



Volume !

4 : 2 (2005)

Musiques actuelles : un pas de côté

Fabrice Raffin

De l'écoute révoltée du *hardcore* à la posture du mélomane expert

Autour de l'exemple du Confort Moderne à Poitiers

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Fabrice Raffin, « De l'écoute révoltée du *hardcore* à la posture du mélomane expert », *Volume !* [En ligne], 4 : 2 | 2005, mis en ligne le 15 février 2008, consulté le 10 octobre 2012. URL : <http://volume.revues.org/1372>

Éditeur : Editions Seteun

<http://volume.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://volume.revues.org/1372>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Editions Seteun

De l'écoute révoltée du *Hardcore* à la posture de mélomane expert

Autour de l'exemple du Confort Moderne à Poitiers

par

Fabrice RAFFIN

sociologue, directeur de recherches à SEA Europe

Résumé : Cet article, tiré de plusieurs recherches réalisées dans le cadre de l'appel d'offres interministériel « Cultures, Villes et Dynamiques Sociales », propose une analyse de différentes dimensions de l'écoute des musiques *Hardcore*. Afin d'appréhender la complexité du phénomène d'écoute l'auteur pose d'abord la nécessité de tenir compte simultanément d'enjeux esthétiques et des trajectoires individuelles des auditeurs. Concernant le *Hardcore*, il s'agit de montrer comment, liée aux enjeux esthétiques, une posture critique sur le monde construite à l'adolescence définit une part importante de l'écoute de ces musiques. Prenant en compte une dimension longitudinale, l'auteur montre néanmoins comment des recentrages d'intérêt sur des questions strictement esthétiques et l'apprentissage du monde musical *Hardcore* conduisent certains auditeurs à la compétence de mélomane expert.

Mots-clefs : *auditeur — engagement culturel — friches industrielles — musique — Hardcore — ville.*

C'est en 1985 qu'à Poitiers, le Confort Moderne ouvrait ses portes dans l'ancien site de stockage d'une entreprise d'électroménager. Initiative privée interdisciplinaire mais surtout tournée vers le rock, ayant de fortes velléités d'autogestion, le Confort Moderne apparaît aujourd'hui précurseur d'une vague de projets similaires apparus au cours des années 1990, en décalage des institutions et du marché de la culture. Initiatives culturelles privées en friches industrielles qui n'ont cessé d'attirer toujours plus l'attention et de générer l'espoir d'un renouveau du paysage culturel contemporain.

S'agissant de qualifier ce type d'initiatives, un engouement trop enthousiaste a pu conduire à quelques raccourcis, des perspectives réductrices ou homogénéisantes. La construction de leur image n'a pas échappé à une dichotomie oscillant entre d'une part les termes de la contre-culture à travers la thématique des squats et de la marginalité présumée des pratiques qui s'y retrouvent ; d'autre part, des termes plus artistiques et la thématique du nouveau milieu de création, de l'innovation, voire de l'école artistique¹. De même, concernant leurs protagonistes, la figure de « l'artiste » était mobilisée pour qualifier leurs acteurs alors que dans bien des cas et notamment au Confort Moderne de Poitiers, les « artistes » sont, au moins au départ, *totalelement absents* du processus d'ouverture des lieux.

Les protagonistes de l'aventure poitevine sont avant tout des auditeurs. Ils constituent le public de concerts d'une musique punk-rock. Parmi ces publics, qui trouvaient trop rarement à Poitiers la possibilité d'accéder à ces musiques, certains individus se sont en quelque sorte « pris en main » pour les développer. Rassemblés autour de l'association, l'*Oreille est Hardie* (OH), ils se tournaient d'abord vers les équipements locaux existants. L'incompatibilité de coopération avec leurs acteurs apparaissait rapidement tant en termes techniques (plateaux inadaptés), qu'en termes d'organisation (lenteur et lourdeur administratives des équipements traditionnels), qu'au niveau du vécu du concert conçu comme un moment artistique autant qu'une fête incompatible avec des dispositifs scéniques figés ou des horaires d'ouverture inadaptés.

1. Sur ce sujet deux articles parus dans *Le Monde*, illustrent cette dichotomie des perspectives, partielles et partiales, qui peut être adopté sur ces lieux et expériences, entre mouvements contestataires et lieux de la nouvelle création. À propos des lieux abordés dans ce texte, l'un titrait « La contre-culture européenne résiste à la normalisation » et l'autre « Les ruines urbaines renaissent grâce à la création artistique » — Respectivement dans *Le Monde* du 24 mars 1995 et du 16 octobre 1996.

Pour les passionnés de musiques de l'OH, l'idée de se lancer dans l'organisation de leurs propres événements dans un lieu adapté apparaissait comme une solution. En 1985, ils louèrent d'anciens entrepôts d'électroménager, qui devenaient le Confort Moderne.

L'incapacité des institutions publiques à répondre à ces demandes culturelles apparaît comme l'un des ressorts de cette action collective. Néanmoins, prendre en compte, ce qui relève d'une réaction à une situation et à un contexte ne suffit pas à comprendre la portée de ce type de lieu. De manière plus complexe, j'insisterai ici sur la nécessité de tenir compte simultanément des contextes, des situations et des trajectoires individuelles. J'analyserai donc une action collective à dimension culturelle, porteuse d'un intérêt central pour la musique, en y incluant l'univers des significations auxquelles leurs acteurs se réfèrent (Becker, 1963). Ces univers de significations sont appréhendés dans leurs constantes évolutions selon un processus qui se construit au gré des interactions que connaissent leurs acteurs et de leurs cadres (E. Goffman, 1973), au gré aussi de *la carrière* (Hugues, 1967) des acteurs eux-mêmes.

Musique, situations individuelles et correspondances culturelles

Une voyelle, un A, un A entouré d'un cercle, le symbole anarchiste, un symbole de révolte. C'est lui qui attire l'attention au milieu d'un slogan peint sur le mur de l'Usine à Genève. Un slogan accusateur qui semble prendre à partie le passant, une affirmation « Police pArtout justice nulle pArt ».

Au départ, je n'avais pas pris au sérieux ces discours qui renvoyaient selon moi à quelques obscures motivations, que je jugeais tantôt puériles, tantôt dépassées. Et pourtant, elles ponctuaient incessamment, systématiquement, les entretiens que je recueillais par dizaines². Avec les questions

2. Cet article reprend les résultats de plusieurs recherches réalisées depuis 1993 dans le cadre du programme de recherches interministériel « Cultures, Villes et Dynamiques Sociales » et d'une thèse de doctorat, « Les ritournelles de la culture », Université de Perpignan, 2002. Le Confort Moderne constituait l'un des terrains principaux de ces recherches avec des lieux comparables. Parmi eux, l'Usine à Genève. Dans le cadre de ces recherches et jusqu'en 1998, plus d'une centaine d'entretiens ont été réalisés qui ont permis de valider les hypothèses développées dans ce texte. Il convient de préciser que la problématique musicale du Confort Moderne telle que présentée ici, n'apparaissait pas à l'époque publiquement. Un écart important subsistait entre la communication du lieu et la réalité de cet intérêt partagé par la totalité de l'équipe. Ces résultats peuvent paraître datés et l'équipe actuelle, renouvelée, s'en est éloignée même si certains acteurs correspondent aujourd'hui à la figure de l'auditeur expert évoquée en fin de texte.

d'ordre culturel et artistique, elles étaient même un fond commun à tous ces entretiens. Des critiques apparaissent constamment, furtives ou argumentées, longues diatribes ou petites piques, à l'encontre de l'État, de la police, de l'armée, de l'école, de l'Église, etc. Toutes portaient sur « l'ordre établi », ses normes, ses inerties. Elles visaient en définitive toutes *les institutions*.

Ces critiques, j'ai mis beaucoup de temps à les considérer. Aujourd'hui néanmoins, je pense qu'elles disent une part fondamentale de la raison de s'engager dans les collectifs mais aussi de la construction du rapport initial à la musique, en l'occurrence le Hardcore.

Recueillant l'histoire de vie de nombreux acteurs du Confort Moderne entre 1994 et 1998, il apparaît que ces critiques du monde ont en commun de conduire « au vécu » de l'adolescence de tous ceux qui s'y retrouvent. Ce qu'il y a de commun à ces itinéraires, c'est une perspective (formalisée ou non), un rapport à leur environnement proche ou lointain, fondés à la fois sur l'insatisfaction, des situations de « mal-être » et la critique acerbe³.

La posture critique sur le monde, sa formalisation et bien souvent sa résolution sont mobilisées au moment du rapprochement et de l'engagement dans le lieu. De plus, ces points sont simultanément mobilisés dans le rapport à la musique, la construction de l'intérêt et des goûts musicaux. Ainsi, au Confort Moderne, le rapport que les publics et les acteurs de l'association entretiennent avec des groupes et des musiques se construit sur deux axes interdépendants et entremêlés, entre esthétique et liens cognitifs avec leur situation personnelle, leurs perspectives sur le monde tirées de leur trajectoire⁴.

Le public établit des continuités entre des perspectives qui lui sont propres et la forme musicale en tant que telle. Parallèlement ou simultanément à la forme musicale, les sens et les valeurs passent

3. Dans les discours recueillis, la famille apparaît au premier rang des « objets sociaux » critiqués. Cœur d'un « mal-être », elle est le foyer d'attitudes révoltées. Les critiques s'étendent au système éducatif puis, d'autres institutions sont attaquées : le monde du travail et de l'économie, celui des médias, de la politique, des religions. L'objet de la critique, ce sont toutes les institutions. À partir de cette position globale va naître une perspective sur le monde, fondée sur des sentiments brouillés, d'injustice, de souffrance, et dans certains cas de « révolte ». De *l'insoumis* au *chercheur* en passant par *l'entrepreneur culturel* et *l'artiste maudit*, plusieurs figures de révoltés se côtoient. Pour plus de détails voir, *Les ritournelles de la culture*, *op. cit.* (note 2).

4. Il ne s'agit pas ici d'effectuer une analyse de la réception des œuvres ou une sociologie de la construction des goûts, en l'occurrence musicaux. Je tenterai plutôt d'indiquer à partir d'observations de terrain, des pistes de recherches concernant le rapport aux musiques amplifiées.

par le contenu textuel de la musique. Ce qui est frappant, c'est que les auditeurs vont pouvoir mettre ce qui les intéresse dans ces musiques, et souvent les sens qu'ils ont *envie* d'y voir. À travers l'écoute, il s'agit de s'exprimer. La musique est un support à l'expressivité du public. De plus, le sens du morceau de musique peut être détourné du sens qu'a voulu lui donner son auteur, d'autant plus lorsque le texte est en anglais et que l'auditeur ne maîtrise qu'imparfaitement la langue.

« J'écoutais un groupe qui s'appelle Gun Club, c'est un des premiers groupes un peu punk que j'ai écouté. J'aimais bien la musique mais aussi les paroles, j'aimais bien le message. Il y avait un côté à la fois mélodique que j'aimais et puis les textes. Enfin, c'est ce que je me disais. Parce que ce qui est encore plus marrant, c'est que tout ça, ce n'était pas vrai. C'était moi qui voulais voir tout ça dans cette musique, enfin je m'en suis aperçu plus tard. Parce qu'à l'époque je ne parlais pas bien anglais, et ils chantaient en anglais, alors je ne comprenais les textes qu'à moitié, j'inventais même des paroles. En gros, j'y mettais ce que j'avais envie, et à l'époque c'était un peu l'époque où j'avais envie de faire tout péter, j'aimais bien tous ces courants, anarchistes tout ça, donc je les mettais dans les morceaux. Et avec moi, Gun Club est devenu un peu un gros groupe de punk révolutionnaire. J'ai continué à écouter Gun Club pendant au moins 10 ans, même aujourd'hui j'aime encore bien, sauf que je parle mieux anglais et que je comprends les paroles, et ce que je m'imaginai des paroles à l'époque c'est du pipo, en fait Gun Club c'est même un peu mièvre, blues, même si y'a un côté destroy. Et puis j'ai connu d'autres groupes et en fait je me suis aperçu que Gun club c'est pas très punk comparé à un groupe comme, je ne sais pas, Exploited par exemple. Mais bon j'avais envie d'écouter du punk, parce que j'avais l'impression que j'allais m'y retrouver. » (Un technicien du Confort Moderne)

La musique exprime certaines visions du monde, certains plaisirs esthétiques mais en même temps, c'est l'auditeur qui s'exprime dans la musique. Il y a une véritable action de construction de sens de la part des publics. L'auditeur joue de sa volonté pour interagir avec la musique, en recréer en partie le sens.

Conformément à leur posture critique sur le monde, les mélomanes passionnés se montrent particulièrement sensibles aux groupes qui traitent de réalités sociales, politiques, économiques et en produisent une vision spécifique. Les textes dénonciateurs de problèmes sociaux sont valorisés par rapport à ceux qui abordent des thématiques plus « légères », comme les romances et l'amour.

À un autre niveau, c'est l'attitude des musiciens, leur manière de se positionner politiquement, socialement, à partir de leur musique mais aussi à partir d'actes quotidiens effectués sur des scènes publiques (dans les médias principalement mais aussi durant le concert...), qui fait sens pour les amateurs de Hardcore. C'est aussi à partir de ces « attitudes » et « mises en scène », que

les passionnés peuvent établir des continuités cognitives entre la musique et diverses sphères du social, du politique, etc. La valeur de certains groupes renvoie autant aux actes du groupe sur différentes scènes publiques, qu'à sa musique. De plus, le positionnement public du groupe et ce qu'il dit, doivent être en adéquation. La *sincérité cohérente* est une valeur recherchée par les auditeurs passionnés. Cette valeur interfère avec la qualité musicale dans la construction du goût et la classification des groupes.

Un groupe comme les Beastie Boys est exemplaire des ambivalences de jugement suscitées par une démarche et un positionnement fluctuant, parfois « peu clairs ». D'un côté ce groupe est engagé depuis de longues années dans une lutte politique de « sauvegarde et de défense culturelle ». Il s'agit d'une lutte pour l'indépendance et la sauvegarde de la culture tibétaine. Les Beastie Boys manifestent cette revendication lors de ses concerts en faisant des déclarations d'informations sur la situation tibétaine, en incitant le public à se mobiliser. Cette revendication implique un arrière-fond « anti-communiste » et « anti-impérialiste » par rapport à la Chine. Leur musique est rapide et violente, le chanteur hurle sa haine de la répression chinoise. Pour Pierre qui écoute ce groupe, la violence de la musique est à l'image de la force nécessaire au combat qu'ils mènent. Par ailleurs, dans sa logique de sauvegarde, le groupe invite des musiciens tibétains à se produire avec lui en concert. Les Beastie Boys utilisent eux-mêmes des instruments tibétains afin notamment de démontrer leur qualité artistique, l'intérêt qu'il y a à la sauvegarde de cette culture. Pierre et les amateurs passionnés trouvent ainsi des résonances à leurs préoccupations et engagements personnels. Cependant, d'un autre côté le groupe a aussi emprunté une voie commerciale relativement méprisée parmi les acteurs que j'ai rencontrés. Il fréquente les plateaux des chaînes qui font commerce de la musique comme MTV. Leur vidéo-clip à gros budgets, leur participation au « système commercial » sont pour le public en contradiction avec leur positionnement politique.

Pour certains publics, la force de l'engagement parvient ainsi à contrebalancer la position commerciale du groupe alors que c'est impossible pour d'autres. Cependant, si le groupe est « vraiment trop mauvais » au regard des critères esthétiques qui font la qualité, son positionnement politique et social, sa relation au marché de la musique, importent peu. À l'inverse, si le groupe est apprécié plus qu'un autre pour sa musique, il peut se permettre quelques écarts commerciaux. La meilleure combinaison est celle d'un groupe qui a un discours « sensé » pour le public et qui suit en plus une ligne de conduite en accord avec son message. Pour les auditeurs passionnés du Confort Moderne ce type de groupe entre dans la catégorie des groupes de références.

Constamment, les mélomanes créent des ponts entre la musique, d'autres sphères de leur vie sociale et des champs de significations *a priori* éloignés d'enjeux strictement esthétiques. Les liens qu'ils effectuent entre des messages et des thématiques renvoient à des aspects et des moments de leurs trajectoires. Ils viennent enrichir de sens certains de leur choix, même si ces significations sont données *a posteriori*. Leurs références musicales font *repère*.

« La musique et la fac et aller au Confort Moderne, tout ça se rejoint. Parce que des chanteurs, je prends Asian Dub Fondation, ils sont assistants sociaux, ils sont enseignants en Angleterre, ce n'est pas forcément seulement un groupe pour faire danser les gens. D'accord leur musique quand tu l'écoutes c'est aussi pour danser et faire la fête. Mais, ils ont tout un message derrière et ils appliquent ce qu'ils disent. En Angleterre, ils reversent une partie de ce qu'ils gagnent pour aider des jeunes dans la merde. C'est un groupe qui va prendre des faits pour les traiter d'un aspect social, et je pense vraiment sincèrement qu'il y a un lien entre les artistes avec aussi ce qu'on qualifie d'intellectuel. Pour aller à la fac, choisir les sciences humaines comme je l'ai fait, c'est un peu la même démarche [...] » (Philippe, étudiant à Poitiers)

Ce type de *correspondances* semble établir des proximités spontanées avec la musique, sorte d'identification immédiate fondée sur une situation individuelle, des valeurs sociales implicites aux « messages » délivrés par le groupe et au groupe lui-même. De ce point de vue, la musique est appréhendée par ce qu'elle permet d'exprimer dans une perspective « identitaire », d'affirmation, de construction de soi et de positionnement dans le monde. Cette orientation donne lieu à une pratique spontanée de la musique du côté des musiciens ou des spectateurs qui placent au second plan la dimension esthétique, réduite au statut de support à l'expressivité. Ce point révèle une dimension du rapport général à l'art qui existe dans les collectifs. Une volonté d'immédiateté s'en dégage.

Cependant, l'immédiateté exprime surtout le refus d'une rupture avec leur expérience quotidienne et différents niveaux de leurs trajectoires. Les registres d'interprétation des « œuvres » jouent plutôt comme des connecteurs, des liants avec le quotidien. « Un groupe est bon notamment, parce que je peux faire le lien entre son message et ce que moi je connais dans mon quotidien, mes manières de me positionner et de m'orienter dans la vie, mes opinions sur tel problème social, politique, économique ou autre. » Les registres de médiation du rapport aux formes esthétiques ne mettent pas l'œuvre à distance, mais tentent au contraire de la rapprocher dans une perspective d'identification, de quasi-fusion. Autrement dit, les médiations aux formes esthétiques interviennent ici différemment de celles observées dans le cas de la contemplation artistique. L'œuvre participe à la vie du public et réciproquement. De même, au moment du concert, le public tente de participer

à la vie de l'œuvre, notamment par la danse et dans le cas du Hardcore, lorsque le public monte sur scène pour jouer avec les musiciens, chanter, « clamer⁵ ».

C'est parmi les publics les plus jeunes que les orientations du rapport au Hardcore jusqu'ici évoquées apparaissent les plus manifestes. Avec le temps un recentrage sur l'esthétique, la qualité musicale s'opère.

L'éthique esthétique des musiciens

L'attitude du groupe, si elle peut être appréciée de manière globale, en relation avec un positionnement public à dimension politique ou sociale, est aussi prise en compte par le public du point de vue esthétique. C'est ici la pratique d'une discipline artistique qui est esthétisée. Ce niveau de jugement esthétique tourne autour de ce que les amateurs appellent la « *présence scénique* ». Cette présence scénique apparaît au moins aussi importante que la musique elle-même et son « message ». Cette esthétique de scène se rapporte aux manières de jouer d'un instrument, de se comporter, de bouger au moment de la mise en contact direct de la musique avec le public.

En l'occurrence, les catégories mobilisées sont à nouveau la spontanéité, le style direct du groupe, la « chaleur » qu'il dégage, « son énergie », « sa pêche ». Cet ensemble de jugements pourrait être regroupé autour de catégories d'ordre plus général comme la « *vérité* », « *la franchise* » ou « *l'honnêteté* » du groupe. Un groupe ne sera pas apprécié lorsque « trop mous », les musiciens « n'ont vraiment pas d'énergie », « qu'ils ne dégagent vraiment rien », et qu'en plus « ils essayent de se la jouer comme untel (nom d'un musicien ou d'un groupe) qu'on a vu l'autre jour, c'est même du sous-untel (nom d'un musicien ou d'un groupe) », ce qui relève d'un sentiment de tromperie.

Par rapport à ce dernier point, c'est aussi « *l'originalité* » qui est appréciée dans le double sens de l'unicité et de l'inventivité, voire de l'authenticité⁶. Un groupe est déprécié lorsque le public juge qu'il n'est qu'une copie d'autres groupes ou qu'il ne fait « que des reprises ». Ce dernier point

5. C'est-à-dire, monter sur scène et sauter dans le public en se faisant rattraper par « une forêt de bras ».

6. Notons, si l'on se réfère à H. Arendt, que l'on retrouve deux des dimensions qui font l'œuvre d'art, à savoir son caractère unique et non reproductible. Plus l'originalité d'un groupe est jugée grande, plus son prestige et son intérêt sont grands pour les publics.

indique combien l'innovation est appréciée et recherchée par les acteurs des lieux et leurs publics proches. Selon la même logique, c'est aussi le contact direct avec le groupe qui est recherché, lors du concert en particulier, doublé par une volonté de se rendre compte par soi-même.

En privilégiant la démarche générale des musiciens ou des valeurs « d'originalité », de « franchise » ou « d'énergie », certains amateurs peuvent effectuer des rapprochements qui paraissent *a priori* surprenants entre les musiques qu'ils écoutent habituellement et des styles qui semblent en être éloignés.

« Quelqu'un comme Beethoven, il n'a jamais eu le sentiment de faire de la musique classique pour vieux bourgeois enracinés dans un fauteuil. Pour lui c'était de faire sa musique, ça sortait de ses tripes et résultat, c'est que moi j'adore en écouter, en fait la musique si elle me donne le frisson là c'est que c'est bon, la musique pour moi c'est le frisson, c'est sensitif » (Philippe, Etudiant à Poitiers)

Ce que manifestent les publics du Confort Moderne à travers les valeurs évoquées, c'est aussi un goût pour une esthétique « tripale » (Kellenberger, 2000). Ce terme combine la notion de « tripes » : une musique qui vient des tripes selon une expression qui exprime la spontanéité et la franchise. Il évoque aussi la notion de « tribal », tribu qui est une dimension produite par le partage de ce goût et qui indique la part identitaire que l'on retrouve dans ces musiques. Enfin, il évoque le terme anglais de *trip*, voyage, qui est une autre dimension recherchée dans le rapport à la musique. Une déréliction positive des sens qui est aussi ludique.

Chez certains amateurs, les jugements esthétiques vis-à-vis de la musique elle-même sont au départ *quasiment* absents. Leur critique musicale se fixe uniquement sur le positionnement socio-politique du groupe et cette dimension tribalo-ludique.

Au fil du temps : recentrage sur le registre esthétique et la qualité artistique

La mobilisation de codes purement esthétiques s'accroît, se complexifie et se précise donc avec le temps. Un glissement s'opère progressivement vers la position contemplative qui signifie notamment ne plus participer au concert en dansant par exemple. Vers une contemplation et un jugement, qui se fixe toujours plus sur les qualités esthétiques de la musique pour elle-même. Désormais, face à un concert ou lors de l'écoute, les amateurs mobilisent un ensemble de codes qui constitue le fondement d'un jugement strictement esthétique de la musique.

Ces codes sont techniques et apparaissent bien comme des catégories esthétiques d'interprétation. D'une manière « musicologique », les commentaires se rapportent aux harmonies, aux rythmiques.

« Moi, je préfère le rock mais le rap pour moi c'est du rock, la fusion c'est du rock aussi, les Rolling Stones sont un des fondateurs du rock. Parce que le rock c'est d'abord une rythmique, le rock 1 2 3 4, binaire, toute la musique qu'on écoute c'est (il reproduit le rythme sur la table) du binaire. Toutes ces musiques 8 fois sur 10 ne me plaisent pas, mais 8 fois sur 10 je vais les voir, même si c'est pas au Confort. C'est la découverte de la musique aussi qui me plaît beaucoup. » (Pierre, Confort Moderne)

Mais un style sera aussi défini en fonction de certaines manières originales d'utiliser et de jouer d'un instrument, de la *virtuosité* des musiciens, « ils maîtrisent vraiment les changements de rythmes », « les *solos* du guitariste sont trop top, le mec, il maîtrise vraiment » et « le batteur assure un maximum, je sais pas comment il fait pour tenir ce rythme pendant un concert de trois heures ».

Dans le domaine des musiques rock, le critère du son est aussi déterminant. Le « son » exprime le mélange entre l'amplification, le volume, la *reverb* et des harmonies de basses et d'aiguës parfois enrichies d'effets sonores, mixages, sons synthétiques. Le « gros son » est une qualité esthétique à part entière. Dans les « bons » groupes, « la voix du chanteur » est elle aussi un élément déterminant.

Pour les acteurs du Confort Moderne, c'est à partir de la mobilisation de ce type de codes que la qualité artistique d'une musique est définie. Tous les publics passionnés ont en commun un minimum de ces codes. Néanmoins, des différences importantes peuvent apparaître selon l'expérience musicale des individus.

Malgré la force, la richesse des niveaux d'interprétation qui définissent le goût musical, l'intérêt pour la musique ne s'y résume pas complètement. En fait, le rapport direct à la musique, le jugement du groupe ne représentent qu'une partie de l'intérêt musical. Ce qui est tout aussi important c'est ce que l'intérêt culturel permet par ailleurs. En l'occurrence, il permet d'accéder à des modes de sociabilités larges, il permet la rencontre, l'échange social.

Et avec le temps, l'accès aux codes et valeurs liés à la musique définit la compétence d'expert et participe de la posture professionnelle des acteurs.

Des mélomanes experts : Ostentation culturelle en acte et compétence professionnelle

Tous les protagonistes ne sont pas des experts musicaux au moment où ils rejoignent le Confort Moderne. La maîtrise des codes artistiques complexes est inégalement partagée. Pour les non initiés, le Confort Moderne peut alors être appréhendé dans les termes d'un dispositif de construction de la passion culturelle et d'acquisition d'une compétence d'auditeur. L'accès à la musique constitue pour chaque individu *une prise initiale* qui permet d'entrer dans le collectif à partir de sa situation personnelle précaire. Le dispositif fonctionne ensuite pour que chacun trouve sa place dans la chaîne de coopération (H. S. Becker, 1992) de son domaine artistique, structure et renforce l'engagement culturel dans une perspective parfois professionnalisante.

Le premier niveau du dispositif d'apprentissage artistique apparaît dans les termes d'une concentration de spécialistes. Les apprentissages musicaux individuels sont ainsi renforcés de manière collective par le groupe. L'individu peut d'une certaine manière vérifier ses acquis, les préciser, les valider auprès des autres.

« Le Confort Moderne, c'est vraiment des gens qui aiment tous la musique, les artistes. Moi ça m'a fait découvrir ce monde, la musique, les concerts. Surtout, ça m'a fait savoir quelles musiques j'aimais. Je les aime toutes, mais dans quel créneau je me sentais le plus à l'aise, je pouvais le mieux m'exprimer. »
(Pierre, Confort Moderne)

Le moment importe peu, il n'est pas prévisible : au cours d'un repas, au cours de la réalisation d'une tâche dans les lieux, dans la sphère des activités privées, ailleurs, le soir, n'importe où. La notion de continuité est importante ici pour comprendre la manière dont se construit l'intérêt musical. C'est d'abord une continuité spatiale, entre l'espace privé et l'espace public. C'est aussi une continuité temporelle. L'intérêt musical est continu dans un temps quotidien, même si certains moments apparaîtront plus forts que d'autres.

Ce qui se joue dans les échanges autour de la musique c'est la démonstration du « vrai » intérêt culturel. Il faut faire montre de connaissance comme preuve de son appartenance et de son intérêt. Quiconque n'est pas à même d'entrer dans ces interactions ne peut pas vraiment faire partie du collectif. C'est dans ces échanges autant qu'au moment du concert, ou pour les instrumentistes au moment où ils jouent, que se crée, s'actualise, se diffuse et se montre la passion culturelle. Ces interactions sont une

pratique culturelle active, qui distingue ceux qui la pratiquent, des *consommateurs*. Les amateurs (Hennion, 1993) sont actifs par rapport à l'objet de leur convoitise culturelle, ils participent à son élaboration.

C'est en écoutant ce type de conversations que l'on apprend les références, les différences de styles entre les groupes, leur origine géographique, leur histoire. C'est aussi dans ces conversations anodines que s'acquiert la compétence d'expert. En même temps, dans ces conversations s'actualise la vie du lieu, son histoire. Cette histoire est ponctuée de concerts, de groupes qui l'ont marquée et dont on se sert comme référence. Les références à des groupes sont indexées temporellement. Faire partie du Confort Moderne, c'est non seulement être capable de faire référence à des groupes mais aussi à ces mêmes groupes par rapport à l'histoire du Confort Moderne.

Les individus se positionnent ainsi, en se spécialisant dans l'espace des connaissances esthétiques. Plusieurs types de connaissances interviennent comme critère de définition et niveaux de compétences :

- la connaissance des différents styles et des qualités esthétiques qui les différencient, la capacité à les qualifier et les différencier sur ces bases esthétiques.
- la connaissance des groupes qui composent ces styles et la capacité à les classer correctement
- la connaissance de l'histoire des groupes, leurs parcours, leurs « grandes dates » et notamment les grandes dates locales, leurs dernières tournées dans la région.

Ce caractère culturel actif peut être converti en positionnement social. Dans certains des cas, l'activisme musical va jusqu'à la professionnalisation. Il est négocié ensuite de manière financière. C'est le cas notamment des programmeurs qui atteignent ce poste à partir de la reconnaissance de ce type *de compétences d'expert*. Mais ces connaissances sont aussi nécessaires pour accéder à des postes plus techniques, éclairagistes, sonorisateurs, et même pour les barmans ou pour l'accueil.

Des pratiques temporelles et urbaines

Les pratiques culturelles analysées au long de ce texte ne sont pas abstraites, extraites du temps et de l'espace. Elles ont pris place en des lieux, espaces urbains abandonnés devenus territoires musicaux à dimension identitaire pour ceux qui les occupent. Le lieu est un élément fondamental du caractère pérenne de ces initiatives et de ces musiques. C'est à partir du moment où les associations

obtiennent leur propre espace que des pratiques spontanées, d'individus, jusque-là dispersées dans la ville commencent à s'organiser de manière plus systématique. Si l'association donne un premier niveau de cohérence, l'espace commun leur donne un nouvel élan, accroît encore leur visibilité. La spontanéité s'organise, l'activité se rationalise, premier pas sur une auto-professionnalisation qui durera plus de dix ans dans le cas du Confort Moderne.

De plus, l'espace et la ville apparaissent comme support mais surtout comme registres à part entière du sens culturel. Par rapport à la posture critique initiale des protagonistes, l'occupation de la ville apparaît même comme un enjeu et une finalité implicites. La pratique culturelle, celle d'auditeur mais aussi d'organisateur, de diffuseur musical, apparaît de ce point de vue comme un instrument d'action moyen de positionnement dans le monde. Il s'agit non seulement de prendre place mais aussi de participer aux affaires de la cité, de dire qui l'on est, d'apporter sa touche sur son propre mode.

L'occupation du lieu apparaît comme un moyen de positionnement dans le monde au sens figuré comme au sens strict *via* l'occupation physique d'un lieu de la ville. On découvre ici la dimension politique et citoyenne de tels projets. Ceux que l'on voulait voir rebelles, repliés, désintéressés ou désinvoltes montrent au contraire leur appartenance locale et leur volonté participative *même* sur un mode critique.

Cette dimension permet de dire que si les registres artistiques ou culturels de telles actions sont centraux et structurants et qu'ils se renforcent avec le temps, ils ne s'y limitent jamais totalement. L'action culturelle est étroitement mêlée à une action politique à dimension urbaine même si elle n'est ni partisane, ni idéologique mais plutôt reliée aux parcours individuels et à la quotidienneté. Il faudrait aussi ajouter une dimension économique et sociale à ces projets, tant les individus qui y prennent part sont souvent au début dans des situations précaires. L'engagement culturel se définit pour eux entre révolte et réflexion, divertissement et poétisation du quotidien, moyen d'action et de salut.

Références bibliographiques

ARENDT H. (1983), *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Lévy.

BECKER H.S. (1985), *Outsiders*, Paris, Métailié.

— (1992), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

GOFFMAN E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit.

— (1974), *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit.

— (1987), *Façons de parler*, Paris, Minuit.

HANNERZ U. (1993), *Cultural complexity, Studies in the social organization of meaning*, New York, Columbia, University Press.

A. HENNION (1993), *La passion musicale*, Paris, Métailié.

HUGUES EVERETT C. (1996), *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, École des hautes études en sciences sociales.

MINISTÈRE DE LA CULTURE (2005), *Aux temps des hybrides : les dynamiseurs de culture — Échanges et frontières entre les mondes de la « culture alternative » et les mondes de l'art contemporain en France et en Suisse*, Programme interministériel « Cultures, Villes et Dynamiques Sociales ».

MINISTÈRE DE L'ÉQUIPEMENT - PUCA, MINISTÈRE DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS (2000), *Les territoires de la culture — Lieux, pratiques et logiques*, Programme interministériel « Cultures, Villes et Dynamiques Sociales », Ville de Poitiers, juin.

MINISTÈRE DE L'ÉQUIPEMENT, PLAN URBAIN (1998), *La mise en culture des friches industrielles — Poitiers, Genève, Berlin — De l'épreuve locale au développement de réseaux transnationaux*, Programme interministériel « Cultures, Villes et Dynamiques Sociales ».

Fabrice RAFFIN est sociologue et directeur de recherches à SEA. Europe. Il est spécialiste de l'analyse des pratiques artistiques et de la ville. Il est co-auteur de l'ouvrage, *Les fabriques, lieux imprévus*, Éditions de l'imprimeur, 2000. Il est aussi l'auteur de *Les Ritournelles de la culture, vingt-cinq ans d'initiatives culturelles privées en friches industrielles*, à paraître au printemps 2006 aux éditions l'Harmattan.

<http://www.fabrice-raffin.com>