in Spatial Science*, Springer, Cham, 2013.

alors dans sa capacité à faire collaborer ensemble les plus petits acteurs avec les plus gros, et les idées nouvelles des acteurs périphériques avec celles plus conventionnelles du noyau dur de la scène locale.

1.2.Dynamiques de restructurations

Effets de la fermeture des lieux de diffusion

Une scène locale n'est jamais une donnée fixe. Ses polarités se déplacent sur le territoire et dans le temps, au gré des restructurations de son réseau d'acteurs, de la fermeture de certaines salles et de l'ouverture de nouveaux lieux, de l'apparition de nouveaux intermédiaires, du renouvellement des organisateurs locaux, des groupes et des publics. Dans les trois scènes observées, on a pu constater l'importance capitale des lieux de diffusion dans la structuration des activités, et qui semble constituer l'ossature de toute scène locale. Or, les principaux lieux de diffusion de la musique metal en région sont les bars musicaux et cafés-concerts, qui sont le plus souvent des entités instables. La durée de vie de cet établissement est très variable et fortement soumise aux aléas économiques, ainsi qu'aux contraintes administratives de l'application du décret anti-bruit qui pèsent sur les cafés-musicaux en France. Ainsi, le rapport de 2002 de Berthelot et Monneris note que 30% des salles, sur un panel de 278 salles enquêtées, ont dû cesser leur activité de diffusion depuis la mise en application de la loi sur le bruit, les cafés-concerts étant les plus touchés[724]. Le Collectif Culture Bar-Bars estimerait quant à lui à 7 000 le nombre de cafés-cultures en France, bien qu'il n'existe aucun recensement plus précis du nombre de cafés-cultures ou de leur modèle économique.

Bien que l'ensemble de ces fermetures ne soient pas toutes imputables au durcissement des législation sur le bruit, en l'espace de 6 années d'observation au sein des scènes locales, nous avons pour notre part relevé un nombre impressionnant de fermetures de cafés-concerts dans la scène « Nord ». 14 cafés-concerts parmi les 31 réencensés dans le « Nord » sur l'année étudiée sont aujourd'hui fermés, soit 45% des cafés-concerts et 20% de l'ensemble des lieux de diffusion, dont cinq avaient produit plus de cinq concerts de metal dans l'année. Dans

[724] Intervention de Yves Monerris et Philippe Berthelot, directeur de la Fedurok, sur l'implication des professionnels de la musique et du son lors d'un colloque du 24 juin 2002, cité par Le Guern et Dauncey : Le Guern P., Dauncey H., « De la difficulté d'émerger sur les scènes de « musiques actuelles » : les exemples de la France et de l'Angleterre » *in* Seca J.-M. (dir.), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Fernelmont, E.M.E, 2007 pp.84-112, p. 92.

l' « Est », 13 bars musicaux et cafés-concerts sur 22 ont fermé depuis notre étude (59%), dont un avait produit 15 concerts sur l'année, tandis que les autres n'avaient pas produit plus d'un concert. Dans l' « Ouest », nous avons relevé la fermeture de 7 cafés-concerts sur 25 (28%), dont aucun n'avait cependant produit plus de trois concerts de metal dans l'année.

Les conséquences de la fermeture d'un grand nombre de ces hauts-lieux de la musique metal dans le Nord ces dernières années sur l'équilibre structurel de la scène locale se font ressentir auprès des acteurs interrogés. La disparition de lieux de diffusion peut par exemple entraîner l'amenuisement conséquent de la programmation de concerts au sein de villes autrefois réputées pour ses lieux emblématiques et entraîner la convergence des acteurs vers d'autres villes au sein desquelles se concentrent la plupart des lieux encore en activité. Le cas de Manu et de son association Enden Booking l'illustre bien :

> « Carvin, c'est fini. Le Rock Store a fermé il y a quelques mois. J'ai fait la dernière date de fermeture. Ouais ils ne pouvaient plus s'en sortir, plus du tout. Mais c'était un des derniers bars qui tournait bien. Il reste le Vegas à Hénin-Beaumont, ça va faire un petit peu plus d'un an que ça a ouvert et il tourne bien, pas encore de soucis avec les concerts, pour le moment. Après, à part le Wellington et le Vegas, y'a plus rien. C'est fini maintenant. » (Manu, 26 ans, Lille)

Ainsi, Manu organisait l'essentiel de ses concerts dans la région de Carvin, Lens et Liévin. Depuis la fermeture des principaux lieux de diffusion de proximité, dont le Rock Store Café qui avait produit 15 concerts sur l'année étudiée, il a délocalisé la plus grande partie de ses activités dans les principaux cafés-concerts lillois : Le Midland, qui programme déjà un grand nombre de concerts metal à l'année ; le Biplan, dont la programmation metal était jusque là ponctuelle, mais qui s'est vu réinvesti par la scène ; et El Diablo, un nouveau club-concert orienté punk et metal qui ouvre en 2014, mais subira une fermeture administrative trois ans plus tard pour anomalies sur la sécurité en cas d'incendie. Ainsi, au sein même de la ville de Lille, la fermeture de nombreux cafés-concerts entraîne également une reconfiguration de l'activité des amateurs et la nécessité pour les organisateurs d'investir d'autres lieux :

> « Le Détour qui a fermé. Le Select qui a eu des embrouilles avec les flics. […] Et puis La Chimère qui a fermé. Donc au final quand tu organises quelque chose, t'as plus trop le choix. Tout s'est redispatché sur le Midland et quelques autres. Après tu cherchais d'autres choses et moi j'ai trouvé Le Biplan. On m'a proposé de faire de la prog là-bas entre temps, donc je me dis j'ai une asso, je suis programmateur, j'ai les contacts ». (Goigoi, 24 ans, Hellemmes)

Le rôle structurant de ces amateurs s'observe ainsi tout particulièrement lorsque des lieux de diffusion disparaissent. Il y a alors une redistribution de la programmation dans les salles déjà établies, à laquelle s'ajoute un travail constant de prospection des organisateurs locaux afin de trouver de nouveaux lieux pour les accueillir. Il s'agit en effet pour eux d'exploiter « toutes les possibilités dans un périmètre restreint »[725]. La fermeture de plusieurs salles dans une même ville ou une même région force donc la scène à se reconfigurer. Les conséquences sont de deux ordres. Les organisateurs connaissent des difficultés pour trouver de nouveaux lieux où produire leurs évènements et développer de nouvelles habitudes autour de ces lieux, ce qui ralentit le processus de structuration de la scène. Mais l'investissement de nouveaux lieux ou le réinvestissement de certains lieux déjà existants et autrefois considérés comme périphériques amène ces lieux à se connecter au noyau dur de la scène locale pour produire de nouvelles configurations.

La disparition de lieux de diffusion, plus que n'importe quel autre type d'acteur, entraîne ainsi des reconfigurations territoriales de « l'espace vécu » des scènes locales par les usagers, dans la mesure où morphologie de la scène locale est ainsi amenée à se réagencer, autant du point de vue de ses acteurs socio-économiques, que d'un point de vue géographique. La capacité de résilience, et donc d'innovation, des scènes locales est donc comme on l'a vu dépendante de la capacité des acteurs qui composent le noyau dur des scènes, et des organisateurs en particulier, à puiser dans les ressources disponibles au sein du cercle des acteurs périphériques de ces scènes.

Permanence des scènes locales malgré de multiples recompositions

Pour conclure l'observation des logiques de structuration et de restructuration à l'œuvre dans les scènes locales, nous proposons ici de comparer à titre indicatif l'évolution de la programmation régionale des concerts en France, grâce au recueil des données disponibles sur le principal agenda français en ligne dédié à la musique metal, Sueurdemetal.com[726]. Bien que l'exhaustivité de la programmation ne puisse être garantie par le recours à une seule source, l'agenda Sueur de metal a néanmoins constitué durant l'étude longitudinale de la

[725] Sinigaglia J., *op. cit.*, 2013, p. 8.
[726] Hébergé durant deux ans sur la plateforme en ligne du magazine français *Metallian*, le site avait perdu en lisibilité et en fréquentation durant cette période. Réinstallé sur un serveur dédié en avril 2017, le site, toujours alimenté à la fois par les fans ainsi que par le travail de prospection de son administratice, semble avoir aujourd'hui retrouvé une forme semblable à celle qui lui était connue en 2011.

programmation entre juillet 2012 et juin 2013 une source très complète sur l'état de la programmation parmi les différentes sources mobilisées, au cours des 52 semaines de relevés effectués sur l'année. En cela, il nous semble que la comparaison entre les données récoltées pour notre étude préliminaire de la programmation en 2011[727] avec les données récoltées par le même mode opératoire en 2017 peut nous fournir un indicateur éclairant pour évaluer la permanence dans l'espace et dans le temps des scènes locales observées entre ces six années.

Entre 2011 et 2017, il faut d'abord constater une nette différence du nombre de concerts annoncé sur l'agenda. En effet, le nombre de concerts annoncés dans toute la France entre notre première étude préliminaire et la seconde a presque doublé, passant de 381 concerts affichés au 10 mai 2011, à 639 concerts au 16 mai 2017. Ce doublement du nombre de concerts en six ans semble en effet cohérent avec notre propre expérience de terrain durant ces six années d'enquête et semble imputable à la fois au développement des acteurs intermédiaires et des tournées internationales dans les scènes locales déjà observés dans cette thèse, mais également à la croissance plus générale du secteur du spectacle vivant en France.[728] Malgré cette forte augmentation, la comparaison par région sur les deux périodes permet pourtant de constater une grande similarité dans la répartition de la programmation entre chaque région de France.

Tab.11. Comparaison de la programmation des concerts de metal en France entre 2011 et 2017 sur l'agenda en ligne sueurdemetal.com

Région	2011		2017	
Ile-de-France	115	30%	146	23%
Pays-de-la-Loire	46	12%	75	12%
Nord-Pas-de-Calais	41	11%	56	9%
Bretagne	35	9%	39	6%
Rhône-Alpes	22	6%	75	12%
Lorraine	17	4%	34	5%
Haute-Normandie	16	4%	11	2%
Languedoc-Roussillon	11	3%	23	4%

[727] Il s'agit de l'étude préliminaire de la programmation par région des concerts de metal en France qui nous a permis de déterminer le choix des terrains d'observation pour cette thèse. Les chiffres de la programmation qui ont été récoltés en 2011 ont été présentés dans la première partie introductive et méthodologique de cette thèse.
[728] Le rapport de 2012 du CNV sur les entreprises du spectacle constate en effet une croissance structurelle d'environ 8% par an dans le secteur du spectacle vivant. Entre 2015 et 2916 elle était de 9%. CNV, Les entreprises de spectacle de variétés en 2012 et éléments d'évolution, 2012 ; CNV, « La diffusion des spectacles de variété et de musiques actuelles en 2016 », 2016.

PACA	10	3%	29	5%
Alsace	9	2%	25	4%
Poitou-Charentes	9	2%	8	1%
Aquitaine	9	2%	25	4%
Midi-Pyrénées	9	2%	26	4%
Bourgogne	7	2%	9	1%
Picardie	6	2%	7	1%
Centre	5	1%	9	1%
Champagne-Ardenne	4	1%	15	2%
Auvergne	3	1%	8	1%
Limousin	3	1%	6	1%
Basse-Normandie	2	1%	5	1%
Franche-Comté	2	1%	8	1%
Corse	0	0%	0	0%
TOTAL	**381**	**100%**	**639**	**100%**

A l'échelle régionale, chaque région concernée par l'enquête a ainsi vu augmenter sa programmation de concerts, ce qui semble avaliser l'idée d'une croissance généralisée du marché des concerts de metal en France sur la période. La Lorraine est la région qui connaît le progrès le plus fulgurant, puisque le nombre de concerts affichés entre 2011 et 2017 a doublé, passant de 17 concerts à 34 concerts, si l'on s'en tient au recensement des données pour ces deux journées de référence. L'impressionnante progression du nombre de concerts en Lorraine est ici à mettre en relation avec la nette augmentation du nombre de concerts produits par année par les associations locales, telles que celles qui nous ont servi d'étude de cas dans le cadre de cette thèse (Damage Done Prod en Moselle et Raising Hell Music en Meurthe-et-Moselle). Le Pays de la Loire a quant à lui vu sa programmation multipliée par 1,6, passant de 46 à 75 concerts affichés, confirmant également le dynamisme des acteurs locaux et la polarisation de l'activité vers Nantes plutôt qu'à Rennes, observée au cours de notre enquête de terrain. La Bretagne semble ainsi avoir connu une progression moindre, ne passant que de 35 à 39 concerts programmés, ce qui ne représente qu'une progression de 1,1. Le Nord-Pas-de-Calais affiche une progression de 1,4, ce qui s'avère moins important que dans les deux autres scènes observées et qui semble illustrer les difficultés que connaît la scène à la suite de la fermeture de nombreux cafés-concerts.

Ainsi, les quatre régions concernées par l'enquête représentent en 2011 36% de la programmation nationale et 52% de la programmation hors région parisienne. En 2017, malgré

une augmentation généralisée du nombre de concerts programmés sur chacune d'elles, les quatre régions ne représentent plus que 32% de la programmation nationale et 41% de la programmation hors région parisienne. Cela s'explique par l'essor important d'autres scènes régionales, telles que le Rhône-Alpes, qui multiplie en six ans sa programmation metal par 3,4. Du côté de la région Ile-de-France, même si celle-ci est passée de 115 concerts programmés à 156, elle ne représente plus que 23% de la programmation nationale en 2017, contre 30% six années plus tôt, ce qui semble indiquer que le développement des acteurs en région participe de façon significative à la décentralisation du marché du metal en France. Ces résultats permettent également d'illustrer une permanence assez forte des scènes locales en France en termes de hiérarchie entre scènes et de continuité dans le temps, même si des scènes de moyenne envergure, comme celle de Rhône-Alpes en 2011, peuvent en l'espace de quelques années émerger de façon significative en tirant habilement parti d'un contexte favorable au développement de ses acteurs locaux[729].

2. Perspectives

2.1.Quelle professionnalisation pour les acteurs ?

Pour les amateurs de metal très engagés dans les scènes locales, professionnaliser leur activité, parvenir à vivre de leur passion, valoriser les compétences et les savoir-faire accumulés par des années de bénévolat reste une envie, voire un fantasme, partagée par bon nombre d'entre eux[730]. Ce qui est un projet d'insertion professionnelle pour les plus jeunes, peut être aussi un objectif de reconversion professionnelle pour les amateurs qui exercent déjà un métier lié à d'autres secteurs que celui de la musique, ou pour les professionnels déjà intégrés au monde du spectacle, pour qui l'enjeu personnel est alors de parvenir à resserrer leur activité autour du metal.

[729] La forte croissance de la scène du Rhône-Alpes au cours des six dernières années peut s'expliquer par différents facteurs : l'intensification des collaborations entre des associations locales lyonnaises et de Saint-Etienne avec des intermédiaires trans-locaux tels que le tourneur national Garmonbozia ainsi des associations trans-locales qui font circulter les mêmes plateaux artistiques internationaux entre Nantes, Paris et Lyon (cette denière étant avantageusement située d'un point de vue géographique dans le cadre des tournées), mais aussi l'ancrage des organisateurs au sein de lieux de diffusion adapatés (le CCO à Villeurbane, le Blogg à Lyon) permettent notamment d'expliquer, et enfin la création du festival Sylak Open Air entre Lyon et Lagnieu depuis 2010 et qui rassemble aujourd'hui environ 10 000 spectateurs.

[730] En témoigne le premier épisode de la HellfestTV en 2014, web média lancé par le festival documente les rouages de la production du metal en France, et dont la thématique portait exclusivement sur la professionnalisation des activités liées au monde du metal.

Les acteurs des scènes locales que nous avons interrogés et qui sont parvenus à professionnaliser leur activité s'accordent tous sur deux points : la nécessité de diversifier leur champ d'action en termes d'esthétiques musicales, mais aussi en termes de registres d'activités au sein du secteur musical. Dans le cas de Garmonbozia, la professionnalisation de l'association résulte de ces deux logiques de diversification à la fois. L'association, qui débute à la fin des années 1990 en tant qu'organisateur de concerts de metal dans la région rennaise, développera considérablement son activité jusqu'à parvenir à salarier plusieurs de ses membres en développant d'abord une nouvelle branche d'activité en se faisant tourneur français pour les groupes de metal internationaux, ainsi qu'en développant en parallèle une activité de *booking* international, en s'appuyant sur ces réseaux, pour quelques groupes français émergeants. Fred, le fondateur de l'association, parvient ainsi à se salarier au début des années 2000. Depuis, il reconnaît la nécessité d'ouvrir une part de leur programmation (qu'il estime à 15-20% des concerts produits) à d'autres genres musicaux, en travaillant avec des groupes qu'il qualifie de plus « *mainstream* » afin de parvenir à équilibrer ses revenus sur l'année. La réussite financière des évènements destinés à un plus large public que celui du metal (Magma, Carnival Bizarre) lui permet ainsi de financer le reste de sa programmation et de continuer à programmer des concerts de metal, dont il sait que les revenus ne seront pas suffisants pour assurer sa rémunération, voire même la simple rentabilité de l'évènement :

> « Je pense que dans les deux prochaines années on sera toujours là, sauf vraiment grosse catastrophe. Mais je ne peux pas savoir si dans 5 ans on fera encore ce boulot-là, enfin du moins avec principalement du metal, parce que c'est quand même vachement aléatoire et ça reste un secteur quand même un peu précaire. Puisque je vois même au niveau des groupes français, il n'y en n'a pas beaucoup qui vivent de ça en tant que musiciens, à part Gojira et compagnie. Même dans les groupes étrangers, il y en a, je pensais qu'ils vivaient de ça, mais ils ont pour beaucoup un boulot à mi-temps parce que c'est chaud. Après au niveau management, tourneurs, tout ça, si on ne s'élargit pas à d'autres choses, c'est clair que c'est très très chaud de réussir. Enfin je pense que si on faisait que du metal, je ne sais pas si on arriverait à équilibrer sur l'année. Ce serait assez tendu je pense. » (Fred, 36 ans, Rennes)

Thomas, le patron de la salle nantaise du Ferrailleur, qui compte aujourd'hui plusieurs salariés et qui s'avère être le lieu dans lequel est programmé le plus grand nombre de concerts de metal à l'année en dehors de Paris, a opté pour la même stratégie de diversification esthétique après avoir connu des difficultés financières dans les premières années de son activité. Si son ambition première était de concevoir un lieu de diffusion de qualité dédié aux musiques hardcore et metal, il a néanmoins considérablement élargi sa programmation vers les

esthétiques rock, reggae ou électro, sans pour autant compromettre son identité auprès des acteurs de la scène metal, dont il reste comme on l'a vu un pivot incontournable dans l'Ouest.

François s'est de son côté professionnalisé dans le secteur de la communication culturelle et travaille sous le statut d'auto-entrepreneur en tant que prestataire auprès de différentes enseignes commerciales de vente de *merchandising* sur Internet spécialisés dans le metal (e-Blast, EMP, Decibel Rebel) ainsi que pour la salle du Ferrailleur à Nantes et le Motocultor Festival à Vannes. Mais il cumule également ces activités en vendant des prestations auprès d'une agence de communication généraliste nantaise (Scopic) :

> « Pour le moment ouais, j'arrive à en vivre, à peu près ouais. J'ai la chance de travailler vraiment dans ce que j'aime, dans une niche, donc c'est cool. Après il faut quand même ouvrir un peu ses champs de compétences et aller voir un peu d'autres choses si tu veux vraiment bien en vivre. Ce qui est assez logique, on peut pas gagner des milliards dans le metal. […] Après, je dis pas que c'est un modèle que je vais pérenniser pendant des années, faut pas se voiler la face. Là je suis dans une phase où il y a pas mal de synergies avec des trucs dans le metal, mais je sais que voilà, il faudra faire d'autres choses aussi. » (François, 32 ans, Nantes)

On le voit, les possibilités de professionnalisation dans le cadre d'une musique de niche comme le metal reposent à ce jour en grande partie sur la capacité des acteurs à se positionner dans une activité intermédiaire qui permette de tirer partie des différentes formes d'encastrement des marchés musicaux.

2.2.Développement des activités « encastrées » et structuration d'un marché

Pour Ronald S. Burt, « dans un marché imparfait, […] les trous dans la structure du marché, peuvent rendre [les] individus inconscients des apports qu'ils représentent les uns pour les autres ». [731] Si l'auteur dresse ce constat à propos du marché traditionnel des entreprises privées, les logiques entrepreneuriales des amateurs de metal engagés dans la production des scènes locales, y compris lorsqu'ils n'ont pas l'ambition de s'y professionnaliser, ne sont pas exemptes d'un certain « esprit d'entreprise » [732], comme le soulignait Fabien Hein à propos de l'émergence de la scène punk rock dans le seconde moitié des années 1970. Comme le souligne l'auteur, le label Dischords et le groupe Fugazi démontrent « qu'il est parfaitement envisageable de développer une entreprise culturelle sur un marché de niche (en contexte

[731] Burt R. S., *op. cit.*, 1995, pp. 601-602.
[732] Hein F., *op. cit*, 2012, p.152.

capitaliste) sans pour autant renoncer à ses idéaux »[733]. Fabien Hein, mais aussi Philippe Coulangeon[734], Gérôme Guibert[735], Marc Perrenoud[736], ou encore Emmanuel Brandl[737] ont déjà largement exploré les enjeux de la professionnalisation des musiciens amateurs, des labels, des lieux de diffusion. Celle des acteurs intermédiaires du spectacle vivant reste encore très peu explorée, bien qu'il s'agisse d'un secteur en pleine expansion aujourd'hui, et dont les acteurs participent collectivement à intégrer ces musiciens amateurs aux marchés musicaux qu'ils visent. Penser la structuration d'un marché musical exige d'y réintégrer l'ensemble des acteurs qui participent à la construction des scènes locales, qui collaborent ensemble et nouent des relations avec des acteurs exogènes à ces scènes, lesquels dépendent des échanges qu'ils établissent en eux. Cette démarche permet de mieux saisir un contexte dans lequel des absences de relations (les « trous structuraux ») représentent pour les acteurs des opportunités entrepreneuriales, qu'elles soient rémunératrices ou non, et dont ils peuvent se saisir.

A la lumière des observations menées sur l'ensemble de cette thèse, l'une des principales lacunes identifiées par les acteurs réside dans l'absence de prise en charge de la diffusion des groupes locaux par des acteurs intermédiaires. En effet, si les structures locales sont de plus en plus souvent organisées pour accueillir des groupes internationaux, elles sont en revanche nettement moins efficaces pour faciliter la diffusion des groupes locaux dans d'autres scènes en France ou à l'étranger. Le plus souvent, lorsqu'un groupe local cherche à s'exporter, il doit alors composer avec ses propres moyens pour pouvoir se produire en concert en dehors de sa scène d'origine. Sans connaissance préalable des acteurs associatifs ou des lieux de diffusion emblématiques de chacune des scènes locales dans lesquelles ils envisagent de se produire, les groupes prennent également le risque de rester confinés à la périphérie de chacun des réseaux locaux et de passer à côté de leur public. La plupart des amateurs qui se lancent dans une activité de *booking* en soutien à des groupes locaux sont également confrontés à la difficulté de placer ces groupes individuellement et au « coup par coup » sur des concerts organisés par de multiples associations localisées dans d'autres régions. La nécessité semble ici pour les acteurs de parvenir à établir de nouvelles conventions et routines de comportements qui permettraient d'organiser les interactions entre des acteurs éloignés géographiquement afin de

[733] Hein F., « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? », *Volume !*, 9 : 1, 2012, p.116.
[734] Coulangeon P., « Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation », *Genèses*, 36, 1999, pp. 54-68.
[735] Guibert G., *op.cit.*, 2006.
[736] Perrenoud M., *op. cit.*, 2007.
[737] Brandl E., *op. cit.*, 2009.

développer des formes de « proximité organisée »[738]. La composition de « plateaux » de groupes français sur le modèle des tournées internationales pourrait en cela représenter un potentiel à activer :

> « [Les groupes] devraient trouver d'autres tourneurs français, mais qui seraient exclusivement français, et qui feraient comme les autres tourneurs avec qui on bosse, ils pourraient proposer des plateaux avec ces groupes là. » (Fred, 36 ans, Rennes)

Les possibilités de rencontre entre les publics occasionnels et les publics les plus engagés dans les scènes locales semblent également souvent se heurter aux frontières du « petit monde » ou de l' « entre-soi » des scènes locales, qui se manifeste par exemple par la redondance des informations qui y circulent. Si les amateurs de ces scènes « *underground* » sont de grands habitués des cafés-concerts, et ne fréquentent que peu les « grosses » salles que des publics du metal moins investis localement semblent au contraire privilégier, ces deux pôles de pratiques peuvent néanmoins se rencontrer au sein des salles de jauge intermédiaires :

> « On ne voit pas du tout les mêmes gens en fait. Y'a beaucoup de gens , mais la scène est vachement divisée. […] Quand il y a Megadeth qui passe, y'a plein de gens ! Et on se dit, merde, ils sortent d'où ? Parce qu'on le voit, c'est des fans de thrash, ils ont tous des t-shirts. Mais, il sont peut-être pas dans l'underground vraiment. Ils vont voir les gros concerts. La fois dernière j'ai été voir Sepultura avec Infinite Translation qui ouvrait pour eux à l'Aéronef, c'était quand même une belle date pour eux, et il y avait plein de gens. Il y en avait que je connaissais, une petite partie, et plein de gens que j'ai pas l'habitude de voir, je les connaissais pas. » (Laurent, 48 ans, Roubaix)

De la même façon, les salles de moyenne jauge sont particulièrement adaptées à la composition de programmation réunissant sur une même scène (ou un même espace scénique) des groupes de renommée locales, de moyenne renommée et de renommée internationale. Les SMAC représentent en France le réseau de diffusion intermédiaire par excellence, pourtant les opportunités de diffusion pour les groupes de metal y sont rares et les jauges souvent encore trop élevées (entre 400 et 1200 places). Les salles privées de jauges intermédiaires sur le modèle du Ferrailleur à Nantes (300 places), dont la programmation est partiellement dédiée aux esthétiques rock et metal et largement déléguée aux associations locales, représentent aujourd'hui le modèle de lieux de diffusion le plus adapté au développement des scènes locales en favorisant à la fois le renouvellement des publics et la visibilité des talents locaux. Ce type de configuration permet *in fine* de multiplier les possibilités d'innovation des acteurs qui

[738] Pecqueur B., Zimmermann J.-B., *Economie de proximités*, Paris, Hermes-Lavoisier, 2004.

bénéficient alors de multiples influences extérieures et permet de décloisonner les circuits de diffusion.

Une dernière piste se situe également dans le développement de festivals de tailles intermédiaires (de 1 000 à 10 000 spectateurs), comme on en voit émerger en France depuis quelques années (le Motocultor à Vannes, le Sylac à Lyon, l'Xtreme Fest à Albi, le Gohelle Fest à Lens, le Fall Of Summer à Torcy), et dont certains se spécialisent autour de sous-genres metal plus spécifiques. Ancrés au sein de scènes locales et répartis sur l'ensemble du territoire français, bien que leur modèle économique soit souvent difficile à stabiliser, ces festivals représentent néanmoins de nouvelles possibilités de diversifier les mobilités translocales entre amateurs à l'échelle nationale, et ainsi les échanges entre scènes locales. Ils représentent également des enjeux territoriaux à l'échelle des municipalités qui les accueillent en produisant des retombées locales qui permettent de crédibiliser les acteurs de la scène auprès des collectivités, mais également du marché privé des tournées en stabilisant des relations avec les agents internationaux de la diffusion musicale. Dans cette logique, Yann Le Baraillec, le fondateur du Motocultor, déclarait à propos du Hellfest « le fait que ça se passe bien chez eux, qui plus est à plus grande échelle, nous a aidé à installer la confiance ici localement »[739]. La multiplication de ces festivals en quelques années témoigne aussi de la transmission des savoir-faire entre les acteurs qui s'inspirent des échecs et des réussites observés dans d'autres scènes locales pour tenter de développer chez eux des évènements similaires. Ils sont en cela des leviers potentiels du développement et de la structuration des scènes locales.

[739] Extrait d'interview de Yann Le Baraillec dans Le Monde, « La route des festivals », publié le 20 août 2017, disponible en ligne à cette adresse : http://www.lemonde.fr/la-route-des-festivals/article/2017/08/20/escapade-au-motocultor-festival-petit-frere-du-hellfest_5174341_5151848.html#jTuvxQWxqxlxkWfp.99

Conclusion Partie III

Les trois scènes locales que nous venons d'étudier reposent chacune sur des systèmes d'organisation très différents, bien qu'elles résultent sur de nombreuses similitudes en termes d'effets produits (par exemple : fréquence des concerts similaire entre le Nord et l'Ouest, concentration des lieux de diffusion et des organisateurs locaux similaire entre le Nord et l'Est). Cela démontre clairement la capacité des scènes à intégrer le tissu local pour produire de nouveaux paradigmes et l'importance des effets produits par l'écosystème territorial sur les scènes. En cela, la prise en compte du « milieu »[740] dans lequel ces réseaux d'innovation se construisent semble indispensable à l'étude de toute scène musicale. On l'a vu, chaque scène adapte ses « façons de faire », de produire et diffuser localement de la musique à un contexte topologique et socio-économique bien spécifique. La structuration de la scène « Ouest » repose en grande partie sur la solidité de ses lieux de diffusion. La structuration de la scène « Nord » repose au contraire sur la capacité de résilience de ses acteurs. La structuration de la scène « Est » repose quant à elle davantage sur la mise en tension (et en concurrence émulative) des acteurs situés de part et d'autre des frontières nationales. La topologie de chaque scène locale agit ainsi sur l'action collective en accroissant les capacités créatrices des acteurs, et l'action collective des acteurs agit en retour sur la composition topologique de la scène. En cela, les scènes locales sont en quelques sortes des « systèmes d'action concrets » [741] et localisés du plaisir musical.

Passé, présent et futur des scènes locales

Ronan Le Velly rappelle qu'il existe un dernier niveau d'enchevêtrement à prendre en compte dans ce que Mark Granovetter et Richard Swedberg nomment la « construction sociale des institutions économiques » [742]. Il s'agit selon Le Velly de montrer que « la construction sociale des conditions d'encastrement est, elle-même, encastrée dans les conditions d'encastrement » [743]. Autrement dit, que le futur des scènes locales serait à la fois autorisé, mais aussi limité par la nature présente de leur construction en réseau, dans la mesure où c'est en s'appuyant sur les

[740] Nous reviendrons sur cette notion dans la Conclusion générale.
[741] Crozier M., Friedberg E., (1977), *L'acteur et le système*, rééd. coll. Point Seuil, 1990.
[742] Granovetter M. S., Swedberg R., « Introduction », *in* Granovetter M. S., Swedberg R. (dir.), *The Sociology of Economic Life*, Boulder Colorado, Westview Press, 1992.
[743]Le Velly R., *op. cit.*, 2002.

acteurs existants qu'il est possible d'en contester le modèle d'organisation. En reprenant l'exemple de nos scènes et en suivant la pensée de Ronan Le Velly[744], dans le Nord, c'est le sentiment d'injustice face aux fermetures répétées des cafés-concerts par l'intervention des municipalités qui pousse les acteurs associatifs à réinvestir de nouveaux lieux et à réinventer leur scène locale. C'est à donc à travers l'élan collectif militant des amateurs que semble s'étayer la densité du réseau local. Dans l'Est, c'est l'existence de ponts déjà établis entre les associations d'amateurs et les structures privées spécialisées dans la diffusion de groupes de metal internationaux qui a permis aux amateurs de valoriser leur expertise et d'installer la confiance auprès des acteurs publics de la culture en parvenant à intégrer le metal de façon régulière à la programmation des SMAC, qui sont des structures réputées pour y être habituellement plutôt réticentes. Et inversement, c'est aussi l'existence de relations aujourd'hui instituées entre l'association Damage Done Prod et le réseau des SMAC de Moselle qui naturalise les collaborations déjà en place et limite localement l'accès pour d'autres organisateurs associatifs de la scène à ce réseau de diffusion. Dit autrement, c'est la nature des encastrements qui existent aujourd'hui entre les réseaux d'amateurs, les réseaux privés marchands et les réseaux des collectivités publiques qui génère la capacité d'innovation des acteurs des scènes locales et participe ainsi à construire de nouveaux ponts et à produire des superpositions d'encastrement dans lesquelles se fabrique le futur des scènes locales.

[744] Voir son exemple à propos de la création d'un marché au cadran dans les années 1970 à Saint-Pol-de-Léon : Le Velly R., *op.cit.*, 2002, p. 14.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le projet à l'origine de cette recherche est relativement éloigné de la démarche finalement réalisée. Il s'agissait de comprendre de quelles manières une culture musicale mondialisée telle que le metal, composée de grands pôles de production principalement situés aux Etats-Unis, en Grande Bretagne et dans les pays scandinaves, parvenait à s'implanter localement en France, par la réappropriation qu'en faisaient les amateurs inscrits au sein des scènes locales. L'enjeu était donc d'identifier les spécificités des manifestations localisées de la musique metal en France et d'observer les transferts culturels et les formes de syncrétismes qui s'opèrent au travers de la diffusion transnationale des musiques populaires. Pour traiter cette question, l'idée de départ était de réaliser cette observation dans trois régions françaises. Au moment de l'enquête préliminaire qui visait à sélectionner les trois terrains d'enquête, nous avons réalisé une rapide étude de la programmation des concerts de metal sur l'ensemble du territoire français, telle que nous l'avons restituée en introduction à cette thèse. La proximité de deux pôles de production à Rennes et à Nantes situées sur deux régions différentes, en Bretagne et dans Les Pays de la Loire, nous a d'emblée confronté au problème des limites territoriales des scènes musicales. Dans ce cas précis, la question qui se posait était de savoir si nous avions affaire à deux scènes distinctes, ce qui supposait que l'on pouvait les étudier séparément, ou au contraire s'il fallait considérer que la réalité des pratiques recomposaient ces deux entités territoriales au sein d'une seule et même scène. La question sous-jacente qui s'est ensuite imposée comme le fil directeur de cette thèse, était de savoir si la scène locale donnait un cadre aux pratiques, ou s'il s'agissait plutôt des pratiques qui donnaient un cadre à la scène. A partir de ce premier accroc méthodologique, nous avons dès lors opté pour une posture d'observation plus ethnométhodologique, afin de comprendre en tout premier lieu comment la musique s'inscrivait sur le territoire et comment les usagers travaillaient le territoire en s'y inscrivant dans le cadre de leurs pratiques culturelles. Les réponses au questionnaire que nous avons lancé après avoir reconsidéré notre approche ont ainsi fait apparaître que la mobilité des amateurs de metal des deux autres scènes transfrontalières étudiées, la Lorraine et le Nord-Pas-de-Calais, brouillaient considérablement les frontières également. Nous devions alors parvenir à définir ce qui faisait tenir ensemble les différents acteurs impliqués dans les scènes locales au sein d'un territoire dont les limites se sont révélées

très poreuses. Nous avons pour cela entamé une série d'entretiens auprès des amateurs, qui ont rendu manifeste les diverses formes de collaborations et de filiations entre les réseaux d'acteurs impliqués à l'échelle locale, mais aussi translocale. Aujourd'hui et au terme de ce travail, la mise en perspective de ces résultats semble pouvoir nous permettre d'apporter de nouveaux éclairages sur les dynamiques territorialisées de réception et de production musicales au prisme de l'avènement des pratiques amateurs.

Ce que sont les scènes locales

Nous sommes donc parti de l'échelle individuelle des pratiques pour suivre le cheminement des individus dans la passion musicale et la multiplicité des dispositifs de médiation qui sont mis en œuvre par eux ou pour eux, dans le but d'entretenir et d'intensifier le plaisir qu'ils éprouvent au contact de la musique. Les publics, les consommateurs ordinaires, les usagers sont souvent les grands oubliés des travaux qui se penchent sur la production des scènes musicales. La figure de l'amateur constitue pour cela un véritable outil heuristique qui permet de penser la diversité des pratiques à la fois à l'échelle individuelle et à l'échelle du collectif. Chaque amateur est en effet *agit* par la musique, nourrit des motifs et des buts personnels, qui l'amène à engager du temps et des ressources pour agir à son tour sur la musique, faire corps avec elle, participer à sa production. En cela, la scène locale est à la fois le lieu et le moment qui acte le passage de la sphère domestique à la sphère publique et collective des acteurs inscrits à différents niveaux de participation.

Derrière les systèmes d'action collectifs mis en œuvre par les amateurs de metal au sein des scènes locales se cache donc également la dimension spatiale dans laquelle s'inscrivent ces pratiques. L'appel à la géographie culturelle nous a pour cela fourni de nombreux éclairages, en nous rappelant que toute pratique était nécessairement spatialisée, mais que le registre de l'action « déborde sa localisation »[745]. Les acteurs sont ainsi mus par des dynamiques d'ancrages et de mobilités qui participent à renégocier constamment les échelles des territoires musicaux. Le moteur de l'action collective des scènes locales repose donc sur la mise en tension des forces exercées par deux types d'attachements : celui qui nous attache aux objets (le plaisir) et celui qui nous attache au territoire (la contrainte de la proximité). Pour le dire de façon triviale : c'est parce que je ne peux pas me déplacer chaque week-end à 200 kilomètres

[745] Rallet A., « L'économie de proximités », *in* École INRA, *Économie spatiale et régionale*, Le Croisic, 1999.

de chez moi pour me rendre sur les lieux où se joue la musique qui me passionne, que je m'organise localement avec des individus qui éprouvent le même plaisir que moi pour attirer la musique à ma portée. Ce qui coordonne donc les actions entre les amateurs qui composent et produisent les scènes locales, c'est le plaisir qui les attache aux mêmes objets, et la proximité qui les attachent à un même territoire.

Suivre la trajectoire des amateurs de metal, à la fois dans le temps (la « carrière » des amateurs) et dans l'espace, nous a enfin mené sur la piste des circulations qui s'opéraient entre différentes échelles géographiques, mais aussi entre différents cadres de référence. La production des scènes locales repose en effet sur un tissu complexe d'acteurs (publics ou privés, marchands ou non) qui s'imbriquent aux réseaux d'amateurs et les confrontent à d'autres systèmes de normes et de valeurs dont ils doivent tenir compte pour maintenir ou développer leurs activités. C'est dans l'enchevêtrement des pratiques amateurs, guidés par le plaisir musical, avec des logiques de marché ou celles des politiques publiques, mais aussi dans l'articulation entre ancrages locaux et mouvements translocaux, que les acteurs de la production musicale puisent précisément leur capacité d'innovation. C'est ce qui met la scène en mouvement, et l'amène à se restructurer constamment.

Les scènes locales sont donc à envisager comme des *continuums*, ou des réseaux, qui se polarisent (ou se multipolarisent) au sein d'espaces régionaux aux frontières fluides, et dont les connexions s'établissent à différentes échelles géographiques, économiques et sociales, c'est-à-dire comme « un ensemble social qui ne peut plus être défini par son homogénéité culturelle et fonctionnelle » [746]. En d'autres termes, une scène locale trouve sa cohérence et sa stabilité dans de multiples enchevêtrements d'échelles et de réseaux d'acteurs qui démontre que la production culturelle, aussi localisée et désinstitutionnalisée qu'elle soit, est toujours prise dans un va-et-vient permanent entre consommation et production, local et global.

Limites de l'approche et quelques pistes

La première limite de notre travail se situe dans la difficulté que pouvait constituer une enquête dont les terrains sont répartis entre trois régions différentes. Dans le cadre de ses travaux sur les transferts culturels franco-allemands, Michel Espagne insiste sur les défauts d'une

[746] Dubet F., *Sociologie de l'expérience*, Paris, Seuil, 1994.

approche comparative[747]. Si nous avons tenté d'opérer davantage selon une approche contrastive qui consiste à faire émerger au travers de trois exemples les principes généraux qui se dégagent au-delà des contingences propres à chaque cas d'étude, nous ne prétendons pas être toujours parvenue à résister à la comparaison. Le doute a également jalonné ces six années de thèse concernant la façon d'appréhender l'espace régional. Faut-il parler de région ? D'ailleurs, qu'est devenue la « région » aujourd'hui ? En quoi est-elle encore signifiante pour les usagers ? Les récentes réformes territoriales intervenues au cours de l'enquête nous ont d'abord plongé dans le trouble, mais ont finalement permis de nous détacher des postulats qui ont tendance à fonder les identités régionales comprises dans l'encadrement de frontières administratives. L'entrée par la musique metal pour comprendre les logiques de la production musicale localisée et les spécificités que ce genre musical suppose, ne permet probablement pas d'identifier l'ensemble des mécanismes qui régissent le fonctionnement des scènes locales. Les multiples rapprochements qui pourraient s'opérer avec, entre autres, les scènes punk, rap ou les musiques électroniques permettraient sans doute d'opérer de plus riches recoupements pour affiner la compréhension des systèmes locaux musicalisés[748], mais aussi de révéler de nombreuses formes d'interactions entre ces scènes et de mieux comprendre comment différentes esthétiques musicales cohabitent, et se chevauchent en différentes *scapes* au sens d'Appaduraï, sur un même territoire, voire au sein des mêmes lieux. Etudier les pratiques amateurs suppose également un grand nombre de difficultés techniques dans la collecte de données à la fois fiables et exhaustives. Par exemple, les albums ou les concerts produits ne font pas toujours l'objet de déclarations officielles[749] et demandent de mettre en œuvre des méthodes de récolte de données qui s'apparentent d'avantage au bricolage méthodologique qu'au relevé exhaustif des chiffres d'un marché plus stabilisé. De nombreuses données n'ont également pas pu être traitées. Certaines des thématiques abordées par le questionnaire ont parfois été volontairement écartées dans le traitement statistique. Comme souvent au cours des premières années d'une recherche, on ne dispose pas encore d'une idée précise de ce qu'il serait pertinent d'observer. Concernant l'étude de la programmation, nous avions au départ envisagé d'exploiter les données sur les prix des concerts ou les jauges de chaque salle, qui nous auraient permis d'estimer la fréquentation des concerts et de décrire avec plus de précision la teneur des marchés musicaux localisés. Les données récoltées étant trop

[747] Espagne M., « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, 17, 1994, p. 112-121.
[748] Guibert thèse
[749] Les albums autoproduits ne font toujours l'objet d'une déclaration au CNV, tout comme les concerts amateurs ne déclarent pas systématiquement l'évènement à la Sacem.

parcellaires, puisque renseignées de façon non normée par les amateurs, nous n'aurions cependant pas pu en faire un traitement quantitatif suffisamment fiable. Nous regrettons également de n'avoir pu réaliser, faute de temps, une étude ethnographique des lieux de diffusion, ainsi qu'une analyse approfondie des chroniques de concerts, qui auraient fourni un support éclairant pour identifier les critères d'évaluation de la qualité des évènements musicaux par les amateurs. Il s'agit cependant d'un aspect que nous aimerions traiter avec plus de précision par la suite. L'analyse de la programmation sur une année ne permet pas non plus de rendre compte de façon tout à fait efficace de l'évolution des principes de structuration des scènes locales, ou au contraire de leur grande stabilité dans le temps. En ce sens, le rapport au temps de la scène nous a régulièrement questionné au cours de l'enquête, et constitue le point d'entrée de certaines pistes de recherche qu'il nous semblerait pertinent de poursuivre à la suite de ce travail.

Enfin, nous avons vu que la notion de « monde » proposée par Howard Becker permettait de prendre en compte les interactions entre une grande variété d'acteurs, mais que la notion exclut cependant les interactions des personnes avec les objets, tout comme elle ne permet pas de penser le territoire. La notion de « scène » permet, quant à elle, une plus grande marge de manœuvre en prenant en compte à la fois les personnes et les objets. Selon ses différents usages, elle peut cependant réduire les pratiques localisées à des espaces géographiques cloisonnés ou déterminés *a priori* (la ville, la région, le pays), tout comme elle peut avoir tendance à exclure certaines catégories d'acteurs (qui ne sont pas spécifiquement attachés à l'objet qui qualifie la scène, mais qui exercent pourtant une influence sur cette dernière, voire une contrainte) en dépeuplant les mondes observés de ceux qui composent leur environnement et qui agissent néanmoins dans la constitution des scènes de multiples façons. Il apparaît ainsi que la façon d'envisager les scènes pourrait être enrichie par d'autres approches qui permettraient de prendre en compte l'ensemble des interactions entre les individus, les objets et leur environnement en s'inspirant notamment de la notion de « milieu »[750]. Bien qu'elle ait été surexploitée dans les sciences humaines depuis le XIIe siècle et que son sens ce soit considérablement dissout, voire qu'il ait été parfois disqualifié scientifiquement par ses usages naturalistes et déterministes, la notion connaît cependant un retour dans les champs de la philosophie et de la géographie culturelle depuis quelques années. Au-delà des querelles

[750] A ce propos, nous devons rendre à François Ribac le fait d'avoir également évoqué cette notion à l'occasion de la journée d'étude « Musique et Attachement », organisée par Jean-Yves Raibaud et Nicolas Canova et qui s'est déroulée à Bordeaux le 16 septembre 2016, à laquelle nous étions également présente.

épistémologiques, il nous semble encore possible d'en tirer des orientations fécondes pour l'étude des scènes locales. En écologie par exemple, le « milieu » désigne un « système » proche du réseau ou du tissu social (écosystème). Il s'agit donc d'étudier les scènes en tenant compte des conditions extérieures aux acteurs qui les produisent et par lesquelles « le dehors agit sur le dedans »[751]. Pour Jean-Marc Ghitti, « il ne s'agit plus de concevoir le milieu comme un cadre, ni même comme une zone géographique, mais de comprendre qu'il est constitutif des êtres qui l'habitent, et aussi constitué par eux »[752]. Car, comme on l'a vu dans le cas des trois scènes que nous avons étudiées, chacune d'elle est adaptée aux conditions de l'environnement local (topologique, politique, économique, etc.) avec lequel elles doivent composer, mais c'est aussi dans ce contexte que les acteurs puisent des ressources qui leur permettent de la remodeler.

[751] Taine H.,(1863) *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1968, p. XXIX.
[752] Ghitti J.-M., « le milieu : ses significations et ses valeurs », *Le Portique*, n°25, « Architecture des milieux », 2010, p.18.

BIBLIOGRAPHIE

SOCIOLOGIE GÉNÉRALE, SOCIOLOGIE DE LA CULTURE

Abbott A., *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, University of Chicago Press, 1988.

Akrich M., Callon B., Latour B., (dir.), *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Presse des Mines, 2006.

Augustin J.-P., Berdoulay V., « Cultures vivantes, variations et créativités culturelles en région », *Sud-Ouest Européen*, n°8, 2000.

Barbier R., Trépos J.-Y., « Humains et non-humains : un bilan d'étape de la sociologie des collectifs », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2007/1 (Vol. 1, n° 1), pp. 35-58.

Bartmanski D., Woodward I., *Vinyl : The Analogue Record in the Digital Age*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2013.

Bassand M., (dir.), *Enjeux de la sociologie urbaine*, Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2007.

Becker H. S, *Outsiders*, Paris, Métaillé, 1963.

Becker H. S. (1982), *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 2010.

Becker H. S., « Notes on the Concept of Commitment », *The American Journal of Sociology*, vol. 66, n° 1, 1960, pp. 32-40

Berger P., Luckmann T., *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 2006.

Boltanski L., Chiapello E., *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

Boltanski L., Thévenot L., *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

Bourdieu P., « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique* (1940/1948-), Troisième série, Vol. 22, 1971, pp. 49-126.

Bourdieu, Passeron, « La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement », *Revue française de pédagogie*, 1970, pp. 91-92.

Bourdieu P., *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

Bourdieu P., *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

Bouroche J.-M., Saporaga G., *L'analyse des données*, Paris, PUF, coll « Que sais-je ? », 2005.

Bureau M. C., Perrenoud M., Shapiro R. (dir.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2009.

Callon M., « Eléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la Baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, n°36, 1986.

Callon M., « Réseaux technico-économiques et irréversibilités », *in* Boyer R., Chavance B., Godard O. (dir.), *Les figures de l'irréversibilité en Économie*, EHESS, Paris, 1991.

Callon M., Larédo P., Mustar P., « Réseaux technico-économiques et analyse des effets structuraux ». *in* Callon M., Larédo P., Mustar P. (dir.), *La gestion stratégique de la recherche et de la technologie. L'évaluation des programmes*, Paris, Économica, 1995 pp. 415-462.

Callon M., « Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégagé : la double stratégie de l'attachement et du détachement », *Sociologie du travail*, n°41, 1999.

Callon M., « Pour une sociologie des controverses technologiques », *in* Akrich M., Callon M., Latour B. (dir.), *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Mines ParisTech, les Presses, 2006.

Collins H., Evans R., *Rethinking Expertise*, University of Chicago Press, 2007.

Coulangeon P., « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, mars 2003, pp. 3-33.

Crozier M., Friedberg E., (1977), *L'acteur et le système, les contraintes de l'action collective*, Paris, Gallimard, 1981.

Cuche D., *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, p. 114.

De Certeau M., « Pratiques quotidiennes », *in* Poujol G., Labourie R. (dir.), *Les cultures populaires*, Toulouse, Privat, 1979.

De Certeau M., *L'invention du quotidien. Tome I : Arts de Faire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

Desjeux D., « La question des échelles d'observation en sciences humaines appliquées au domaine de la santé », *Recherche en soins infirmiers*, 2006/2 (N

De Swan A., *Sous l'aide protectrice de l'état*, Paris, PUF, 1995.

Dimitrova A., « Le « jeu » entre le local et le global : dualité et dialectique de la globalisation », *Socio-anthropologie*, 16 | 2005.

Donnat O., *Les français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994.

Donnat O. « La transmission des passions culturelles. » *Enfances, Familles, Générations* 1, 2004.

Donnat O., *Les pratiques culturelles des français à l'ère du numérique*, Paris, La Découverte, 2008.

Donnat O. (2009a), *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris, Ministère de la culture et de la communication/La Découverte, 2009.

Donnat O. (2009b), « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *Réseaux*, 153, 2009.

Donnat O., (2009), « Les Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique. Eléments de synthèse 1997-2008 », *Culture Etudes*, n°5, 2009.

Dubet F., *Sociologie de l'expérience*, Paris, Seuil, 1994.

Dufour J., « L'an 2 de la médiathèque », 1994, publié sur bbf.enssib.fr, disponible en ligne à cette adresse : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1994-02-0018-003.

Dutheil-Pessin C., Ribac F., *La Fabrique de la programmation culturelle*, Paris, La dispute, 2017.

Eliçabe R., Guilbert A., Overney L., *Pratiques contre-culturelles dans les brèches de la métropole : Les cas de Grrrnd Zero à Lyon et Avataria à Saint-Etienne*, Lyon, Groupe de Recherche Action (GRAC), 2013.

Ferrary M., Callon M., « Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau », *Sociologies pratiques*, 2(13), 2006, pp. 37–44.

Flichy P., *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique*, Paris, Le Seuil, 2010.

Freidson E., *Professionalism Reborn. Theory, Prophecy and Policy*, Chicago, The Chicago University Press, 1994.

Glevarec H., *La culture à l'ère de la diversité*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2013.

Goffman E. (1959), *La mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, minuit, 1973.

Goffman E., *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1974.

Gattari F., Deleuze G,, « Percept, affect, concept », *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, pp. 154-188.

Hennion A., Maisonneuve S., Gommart E., *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 2000.

Hennion A., « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés* 2004/3 (n° 85).

Hennion A.. « Pour une pragmatique du goût », *CSI Working Paper Series*, 001, 2005.

Hennion A., *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 2007.

Hennion A., « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, 153/1, 2009.

Hennion A., « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 25 juin 2013.

Herrstein-Smith B., *On the margins of discourse*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1978.

Jeanson F., *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Le Seuil, 1973.

Jullier L., *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002.

Jullier L., Leveratto J.-M. (dir.), *Cinéphiles et cinéphilie*, Paris, Armand Colin, 2010.

Knafou R., « Les mobilités touristiques et de loisirs et le système global des mobilités », *in* Bonnet M., Desjeux D., *Les Territoires de la mobilité*, Paris, PUF, coll. Sciences sociales et sociétés , 2000, pp. 85-94.

Lahire B., *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

Le Meur G., « Les nouveaux autodidactes. Néo-autodidaxie et formation», *Chronique sociale*, Lyon, Presses de l'Université Laval, 1998.

Leteinturier C., « La musique sur Internet, entre effets de génération et paradoxe social : quelques pistes », *Le Temps des médias*, 2014, n°22, pp. 164-174.

Leveratto J.-M., *La Mesure de l'Art*, Paris, La Dispute, 2000.

Leveratto J.-M., *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

Leveratto J.-M., "La popularisation de l'opéra par le cinéma en France dans les années 50" *in Théorème*, « Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France (1945-1958) », n° 20, 2014.

Lévi-Strauss C., *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

Littré, Gallimard Hachette, Paris, 1961, tome VII

Maffesoli M., *Le temps des tribus : Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table ronde, 2000.

Mauss M., « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », L'Année Sociologique, 1925.

Mauss M., *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

Mead G. H., (1934), *L'esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 1963.

Montebello F., *Spectacle cinématographique et classe ouvrière, Longwy, 1944-1960*, Thèse de doctorat en histoire, Université de Lyon 2, 1997.

Moulinier P., *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, 2016.

Octobre S., Détrez C., Mercklé P., Berthomier N., « La diversification des formes de la transmission culturelle : quelques éléments de réflexion à partir d'une enquête longitudinale sur les pratiques culturelles des adolescents », *Recherches familiales* 1/2011 (n° 8).

Octobre S., Berthomier N., « Socialisation et pratiques culturelles des frères et sœurs », *Informations sociales*, 5/2012 (n° 173), pp. 49-58.

Peterson R. A., « A Process Model of the Folk, Pop and Fine Arts Phases of Jazz », *in* Nanry C. (dir.), *American Music : From Storyville to Woodstock*, New Brunswick, N.J., Transaction Books, 1972.

Peterson R.A., « Understanding Audience Segmentation : From Elite and Mass to Omnivore and Univore », *Poetics*, n° 21, 1992, pp. 243-258.

Renahy N., « Classes populaires et capital d'autochtonie. Genèse et usages d'une notion », *Regards Sociologiques*, n°40, 2010.

Réseaux, Passionnés, fans et amateurs, 153, 2009/1, Paris, La Découverte.

Ribac F., « Ce que les usagers et Internet font à la prescription culturelle publique et à ses lieux : l'exemple de la musique en Île-de-France », Rapport de recherche commandé par le programme « Culture et territoires en Île-de-France », Ministère de la Culture et Conseil général de Seine-Saint-Denis, 2010.

Rostaing C., « Carrière », *in* Paugam S. (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, PUF, 2010.

Seca J.-M., (2010a) *Conduites minoritaires et représentations sociale. Entre dynamiques culturelles et tendances anomiques, Editions universitaires europeennes*, 2010.

Seca J.-M., (2010b) *Les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2ème édition, 2010.

Simmel G., *La sociologie de l'expérience du monde*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986.

Simmel G., « Pont et porte », *in* Simmel, G., *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988.

Simmel G., (1908), *Sociologie. Études sur les formes d e la socialisation*, Paris, PUF, 1999.

Simonet M., « Le monde associatif : entre travail et engagement », Alter N. (dir.), *Sociologie du monde du travail*, Paris, PUF, 2012.

Sinigaglia J., « Quel(s) territoire(s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant », *Culture études*, 2013/4 (n° 4), pp. 1-12.

Star S., Griesemer J., « Institutional Ecology, "Translations", and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-1939 », *Social Studies of Science*, vol. 19, n° 3, 1989, pp. 387-420.

Tajfel H., Turner J., « The Social Identity Theory of Intergroup Behavior », in Worchel S., Austin W.G. (dir.) *The Psychology of Intergroup Relations*, Chicago, Nelson-Hall, 1986, p. 7-24.

Tedongmo Teko H., Bapes Ba Bapes Y., « Influence sociale et leadership dans la direction des personnes », *SociologieS* [En ligne], Premiers textes, mis en ligne le 29 septembre 2010, consulté le 19 juillet 2017.

Tough A., *Learning without a teacher*, Toronto, Oise, 1967.

Trépos J.-Y., *Sociologie de la compétence professionnelle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992.

Weber F., Lamy Y. « Amateurs et professionnels », *Genèses*, 36, 1999, pp. 2-5.

Yonnet P., *Travail, Loisir, Temps libre et Lien social*, Paris, Gallimard, 1999.

MÉDIAS, MÉDIACULTURES, COMMUNICATION, RÉCEPTION

Allard L. (1992), « Pluraliser l'espace public : esthétique et médias », *Quaderni, 18*, Les espaces publics, 1992.

Allard L., « Dire la Réception. Culture de masse, expérience esthétique et communication », *Réseaux* n°68, 1994.

Allard L., « Espace public et sociabilité esthétique », *Communications*, 68, 1999.

Allard L., « Express yourself 2.0 ! », in Maigret E., Macé E., *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005, pp.145-172.

Appadurai A., *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot, 2001.

Cardon D., « Du lien au like sur Internet. Deux mesures de la réputation », *Communications*, 2013/2 (n° 93), pp. 173-186.

Cayrol, R., *Les médias. Presse écrite, radio, télévision*, Paris, PUF, 1996.

Esquenazi J.-P., « Les non-publics de la télévision », *Réseaux*, 112-113, 2002, p. 321.

Esquenazi J.-P., *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2003.

Fish S., « Puissance des communautés interprétatives », *Quand lire, c'est faire*, Paris, éditions des Prairies ordinaires, 2007, pp. 5-27.

Fiske J., « The Cultural Economy of Fandom » *in* Lewis L. A. (dir.), *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*, Londres/New York, Routledge, 1992.

Habermas J., *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987.

Habermas J., *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Payot, Paris, 1997.

Hoggart R., *The Uses of Litteracy. aspect of working-class life*, Londres, penguin classics, 2009.

Jauss H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2010.

Jenkins H., *Textual Poachers : Television Fans & Participatory Culture*, Londres/New York, Routledge, 1992.

Katz E., Lazarsfeld P. L. (1955), *Influence personnelle. Ce que les gens font des médias*, Paris, Armand Colin, 2008.

Keucheyan R., « Les communautés de fans de Matrix sur Internet : une étude de sociologie de la connaissance », *L'Année sociologique*, 2006/1, Vol. 56, pp.41-66.

Maigret E., « Du mythe au culte… ou de Charybde en Scylla ? Le problème de l'importation des concepts religieux dans l'étude des publics des médias » *in* Le Guern P. (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Maigret E., Macé E., *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

Martin O., Dagiral E. (dir.), *L'ordinaire d'internet. Le web dans nos pratiques et relations sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « Individu et Société », 2016.

Pasquier D., « La culture comme activité sociale », *in* Maigret E., Macé E., (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

Quéré L., « De la théorie politique à la métathéorie sociologique », *Quaderni*, n° 18, « Les espaces publics », automne 1992, pp. 75-92.

Radway, J., *Reading the Romance : Women, Patriarchy, and Popular Culture*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1984.

SOCIO-ÉCONOMIE, RÉSEAUX

Alter N., *L'innovation ordinaire*, Paris, PUF, 2010

Anderson C., *La Longue traine*, Paris, Pearson Education France, 2007.

Bastard I., Bourreau M., Moreau F., « L'impact du piratage sur l'achat et le téléchargement légal. Une comparaison de quatre filières culturelles », *Revue économique*, 2014/3 (Vol. 65), pp. 573-600.

Berger V., *Musique et stratégies numériques. Marketing, promotion, monétisation et mobilité*, Paris, Irma, 2012.

Beuscart J.-S., Couronné T., « La distribution de la notoriété artistique en ligne. Une analyse quantitative de MySpace (enquête) », *Terrains & travaux*, 2009/1 (n° 15), pp. 147-170.

Bidart C., Degenne A., Grossetti M., *La vie en réseau. Dynamique des relations sociales*, Paris, PUF, 2011.

Burt R. S., « The social structure of competition ». *in* Eccles R. G., Nohria N. (dir.), *Networks and Organisations Structure, form and action*, Boston, Harvard Business School Press, 1992.

Burt R. S. « Le capital social, les trous structuraux et l'entrepreneur », *Revue française de sociologie*, 1995, 36-4, pp. 599-628.

Cohendet P., Grandadam D., Simon L., « Economics and the ecology of creativity : evidence from the popular music industry », *International Review of Applied Economics*, vol. 23, n°6, 2009, pp. 709-722.

Florida R., Mellander C., Stolarick K., « Music Scenes to Music Clusters: The Economic Geography of Music in the US, 1970–2000 », *Environment and Planning A*,Vol 42, Issue 4, 2010, pp. 785–804

Garcin P., « Internet et les nouvelles formes de liens publics/artistes », *Sociétés*, 2012/3 (n°117), pp. 101-112.

Granjon F., Combes C., « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux*, 2007/6 (n° 145-146), pp. 291-334.

Granovetter M. S., *The strength of weak ties, American Journal of Sociology*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.

Granovetter M. S., « Economic Action and Social Structure: The Problem of Embeddedness », *The American Journal of Sociology*, vol. 91, n° 3, 1985, pp. 481-510.

Granovetter M. S., Swedberg R., « Introduction », *in* Granovetter M. S., Swedberg R. (dir.), *The Sociology of Economic Life*, Boulder Colorado, Westview Press, 1992.

Guibert G., *Musiques actuelles : ça part en live. Mutations économiques d'une filière culturelle*, Irma, 2013.

Hein F., (2011a)« Le fan comme travailleur. Les activités méconnues d'un coproducteur dévoué », *Sociologie du travail*, n°1, vol.53, 2011, pp. 37-51.

Lacour C., Puissant S., « Medium-sized cities and the dynamics of creative services », *Cahiers du Gretha*, n°08, 2008.

Le Velly R., « La notion d'encastrement : une sociologie des échanges marchands ». *Sociologie du Travail*, Elsevier Masson, 2002, 44 (1),

Mairesse F., Rochelandet F., *L'Économie des arts et de la culture*, Paris, Armand Colin, 2015.

Miège B., « Les logiques à l'œuvre dans les nouvelles industries culturelles », *Cahiers de recherche sociologique*, vol.4, n°2, 1986, pp. 93-110.

Pecqueur B., Zimmermann J.-B., *Economie de proximités*, Paris, Hermes-Lavoisier, 2004.

Peitz M., Waelbroeck P., « The effect of internet piracy on CD sales. Cross-section evidence.» *Review of Economic Research on Copyright Issues*,1(2), 2004, pp. 71-79.

Polanyi K. (dir.), (1944), *Les Systèmes économiques dans l'histoire et dans la théorie*, Paris, Éditions Larousse, 1975.

Suire R., « Creative cluster and relational proximity », *Canadian Journal of Regional Science*, n°28, 2006, pp. 124-138.

Vicente J., *Économie des clusters*, Paris, La découverte, 2016.

Vissac-Charles V., « Caractérisation de projets-types à partir de l'analyse des réseaux technico-économiques et évolution des interactions projets/entreprises », *IXème Conférence Internationale de Management Stratégique*, Montpellier - 24-25-26 mai 2000, p. 2.

GÉOGRAPHIE CULTURELLE

Appold S. J., "The Location Patterns of U.S. Industrial Research : Mimetic Isomorphism, and the Emergence of Geographic Charisma", *Regional Studies*, vol. 31, n° 1, 2005, pp. 17-39.

Augustin J.-P., Lefebvre A., (dir.), *Culture en région. Perspectives territoriales pour la culture*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme de l'Aquitaine, 2004.

Balti S., Sibertin-Blanc M., « Les musiques amplifiées et leurs impacts dans la structuration des territoires métropolitains : l'exemple des activités de diffusion dans l'agglomération toulousaine », *Sud-Ouest européen*, 27, 2009.

Balti S., *La territorialisation des musiques amplifiées à Toulouse : lecture renouvelée des dynamiques urbaines*, thèse de doctorat en géographie et aménagement, Université de Toulouse 2, 2012.

Boyer F., « Échelle locale et mouvement : de la porosité spatiale et sociale dans les migrations circulaires » , Boesen E., Marfaing L. (dir.), *Les nouveaux urbains dans l'espace Saharah Saël, un cosmopolisme par le bas*, Paris, Éditions Karthala, 2007.

Brochot A., de La Soudière M., « Pourquoi le lieu ? », *Communications*, 2010/2 (n° 87), p. 5-16.

Canova N., *La musique au cœur de l'analyse géographique*, Paris, L'Harmattan, 2014

Christaller W., *Die zentrale Orte Suddeutschlands. Eine ökonomisch-geographische Untersuchung über die Gesetzmässigkeit der Verbreitung und Entwicklung der Siedlungen mit städtischen Funktionen*, 1re éd., Iéna, 1933.

Claval P., *Géographie Culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des millieux*, Paris, Armand Colin, 2012.

Crespo J., Suire R., Vicente J., « Assortativity and Hierarchy in Localized R&D Collaboration Networks », *in* Scherngell T. (dir.) *The Geography of Networks and R&D Collaborations. Advances in Spatial Science*, Springer, Cham, 2013.

Debarbieux B., « Du haut lieu en général et du mont Blanc en particulier ». *Espace géographique*, tome 22, n°1, 1993

Di Meo G., (dir.) *Les territoires du quotidien*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Di Méo G., « De l'espace aux territoires. Eléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie. », *L'information géographique*, volume 62, n°3, 1998.

Di Méo G., Buléon P. (dir.), *L'espace social. Lecture géographique des sociétés*, Paris, Armand Colin, 2005.

Di Meo G., *Introduction à la géographie sociale*, Paris, Armand Colin, 2014.

Feildel B., *Espaces et projets à l'épreuve des affects. Pour une reconnaissance du rapport affectif à l'espace dans les pratiques d'aménagement et d'urbanisme*, thèse de doctorat en Aménagement de l'espace et urbanisme, Tours, Université François Rabelais, 2010.

Frémont A., (1976), *La région. Espace vécu*, Paris, Flammarion, 1999.

Guéraut E., « Quand les sociabilités numériques consolident les frontières sociales. Enquête sur le « milieu culturel » d'une ville moyenne », *Sociologie* 2017/1 (Vol. 8), pp. 39-56.

Lévy J., «Carte». *in* Lévy J., Lussault M., (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.

Paulet J.P., *Manuel de géographie urbaine*, Paris, Armand Colin, 2e ed., 2005.

Raibaud Y., *Territoires musicaux en région*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'aquitaine, 2005.

Raibaud Y., (dir.) *Comment la musique vient aux territoires*, Pessac, MSHA, 2009.

Reclus E., (1905) *L'Homme et la Terre*, Paris, La Découverte, 2005.

Rowntree B., « Les cartes mentales, outil géographique pour la connaissance urbaine. Le cas d'Angers (Maine-et-Loire) », *Norois*, n°176, Octobre-Décembre 1997.

Riou Y., *Représentations, participation, ancrage, identité : quatre piliers pour penser l'inscription territoriale. Le cas du Berry*., thèse de doctorat en sociologie. Université d'Orléans, 2011

Silvano F., « Gérer la distance : les sauts d'échelle dans les relations sociales », *Espaces et Sociétés*, n°79, 1995.

Zipf G.K., *Human behavior and the principle of least effort*, Cambridge, MA, Addison-Wesley Press, 1949.

SCÈNES, MUSIQUE, MUSIQUES AMPLIFIÉES

Audubert P., *Profession entrepreneur de spectacle*, 8e édition, Paris, Irma, 2014.

Bennett A., Peterson R. A. (dir.), *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

Bennett A., « Rappin' on the Tyne: White Hip Hop Culture in Northeast England – an Ethnographic Study », *The sociological Review*, Volume 47, Issue 1, 1999.

Bidart P., « Rock, basquité, ruralité et post-modernité », *Ruralia*, 02, 1998.

Brandl E., « Le rock et les régions ou le rock dans les régions ? », *Utinam*, n°24, 1997, pp.122-136.

Brandl E., *Le rock en région. Vers une nouvelle image culturelle*, Besançon, Service Culturel de la Ville, 1999.

Brandl E., « Légitimation et normalisation des « musiques amplifiées » en région », *Volume !*, 1 : 1, 2002, pp. 91-102.

Brandl E., *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Cohen S., *Rock Culture in Liverpool. Popular music in the making*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

Cohen S., « Scenes », *in* Horner B. et Swiss T. (dir.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden/Oxford, Blackwell, 2000, p. 239

Cohen S., « Bubbles, tracks, borders and lines : mapping music and urban landscape », *Journal of the royal Musical Association*, vol. 137, n°1, 2012, pp. 135-170.

Costantini S., « De la scène musicale aux réseaux musicalisés. Les inscriptions territoriales et socio-économiques de l'activité artistique », *Réseaux* 2015/4 (n° 192).

Coulangeon P., « Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation », *Genèses*, 36, 1999, pp. 54-68.

Crossley N., *Networks of Soud, Style and Subversion*, Manchester University Press, 2016.

Crozat D., « Scène, musique et espaces hyper réels », *Géocarrefour*, Vol. 83/1, 2008, pp. 15-23.

Double-Dutheil C., « Les groupes de rock nantais », *in* Mignon P., Hennion A., (dir.), *op.cit.*, 1991

Fairchild C. (1995), « "Alternative" music and the politics of cultural autonomy : The case of Fugazi and the D.C. scene », *Popular Music and Society*, vol. 19, n° 1, pp. 17-35.

Fairley, J. « The 'local' and 'global' in popular music » in S. Frith, W. Straw, & J. Street (dir.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 272-289.

Fast S., *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*, Oxford University Press, 2001.

Ferrand L., « L'adolescence et la découverte du rock. Quand la culture des parents n'est plus rejet mais héritage d'un Temps mythique », *Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours*, Paris, EHESS, Feb 2010.

Green A.-M. (dir.), *Des jeunes et des musiques, rock, rap, techno…*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Guibert G., Bellavance G., « Introduction », *Cahiers de Recherche Sociologique*, n°57, 2015.

Guibert G., *Scènes locales, scènes globales. Contribution à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France*, Thèse de doctorat en sociologie, Université de Nantes, 2004.

Guibert G., *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, St Amand Tallende, Mélanie Séteun et Irma, 2006.

Guibert G., « Les musiques amplifiées en france. Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles », *Réseaux*, 2007/2 (n° 141-142), pp. 297-324.

Guibert G., « La scène musicale à Nantes. De la ville perçue à la ville vécue », *in* Grander M., Guibert G., Sagot-Duvauroux D., *Nantes, la Belle éveillée. Le paris de la culture*, Toulouse, L'Attribut, 2010, pp. 109-130.

Guibert G., « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », *in* Dorin S. (dir.), *Sound Factory. Musique et Industrie*, Paris, Seteun, 2012.

Guibert G. « Le rôle des festivals des musiques actuelles dans le dynamisme de la scène pop nantaise », *Territoires Contemporains*, n°3, nvlle série, 2012.

Hebdige D., *Sous-culture : Le sens du style*, Paris, Zones, 2008.

Hein F., *Le monde du rock. Ethnographie du réel*, Paris, Irma/E. Seteun, 2006.

Hein F. (2011b), *Ma petite entreprise punk, sociologie du système D*, Toulouse, Kicking books, 2011.

Hein F., *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk*, Le Passager clandestin, 2012.

Hein F., « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? », *Volume !*, 9 : 1, 2012.

Hodkinson P., *Goth : Indentity, Style, and Subculture*, Oxford and New York, Berg, 2002.

Hodkinson P., « Translocal Connections in the Goth Scene » in Bennett A., Peterson R. A., Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual, 2004, pp. 131- 148.

Hollows J., Milestone K., « Inter City Soul : Transient Communities and Regional Identity in an Undergournd Urban Club Culture », communication présentée au « Contested Cities » de la British Sociological Association Annual Conference, Université de Leicester, UK, 13-15 avril 1995.

Iversen, J., Reed, H., Revlin, R., « The effect of music on the personal relevance of lyrics », *Psychology. A Journal of Human Behavior*, vol. 26, n° 2-3, 1989, pp. 15-22.

Kruse H., « Subcultural Identity in Alternative Music Culture », *Popular Music* 12, 1, 1993, pp. 31-43.

Le Bart C., Ambroise J.-C. (dir.), *Les Fans des Beatles. Sociologie d'une passion*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

Lefèvre B., « Cluster musical et territoire en création. La Grappe Paris Mix dans le Nord-Est parisien », *Réseaux*, 2016/2 (n° 196), pp. 25-48.

Le Guern P., Dauncey H., « De la difficulté d'émerger sur les scènes de « musiques actuelles » : les exemples de la France et de l'Angleterre » *in* Seca J.-M. (dir.), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Fernelmont, E.M.E, 2007 pp.84-112.

Le Guern P., « 'No matter what they do, they can never let you down...'. Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux*, 153, 2009/1, pp. 19-54.

Lescop G., « 'Honnie soit la Oi!' Naissance, émergence et déliquescence d'une forme de protestation sociale et musicale », *Volume !*, 2 : 1, 2003

Lescop G., « De la fascination musicale : stratégies et représentations de l'extrême droite », *in* Seca J.-M. (dir.), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, E.M.E., 2007.

Lescop G., « Retour sur une époque troublée au travers du Ghost Town des Specials », colloque international *Rock et Violences*, le 2 juin 2016 à Rouen.

Lucas J., *Rock et politiques culturelles. L'exemple de Rennes*, Paris, SER/Ministère de la Culture, 1983.

Menger P.-M., Le paradoxe du musicien. Le Compositeur, le Mélomane et l'Etat dans la société contemporaine, Paris, Flammarion, 1983.

Mignon P., « Le rock local », *in* Mignon P., Hennion A., (dir.) *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris/Givors, Anthropos, pp.197-216

Miller D. S., *Youth, Popular Music and Cultural Controversy. The Case of Heavy Metal*, Austin, University of Texas, Thèse de doctorat en sociologie, 1988.

Molino J., « Musique et société », *L'Homme*, tome 37 n°144, 1997, p. 141.

Nowak R., « The Material Modalities of Music Consumption », in *Consuming Music in the Digital Age. Pop Music, Culture and Identity*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.

Perrenoud M., (2007), *Les musicos. Enquête sur les musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2016.

Ribac F., *L'avaleur de rock*, Paris, La dispute, 2004.

Ribac F., *Feedback ! : pour une généalogie des musiques populaires, thèse de doctorat en sociologie*, Université de Metz, 2008.

Sagot-Duvauroux D., « La scène artistique nantaise, levier de son developpement économique ». *Nantes, la Belle Eveillée, le pari de la culture*, Les éditions de l'attribut, 2010, pp. 95-107.

Schippers M., *Rockin' out of the Box:Gender Maneuvering in Alternative Hard Rock*, Rutgers University Press, 2002.

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

Seca J.-M. (dir.), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Fernelmont, E.M.E., 2007.

Seca J.-M., « Colères et ordo amoris dans les styles rock », *Sociétés*, 2012/3 (n°117).

Segré G., « Le rite de la Candlelight », *Ethnologie française*, 32/1, 2002, pp. 149-158.

Segré G., « Écouter les fans écouter. », *Volume !*, 10 : 1, 2013, pp. 111-126.

Serre S., Robène L., « L'émergence de la scène punk en France (1976-1978) : entre passions subversives et mainstreamisation médiatique », Colloque *Mainstreaming popular culture. Les dynamiques hégémoniques dans la culture populaire*, 16 octobre 2014, Université Paris 8, Saint-Denis, France.

Shank B., *Dissonent Identitites : The rock'n'roll Scene in Austin*, Texas, Hanover, Wesleyan University Press, 1994.

Shuker R., « Scenes », *in* Shuker R., *Popular Music Culture, The Keys Concepts*, Abington, Routlege, 2012, pp. 300-301.

Silver D., Nichols C. T., Clemente J. N., « Scenes : Social Contexts in an age of Contingency », *Social Forces*, vol.88, n°5, 2010, pp. 2293-2324.

Straw W, « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, pp. 368-388.

Straw W. « Cultural Scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, 2004, p. 412.

Straw W., « Scènes : ouvertes et restreintes », *Cahiers de recherche sociologique*, 2014.

Teillet P. « Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des ”musiques amplifiées’’ », *in* Poirrier P., *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXe et XXe siècles*, Paris, La Documentation Française, 2002

Teillet P., « Emmanuel Brandl. L'ambivalence du rock entre subversion et subvention, une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires », *Volume !*, 7 : 2, 2010, pp.237-242.

Thornton S., *Culture Club*, Cambridge, Polity Press, 1995.

Touché M., « Les lieux de répétition des musiques amplifiées, défauts d'équipements et malentendus sociaux », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 1996, n°70, pp.58-67.

Touché M., Guibert G., Hein F., « Metal. Une culture de la transgression sonore », *Volume !*, 5 : 2, 2006, pp. 137-152.

Touché M., Shank B., *Dissonent identities : the rock'n'roll scene in Austin*, Texas, Hanover, Wesleyan University Press, 1994.

Toynbee J., *Making popular music: musicians, creativity and institutions*, Londres, Arnold, 2000.

« Economie musicale et insertion professionnelle » *in* GEMA, *Politiques publiques et musiques amplifiées*, Agen, Adem-Florida, 1997, pp. 125-128.

METAL, HARD-ROCK

Baulch, E., « Gesturing elsewhere. The identity politics of the Balinese death/thrash metal scene », *Popular Music*, vol. 22, n° 2, 2003, pp. 195-215.

Baulch E., *Making Scenes : Reggae, Punk, and Death Metal in 1990s Bali*, Durham, Duke University Press, 2008.

Bayer G., *Heavy Metal Music in Britain*, Ashgate: Farnham, Surrey, 2009.

Bénard N., *Le Hard Rock en France, des années 1970 à nos jours. Conditions d'émergence, développement et radicalisation*, thèse de doctorat d'Histoire, Université de Versailles, Saint-Quentin-en-Yvelines, 2007.

Berger H., Wallach J., Greene P., « Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music Around the World », *Volume !*, 9 : 2, 2012.

Berger H. M., *Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, Delaware, Ohio, Wesleyan University Press, 1999.

Breen M., « A Stairway to Heaven or a Highway to Hell ? Heavy Metal Rock Music in the 1990s », *Cultural Studies*, n°5, 1991.

Brizard C., *Le monde du metal symphonique. Vers une sociologie de l'œuvre comme création continuée. L'exemple de Nightwish*, thèse de doctorat de sociologie, Université de Grenoble, 2011

Brown A., « Un(su)Stained Class ? Figuring out the Identity Politics of Heavy Metal's Class Demographics », *in* Brown A., Spracklen K., Kahn-Harris K., Scott N.W.R. (dir.), *Global Metal Music and Culture. Current Directions in Metal Studies*, New York, Routledge, 2016.

Bryson B., « "Anything But Heavy Metal": Symbolic Exclusion and Musical Dislikes », *American Sociological Review*, Vol. 61, No. 5. (Oct., 1996), pp. 884-899.

Chu M. T., *L'ontologie de l'identité métalleuse face à la mondialisation : généalogie imaginaire*, réseau solidaire, thèse de doctorat en musique, histoire et société, EHESS, 2012

Charbonnier C., *Approche anthropologique de la musique métal et les conséquences des nouvelles technologies sociales sur la reconfiguration des relations*, thèse de doctorat en anthropologie, Université de Tours, 2015.

Charbonnier C., *Hellfest. Un pèlerinage pour metalheads*, Autoédité, 2016.

Gaines D., *Teenage Wasteland: Suburbia is Dead End Kids*, Chicago, University Of Chicago Press, 1991.

Garcia S. M., *Enganxats al heavy. Música, cultura i trangressió*, Lleida, Pagès Ed., 1999.

Gross, R. L., « Heavy metal music : A new subculture in American society », *Journal of Popular Culture*, vol. 24, n° 1, 1990, pp. 119-130.

Guibert C., Guibert G., « The social Characteristics of the Contemporary Metalheads : the Hellfest Survey », *in* Brown A., Sparklen K., Kahn-Harris K., Scott N.W.R. (dir.), *Global Metal Music and Culture*, New York/London, Routlegde, 2016, pp. 167-189.

Guibert G., Hein F., « Les Scènes métal », *Volume !*, 5 : 2, 2006, pp. 5-18.

Guibert G., Sklower J., « Dancing with the Devil. Panorama des « metal studies » », *La Vie des idées* , 2013.

Guibert G., « Présentation du dossier « metal studies » : la naissance d'un champ », *Volume !*, 9 : 2, 2012, pp. 199-204.

Guibert, G., « 'Marche ou crève': The band Trust and the singular case of the birth of French heavy metal », *in* Guibert G., Rudent C. (dir.), *Made In France. Studies in French Popular Music*, New York, Routledge, 2017, pp. 89-104.

Hamma A. Guibert G., « De l'Internationale-metal au conflit sociétal local : la scène de Casablanca », *Volume !*, 5 : 2, 2006, pp. 153-177.

Harrison L. M., « Factory Music : How the industrial geography and working-class environment of post-war Birmingham fostered the birth of heavy metal », *Journal of Social History*, Fall, 2010.

Hecker P., *Turkish Metal. Music, Meaning and Morality in a Muslim Society*, Farnham & Burlington, Ashgate, 2012.

Hein F., « Le « stoner rock ». Exemple de constitution d'un courant musical en France », *Volume !*, vol. 1, n° 1, 2002, pp. 47-60.

Hein F., *Hard rock, heavy metal, metal : Histoire, cultures et pratiquants*, Paris, Irma/E. Seteun, 2004.

Irwin, W., *Metallica and Philosophy. A crash course in brain surgery*, Malden, Blackwell Publishing, 2007.

Kahn-Harris K., « An orphaned land ? : Israel and the global extreme metal scene », *in* Kahn-Harris, K. (dir.), *New Voices in Jewish Thought : Volume Two*, London, Limmud Publications, 1999, pp. 1-21.

Kahn-Harris K., « 'Roots' ? : the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene », *in* Bennett, A., Shank, B., Toynbee, J. (dir.), *The popular music studies reader*, Milton Park, NY, Routledge, 2006, pp. 128-134.

Kahn-Harris K., *Extreme Metal, music and culture on the edge*, Berg Publishers, Oxford/New York, 2007.

LeVine M., *Heavy Metal Islam : rock, resistance and the struggle for the soul of Islam*, New York, Three Rivers Press, 2008

Maschio L., « Musiques metal et télévision », *Journée d'étude Rock Metal à l'Université de la Sorbonne*, Paris, 20 mai 2014.

Mombelet A., *Le metal : un projet mythologique articulé au jeu et au don*, thèse de doctorat de sociologie, université René Descartes Paris 5, 2009

Pillsbury G. T., *Pure Black, Looking Clear. Genre, Race, Commerce, and the Music of Metallica*, University of California, Los Angeles, Thèse de doctorat en musicologie, 2003.

Purcell N. J., *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture*, McFarland, 2003.

Roccor B., *Heavy Metal. Kunst. Kommerz. Ketzerei*., Berlin, IP Verlag Jeske / Mader GbR, 1998.

Roccor B., *Heavy Metal. Die band. Die fans. Die gegner*, Munich, Beck'sche Reihe, 1998a.

Straw W., « Characterising Rock Music Culture : The Case of Heavy Metal », *in* Frith, S., Goodwin, A. (dir.*), On Record : Rock, Pop and the Written Word*, Londres, : Routledge, 1990, pp. 97-110.

Trostle L. C., « Nihilistic Adolescents, Heavy Metal Rock Music, and Paranormal Beliefs », *Psychological Reports*, vol. 59, n° 2, 1986, p. 610

Turbé S., « Observer les déplacements dans le cadre des scènes locales de musique metal en France », *Cahiers de recherche sociologique* n°55, 2014.

Turbé S., « Puissance, force et musique metal. Quand les filles s'approprient les codes de la masculinité », *Ethnologie française*, 2016/1 (N° 161), pp. 93-102.

Turbé S., « La réception par les amatrices de métal de l'imagerie sexiste et violente dans le métal extrême », *Colloque International Rock et Violences*, Rouen, 2 et 3 octobre 2016.

Ury-Petesch J.-P., *Production d'un discours. Invention d'un public. Le cas d'un groupe de Heavy Metal de l'East End de Londres de 1976 à nos jours*, thèse de doctorat en esthétique et sciences de l'art, université de Paris 3.

Verden, P., Dunleavy K., Powers C., « Heavy Metal Mania and Adolescent Delinquency », *Popular Music and Society*, vol. 13, n° 1, 1989, pp.73-82.

Wallach J., Berger H.M., Greene P.D. (dir.), *Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music around the World*, Duke University Press, 2011.

Wallach J., Levine A., « "I want you to support Local metal": A theory of metal scene formation », *Popular Music History 6*, mai 2014, pp.116-134.

Walzer N., *Les imaginaires satanique et païen. Le cas de la musique metal extrême : une volonté de puissance schizomorphe*, thèse de doctorat de sociologie, sous la direction de M. Maffesoli, université de Paris, 2007.

Walzer N., *Anthropologie du Metal extrême*, Camion blanc, 2007.

Walser R., *Running with the Devil : Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, 1993.

Wanamaker, C., Reznikoff, M., « Effects of aggressive and nonaggressive rock songs on projective and structured tests », *Journal of Psychology*, vol. 123, n° 6, 1989, pp. 561-570.

Weinstein D. (1991), *Heavy Metal. The music and its culture*, New York, Da Capo Press, 2000.

HISTOIRE CULTURELLE

Eco U., *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.

Espagne M., *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

Gasnier T., « Le local : une et indivisible », *in* Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. III : « Les Frances », t. 2 : « Traditions », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1992, pp. 463-525.

Ledent D., « L'institutionnalisation des concerts publics », *Revue Appareil* - n° 3 – 2009.

Rosenkranz K., (1853), *Esthétique du laid*, Paris, Circé, 2004.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements 4

***Introduction générale*..... 5**

***PARTIE INTRODUCTIVE*..... 14**

Chapitre 1. État de l'art..... 15

Les études sur le monde du metal 15

L'observation des scènes locales au prisme d'un genre musical 18

Les différentes approches de la notion de « scène » en sciences sociales 21

La « scène locale » comme territoire musical en géographie culturelle 27

Chapitre 2. Le cadre spatial de l'étude : un terrain d'enquête multi-situé 29

Chapitre 3. Corpus mobilisé et méthode d'enquête 33

Observation participante 33

L'enquête par questionnaire 34

Les entretiens 35

Base de données de la programmation 37

PARTIE 1 : PRATIQUES ET ENGAGEMENTS DANS LES MONDES DU METAL 38

Introduction Partie I 39

Fans, amateurs et passionnés d'un genre musical : quelles définitions, quelles limites ? 40

Les limites de la catégorie de fan 41

Chapitre 1. Le devenir amateur 47

1. Composition de l'échantillon et profil socio-économique des enquêtés 47

1.1. Âges des enquêtés 50

1.2. Sexe des enquêtés 52

1.3. Catégories socio-professionnelles 53

Origines socio-économiques 54

Niveau d'études 56

Une grande variété d'activités et de profils professionnels 58

L'ethos populaire de la musique metal a-t-il disparu ? La musique metal est-elle devenue une musique de riches ? 60

2. Découverte et évolution du goût musical 62

2.1. Le déclic musical 63

L'âge de la découverte 63
Premier contact avec l'objet et choc esthétique 63
2.2. La transmission culturelle 68
Les « transmutations culturelles » 68
Les transmissions « directes » 71
Transmissions horizontales par les pairs 75
Transmettre à son tour 77
2.3. La trajectoire des goûts musicaux 80
Entre gradation et diversification des registres de l'écoute 81
Le développement d'une « oreille » 86
3. Réceptions et représentations 89
3.1. Le rapport à la violence et au temps dans le metal 89
3.2. Réception et Genre 95
3.2. « Démocratisation » du metal ? 97
Réception dans l'espace public 98
Chapitre 2. Pratiques de consommation 105
1.Modalités de consommations 105
1.1 Objets possédés 105
1.2.Modalités d'achat ou d'acquisition des objets musicaux 111
1.3. Développer son goût grâce aux passeurs 118
2.Évaluation et critères de qualité 123
2.1.Ce que le metal fait au corps 123
2.2.Classements et rationalisations sous-catégorielles 125
Préférences par sous-genres 126
Les groupes et albums préférés 134
Le metal comme genre musical prédominant, malgré de multiples formes d'éclectisme 137
3.Concerts et sorties 143
Chapitre 3. Pratiques de production de la scène 146
1.Pluriactivité des amateurs et apprentissage par les pairs 146
2.Les pratiques de production féminines : l'engagement dans un monde masculinisé 150
2.1.Jouer dans un groupe de metal 151
Pratiques musicales et instruments 151
Devenir musicien : le régime de l'autodidaxie 153
Débuter une carrière de musicien amateur 157
2.2Intermédiaires promotionnels et médiatiques 159
Les webzines spécialisés 161
Le chroniqueur de webzine, ce passionné de l'évaluation 162

Déterritorialisation et reterritorialisation 165
Les émissions de radio 168
2.3.Intermédiaires organisationnels 171
La programmation des scènes locales 172
Produire soi-même : la conception d'un concert, d'une tournée 173
Motivations des amateurs pour s'engager dans des activités de production 174
Échanges de bons procédés, art de la débrouille et petits arrangements entre amis 176
Le budget d'un concert 178
2.3.L'engagement dans la scène locale 181
La rationalisation de la pratique 182
L'engagement : investissement en temps et en argent dans la passion 184
2.4.L'usage des techniques professionnelles par les amateurs 190
Indicateurs de la professionnalisation : la formation par le terrain 191
Évolution subtile de la pratique amateur à la professionnalisation 193

Conclusion Partie I : Proposition de schématisation des mondes musicaux 199

PARTIE 2 : CONSTRUCTION DES TERRITOIRES MUSICAUX ET MOBILITES 203

Introduction 204

Chapitre 1. Acteurs de la diffusion locale et répartitions sur le territoire 207

1.Espaces publics / Espaces privés 207
1.1.Typologie des lieux de diffusion 209
1.2.Répartitions géographiques des salles 216
1.3.Critères techniques, esthétiques et politiques 219
1.4. La ville : un échelon fondamental dans la structuration des scènes locales 224
Inscriptions territoriales des lieux de diffusion à l'échelle de la ville 226
2. L'ancrage territorial des organisateurs de concerts 234
2.1. Modes de production des scènes locales 234
2.2. Modalités de collaborations entre producteurs de concerts et lieux de diffusion 236
2.3. La trajectoire d'une association locale et sa programmation 246

Chapitre 2. Déplacements et représentations de l'espace vécu par les usagers.....251

1.Construction des territoires musicaux - Analyse des mobilités 252
1.1.Entre ancrages et mobilités 254
Origines géographiques des enquêtés 254
Modes de transport et distances parcourues 261
1.2. Déplacements en concerts : Trajectoires et flux de circulation 263
Estimer la zone d'influence d'un concert 264
Le noyau de la scène locale : les métropoles 272

Niveaux d'éclatement 276
Déplacements transfrontaliers 277
Déplacements hors région 284
La scène locale comme construction territoriale au-delà des frontières 288
2.Représentations subjectives de l'espace vécu 290
2.1. Cartes mentales des pratiquants 291
2.2. Les « hauts lieux » des scènes locales 295
Une mise en réseau de « hauts lieux » et des espaces vides 295
Les bars et les « QG » 297
3.Évaluation de la qualité des scènes locales par leurs usagers 299
3.1.Hiérarchie des salles 299
3.2.Des salles devenues « cultes », même après leur disparition : l'exemple de la Chimère 304
3.3.Fréquence et qualité de la programmation locale 306
Conclusion Partie II 310
L'échelle des représentations 310
Le hic et nunc collectif de la scène locale 311
PARTIE 3 : CIRCULATONS ET RESEAUX DE COLLABORATIONS 314
Introduction 315
Chapitre 1. Puiser dans le local pour rayonner au-delà 318
1.La mobilité des groupes sur le territoire 320
1.1.Logiques d'import : l'origine géographique des groupes programmés dans les scènes locales .. 321
1.2.Mobilité des groupes locaux au sein de la scène locale 326
1.3.Logiques d'export : la mobilité des groupes locaux à différentes échelles 328
2.Les stratégies de rayonnement d'un label et la circulation des objets 331
3.Virtualisation des territoires musicaux et outils de médiation 337
3.1. Outils de promotion physiques 338
3.2. Outils de promotion numériques 340
3.3.Usages des outils de communication par les publics 343
4.Les producteurs de concerts et la construction d'un réseau translocal 347
Conclusion partielle 352
Chap. 2. L'encastrement des marchés locaux et internationaux 355
1.Réseaux locaux et filiations 357
2.Liens trans-locaux entre acteurs 361
3.Le rôle des politiques culturelles et des collectivités territoriales 363
3.1.Politiques culturelles des villes en faveur (ou défaveur) des scènes locales 365
3.2.Processus d'institutionnalisation : l'enjeu des lieux de diffusion 370

3.3.L'exemple de Damage Done Prod et des SMAC mosellanes 375
4. Les festivals : emboîtement de trois niveaux de rayonnement 380
4.1.Encastrement des réseaux 381
4.2.Hellfest et effets produits sur la scène locale 386
Conclusion partielle 390
Chap.3. Les logiques de la structuration à l'œuvre 393
1.De la structuration des scènes à la constitution d'un protomarché 393
1.1.Formes de concentration du marché local 394
Concentration des producteurs et des salles 394
Hiérarchie des acteurs et structuration des scènes 398
1.2.Dynamiques de restructurations 403
Effets de la fermeture des lieux de diffusion 403
Permanence des scènes locales malgré de multiples recompositions 405
2.Perspectives 408
2.1.Quelle professionnalisation pour les acteurs ? 408
2.2.Développement des activités « encastrées » et structuration d'un marché 410
Conclusion Partie III 414
Conclusion générale 416
BIBLIOGRAPHIE 422

Sophie Turbé

OBSERVATION DE TROIS SCÈNES LOCALES DE MUSIQUE METAL EN FRANCE

Pratiques amateurs, réseaux et territoire

Résumé – Comment comprendre ce qui lie la passion musicale au territoire, ou en d'autres termes, ce qui articule la « scène » au « local » ?

Le monde du metal constitue un objet de choix pour observer les manifestations de la passion musicale de ses amateurs au travers d'un continuum de pratiques, qui les inscrivent à la fois dans les sphères de la consommation et de la production des scènes locales. Pour attayer ce propos, il s'agit de faire l'étude ethnographique des mécanismes de coordination de la production musicale en région, en s'appuyant sur l'observation de trois scènes locales de musique metal en France.

La thèse montre comment l'action collective de ces amateurs est toujours attachée à un territoire, autant qu'aux objets musicaux qui guident leurs pratiques et leurs trajectoires. L'observation des ancrages et des mobilités, à la fois des objets et des humains qui composent ces scènes, démontre ainsi que l'action collective au sein d'un territoire de proximité est toujours pris dans de multiples enchevêtrements d'échelles et de réseaux d'acteurs qui ne peuvent se réduire à l'observation d'un monde musical à huis-clos.

Mots-clés – Scènes locales – musiques populaires – sociologique de la culture et des pratiques culturelles – metal – réseaux – territoires

MULTI-LOCATED ETHNOGRAPHY OF THREE LOCAL SCENES IN FRANCE

Amateurs practices, networks and territory

Abstract – A multisited ethnography of three local metal scenes in France. Amateurs practices, networks and territory.

How a musical passion can be connected to the territory or, in other words, what links a musical "scene" — in the sense of a local world of art — to its location ? The world of metal inform the manifestations of the musical passion of its fans through a continuum of practices, which are the supports of the sphere of consumption and production of local metal scenes. To reach a better understanding of this local anchoring of the world of metal, we have implemented an ethnographic study of the coordination mechanisms of musical expression and production in the context of local scenes, through the observation of three local metal scenes in France.

This ethnographic study shows that the collective agency of music amateurs is always attached to a territory, as well as depending of the musical objects — local and translocation — that guide their practices and their trajectories. The observation of the forms of anchoring and of the mobilities, both of objects and humans, that contribute to the production of these scenes, reminds us that music amateurs always operate within the frame of a local territory. Their collective action is always caught in an entanglements of scales and networks actors, meaning that we cannot reduce the observation of a musical world to practice operated alone and behindclosed doors.

Keywords – Local scenes – popular music – amateurs – heavy metal – networks – territory