

Année universitaire 2022/2023

Vivre au rythme de la *house music* : des manières de faire et de vivre ensemble la musique

Présenté par HENRIC Océane

Sous la direction de LEGRAIN Laurent,
Maître de conférences en anthropologie

Mémoire présenté le 26/06/2023 devant :
LEGRAIN Laurent, Directeur du mémoire
BALTAZAR Marie, membre du jury
ESCOUBET Stéphane, membre du jury

Mémoire de **Master 2** mention **Anthropologie**
Parcours Anthropologie Sociale et Culturelle

I. Remerciements

Je remercie tout d'abord, Laurent Legrain, encadrant qui a toujours su trouver les mots et les idées qui ont pu préciser ce deuxième travail de recherche. J'ai beaucoup aimé nos échanges qui m'ont amené, grâce à votre finesse, à reconsidérer certains de mes propos et à les rendre ainsi plus éloquents. J'ai aussi particulièrement aimé assister à vos enseignements, tous autant inspirants, durant ces cinq dernières années. Pour moi, vous avez toujours su rendre les choses plus intéressantes et plus profondes que ce qu'elles semblaient être à première vue.

Je remercie également, mes nombreux interlocuteurs de l'année passée. Ceux qui, à mon grand regret n'apparaissent pas dans ce nouveau mémoire, mais que je conserve précieusement, comme ceux que j'ai pu intégrer à nouveau : Ams, Loris, Julien, Cédric, Arno Cost, Simon, Paul, Kelly, Baptiste et Valentin. Merci aussi, aux nouveaux artistes tels que Gaba, Max Galina, Berengère, Sara et Max Tenrom. Vous m'avez permis de découvrir des facettes supplémentaires que je ne soupçonnais pas. J'ai adoré tous vous écouter.

Je remercie grandement Julie, responsable de la programmation du Connexion Live sans qui mon terrain n'aurait pu voir le jour. Gentille et bienveillante, elle a su m'accorder du temps et une place au sein de ce lieu. C'était une expérience mémorable.

Je remercie aussi mes deux relectrices. Merci encore pour avoir eu raison des fautes d'orthographe et des phrases interminables. Vous m'avez permis d'avancer plus facilement et avez rendu ce travail plus compréhensible à lire.

Je remercie sincèrement mes femmes de sciences, de décorer ma vie de légèreté, d'humour et de beauté.

Je te remercie à toi aussi papa, de m'avoir transmis ton côté fêtard et bon vivant que tu es et indéniablement, que tu seras toujours. Je ne peux te retirer cette phrase que tu m'as dite un jour et qui te va si bien : « peu importe l'endroit, pourvu qu'il y ait de la musique ».

Un précieux remerciement à vous deux, maman et Jadou, pour cette année forte en émotion et en rire. Un début d'écriture difficile mais vous m'avez aidée à retrouver l'élan et le plaisir nécessaire pour écrire. Une aventure que j'ai menée à la fois seule et avec vous. Comme ces mots sur ces pages, vous resterez ancrées.

Je ne peux oublier de te remercier, mon charpentier préféré, pour avoir sauté avec moi dans ce monde qu'est la *house music* et d'avoir été enjoué, parfois même plus que je ne l'étais, pour écrire ce travail. Même si ces quelques derniers mois ont été difficiles, je suis ravie de les avoir vécus avec toi. Je ne les changerais pour rien au monde, tout comme le choix de ce sujet. Merci à tes bras et à ton cœur de toujours me serrer.

II. Sommaire

| | |
|--|------------|
| Remerciements | 1 |
| Sommaire | 2 |
| INTRODUCTION – La house music : une recherche passionnée | 3 |
| I.Des manières artistiques de travailler : | 7 |
| A)Le dig : | 7 |
| B)Le sampling : | 13 |
| Les droits d’auteurs | 14 |
| Le sampling : Sélectionner et désélectionner | 18 |
| C)Le remix : | 23 |
| Le remix officiel et les autres formes de remix..... | 24 |
| Faire voir de nouvelles choses | 27 |
| Le remix comme une forme de commémoration : | 35 |
| II.Vendre son âme au diable : | 39 |
| A)Les relations entre les artistes et les différents acteurs du milieu professionnel : | 39 |
| La musique n’a pas de genre | 41 |
| La liberté et l’authenticité : | 55 |
| B)Pâte artistique et direction artistique : | 65 |
| Une approche de la direction artistique | 65 |
| La pâte artistique | 67 |
| Reconnaître l’artiste au travers de sa musique : | 75 |
| III.Faire le lien : | 81 |
| A)L’artiste et sa musique : | 81 |
| L’homme et les machines : | 82 |
| Le pouvoir de la musique : | 91 |
| Des histoires à transmettre : | 95 |
| Être transporté : | 98 |
| B)L’artiste, le publique et la musique : | 102 |
| Vivre la musique ensemble | 102 |
| Laisser faire la magie : | 113 |
| CONCLUSION – Vers d’autres recherches passionnantes | 119 |
| Bibliographie | 124 |
| Sonographie | 129 |
| Sitographie | 133 |

III. INTRODUCTION – La *house music* : une recherche passionnée

« Si on veut connaître un peuple,
il faut écouter sa musique »

Platon.

Ces années d'études en anthropologie m'ont permis d'entreprendre la compréhension de logiques sociales implantées dans bien des contextes. Toutes révélatrices d'enjeux et d'aspects différents, ces logiques constituent notre monde et ses nombreux occupants. C'est pourquoi j'ai choisi de les étudier sous l'angle de la musique, particulièrement de la *house music*, un style électronique que trop peu abordé en sciences humaines et sociales. Ce style rassemble différents dérivés tels que la *tech-house*, la *bass-house*, la *disco-house*, l'*electro-house*, etc. Ces dérivés sont un mélange de la *house* et de d'autres styles musicaux (*techno*, *disco*, *drum'n'bass*...). L'univers de la musique nous offre à voir des paramètres à côté desquels nous sommes parfois bien susceptibles de passer. Aussi, j'ai trouvé tout à fait passionnant de découvrir des facettes que je ne soupçonnais pas de ce style musical. Le sens et les vécus de cette musique accordés à ce style m'ont amené à le repenser et l'interpréter de bien des façons. Pour mener ces recherches je me suis souvent référée aux propos de Morgan Jouvenet dans nombreux de ses ouvrages mais essentiellement dans *Emportés pas le mix. Les DJ et le travail de l'émotion*, dans lequel il est question pour les acteurs de « s'envoler du dedans », voir de se transformer au contact de la musique électronique. Les propos de l'auteur m'ont permis, dans un premier temps de réfléchir à mes propres manières de vivre la musique. En effet, je n'avais jamais songé à verbaliser et analyser ce qu'il se passait réellement en moi dans les soirées *house* auxquelles j'assistais. Dans un second temps, j'ai aussi pu constater qu'il y a bien quelque chose qui se passe à l'intérieur comme à l'extérieur des personnes qui écoutent de la *house music* et qui la dansent et qu'il ne s'agissait alors plus de mon simple sentiment personnel. Étant moi-même passionnée de cette musique, je me suis prise au jeu de la vivre au rythme de ses divers acteurs, tout autant passionnés que moi.

« Juillet 2017, j'arrive sur la terrasse en bois côté jardin, il est 21:00, c'est un soir d'été en pleine campagne. J'entends la musique. Les invités sont déjà là, ils mangent et boivent

au buffet, ils dansent timidement, ils parlent et rigolent entre eux. Une atmosphère très chaleureuse plane autour de nous. Je me dirige alors vers le dj, grand passionné qu'il est, déjà en place derrière ses platines tout en étant en train de manger. C'est la soirée de son anniversaire à laquelle nous (ses ami(e)s) sommes invité(e)s. Il mixe un style de musique que je lui ai toujours connu, mais que beaucoup d'entre nous, au bout d'un moment, perdons généralement patience à écouter. Selon nous, elle est trop répétitive et redondante, il n'y a pas de paroles pour s'amuser à chanter, ni assez de percussions pour bouger son corps comme on le souhaiterait. Mais nous sommes venus pour lui avant tout. Il est maintenant 23:00, les gens finissent de manger et mon attention se concentre un peu plus sur l'environnement musical autour de moi, tout en parlant avec mes ami(e)s, je me rend compte que je bouge déjà la tête et les pieds avant même d'avoir attentivement écouté la musique. Puis tout à coups, je me rends compte que j'ai davantage envie d'écouter cette musique-là, alors je me lève de mon siège pour aller danser. Comment danser cette musique ? Curieuse, je me rapproche alors des enceintes qui diffusent la musique, pour découvrir et sentir davantage ce qu'il s'y passe. Puis tout en me laissant porter par ce que j'entends, ma tête, mes bras, mes mains et mes pieds trouvent leur place dans l'ondulation du rythme et de la mélodie de la musique. Je danse, tout en me laissant aller. Je ferme alors les yeux et j'observe à l'intérieur de moi la musique se libérer de toutes ses couleurs et guider mon corps. Je souris et le brouhaha des gens qui parlent autour de moi n'existe plus. Une amie à moi (la sœur du dj) vient alors danser avec moi, sentant sa présence je « reprends conscience » du monde qui m'entoure. Je lui dis que j'aime beaucoup cette musique et je lui demande alors quel est ce style. Elle me répond en rigolant que c'est de la *house music* et que ça fait partie des musiques électroniques que l'on a l'habitude d'entendre en festival. Je me suis alors étonnée moi-même de ne pas connaître ce style alors que, plusieurs fois, nous avons eu l'occasion d'aller dans des festivals de musiques électroniques » (premier souvenir de la *house music*).

Ce soir-là, j'ai rencontré la *house music* pour la première fois et je ne l'ai plus oubliée depuis. Un style qui me fait profondément entrer dans la musique et fermer les yeux, comme pour beaucoup des personnes que j'ai pu interroger et observer.

J'ai eu l'opportunité de faire mes observations au Connexion Live à Toulouse. Durant ce terrain, j'ai pu avoir accès aux loges des artistes Toulousains et à des échanges avec ceux-ci. Or je ne m'en suis pas tenue à ce seul lieu, j'ai pu discuter et observer les comportements des gens dans d'autres endroits dédiés aux soirées *house*. Je me suis alors rendue dans les lieux que mes interlocuteurs fréquentent et je me suis davantage intéressée à finalement, un réseau de connaissance et d'amitié plus qu'à un lieu propre. Or, me rendre régulièrement au Connexion Live m'a tout de même paru utile afin de comprendre ce que les gens font sur cette musique qu'ils ne font pas sur une autre, ce que j'ai d'ailleurs pu constater en me rendant dans d'autres lieux. J'ai donc tenté de suivre la *house music* et ses acteurs partout où ils se rassemblent afin d'en savoir plus sur ce qu'il s'y passe. Voilà donc ce qui fera l'objet de ce mémoire. En tentant de répondre à la question suivante : que se passe-t-il entre le

style de musique et ses acteurs qui semble ainsi le définir et lui donner du sens ? J'ai donc développé mes recherches en trois chapitres.

Tout d'abord, le chapitre premier qui s'intitule « des manières artistiques de travailler » concerne les techniques de productions musicales employées par les artistes producteurs. Ce sont là des façons bien différentes de ce que la musique classique traditionnelle emploie pour faire de la musique. Ces techniques se nomment le « *dig* », le « *sampling* » et le « *remix* » et influencent dès lors le style d'une manière bien spécifique tout en révélant bien des dimensions. Le *dig* par exemple, se plaît à faire découvrir à ses artistes de nouvelles musiques et de nouveaux artistes, ce que mes interlocuteurs appellent des « pépites ». Ces véritables chercheurs d'or, utilisent ensuite deux procédés qui sont le *sampling* et le *remix*. Ce sont deux méthodes d'emprunt, de reprise. Pour le *sampling*, il s'agit d'emprunter des éléments musicaux, alors que pour le *remix*, il s'agit de retravailler « à sa sauce » un morceau de musique entier et initialement créé par un autre artiste. Ces deux manières de produire de la musique sont révélatrices de trois dimensions. En premier lieu, ce sont des techniques qui visent à réutiliser des éléments connus quelle que soit leur nature, tout en parvenant à apposer son empreinte artistique, soit, à se démarquer. En deuxième lieu, ce sont des techniques qui, par ces processus d'emprunts, permettent des allers-retours dans le passé et dans le présent actualisant dès lors le morceau repris et honorant à la fois, l'œuvre originale et son artiste. En troisième lieu, ces manières de travailler le passé et le présent peuvent prendre une forme de recyclage car il ne s'agit pas de créer mais de réutiliser des échantillons dans l'optique d'en faire quelque chose de nouveau. Autrement dit, la notion de recyclage est intéressante car elle implique ainsi de donner deux, voire, plusieurs vies à des œuvres musicales antérieures.

Ensuite, le deuxième chapitre met en exergue des points de conflits concernant les rapports qu'entretiennent les artistes avec les acteurs du monde professionnel de la musique. Ces acteurs peuvent être des labels, des maisons de disques, des maisons d'éditions, des associations, des agences d'événementiel, soit, des groupes professionnalisants censés faciliter l'insertion de l'artiste. Or bien souvent, l'impact qu'ont ces groupes sur l'artiste n'en est que plus enfermante et limitante. Ce qui ne convient pas aux artistes, c'est le fait que, la plupart du temps, les labels et maisons de disques par exemple, semblent inviter l'artiste à entrer dans un moule spécifique, qui n'est pas le leur. Ainsi donc, les artistes souhaitent entrer dans le monde professionnel de la musique par leurs propres moyens, ou en créant des labels indépendants par exemple, qui entrent en résonance avec leurs conceptions de la musique. C'est un moyen qui leur permet dès lors de conserver des valeurs d'authenticité et de liberté avec leur musique et envers leur public. Ils ne jouent pas un rôle qui fausse leurs intentions artistiques et ne cherchent pas à respecter le rôle qu'on tente parfois de leur attribuer. Aborder la question de la mise en relation de l'artiste avec le monde professionnel m'a permis de développer la notion de pâte

artistique et de direction artistique. Deux notions emblématiques expliquant alors le rôle de chacun, ainsi que la manière avec laquelle l'artiste parvient à construire et renforcer son identité artistique au milieu de bien d'autres.

Enfin, le dernier chapitre porte sur les types de liens qui se forment mutuellement entre les acteurs (artistes et public confondus), mais également entre les individus et la *house music* lors de concerts. Le prisme de la relation entre artistes et public mais aussi entre eux et la musique en général, j'ai constaté les nombreuses formes de liens qui se tissent par et entre les acteurs et la musique. Ces liens se construisent autant par le biais du corps que par les émotions que la musique peut provoquer chez les individus. Je montrerai enfin que la *house music* est amenée à s'expérimenter par le corps physique et le corps émotionnel et qu'elle est surtout une musique qui finalement, se vit ensemble.

I. Des manières artistiques de travailler :

Commençons cette première partie par les manières de faire de la *house music*. Il s'agit de développer les dimensions du *dig*, du *remix* et du *sampling*, trois concepts artistiques utilisés pour produire un morceau de musique électronique. Ces trois concepts sont révélateurs de diverses dimensions et intentions des artistes de *house* mais d'un point de vue plus général de musique électronique et parfois même au-delà de ce style musical. Durant les entretiens effectués avec des artistes que j'ai rencontrés cette année mais aussi l'année dernière à l'occasion du premier travail de recherche, j'ai pu découvrir différents termes tels que « *dig* », « *sampling* » et « *remix* ». J'ai alors décidé de les étudier pour expliquer qu'il s'agit bien de nouvelles techniques pour faire de la musique, qui est de plus susceptible d'être propre à la musique électronique en général. Ces pratiques m'ont aussi permis d'en apprendre plus sur les conceptions et les représentations des artistes sur le style musical lui-même. Elles présentent des valeurs relatives au fait de revendiquer une certaine prise de liberté et d'indépendance au travers des techniques de production qui sont propres au style électronique mais je me contenterai de le réduire au prisme de la *house music*. Surtout, ce sont des pratiques au travers desquelles les artistes peuvent se manifester, laisser une trace de leur identité et de leur talent artistique.

A) Le dig :

Le *dig* est une notion très peu mentionnée en musique électronique. C'est un terme que mes interlocuteurs ont pourtant souvent fait ressortir lors des entretiens. Le *dig* n'est autre que le fait d'aller chercher et de découvrir des nouveaux morceaux de musique ou des éléments musicaux et sonores qui contribuent à la production musicale. Le terme de *dig* vient du verbe anglais « *to dig* » qui veut dire creuser. Les *digger* sont ceux qui vont aller creuser et récupérer ce qui représente pour eux des « pépites » sur différentes plateformes de diffusion de musique ou en se les partageant entre eux. Tous les moyens sont bons pour *digger* de la musique et aucun n'est meilleur que l'autre. C'est une pratique qui est propre à chacun et qui construit peu à peu le goût et les inspirations de l'artiste. Or le *dig* ne se restreint pas aux artistes et les auditeurs peuvent eux-aussi *digger*. Il n'y a pas un seul et unique modèle de *digger* mais chacun a sa manière bien à lui de l'exercer et de l'améliorer. Finalement, le *dig* dans la musique électronique et particulièrement dans la *house music*, semble renforcer la passion de l'individu pour sa musique (qu'il l'écoute ou qu'il la produise) mais il

consolide surtout la relation que celui-ci a avec la musique. C'est le cas pour Julien par exemple qui souhaite autant *digger* pour lui seul que pour le partager au public. Julien a 25 ans, il a toujours été familiarisé avec la musique en général grâce à son père qui est bassiste. De par l'éducation de son père et de nombreuses autres influences, il s'est forgé une écoute et un goût personnel pour différents styles de musique mais essentiellement l'électronique. Il a découvert la *house music* à l'occasion de fêtes et de festivals et c'est un style qui « passe partout » selon lui. Il mixe à l'occasion de soirées pendant son temps libre depuis maintenant six ans. La radio Good Morning Toulouse notamment lui a beaucoup permis de mixer dans différents lieux toulousains. Pour composer ses dj *sets* ou encore pour sa passion personnelle, il adore chercher et découvrir de nouveaux morceaux, de nouveaux artistes qui lui permettent davantage de s'épanouir dans cette musique :

« Tous les jours j'écoute de la musique *house*, tous les jours je cherche des nouveaux sons, tu vois. J'essaie toujours d'avoir un truc qui m'accroche l'oreille, que les gens connaissent ou connaissent pas mais tu vois tant que moi je sens ce que j'aime représenter dans le morceau moi ça me va. C'est ça que j'ai envie de jouer parce que j'ai envie de partager ce qui moi me fait vibrer tu vois, ça sert à rien de foutre des sons qui me font chier ». (Julien).

Le *dig*, en plus d'être une activité quotidienne et chronophage, doit répondre aux besoins de représentation et d'écoute du *digger*. Le morceau qui permettra à l'artiste de « vibrer » semble construire un élément, une valeur importante du dj *set* et de la relation au public. En effet, si un morceau sonne plat ou ne convient pas à l'artiste, il n'est pas concevable pour un dj de *house music* de diffuser un morceau qui ne lui parle pas. Comme le dit Julien, il faut que le morceau qu'il trouve lui « accroche l'oreille » pour que cela soit partageable au public. D'ailleurs, un morceau qui attire l'attention du *digger* est souvent considéré comme étant une « pépite », quelque chose d'exceptionnel qu'il faut dévoiler au grand jour et au plus de monde possible. Le but d'un dj *set* étant pour la plupart des artistes de partager des émotions et de faire danser le public, mettre un morceau que le dj n'apprécie pas ou qui ne présente aucun intérêt, ne permettrait pas au dj et au public d'interagir de la même manière entre eux. Ainsi, le *dig* ne s'épuise jamais car le *digger* se plaît à trouver ces pépites et à les intégrer à leur dj *set* autant qu'à leurs productions. Cette pratique permet donc indéniablement d'enrichir le mix ou la production musicale de l'artiste. Très souvent les artistes ou les auditeurs pratiquent cette activité comme un passe-temps favori. Néanmoins, le *dig* est voué à être partagé et à être validé (ou non) une fois l'artiste devant le public. Une bonne manière de *digger* serait traductrice du fait d'être un bon dj : savoir où chercher et parvenir à trouver des pépites qui plairont au public, aux confrères du dj et à lui-même. Arno Cost est l'un de mes interlocuteurs qui a le plus d'ancienneté dans cette carrière. Il a 36 ans, est dj, compositeur et producteur à Paris et a une renommée

internationale. Il a commencé la musique électronique avec une formation en production, et s'est exercé au mix à l'âge de 18 ans à l'Olympia et à l'âge de 19 ans à la place de la Bastille (soirée dans laquelle son *set* a succédé à celui de David Guetta¹). Arno Cost a donc fait de nombreuses dates et événements en France et dans le monde entier durant sa carrière et à présent, il préfère se concentrer sur la production depuis quelques années. L'artiste me parle alors de l'importance du *dig* et de ce que cela révèle du rapport à la musique qu'entretiennent les *digger* :

« Moi je me rappelle que quand j'ai découvert les Daft punk, c'était *Around the world* c'était un pote qui m'avait gravé le CD et c'était une claque quoi. C'était tellement nouveau, tu n'avais jamais entendu ça ! [...] tu n'écoutais pas ça par hasard. T'écoutais ça parce que t'étais passionné de musique tu vois. [...] C'était vraiment un genre de *digger* de la musique [il m'épelle le mot] pour *digger* la musique vraiment on cherchait des nouvelles pépites. » (Arno Cost).

Dans ce passage d'entretien, nous pouvons constater un lien entre la passion et le fait de *digger*. En effet, ce que me confie Arno Cost c'est que la découverte du groupe Daft Punk a été pour lui une révélation et c'est ce qui caractérise une pépite. Aussi, l'artiste affirme que ceux qui découvraient ces morceaux-là font partie des plus passionnés des artistes (mais aussi auditeurs). Ceux qui découvraient ces morceaux-là étaient ceux qui allaient chercher si loin et y passer tant de temps qu'ils étaient les seuls à être en mesure de les dénicher. Ils étaient aussi les seuls à vouloir trouver des morceaux qui n'avaient pour la plupart, jamais été entendus. La volonté du dj ou du producteur vient aussi de là, c'est-à-dire qu'il prend beaucoup de plaisir à répandre et rendre un morceau de musique connu plus que ce qu'il ne l'était lorsqu'il l'a découvert. Pour ces artistes passionnés, comme pour des auditeurs passionnés, trouver une pépite revient à la partager et à la mettre en valeur. J'ai rencontré Simon alias Tayebi par l'intermédiaire de la radio Good Morning Toulouse. Il a 29 ans et est un artiste polyvalent. Il lui arrive de faire des productions ou des soirées animées de musique électronique autant que latino ou rap. Il fait de nombreux événements à Toulouse et est dj résident au Bar Salon La Maison à Toulouse. Ce qu'il aime c'est faire danser son public et lui faire découvrir ses trouvailles. Pour lui, le réel challenge d'un dj est de parvenir à transmettre ces trésors musicaux :

Océane : « Donc si tu vois quelqu'un qui shazam des morceaux de musique pendant ton *set* tu vas être content du coup ? »

Simon : « Oui bien – sûr ! »

O : « Parce que ça veut dire que c'est du bon son et que le mec passe un bon moment ? »

»

¹Dj, compositeur et producteur Français mondialement connu, il commence sa carrière très jeune alors qu'il n'est qu'un adolescent et parvient même à se professionnaliser avant d'atteindre sa majorité.

S : « C'est pas le mien ! Faut arrêter de faire ça ! »

O : « Oui je vois... »

S : « Il y en a plein qui font ça [qui associent la musique que passe le dj au dj lui – même], moi je m'en fous vas-y prends-le ! [si on veut la musique on a qu'à la « Shazamer² »] De toute façon tu l'amèneras pas comme moi en soirée ! »

Selon Simon, il va de soi qu'un artiste ne peut s'approprier le travail musical d'un autre. Ce qui compte c'est de mettre en avant et de respecter un travail musical qui n'est pas celui de Simon par exemple. Là où tout le talent du dj se révèle c'est dans sa manière d'amener les morceaux qu'il aura pris le temps de *digger*. Le fait de voir quelqu'un du public utiliser l'application Shazam pendant ses dj *sets*, permet d'une part à Simon (comme aux autres dj) de savoir que son *set* est apprécié du public et d'autre part, l'utilisation de l'application révèle le bon goût du *digger* pour repérer et sélectionner des musiques. De plus, ce que Simon ne dit pas directement, c'est qu'il faut éviter d'effacer l'artiste original pendant un dj *set* et que, quelque part, attribuer le mérite d'un morceau original au dj qui le reprend ne fait qu'enlever des chances au dj d'amener le morceau comme il le souhaite. Là est toute la liberté du dj lorsqu'il reprend une musique. Tout en respectant les droits d'auteurs de l'artiste auquel il l'emprunte, il doit permettre tout de même à la musique de se démarquer et d'être reçue différemment de celle de l'artiste original qui a amené initialement le morceau au public. Il n'est pas question cependant, de copier et de s'approprier les *samples* empruntés par l'artiste mais de bien au contraire, les remettre au goût du jour. Le sociologue Joseph Ghosn, dans son ouvrage *Du raver au sampler* de 1995, développe les préoccupations d'un artiste de musique électronique et décrit ses méthodes de recyclage d'éléments musicaux. Pratiquer le *dig* permet à l'artiste comme à l'auditeur d'agrandir son cercle de connaissances artistiques, l'entraînant à l'infini vers de nouveaux horizons musicaux et de nouvelles méthodes de productions :

« Il se produit ainsi une acculturation certaine, illustrée par la volonté stratégique du musicien-producteur d'élargir ses connaissances musicales et ce, afin de pouvoir toujours découvrir de nouveaux objets à recycler. De plus, cette acculturation se note aussi chez une frange du public de la techno dont l'un des passe-temps favoris est de repérer, d'identifier en un temps le plus court possible, les échantillons recyclés, malgré les modifications subies. Ce jeu permet de faire valoir tant ses connaissances musicales que ses capacités d'écoute. Il devient lors d'une interaction de groupe un signe de distinction, voire de domination puisqu'il force le respect de ceux qui peinent à retrouver l'origine des sons recyclés. » (Ghosn 1995, p.94)

²Application qui sert à connaître une musique et son artiste en faisant « entendre » la musique recherchée au smartphone. Il suffit d'appuyer sur le bouton « shazamer » sur l'application pour que le smartphone enregistre et trouve la musique.

Une toute autre dimension se révèle au travers du *dig*. Il donne la possibilité d'identifier des éléments connus (reconnus) et ré-utilisés par d'autres artistes. Cet élément se nomme le *sample*, il est aussi un anglicisme qui signifie « échantillon musical ». Le terme donne lieu à une pratique fondamentale en musique électronique qui est le *sampling*. Nous reviendrons plus tard sur cette pratique. Le *dig* est néanmoins une pratique qui arrive en amont du *sampling* et du *remix*, on pourrait presque affirmer qu'il est essentiel aux deux autres techniques relatives à la *house music*. Dans un contexte de soirée en club par exemple, les gens du public se plaisent à reconnaître des éléments sonores qu'ils connaissent dans d'autres styles musicaux. Il n'est donc pas rare à présent que les artistes cherchent dans différents styles musicaux et reprennent alors des échantillons de plusieurs registres. La *house music* est dotée de plusieurs dérivés comme la *tech-house*, la *disco-house*, la *bass-house*, l'*électro-house*, la *deep-house*... qui témoignent de l'utilisation et de la reprise de certains instruments ou échantillons emblématiques des styles traditionnels. La manière d'amener le morceau au public fera le talent de l'électroniste de *house music*. L'artiste ne prévoit donc pas de prendre la place de l'artiste à l'origine d'un *sample* ou d'un morceau de musique, quelque part, il cherche à faire revivre des morceaux de musiques passés dans le présent par le biais du concert. Plus la performance musicale est enrichie par le *dig*, plus elle gagne le corps et le cœur de ses auditeurs.

Finalement, qu'il s'agisse d'artistes, de dj ou de simples auditeurs passionnés, tous se plaisent à passer des heures et des jours sur différents supports pour découvrir de nouvelles musiques et de nouveaux artistes propres à leur style musical favori. Le *dig*, pratique propre à la *house music*, est primordiale et essentielle à la construction d'un dj *set*, à la production musicale mais aussi au renforcement du goût et de l'affection pour le genre musical. Ces *digger* utilisent tous types de supports tels que des plateformes de diffusion de musique (Deezer, Spotify, Soundcloud, YouTube...), des radios (Radio FG, Radio campus, Nostalgie...) mais aussi des commerces spécialisés dans la musique ou encore des forums internet ... Ils cherchent tous la même chose : quelque chose qui les fera vibrer autant que leur public. Ce qui peut les faire vibrer dépend d'un morceau de musique entier, d'un élément sonore de ce morceau, d'un instrument, d'une voix, d'un *sample* ... Tout peut faire office de pépite du moment qu'elle anime des émotions (ou des humeurs) au sein de la personne. Cette pratique est donc motivée par l'excitation de vouloir découvrir quelque chose de jamais entendu et à la fois de le partager dans l'optique de faire ressentir au public ce que l'artiste a éprouvé lorsqu'il a découvert le morceau en le cherchant. Le *dig* fait partie d'une manière de travailler et de faire de la musique. Christopher Small dans son ouvrage *Musiquer* de 2019, explique que ce qui participe au « musiquer » ne recèle pas tant de ce que les gens font de la musique mais du simple fait que les gens fassent de la musique. L'auteur définit le terme « musiquer » comme le fait de participer (de différentes manières et à différent degrés) à une performance musicale (Small 2019). Toutes les activités tournant autour

de la performance musicale contribuent alors à l'acte de musiquer : composer, écouter, danser, jouer... toutes les actions qui touchent de près ou de loin la musique. De ce fait, le terme de « musiquer » représente plus une manière d'aborder la musique et ses acteurs qu'un terme ayant une définition stricte et figée. Dès lors, le *dig* semblerait aussi être une composante du concept de « musiquer » dès le moment où il peut être compris comme étant une manière de « participer à l'acte musical » (op.cit. p.32). Bien qu'il existe des nuances entre ce qu'entend l'auteur par « musiquer » et la pratique du *dig*, celui-ci semble être rattaché « à un événement unique, dont la nature est influencée par la manière dont chacune est accomplie. » (op.cit. p.35). L'évènement unique dont il est question fait référence à la performance musicale. Le *dig* renvoie à une des techniques de composition et de mise en place d'un morceau de musique et peut ainsi être révélateur d'une manière de faire. Les *digger* ont tous une manière de *digger* qui leur est propre et ne cessent dès lors de multiplier des façons de le faire. La production de musique est donc ainsi fortement influencée par la manière dont les *digger* cherchent et découvrent de nouveaux éléments pouvant enrichir leur production. Le *dig* se voit alors donner lieu à une sorte de rencontre entre les *digger* et l'océan de la musique. Selon Small, la performance musicale est une rencontre car elle prend forme dans un « environnement physique et social » (*ibid*) et qu'elle appelle les acteurs à se rassembler autour d'elle. Quand bien même le *dig* n'est pas la performance musicale elle-même, elle permet néanmoins une rencontre entre tous ces *digger*. En effet, ils se plaisent à se partager leurs nouvelles trouvailles et les supports dont ils se servent. Chacun à sa manière de faire mais le partage de celle-ci est largement encouragé et apprécié. Le lieu n'est donc pas primordial à la performance musicale mais plutôt l'ensemble des relations qui se tissent au travers de cette performance. Bien que le *dig* est une pratique individuelle, il influe tout de même sur le résultat de la performance musicale et de ce fait, implique des formes de relation. Les *digger* sont des artistes autant que les auditeurs et participent alors tous à des dimensions du « musiquer » entendu par l'auteur. La pratique du *dig* n'est donc pas propre seulement aux artistes mais à tous ces acteurs qui participent au « musiquer » (Small 2019) de ce style musical. Le *dig* est ce par quoi commence le producteur ou le dj pour créer sa musique ou son dj *set*. Cette pratique d'investigation de matériel artistique musical implique ensuite la mise en avant de ces éléments-ci. Pour l'artiste il y a un but artistique et professionnel alors que pour le public, il n'y a pas vraiment de but si ce n'est de partager aussi ces nouveautés et d'enrichir ses connaissances musicales. Néanmoins, artistes comme auditeurs ont un point commun : transmettre les émotions ou du moins l'engouement qui se crée à l'écoute de leurs pépites. Or si dans le *dig* l'enjeu convient de trouver des perles rares, dans une autre pratique artistique tel que le *sampling* par exemple, l'enjeu est de faire reconnaître au public et de proposer une autre version d'un morceau original. Le *sampling*, vient à la suite du *dig*, une fois le *sample* idéal trouvé, il suffit de rattacher et d'assembler cet échantillon à l'intégralité du morceau de musique sur lequel travaille le producteur. A la différence du *dig*, cette pratique concerne les producteurs et parfois

les djs. Nous verrons donc prochainement que le *sampling*, dans la continuité du *dig*, se place aussi comme une pratique relevant d'une forme de renouvellement d'un passé artistique dans un présent qui s'actualise sans cesse.

« *On utilisait des échantillons de musiques qui existaient déjà.
C'est ce que nous faisons maintenant nous aussi,
à la différence que nous pouvons le faire
à partir de n'importe quoi,
pas seulement à partir de musique. »*

Schmidt Irmin
in Shapiro,
2021, p.50

B) Le sampling :

Cette manière de faire de la musique qu'est le *sampling* revient à sélectionner et emprunter des *samples* (des portions de sons, de voix, d'instruments...) dans un morceau de musique qui n'est principalement pas produit par l'artiste qui le reprend. Le *sampling* est une technique emblématique de composition dans la musique électronique (elle est aussi utilisée dans le rap). C'est une technique de collage, d'assemblage et il est un moyen, pour l'artiste, de personnaliser sa musique. Le *sampling* témoigne de l'indépendance et de la liberté que peut prendre un artiste dans la production de sa musique, dans la mesure où il peut se permettre d'insérer (dans le respect des droits d'auteurs) dans sa musique un élément musical déjà connu et exploité. Contrairement à ce qui peut généralement être conçu, le *sampling* ne découle pas de piratage ou de vol mais bien d'emprunt conscient et déclaré. Il y a une certaine reconnaissance à savoir choisir le « bon » *sample* et à savoir l'utiliser de manière à le mettre en valeur plus que ce qu'il ne l'était déjà dans le morceau initial. Globalement, le *sampling* est apprécié et reconnu par l'ensemble des passionnés de musique électronique, et un artiste est davantage apprécié lorsqu'il racole une nouvelle dimension à un *sample*. L'intégration et le résultat de l'incorporation d'un *sample* donnera lieu au *remix*, une autre manière de produire de la *house music*, que nous verrons très prochainement. Cependant, cette pratique a posé un nombre considérable

de problématiques concernant les droits d'auteurs. Même si aujourd'hui, les règles de respect des droits d'auteurs sont encore compliquées, elles sont néanmoins bien ancrées dans les esprits. Afin de produire un morceau en utilisant la technique du *sampling*, il est primordial de prendre connaissance de ces règles pour ne pas se faire préjudice à soi-même, en tant qu'artiste. Il s'agit de tenter de mieux cibler de quoi il s'agit ou du moins, de donner une vue d'ensemble des règles relatives au respect des droits d'auteurs. En effet, le but du *sampling* n'étant pas de voler à un quelconque artiste mais d'emprunter et d'en faire quelque chose de bien différent de ce que l'artiste original propose. Au-delà de la notion stricte des droits d'auteurs, le *sampling* est vecteur d'une profonde marque de respect. C'est-à-dire, que lorsqu'un artiste utilise une portion musicale d'un autre, cela marque alors le fait que l'emprunteur apprécie (si ce n'est plus) le morceau comme le travail de l'artiste à qui il l'emprunte. Ainsi, le *sampling* peut aussi apparaître comme une forme de remerciement ou « d'hommage » à l'artiste emprunté. Nous reviendrons cependant sur ce point avec la pratique du *remix* qui est davantage révélatrice de cette dimension.

Les droits d'auteurs

Bien que la notion des droits d'auteurs concerne à la fois le *sampling* et le *remix*, les règles ne sont pas les mêmes en fonction de l'un ou de l'autre. Afin de pouvoir situer le cadre juridique rattaché au *sampling*, je souhaite d'abord dresser une vue d'ensemble des droits d'auteurs de la pratique.

Gaba est un dj que j'ai découvert par l'intermédiaire de Julien cité précédemment. Ils sont amis et le sont d'ailleurs devenus à force de conversations autour de la musique et plus précisément de leur savoir-faire autour de la *house*. Gaba est quelqu'un d'ouvert et généreux et il aime beaucoup partager et échanger avec les gens. Ce qu'il semble aimer le plus avec eux c'est surtout les faire danser sur leur style de musique favori. Il est dj résident dans plusieurs bars et clubs de Toulouse (Le club Saint-Germain, l'Iceclub, Maison Good...) et mixe dans différentes soirées en y étant invité (« guest » en anglais) avec de célèbres autres artistes. Je devais interviewer Gaba dans le cadre de mon premier travail de recherche mais par manque de temps je n'avais pu m'entretenir avec lui à ce moment-là. Cet artiste de 27 ans, parvient peu à peu à se faire un nom dans la scène toulousaine et il a à présent obtenu son permis vacances travail (PVT) pour s'exercer au Canada pendant deux ans. La scène étant à présent pour lui un réel métier et étant habitué à faire des *remix* pour d'autres artistes (à la différence de mes autres interlocuteurs qui ne produisent pas ou qui n'effectuent pas de *remix* dit « officiels »), il est celui avec lequel j'ai le plus discuté au sujet des droits d'auteurs. J'ai donc souhaité interroger

Gaba afin d'en savoir plus sur les directives à devoir suivre lorsqu'un artiste utilise le *sampling* et le *remix*. Pour ces deux pratiques différentes, les directives ne sont évidemment pas les mêmes. Dans cette partie-ci nous développerons au sujet du *sampling* et le *remix* dans la partie suivante. La plupart du temps, les règles à respecter pour ne porter préjudice à personne en utilisant le *sampling* ne sont pas toujours claires et précises. En effet, si cette pratique présente de nombreux débats et polémiques au sujet des droits d'auteurs, c'est tout de même une pratique fortement répandue (au-delà même du style électronique) et qui n'est pas prohibée pour autant :

« Pour tout ce qui est *sample*, c'est là où la zone d'ombre est un peu chiant. En fait il n'y a pas vraiment de règles. Il y avait des règles mais les règles sont de moins en moins respectées, aujourd'hui tout le monde *sample* et tout le monde en a rien à faire. Globalement la règle c'est que si tu *samples* quelqu'un, il faut avoir l'autorisation. Alors déjà pour avoir l'autorisation de quelqu'un il faut écrire aux ayants droits. Par exemple... si tu *samples* George Michael il faut que tu le contactes, il est encore vivant donc tu le contactes à lui directement ou le label ou quoi. Quand l'artiste est mort c'est les ayant droits donc ce sont ses enfants ou autre donc c'est hyper compliqué. Bien-sûr quand t'es un artiste lambda comme moi c'est pas facile d'atteindre des gens comme ça. Ou alors si tu *samples* il faut attendre 70 ans. Après 70 ans le son tombe dans le domaine public et tu as le droit de *sample*. Mais globalement le *sampling* c'est une zone d'ombre dans la musique électronique, on ne sait pas trop. Tout le monde *sample* de plus en plus aujourd'hui... je sais que les Daft Punk ont beaucoup *sample* parce que c'est la base de leur truc mais vu que c'est sorti sur des majors (Sony, Universal ...) bah les artistes originaux ont reçu des royalties³ tu vois. Mais pourtant, si moi demain je *sample* un artiste et que je me fais 1000 euros dessus... personne va m'appeler pour me dire que je leur dois tant d'euros quoi. C'est une zone d'ombre un peu. Dans le *sampling*... si tu *samples* et qu'on reconnaît à peine le *sample* on considère que t'as pas utilisé le truc original enfin en tout cas que tu l'as mis à ta sauce et que du coup tu peux l'utiliser. Si vraiment t'as pris un *sample* et que tu l'as posé là, tu peux avoir des problèmes si t'as pas demandé l'autorisation. C'est vraiment une zone d'ombre pour les labels et les gens s'arrachent les yeux et les cheveux, ils savent pas à quel pourcentage tu détermènes que c'est piquer quelque chose ou que c'est *sample*... Ce que tu as le droit de faire ou ce que tu n'as pas le droit... C'est un peu compliqué... » (Gaba)

Ce dont nous informe Gaba est cette porosité entre ce qui serait écrit officiellement et ce qui se ferait indépendamment peut-être de la loi ou des artistes. Ce qu'on peut cependant retenir d'un point de vue général, c'est qu'en France : utiliser un *sample* requiert d'abord de demander l'accord de son auteur original si le *sample* n'excède pas soixante-dix ans, au-delà, demander l'accord n'est plus nécessaire. Il n'est donc pas étonnant d'entendre des musiques des années 2000 munies de *samples* datant des années 1930 dans la mesure où cela présente moins de risques et permettrait ainsi aux artistes de se faire connaître grâce à leur manière d'utiliser des *samples*. Quelque part cette législation mise en

³Anglicisme qui signifie que c'est une redevance versée au propriétaire d'un brevet, à un auteur, etc.
<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/royalties>

place sur le *sampling* au-delà de soixante-dix ans est une caractéristique qui renforce davantage le fait que la musique électronique et la *house music* sont des styles de musique populaires et qui revendiquent une certaine forme d'évitement, du moins de trouver des compromis de la loi, sans pour autant chercher à commettre un délit. Le YouTubeur ou créateur de contenu, Alex Beat Genius⁴ nous informe davantage sur les droits d'auteurs et leur fonctionnement dans sa vidéo intitulée *Samples et droits d'auteurs* publiée en 2016. Il nous indique alors que l'artiste peut se permettre de faire ce qu'il veut avec un *sample* dans un but personnel et surtout pas commercial. La question de la protection des droits d'auteurs semble alors se poser au moment où l'argent entre donc en jeu. Si l'artiste ne veut pas être restreint, il ne doit pas générer d'argent sur sa production ou le(s) *sample(s)* utilisé(s), c'est à dire qu'il ne faut pas que le morceau soit impliqué dans une publicité ou une rémunération. L'artiste peut tout de même publier son morceau sur des plateformes de diffusion et de téléchargement de sons légales comme Soundcloud par exemple. Dans la mesure où le *sample* marque le travail de production d'un artiste, le *sample* génère donc de l'argent dès qu'il est utilisé à des fins commerciales. Il faut donc demander l'accord au propriétaire du *sample* (ou ses médiateurs) et c'est ce qui est connu sous l'expression de « nettoyer un *sample* » (« *clear sample* » en anglais) d'après le YouTubeur. Après avoir nettoyé le *sample* l'artiste qui emprunte le *sample* peut alors rendre sa production commercialisable. L'artiste original doit alors vendre des droits d'auteurs à son emprunteur et vice-versa. Celui qui nettoie le *sample* est généralement défini dans les clauses de vente d'un *sample* (ça peut-être tantôt le propriétaire qui nettoie le *sample*, tantôt l'emprunteur mais effectué avec l'avis du propriétaire).

Pour un artiste dit « lambda » il est néanmoins difficile avec une faible notoriété, de contacter un artiste de grande renommée et d'obtenir un accord à cause du fossé du succès qui les sépare. Pour être en mesure de reprendre un *sample* il faut donc être sur le même pied d'égalité de l'artiste que l'on *sample* et il faut aussi pouvoir être en posture de payer les artistes utilisés comme c'est le cas de Daft Punk dans l'exemple de Gaba. Généralement c'est le label, ou dans ce cas-là les majors, qui se chargent de la rémunération due aux *samples* empruntés aux artistes. Le succès a donc un impact tout autre que celui qui permet à l'artiste d'être uniquement connu. Le succès permet dans ce cas-là de faire valoir sa place dans la musique et de pouvoir justifier d'une quelconque proximité avec les artistes que l'on peut *sample*. Une autre dimension est également présente, celle qui concerne la nature du *sample*. Si un *sample* est retravaillé par l'emprunteur, et qu'alors il s'éloigne du *sample* original cela ne semble faire l'objet d'aucune forme de sanction connue de Gaba en tout cas. En revanche, si le *sample* est emprunté et intégré tel quel, c'est à dire, tel qu'il est connu et reconnu, le

⁴https://www.youtube.com/watch?v=pmdwoChdj_g&pp=ygUaYWxleCBiZWZlGdlbml1cyBsZSBzYW1wbGU%3D

risque de sanction et de poursuite judiciaire semble plus présent, mais encore une fois, pas dans le cas d'un artiste considéré comme « novice » par le marché de la musique, selon les propos de Gaba. Enfin, il semble aussi exister des degrés de tolérance du *sampling* probablement jugé par la loi et les experts juridiques. La question du fonctionnement juridique des droits d'auteurs concernant le *sampling* a tout de même été explorée par Thomas G. Schumacher⁵ en 1995 dans son ouvrage *This is a sampling sport*. Il y explique la nécessité des droits d'auteurs (« copyrigt ») et de leur protection par rapport aux artistes. Il développe également la construction des normes de légalité et de copiage mises en place dans l'instauration des droits d'auteurs. Ceux-ci ont mêlé des discours d'interdiction autant que des discours concernant la liberté d'expression. Dans la mesure où le *sampling* revient à prendre un extrait de musique enregistré similaire au morceau en entier (Schumacher 1995), la question des droits d'auteurs se pose au niveau de l'enregistrement du son et des questions de piratage. En effet, la protection des droits d'auteurs a été mise en place pour pouvoir être en mesure de surveiller et de punir les actes de piratage concernant la diffusion des enregistrements de musique. Le respect des droits d'auteurs se base sur le degré de « l'importance artistique et financière de la partie copiée » (Thom *in* Schumacher 1995, p.324) accordée au morceau ou à la partie du morceau empruntée et réutilisée. Ce qui semble constituer les critères des droits d'auteurs sont donc des préoccupations principalement marketing. Les droits d'auteurs sont ce qui permet à l'artiste initial d'être rémunéré, il n'est donc pas étonnant que le premier soucis des droits d'auteurs soit économique. L'impact marketing de ce fait, semble alors donner de la valeur et de l'impact à un morceau de musique. Plus le morceau de musique est connu et partagé, plus il prend de la valeur marketing et permettra à l'artiste de toucher un pourcentage de plus en plus élevé, plus la sanction sera grande dans un cas de non-respect des droits d'auteurs. Or, ces règles concernant le *sampling* présentent toujours des incertitudes et des incompréhensions, « des parts d'ombres » comme le dit Gaba. Bien qu'il existe probablement des lois propres à différents pays, il y a tout de même des règles officielles écrites à respecter concernant les droits d'auteurs selon Schumacher. La première règle indique que le *sampling* peut être utilisé dans un but commercial et éducationnel sans profit. Il est donc interdit de faire du profit sur un *sample* seulement, mais il semble approuvé de faire du profit sur un morceau incluant un *sample*. Le *sample* est alors protégé dans la mesure où c'est le morceau entier qui fait du profit et non pas uniquement le *sample*. La deuxième règle dépend de la nature du document réutilisé, bien souvent, il peut arriver que s'il s'agit d'un *sample* repris à des figures historiques ou politiques, le *sample* soit accusé de ne pas être réutilisé à bon escient ou avec de bonnes intentions. La troisième directive, se base sur la qualité et la quantité de portions utilisées et incorporées dans la production musicale. En effet, si une trop grande quantité de *sample* est réutilisée, cela peut rapidement faire l'objet de sanction.

⁵Département de la communication à l'université de L'Ohio et étudie les questions de litiges contractuels et d'affaires contentieuses.

Aussi, cette troisième règle s'en tient à ce que révèle l'incorporation de ces éléments copiés dans l'ensemble du travail. Ce sont des questions qui mettent en question les intentions des artistes dans leur pratique du *sampling*. Enfin, la quatrième règle, concerne l'impact que l'utilisation de *sample* a sur le marché commercial. Selon Schumacher, la justice semble néanmoins préciser que ces facteurs sont le strict minimum à respecter mais qu'ils ne déterminent pas pour autant un usage correct du respect des droits d'auteurs. De ce fait, il n'est donc pas étonnant que la question des droits d'auteurs demeure une question floue et vague avec laquelle traiter.

*« Le monde se morcelle et nous ne pouvons plus
qu'assembler ses fragments pour former
un nouvel ensemble – mais ça n'en reste
pas moins des fragments.
C'est ainsi que nous percevons le monde,
à ce moment de notre histoire. »*

(Schmidt in Shapiro 2021, p.49).

Le sampling : Sélectionner et désélectionner

Quand bien même le *sampling* soulève un grand nombre de questions notamment sur sa légalité et son utilité dans la musique, le *sampling* demeure une manière artistique de travailler la musique électronique, plus précisément dans le cadre de ce travail de recherche, la *house music*. Peter Shapiro, critique musical, dans son ouvrage *Modulations* de 2021, interroge des artistes⁶ de musique électronique sur la pratique du *sampling* considérée comme du collage et de l'échantillonnage. Deux manières de définir le *sampling* et de produire des morceaux de musique. Le *sampling* est utilisé la plupart du temps pour constituer des playlists ou composer des morceaux de musique. Or en allant piocher des portions musicales dans différents styles musicaux, on comprend que l'échantillonnage

⁶Deux membres du groupe Can (issu de la scène Krautrock, style éclectique) : Holger Csukay le bassiste et Irmin Schmidt le claviériste.

DJ spooky, artiste conceptuel et producteur de paysages sonores anti-utopiques.

Jon Hassell trompettiste et compositeur Américain et à l'origine « quatrième monde », une conception d'une fusion des musiques venues du monde entier.

permet de multiplier les possibilités de créer de la musique et qu'il semble même insuffler un second souffle aux méthodes de production propres au *sampling*. L'essentiel dans cette pratique est de parvenir à accorder les éléments sélectionnés et la mélodie choisie par l'artiste. Si un *sample* ne s'intègre pas assez bien à la mélodie, l'artiste doit changer de *sample* ou de mélodie. Bien souvent, certains préfèrent relever le défi de trouver une manière d'assembler les deux ensembles. Dans la mesure où, il ne s'agit plus des mêmes techniques de composition de la musique comme il était question en musique classique traditionnelle par exemple, il s'agit à présent par le *sampling* d'aborder et de répandre une nouvelle technique de faire de la musique. Selon Holger Csukay : « Autrefois, un compositeur imaginait sa musique ; elle n'était réalisée et jouée que plus tard. Nous, nous faisons la musique d'abord, et nous la composons ensuite. » (Csukay *in* Shapiro 2021, p.50). Le but du *sampling* est donc de sélectionner et d'enregistrer des sons ou des éléments musicaux pour ensuite pouvoir en faire une musique. La musique électronique et, ici, la *house music*, se compose en cherchant et en assemblant plusieurs portions musicales. Pour Jon Hassel par exemple, le *sampling* ne se limite pas « à coller sa voix par – dessus de larges extraits de disques enregistrés par d'autres » (Jon Hassel, *in* Shapiro 2021, p.47). La plupart du temps l'utilisation d'un *sample* passe inaperçue pour les moins connaisseurs du style musical. Bien souvent, les artistes aiment quand leur *sample* est reconnu et de la même manière, le public se plaît à reconnaître un *sample* utilisé par l'artiste parce que c'est ce qui marquerait les influences et les inspirations de l'artiste. C'est aussi ce qui permettra de créer du lien ou de se souvenir de l'artiste lors d'une soirée. Le *sampling* implique donc de produire une musique inédite avec des passages, des échantillons musicaux (ou autres) et non plus à partir de partitions. Voilà ce que semble alors permettre cette technique qu'est le *sampling*. De plus, la plupart de mes interlocuteurs comme des artistes interrogés par Peter Shapiro se plaisent à assembler des morceaux de musique ou d'instruments n'ayant rien en commun avec l'époque actuelle dans laquelle ils produisent. Ils aiment aussi intégrer des sons enregistrés dans la vie quotidienne, dans la rue, en campagne ... pour enrichir leur production et surprendre davantage le public. En effet, cette technique semble avoir pour but « de faire s'assembler deux mondes en apparences inconciliables. » (Csukay, *in* Shapiro 2021, p.49). Ainsi, le talent de celui qui utilise le *sampling* serait de savoir intégrer des échantillons qui n'ont que peu, voire pas du tout de rapport avec le style musical qu'il produit à la base. De cette manière, la pratique de l'échantillonnage permet aussi une sorte de fusion de sons et de styles musicaux. En pouvant se permettre de piocher des éléments musicaux dans tout domaine artistique (et même au-delà), les artistes peuvent donc créer des dérivés en piochant dans différents genres musicaux. Le *sampling* semble aussi permettre une nouvelle dimension à des instruments (ou des sons) intégrés à un certain contexte. De ce fait, on en fait quelque chose de nouveau et on lui offre alors une tout autre valeur. Quand bien même cet instrument présenterait des caractéristiques qui ne seraient pas « compatibles » avec la base mélodique d'une production musicale, le challenge du

producteur serait donc de rendre compatibles les échantillons ou instruments sélectionnés pour obtenir un rendu homogène et audible. Ces procédés de production de musique électronique s'éloignent du processus de composition digne de la musique classique ou traditionnelle. En sortant ou en détournant les règles de compositions basiques et classiques, l'électroniste se plaît à composer à partir de ses propres règles. Rejeter ou déconstruire des règles traduirait la raison d'être même de la musique électronique, étant donc une musique populaire. Le propre de la musique électronique serait alors de ne s'en tenir qu'à ses propres règles. Il semblerait donc que le *sampling* soit à la base du processus de marginalisation de la production de la musique électronique. Morgan Jouvenet, socio-anthropologue et directeur de recherche au CNRS, dans son ouvrage de 2004, *À l'écoute des musiques électroniques*, décrit des caractéristiques propres à la production électronique des années 1990. Dans ce style majoritairement sans parole, il appuie également que l'accent est mis sur la composition musicale plutôt que sur l'enregistrement de chants ou de paroles :

« Dans le mix électronique, l'œuvre est le résultat de la transformation et de la fusion de sons et de séquences préenregistrées [...] La composition n'est plus écriture mais sélection et élimination, à partir d'une bibliothèque de sons extensible à l'infini » (Jouvenet 2004, p.82)

Cet extrait révèle une caractéristique de ce style de musique. D'après les propos ci-dessus, ce qu'il y a donc de particulier dans ce style musical est le fait que ce n'est pas une musique qui s'imagine ni qui s'élabore de manière complètement inédite et qui découle seulement de l'imaginaire de l'artiste. Elle est plutôt une musique qui se réinvente de par ses nombreux emprunts et inspirations de différentes sources certes musicales mais qui peuvent aussi piocher dans l'art plastique, la littérature, le sport, la politique, le cinéma... Toutes les ressources sont bonnes à utiliser pour produire de l'électronique du moment qu'elles sont sources d'inspirations pour l'artiste. L'imagination de l'artiste est alors présente dans la manière de mobiliser et d'ancrer des éléments empruntés dans sa production. Il n'est alors plus question de faire de la musique au sens traditionnel et conservateur du terme mais bien d'instaurer de nouvelles méthodes pour la produire, la reproduire et pour l'artiste, de s'exprimer :

« L'expérience de la musique électronique a de plus été présentée comme le moyen d'exprimer une créativité quotidiennement brimée dans nos sociétés contemporaines. L'informatique musicale devient alors un outil susceptible d'activer des dispositions artistiques chez des personnes a priori éloignées des circuits de formation et de validation des compétences légitimement reconnues comme artistiques. C'est un vecteur de démocratie culturelle, libérant les individus à la fois de leur passivité de simples consommateurs de l'offre de musique commerciale et des critères de la sélection institutionnelle des talents (le circuit académique des Conservatoires, suspecté de faire le jeu des personnes « formatées » pour et par le succès scolaire, du côté de la

musique classique, et celui des multinationales du disque, du côté des musiques populaires). »
(op.cit. pp. 84-85)

La production de musique par le matériel électronique et notamment par la pratique du *sampling*, permet donc à une partie de la société emprisonnée dans des modes de faire et de penser restreints et conservateurs, de se libérer de ces anciens schémas. De ce fait, le *sampling* devient alors une manière de traduire l'émergence de cette liberté de penser et de produire dans la mesure où tout semble utile et efficace à prendre et à découper pour en faire une musique. Le *sampling* traduit aussi la légitimité de l'utilisation de quelque chose de déjà connu et apprécié par le public. Par la même occasion, il permet d'ouvrir ses utilisateurs à de nouveaux modes d'imagination et de partage de leur musique favorite en ne se restreignant pas dans un schéma enfermé qui dirait que la musique se doit d'être inédite et imaginée de toute pièce par son créateur. Ainsi, le *sampling* selon Jouvenet, peut alors être considéré comme étant une sorte de recyclage tant utilisé par de nombreux auteurs et non pas de bricolage :

« Pratique emblématique de cette bohème artistique très actuelle, souvent comparée au « bricolage » levi-straussien ou, dans une version plus politique, au « braconnage » décrit par M. de Certeau, le *sampling*, qui consiste justement à « récupérer » des sons pour les recycler en une œuvre personnelle, exprime en effet tout particulièrement cette dialectique de l'engagement et de la distanciation. Dans cette perspective, la musique est un art de la déconstruction-reconstruction, le prolongement d'une posture d'irrespect créative envers les objets, les catégories et les statuts qui fondent l'ordre social. Les compétences du musicien s'évaluent alors aussi bien à travers sa musique que par l'inventivité dont il fait preuve pour (dés)organiser les dispositifs de création et de réception, en marge des réseaux officiels. » (op.cit. p.92)

Le musicien de musique électronique fait donc émerger un nouveau modèle de revendication de sa liberté et de sa créativité. Du fait que le *sampling* soit une pratique de sélection et de désélection, l'artiste est alors amené à devoir, en quelque sorte, montrer sa capacité à modifier les idées conservatrices et traditionnelles de compositions musicales. Comme le dit l'auteur, l'artiste semble assumer une posture marginale et doit alors le prouver en détournant les règles de compositions basiques en piochant dans son imagination. Si la notion de bricolage est politique selon l'auteur, le recyclage, lui, renvoie à une notion de mise à distance des modèles déjà en place et invite l'artiste à reconstruire avec ce qui l'inspire, ce qui lui est propre et ce qui entre en résonance avec ses valeurs personnelles. Ainsi, le recyclage n'implique pas nécessairement un mouvement de résistance politique mais plutôt une manière personnelle de s'approprier des éléments qui existent et préexistent à l'artiste. Il ne s'agit donc plus uniquement de l'enfermer dans une relation de désaccord avec une

structure politique mais de lui ouvrir des relations d'innovation et de construction avec tout un monde artistique et créatif. De plus, Joseph Ghosn dans son ouvrage précédemment cité, considère que la musique électronique se base sur des pratiques d'expérimentations sonores. Ces expérimentations sont une manière de pratiquer le *sampling* et selon l'auteur c'est ce qui perturberait les musiciens traditionnels et conservateurs pour lesquels la musique s'écrit avant toute composition. Or ce n'est pas une musique qui se base sur les apprentissages du solfège, quand bien même certains artistes de musique électronique se servent de cet apprentissage, celui-ci n'est pas indispensable à ce style de production musicale. L'artiste veut produire une musique propre à ses convictions personnelles et c'est à cela qu'il s'en tient pour ne pas tomber dans le piège du commercial. En effet, une musique commerciale est mal vue par des artistes qui veulent produire comme bon leur semble. Une musique est considérée comme commerciale du moment qu'elle s'écoute trop, qu'elle est trop connue et qui dès lors perd de sa valeur. La valeur commerciale efface la valeur personnelle de l'artiste et il arrive que bien des fois l'artiste lui-même soit oublié. La volonté donc de tout artiste est de « posséder un produit connu » (Ghosn 1997, p.91) mais qui ne subit pas l'impact commercial. Le recyclage, ou le *sampling* est une technique qui se travaille et qui requiert plusieurs essais jusqu'à ce que le morceau révèle sa particularité et sa valeur inédite. Aussi, l'artiste est libre d'assembler les échantillons sans être obligé de suivre un modèle. L'assemblage des éléments recyclés formera alors un rendu traduisant quelque part les manières de penser et de percevoir le monde propre à l'artiste. La musique est leur monde et ils aiment devoir la construire et la manipuler comme ils l'entendent. Selon Dj Spooky, un autre interlocuteur de Peter Shapiro, il y a également une dimension temporelle à la pratique du *sampling* :

« Échantillonner, c'est comme s'envoyer soi-même un fax des débris sonores du futur. [...] Pour moi, l'échantillonneur est une sorte de machine à remonter le temps. C'est une façon de manipuler et de reconfigurer des morceaux du passé dans le présent, et de permettre aux permutations du présent de refléter vraiment ce que la musique pourrait devenir. Et te voilà en train de jouer avec le passé, le présent, le futur et l'imparfait du langage même. » (Dj spooky *in* Shapiro 2021, p.47)

Si l'échantillonneur est une machine à voyager dans le passé, l'échantillonnage ou le *sampling* sont des moyens pour tester et se déplacer dans différentes périodes. L'échantillon va se chercher dans différentes époques de la musique et en s'intégrant à un nouveau morceau semble ainsi accorder une tout autre époque. Le retour en arrière assez fréquent dans le *sampling*, d'ailleurs fortement encouragé par le *dig*, donnerait lieu à une sorte de manipulation du temps. C'est à dire qu'en piochant dans le passé, l'artiste donne lieu à plusieurs versions du présent et même du futur. Les artistes se plaisent donc à piocher des éléments du passé, qui se sont déjà fait, afin d'en créer quelque chose de nouveau

et donnant lieu ainsi à des versions actuelles de ce nouveau morceau. Le *sampling* est dès lors, une affaire de produire une nouvelle portion de passé. Concernant le futur, c'est l'effet que le nouveau morceau aura dans le présent qui créera l'aspect futuriste. L'artiste, en testant des sonorités et des textures dans son processus de création d'un morceau, peut tout à fait configurer des caractéristiques propres à des styles de musique. Jouer avec les différentes temporalités, pourrait peut-être bien être à l'origine de différents styles. Voici un point qui justifie le fait que la musique soit susceptible de se réinventer à chaque manipulation des différentes époques auxquelles elle se rapporte. Ainsi, le *sampling* comme le *dig* sont des manières de travailler et de produire la musique électronique dont la *house music*. De ce fait, ce style musical devient intemporel et maniable à l'infini.

Finalement, le *sampling* n'est donc pas une pratique qui se rapproche du bricolage qui fait référence à un principe de construction et de création mais plutôt d'un recyclage dès le moment où l'artiste utilise des débris musicaux déjà existants et ayant quelque part déjà eu une vie. L'enjeu du recyclage, et donc du *sampling*, est de pouvoir donner une seconde voire une troisième vie aux échantillons utilisés dans le recyclage. Sous le prisme du recyclage il est aussi possible de voir la notion de partage et de personnalisation de ce qui est à la fois accessible à tout le monde mais qui appartient véritablement à un seul artiste. Dans ce cas-là, l'enjeu du *sampling* n'est donc pas de s'attribuer ou de voler le mérite du morceau original mais bien de faire valoir son talent à réutiliser le morceau initial et par-dessus tout, à honorer le talent de l'artiste à l'origine du *sample*. Cette pratique peut néanmoins permettre à l'œuvre de voyager dans le temps et de renouveler le présent, c'est dès lors ce qui fera naître de nouveaux dérivés du style musical initial.

Enfin, si le *sampling* succède à la technique du *dig*, le *remix* se voit alors succéder au *sampling*. Le *sampling* est une technique spécifique à la musique électronique comme à la *house music*, et il permet de réinventer le présent à partir du passé. Le *remix* lui, semble présenter bien d'autres enjeux à la fois différents et complémentaires des deux autres techniques précédemment vues.

C) Le remix :

Si le *sampling* est une pratique d'emprunt et d'échantillonnage, le *remix* se trouve alors être une pratique d'assemblage et de « collage » de ces échantillons empruntés. Ceux-ci devront ensuite être intégrés à une « track » (une piste de musique) et donneront lieu à un morceau de musique inédit de l'artiste. Le morceau *remixé* est alors appelé *remix* et c'est ce qui permet de donner une seconde vie à un morceau de musique par un *sample* par exemple ou d'autres modifications d'éléments musicaux.

En effet, le *sampling* n'est pas nécessairement utilisé dans le *remix*, il n'en est qu'une possibilité. Le *remix* est donc le fait de reprendre un morceau de musique ou des éléments de ce morceau afin d'en faire ressortir quelque chose de nouveau à entendre. En ce sens-là, le *remix* peut donc aussi être perçu comme une forme de recyclage de productions musicales.

Le *remix* officiel et les autres formes de *remix*

Comme le *sampling*, le *remix* ne requiert aucun modèle ou apprentissage de solfège digne de la composition traditionnelle. Pour faire un *remix*, il suffit à l'artiste de s'en tenir à son imagination et à ses intuitions pour introduire sa touche artistique sur un morceau de musique déjà connu. J'ai rencontré Bohll ou Ten Kuidao l'année dernière (2021-2022) grâce à la radio Good Morning Toulouse à l'occasion du premier mémoire de recherche. Il a 26 ans et s'est initié lui-même à la production et au mix du haut de ses 17 ans. Paul a mixé dans beaucoup de lieux toulousains et dans tous type d'événement dans la mesure où son style de musique appartient autant au registre éclectique que celui de la techno. En 2020 il crée avec ses amis une association et label du nom de « Cluster traxx » permettant de répandre et partager leur musique. Pour lui, pouvoir vivre de cette passion que représente la musique électronique est un rêve à réaliser. Quand nous avons repris contact cette année-ci j'ai remarqué qu'il avait changé de nom de scène ou plus correctement, qu'il s'en était créé un autre « Ten Kuidao », en plus de « Bohll » qui était celui qu'il avait quand je l'ai rencontré. Il m'informe alors de ses manières de faire ainsi que ce que cela implique finalement :

Océane : « Pour en revenir au *remix*, sur quoi tu te bases pour faire un *remix* ? »

Bohll : « Franchement ça dépend. J'écoute toutes les pistes, tous les éléments et je garde ensuite ce qui me plaît. Tout ce que j'aime pas je l'enlève, je réfléchis pas. Et donc je vais garder l'élément qui me plaît pour ensuite l'habiller avec d'autres choses et le mettre ensuite dans des contextes différents. [...] Ça [le *remix*] sert surtout à faire de la musique et à la poster. »

Une fois de plus, on retrouve des aspects présents dans la pratique du *sampling*. D'une part, il s'agit de supprimer et d'ajouter de nouveaux éléments sonores et musicaux et d'autre part, c'est un processus de production qui est libre et propre à chaque artiste. Le *remix* est aussi révélateur de nouvelles dimensions dans la mesure où un morceau de musique modifié est un morceau de musique qui change de contexte de production et de sens artistique. De la même manière, le *remix* permet des

allers-retours entre le passé et le présent et a pour but d'actualiser un morceau qui n'est que trop connu. Or, bien qu'un *remix* puisse être à l'initiative d'un artiste, il peut souvent impliquer plusieurs artistes et entraîner ainsi un travail de collaboration. Bien qu'il soit une autre manière de faire de la musique, le *remix* se cantonne tout de même à des enjeux de légalité et de respect des droits d'auteurs. D'après mes interlocuteurs, pour faire un *remix*, il faut soit que l'artiste original demande à d'autres artistes de *remixer* un ou des morceaux qu'il a produits, ou l'inverse, c'est à dire qu'un *remix* peut aussi être à l'initiative d'un artiste qui souhaite *remixer* une production connue et il doit donc l'envoyer au propriétaire initial qui décidera si oui ou non il publie le *remix*. Néanmoins, selon Morgan Jouvenet dans l'ouvrage de 2004 précédemment cité, le *remix* n'en reste pas moins une manière de partager et de céder son œuvre à d'autres afin de voir celle-ci sous de nouveaux aspects :

« La musique se déconstruit et se reconstruit, morceau par morceau, en quelques clics de souris, la métaphore du « collage » s'effaçant parfois derrière celle de la sculpture ou de l'architecture. Dès lors, l'œuvre reste ouverte, malléable, et propose un matériau à exploiter dans un nouveau recyclage créatif. Elle est invitation à récréation, au *remix*. L'un des modes de valorisation des œuvres consiste d'ailleurs à les soumettre à de telles relectures, les versions « *remixées* » étant susceptibles de multiplier les occurrences des titres originaux, notamment en leur donnant accès à de nouveaux espaces de diffusion (radios et discothèques, surtout). Les artistes sont ainsi invités à jouer le jeu des échanges musicaux, à mettre leurs productions entre les mains de leurs pairs. » (Jouvenet 2004, p.83)

Le *remix* fait alors l'objet de modifications et de multiplications des manières de créer un morceau de musique recyclé. Quand bien même cette pratique représente un tout autre tournant artistique et technique par rapport à la musique classique ou traditionnelle, elle se cantonne tout de même à des règles de respects de droits d'auteurs au même titre que le *sampling*. Dans le domaine du *remix*, la question des droits d'auteurs est moins trouble dans la mesure où cela concerne l'intégralité du morceau produit de l'artiste original. Il s'agit de travailler directement l'intégralité du morceau en y ajoutant des éléments propres aux artistes qui *remixent* ou, il s'agit simplement de modifier le morceau en lui-même toujours à la manière de l'artiste qui retravaille la production musicale. Le plus important dans le *remix* c'est toujours d'apposer son style artistique sans faire le même style que le morceau initial. Voyons d'une manière générale et selon Gaba, comment fonctionne le *remix* et la protection des droits d'auteurs qui s'en suit :

Gaba : « Quand tu demandes à un artiste de te *remixer* c'est parce que tu aimes bien son style et que tu sais que le *remix* va être dans ce registre-là. C'est une vision des choses ... Moi il y a un artiste qui me plaît beaucoup et qui jouait que des musiques *house* de l'époque et moi je

joue que ses *remixes* à lui... Puis, tu demandes à un gars de te *remixer* et parce qu'il est un peu connu bah ça va faire découvrir l'artiste original aussi à sa communauté quoi donc c'est quand même ... ça amène un truc en plus. C'est toujours une bonne idée je trouve.

Océane : « Moi je pensais que c'était le *remixeur* qui justement avait l'idée de *remixer* ... »

G : « Ça dépend ... Ça marche dans les deux sens. Quand t'as des *remixes* qu'on appelle « officiels » (qui sont sur Spotify...), globalement les trois quarts du temps ce sont les artistes originaux qui ont demandé à d'autres de faire des *remixes*, soit via les labels qui connaissent un tel ou alors, c'est l'artiste qui dit directement par qui il veut être *remixé*. Donc il fait une liste, le label écoute et donne son accord. Après ce qui arrive aussi c'est qu'il y a des *remixes* qui sont sortis et que le mec a *remixé* sans demander donc qui n'a pas le droit normalement. Donc il le met gratuitement sur Soundcloud donc ce n'est pas commercialisé et comme ça l'artiste original peut l'écouter et s'il trouve qu'il est pas mal il décide de le sortir et donc de le commercialiser. Ça arrive, c'est rare mais ça arrive. »

O : « Oui puis il y a la question des droits d'auteurs qui entrent en jeu aussi... »

G : « Oui et puis globalement tu as le droit de faire un *remix* et de le sortir si derrière tu fais pas de commercial, si tu vas pas faire de l'argent dessus ... moi j'ai fait des *remix* de gars connus comme ça que j'ai mis sur Soundcloud en téléchargement gratuit et c'est pour te booster un petit peu, mais tant qu'il y a pas de but commercial derrière normalement ça va. Ça arrive qu'il y ait des labels tellement costauds que les algorithmes de Soundcloud ou Youtube détectent que t'as pas le droit de le faire parce que l'original appartient à tel label et du coup ils te le strikent [ils enlèvent le morceau]. Moi ça m'est déjà arrivé, mais c'est quand ça concerne une major. Par exemple, *remixer* un Lady Gaga alors que t'as pas les droits, même si derrière il n'y a pas de but commercial, que c'est juste pour faire kiffer, des fois ils te le strikent. Mais au niveau des droits quand l'artiste original écoute et qu'il te dit « il est bien ton *remix* viens on le sort » ce qui se passe c'est que du coup ils [les labels qui travaillent avec l'artiste] font une vraie sortie sur les plateformes. Moi ça m'est arrivé avec Tchami : il organisait un concours de *remix* d'un morceau à lui et j'ai fait un *remix techno* parce que j'avais envie d'un truc *techno* et en gros je lui ai envoyé le *remix*, il m'a donné son avis dessus et il m'a même conseillé des modifications pour l'améliorer. Ensuite, tu peux aussi sortir un *remix* officiel au culot, c'est à dire que t'adores un morceau, donc tu vas faire un *remix* illégalement du coup à l'origine et tu vas l'envoyer au label ou artiste original et donc s'il se trouve que c'est le coup de cœur, que ça leur plaît, l'artiste original va dire à son label que ce *remix* lui plaît et donc le label le sortira probablement s'il est aussi d'accord. »

Il y a donc trois motifs qui motivent les artistes à faire un *remix* : un artiste demande à un autre ou à d'autres de le *remixer*, un artiste propose de lui-même son *remix* à celui qu'il *remixe* (auquel cas le *remix* doit être validé par le propriétaire ou le label) ou encore, un artiste *remixe* le morceau d'un autre sans avoir les droits sur ce morceau et le publie alors gratuitement, sans but commercial. Dans ce dernier cas cependant, l'artiste peut voir son morceau être retiré en fonction de l'importance du label ou de l'artiste correspondant aux ayant droits. Aussi, c'est un des aspects qui touche au respect du travail d'autrui et c'est bien là ce qui pose la question des droits d'auteur comme il est question

avec le *sampling*. Les artistes doivent alors collaborer afin de ne pas être pénalisés et c'est donc ce que les conditions des droits d'auteurs encouragent. Néanmoins, les différentes manières de faire un *remix* portent tout de même des noms différents : le *remix* officiel, le *bootleg* et l'*edit*. Concernant le *remix* officiel il s'agit d'un *remix* qui se fait dans les règles de respect des droits d'auteurs et en collaboration avec l'artiste original et qui implique donc de produire de l'argent. L'*edit* est un *remix* non officiel c'est à dire qu'il ne requiert pas de demande de droits d'auteurs à condition que le *remixeur* le partage et le publie gratuitement ou le garde pour lui seulement. Le *bootleg*⁷ (« contrefaçon, piratage » en anglais) est cependant une pratique illégale car elle implique le vol ou l'usurpation d'un morceau de musique ou d'un *sample*. Il ne s'agit donc plus d'emprunter et de retravailler une production musicale ou une portion de celle-ci mais bien au contraire, de se l'approprier. Ce qui se révèle dans un second temps est l'importance de la dimension économique apportée aux différentes formes de *remix* et aux sanctions qu'elles peuvent subir. La sanction est présente dès le moment où l'argent est impliqué plus que l'identité de l'artiste ne semblerait l'être. Si le *remixeur* doit demander l'autorisation au propriétaire, c'est qu'il y a une question de redevance et de partage de droits d'auteurs par le biais financier qui entre en jeu.

Faire voir de nouvelles choses

Bien que le *sampling*, à la différence du *remix*, laisse des questions juridiques en suspens, le *remix* lui, semble être plus encadré dès le moment où il n'englobe pas la même quantité d'un morceau original à retravailler. Le *sample* n'est qu'une portion de morceau alors que le *remix* est la totalité du morceau. Néanmoins, le *remix* n'en reste pas moins, une technique révélatrice d'une autre manière pour les artistes, de recycler et de montrer d'autres styles et d'autres dimensions d'un morceau de musique initialement connu. Le *remix* peut ainsi donc se rapprocher de la notion de DIY de Sarah Benhaïm dans son article *DIY et hacking dans la musique noise. Une expérimentation bricoleuse du dispositif de jeu* publié en 2019. Elle explique dans cet article que le DIY⁸ vient du mouvement punk des années soixante-dix et qu'il traduit une passion à organiser et modifier le matériel qui leur permet de faire leur musique dite « bruitiste ». Bien que, dans le cadre de cette recherche, ce ne soit pas du

⁷ On parle aussi de *bootleg* quand il s'agit d'enregistrement illégal d'un concert de musique qui est ensuite rendu public, car il n'a impliqué aucun accord ou aucune signature.

⁸« Do It Yourself »

DIY directement sur des machines (bien que cela ait pu se faire avant l'arrivée du *digital*), en *house music* et dans le *remix*, le DIY se placerait plutôt du côté de la production ou de la reproduction d'un morceau de musique. L'art de pouvoir faire quelque chose par soi-même concerne donc le producteur de *noise* comme l'électroniste mais à des niveaux différents de composition de la musique. De ce fait, on retrouve dans la *house music* (comme dans la *noise*) « une intrication globale des ressources créatives et économiques qui relèvent du *DIY* et se revendiquent d'une autonomie et d'une autodidaxie non sans lien avec l'éthique hacker » (Benhaïm 2019, p.19). Le *remix* se base sur des expérimentations et de la créativité, il est rare qu'un artiste reste sur ses premiers élans dans la production d'un *remix*. Bien souvent il préfère avoir plusieurs pistes de musique avec différents apports artistiques pour ensuite sélectionner un ou deux morceaux sur lesquels travailler. Certains artistes préfèrent donc procéder par élimination pour mieux élaborer la technique du *remix*. La pratique du DIY semblerait donc rassembler le style *noise* et *house* également autour de la notion de non-piratage. Ainsi donc, si le DIY n'est pas une culture du piratage et du vol le *remix* ne l'est pas non plus :

« L'expérimentation bruitiste [...] se trouve ainsi une forme de hacking non pas pris au sens plus restreint de « piratage » apparenté au monde informatique, mais redéfini à l'aune des pratiques DIY dans une optique bricoleuse, *low-tech* et imprégnée des principes de recyclage et d'apprentissage autonome. » (*ibid*)

En effet, la *noise* et la *house* semblent alors être des musiques d'expérimentation, de personnalisation et d'indépendance. Dans la pratique du *remix*, ce qui est le plus encouragé et recherché par les artistes est l'apport personnel apporté au *remix*. Celui-ci doit alors être à l'image du *remixeur* tout en conservant la base de l'artiste original. Aucun des artistes impliqués ne doivent se retrouver effacés du *remix*. Il arrive aussi que plusieurs artistes en *remixent* un seul, or n'ayant pas eu ce cas-là parmi mes interlocuteurs je ne me permettrai pas de développer ce sujet. Cependant, Max Galina, un de mes interlocuteurs qui est dj et producteur en *organic house* et *meditative house* m'affirme que le *remix* représente un défi. J'ai rencontré Max par l'intermédiaire de Sara (que je présenterai à l'occasion de cet écrit) qui m'a conseillée d'aller lui parler de mon travail de recherche. D'ailleurs Max et Sara prévoient de monter un projet artistique ensemble dont j'ignore encore le contenu, ils n'ont pas souhaité en dire davantage à ce sujet. Max était dj résident pendant quelques années à Toulouse mais ayant d'autres projets professionnels, il a arrêté cette activité pour se dédier à la production musicale. Il a pu de nombreuses fois, mixer ou intervenir lors de soirées pour des réglages ou encore parfois pour « dépanner » quand il n'y avait pas assez d'artistes qui pouvaient venir mixer. Il a donc de l'expérience en mixage, mais aussi en méditation et relaxation et faisait également beaucoup de

séances d'accompagnement personnel. Sa vie tourne intensément autour de la musique et pour lui c'est un véritable « cadeau du ciel » sans lequel il ne peut vivre. Max fait aussi du *beatmaking* et vend parfois aussi ses productions musicales, il lui arrive de faire ce qu'il appelle le « producteur fantôme » c'est-à-dire de faire des productions non rémunérées pour des artistes de rap ou d'autres formats au contenu musical. Il a pu à de nombreuses occasions faire des *remix* officiels ou non officiels et ce qu'il aime alors dans cette manière de travailler c'est le défi qu'elle représente :

« Maintenant je reprends que des trucs qui me parlent. C'est pour honorer le travail déjà existant, et c'est aussi un défi de réussir à créer quelque chose d'un peu différent. C'est ce côté challenge que j'aime beaucoup. » (Max Galina)

Le challenge selon l'artiste, se place donc dans le fait de devoir apposer son empreinte artistique sur un travail étant déjà doté d'une empreinte artistique. Pour Max faire un *remix* revient aussi à honorer et remercier l'artiste pour avoir créé le morceau de musique. En effet, ce n'est pas le but du *remix* d'effacer l'artiste original mais bien au contraire de pouvoir s'intégrer dans le travail de cet artiste initial. Là est tout le défi et l'enjeu du *remix* et ce n'est qu'en parvenant à intégrer son empreinte que le *remixeur* pourra se faire connaître davantage. Pour cela, Max se base sur des éléments qui lui plaisent et qui lui donnent envie. Il préfère aujourd'hui *remixer* des musiques qu'il affectionne et qui l'inspirent, c'est en faisant à partir de ce qui lui parlera du morceau qu'il parviendra à en faire ressortir un nouveau. Il doit donc créer du nouveau à partir de ce qui est déjà connu et faire apparaître deux artistes en travaillant seul. Le *remix* devient alors une manière artistique de travailler qui donne à l'artiste la liberté de laisser parler ses inspirations et ses manières de faire de la musique même s'il ne s'agit pas d'une production de toute pièce de l'artiste *remixeur*.

Le *remix* prend alors la forme d'une œuvre originale mais « personnalisée selon les aspirations musicales de chaque artiste » (op.cit. p.28) et c'est là pour l'auteur, ce qui fait aussi que « la confection électronique DIY est en effet appréhendée comme un gage de liberté quant aux choix des effets, des textures et des combinaisons sonores à adopter. » (*ibid*). Étant libre d'utiliser le matériel, les échantillons, les techniques ou les instruments qu'il souhaite et qui lui plaisent, l'artiste peut ainsi créer un nouvel univers en accord avec ce qu'il ressent et ce qu'il veut montrer de la musique originale. Cette pratique est aussi effectuée dans le but de s'accorder avec l'artiste initial tout en s'en différenciant, c'est ce qui, selon Gaba, permettrait alors de faire voir et écouter de nouvelles choses :

Océane : « Est ce qu'il y a comme un défi de dépasser le morceau de musique de base ?

»

Gaba : « Alors « dépasser » de toute façon c'est pas toi qui le dira c'est ce que vont penser les gens derrière etc. Mais c'est pas le but d'un *remix*. Le but d'un *remix* c'est de refaire parler de l'artiste original, de créer une vision nouvelle de l'original et d'être joué aussi en club ou à la radio qui n'est parfois pas vraiment possible avec l'œuvre originale. Souvent ce qui arrive aussi c'est que tu as des artistes que tu aimes bien ... par exemple il y a un *remix* je sais pas si tu connais London Grammar, j'adore, la voix de la fille est magnifique mais c'est pas possible de jouer ça pour moi par exemple...

O : Il y a un morceau super connu aussi c'est *Hey Now*⁹ remixé par Arty...

G : C'était Riva Starr qui avait fait ce *remix* [il me montre alors sur son téléphone le titre du morceau dont il me parle *If you wait*¹⁰], c'est un vieux truc pas hyper connu mais le *remix* est incroyable je trouve mais l'original est impossible à jouer quoi ...Le *remix* permet aussi aux artistes de jouer tu vois. Donc non un *remix* c'est pas forcément pour dépasser l'artiste puis surtout que bien souvent l'artiste aussi c'est rare qu'il demande à des mecs de son style de faire des *remixes*. Ils vont toucher et piocher dans les trucs qu'ils aiment bien à droite à gauche. Moi je fais pas pareil que Tony Romera par exemple et il a demandé à d'autres mecs qui font pas pareil que moi [pour le *remixer*¹¹] fin tu vois c'est pour avoir des visions différentes du truc. »

Aussi, selon Gaba le *remix* sert à pouvoir faire en sorte qu'une musique originale puisse être diffusée en club ou autre et ainsi à multiplier les supports et les lieux dans lesquels le public peut avoir accès à cette musique. Selon Morgan Jouvenet, l'intérêt du *remix* est aussi donc de pouvoir « formuler des propositions artistiques alternatives » (Jouvenet 2004, p.92). J'ajouterai aussi, de proposer de nouveaux supports d'écoutes et de nouvelles manières d'être au contact de la musique. Dans la mesure où le *remixeur* semble offrir une nouvelle chance au morceau original d'être connu, écouté et surtout dansé, l'objectif d'un *remix* serait donc aussi de permettre aux personnes de pouvoir danser sur un morceau de musique qui ne l'avait jamais été auparavant. Ainsi, le *remix* permettrait de pouvoir faire naître de nouvelles dimensions et de nouvelles manières d'agir et d'être sur un morceau de musique à la fois conservateur et différent de l'original. Je me suis alors intéressée au concept du « morphing » de Sandywell et Beer¹² (2005) utilisé par Nick Prior¹³, dans son ouvrage *Musiques*

⁹London Grammar, *Hey now in If you wait* (2013) :

<https://www.youtube.com/watch?v=nMEHJPuggHQ&pp=ygUXbG9uZG9uIGdyYW1tYXlgaGV5IG5vdyA%3D>

London Grammar, *Hey now (Arty remix)* (2014) :

https://www.youtube.com/watch?v=hzo1_maqV_w&pp=ygUXbG9uZG9uIGdyYW1tYXlgaGV5IG5vdyA%3D

¹⁰London Grammar, *If you wait* :

<https://www.youtube.com/watch?v=SW9W1VMysgg&pp=ygUbbG9uZG9uIGdyYW1tYXlgaWYgeW91IHdhaXQg>

London Grammar, *If you wait (Riva Star remix)* : <https://youtu.be/ZnoyXF21p0A>

¹¹Tony Romera a sorti son album *Introspection* en 2021 et en 2022, il sort une version *remixée* de ce même album intitulé *Introspection remixes*, fait par de nombreux artistes. Chacun de ces artistes ont alors repris à leur manière des morceaux de son album.

L'album original : https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lmS0Ar8g9KVTlhuA7Nq1AsvqaZbCrhfb8

L'album *remixé* : https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mY0Aof_8cOzJ2FKBiaOcDB6JTeqUafhb8

¹²Barry Sandywell et David Beer sont tous deux professeurs en sociologie à L'université de York.

¹³Professeur de sociologie culturelle rattaché au département des sciences sociales et politiques à L'université d'Edinburgh. Il s'intéresse à des thématiques telles que les paysages sonores rattachés à différents lieux, les théories sociales, et la sociologie de la musique.

populaires en régime numérique paru en 2012. Dans cet article, Prior analyse les impacts et les changements apportés par l'utilisation plus fréquente du numérique dans le domaine de la musique. Il cherche alors à développer les différents aspects de ces changements ainsi que les différentes sphères qu'il touche. Il utilise donc le concept de « morphing » pour expliquer les naissances des sous-genres et des différents styles musicaux via l'utilisation de diverses techniques effectuées avec des supports numériques :

« D'après Sandywell et Beer, on peut identifier trois types de *morphing* : l'*intra-morphing* lorsque l'interprète remodèle sa musique à l'intérieur des conventions existantes d'un genre spécifique (par exemple Jay-Z passant du hip hop « underground » au hip hop « grand public »). L'*inter-morphing* s'opère entre genres (un groupe de rock indé qui se transforme par exemple en groupe d'électronica). Enfin, le *trans-morphing* qui se produit lorsque de nouveaux genres ou styles sont créés par la combinaison de nombreux autres styles (la création d'un hybride entre la pop et l'opéra dans le cas des Opera Babes en est une illustration). » (Sandywell et Beer in Prior 2012, p.85)

Le *remix* présente alors deux types de morphing utilisés par Sandywell et Beer. La pratique peut d'une part, se comprendre comme faisant preuve d'un *intra-morphing* dans la mesure où le *remixeur* doit retravailler le morceau initial tout en le mettant « à sa sauce ». D'autre part, le *remix* peut aussi faire preuve de *trans-morphing* car l'assemblage et la collaboration de différents styles ou genres musicaux permettent de créer un nouveau style musical, soit des sous-genres. Par exemple, c'est le cas pour la *disco house* qui est un mélange des influences du style *disco* inscrites dans un contexte plutôt *house music*. Il en va de même pour la *tech house* qui est un mélange entre le style *techno* et la *house music* mais qui présente évidemment des différences avec les autres sous-genres. Or, d'un point de vue général, dans la musique électronique et la *house music*, il s'agit d'un *inter-morphing* dans la mesure où les artistes peuvent prendre différents noms de scènes et pratiquer différents styles musicaux. Quoi qu'il en soit, le style musical est retravaillé grâce au style différent de l'artiste dans le contexte du *remix*. D'une part, les artistes sont sollicités parce qu'ils présentent des styles et des manières de faire différentes de celles des artistes qui leur demandent un *remix*. D'autre part, les artistes aiment *remixer* par eux-mêmes, un morceau de musique en lui injectant une dose d'un style qui leur est propre afin de pouvoir montrer de nouvelles choses et de souligner le travail fait par l'artiste initial. De ce fait, ces artistes qu'ils soient des *remixeurs* ou des « artistes originaux » contribuent à la transformation du style musical, voire à la création d'un nouveau genre ou d'un nouveau sous-genre par la mise en avant de leur propre style artistique :

« Le style se transforme en informations malléables pouvant être greffées, reconfigurées et retravaillées en un nombre illimité de combinaisons, ce qui permet aux « bricoleurs » professionnels et amateurs de créer leurs propres mondes musicaux. » (Prior 2012, p.86)

La reconfiguration et la modification de différents aspects du style musical permet donc à celui-ci de subir une métamorphose. Les artistes alors spécialistes du bricolage dans l'extrait de Prior ou du recyclage dans le cas de Benhaïm ou de Jouvenet, sont alors des acteurs qui permettent de renouveler le genre musical tout en façonnant leur art et leurs manières de le créer. La pratique du *remix* est alors une pratique qui fait émerger de nouveaux styles musicaux et ainsi de nouvelles logiques sociales susceptibles d'en naître. Cependant, bien qu'il présente une infinité de possibilités, le *remix* à tout de même des limites pour certaines et certains de ses artistes. En effet, pour mes interlocutrices et interlocuteurs, le *remix* apparaît comme trop limitant ou trop commercialisant. Le *remix* peut parfois inspirer l'artiste mais il peut aussi le freiner dans sa dynamique de production. C'est le cas pour Max Tenrom, un des artistes toulousains avec qui j'ai pu discuter. J'ai rencontré Max Tenrom par l'intermédiaire de Berengère (que je présenterai aussi à l'occasion). Il fait partie de mes interlocuteurs qui ne se limitent pas à un seul style de musique. Il joue du piano, des percussions et il s'inspire de styles tels que le *rock*, le *jazz*, la *world music* et bien d'autres tout en les intégrant dans ses productions. Il vit de sa musique et de la scène depuis maintenant quatre ans après avoir suivi une formation de gestion des logiciels de musique électronique à Toulouse. Étant un artiste qui déborde d'inspiration et de paysages sonores imaginaires, il m'avoue qu'il se perd facilement en faisant des *remix* parce qu'il doit se cantonner au morceau ou à des aspects de ce morceau initial :

Max Tenrom : « Je suis du genre à aimer finir ce que je commence. Sinon je supprime à la moitié du travail. Si je ne le sens pas je supprime tout. Je pense qu'il faut avancer dans la musique sinon tu perds l'objectivité. A force de l'écouter, de l'écouter, de l'écouter tu ne repères que les mauvais détails. Donc il y a un moment il faut y aller, enchaîner le truc et puis passer à autre chose quoi. C'est plutôt ma philosophie de la musique. [...] J'aime bien partir et repartir de zéro, j'aime bien faire place nette et recommencer un truc neuf quoi. »

Océane : « Dans un *remix* si tu refais quelque chose de plus neuf, est-ce que ça renouvellerait pas le morceau justement ? »

MT : « Si si totalement ! Tu peux même prendre des morceaux qui ont un peu marché et peut-être que tu arriverais à faire des choses pour que ça marche encore mieux. Mais comme je te disais j'aime bien recommencer des trucs neufs quoi, pas trop revenir ... A chaque fois je vais vouloir repartir sur un nouveau truc qui va être totalement différent. C'est pour ça aussi quand on me propose un *remix*, souvent je m'éloigne un peu trop de l'original et j'ai du mal à garder vraiment l'univers de l'original. Donc ouais je suis plutôt du style à partir à chaque fois sur des trucs un peu différents, même sur mes propres sorties. »

Selon les propos de Max Tenrom, le *remix* semble artistiquement le limiter. Pour faire un *remix* il faut garder des éléments du morceau de base, on ne part alors pas de zéro et c'est ce que mon interlocuteur à du mal à faire lorsqu'il fait un *remix*. En effet, dès le moment où le *remix* semble offrir à Max de nouveaux horizons à la production, il semble être plus facile de divaguer et de se perdre dans les différentes destinations musicales que lui inspirent le *remix*. La difficulté pour Max n'est donc pas dans le fait d'ajouter de nouveaux éléments à un morceau connu mais bien de devoir conserver quelques éléments clés afin que le public puisse reconnaître le morceau *remixé*. Le cadre que pose et impose le *remix* restreint l'artiste qui fait preuve d'une grande imagination et qui doit pouvoir articuler son style à celui de l'artiste qu'il reprend. Quand bien même un *remix* donne l'effet d'un renouvellement d'une musique connue, dans sa production, il n'est pas un travail qui commence au point zéro. Bien souvent c'est aussi un argument qui fait que certains artistes ne sont pas intéressés par cette pratique qu'ils jugent être trop commerciale ou du moins, qui représente le risque de tomber dans le commercial : le trop entendu, le trop vu et finalement, le peu personnel. Sara est une étudiante en architecture, elle a 30 ans et je l'ai rencontrée par l'intermédiaire de la radio Good Morning Toulouse. Je l'ai rencontrée pour la première fois à l'occasion d'une réunion de la radio à l'attention des nouveaux arrivants. Nous avons de suite discutée de mon mémoire et elle m'avait informé qu'elle faisait aussi son mémoire sur la musique en le combinant à l'architecture. Ce point commun nous a fait expliquer davantage notre passion pour la musique électronique. De par ses nombreux voyages, elle me confie ses expériences avec la musique ainsi que la relation qui s'est créée au fil des années. A présent elle ne peut plus imaginer sa vie sans sa musique. Ayant découvert les joies du dj set depuis peu, elle s'est davantage engagée dans la voie de la musique électronique. Ce qui la fascine surtout lors de ces soirées dj set, c'est l'énergie et l'amour partagé avec le public. Elle évoque ces moments d'une manière extrêmement sensible, sincère et touchante.

Or à la différence des autres de mes interlocuteurs, elle n'écoute ni ne fait de *remix*. Elle a un rapport tellement personnel avec sa musique qu'elle en aurait du mal à devoir céder une partie ou du moins, à entendre autre chose que ce qu'elle a produit. Aussi, elle conçoit le *remix* comme quelque chose de l'ordre de s'approprier l'œuvre initiale quand pour d'autres il s'agit d'en faire ressortir quelque chose de différent :

Océane : « T'as déjà essayé de faire des *remixes* ? »

Sara : « Non, parce que ça ne me plaît pas. »

O : « Pourquoi ça ne te plaît pas ? »

S : « Je ne saurai pas m'approprier le travail de quelqu'un d'autre surtout pour essayer d'en faire un autre truc...

O : « Tu le prendrais mal si on *remixait* tes morceaux par exemple ? »

S : « Non parce que quelque part c'est flatteur. Mais je sais pas, tes sons c'est comme tes enfants quelque part. T'as mis des mois avant de retranscrire une émotion, ou alors c'est un son qui est venu un soir où il s'est passé quelque chose dans ta vie ... et donc que quelqu'un vienne y mettre sa pâte parfois sans te demander ... C'est intime quelque part ... »

Dans un premier temps, Sara envisage le *remix* comme un risque de saboter l'œuvre originale. Elle me confie le fait qu'elle-même aurait peur de, quelque part, ne pas respecter l'artiste à l'origine de l'œuvre qu'elle *remixe*. Cependant, la peur de saboter l'œuvre originale révèle que l'enjeu majeur du *remix* est d'honorer le travail d'un artiste. Dans un second temps, Sara aurait du mal à céder son travail à un autre de peur que celui-ci sabote à son tour ce travail dans lequel elle s'est tant impliquée. Bien qu'elle soit une vision différente de celle de mes interlocuteurs précédents, elle n'en est pas moins une vision légitime et révélatrice du rapport que Sara entretient avec sa musique. En effet, Sara considère sa musique comme ses propres enfants dans la mesure où ils mettent des mois à prendre forme et impliquent une multitude de vécus, à la fois corporels et émotionnels. Un morceau de musique requiert tout un tas d'expériences et d'états d'esprits avant de naître et c'est pour cela que pour Sara, céder une partie de ses morceaux reviendrait quelque part à effacer ou compromettre tout ce à quoi ses morceaux feraient allusion. Ce sont ses morceaux à elle, dans lesquels elle s'est profondément investie et pour lesquels elle a peut-être dû s'impliquer plus que ce qu'elle ne l'avait imaginé. Ce qui fait aussi que Sara ne pratique pas de *remix* peut aussi être le fait qu'un *remix* n'est pas une activité solitaire à la différence de la production musicale. Dans la mesure où le *remixeur* doit se baser sur un travail déjà existant et doit s'adapter aux avis de l'artiste original, on peut comprendre que cela n'attire pas tous les artistes. Pour Sara, peut-être est-elle une artiste plus solitaire et discrète que d'autres ? Ou peut-être n'a-t-elle pas envie de se heurter à des relations conflictuelles ? Quoi qu'il en soit, ses musiques sont profondément significatives de ce qu'elle est et de ce qu'elle vit et à vécu en les produisant, et c'est ce qui justifierait le fait qu'elle se trouve être réticente à l'idée de les voir être modifiés par quelqu'un d'autre qu'elle.

Finalement, même si les artistes expriment des opinions différentes et toutes autant légitimes, ils entretiennent la valeur phare du *remix* qui n'est autre que celle de respecter et de célébrer le travail de l'artiste original. De la même manière qu'il célèbre un artiste ou son œuvre, le *remix* permet aussi de les commémorer et de leur rendre hommage.

« *J'ai rêvé d'être un monument
sans passer par les armes
et leur maniement* »
Lefa featuring Vald, in *Bitch*.

Le remix comme une forme de commémoration :

Dans la mesure où le *remix* est une pratique d'emprunt et de travail d'un morceau déjà existant créée par un autre artiste que celui qui le *remixe*, j'ai à présent souhaité voir le *remix* au regard de la commémoration. C'est-à-dire que j'ai remarqué qu'il existe dans le *remix* des procédés de commémoration au sens large du terme. Il s'agit de considérer la commémoration comme étant un acte dans l'optique de se souvenir de quelqu'un et de rappeler ses actions (bonnes ou mauvaises) dans le monde. Or, on ne peut aborder la commémoration sans évoquer le monument prévu à cet effet. D'après Aloïs Riegl, historien de l'art, dans son ouvrage *Le culte moderne des monuments*, paru en 2001, la commémoration permet l'immortalisation d'une personne, ou dans le cas de la musique, de son œuvre. En effet, le monument permet de matérialiser et d'ancrer l'événement (à commémorer) et ainsi d'être à jamais inscrit dans le présent et de pouvoir alors perdurer dans les esprits des générations suivantes (A.Riegl 2001). Je tenterai donc de démontrer que le *remix* peut apparaître comme une manière de commémorer et de rendre hommage à un artiste de *house music*, et plus largement de musique électronique. Dès le moment où le *remix* permet de respecter et d'honorer un artiste et son travail, on peut voir dans ce témoignage de respect une forme de commémoration. Si un morceau ou une portion de ce même morceau est *remixé*, c'est qu'il présente un certain potentiel pour l'artiste qui souhaite le reprendre. Aussi, comme il est rare qu'un *remix* soit effectué dans des styles musicaux similaires, cela traduit le fait que le *remix* dépasse les styles de musique et traverse le temps, les années. Ce processus se justifie par des changements de rythmiques, de mélodies, d'instruments, de percussions... dans une optique de donner quelque chose de nouveau à entendre et à expérimenter. L'historienne des théories et des formes urbaines et architecturales Françoise Choay, écrit dans son article *L'allégorie du patrimoine*, parut en 1992, que le monument perdure dans le temps et exige un rappel du passé dans le présent. De ce fait le travail du *remix* donne l'effet d'aller-retour dans le temps et c'est ce qui fait d'ailleurs perdurer le passé dans le présent tout comme le monument (Choay 1992)

dans la mesure où « le culte de la commémoration prétend à l’immortalité, au présent éternel. » (Riegl 2001, para.7). Le *remix* permet alors de ne pas oublier l’artiste qui a joué un rôle majeur et a eu un impact mémorable sur le public et les autres artistes en les inspirant, en les faisant danser et éprouver des émotions. Par conséquent, il s’agit donc aussi de permettre à un public de se remémorer l’artiste (Choay 1992), de s’en souvenir grâce au *remix*. Ainsi, cette pratique présente une manière de rendre hommage et de commémorer des artistes à la manière d’un monument. Selon les propos de Michel Bruneau¹⁴ et Kyriakos Papoulidis¹⁵ dans l’article *La mémoire des patries inoubliables*, publié en 2003, un monument est érigé par un collectif afin d’inviter au travail de la mémoire et à transmettre par l’émotion, l’événement ou l’identité inscrite sur le monument. Celui – ci est donc un réceptacle d’une mémoire vivante à la fois individuelle et collective construit pour pérenniser l’identité de l’événement ou la personnalité qu’il représente et qu’il rappelle (Choay in Bruneau et Papoulidis 2003). Quand bien même l’artiste commémoré n’est plus de ce monde, son œuvre perdure et c’est bien par le biais de celle-ci qu’il est symbolique et significatif de faire perdurer l’artiste. En musique, la plupart du temps, il s’agira de l’ancrer dans une communauté, celle du public et des artistes afin d’immortaliser le vécu et le talent de l’artiste. Cependant, le monument n’est non pas une incarnation de l’œuvre ou de l’artiste mais plutôt un marqueur de l’impact de ces deux – ci. C’est aussi ce qui fait que l’on évoque encore des célébrités une décennie après ou encore, que l’artiste devient davantage célèbre après sa mort. Si une musique *remixée* permet de maintenir en vie la personnalité ou du moins le talent artistique de l’artiste, dans quelle(s) mesure(s) un *remix* ne peut – il pas faire l’objet d’une forme de monument ? Quand bien même, la musique ne se matérialise pas au même titre que le monument, les diverses manières de rendre hommage permettent par bien des façons de se souvenir de l’artiste et de son œuvre. Le monde de la musique possède bien d’autres manières de rendre hommage à ses acteurs que par l’émergence de statues, de musées ou de sites uniquement dédiés à l’artiste. Prenons à présent l’exemple du célèbre électroniste Avicci (*electro house, progressive house et folktronica*) décédé en 2018 d’un suicide déclaré selon la presse. Différents hommages lui ont été adressés depuis sa mort. Le jeune artiste suédois a été commémoré notamment par la carillonneuse de la cathédrale Dom Tinter à Utrecht au Pays – Bas le 21 avril 2018¹⁶. Au lendemain de sa mort, les cloches de la cathédrale chantaient ses trois morceaux les plus connus : *wake me up*¹⁷, *whitout you*¹⁸ et *hey brother*¹⁹. Aussi, de nombreux artistes touchés par sa disparition ont rendus hommage à Avicci

¹⁴ Directeur de recherche au CNRS et géographe.

¹⁵ Historien et linguiste.

¹⁶Lien vers la vidéo de la cathédrale :

<https://www.youtube.com/watch?v=iTmamhtnHmI&pp=ygUbaG9tbWFnZSBhdmljY2kgY2F0aMOpZHIhbGUg>

¹⁷https://www.youtube.com/watch?v=IcrbM11_BoI&pp=ygUKd2FrZSBtZSB1cA%3D%3D

¹⁸<https://youtu.be/WRz2MxhAdJo>

¹⁹<https://youtu.be/WRz2MxhAdJo>

durant leur tournée mondiale. Pendant leurs *sets*, ils diffusaient un ou plusieurs morceaux très appréciés et connus de l'artiste.

L'art comme étant un moyen de rendre hommage a été étudié par Théo Barrière, étudiant en journalisme à Paris, dans l'article « Art et commémoration, l'art rend – il hommage ? » publié en 2018²⁰. Pour le jeune étudiant, l'art est une manière d'entrer en résonance avec des souvenirs tous aussi divers les uns que les autres. L'important n'est donc pas qu'il y ait un seul et même souvenir, mais bien au contraire, que les souvenirs soient singuliers et multiples. Ainsi, l'art ou le *remix*, rendent libre l'interprétation et la manière d'expérimenter le processus de commémoration de chacun. Le monument doit s'ancrer dans les consciences, traverser le temps et laisser une trace dans le domaine de la musique. Par conséquent, le *remix*, ainsi que les différentes manières de le pratiquer et de le publier, entre dans la figure du monument et de la commémoration dans la mesure où tous deux « constituent les principaux vecteurs de mémoire, permettant de rendre hommage à tous ces morts, en entretenant par le souvenir l'œuvre de leur vie [aux artistes] » (Barrière 2018, para.10). La commémoration par la musique (ou le *remix*) permet de pérenniser l'œuvre et son artiste. Ces derniers (tous deux inséparables) doivent ainsi pouvoir traverser le temps grâce aux *remixeurs* qui travaillent et retravaillent des émotions relatives à l'artiste ou au morceau. Il suffit de mettre de la distance entre l'œuvre et son histoire afin de pouvoir plus sensiblement l'intégrer à différentes temporalités (Barrière 2018). La plupart du temps, le *remix* est réussi (bien que cela soit subjectif) quand l'œuvre et l'artiste sont intemporels.

Pour clôturer ce chapitre premier, le *dig* est une dynamique de recherche et un besoin de découverte fortement révélateur des inspirations et des références du *digger* mais qui cependant, n'est pas une pratique qui concerne exclusivement les artistes. Tout le monde peut se vêtir de la figure du *digger* et tout le monde est libre de *digger* à sa manière et avec les moyens souhaités. Le *dig* permet cependant de constituer un *dj set* dans la mesure où il ne s'agit pas de production musicale mais de construire une playlist de musiques indépendantes du *dj* qui les mix dans le but d'animer une soirée. Il en va alors du *sampling* de permettre à l'artiste de piocher des échantillons dans les morceaux qu'il apprécie. A la différence du *dig*, l'utilisation du *sampling* n'est propre qu'aux artistes, du moins, à ceux qui composent de la musique. Cette pratique implique aussi une prise de liberté certaine dès le moment où elle permet à l'artiste d'emprunter un élément musical et de pouvoir y apposer son empreinte personnelle et artistique. Le *sampling* est une technique propre au style électronique passant par du collage et du recyclage d'échantillons et donnant ainsi à ces éléments là une nouvelle

²⁰Lien vers l'article : <https://www.lebonbon.fr/paris/pop-culture/art-et-commemoration-l-art-rend-t-il-hommage/>

vie et parfois même un nouveau style, une nouvelle dimension. Dans la continuité de cette pratique d'échantillonnage, le *remix*, lui, prend une autre ampleur. Si le *sampling* consiste à emprunter une partie d'un morceau de musique, le *remix* lui, consiste à reprendre l'intégralité du morceau en jouant avec les différents éléments de celui-ci. Le plus important est de toujours conserver des traces de l'artiste initial dans cette reprise. Le *remix* est lui aussi encadré par des règles de droits d'auteurs, règles cependant plus claires que celles relative au *sampling*. Bien que le *dig*, le *sampling* et le *remix* soient des manières artistiques de travailler la musique et de la renouveler, le *remix* semble être la pratique dans laquelle apparaît davantage l'empreinte de l'artiste. Ces trois pratiques sont cependant imbriquées et impliquées dans le processus de production d'une musique ou de composition d'un *dj set*. D'un point de vue général, elles contribuent à la découverte de la musique et à l'entretien du goût musical permettant ainsi à l'artiste de développer ses compétences et d'avoir de l'expérience. Ces trois pratiques peuvent se faire en groupe ou en solitaire, en indépendant ou aux côtés d'un label ou d'une maison de disque permettant à l'artiste qui le souhaite de se professionnaliser dans la musique. Or, bien souvent, du moins parmi mes interlocuteurs et interlocutrices, les artistes refusent de collaborer ou de signer avec ces organisations-là. Ils ne souhaitent pas entrer dans le moule qui leur est parfois conseillé voire imposé. Ce que les artistes que j'ai interrogés veulent par-dessus tout, c'est être libre et authentique dans leur musique et avec leur public

« *Le succès nous étonne pas, on est généreux*
Sur disque, on se livre, sur scène, on se donne
Ça, c'est notre job, tu doutes, mon amour
Écoute mon album, j'y mets toute mon âme »

Nekfeu, « Mon âme » in *Feu*, 2015

II. Vendre son âme au diable :

A) Les relations entre les artistes et les différents acteurs du milieu professionnel :

Dans cette deuxième partie, il s'agira de développer l'intégration de l'artiste dans le milieu professionnel, plus particulièrement lorsqu'il est question d'entrer en relation avec des sociétés professionnalisantes de la musique. Ce sont la plupart du temps, des institutions, des associations ou des organisations tels que les labels ou les maisons de disque qui participent à l'épanouissement professionnel de l'artiste. Par le biais de ces grands groupes et de leurs spécialistes, les artistes sont censés voir leur carrière se lancer. Leur musique est alors rendue publique et commercialisable pour le plus grand nombre voire parfois le monde entier. C'est ensuite ce qui sera à l'origine de son succès et fera l'objet de ce que l'on appelle une « communauté » ou selon mes interlocuteurs une *fanbase*²¹. Ce terme désigne l'ensemble des personnes qui aiment et partagent la musique d'un artiste qu'ils admirent et qui constituent les « fans²² » mais pas uniquement. Ce sont aussi des personnes qui généralement partagent les mêmes expériences émotionnelles que l'artiste avec sa propre musique. C'est son public, ceux qui le soutiennent et qui sont amenés dans les soirées dj set à interagir avec lui. Donnons d'abord une idée au lecteur des acteurs qui constituent la nébuleuse du monde professionnel de la musique. Le label est une entreprise qui cherche et aide des artistes de musique à développer leur carrière. Il prend en charge l'enregistrement et la commercialisation de la musique créée par l'artiste. Le label peut être aussi une branche d'une maison de disque par exemple comme c'est le cas pour les majors. Ces majors sont des entreprises multinationales qui gouvernent le marché de la musique. Elles sont trois : Universal music group, Sony music entertainment et Warner music group depuis près de vingt ans maintenant. Elles doivent leur nom au fait qu'elles gouvernent l'industrie de

²¹ En français « base de fans » (anglicisme) pour désigner un groupe d'admirateurs d'un ou une artiste.

²² Admirateur fanatique enthousiaste (d'une vedette du sport, du cinéma, de la chanson).

<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/fan#0>

la musique mais ce sont à l'origine des maisons de disques. Si le label se concentre sur l'artiste et sa carrière, la maison de disque elle, trouve son nom dans le fait de créer et de produire de la musique. Elle est aussi une entreprise, une société mais elle s'investit dans les enregistrements de sons et de voix propices aux œuvres musicales. Le producteur, à la tête de cette entreprise, est celui qui finance les productions et tout ce qu'elles impliquent (enregistrement, mixage, *mastering*...). L'artiste musicien doit alors conclure des accords et donc signer des contrats avec le producteur de la maison de disque s'il veut espérer faire de la musique, sortir un album (sur les plateformes en ligne ou sous forme de CD). Les maisons de disques ne doivent pas être confondues avec les maisons d'éditions cependant. Cette autre forme de maison renvoie au fait d'exploiter et de rendre public une œuvre sous accord de l'artiste qui en est à l'origine. L'artiste et l'éditeur procèdent alors à des ententes qui prennent la forme d'un contrat qui implique la cession des droits d'auteurs. Cette procédure permettra ensuite à l'éditeur de faire la promotion de l'œuvre ainsi que de l'exploiter. Pour finir, le ou la manager font partie de ce que l'on appelle souvent des « hommes et des femmes de l'ombre » dans le sens où ce sont les personnes qui forment et guident l'artiste dans sa carrière. Le but pour l'artiste est de pouvoir se faire aider par son manager en début de carrière par exemple, il l'aide à se faire un réseau de contact, se connaître plus et s'initier à la scène ainsi qu'à l'attitude à y tenir. Le manager aidera de moins en moins l'artiste si la carrière de l'artiste décolle considérablement et n'endossera alors que le rôle d'un « gestionnaire de carrière ». C'est-à-dire qu'il sera celui qui gèrera et planifiera les dates, les rencontres, et d'autres opportunités pour l'artiste de faire durer sa carrière. Il est alors important d'avoir une bonne relation et des liens solides avec son manager car de ce fait, il joue un rôle primordial pour l'artiste sans même s'en accorder aucun mérite. Le manager peut travailler en indépendant ou bien être rattaché à des maisons de disques ou des labels. Ces industries de la musique sont appelées des « groupes professionnels » par Morgan Jouvenet dans son ouvrage *Rap, techno, électro... le musicien entre travail artistique et critique sociale* publié en 2006. Nous serons donc amenés parfois à utiliser cette expression-ci lorsque nous conviendrons d'évoquer à la fois labels, maisons de disques, maisons d'éditions ...

Je souhaite préciser en premier lieu, que j'ai voulu pour ce travail de recherche développer les vécus des artistes hommes et femmes. Cependant, ne trouvant que peu de femmes dans la scène *house* toulousaine, ce qui par ailleurs est assez représentatif, je n'ai pu aboutir à une analyse significative. J'ai donc décidé, afin de ne pas mettre les femmes de côté, de m'en tenir au peu d'informations que j'avais à ce sujet. Hommes et femmes entretiennent un rapport relativement similaire à leur musique. Le monde de la nuit implique un rythme relativement dur, c'est aussi un monde de compétition, et c'est parfois sur cet aspect-là que semblent se concentrer les grandes enseignes de musique. Si un ou

une artiste tient à entrer en contact ou en relation avec eux, il faut qu'il ou elle soit en accord presque total avec les principes et les valeurs de celles-ci. Néanmoins, aux yeux du public, un homme ne semble pas être autant valorisé qu'une femme et vice versa. Seulement, d'après des entretiens effectués auprès de deux femmes dj (dont l'une qui produit ses propres morceaux), j'ai pu remarquer que là où leur condition féminine semble peser est lors du recrutement auprès de labels, d'agences, d'associations ou des autres institutions musicales. En effet, les hommes et les femmes ne sont pas considérés de la même façon du moment qu'ils ou elles font partie d'un milieu professionnalisant de la musique.

La musique n'a pas de genre

J'ai rencontré Berengère par l'intermédiaire de Julie du Connexion Live. Nous nous sommes rencontrées dans un café à Toulouse. Nous avons dû repousser quelques fois la date de l'entretien, au regard de sa vie personnelle et professionnelle mouvementée. Elle a vécu à Londres, berceau de la musique électronique et des *raves parties* où elle a pu mixer et expérimenter la scène londonienne à plusieurs reprises. Ayant une petite fille d'un an environ, et sa famille habitant en Espagne, elle ne pouvait parfois faire autrement que de repousser le rendez-vous. Elle a mixé jusqu'à ses huit mois de grossesse, ce que je trouve très révélateur de la proximité et de l'attachement qu'elle entretient avec son art (la *melodic techno* et particulièrement pour elle, les soirées de dj set) :

« Au début quand j'étais à Londres les gens étaient hyper bienveillants, il y avait autant de mecs que de meufs qui mixaient mais quand je suis arrivée à Toulouse j'ai senti la différence. Donc je suis entrée dans une asso de *house* et déjà d'entrée de jeu ils m'ont dit qu'ils m'avaient prise avec eux parce que j'étais une fille. Donc ils voulaient une nana... Discrimination positive pourquoi pas tu vois... sauf qu'en fait mon style leur correspondait pas. Et du coup ils m'ont un peu mise au placard... » (Berengère).

Si trente voire quarante ans auparavant les hommes occupaient le devant de la scène électronique *house* ou *techno*, les femmes ont dû davantage se démarquer et parfois faire l'expérience (pas toujours agréable) des rencontres avec l'industrie de la musique. Aujourd'hui, de nombreuses institutions réclament des femmes djs et productrices afin d'égaliser les sexes et de rendre accessible le mix et la production pour celles-ci. Cependant, n'ayant eu que le cas présent de Berengère comme exemple, je

ne peux que supposer que certaines autres femmes sont aussi susceptibles d'être sujettes à de la discrimination positive²³. La plupart du temps, si elles sont acceptées, ce serait alors en premier lieu pour leur genre plus que pour leur art. Or, en second lieu, le risque de s'en tenir au genre plus qu'à l'art de l'artiste ferait que l'institution se retrouverait contrainte de devoir rejeter l'artiste. Berengère a pu également me partager un message plutôt injuste et malveillant à son goût. C'était à l'occasion d'un festival de 200 personnes environ, organisé par plusieurs associations toulousaines en 2018 – 2019, dans lequel Berengère a mixée plusieurs fois en *warm-up*²⁴. C'était un festival qui rassemblait énormément de styles électroniques et à la fois d'autres plus éclectiques destinés à faire découvrir de nouvelles choses au public.

Durant ses sets, l'artiste me confie avoir remarqué que le public semblait « demander davantage de *techno* ». De plus, en parlant avec des gens du public à la fin de ses sets, elle avait eu confirmation de ce qu'elle avait pu constater auparavant sur scène : le public avait faim de *techno*. Lors de l'organisation de la programmation de la deuxième année du festival, elle propose alors de faire deux scènes : l'une étant dédiée uniquement à la *techno* et l'autre étant plus éclectique comme convenu. C'est à ce moment-là que le message lui est parvenu. Ce message est de la part d'un artiste que j'ai surnommé « M » et qui fait aussi parti des responsables de l'organisation du festival. Il ne fait pas parti de la même association que Berengère mais il participe à la programmation du festival. J'en analyse ici quelques extraits assez significatifs de la relation entre l'association en question et Berengère ainsi qu'entre l'association et le public :

« Les gens ne vont pas en festival pour écouter de la *techno*, je ne sais pas d'où tu sors ça, notre mission c'est l'éducation, le divertissement par la diffusion de musique sans tomber dans l'intelligence star de la musique électronique, ni dans la facilité du simple « boum boum *techno* allez là » il faut arrêter de voir le peuple comme du bétail qui ne veut qu'un kick 4 par 4, il faut le sur estimer aussi et dire qu'il est curieux, qu'il veut être surpris et découvrir des genres, de voir qu'une *track* inattendue va le retourner parce que ça le sort des clous, des sentiers battus. [...] Je t'ai vu jouer trois fois et j'ai reconnu un train qui passe et repasse, je t'ai vu dans un espace-temps allongé, ce que tu as joué était vu et entendu, et revu et re-entendu dans plein de festival. C'est quoi l'intérêt de faire pareil, de proposer encore la même chose, ce que tu joues se rapproche de l'EDM²⁵, le remix de « Requiem for a dream » m'a fait honte et j'ai mal de savoir qu'un dj sur le line-up pampa joue ça. [...] Seul bémol que j'ai de devoir te retirer du pampa c'est que tu es la seule

²³ Politique consistant à aider davantage ceux qui sont issus des groupes sociaux défavorisés de façon à rétablir l'égalité des chances. <https://www.alternatives-economiques.fr/dictionnaire/definition/97077>

²⁴ En anglais « échauffement » se dit pour désigner la première partie, l'ouverture de la soirée en opposition au *closing*, en anglais « fermeture ».

²⁵ « Electronic Dance Music ». C'est un terme qui fait l'objet de nombreux débats dans le domaine de la musique électronique. Il renvoie à la fois à un sous-genre de la musique électronique mais qui se rapproche de ce que l'on peut appeler de la musique commerciale pour certains. Dans ce contexte-ci c'est une critique négative qui réduit le style de musique de Berengère à un style commercial répandu et très souvent entendu. Pour d'autres en revanche, le terme renvoie tout simplement au sens stricte de sa définition. C'est-à-dire que c'est une musique électronique qui fait danser les gens.

femme. Malgré ça je ne te mets pas en avant, le genre sur la direction artistique ça ne change rien à mon avis. Juste un peu déçu de voir que la quasi-totalité du line-up est constitué d'hommes blancs, hétérosexuels, si on veut pousser le point jusque-là. Je ne fais peut-être pas dans le politiquement correct mais on va arrêter de se voiler la face, je sais que je parle pour certains qui n'osent pas te le dire sans filtre, comme je viens de le faire. Une dernière fois, rien contre toi personnellement mais musicalement, ça ne passe pas pour moi, pas parce que je n'aime pas. Parce que c'est trop facile, pas recherché, fait et refait. » (M)

C'est un message qui sera envoyé sur un groupe dans lequel tous les membres des associations sont inclus. Ce message est alors visible de tous et sera ensuite supprimé par le groupe après que Berengère en aura eu pris connaissance. Elle ne pourra pas y répondre directement mais ce qui la touche surtout dans ce cas-là est le fait que personne ne l'ai défendu ou lui expliqué quoi que ce soit en rapport avec ce message. Je souhaite tout de même préciser que la personne à l'origine du message a mis en avant le fait qu'elle s'adressait à « l'artiste Berengère et non pas la personne ». Ce qui témoigne dans un premier temps du fait que certaines institutions séparent l'artiste de la personne. Au départ, cela paraît être assez compréhensible dans la mesure où ce n'est qu'une relation professionnelle. Pourtant, lors des entretiens, je n'ai eu affaire qu'à des artistes qui ne désirent qu'être eux-mêmes sur scène. Ils ne s'attachent pas à l'idée de se créer une forme de personnage fictif ou une image différente de la personne qu'ils sont dans leur vie quotidienne. D'après les propos de ce message, la discrimination positive dont il était question au départ ne prime absolument pas sur le comportement artistique. Ce qui témoigne donc du fait que la musique n'a pas de genre ou que du moins, il est inutile de s'intéresser au genre avant de porter un intérêt sincère à l'art de l'artiste. De même qu'il semble délicat de s'en tenir au genre pour faire émerger un ou une artiste, il semble aussi décalé de faire la distinction entre l'artiste et sa personne. Mais c'est un point sur lequel nous reviendrons bien plus tard. Ce qui toutefois semble faire figure d'une bonne volonté pour l'artiste à l'origine du message, c'est l'envie de vouloir faire découvrir de nouveaux registres de la musique électronique. C'est une valeur que l'on ne peut enlever à la musique et ses acteurs. La limite cependant de cet argument est qu'il semble proposer de la nouvelle musique à un public qui majoritairement réclame davantage le style *techno*. Quand bien même la volonté étant de sortir le public « des sentiers battus » qu'en est-il des réels besoins du public ? Qu'en est-il de l'attention et de l'importance que porte l'association envers le public de ses artistes ?

Afin de proposer des réponses à ces questions, je m'appuierai principalement sur les propos de Morgan Jouvenet dans son ouvrage de 2006 précédemment cité. Une grande partie de son livre, issue de sa thèse, est réservée à la relation existante entre les artistes et ce qu'il nomme les « groupes professionnels ». Ces derniers renvoient donc aux grandes organisations qui favorisent l'insertion des artistes dans le milieu professionnel de la musique. Concrètement, il s'agirait donc des labels, de

maisons de disques, de majors... Ces groupes partagent, pour la plupart, deux valeurs pionnières : le développement de l'artiste et le développement du business qu'est devenue la musique. Ce dernier aspect est l'un des biais de ces organisations car souvent, c'est ce qui pose problème dans la relation avec les médiateurs et l'artiste. Dans certains cas énoncés par l'auteur, les grands groupes ont tendance (mais pas uniquement) à tenter de faire émerger l'artiste tout en le rangeant dans des cases, et c'est ce que l'artiste veut éviter. En effet, l'artiste préfère préserver la proximité avec son art plutôt que ne faire et ne voir son art que par un aspect économique. Pour lui, cet aspect ne vient que bien plus tard quand l'artiste commence à se faire un nom et une notoriété. En d'autres termes, l'argent ne prime pas sur le plaisir de créer de la musique pour son artiste.

Pour en revenir au cas de Berengère, bien qu'il s'agisse d'une suggestion de sa part, il n'en est pas moins une demande indirecte du public. Berengère se voit donc, suite au refus de sa proposition, être remise en question en tant qu'artiste ainsi que toute son implication dans sa musique et dans l'organisation du festival. Je souhaite cependant préciser qu'il ne s'agit pas de prendre part pour l'une des deux personnes. Ne connaissant pas tout l'envers du décor, je préfère m'en tenir à une analyse de propos rapportés, éclairant dès lors un aspect de la relation entre un représentant d'un groupe professionnel et une artiste. Jouvenet explique alors qu'il y a en effet un écart et parfois des écarts entre les procédures des employés de maisons de disques et les artistes devant se faire aider par ceux-ci. Pour bien faire fonctionner cette entreprise, une maison de disque serait performante si elle était capable de rassembler ces deux parties et de leur permettre ainsi de collaborer :

« Il n'est donc pas surprenant que les difficultés qu'ils rencontrent [les gestionnaires et administratifs des maisons de disques] s'expliquent souvent *a posteriori* par l'incapacité des financiers et des gestionnaires à comprendre les tâtonnements et détours des processus de création ou, à l'inverse, par les réticences des artistes à respecter les procédures définies par les « bureaucrates ». La réussite de l'entreprise dépend dès lors de la capacité du chef de produit à s'assurer de la « cohérence » des actions menées dans chaque service spécialisé (direction marketing, direction artistique, direction financière...), suivant une logique commune » (Jouvenet 2006, p.172)

Cette notion de « cohérence » dont il est question pour Morgan Jouvenet, est très pertinente. Elle indique un rapport qui peut être assez déterminant de ce que recherchent les artistes ou les maisons de disques par exemple. Il faut donc qu'il y ait une continuité dans les convictions de l'artiste ainsi que dans les projets dirigés par les employés des maisons de disques par exemple, sous peine de devoir rompre l'accord. En effet, une mauvaise expérience en début de carrière peut très vite refroidir

un ou une jeune artiste. Après cela, Berengère m'expliquera sa volonté de faire cavalière seule et de ne plus faire partie d'aucune association, jusqu'à il y a peu :

« Après cette histoire que je t'ai racontée là j'avais décidé de ne plus faire partie d'aucune asso... et de pas être dj résidente d'une asso. J'avais décidé de faire mon truc parce que ça sert à rien que les gens me mettent des bâtons dans les roues le but c'était que personne m'empêche de faire ce que j'ai envie de faire et d'être qui je suis. J'ai pas eu de chance, franchement je suis sûre que si j'étais tombée sur une agence ou une asso plus dans mon délire je suis sûre que j'aurai pas eu la même expérience. Je dis pas que ça s'est mal passé mais je dis juste que ça s'est pas passé comme on l'aurait tous espéré je pense. Donc je me suis dit que je fais mon truc pour pas avoir d'emmerde et j'avais des propositions mais je refusais tout le temps. Je l'ai un peu regretté d'ailleurs parce qu'il y a de ces associations qui ont bien marché et notamment pendant la période du covid ... mais finalement j'ai rejoint une agence donc quelque part je me dis que j'ai bien fait » (Berengère)

Comme l'indique donc mon interlocutrice, ne pouvant pas faire ce qu'elle aime et être qui elle est, elle a dû quitter l'association. Autrement dit, il n'y avait aucune continuité, aucune « cohérence » entre ses projets artistiques et ceux de l'association. L'absence de la prise en compte de l'évolution de l'artiste « vers le haut », semble plutôt lui « mettre des bâtons dans les roues » et ainsi la restreindre professionnellement, artistiquement et donc personnellement. Elle n'était alors pas libre d'être celle qu'elle voulait être. Nous précisons tout de même, que dans le cas de Berengère, il s'agit d'associations qui collaborent entre elles pour organiser le festival dont il est question. J'utilise le cas des maisons de disques énoncé par Jouvenet dans le but d'introduire la notion de cohérence dont il est question dans les propos de Berengère. Ce ne sont donc pas des propos qui construisent un mode de fonctionnement strict et figé de la perspective des maisons de disques. Il s'agit donc de souligner une discontinuité entre les projets de l'artiste et ceux de l'association ou de la maison de disques. Par conséquent, c'est cette discontinuité qui semble démontrer un mode de dysfonctionnement et une source de conflit évidente et problématique, qui peut se présenter à la fois dans le cadre d'associations ou de maisons de disques. Dans le cas de Berengère, son style artistique ainsi que sa réceptivité prime sur le genre. En effet, contrairement à ce que l'on pourrait penser c'est à première vue la dynamique artistique que l'on encourage vivement et non pas le genre de l'artiste. Bien que pour certaines associations ou maisons de disques il semble être préférable d'avoir des artistes féminines sous leurs ailes, en *house music* ou en musique électronique, ce n'est pas cette mentalité-là qui semble dominer le milieu professionnel, du moins dans le cas de Berengère. Or, pour qu'un artiste se sente intégré, il faut donc collaborer à partir d'une relation de confiance et créer du lien. Aussi, au même titre que l'artiste doit pouvoir se sentir chez lui, il doit aussi se sentir « tiré vers le haut ». C'est cette dimension de confiance et de réelle collaboration qui fait que l'artiste trouvera du sens et de la bienveillance

dans cette relation. Comme Berengère, Sara me racontera ses premières expériences avec un label ainsi que l'importance d'être authentique pour faire de la musique. Le label doit apporter quelque chose que l'artiste ne peut s'apporter lui-même. Autrement pour lui il y aurait peu d'intérêt :

« J'essaie d'être moi-même le plus possible, même si forcément ça fait un peu parti du métier aussi des fois de pousser son image, chose que tu fais pas dans la vraie vie mais ... L'authenticité c'est quelque chose que j'essaie de garder. Je pense que c'est pour ça aussi que je suis indépendante et que je fais pas partie d'un label. Ça a été le cas ... j'ai juste fait partie d'un label avec qui j'ai eu un accord pour sortir le son *Chronos*, mais je l'ai regretté parce que déjà j'avais aucun lien avec eux. C'est un petit label sur Paris et en fait ils ne m'ont rien apporté quoi sauf me le mettre sur les plateformes et en fait j'aurai pu le faire moi-même. Je me suis dit du coup que ça servait à rien. C'est très important aussi de cerner les gens qui te veulent du bien ou pas dans la musique. Parce qu'en fait quand tu réfléchis de manière super bienveillante t'as l'impression que tout le monde est bienveillant mais en fait pas du tout. » (Sara)

Un label est mis donc de côté lorsqu'il n'apporte rien de plus que ce que l'artiste peut lui-même s'apporter, même si l'artiste prévoit d'en faire son métier. Peut-être finalement le refus de collaborer avec des labels vient-il du fait de la délocalisation du travail et de la volonté de faire de la musique électronique, ici de la *house music*, une musique indépendante ? En effet, les artistes grâce à l'émergence du numérique mais aussi dans l'optique d'éviter certaines de ces situations désagréables, préfèrent privilégier le travail chez eux et dans leurs propre chambre entraînant dès lors une certaine délocalisation du travail connu dans les studios d'enregistrement des maisons de disques. Les artistes mettent alors en place des *home studio* dans la dynamique de ne plus être confrontés aux contraintes et aux risques parfois trop coûteux qu'impliquent les maisons de disques. Or, si de nombreux artistes ont pu s'instaurer leur propre studio c'est bien grâce à l'arrivée du numérique et au fait que celui-ci soit devenu de plus en plus accessible à des artistes même issus des milieux populaires. Le sociologue Nick Prior, propose des réflexions autour des changements dans la production des musiques populaires avec l'arrivée du numérique. En effet, le numérique a permis à la musique électronique de s'émanciper des techniques et des pratiques traditionnelles de production et ainsi de professionnalisation. Ces changements touchent autant les styles et les pratiques que les acteurs et leurs équipements. La production musicale se voit ainsi profondément modifiée grâce au « régime numérique » (Prior 2012, p.67). Si Sara n'a pas trouvé la collaboration avec ce label parisien intéressante, ça ne lui empêche pas d'être en quelque sorte son propre label. En effet, si les modes de fonctionnement de certains labels déplaisent aux artistes c'est finalement ce qui les encourage à suivre le modèle du « faites le vous-même » (op.cit. p.78). Cette pratique entraîne dès lors la délocalisation du travail dans les *home studio* par exemple ou encore l'émancipation face aux organisations

industrielles de la musique. De plus, le numérique permet l'acquisition de matériel personnel de qualité et moins onéreux (que dans le milieu professionnel strict) et facilite ainsi les artistes pour devenir des « consommateurs créatifs accomplis, improvisant de manière ingénieuse avec tout le matériel et les moyens à leur disposition » (*ibid*). Or, pour certains de mes interlocuteurs, s'ils requièrent de labels c'est pour pouvoir se faire plus facilement connaître et avoir une communauté qui se développe plus rapidement. En effet, la notoriété grandit de nos jours grâce à l'arrivée des réseaux sociaux que maîtrisent parfaitement les spécialistes de la communication dans les labels. Cependant pour produire de la musique, tous les moyens sont bons et ce sont ces moyens personnalisables qui font advenir des « pratiques nomades » et des « collaborations avec des musiciens du monde entier » (op.cit. p.84). Le musicien autonome, n'a plus besoin de dépendre d'un label. Le matériel professionnel étant davantage accessible aux artistes, ceux-ci peuvent dès lors se créer leur propre studio, chez eux et laisser de côté les contrats et parfois les contraintes en lien avec l'organisation du travail. Aujourd'hui, l'artiste lui-même peut prendre contact avec les autres artistes qui l'intéressent, se détachant ainsi davantage des grandes directives de l'industrie musicale.

« Ça se fait plus trop [de signer avec un label] parce que bien souvent les artistes veulent pas être affiliés à un label ... sinon ils sont menottés aux labels et ils veulent pas en général. Et moi ça m'intéresse pas non plus. Les djs comme moi ou même un peu plus underground tu ne verras jamais un artiste qui est lié à un label à 100 %. Et puis en général ils se connaissent tous, les labels *house*, *techno*, *tech-house* ... et après tu navigues entre eux, des fois ils ne font que des collaborations entre eux c'est quand même assez cool... Il y a de la place pour tout le monde. » (Gaba)

Selon Gaba, les labels ne sont plus représentatifs de l'artiste. Celui-ci d'ailleurs se voit dans la possibilité de pouvoir choisir avec qui il veut, ou non, collaborer. Il ne s'agit plus du modèle de production de musique digne de celui des années rock où les artistes devaient attendre de pouvoir louer un studio ainsi que d'y enregistrer leur musique avec l'aide d'un manager (Jouvenet 2006).

Je m'arrête à présent sur un autre aspect relatif à la prise d'indépendance des artistes. Il s'agit du choix et de la construction d'un nom de scène. Parmi mes interlocuteurs, certains artistes préfèrent mettre directement leur nom et leur prénom, d'autres s'inventent un nom. Cependant, c'est un fait qui en dit beaucoup sur les intentions conscientes ou inconscientes de l'artiste ainsi que sur sa propre conception de lui-même en tant qu'artiste. J'utiliserai trois extraits d'entretiens venant de Sara, Max et Paul, afin de mettre en exergue les éléments divers pouvant amener chacun à choisir son nom de scène. Dans le cas de Sara, elle a choisi de laisser son propre prénom en tant que nom de scène :

Océane : « Est-ce que pour toi aller sur scène serait comme quelque part devenir quelqu'un d'autre ? Comme te créer un personnage sur scène par exemple... »

Sara : « Je me suis pas mal posé la question mais la réponse a été vite claire dans ma tête. Je refuse de me créer un personnage. Déjà c'est parti de ... l'époque où je me posais la question d'est-ce-qu'il faut se créer un pseudo, un nom de scène ... en fait je le trouvais pas du tout. Je n'y arrivais pas et puis j'ai cherché mais en même temps je me disais que si ça venait pas tout seul c'est qu'il y a rien de bon dans tes idées. Très vite j'avais envie de garder mon prénom. Parce qu'en fait c'est moi quoi. Je sais pas si je m'étais appelée ... je sais pas « princesse machin » ... euh je sais pas il y a un côté un peu moins authentique même si je remets pas du tout en question le fait que si tu crées un pseudo c'est comme se créer un personnage mais c'est partie de là pour moi. Garder ça et après la question s'est posée aussi dans ce que je produis parce que du coup, de base je suis pianiste, j'ai sorti un EP de piano, après un EP *techno*, je mixe de la *techno*, je suis aussi dans le milieu du rap, je fais du *beatmaking* aussi ... donc ça peut vite perdre les gens... je me suis dit qu'il fallait peut-être sélectionner un seul des trois ... mais en fait non. D'un je m'appelle Sara et de deux je fais du piano et pleins d'autres trucs. J'ai envie de tout faire et pas envie de choisir parce que je sais que je peux faire tout ensemble et que les trois vont très bien ensemble. Du coup non... même dans mes tenues, comment je m'habille j'aime bien faire attention à ça mais en fait c'est toujours des tenues que je peux mettre dans la vie de tous les jours. Donc au final à part mettre deux accessoires ... et encore. »

Dans cet extrait d'entretien, Sara envisage le pseudonyme comme un moyen d'enfermer et de catégoriser la musique. Dans la mesure où elle aime jouer plusieurs styles musicaux tels que le piano, le rap, la *techno* ... il est plus stable pour elle de rassembler tous ces styles sous un seul et même nom qui n'est autre que son prénom. Tous les styles de musiques qui l'attirent la définiraient donc en quelque sorte, et pour elle, il n'est pas question de choisir. De plus, selon elle, multiplier les pseudonymes reviendrait à « perdre » les auditeurs. En effet, plusieurs noms et plusieurs styles se rapportant à une seule et même personne ne mènerait-il pas à une forme de confusion pour les personnes extérieures ? Outre le fait que pour Sara, se créer un pseudonyme reviendrait à se créer un personnage, elle préfère tout faire sous son propre prénom. La volonté de garder son prénom est pour elle vecteur d'authenticité lui permettant aussi de se présenter sur scène « telle qu'elle est ». A la différence de Sara, Paul et Max, eux, utilisent des pseudonymes. Paul (sous les noms de Bohll et Ten Kuidao) et Max (sous les noms de Max Galina et Dr K) par exemple n'en pensent pas la même chose, ou du moins ont un avis plus nuancé de celui de Sara.

« J'en ai eu plusieurs [des noms de scènes] et j'en mets toujours plusieurs parce qu'en fait j'ai Dr K pour le côté *rap*, *hip-hop* et tout ça parce que je compose aussi des prod [productions] de rap. Et Max Galina pour le côté plus *house*, *handpan* ... Mais c'est finalement ce qui me correspond plus maintenant quoi. Mais j'ai à chaque fois plusieurs noms et moi le premier je suis hésitant en me demandant si c'est bien d'avoir plusieurs

noms parce que les gens peuvent se perdre tu vois. Et du coup je vais peut-être arriver à un stade où je vais pouvoir n'en choisir plus qu'un et arriver à englober le tout. Mais après c'est plus parce qu'on dit dans le monde du marketing musical qu'il faut arriver à créer son univers et à le communiquer clairement, de telle ou telle façon et que tu vois tu ne partes pas dans tous les sens pour les gens. Sauf que je pense qu'il y a de plus en plus d'artistes qui font de plus en plus de choses et moi au départ je me suis dit tiens si tu fais de la *house* et que tu fais du *rap* c'est pas pareil. Donc sur un seul profil c'est pas ... parce que je fais de tout et que j'ai pas envie de me limiter, comme je te disais tout à l'heure tu vois c'est trop compliqué pour moi de choisir. Donc je me dis que je vais pas communiquer à des rappers comme je vais communiquer à des mecs de la *house*. Même si des fois t'as des rappers qui écoutent de la *house*, mais c'est quand même des univers assez opposés. Du coup je me suis dit qu'il fallait que j'ai deux noms différents parce que je vais pas communiquer de la même façon. Peut-être qu'un rappeur s'en fout total du son *house* que t'as sorti et inversement tu vois. Donc au début j'avais deux noms, pour moi j'ai encore deux noms, mais je sais pas, je suis encore en pleine réflexion ... » (Max Galina)

Pour Max, l'utilisation de plusieurs noms de scène découle du marketing musical pour faciliter la communication de son art à son public et ainsi pouvoir le satisfaire. Je souhaite ajouter que Sara, à la différence de Max ne souhaite (pour le moment) pas se professionnaliser dans le monde de la musique. Cependant pour Max, c'est un rêve et c'est alors ce qui peut expliquer le fait qu'il soit déjà davantage impliqué dans l'industrie de la musique. Il ne semble donc pas y avoir de différence entre leur point de vue mais entre leur manière de concevoir et de communiquer leur musique. Cette divergence s'accorde à la notion de la direction artistique, propre à ce que l'on appelle le projet musical ou projet artistique. Pour Max, il s'agit alors de classer les différents styles de musique auxquels il touche sous différents pseudonymes pour ne pas perdre ou perturber les auditeurs. En effet, Max et d'autres artistes adoptant le même point de vue, préfèrent se donner plusieurs pseudonymes en fonction du style de musique qu'ils font. Pour eux, ça permet de ne « pas perdre les gens ». Si pour Sara, tout réunir sous un seul prénom permet de faire en sorte que les gens ciblent mieux l'artiste, pour Paul et Max c'est différent. Paul lui a une toute autre vision qui vient en rupture avec les deux opinions précédentes. Cette année, il s'est construit un autre nom de scène celui de « Ten Kuidao », en plus de celui de « Bohll ». Ce nouveau nom de scène est propre à un style électronique plus éclectique et « déstructuré » tandis que celui de « Bohll » reste fidèle au registre *techno*.

Océane : « J'ai vu que tu avais changé de nom ... ? »

Paul : « Je n'ai pas changé de nom. J'ai un deuxième projet musical en fait, avec lequel je fais des trucs différents. Avec Bohll je continue de faire de la *techno*. Et en fait avec l'autre qui s'appelle Ten Kuidao, je fais des trucs un peu plus *base music*, un peu plus déstructurés, où je peux tenter des trucs un peu plus expérimentaux quoi ».

O : « D'accord je vois, et comment ce deuxième pseudo t'es venu ? Pourquoi tu différencies les deux ? »

P : « En fait c'est à dire que t'as plusieurs ... en fait moi au début j'aimais bien faire de tout, mais en fait c'est à dire que quand les gens écoutent un artiste il faut quand même que sa direction artistique soit définie... il faut qu'il ait un projet et qu'il y ait quelque chose qui le caractérise. Et au début moi je me disais que ce qui pourrait me caractériser ça pourrait être l'éclectisme et tout [c'était le cas l'année dernière lors du premier entretien] mais en fait non. Je pensais que c'était trop facile de penser comme ça. Du coup, j'ai décidé de séparer les deux trucs que j'aime le plus donc la *techno* et la musique un peu plus déstructurée, un peu plus breaké [saccadé], dans laquelle je peux prendre un peu plus de liberté. »

Paul rêve lui aussi de faire de sa musique un véritable métier et se sent donc, comme Max, davantage concerné par l'aspect marketing de la musique. Pour lui, le pseudonyme est aussi à l'origine de la direction artistique que l'on souhaite donner au travail de la musique. Il en va donc d'un projet aussi en rapport avec le marketing musical. Ainsi, multiplier les appellations en suivant les projets artistiques de l'artiste permet de donner un cadre au projet musical. En effet, le fait que Paul utilise « Bohll » pour la *techno* et « Ten Kuidao » pour des styles plus diversifiés ou moins structurés justifie bien les nombreux projets artistiques (voire professionnels) que Paul met en place.

Pour lui, les gens se perdent si les projets artistiques ne sont pas structurés, stables, cadrés. Cependant, pour Paul comme pour Max c'est quelque chose qui a un rapport avec la direction artistique soit, qui a un rapport avec le milieu professionnalisant du business de la musique. Une fois de plus Jouvenet parvient à expliquer la multiplication des noms de scènes comme étant un moyen d'éviter d'être enfermé dans une « image arrêtée » (Jouvenet 2006, p.88). Le pseudonyme en effet, semble enfermer l'artiste dans un style de musique particulier, souvent celui avec lequel il a débuté son art. Jouvenet nomme cela de « déploiement subversif de plusieurs identités publiques » (*ibid*). Les artistes, en se diversifiant dans les styles et en ajoutant continuellement de nouveaux pseudonymes propres aux différents styles qu'ils ont envie de créer, permettent dès lors de ne pas mettre leur identité dans une boîte fermée. Ainsi donc, c'est ce qui leur permettrait de ne pas avoir à choisir entre les styles de musique, comme de ne pas se laisser happer par les maisons de disques ou autre. Il s'agirait alors d'une forme de compromis ou, si l'on veut pousser les choses plus loin, d'une forme de résistance (consciente ou inconsciente) des artistes. La musique pour les artistes, doit continuer à leur appartenir et à être pour eux une forme d'exutoire, plus que d'une prison. Aussi, ils doivent pouvoir continuer à évoluer et faire évoluer leur art, ils ne sont pas des êtres figés.

Joseph Ghosn dans son ouvrage *Du raver au sampler*, reprend l'idée d'une « identité pour soi » de Goffman, qui est défini comme étant les manières personnelles et intimes avec lesquelles la personne perçoit sa situation ainsi que son personnage. Ghosn conçoit ce concept comme étant une continuité

de l'identité que l'artiste peut s'attribuer sur scène mais qui cependant lui est propre à instaurer. Il utilise alors l'expression de « faux airs de schizophrénie » dans le sens où, quand bien même l'artiste utilise plusieurs noms pour se définir, ceux-ci ne font pas moins partie de lui-même. C'est également souvent ce qui peut également dérouter les entreprises de la musique, elles doivent pouvoir communiquer clairement au sujet d'un artiste et de son style. Multiplier les pseudonymes pour l'artiste revient à être davantage lui-même, comme à entretenir sa liberté. L'expression laisse également paraître que si l'artiste a tendance à se nommer de différentes manières, c'est probablement pour des enjeux économiques et marketings dépendants des grands groupes ou du milieu professionnel :

« C'est un problème de business... soit t'es en contrat avec un label qui t'oblige à avoir le pseudonyme exclusif au label et donc là si tu veux enregistrer pour un autre label tu prends un autre pseudonyme... soit c'est une question aussi de catégories, dans ce genre de musique il y a des niches partout donc il faut avoir un pseudo pour chaque niche quand tu veux faire plusieurs styles de musique, ça te permet en fait de bien séparer chaque style. » (Un producteur de *techno* interrogé par Joseph Ghosn 1997).

Cet entretien avec un producteur de *techno*, nous informe qu'il est indispensable de séparer les différents styles musicaux. Ainsi les différencier avec l'utilisation de plusieurs pseudonymes répondrait donc à la nécessité de ne pas mélanger les styles entre eux. Cela reviendrait à une sorte de brouillage de l'identité artistique revendiquée, ainsi le fait de diversifier les manières pour l'artiste de se définir aux yeux du public aboutirait à un statut de l'ordre de « l'anonymat de l'individu-artiste » (op.cit. p.96). De plus, le producteur (ou autre médiateur) doit pouvoir classer les artistes ou du moins, les noms d'artistes en fonction des « niches » afin que l'auditeur puisse se situer dans ses écoutes. Il doit pouvoir savoir ce qu'il écoute, quel artiste il écoute... À l'évidence, pour l'artiste, c'est une manière d'élargir son champ musical et de pouvoir ainsi toucher davantage de personnes tout en restant soi-même. C'est donc une manière d'entretenir sa liberté en tant qu'artiste et de ne pas faire figure de soumission, en risquant d'être cantonné à un seul et même style, une seule et même « niche ». Selon les propos du producteur, une deuxième dimension est tout de même visible, la notion de « pseudonyme exclusif ». S'il n'est pas question de catégories et donc de rentrer dans un style musical particulier, il s'agirait plutôt d'un enjeu d'exclusivité qui se jouerait entre les labels par exemple. Max Galina, a pu me raconter une anecdote sur un ami à lui, débutant, et qui avait signé chez un label sans tenir compte de tous les enjeux que le contrat comprenait. Cependant, il n'a pas pris le soin de lire l'entièreté du contrat ou bien, de lire entre les lignes de celui-ci. Le label lui a fait signer ce que l'on

appelle un contrat d'exclusivité²⁶, c'est ce qui stipule que l'artiste est obligé de suivre la direction artistique du label avec lequel il signe. La plupart du temps, ce type de contrat s'étend sur plusieurs années.

« J'en connais [des artistes] qui sont sous contrat et en fait ils sont sous contrat mais c'est pendant des années. Et t'as des clauses qui te ... si tu ne lis pas le contrat comme il faut, tu vas pas voir les lignes qui te disent que t'es obligé de suivre la direction artistique d'un label tu vois. Moi par exemple je connais un mec dans le rap et le mec lui a dit « il faut que tu parles que sur ce thème-là dans tes musiques » et l'artiste lui a répondu « c'est pas parce que j'ai fait un son sur ce thème là que je vais tous les faire là-dessus [...] puis moi ça me correspond pas ». Et puis donc ils ont été emmerdés et au final il a abandonné le projet et puis ils l'ont poursuivi en justice. Donc c'est pour ça que sur ça je reste hyper vigilant tu vois. Même des trucs en anglais et tout, moi une fois j'avais failli me faire avoir, j'allais signer un contrat, c'était aux Etats-Unis mais en fait en lisant j'ai vu que c'était un contrat d'exclusivité de 7 ans. Donc sur ça, dans l'industrie musicale, il faut se méfier. Et il faut être accompagné aussi sur ça, il y a tellement de juridique... » (Max Galina)

Un artiste ayant signé avec un label ne peut se produire avec un autre label sous le même nom. C'est probablement un des aspects que les artistes peuvent concevoir comme enfermant ou contraignant. C'est alors ce qui fait que selon Jouvenet, de petits labels indépendants et auto-entrepreneurs se construisent. C'est le cas notamment pour le label dont fait partie Paul, le label « Cluster traxx ». Dans ce label, chacun met la main à la pâte en se répartissant un rôle. Paul s'occupe par exemple de sa propre page Instagram et de contacter des pages YouTube afin que celles-ci partagent les musiques des artistes du label, pour avoir ainsi plus de visibilité. Une autre personne s'occupe de la communication et du graphisme des pochettes, une autre s'occupe de l'événementiel... Le but premier d'un label est selon Paul, de permettre aux artistes de se faire connaître aux yeux d'un plus grand nombre que son entourage proche et de faire en sorte que la musique de l'artiste soit commercialisable, et non pas de contraindre l'artiste à exercer autre chose que ce qu'il ne veut, ni à être quelqu'un d'autre que lui-même :

Paul : « En gros un label c'est donner un moyen à des artistes de rendre [leur musique] publique et achetable. Du coup avec Cluster c'est ce qu'on a fait. Le statut de ce label, nous c'est une asso. Et du coup les artistes nous envoient des morceaux et on les masterise. On fait ensuite la pochette, le graphisme, on s'occupe aussi de la diffusion donc on envoie les morceaux à des

²⁶ Voici des exemples de ces contrats disponibles en ligne parfois accompagné de guide: https://www.samup.org/wp-content/uploads/2017/06/Contrat_enregistrement_avec_exclusivite.pdf et https://sfa-cgt.fr/sites/default/files/modele_contrat_edition_phono.pdf

chaînes YouTube qui postent les sons et qui feraient plus de vues que nous. On appelle aussi des radios, on s'occupe de la promo, on appelle aussi des magazines... En gros on fait tout ça. »

Océane : « Ok d'accord. Et vous avez une image à véhiculer en particulier ? »

P : « Une image, oui en gros nous c'est quand même de pas trop se prendre la tête. C'est plutôt la déconne. Je sais pas si t'as capté les derniers projets qu'on a fait mais c'est toujours basé sur l'humour, les *tracks* c'est toujours un peu con-con, avec des samples un peu rigolos. Donc voilà, et après on ne veut jamais faire des trucs qui ont trop été faits auparavant quoi. »

O : « Et vous avez des artistes qui vont ont contactés ou c'est surtout vous qui les contactez pour travailler ensemble ? »

P : « Un peu les deux. En septembre par exemple on a sorti une V.A (Various Artists). C'est comme un album mais c'est avec des morceaux de plusieurs artistes différents. Sur cette compilation là il y a des artistes de Paris, de Marseille, de Bordeaux, de Toulouse qu'on connaissait pas plus que ça, enfin on connaissait leur musique quoi. Et on est entrés en contact avec eux et ça a bien marché. »

O : « Tu n'as pas « peur » des fois qu'il y ait des désaccords entre les artistes et le label ? »

P : « Bah franchement l'artiste nous envoie un morceau, si on l'aime pas on le prend pas. Si eux n'aiment pas nos projets, ils nous contactent pas ou ils nous disent qu'ils sont pas intéressés de faire des trucs avec nous. »

O : « Ok d'accord, et après ça pose pas plus de problème que ça au niveau relationnel ? »

P : « Non pas du tout, les artistes ne vont pas nous forcer à sortir un morceau si on ne veut pas et nous on va pas forcer un artiste à sortir un morceau si il veut pas. Si t'es dans la musique et que tu te vexes pour des trucs comme ça, il vaut mieux arrêter quoi. »

Ce que nous confirme Paul, c'est bien que la première utilité du label c'est de mettre l'artiste en relation avec différents acteurs mais surtout avec des personnes qui pourront éventuellement constituer sa communauté lorsqu'il aura gagné davantage de notoriété. De ce fait, c'est là ce qui justifie qu'un artiste compose avec un label à la différence d'une maison de disques. L'artiste est amené à collaborer avec un label dès le moment où la production dans son *home studio* ne semble plus suffire. Autrement dit, la sollicitation des labels n'est entreprise par l'artiste qu'au moment où il souhaite se faire connaître et entrer en relation avec le monde professionnel de la musique, sur lequel il ne se concentrait pas jusque-là. Certains artistes parviennent à se faire un nom et une communauté en étant leur « propre label » mais bien souvent c'est une gestion chronophage et qui requiert énormément de savoirs concernant la gestion des réseaux sociaux et des médias. Cependant, les propos ci-dessus montrent notamment que (dans le cas du label Cluster traxx en tout cas) un label se nourrit des mêmes valeurs qui l'ont construit. Même si le label Cluster, de son statut associatif, semble être moins attaché à la part financière et marketing, pour que les deux parties aient ce qu'elles veulent, il faut partager des valeurs communes. En effet comme l'évoque Paul ci-dessus, si les avis divergent

entre les artistes et les membres du label, ils ne travailleront pas ensemble pour le projet musical sur lequel ils ne sont pas d'accord. Ou du moins, si les artistes ne sont pas d'accord avec les propositions du label, ils sont en mesure de refuser et de ne pas travailler avec le label pour ce projet-là. C'est probablement ce qui fait aussi qu'un artiste se sent « être lui-même », « être chez soi », « avoir trouvé sa place ». Quand bien même l'artiste, ayant appris son genre musical de prédilection dans sa chambre ou dans son *home studio*, il lui est nécessaire de créer des contacts pour se faire une place dans ce milieu professionnel. La prise de contact est l'occasion de se faire remarquer et de se mettre en avant au travers de sa musique. C'est souvent le manager qui a pour rôle de donner des contacts qu'il juge intéressants et en adéquation avec les conceptions et les motivations de l'artiste. Dans ce cas-là, il ne s'agit pas tant de faire rentrer l'artiste « dans le moule » mais plutôt de faire résonner les convictions de l'artiste avec le schéma marketing avec lequel il travaille (Jouvenet 2006).

L'artiste n'est donc plus dans une relation de soumission mais de collaboration avec les groupes (ou le manager). Ceux-ci requièrent moins de « contrat d'exclusivité » (Max Galina) attachant et enfermant l'artiste. C'est à présent à l'électroniste de donner une liberté à sa propre trajectoire artistique et professionnelle. Afin de satisfaire les artistes et de pouvoir subsister, les organisations travaillent alors entre elles, agrandissant finalement le domaine dans lequel les artistes peuvent exercer. Ces groupes professionnels ne sont alors que des médiateurs (Jouvenet 2006) entre l'artiste et le monde de la musique et ne sont désormais plus directeurs de leur carrière.

« Last week someone asked me during an interview :

*« What would you change in the music industry
if you could ? »*

*My reply was simple : « Less marketing,
more music » »*

Tony Romera,
publication Instagram.

La liberté et l'authenticité :

Selon mes interlocuteurs, les labels ayant une vision trop marketing et « acquise » de la musique, perdent peu à peu la valeur relative à l'authenticité de la musique et de l'artiste. Par conséquent, les artistes et leur musique se voient être comme effacés au profit de l'argent et du succès à cause des acteurs de l'industrie musicale. Ceux-ci perdent ainsi le contact avec l'artiste et parfois, ne semblent plus se poser la question de la fidélité envers le projet de l'artiste pour la seule raison que ces grands groupes se doivent de « représenter le public auprès des artistes » (Jouvenet 2006, p.174). Or entrer en relation avec le public n'est-il pas le travail de l'artiste ? Entrer en relation avec les artistes, celui des maisons de disques ? Si l'industrie de la musique possède les clés du business et du succès, ce que préfèrent les artistes une fois sur scène (selon mes interlocuteurs), c'est la relation avec leur public. Or, la relation artiste – public semble aussi être influencé par les groupes, qui tiennent à effectuer des enquêtes qualitatives lors de concert pour mieux cibler les demandes du public. Ce « renversement d'écoute » (*ibid*) est propre aux spécialistes des maisons de disques. Le dj ou le producteur semble nécessiter de ce type d'organisations afin de communiquer sur les réseaux sociaux, de faire la promotion d'un album, d'un EP ... Mais il ne lui est pas nécessaire de bénéficier de médiateurs en ce qui concerne ses manières de satisfaire le public. L'artiste lui, tend à se représenter, à laisser une trace auprès du public. Cette notion « d'authenticité » semble aller de pair avec le fait que la musique électronique et le *rap* sont des musiques populaires qui invitent à « réduire les pratiques à la vérité de leur fonction [...] à être ce que l'on est » (Pierre Bourdieu *in* Jouvenet 2006, p.174). Ces artistes sont devenus artistes parce qu'ils ont suivi leur passion pour la musique et non pas le succès de celle-ci. Dès le moment où la musique électronique a permis un grand nombre d'artistes autodidactes et indépendants, il n'est pas étonnant que « l'anti-institutionnalisme domine » (Jouvenet 2006, p.218) dans ce genre musical là ainsi que dans la manière de le concevoir. L'artiste s'étant construit de lui-même grâce à l'évolution de la *technologie*, se voit, au contact de labels ou autres groupes, contraint de céder une part de lui-même, de « vendre son âme au diable », parce que c'est bien là que tout se joue : il s'agirait de céder une partie de ce qu'ils sont. Par conséquent, il n'est pas question pour eux que leur art (soit une partie d'eux) se retrouve « menotté » à un label et ne soit donc plus en capacité de répondre à ses propres besoins, indépendamment du schéma commercial. Quand bien même, il s'agirait pour certains artistes de faire de leur passion un métier et donc d'en percevoir un revenu, il ne s'agit pas pour autant pour eux de faire tomber leurs productions dans les travers du marketing et de la musique commerciale. A de nombreuses occasions, mes interlocuteurs ont su me dire qu'il fallait garder en tête que leur musique ainsi que tous ces messages s'adressaient à un public en priorité. Par

conséquent, le but premier n'était donc pas de « faire de l'argent » ou d'aller vers le succès, ce qui n'est selon Max Galina pas le cas des grands labels :

« Pour eux [les labels] et avant tout, la musique est un business. Je dis pas qu'il faut cracher sur l'argent tu vois loin de là, moi le premier j'ai besoin d'argent pour vivre et expérimenter la vie sans argent tu peux pas. Mais eux c'est purement... c'est même pas honorer la musique, parce que pour moi il faut honorer la musique, pour moi c'est un cadeau du ciel, du monde... de qui tu veux, mais pour moi c'est quelque chose à honorer et à respecter, et valoriser et partager et eux c'est plus une vision purement marketing du truc... Donc évidemment que si eux ils voient un petit rappeur qui fume des joints et qui dit « vive la cité » ou « nous on nique les meufs » et qu'ils voient que ça marche, ils vont rester dans ce truc là et ils vont se dire que ce rappeur c'est ça quoi, parce que pour eux ça rapporte de l'argent, ça parle sur les réseaux, ça fait le buzz. Et ça crée ... bah peu importe en plus ce que ça crée derrière. » (Max Galina)

D'après les propos de Max, les intentions des grandes maisons musicales sont purement économiques et visent donc à faire du profit. De plus, elles semblent chercher le succès sans tenter de comprendre les impacts de ce qu'elles véhiculent. Cet aspect-ci semble marquer la perte d'authenticité dont il est question pour mes interlocuteurs et ici précisément pour Max. Le fait alors de ne profiter que des avantages financiers de la commercialisation de la musique fait que la musique n'est plus « honorée » en reprenant l'expression de Max. Celui-ci considère la musique comme étant pour lui un « cadeau du ciel » et qui, avant de faire de l'argent, doit avant tout être honorée. Il faut donc prendre soin de la musique et la considérer à sa juste valeur, et faire preuve d'authenticité envers cet art. Selon Jean During dans son ouvrage de 1994, *Quelque chose se passe*, la volonté de vouloir faire honneur à la musique, reviendrait à accorder des « valeurs symboliques » voire mystiques à la musique. On retrouve dans le discours de Max ce besoin d'« honorer la musique » et l'on distingue cet aspect divin ou sacré des manières de concevoir la musique amené par During. Dans cet ouvrage, During se penche sur la question de la tradition et l'implication des hommes ainsi que l'intégration de valeurs dans la musique traditionnelle persane. Une de ces grandes valeurs est fondamentale c'est l'authenticité dont doit faire preuve le musicien. La figure du musicien authentique se présente sous deux axes : l'axe personnel, propre au musicien et l'axe plutôt divin et mystique relatif au registre symbolique de conception de la musique, mais ces deux axes sont propres au musicien et à ses intentions les plus authentiques soient-elles. L'authenticité pour During touche deux domaines : les intervalles et le *hâl*. Ce sont sur ces deux versants-là, qu'il s'agira de mettre l'accent. L'authenticité selon l'auteur se raccroche à la morale de la musique traditionnelle persane. La notion de tradition dans la musique traditionnelle se définit par l'authenticité. Cette valeur-ci dépend alors du musicien lui-même et à la valeur morale que sa musique implique. L'individu doit alors s'en tenir aux « dispositions intérieures

» (During 1994, p.95) que propose la musique traditionnelle. Le musicien traditionnel doit donc faire preuve d'authenticité et cela se traduit par la naissance du *hâl* et l'utilisation de ce que l'auteur appelle les intervalles. Le *hâl* et les intervalles sont deux éléments vecteurs d'authenticité mais ne se situent pas au même niveau. Les intervalles correspondent à un « idiome musical traditionnel-authentique » (op.cit. p.142) et ont pour fonction de préserver l'authenticité de l'éthique et de l'ambiance de la musique traditionnelle. Les intervalles appartiennent à un collectif, au sens commun, ils font « consensus » (op.cit p.146). Le *hâl* en revanche, se manifeste à un niveau plus individuel et personnel, profondément intime et propre à la personne. Il fait appel à deux domaines : celui du divin (et du mystique) et à la manière dont l'individu exprime authentiquement son art (During 1994). Le *hâl* est primordial pour le musicien afin d'être le plus sincère possible dans son rapport avec la musique, comme avec ses auditeurs. Il est avant tout, une expérience personnelle que fait l'artiste de son art et témoigne de la proximité et de la profondeur entre l'artiste et sa musique. De ce fait, une musique dite « imitative » ne sera pas considérée comme authentique même si elle est correctement réalisée. Il semblerait donc que le *hâl* prenne finalement forme dans la manière dont le musicien s'imprègne de la musique, de ce qu'il décide d'en faire et de comment il décide de la faire vivre au travers de lui-même. En effet, le *hâl* selon During relève d'une certaine forme de moralité qui se développe chez le jeune musicien par le rapport qu'il contracte avec la musique :

« L'expressivité, ou *tarz-e ejrâ* (manière de jouer), est liée aux valeurs morales et métaphysiques. C'est pour cela que dans l'enseignement traditionnel, avant toute chose, on faisait attention à la morale. Voyez les maîtres anciens : ils n'étaient pas prêts à enseigner à n'importe quel élève car ils considéraient le fond moral. S'ils voyaient que le fond moral de l'élève était bon et qu'il n'utiliserait pas plus tard la musique dans une voie mauvaise, ils étaient prêts à tout donner et de tout leur cœur. Tous étaient comme ça. Ils testaient même les élèves en ce sens. Bien sûr, parfois les élèves trompaient les maîtres : certains sont venus avec enthousiasme, puis un beau jour sont allés se produire dans les cabarets. Ils les ont trompés. Les maîtres avaient toujours cette intention : 'A.Davami, et les autres étaient vigilants sur ce point. Tant que le musicien traditionnel ne fait pas attention aux aspects moraux et humains, il ne peut pas faire de progrès. Même si son niveau technique est bon, il manque néanmoins un certain nombre de traits *authentiques* dans la musique qu'il produit. C'est une vérité, elle est incontournable. » (op.cit p.96).

Selon l'auteur, il semble donc primordial aux maîtres musiciens de comprendre les enjeux moraux qu'implique la musique qu'ils enseignent aux élèves. Pour les maîtres, l'intention de faire de la musique doit être authentique tout comme le vécu que le musicien expérimente avec cette musique. Il y a une réelle notion de ne pas faire n'importe quoi de la musique et de ne pas l'utiliser avec une mauvaise intention. Dans ce cas-là, la musique n'en sortirait pas plus authentique qu'une musique

imitative par exemple. Dans la mesure où « la théorie musicale et la formalisation n'intéresse guère les musiciens traditionnels » (op.cit p.115) l'artiste met de toute évidence l'accent sur son propre rapport (authentique) envers la musique. En d'autres termes, ce sur quoi insiste véritablement l'enseignement de cette musique traditionnelle sont les caractéristiques authentiques dont le musicien fera preuve avec et par sa musique. Ce qui fait donc un bon musicien traditionnel est l'authenticité et la sincérité avec laquelle il apprend et il fait de la musique. L'authenticité est alors une valeur fondamentale pour faire de la musique traditionnelle. Bien qu'il s'agisse chez Daring davantage d'une valeur d'authenticité qui met en avant la musique plus que l'être, il n'empêche que l'authenticité est néanmoins intrinsèquement liée au rapport qu'entretient l'âme du musicien avec la musique. L'intention et la profondeur que donne le musicien à son art est essentielle pour mener à bien l'expérience musicale de l'authenticité.

« Il y en a beaucoup qui ont perdu de l'authenticité en voulant rentrer dans le moule des labels. Après c'est propre à chacun puis chacun fait ses choix et chacun vis-à-vis de lui-même est en accord ou pas tu vois. Moi c'est pas comme ça que j'espère évoluer dans la musique » (Max Galina).

L'un des points soulevés par Max qui résonne avec les propos de Daring étant le fait qu'un risque de perdre son authenticité semble réellement exister lorsqu'un artiste se frotte aux cabarets dans le cas de la musique persane ou aux labels dans le cas de la musique électronique. Au travers de la musique, il s'agit donc de préserver l'essence même de celle-ci qu'est l'authenticité mais également, la vérité d'être soi. Cette valeur est d'ailleurs souvent jetée aux oubliettes au profit du succès ou de l'argent, comme c'est le cas pour ces élèves qui « trompent leur maîtres » en allant jouer dans des cabarets. Pour reprendre les propos de Max ci-dessus, ces mauvais élèves ou encore les cabarets ne semblent donc pas utiliser la musique à bon escient au même titre que les labels qui veulent formater l'artiste dans leur projet et se moquent bien de l'impact que leurs actes ont sur les artistes comme sur les auditeurs. Pour tout véritable artiste qui aime ce qu'il fait, et plus encore, pour qui ce qu'il fait devient une partie de lui-même, la musique est précieuse et se doit d'être respectée, préservée.

« Dans ces conditions, les intervalles et les gammes modales apparaissent à la fois investis de *valeurs symboliques* en tant que vecteurs de l'émotion et des états intérieurs (ou même mystiques), et à la fois comme des éléments inaltérables d'un *code* immanent et consensuel. Ils se situent entre qualitatif et le quantifiable, à l'intersection de deux axes, l'un vertical, qui établit une communication individuelle et transcendante (au moyen du *hâl*), l'autre horizontal qui définit un espace de communication délimité [...]. Leur pérennité leur vient

sans doute de cette double fonction. Les changer, c'est changer l'ordre des deux mondes, c'est frapper le peuple dans sa sensibilité même, c'est lui voler son âme » (op.cit. p.151).

Dans cet extrait, il s'agit de renforcer une relation sincère avec des formes d'entités plus que de la notion de vérité du soi. Or, je souhaite mettre l'accent sur le fait que ce qui rassemble les deux découle de l'intention que le musicien accorde à la fois à la musique et à ces entités. Il ne peut y avoir sincérité dans la relation contractée avec ces entités si le musicien n'est pas lui-même vrai et authentique envers ses conceptions de la musique et la direction qu'il souhaite lui donner. Là est le point de rencontre entre les propos de DURING et mes interlocuteurs sur l'authenticité, elle semble naître dans l'intention de sincérité profonde qui se noue entre le musicien et sa musique.

Il semblerait également que changer ce qui fait sens dans la musique pour sa communauté reviendrait à impacter celle-ci. En effet, il en va de l'artiste de maîtriser son art et ses impacts.

Ce sont les artistes qui contrôlent (par les médias), façonnent et apprivoisent l'écoute des auditeurs (DURING, 1994). L'artiste est donc responsable de ce qu'il donne à écouter ce qui rejoint également les propos de Max concernant les intentions des grands noms qui cherchent à faire « le buzz ». Les médias sont eux aussi responsables de l'influence qu'ils inspirent au public. En effet, ils sont en position de pouvoir procéder à une « transformation du goût et des habitudes » (op.cit. p.113). De la même manière que les artistes influencent les auditeurs par le biais des médias, les organisations professionnalisantes censées gérer les artistes, influencent ceux-ci et le public.

Pour les artistes, la non prise en compte de qui ils sont et ce qu'ils font, fait souvent défaut dans la relation avec des labels ou d'autres groupes professionnels. Pendant l'entretien avec Max, je cherche à connaître le rapport et l'expérience qu'il a pu avoir avec ce genre d'organisations ou encore des labels :

« Je me suis beaucoup posé la question et en fait ce dont je me suis rendu compte avec les artistes que je côtoie, c'est que, quand t'es dans un label, si c'est pas un label qui est ouvert à discuter et à faire émerger l'artiste, ça peut te restreindre énormément en terme de création. Alors que justement tu as un besoin de direction artistique hyper clair et t'es obligé de suivre leur ligne. Je suis pas comme ça. Donc aller dans un label, je ne pense pas que je le ferai... après je l'ai déjà fait. J'ai déjà signé avec un label avant... Ou alors si je le fais c'est vraiment pour avoir de la visibilité. Ou alors ça sera tel label là mais il y a aura pas de contrat d'exclusivité, en tout cas, tant que je sentirais pas qu'avec le label on est complètement en phase tu vois. Sinon ça serait plus pour m'appuyer sur leur communauté, leur communication, leur réseau de distribution, de promotion et tout ça mais après pour ma musique et moi, ça sera plus de me développer en individuel, en auto-entrepreneur tu vois. Tout en touchant à pleins de domaines comme je te disais [...]. Vu que j'ai envie de faire pleins de choses et que j'adorerais monter ma propre boîte de production, où je peux

faire tout ce que je veux. Mais faire ça avec un label, je pense pas, à moins que je l'ai créé justement avec une équipe avec qui on a une vision hyper clair et commune du truc, une façon de communiquer et d'entreprendre qui est vraiment alignée tu vois, dans ce cas-là oui feu !

Après je sais pas si il faut demain je vais sortir un titre et un label vient me voir et me dis « t'as carte blanche, je te mets les ronds sur la table et on te fait tout ce que tu veux » bah oui d'accord ! Mais j'ai besoin en tout cas d'avoir cette liberté quoi. » (Max Galina)

D'après cet extrait, selon Max, il y a une notion de liberté à attribuer à l'artiste et dont celui-ci a besoin pour s'épanouir et progresser dans son art. Il y a aussi l'idée de se mettre au service des labels plutôt qu'à soi-même en tant qu'artiste, dès le moment où les organismes conçoivent la musique comme un produit industriel. Effectivement « le recrutement d'un artiste est examiné à la lumière de l'histoire (très) récente du marché » (Jouvenet 2006, p.172) ce qui assimile dès lors la musique à sa commercialisation. Or s'il existe bien des tensions et des écarts entre les organismes et les artistes c'est bien souvent pour le fait que l'on a tendance à englober art et business et c'est cette vision industrielle de la musique qui déroute les artistes. De ce fait, c'est ce qui traduit une volonté profonde de vouloir être soi-même dans la musique.

« Peut-être que ça dépend de l'univers musical aussi je sais pas, peut-être du fait que je vienne du piano et de la *techno* et que ... tu vois par exemple peut-être que si j'étais que rappeuse je me serai créé un personnage tu vois je sais pas mais en même temps je pense pas. C'est pas trop dans ma nature. Donc ça je pense c'est propre à chacun, ça fait partie de la direction artistique. Mais je pense que dans la mienne en tout cas l'authenticité elle est là quoi, en tout cas c'est ce que j'essaie de faire. Parce qu'après tu vois quand t'as des retours des gens qui te disent « ça m'a trop touché » bah en fait ça veut juste dire « c'est toi qui m'as touché et c'est pas ton personnage » donc c'est encore plus de compliments que je prends et que j'embrasse quoi. C'est trop bien. » (Sara)

D'après les propos de Sara, il n'est pas nécessaire de se créer un personnage pour monter sur scène. Il est assez courant dans le style *house* ou *techno* que des artistes portent parfois des masques, des bandanas, du maquillage et d'autres accessoires pour ne pas être reconnus par la foule. Or, si ces artistes utilisent des méthodes d'anonymisation, c'est pour la simple et bonne raison qu'ils désirent conserver leur vie privée ainsi que leur identité personnelle. Sur les réseaux sociaux par exemple, ces artistes ne sont connus que pour leur contenu musical. Ils sont alors représentatifs de leur musique et seulement de leur musique aux yeux du public. La notion de personnage évoquée par Sara dans les propos ci-dessus méritent une légère parenthèse vers la question de la construction du personnage et de la personne. Cette question a été étudiée par Marcel Mauss dans son ouvrage *Une catégorie de*

l'esprit humain : la notion de personne celle du « moi » parut en 1938. L'auteur cherche à décrire la construction historique du « moi » et de la personne au regard de différentes logiques sociales et culturelle ainsi que de leurs modes de fonctionnements. Pour Sara peut-être avoir un autre prénom que le sien reviendrait à détenir un surnom. Le surnom pour Mauss dans l'exemple romain, désigne une personne fictive et implique aussi une forme d'usurpation de titre. Aussi, la « *persona* » traduit le personnage artificiel et étranger au « moi ». Il est donc compréhensible que Sara ne souhaite pas se présenter à son public comme une étrangère. Cependant, la construction d'un personnage est alors une garantie pour la vie privée de l'artiste mais n'est en aucun cas un moyen de s'éloigner de qui est l'artiste et le rapport d'authenticité qu'il entretient avec sa musique. Voilà tout de même un choix qui pose question concernant la construction de la personne. Dans le registre de l'anthropologie de la personne, et dans les propos de Marcel Mauss, le personnage est une entité fictive mais pourtant socialement construite. En effet, dans l'exemple des Kwakiutl, les masques sont portés pour incarner des ancêtres ou des divinités dans le cadre de cérémonies. Le masque est donc le marqueur du personnage ou du moins de quelqu'un d'autre que la vraie nature humaine de la personne sous le masque :

« L'homme s'y fabrique une personnalité superposée, vraie dans le cas du rituel, feinte dans le cas du jeu. Mais, entre une peinture de tête, et souvent de corps, et une robe et un masque, il n'y a qu'une différence de degré, et aucune différence de fonction. Tout a abouti ici et là à une représentation extatique de l'ancêtre. D'ailleurs, la présence ou l'absence du masque sont plutôt des traits de l'arbitraire social, historique, culturel comme on dit, que des traits fondamentaux. » (Mauss 1938, p.15)

Le personnage est donc socialement construit et invite à fictivement représenter des personnes. Dans le cas des Kwakiutl ce résonnement semble aller de soi, or dans le cas romain, ce résonnement trouve sa limite lorsqu'il s'agit d'envisager la personne comme étant unique. La personne dans les représentations romaines est dotée de sens moral et d'une conscience. C'est une conception qui implique dès lors plus de liberté à la notion de personne mais qui remet en question la place de l'individu singulier dans la société. La « *personne humaine* » comme l'écrit Mauss pour différencier la personne du personnage, est un être substantiel, doté d'un corps, d'une âme, d'une conscience et capable d'agir sur son monde. Le malaise se pose alors dans l'optique de comprendre ce qui se joue entre le personnage et la personne. Celle-ci étant rationnelle et individuelle et le personnage étant impersonnel et socialement instauré voire modifiable. Pour clôturer cette parenthèse, si pour Sara il n'est pas question d'avoir un nom différent de son prénom actuel, ou d'endosser le rôle d'une autre personne que sa vraie nature de « *personne humaine* », c'est dans un but de ne pas se confondre ni

d'être confondue avec quelqu'un d'autre qu'elle. Par conséquent, d'un point de vue plus général, le nom de scène, comme les manières de se vêtir et (parfois de se cacher) au public n'est en aucun cas une remise en question de l'intention de l'artiste à être qui il est face au public. La musique étant une partie de lui, n'est pas utilisée avec de mauvaises intentions, mais pour certains c'est une manière de conserver leur intégrité et leur authenticité. Ainsi, l'artiste n'envisagerait pas d'utiliser la musique pour en abuser mais pour la perfectionner et l'honorer. J'ai rencontré Max Tenrom par l'intermédiaire de Berengère. Il fait partie de mes interlocuteurs qui ne se limitent pas à un seul style de musique. Il joue du piano, des percussions et il s'inspire de styles tels que le *rock*, le *jazz*, la *world music* et bien d'autres tout en les intégrant dans ses productions. Il vit de sa musique et de la scène depuis maintenant quatre ans après avoir suivi une formation de gestion des logiciels de musique électronique à Toulouse. Pendant notre entretien, nous avons abordé la question de porter un masque ou des vêtements inhabituels ou encore de choisir ou non un nom de scène. La majorité de mes interlocuteurs sont dans une dynamique similaire qui est celle de prioriser la qualité de sa musique à la place de son image ou de son statut d'artiste. Que l'artiste porte un masque ou non, son amour pour la musique restera le même et le statut d'anonymat ne tâchera pas cette relation. Ce qui cependant semble rester discutable parmi les artistes que j'ai côtoyés est la question de la séparation ou non de l'artiste et de sa personne.

Max Tenrom : « Tout ce côté-là un peu sur l'image, les réseaux ... je m'en fous un peu ».

Océane : « Du coup tu ne te focalises pas sur ton image artistique ? »

MT : « Non non du tout, ça me saoule. Tu vois pas exemple sur Instagram pour parler concrètement il faut qu'on voit ton visage si tu veux attirer des *followers*. Il n'y a pas longtemps on a fait une interview avec Effet tunnel à Toulouse j'adore cette équipe elle a super bien marché elle a fait six milles vues. Quand je prends des photos de moi ou quand je me filme pour faire des annonces je vois que la vidéo prend beaucoup plus, que sur la vidéo il y a beaucoup plus de j'aime et que j'ai davantage de *followers*. Mais ça tu vois ça me saoule. Moi sur mon Instagram j'ai que des photos officielles qu'on m'a fait pendant mes lives, soit des photos de pochettes d'albums, soit des petites vidéos pendant mes sets. J'ai pas de films du type « salut les amis je pars en festival machin » à me filmer dans ma voiture, tu vois. Et c'est ça qui marche. Les amis artistes que j'ai et qui font ça ils ont pris quelques milliers de followers en très peu de temps. Et moi bah ça monte plus doucement, mais déjà ça monte et c'est déjà bien et puis c'est des gens qui me suivent vraiment parce qu'ils aiment ma musique, ou parce qu'ils m'ont vu jouer et que du coup ils veulent me suivre. Donc voilà je sais que moi montrer ce côté-là c'est pas du tout mon truc. J'aime juste vraiment montrer ma musique, des choses en lien avec ma musique, et je veux pas trop montrer ma vie privée. »

MT : « Donc voilà je garde quand même les réseaux sociaux pour le côté professionnel de la musique, pour partager des événements, des artistes ... mais voilà je sais que par exemple on parlait tout à l'heure de majors ou de grosses agences, je sais que par exemple si j'étais dans

ces agences ou majors là, ils me diraient de modifier des choses, ou que là telle publication sur mon Instagram ça va pas « tu devrais faire comme ci ou comme ça, ça marchera plus pour attirer des *followers* ». Mais encore une fois c'est pas du tout mon esprit. Je ne fais pas de la musique pour gagner des *followers*. »

O : « Quand tu disais que tu ne voulais pas que les gens voient ta vie privée est ce que du coup ça veut dire que tu fais une différence entre l'artiste et la personne qu'est l'artiste ? »

MT : « Oui, j'aime bien. Bien que je suis le même... »

O : « Est ce que ça serait plutôt par soucis de conserver ta vie privée ? »

MT : « Oui puis j'aime bien l'idée de quand je joue c'est un peu une autre personne tu vois, je me mets quand même ... bon c'est pas dans un rôle parce que je joue pas un rôle mais quand même tu vois j'aime bien avoir une petite tenue dans l'esprit de ce que je vais jouer. En fait j'ai toujours aimé le côté exclusif et le côté mystérieux d'un artiste. »

Ce passage d'entretien est donc très révélateur de la séparation artiste-personne. D'une part, pour l'artiste qui ne souhaite pas dévoiler des aspects de sa vie privée, il peut le diriger lui-même via ses réseaux sociaux. Sa musique étant aussi sa carrière, il est donc obligé en quelque sorte de conserver son identité personnelle au profit de sa carrière, son « identité » professionnelle et artistique. Ces deux aspects d'identification de la personne et de l'artiste ne découlent pas sur une sorte de dédoublement de la personnalité. La personne qui fait carrière dans la musique et la personne qui a une vie privée ne sont pas indissociables. Max Tenrom lui fait le choix de conserver encore des parts de mystère pour son public, il préfère réserver sa musique à son public. S'il y a une relation entre eux, elle s'en tient en effet à la musique et à ce que l'artiste en fait, et c'est bien souvent le plus important. De plus, se mettre en avant par le biais du style musical qui va être joué est quelque chose que l'on retrouve chez tout artiste. En ce sens, la musique, ou du moins ici, la scène permet à l'artiste de s'exprimer plus que ce qu'il a l'habitude de faire dans sa vie privée. Elle est un moyen d'amplifier le talent de l'artiste ainsi que ses effets auprès du public.

Quand bien même parfois certains artistes ne parviennent pas clairement à m'expliquer les valeurs qu'ils veulent incarner dans leur art, le principe d'authenticité et d'être soi-même est tout de même fortement ancré en eux. C'est d'ailleurs ce qui fera naître ce que les artistes appellent leur « pâte artistique » et leur « univers » deux éléments indispensables à la construction de l'artiste et de son rapport à sa musique.

D'un autre côté, si les grandes organisations dictent à l'artiste l'image qu'il doit aborder en public, les artistes revendiquent le fait de gérer seul leur « charisme » et leur présentation au public. C'est là bien souvent, l'aspect de la commercialisation de la musique qui déplaît aux artistes restés authentiques, qui eux, veulent simplement faire de la musique et la partager. Si un ou une artiste intègre ou signe chez une organisation c'est très souvent par commodité, pour déléguer le travail de

communication, de promotion, de « relations externes » (Jouvenet 2006, p.177) très souvent lourd et pénible à gérer pour l'artiste. Aussi le monde de la musique est un monde de contact et il est nécessaire pour l'artiste de se créer tout un réseau de relation avec d'autres artistes ou d'autres professionnels de la musique. Les spécialistes de ce milieu sont censés participer et faciliter à la rencontre entre l'artiste qu'ils encadrent et les autres. Le manager doit permettre au jeune artiste de saisir des opportunités par la prise de contact tout en le mettant en avant. L'artiste doit donc faire preuve de rigueur et de sérieux puisque sa carrière ainsi que la réputation de son manager sont en jeu.

« On parle de tout [avec son manager]. En plus il est très sur l'ancienne génération qui était très « allez on met les mains en l'air » et tout alors il m'embête un peu avec ça en me disant « allez soit plus démonstratif » et tout ... [rire]. Mais après voilà il m'aide beaucoup pour le business. Il m'aide à rentrer en contact avec des gars, discuter ... ou il me dit souvent de parler à tel gars par exemple. Il a toujours un temps d'avance. Il a l'habitude. Après sur ce qui est production globalement il aime bien ce que je fais, il n'a jamais rien à dire sur ce que je fais donc c'est cool. Avec tel morceau par exemple il me dit de trouver une chanteuse ou qu'il peut me *plugger*²⁷ avec untel. On a rien de signé puisque c'est souvent ça les managers, jusqu'au jour où ça marche vraiment pour toi et qu'il prenne sa part. » (Gaba)

Il ne s'agit pas ici, de plaire à son public, mais de répondre aux attentes des médias, des journalistes tout en travaillant sa réputation et son image publique. Le manager de Gaba, ayant l'habitude de tous ces enjeux, participe à l'insertion de son artiste. Le manager enseigne aussi le devoir de rigueur et d'ouverture par rapport aux autres acteurs du monde de la musique (Jouvenet 2006). En effet, il faut un réel réseau de connaissance pour favoriser la prise de contact et s'informer de la personnalité des autres artistes afin de parvenir à lier les artistes entre eux. C'est généralement sur les contacts et sur l'image publique du dj ou du producteur que le manager donnera son avis. Certains managers ou groupes professionnels peuvent insister sur la mise en place d'une image publique de l'artiste, mais à présent le style électronique semble permettre à l'artiste de s'émanciper de plus en plus de ce conditionnement. Ainsi, dans le cas de Gaba, le fait que le manager n'insiste pas plus sur la gestion de l'image et des manières de se présenter en public, prouve que les modèles de gestion et de production des artistes est lui aussi en train de bouger. Dans le cas d'organisations voulant associer l'artiste à un style musical stricte ou à un pseudonyme unique, l'artiste se retrouve enfermer dans les principes de son encadrant. Or, dans le cas d'organisations ou de labels, comme c'est le cas pour des

²⁷ Anglicisme qui veut dire (se) brancher, (se) connecter. <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/defintion/plugger>

labels indépendants comme Cluster traxx par exemple, l'artiste reste maître de sa musique et surtout, il reste libre.

B) Pâte artistique et direction artistique :

Une approche de la direction artistique

Si les artistes et le monde professionnel de la musique semblent parfois être en désaccord, c'est probablement qu'il existe un écart entre ce que les artistes nomment la « pâte artistique » et la « direction artistique ». Bien que certains de mes interlocuteurs ne font pas de différence entre ces deux termes, il semblerait tout de même que ce soit deux termes qui renvoient à l'artiste mais qui cependant ne concernent pas les mêmes aspects de celui-ci. La direction artistique semble concerner l'artiste par rapport à ses relations extérieures. Elle est donc propre par exemple aux médias, aux labels, aux managers et autres médiateurs. Cette direction artistique semble amener l'artiste vers le succès ou la notoriété. D'ailleurs, c'est parfois son rapport à l'extérieur qui façonnera au fur et à mesure l'identité et le caractère de l'artiste afin de parfaire son image publique :

« Alors pour moi direction artistique ça va toucher beaucoup plus d'aspects de la musique c'est à dire que ça va jouer sur l'image, l'identité visuelle de l'artiste, sa façon de communiquer avec sa communauté, ça va être... sa stratégie de communication sur les réseaux... la direction artistique c'est ce fait de distribuer un produit en quelque sorte même si un artiste c'est pas un produit ça reste un être humain en général, mais ça reste un produit pour le marketing musical, mais c'est autour de ce que l'on choisit comme stratégie, ce que l'on définit comme identité visuelle... toutes stratégies te permettant de vendre le produit. » (Max Galina).

La musique est considérée comme étant un produit indépendant de l'artiste et non plus comme étant une quelconque partie de lui. La musique étant réduite à la forme de produit marketing dépendante des stratégies de communication, de choix de visuels, du travail de l'image de l'artiste, sa manière d'être sur scène et sur les réseaux ... elle n'est pas seulement propre à l'artiste mais à tout le monde professionnel de la musique. Les managers, médiateurs, directeurs des grandes organisations peuvent tous influencer et participer à l'élaboration de cette direction artistique. Il s'agit quelque part, de la forme et de l'orientation que l'artiste ainsi que son équipe décident de mettre en place pour mener à

bien la musique. Finalement, la direction artistique peut être comprise sous le terme de « projet artistique » (Jouvenet 2006, p.81). La direction artistique se construit donc à partir de l'extérieur de l'artiste, elle lui est formelle. Si la pâte artistique contient des enjeux plus personnels et subjectifs, la direction artistique a des aspects bien plus généraux et objectifs. C'est aussi parfois une notion qui va de paire avec, une sorte de désintéret des grandes maisons pour l'artiste (et ses valeurs) au profit du marché de la musique. En effet, si la pâte artistique a plus de chance de se rapprocher de l'authenticité et de la liberté de l'artiste, la direction artistique semble finalement devenir plus banale et impersonnelle. La plupart du temps selon mes interlocuteurs, elle est comprise comme étant propre au caractère industriel et commercial de la musique.

Sara : « Tout à l'heure je te parlais de direction artistique etc. Il y a aussi tout cette notion de calendrier de tes sorties. A quel moment tu sors ça, à quel moment tu le promotionnes ... très intéressant de le travailler mais encore une fois c'est un taff monstre quand t'es seule. Mais j'ai arrêté de me prendre la tête avec ça parce qu'en fait, au bout d'un moment la musique et ce que tu fais ça devient obsessionnel, j'en parlais avec mon cousin... c'est vraiment une obsession, il n'y a pas un moment, un jour où tu n'y penses pas. Sauf si vraiment je fais une pause et que voilà je décroche mais c'est très rare. Mais voilà je me prenais la tête en mode « ça il faut que ça sorte telle date, il faut que je le termine tel jour » ... comme si j'avais des comptes à rendre à telle maison de disque alors que c'était juste moi avec moi tu vois. Et ça c'est beaucoup ma copine aussi qui m'a permis d'arrêter de me rendre malade pour rien. Ouais et juste d'enlever cette pression, parce que « personne m'attend » quoi. Il y a beaucoup d'impatience aussi quoi, j'ai tellement hâte que ça sorte que ... »

Océane : « Oui puis parfois tu as la question de la dead line aussi, où tu dois absolument finir un morceau et des fois tu le finis pas et des fois tu le finis mais t'en es pas forcément content(e) quoi. »

S : « C'est ça mais encore une fois, quand t'es un indépendant tu choisis quoi, alors que si j'étais en maison de disque j'aurais déjà deux albums tu vois... mais ça aurait pas du tout le même ... je me sentrais pas du tout légitime encore de sortir des formats comme ça ... j'ai besoin de trop apprendre avant de faire quoi. Et par exemple, le projet que je suis en train de préparer dans ma tête déjà je voulais le sortir avant l'été dernier [2022], en juin ou début juillet. Bon bah au final j'ai décalé à septembre, et maintenant je me suis carrément enlevé une date et je me suis juste dit, bon début 2023 ça serait bien, mais si ce n'est pas le cas... et ça m'a enlevé un poids... un truc de dingue ! Après aussi c'est parce qu'à côté j'ai fait des scènes, fin, je peux pas tout faire non plus dans ma vie, sauf si j'avais que ça dans ma vie à la limite tu vois ... Puis l'année dernière m'a bien épuisée aussi, fin j'ai fini mon année j'étais vraiment fatiguée puis je n'ai quasiment pas eu de vacances, pour ne pas dire que j'ai pas eu des vacances ... »

Là où le réel besoin d'intégrer des groupes professionnels ou des labels indépendants semble se faire sentir se place sur l'enjeu de devoir se fixer et respecter des dates de sorties (pour ceux qui ont projet de sortir des albums ou autres). En effet, Sara semble préférer la qualité à la quantité à la différence

de certains majors par exemple. Beaucoup ont tendance à contraindre et discipliner l'artiste avec des dead-line mais c'est finalement ce qui ralenti l'artiste dans sa démarche artistique. Si ce n'est pas contraindre l'artiste avec des dead-line c'est alors le fait de contraindre ou d'influencer son art en régulant les moyens de le faire.

« Le milieu underground est en effet une source de discours et d'orientations esthétiques pour beaucoup d'artistes (notamment parce que cet espace de liberté relative est aussi bien souvent le point de départ des trajectoires artistiques). Et le moins que l'on puisse dire est que même pour les musiciens les plus proches des « majors » du disque, la régularisation des *samples*, par exemple, est moins perçue comme une protection indispensable à la survie des créateurs que comme une contrainte bridant la créativité, un parasite industriel (et passéiste) de l'inventivité artistique, contre lequel les authentiques passionnés se doivent de lutter. » (Jouvenet 2006, p.84)

La direction artistique est ce penchant moins profond pour l'artiste parce que tout le monde peut le modeler. Il n'est plus le seul à pouvoir diriger, rendre son art encore plus merveilleux, il perd peu à peu de sa liberté si cet aspect n'est pas contrôlé ou équilibré. Quand bien même selon l'extrait ci-dessus, les majors veillent au bon développement et à l'émergence de l'artiste, ce qui semble être mis en évidence est le fait de brider et limiter la créativité de ce dernier. Il n'est donc plus question de prendre soin de la production de l'artiste mais de se l'approprier ou du moins de la façonner à une image collective et parfois même commerciale. Même si Sara ne conçoit pas pour le moment de se professionnaliser dans la musique et qu'elle n'y consacre pas le temps nécessaire pour en faire une carrière, il n'empêche que le versant de la communication et de l'organisation autour d'un calendrier semble présenter un tout autre enjeu pour l'artiste. La question de mettre en place des dead-line ou un planning semble se poser dès le moment où l'artiste est « attendu », soit qu'il y ait de la demande de la part du public. C'est à dire qu'il y a davantage d'importance à ces aspects-là du moment que l'enjeu est plus grand, et quel plus grand enjeu que celui de la communauté ? La direction artistique n'est élaborée que pour satisfaire les besoins de tout auditeur. C'est l'aspect qui vise à valoriser et promouvoir une musique et non plus à la produire ou lui donner un sens.

La pâte artistique

La pâte artistique est personnelle à l'artiste, elle correspond à la personne qu'il est, à son intégrité, à l'élan qui le pousse à faire son art. Dans son ouvrage, c'est ce que Jouvenet nomme le « geste créateur » ou la « création musicale » (op.cit. p.81). Ces deux termes sont souvent le résultat

d'une « claque » ou d'une révélation survenue lors d'une découverte d'une musique, d'un artiste ou d'un style musical. Jouvenet dans son ouvrage utilise ce phénomène pour décrire un sentiment d'appartenance vis à vis du style musical. L'univers de l'artiste et celui de la musique se rencontrent alors à l'occasion de cette « claque » qui s'expérimente par les émotions. Cette découverte soudaine donnera ensuite lieu au développement de la créativité et de la pâte identitaire. L'artiste amateur ou professionnel a tendance à être guidé par celle-ci et c'est d'ailleurs ce qui témoigne de la proximité de l'artiste avec sa musique. J'ai rencontré Cédric grâce à la radio Good Morning Toulouse dans laquelle il est lui aussi bénévole. Il produit chez lui et mixe sa musique favorite dans les bars à l'occasion de soirée et ne s'exerce que par passion. Durant l'entretien il m'a raconté toute l'histoire de la *house music* et de la *techno* ainsi que la manière dont il s'est éprit de cette musique. Aussi, il a pu me parler des différents enjeux autour de l'artiste et de ses différentes relations (public, médias, réseaux sociaux ...) ainsi que de la construction de l'artiste et de son identité artistique. Il travaille en laboratoire de biologie en parallèle de ses productions.

Cédric : En fait c'est en écoutant pleins de choses que tu fais ton identité musicale, tu fais ton goût musical, il ne faut pas se brider en disant que ouais si c'est de la techno c'est « boum boum boum » il faut aller écouter tout style, voir et comprendre la jonction entre les styles [...].

Océane : En fait c'est quelque chose qui vous différencie les uns des autres ?

C : Oui c'est ça mais après tu cherches toujours à te différencier des autres. Avant de te différencier il faut savoir bien copier ce qu'il se fait et après tu peux amener ta pâte par la suite mais avant tout il faut vraiment comprendre les bases de tout ça et pour ensuite pouvoir faire.

O : En fait il faut copier pour que ça marche bien, et après tu rajoutes toi tes trucs pour que ça marche encore mieux ?

C : Ton identité oui exactement.

O : Tu te rappelles quand est-ce que tu as commencé à ajouter ta « pâte identitaire » justement ?

C : Euh ... bah pour le moment je copie, je sais que je ne suis pas un grand compositeur non plus tu vois, je ne vais pas dire que je vais révolutionner la musique. Donc je copie. Ta pâte identitaire c'est vrai que tu peux l'amener dans différents styles mais je n'en ai pas encore entièrement. Tu vois c'est pas identitaire musicalement parlant tu vois. Ça viendra après avec le temps. Il y a certains artistes qui sont dj maintenant, la plupart ont la quarantaine certains sont émergents maintenant parce qu'ils ont cherché dans leur vingtaine à former leur pâte. Après moi c'est par passion donc ce n'est pas pareil. On va dire que dans ma pâte identitaire j'imagine ma musique comme si tu étais sur la route, tu es en road trip tu roules toute la journée, t'es sur une route et tu vois c'est vachement évasif. Il y a des paysages c'est beau tout ça et donc t'as un peu de mélancolie, un peu de joie, c'est pas trop calme et pas trop rapide, et avec du corps dans ta basse. On va dire que c'est ça ma pâte identitaire, moi je cherche vraiment ce côté-là mélancolique, un peu évasif et du coup je peux l'amener autant dans la musique ambiance quand je faisais des tempos très lents ou comme sur de la techno à 128 bpm sans forcément trop aller dans la distorsion.»

Selon Cédric, plusieurs attrait participent à la construction de la pâte artistique que lui nomme la « pâte identitaire ». L'utilisation de cette expression justifie d'ailleurs le fait que cela provienne directement de l'artiste lui-même et de ses inspirations. Dans son ouvrage *Du raver au sampler* (1997), Joseph Ghosn met en avant le style *techno* comme étant doté de son propre univers musical et de ses propres logiques toutes autant porteuses de sens. Il s'intéresse également à la relation de l'homme avec le matériel électronique dans le processus de production musicale ainsi qu'aux relations sociales relatives au style musical.

« Prenant ses racines dans les expérimentations sonores décrites précédemment, ce genre nouveau est aussi tributaire de l'intérêt exprimé par la population des Djs pour une production musicale qui leur serait propre. Cet investissement nouveau s'explique par une volonté de singularité très appuyée et apparue avec l'identification du Dj avec la musique qu'il joue. En résumé, si un Dj joue sa propre musique, il est sûr de posséder un produit unique. » (Ghosn 1997, p.90)

Différentes dimensions de la pâte artistique expliquées par Cédric ressortent alors de cet extrait et qui entrent en résonance avec les propos de Joseph Ghosn. Nous développerons alors trois points en fonction de différents auteurs : la notion de goût (pour se connaître et se forger une identité en tant qu'artiste), la notion de l'artiste « créateur » et le rôle du *home studio* et finalement, la construction de la pâte artistique comme étant le résultat de vécus corporels et émotionnels de l'artiste avant tout.

Il y a tout d'abord, le fait qu'il faille apprendre à connaître les styles, et à travailler artistiquement la musique avant de pouvoir la créer de toute pièce à sa façon. Lorsqu'un artiste débute en musique électronique, il doit d'abord s'entraîner au mix ou à la production pour connaître ses goûts et connaître son style. Autrement dit, il doit s'intéresser à un large panel de style afin de préciser son goût artistique et quelque part, se connaître lui-même en tant qu'artiste. Afin d'approfondir la notion de goût, je propose de me baser sur l'ouvrage de Bjørn Schiermer²⁸, *la raison sensible et ses limites : le bon goût, le mauvais goût et le sans goût*, publié en 2012. L'auteur y présente une notion de goûts (bon, mauvais, ou absent) bien différente de la notion de goût entendue par Pierre Bourdieu dans son ouvrage *la distinction : critique sociale du jugement*, publié en 1979. Selon Bourdieu, le goût se définit en rapport avec la notion de dégoût et il découle d'un système de différenciation sociale construit sur notre posture (basée sur nos penchants culturels) vis à vis des autres groupes sociaux. En revanche, Schiermer trouve la version de Bourdieu assez réductrice dans la mesure où le goût est entendu comme étant un attrait principalement culturel. Il propose alors une tout autre conception du goût. En

²⁸Assistant professeur en sociologie à l'université de Copenhague.

s'appuyant sur les propos de Michel Maffessoli (2005), il développe le goût comme appartenant au registre de la sensibilité propre à l'individu et est d'ailleurs conçu comme une « raison sensible ». Aussi, le goût est compris comme étant « une capacité à saisir spontanément des ensembles complexes et par conséquent à agir adéquatement dans chaque situation » (Schiermer 2012, p.119). Pour lui, expliquer le goût n'est plus une question « d'impuissance intellectuelle » qui ne peut pas s'expliquer mais une question d'autonomie, de spontanéité et de sensibilité.

« Le goût implique donc une sorte de raison qui n'est peut-être pas bien consciente de chaque pas qu'elle effectue mais qui en revanche parvient à s'ajuster aux variations et aux changements constants de l'environnement » (op.cit. p.120)

Le goût selon l'auteur est donc doté d'autonomie et de capacités à s'adapter à l'évolution du monde extérieur au sujet. Il serait alors une sorte d'entité métaphysique s'imposant à l'individu. L'artiste, par le biais de son art et de son rapport envers celui-ci, dit souvent se sentir « inspiré », « transcendé » ou parfois même ne peut pas expliquer ses préférences pour tel instrument, tel style ou tel artiste.

« Mon voisin est fan de *rock* un peu *funk* et tout ça il est fan de vinyle donc il me fait *digger* là-dessus et je les écoute. Ce sont des genres un peu *jungle* des trucs comme ça tu vois ... En fait c'est en écoutant pleins de choses que tu te fais ton identité musicale, que tu te fais ton goût musical. Il ne faut pas se brider en disant que si c'est de la *techno* c'est que « boum boum boum ». Il faut aller écouter tout style, voir et comprendre la jonction entre les styles [...]. Tous les styles de musiques sont interconnectés par ces artistes qui vont chercher un peu partout et qui font aussi leur propre pâte. C'est un tout. » (Cédric)

De la même manière que le goût semble s'imposer à l'artiste, il semble aussi se trouver dans des styles musicaux dans lesquels l'artiste ne s'attend pas. Se faire sa « propre pâte » c'est en fait selon les propos de Cédric, aller voir les autres goûts ailleurs ou du moins, aller voir les autres goûts que révèlent les autres genres musicaux. Il en va aussi de l'ordre d'apprendre à se connaître en tant qu'artiste. De plus, le goût est aussi une entité qui se « maintient près du corps et des sens » (*ibid*). Il touche l'individu par sa sensibilité et s'expérimente d'ailleurs par les sens et donc le corps. C'est probablement cet aspect-ci qui ferait que l'individu ayant du goût ne puisse véritablement expliquer ce qui fait goût dans une œuvre. La notion de goût n'a donc rien d'intellectuelle ou d'intelligible mais, bien au contraire, elle se loge dans l'être de la personne. Autrement dit, si le goût n'est pas intellectuel, il semble avoir une dimension fortement spirituelle.

En faisant l'expérience de l'esthétique, l'artiste semble chercher « une confirmation de ses propres intuitions » (Laurent Aubert 2001, p.63) ainsi que « les échos d'une aspiration de son être intime »

(*ibid*). Le goût est donc une sorte de guide pour l'artiste afin qu'il puisse savoir « quelle direction il doit prendre sans en être pleinement conscient » (Schiermer 2012, p.121), en agissant grâce à ce guide, l'individu peut à présent savoir ce qu'il aime et ce qu'il n'aime pas dans un style musical par exemple. Le goût fait office de boussole permettant à l'artiste d'aller de plus en plus vers lui, ce qu'il préfère et surtout vers une manière de faire son art de plus en plus en adéquation avec lui-même.

Océane : « Comment vies-tu le set d'un artiste quand tu es de l'autre côté de la scène ?
A quoi penses-tu à ce moment-là ? »

Sara : « Moi ce qui m'importe c'est le son qui va passer déjà ... Je me rends compte qu'au fur et à mesure, je suis de plus en plus exigeante au niveau de la musique. Pas au niveau de l'artiste parce que je ne suis personne pour dire que ça c'est de la « merde » tu vois. C'est juste qu'on fait tous des trucs différents et ça plaît ou ça ne plaît pas, ça c'est les goûts tu vois. C'est plutôt comme si j'arrivais plus à aller dans des soirées, même si je l'ai refait deux ou trois fois dernièrement, mais je n'arriverai plus à aller dans des soirées où il y a de la musique commerciale tu vois. Moi je peux plus, j'ai passé un cap. Je sais que moi j'aime tel style et tel style et si c'est pas ça je sais que je vais pas passer une bonne soirée... Ça ne sert à rien tu vois. Mais sinon non quand je suis dans le public en vrai je me concentre sur la musique. Souvent je ferme les yeux et j'essaie de ressentir ce que le dj est en train de me faire passer. »

Sara est consciente à présent des styles qui l'attirent et ceux qui ne l'attirent pas. Il semblerait qu'elle ait suffisamment « tiré parti » des styles de musique desquels elle a appris à se connaître et à forger son goût. A présent, le goût semble guider ses envies et les lieux dans lesquels elle se rend pour passer une bonne soirée et prendre du plaisir à écouter la musique. Ce que l'artiste semble trouver « être de bon goût » sera amené à se présenter à nouveau à lui. Une des particularités du goût selon l'auteur, c'est que « le goût est – littéralement – une question de tirer le meilleur parti des choses. Le goût rend le monde plus riche » et de ce fait, implique de faire ressortir quelque chose de spécial ou de particulier de l'objet qui donne sens au goût. Le choix du style, des instruments, des *samples* ou des voix par exemple, relate donc de cette volonté souvent inconsciente de vouloir faire ressortir la dimension incroyable de l'objet. Pour Sara par exemple il va tantôt s'agir de notes de piano tantôt de notes de guitare, pour Berengère, il s'agira plutôt de notes mélancoliques qui révéleront selon elle toute l'émotion du morceau et pour Max Galina, le sel du morceau se jouera au niveau des ambiances méditatives ou de l'insertion du handpan (ayant tout un large panel de sonorités). Ainsi donc, l'artiste à autant à apprendre de l'objet que de lui-même parfois à tel point que nous « nous socialisons avec des objets justement en les laissant se dévoiler eux-mêmes. Mais nous nous oublions aussi nous-mêmes. Nous nous abandonnons en eux. » (Schiermer 2012, p.120). Cette expression-ci indique une perte de repère spatio-temporel par le biais de la bulle dans laquelle un artiste expérimente sa musique et c'est ce qui traduirait le moment où l'artiste s'abandonne à l'objet. La plupart de mes interlocuteurs

m'ont, à plusieurs reprises, raconté des moments de flottement au cours desquels ils sont totalement emportés par leur passion. Ils oublient alors de dormir, de manger, de sortir de chez eux, plus rien d'autre autour d'eux ne compte dans ces moments-là. Les artistes qui m'ont confié cela l'a vécu à la fois comme un moment de grande introspection intense et comme un moment enfermant et allant jusqu'à oublier leur propre vie.

« Maintenant ça ne m'arrive plus mais je pouvais passer des heures et des soirées entières enfermés dans mon bureau et c'était ma copine qui venait me dire « bon on va peut-être manger non ? C'est 21h... » et je disais « ah ouais merde » [pas vu le temps passer]. Donc ouais faut pas non plus oublier que t'as une vie privée. » (Sara)

Dans le cas de Sara, il est évident qu'elle en arrive dans ces moments-là au summum voire à l'essence du bon goût. Quand l'artiste parvient à se perdre et s'abandonner au goût, c'est là que s'ouvre tout le cœur et la profondeur du goût. Il s'agit de la relation goût-artiste poussée à son paroxysme. Cependant, jusqu'où le goût est-il bénéfique à l'artiste et jusqu'où ne l'est-il pas ? Pour un artiste, il est important de se forger lui-même son propre goût et sa propre pâte artistique. La notion de vrai goût est alors propre à l'artiste qui produit sa musique par exemple. Bjørn Schiermer définit aussi le sans goût en opposition avec le vrai goût. Le sans goût selon l'auteur n'est autre que le fait de suivre des règles strictes et figées et qui dès lors ne requiert aucune subjectivité, aucun apport personnel. Le sans goût est propre au fait de copier avant d'apprendre à créer. Le mauvais goût lui, est celui qui ne laisse place à aucune découverte inédite, aucune improvisation et aucune personnalisation. Il se fortifie en étant intégré dans des catégories fixes et prédéfinies.

Ce qui fait donc la profondeur du vrai goût est le fait qu'il soit subjectif et qu'il se permette d'être malléable au contact de l'artiste. Il implique l'individu ainsi que ses conceptions et ses représentations du monde qui l'entoure. Le goût permet donc à l'individu de se forger une personnalité et un caractère artistique et c'est ce qui fera qu'il pourra se démarquer parmi les autres artistes. Pour Schiermer l'imitation est propre au mauvais goût mais c'est à nuancer. L'imitation est principalement utilisée par les artistes au début de leur apprentissage. Copier ou imiter revient à se familiariser avec les instruments ou les logiciels de production et de mix. C'est une première entrée en matière dans le domaine musical. L'imitation selon Daring n'est pas de bon ou de mauvais goût mais elle ne contient pas de *hâl* car c'est ce qui est propre à l'artiste, c'est ce qui chez Schiermer témoigne du vrai goût. La musique est considérée comme étant de bon goût quand son créateur y insère sa pâte artistique. Avoir du goût c'est apporter sa touche personnelle ou plutôt ce que l'objet (pour lequel il est question de goût) nous inspire et nous permet d'en faire ressortir. Il s'agirait aussi de mettre en valeur l'objet

par notre simple notion du goût et ce qui fait goût selon nous. Pour l'artiste, l'enjeu serait alors de pouvoir traduire ce qui fait sens et ce qui fait donc goût dans son art.

Océane : « Est ce que tu t'inspires d'un artiste quand tu vas le voir jouer ? »

Max Tenrom : « Ah oui forcément ! Après je suis du style à toujours me remettre en question et je vais toujours avoir l'impression que ce que je fais ce n'est pas terrible mais après oui... Forcément tout vient des autres. Tout vient de l'inspiration que t'ont donné les artistes. Finalement il y a peu de chose qui viennent vraiment de soi-même. C'est le petit truc qui va nous différencier des autres mais après tes influences ce qui fait que tu vas aller vers tel ou tel style. »

O : « Comment tu fais pour te différencier des autres quand tu produis ? »

MT : « J'aime bien amener mes petites touches avec le piano, souvent je mets du piano ou de l'orgue, des accords un peu *groovy* pour amener un peu de *groove* avec des accords de clavier. Ça déjà j'aime bien après j'ai une touche aussi de toujours amener un côté aérien, un peu atmosphérique, même sur de la grosse techno j'aime bien amener une nappe derrière qui va un peu ... Donc voilà après j'essaie d'avoir ma pâte, généralement on me dit qu'on reconnaît ma pâte dans mes *track* mais bon c'est vrai que c'est difficile à trouver des fois surtout quand on a une palette comme ça très large. C'est difficile d'avoir toujours le petit truc qui différencie pourtant c'est ça qu'il faut arriver à trouver. »

La pâte artistique ici est la traduction de ce que les artistes ont en tête et de leur inspiration. C'est leur manière de mettre leurs univers et leurs représentations en musique. C'est aussi d'une certaine manière, le sens apporté à un objet qui fait le goût. La pâte artistique et ainsi le vrai goût, se construisent donc en se représentant le monde au contact de la musique et vice et versa. Le goût peut-il aussi être une sorte de « réflexion sur soi » ? L'identité artistique de l'artiste semble commencer là où l'imitation ou la copie s'arrête. Il s'agit comme le dit Max Tenrom (et Cédric plus haut), de se différencier des autres artistes et de ce qui existe déjà. Il est important pour les artistes de ne pas totalement reprendre ce qui a été fait et donc d'être original et de se démarquer. Selon Jouvenet, ce sont ces « esthétiques originales » qui peuvent changer la société et le regard sur le monde (Jouvenet 2006, p.87). La personnalisation de la musique produite est primordiale pour l'artiste car c'est l'un des premiers pas vers le fait de faire de la musique pour soi et non pas pour l'industrie musicale. C'est ce qui différencie « la musique décorative » des « productions rares et originales » (op.cit. p.179). Être original, c'est se créer de plus en plus une identité artistique remarquable et différente des autres. L'originalité fait l'identité de l'artiste dans la mesure où l'artiste se détache de plus en plus des autres pâtes artistiques pour créer la sienne.

« Être original, c'est ne pas s'approcher trop près des identités artistiques déjà connues... ou ne pas être approché de trop près : un artiste peut devenir banal sans changer de formule artistique, uniquement parce que d'une année à l'autre, les concurrents se sont multipliés » (op.cit.p.180)

L'originalité ne découle pas nécessairement d'un changement d'esthétique mais du fait de vérifier que l'art se démarque et obtient toujours son effet. Il ne faut pas risquer de tomber dans la masse homogène des artistes commerciaux ou simplistes. C'est un aspect qui au final ne dépend pas de l'artiste lui-même mais des autres artistes et de la demande du public. Si un artiste peut paraître banal c'est parce qu'il ne semble plus être assez original au contact des autres artistes et de la dynamique du public et de la musique diffusée. L'artiste doit donc redoubler d'idées et de projets musicaux pour se renouveler ou donner un second souffle à son art si celui-ci est jugé banal.

Une fois le travail de l'originalité effectué, l'artiste commence à se construire en tant que producteur et découvre ainsi les dimensions de l'artiste « créateur ». Dans la mesure où celui-ci évolue en indépendant, pour apprendre et produire sa musique il doit pouvoir travailler dans son *home studio*. Ce lieu semble alors faire le lien entre la pâte artistique et la direction artistique :

Océane : « Et comment tu as vécu cette transition entre le studio et la scène ? »

Sara : « Je l'ai vécu super bien mais c'est deux choses très différentes autant des fois j'aime être dans ma bulle dans mon petit *home studio* fermé et faire mes sons et je suis toute seule avec moi-même et mes émotions que j'essaie de mettre en avant mais autant ça prend un sens quand tu sors de ta chambre et que tu vas les partager sur scène et que tu sens que le public en face de toi ressentent la même énergie, il se passe un truc entre le public et toi franchement c'est trop beau c'est indescriptible ce qu'ils se passe. »

Ainsi, le *home studio* semblerait être à l'origine d'une « double projection » (Jouvenet 2006, p.73) de l'artiste. Le lieu de travail du producteur devient alors le lien entre l'intérieur (« la bulle ») et l'extérieur de celui-ci (« la scène »). D'un côté il peut y produire sa musique donc façonner son mode de pensée de la musique et donc sa pâte artistique. De l'autre, il peut s'intéresser au monde qui l'entoure par le partage de ses productions (*ibid*). Se construire en tant que producteur revient par le biais du *home studio*, à assurer la relation intime liée à la pâte identitaire de l'artiste et à assurer le partage de sa musique au plus grand nombre. Finalement, le *home studio* prend le rôle de l'intermédiaire entre l'aspect individuel et collectif du travail de production. L'artiste trouvera davantage de passion et de motivation parce que ce qu'il préfère, c'est que sa musique soit écoutée. Dès lors, il transmettra quelque part, par la musique les effets de celle-ci sur lui-même.

Reconnaître l'artiste au travers de sa musique :

Enfin, la pâte artistique se construit à partir de la conception et de l'expérience physique et émotionnelle que fait l'artiste de la musique. Cette pâte est aussi ce que les artistes font de leur musique et de ce qu'ils aiment de celle-ci. En d'autres termes, ils font de l'univers et de l'imaginaire qui les inspire un art. Du point de vue des auditeurs, il s'agira plutôt de faire « de l'expérience physique des ondes musicales la source de leurs émotions » (op.cit. p.68). Le tout sera donc de transporter et faire voyager le public, mais c'est une notion sur laquelle nous reviendrons en dernière partie. D'une part, si la notion propre au *rap* est celle de raconter un vécu au sens « autobiographique » (Jouvenet 2006) et en rapport avec la société, la notion propre à l'électroniste ne serait-elle alors pas de raconter aussi une forme de vécu mais au sens plus intimiste et personnel du terme ? Le fait qu'un artiste puisse modeler lui-même sa pâte traduit le fait que l'on puisse le reconnaître au travers de ses morceaux de musique sans même savoir que c'est lui.

O : « A quoi on reconnaîtrait ta pâte alors ? »

MT : « Justement ces petits trucs de clavier, ces petites influences un peu *pop*, *jazzy*, ce qui m'arrive de faire même en live au bikini. Ça m'arrive d'amener au clavier une touche un petit peu *jazzy* et je vois que le public est réceptif, ça j'adore le faire ouais. Et les percussions aussi, les percussions acoustiques aussi c'est ce qui me définit. »

Si pour Max Tenrom par exemple, sa pâte tourne autour des percussions ou des accords de piano groovy ou *jazzy*, d'autres artistes n'hésiteront pas à varier les sons ou à jouer avec les tonalités ou des voix pour laisser leur trace. La majeure partie du temps on reconnaît l'artiste à des sons ou des effets qu'il laisse entendre dans la plupart de ses musiques. Pour l'artiste peut-être est-il question de se manifester au travers de ses productions ? En partant du postulat que la pâte artistique semble se caractériser par la mise en avant d'un son, d'un effet sonore ou d'un procédé musical particulier dans une production musicale, essayons à présent de le faire entendre au lecteur au travers de différents sous-genres de *house music*... En nous appuyant sur quelques éléments qui seraient révélateurs de la pâte de l'artiste, nous espérons faire comprendre au lecteur à quoi pouvons-nous remarquer la pâte de l'artiste. Prenons à présent différents artistes et plusieurs de leurs musiques afin de tenter de repérer une quelconque sorte de signature.

Tony Romera est un dj et producteur français de *bass house* et de plus généralement d'*electro-house*. Bien qu'il y ait de techniques particulières dans la structure et la manifestation de certains instruments ou effets sonores, l'artiste décide de ce qu'il veut mobiliser dans sa musique. Pour Tony Romera par

exemple, son empreinte semble se manifester par certains effets sonores mais également par l'utilisation de certains synthétiseurs pour démarrer un drop²⁹ ou tout simplement commencer et terminer un morceau. Son dernier morceau « Le monde de demain³⁰ » commence par une mélodie faite par des synthétiseurs et tournant en boucle sur quatre accords environs. Trois éléments reviennent alors dans cette musique qui apparaissent également dans d'autres de ces productions. Le premier étant l'effet sonore qui débute le morceau (00:01), qui donne un effet féérique ou magique et que l'on retrouve dans « Tired »³¹, « My mind »³², « Party on my own »³³, « I'll love you »³⁴, « For you »³⁵, « Loverus »³⁶ et à la fin du morceau « Dangerous »³⁷... Le deuxième élément qui se fait entendre est ce fameux son de synthétiseur grave qui apparaît au drop (1:32) ainsi qu'au début du morceau « All I know »³⁸. A la sortie de ces deux derniers morceaux l'artiste aurait déclaré vouloir faire des musiques plus mélodiques, peut-être cette nouvelle sonorité est-elle le signe de l'innovation de l'artiste ? Enfin le troisième élément musical qui fait apparaître l'artiste est un son plus aiguë (00:52), que l'on retrouve également dans des morceaux plus anciens comme « Loverus » (00:12), dans « VHS »³⁹ (00:23) et dans un *remix* effectué par l'artiste du morceau « Underground Sound »⁴⁰ (00:45) de Joey Valence et Brae. Aussi, il ne suffit pas de réduire l'artiste à quelques sonorités ou effets sonores pour le reconnaître. En effet, sa pâte se reconnaît également dans la structure, les rythmiques et les breaks donnés au morceau mais il serait maladroit de s'aventurer sur ce terrain glissant qu'est toute la description musicologique.

Dans un registre *bass-house* également bien que différent de Tony Romera, il semblerait que Don Malaa, dj et producteur français également, laisse ses traces parmi ses productions. Nous avons pris quatre de ses productions afin de constater que trois caractéristiques semblent apparaître. La première étant son goût et ses inspirations pour le rythme et l'influence hip-hop témoignant donc parfois de variations prenant un tournant rap ou trap en fonction des morceaux. Généralement les grands amateurs de rap américain par exemple se plaisent à écouter cet artiste grâce à cet aspect-ci de ses productions. Outre le fait qu'il y ait des consonances rap, les voix masculines rapping en anglais et tournant en boucle (*sample*), semblent devenir petit à petit emblématique de Don Malaa. Ce sont d'ailleurs ces voix masculines qui annoncent et lancent le(s) drop(s) dans ces morceaux. Nous

²⁹ Moment dans lequel le morceau de musique arrive à son paroxysme, c'est le sommet du morceau qui monte en intensité pour comme faire exploser le morceau.

³⁰ https://youtu.be/xZk_sxPSEKc

³¹ <https://youtu.be/cO3FE6F6n98>

³² <https://youtu.be/GTG61c0P-Jg>

³³ <https://youtu.be/A1JpJAzML98>

³⁴ <https://youtu.be/FVXQMgtqdog>

³⁵ <https://youtu.be/bGmkcQ7n7Cg>

³⁶ <https://youtu.be/yOZX8FkMuQw>

³⁷ <https://youtu.be/vkxwzxRYqkA>

³⁸ <https://youtu.be/z0Y1AD0uhLU>

³⁹ <https://youtu.be/q1r97XVcICw>

⁴⁰ <https://youtu.be/otG4Re33xuM>

retrouvons ces voix dans « Notorious »⁴¹ (00:55 ; 1:04 et 1:18 qui lance ensuite le premier drop), « Four Twenty »⁴² (00:16), « How it is »⁴³ (00:02 et 00:17 qui précède le *clap*⁴⁴ et qui lance le premier drop), comme dans le featuring avec Tony Romera « The game is dead »⁴⁵ (00:02 « no more » et 00:47 qui lance aussi le premier drop). A noter que nous retrouvons une fois de plus un élément percussif propre à Tony Romera dès le début ainsi que dans le morceau « Raw »⁴⁶, un *remix* fait par Tony Romera du morceau de Julio Navas, Gustavo Bravetti et David Amo.

Prenons à présent Artbat, duo Ukrainien et producteur de *progressive house*, *tech-house* et *deep-house*. Bien que cela change évidemment du style *bass house*, ces deux artistes ont pourtant un son particulièrement électronique qui nous fait comprendre qu'ils sont les producteurs d'un morceau avant même de savoir qu'il s'agit du duo. Dans trois de leur morceau tournant autour de 120 bpm environ, nous pouvons entendre, bien qu'il soit nuancé, le son en particulier dans « Horizon »⁴⁷ dès le début et dans le *remix* « Return to Oz »⁴⁸ (4:37) mais aussi dans les featuring avec Dino Lenny « Our space »⁴⁹ (3:11) et avec Fred Lenix « Dreamcatcher »⁵⁰ (1:02). De plus, le second élément qui est assez propre au duo est une mélodie aigüe et synthétique qui tourne en boucle tout le long du morceau comme c'est le cas dans « Horizon » (dès le début du morceau et qui se transforme petit à petit en un son de plus en plus électronique voir « électrique »), aussi dans « Dreamcatcher » (au tout début, c'est d'ailleurs ce son qui au fur et à mesure deviendra de plus en plus grave et qui se rapprochera du son précédemment décrit comme emblématique du duo) et dans « Return to Oz » (5:15 mais qui se fait entendre pour la première fois dès 5:05). Aussi, le rythme des basses et ainsi que leur profondeur peuvent aussi être révélateurs de la pâte des deux artistes étant donné qu'une fois de plus, toute la structure et les éléments de la production font finalement la pâte mais elle reste reconnaissable et détectable dans un premier temps au travers des sonorités, mélodies ou effets sonores. Bien souvent, ce sont des éléments qui plaisent et touchent l'artiste. Ce sont aussi des éléments qui révèlent le goût d'un artiste pour ceux-ci.

Du côté de Nora En Pure par exemple, dj et productrice sud-africaine, c'est un tout autre aspect de la *deep-house* qui en ressort. La pâte artistique semble aussi se remarquer dès le moment où le style de musique semble une nouvelle fois se diviser, se différencier. Dans ses morceaux, quelques éléments

⁴¹ <https://youtu.be/Anu5yh403Fs>

⁴² <https://youtu.be/5OmpHzIj3es>

⁴³ <https://youtu.be/Aq9PCJNjNLU>

⁴⁴ Un clap est le son percussif réalisé en frappant ensemble deux surfaces plates. Les humains applaudissent avec les paumes de leurs mains, souvent rapidement et à plusieurs reprises en rythme pour faire correspondre les sons de la musique et de la danse. Le claquement est utilisé comme élément de percussion dans de nombreuses formes de musique.

<https://educalingo.com/fr/dicen/clapping>

⁴⁵ <https://youtu.be/BESuA0sp-Lw>

⁴⁶ <https://youtu.be/Kqe5CPnjxf0>

⁴⁷ <https://youtu.be/50zeHzEwgoI>

⁴⁸ <https://youtu.be/Lo0ELoepTCM>

⁴⁹ <https://youtu.be/Rr9PzphpU2I>

⁵⁰ <https://youtu.be/I1mUamy1zWY>

se retrouvent. Dans un premier temps, c'est l'utilisation du piano dans « Come with me »⁵¹ (00:40) et qui semble faire office de la touche personnelle de l'artiste lors de ses lives également. Dans un second temps, c'est un son plutôt électronique que l'on retrouve au niveau des basses qui ont un effet cuivré, grave et profond que l'on entend d'emblée dans « Indulgence »⁵² (00:09), « Oblivion »⁵³ (00:34) et « On the beach »⁵⁴ (1:51).

Pour le producteur français Fakear, il propose dans son style *deep-house* aussi un tout autre paysage. Il a tendance manifester des images propres à la nature et à une atmosphère « exotique ». Il favorise énormément de sons naturels, de voix sans parole et de rythmiques jungles ou tribales qui permettent à l'auditeur de s'imaginer un voyage avec l'utilisation d'instruments du monde entier comme c'est le cas avec les maracas dans « La chaleur des corps »⁵⁵ (qui commencent à 1:14 mais qui s'entendent davantage à 1:27), avec l'utilisation du Erhu (violon chinois) dans « Nausicaa »⁵⁶ (1:19) et « Chakra »⁵⁷ (00:04) ou encore l'utilisation de flûte amérindienne dans « La chaleur des corps » (00:18), « Nausicaa » (00:23) et « Voyager »⁵⁸ (00:36).

Enfin, pour terminer, nous avons souhaité sélectionner un artiste qui fait à la fois de la musique électronique et du beatmaking relatif au milieu du rap. Vladimir Cauchemar dj est un producteur français qui, dans ses débuts a beaucoup usé de la flûte dans ses compositions comme c'est le cas dans les morceaux électroniques comme « Baby flute »⁵⁹ ou « Anthropology »⁶⁰. Dans ce morceau-ci d'ailleurs, un *sample* provenant de l'œuvre de Sebastian Bach « Toccata and fugue in D minor »⁶¹ (qui apparaît 2:43) de 1707 est au départ joué à la flûte et est ensuite joué à l'orgue. L'artiste fait aussi apparaître la flûte dans ses productions de rap effectuées pour le rappeur 6ix9ine (se lit sixnine) dans « Aulos reloaded »⁶² et pour le rappeur Vald dans « Elévation »⁶³. Le style de flûte change d'un morceau à l'autre mais l'auditeur est tout de même capable de repérer la pâte de Vladimir Cauchemar dans la manière de construire la mélodie de la flûte qui parfois prend d'ailleurs la forme d'un hautbois avec des sons plus nasillard comme c'est le cas dans « RIP »⁶⁴ en featuring avec Apashe. Cependant, l'artiste ne se différencie pas uniquement à la flûte et d'ailleurs aujourd'hui de moins en moins. Dans

⁵¹ <https://youtu.be/cthK03g3VyQ>

⁵² <https://youtu.be/VtnQQHrr2sc>

⁵³ <https://youtu.be/9xBns2Y70BA>

⁵⁴ <https://youtu.be/lmWuDgMjfw>

⁵⁵ <https://youtu.be/Fv5kguAQIEo>

⁵⁶ <https://youtu.be/H59DV668z7o>

⁵⁷ <https://youtu.be/TTVbcxGnyI4>

⁵⁸ <https://youtu.be/bKSdRePF5DM>

⁵⁹ https://youtu.be/NyabFwtz_-c

⁶⁰ <https://youtu.be/2X9a0uRj7ww> la version sur les plateformes de diffusion du son commence à 1:44 (à la moitié du clip vidéo YouTube)

⁶¹ Voici une version en ligne de l'œuvre de Bach repris par Lehookta Gabor en 1988 <https://youtu.be/ho9rZjlsyYY>

⁶² <https://youtu.be/m7jfM9A6R-k>

⁶³ <https://youtu.be/jj88i2vhdcg>

⁶⁴ <https://youtu.be/EaNgb5NZ3z8>

son dernier morceau « Snow is falling »⁶⁵ avec Clare Maguire, il semble avoir mis de côté la flûte pour instaurer des mélodies et des accords sur un air de guitare. Ce qui cependant, reste caractéristique de la pâte de Vladimir Cauchemar est le rythme hip-hop et trap. L'artiste a aussi tendance à travailler avec des basses lourdes et graves dignes de hard beat.

Une fois de plus, ces exemples ne sont que des descriptions basiques et générales de ce qui peut caractériser la pâte artistique d'un artiste. Il ne s'agit évidemment pas de paramètres et de procédés exhaustifs et stricts qui révéleraient la pâte artistique de tous les artistes. Nous avons tenté de matérialiser et de démontrer par l'écoute ce que nous comprenons du terme « pâte artistique » si souvent employé par nos interlocuteurs.

Finalement, si les artistes n'ont pas l'intention de vendre leur âme au diable en étant en contact avec des grandes organisations commerciales autour de la musique, c'est pour préserver leur pâte artistique, leur authenticité et leur liberté. Ces trois valeurs vont ensemble et maintiennent l'artiste ancré dans ce qu'il souhaite faire et non pas dans un modèle autre que ce qui lui correspond. Les noms de scènes plus ou moins recherchés et le port de certains styles de vêtements ou d'accessoires permet davantage d'échapper à l'enfermement et la catégorisation dont certains groupes professionnels font preuve à l'égard des artistes. Ces moyens de résistance et ces formes d'insoumission permettent alors à des labels indépendants de se créer. Ces labels indépendants ne sont autres que des labels créés par les artistes eux-mêmes. La prise d'autonomie des artistes est aussi permise grâce à l'émergence des *home studio*. Les artistes n'ayant plus besoin de se rendre en studio professionnel pour avoir de la crédibilité et des musiques ayant une qualité sonore professionnelle, peuvent eux-mêmes acquérir le matériel professionnel et s'en servir chez eux. Le *home studio* permet également à l'artiste d'apprendre à articuler ses intuitions musicales et ses manières de partager ses musiques au monde extérieur. Il permet aussi à l'artiste de partager la musique qu'il produit en plus de simplement la créer. La direction artistique bien que peu différenciée de la pâte artistique par certains de mes interlocuteurs, est l'aspect commercialisable et objectif de la musique de l'artiste. Il s'agit de l'aspect par lequel les organisations vont pouvoir donner leur avis ou vont tenter de façonner en fonction de leurs principes l'image et les productions de l'artiste. Ce qui est souvent source de conflits et de réticence pour les artistes. L'authenticité et la liberté sont deux composantes de la pâte identitaire de l'artiste dans le sens où ce sont des principes qui se construisent au fur et à mesure que l'artiste apprend à faire de la musique et ainsi à se forger un goût. La pâte artistique n'est donc rien d'autre que le fait de mettre le goût de l'artiste en musique ainsi que ses affinités avec des procédés techniques, des effets sonores,

⁶⁵ <https://youtu.be/mHsMncvcyY>

des mélodies ou des instruments ... La pâte artistique est quelque part révélatrice de la sensibilité et des « affectes » (Schiermer 2012) que l'artiste contracte avec sa musique ou ses inspirations. Cette pâte est de plus, modelable à l'infini car elle n'est pas figée. Elle évolue à mesure que l'artiste aiguise ses goûts et approfondi son rapport à sa musique. Ainsi donc, en s'en tenant à ses goûts et ses attaches, l'artiste ne peut que conserver des manières de faire et d'être qui lui sont propres et qui lui correspondent profondément au contact de son art. Nous allons pour la suite tenter d'expliquer et de comprendre à présent les expériences corporelles et émotionnelles de l'artiste et du public au contact de la musique. Si le goût est en effet révélateur d'une sensibilité et non pas d'une capacité intellectuelle, nous souhaitons donc expliquer la proximité entre le corps et la musique ainsi que la transmission au public de l'émotion et de tout l'univers propre à l'artiste.

*« Quand t'es réalisateur
t'as besoin de tomber amoureux de tes acteurs,
quand t'es acteur
t'as besoin de tomber amoureux de ton personnage.
Je pense qu'entre l'acteur et son public
et le public et l'acteur il y a une forme de séduction »*

Pierre Niney
*in Entrevue séduction de Bon entendeur*⁶⁶.

III. Faire le lien :

A) L'artiste et sa musique :

Comme tout artiste, la volonté des dj et des producteurs ou productrices est principalement de faire aimer sa musique autant qu'ils l'aiment. Ce qui est important pour eux, c'est de transmettre des émotions, des univers et des histoires au travers de leur musique. Ce que j'ai souhaité développer dans ce présent chapitre, concerne des formes de liens ou encore de connexions qui prennent forme dès que l'homme rencontre ses machines. Des connexions qui perdurent dans les vécus émotionnels du public et qui bien souvent, sont suscitées par l'univers de l'artiste. Deux notions extrêmement imbriquées ressortent alors. D'un point de vue général, je n'ai eu de cesse de constater qu'il existe un lien très étroit entre les individus et leur musique favorite. En effet, j'ai pu à de nombreuses reprises remarquer qu'il se passe quelque chose de profondément intime lorsqu'une personne du public ou un artiste expérimente la musique. Il en va alors de nombreux enjeux dus à l'implication du corps comme à la diffusion d'émotions. J'ai construit mes propos à partir des dires de mes interlocuteurs au sujet de leurs vécus respectif via la musique. J'ai donc identifié deux catégories de vécus autour de la musique qui sont cependant susceptibles de ne concerner qu'une infime partie de ses acteurs. Ainsi, il ne s'agira pas de faire de mes observations une généralité mais bien au contraire, de proposer ces constats comme des manières possibles de vivre la *house music*. Selon les artistes que j'ai interrogés

⁶⁶ <https://youtu.be/WQTCzi-6aOQ>

et d'après certains auteurs, deux conceptions de la musique ressortent alors : avoir un rapport quasi charnel avec l'instrument électronique et considérer que la musique est une entité sonore qui prendrait une forme de vie. Ces deux conceptions semblent à priori s'opposer, or dans ce travail, il ne s'agit pas de creuser davantage l'écart existant mais bien d'affirmer qu'elles coexistent au travers de nombreux individus. Ces deux conceptions apparaîtront dans différents aspects du développement principal. En premier lieu j'élaborerai la question de la proximité entre l'artiste et ses machines, témoignant ainsi d'une relation « d'homme-machine » se jouant à différents niveaux. En second lieu, il s'agira de décrire et d'analyser ce que révèlent les mouvements du corps, ce qui fait que les gens dansent au contact de la musique en passant par le lien existant entre corps et musique. Dans les deux cas, la musique implique une connexion. De ce fait, je me suis alors posée la question suivante : comment l'artiste crée-t-il du lien entre son univers et son public ? Quel rapport existe-t-il entre le corps et la musique ? Comment le « pouvoir de la musique » se traduit-il alors ?

L'homme et les machines :

Dans un premier temps, il s'agira de développer de nombreux aspects relevant de la relation homme-machine(s). En effet, le rapport qu'entretiennent certains artistes avec leur de production musicale n'est en rien une relation de sujet à objet. La plupart du temps elle est bien plus complexe et soulève de nombreuses questions. Jusqu'à quel point la machine est-elle considérée comme objet ? Comment l'artiste entre-t-il véritablement en relation avec sa machine ? Quelles sont les limites entre le corps et les machines ? Dans la mesure où l'être humain entame une relation de sujet à sujet au contact de la machine, il s'agirait donc de considérer cette relation sous le prisme de la camaraderie. Lors d'un entretien dans l'ouvrage collectif *Electrosound, machines, musiques et culture(s)*, sous la direction de Jean-Yves Leloup⁶⁷ parut en 2016, le célèbre groupe de musique électronique Kraftwerk expérimente le rapport à ses machines sous une forme relative à l'amitié :

« Jean-Yves Leloup : Comment en tant qu'artiste et musicien, considérez-vous le rapport à la machine, la rencontre avec la machine ? La machine incarne-t-elle quelque chose qui irait au-delà du simple outil ?

Kraftwerk : Ce n'est pas un simple outil. Pour définir notre relation aux machines, on pourrait plutôt parler de camaraderie, d'amitié. Nous avons toujours affirmé que nous traitons

⁶⁷ Musicologue et enseignant l'histoire culturelle et esthétique de la musique électronique à Science-Po Paris.

avec respect et attention nos machines musicales, et qu'elles nous le rendaient bien. C'est un dialogue parfait, qui fonctionne ainsi depuis plus de trente ans [...] Pour nous, la musique électronique représente quasiment une forme d'existentialisme. Kraftwerk ne pourrait exister sans ses machines musicales. Sans elles, nous ne serions sans doute rien d'autre qu'un ensemble vocal ou acoustique, ou quelque chose comme ça. Kraftwerk c'est pour nous la matérialisation en musique de ce concept précis de l'homme – machine. Et notre studio Kling Klang, c'est notre laboratoire électronique, c'est notre réalité quotidienne ». (Leloup 2006, pp.75-76)

D'après le groupe de musique, le rapport entretenu avec ces machines fait la qualité de leur musique et de leur performance. Pour eux, si leur art fonctionne si bien c'est bien parce qu'ils entretiennent une relation saine et attentionnée envers leur matériel de composition. Ils sont presque reconnaissants envers les machines puisque c'est ce sans quoi le groupe Kraftwerk n'aurait pu exister et se représenter sur scène. Du moins, le groupe n'aurait pu atteindre son apogée dans la musique sans ces machines. Ainsi donc, leur groupe met en musique leur rapport avec leurs machines. Le fait d'être autant attaché à leur matériel, qui n'est d'ailleurs pas un simple utilitaire, leur permet ainsi de pouvoir mettre en évidence le rapport homme-machine si profondément ancré et significatif pour eux. Un rapport qui, contrairement à une idée générale, ne semble pas séparer l'homme de l'extérieur mais au contraire, qui lui permet de se lier davantage au monde qui l'entoure, par le biais de sa musique et donc de ses machines. Elles apparaissent ainsi donc comme des médiatrices entre l'artiste et le monde et non plus comme un objet enfermant et restreignant l'homme à la froideur technologique et le mettant à l'écart de toute relation sociale. Poursuivons l'entretien avec Kraftwerk afin d'en savoir plus sur leurs conceptions de leurs rapports aux machines :

« Jean-Yves Leloup : Dans votre dernier album en date, Tour de France soundtrack, le cycliste, ou le sportif de haut niveau, représente-t-il l'image idéale de l'homme – machine, ce concept qui vous a guidé depuis des années ?

Kraftwerk : Tout à fait. Nous pratiquons le cyclisme depuis des années, pour le plaisir, comme un hobby. À ce titre, je trouve que ce sport représente parfaitement l'entente entre l'homme et la machine. Il y a un parallèle idéal que l'on peut tracer entre le cyclisme et la musique, et en particulier la musique électronique. [...] Il y a là une idée visionnaire. Dans ce sport, il faut en effet savoir tenir et gérer son avance, rouler en groupe et en harmonie, rester en équilibre avec sa machine. Autre point commun entre le sport cycliste et nos compositions, c'est l'aérodynamisme, à l'image d'une musique qui roulerait sans effort, suivant une fluidité idéale. Quand on est ensemble ça roule bien ... Sur cet album. Nous avons aussi travaillé l'idée du silence, au sens où lorsque l'on pédale et que tout se passe bien, en principe, on n'entend rien, si ce n'est un léger filet d'air et de vent. Et ce n'est que lorsqu'un problème mécanique survient que le vélo se met à émettre des bruits disgracieux. Nous avons travaillé cet aspect du silence, cette fluidité hypnotique, cet aérodynamisme hypnotique. Cela va de pair avec notre travail sur le souffle, sur

le cœur humain, donc nous avons notamment enregistré un électrocardiogramme » (Leloup 2016, p.78)

De plus, ce qui fait l'entente entre les machines et le groupe Kraftwerk, est ce qu'il décrit comme une sorte « d'aérodynamisme ». Ce terme renvoie à une notion phare de la relation avec les machines. L'aérodynamisme fait que les machines et les artistes sont portés vers une direction et dans une énergie commune. Ensemble ils ne forment plus qu'un. Aussi, c'est l'aérodynamisme qui semble témoigner de l'équilibre de leur relation et ainsi c'est ce qui ferait tout l'essence de leur relation et de leur musique. Lorsqu'il y a comme un dysfonctionnement dans leur musique cependant, cela marquera un problème dans leur relation. Le silence ou le calme semble témoigner d'une relation durable et agréable. Le groupe Kraftwerk considère ses machines comme presque inséparables d'eux en comparant leur relation avec le cyclisme pour définir que finalement l'un n'avancerait pas sans l'autre. Le vélo nécessite l'énergie et l'implication du corps pour avancer et le cycliste, lui, nécessite du vélo pour aller à une allure plus rapide que ce que seul ses jambes lui permettent. Les deux parties se rendent service, et plus encore, lorsque ces deux parties entrent en relation, elles créent quelque chose de nouveau, comme une troisième partie. L'artiste et ses machines créent la musique, et plus encore créent de nouvelles manières de vivre et de penser par le biais de leur musique. Claude Cadoz⁶⁸, écrit un chapitre dans l'ouvrage collectif de 1999, *Interfaces, homme-machine et création musicale*, dirigé par Hugues Vinet⁶⁹ et François Delalande⁷⁰, dans lequel il évoque l'énergie que dégage le corps sur l'objet. Il met aussi en avant la modulation du corps au contact de l'objet. Ainsi, dans le vélo comme dans la musique il semble y avoir ainsi une grande implication du corps vis-à-vis de la machine :

« [...]. Ainsi, par exemple, la composition appelée « geste d'excitation » du geste instrumental correspond-elle très exactement à la chaîne énergétique principale, dans laquelle il y a continuum énergétique. Le geste d'excitation est par exemple celui qu'effectue le violoniste avec la main de l'archet. La chaîne matérielle est constituée de l'archet interagissant avec la corde, la corde, les attaches (dont celle du chevalet), le chevalet, la table etc. L'énergie gestuelle est convertie en énergie acoustique rayonnée par la table. Toute l'énergie gestuelle n'est pas convertie, mais toute l'énergie acoustique a son origine dans l'énergie gestuelle. » (Cadoz 1999, p.172-173)

⁶⁸ Ingénieur de recherche du Ministère de la culture et de la Communication et responsable du programme scientifique et artistique « Arts musicaux et multisensoriels ».

⁶⁹ Directeur à l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM).

⁷⁰ Musicologue et ingénieur à l'École Supérieure d'Informatique, Électronique et Automatisme (ESIEA) à Paris.

Quand bien même nous nous éloignons de la comparaison avec le cyclisme l'idée reste similaire. Le violoniste par le geste qu'il effectue en tenant l'archet provoque une « énergie gestuelle » qui va ensuite générer « l'énergie acoustique ». C'est l'émergence et l'articulation de ces deux énergies qui font que les deux parties peuvent composer ensemble et parfois ne faire qu'un. Tout comme le cycliste insuffle l'énergie du mouvement de ses jambes aux pédales, le vélo lui, libère non pas une énergie acoustique mais une tout autre énergie qui lui est propre. L'idée principale étant de faire comprendre le fait que lorsque deux énergies de nature différentes entrent en contact, elles s'équilibrent par la composition et la collaboration de leurs corps respectifs. Voilà un exemple de relation que peut entretenir un groupe de musique électronique avec ses machines. Si pour Kraftwerk, il s'agit d'une relation de camaraderie, pour d'autres, c'est une autre histoire. Dans le même ouvrage dirigé par Jean Yves Leloup, il échange également sur la relation que le compositeur Jean Michel Jarre⁷¹ entretient avec ses machines :

« Jean-Yves Leloup : Quel est votre rapport aux machines ?

Jean-Michel Jarre : Ceux qui disent que la machine ou l'ordinateur sont de simples outils sont des menteurs. Il y a un rapport affectif qui se développe avec des instruments avec qui l'on passe plus de temps qu'avec sa propre famille, ou les gens les plus proches. Depuis que j'ai commencé à faire de la musique, j'ai passé plus de temps avec mes synthés qu'avec n'importe qui d'autre. Alors forcément, il y a des rapports passionnels qui s'instaurent. C'est évident, c'est normal. Pour moi, la musique électronique est quelque chose d'essentiellement tactile, organique et sensuel, c'est la plus charnelle qui soit. Car on travaille à l'intérieur du son. A une époque, j'ai hésité entre la peinture et la musique. J'ai fait beaucoup de peinture abstraite et pour moi, la musique électronique s'en rapproche. [...] On fait de la musique de l'intérieur. On retrouve alors un rapport charnel avec le son. Et il y a ce rapport de cuisinier. Je pense que la musique, c'est comme de faire de la pâte. C'est la même chose. On malaxe. Il y a un côté malaxeur. Si j'ai fait de la musique plutôt qu'autre chose, c'est à cause de cette dimension sensuelle, ce rapport charnel avec les machines. Récemment, avec l'ordinateur, je me suis aperçu que pour la première fois, on pouvait vraiment parvenir à oublier l'écran, à oublier ce côté qui m'a toujours gêné dans l'informatique, cette froideur, cette rigueur, cette virtualité. » (Leloup 2016, p.121)

Le registre sensuel et corporel est alors employé pour parler des machines et de la composition de la musique. Ce qui pose alors la question du degré d'implication du corps au contact des machines et dans la production de musique. La machine devient comme une prolongation du corps de l'électroniste. En effet, s'impliquer dans la musique électronique par des machines électroniques revient à entrer dans une relation aussi charnelle et passionnelle qu'avec un être humain. Étant donné

⁷¹ Auteur-compositeur-interprète français de musique électronique.

que pour Jean-Michel Jarre, la musique électronique est quasiment un autre être vivant doté d'un corps et d'une sensualité, il n'est donc pas difficile d'entamer une relation. Comme l'on peut jouer pendant des heures et des jours d'un instrument classique traditionnel, la relation prend de l'importance autant dans le temps passé à en jouer que dans l'implication corporelle du musicien. L'enjeu le plus préoccupant pour le compositeur vis à vis des machines était de faire abstraction de l'écran qui rappelle la matérialité et la non-vitalité de la machine. Celle-ci semble alors devenir sujet dès le moment où la limite technologique de l'écran et de l'interface électronique est franchie. Aussi, l'artiste utilise la comparaison avec la cuisine pour appuyer l'usage du corps dans la création de musique. En effet, ce que le registre de la cuisine montre est le fait que l'implication du corps est primordiale et inévitable dans la création. De même que le cuisinier façonne et réchauffe sa pâte en la malaxant, l'électroniste lui, semble façonner et créer sa musique tout en caressant ses machines. On s'éloigne alors en effet du côté froid et informatique pour aller de plus en plus vers un rapport chaleureux et passionnel du corps vers la machine. Qu'en est-il cependant du corps de la machine ? Possède-t-elle un quelconque corps ? Il est question à présent de proposer une piste de réponse à ces questions en développant la dimension d'un corps-machine. Lors des entretiens avec mes interlocuteurs j'ai pu constater que les artistes qui produisent leur musique avec des machines et non seulement des ordinateurs, semblent construire une sorte de corps physique à leurs machines. Cédric me confie ainsi sa vision de l'éventuelle anatomie des machines :

« Moi ma composition elle passe par mi – ordinateur, mi – instruments physiques. Donc on va dire que la tête ça correspond à l'ordinateur, il a le plus de puissance, le plus de calcul, il va regrouper tous les synthétiseurs sur le logiciel « Ableton ». Ensuite le corps ça va être ici cette machine, une console de mixage tout bêtement ». (Cédric).

Selon Cédric, les différentes composantes du corps mécanique sont des machines classées en fonction de leur degré d'utilisation et donc d'importance dans la production. L'ordinateur est le cerveau, il gère tout le reste du corps. La console de mixage elle, sera plutôt décrite comme étant ce reste du corps dirigé par le cerveau. En revanche il n'existe pas de modèle exhaustif du corps que posséderait une machine. Tous les corps quelconques qui peuvent être attribués à une machine sont modulables à volonté par chacun. Chaque artiste à sa propre conception et réalisation de l'anatomie du corps de composition musicale. Par exemple, pour Cédric, le clavier MIDI constitue tout de même un organe majeur dans le corps mécanique parce qu'il est l'élément qui s'adapte à toute machine et qui permet donc de faire le lien entre le cerveau et le reste du corps. A celui-ci peuvent être greffées plusieurs autres machines comme par exemple des synthétiseurs, des *pads*, des instruments tels qu'une guitare, une batterie, une trompette... donnant ainsi des possibilités illimitées de créer des effets sonores. Ce

qui cependant reste commun à la plupart de mes interlocuteurs c'est que l'ordinateur reste le cerveau parce qu'il conserve toutes les données, les *tracks*, les productions ... et qu'il gère le logiciel de composition. À présent la question suivante se pose : si les machines semblent pouvoir détenir un corps, qu'en est-il de l'œuvre musicale en elle-même ? L'utilisation des machines a indéniablement un effet sur les productions musicales et c'est bien souvent, comme vu précédemment, le rapport aux machines qui renforce la qualité de la musique produite. Or, être en relation avec les machines n'est pas une simple question de production artistique mais d'une entrée en relation avec le monde social, plus qu'avec du matériel informatique. Nous en arrivons dès lors à la seconde conception des vécus par la musique. Dans l'ouvrage de 2016 précédemment cité, Roland Cahen⁷² aborde la figure du musicien de partition, du joueur de l'interface, et de l'artiste électronique. Il évoque alors la question de la production musicale comme étant potentiellement autonome et jouant alors le rôle d'une « entité vivante » :

« [...] La frontière entre l'interprète et l'auditeur s'estompe. L'interprète, qui est également un auditeur, peut désormais s'appeler un joueur de musique. Florent Aziosmanoff dans son livre *Living art Fondations*, montre comment les pratiques artistiques liées au numérique tendent de cette manière vers l'établissement de relations de plus en plus élaborées et construites entre l'œuvre – entité vivante autonome, et le spectateur, témoin privilégié de leur relation. Le comportement vivant devient l'enjeu de l'œuvre. C'est retrouver paradoxalement l'essence de la pratique musicale là où on l'attend le moins ; auprès d'une machine ? » (Cahen 2016, p.183)

L'idée d'une œuvre musicale comme étant indépendante et vivante est très intéressante dans la mesure où elle questionne sur la nature de la production musicale. Les machines électroniques ne semblent dès lors plus être seulement des sujets mais ce qu'elles produisent avec leur producteur semble l'être aussi. L'idée d'une production musicale comme étant également sujet suppose la relation homme-machine(s) et homme-musique sur un pied d'égalité, une relation de réciprocité. L'œuvre ou la machine étant à présent considérées comme vivantes ou quasiment dotées d'une âme, permet un échange réciproque et vivace entre les deux parties. Plus une œuvre est vivante, plus elle semble être performante. Si comme le montrent les propos ci-dessus, la vitalité de l'œuvre devient primordiale dans sa composition et sa signification alors, l'artiste a tout intérêt à entrer dans une relation de réciprocité et de sujet à sujet afin de mener à bien ses élans artistiques. Qui aurait cru que l'utilisation de machine permettrait de rendre un objet vivant ? C'est là toute la question du rapport homme-machine. Même s'il n'est pas déplaisant de penser la machine de musique électronique comme ayant

⁷²Compositeur électroacoustique français, designer sonore et enseignant chercheur à l'Ensci Les Ateliers (Ecole Nationale Supérieure de Céramique Industrielle).

les mêmes propriétés qu'un être humain, ce raisonnement a tout de même une limite. Quand bien même d'un point de vue pragmatique, la machine ne possède pas d'âme au même titre que son artiste, ce qui cependant semble la rendre animée et vivace est ce que son producteur en fait. En effet, une machine sans artiste n'est qu'un simple outil mais, une machine accompagnée de l'artiste qui la fait fonctionner est une machine vivante. Autrement dit, c'est la relation que l'homme crée avec sa machine qui donne vie à cette même machine :

« Il faut d'abord prendre en charge l'ordinateur selon sa fonction propre, celle, non pas d'instrument, mais de système de représentation, de « relais ». Il faut ensuite le conditionner (le doter des interfaces et des programmes) pour qu'il remplisse cette fonction dans le cadre de processus de création où l'artiste lui aussi puisse se positionner selon ce point de vue, ce degré supplémentaire de médiation. Mais il faut surtout que dans cette démarche de représentation, la possibilité de représenter des objets connus, réels ou réalistes se présente non pas comme une obligation mais comme une liberté. » (Cadoz 1999, p.174-175)

Le point qui nous semble important ici concerne les manières de considérer l'ordinateur. En effet, il semblerait qu'un ordinateur ne soit plus un simple objet que l'homme peut commander, et qu'il prendrait une forme de vie, ce qui renforcerait le sens de la production musicale. Pour les artistes qui se sentent proches de leurs machines, considérer une interface comme un être humain ou un être vivant, semble leur permettre d'insérer davantage de profondeur et de significations à leurs productions musicales. Aussi, la profondeur du sens musical est fortement influencée par le fait que l'artiste prennent une liberté à façonner ses machines comme il l'entend. De manière générale, la machine reste un objet du moment qu'elle n'est pas utilisée par l'être humain. Or, si elle est imprégnée des intentions et des représentations propres à l'artiste, elle obtient une forme de vitalité. Il semblerait que ce soit la liberté qui permette le façonnage de la machine et de ce fait, l'amélioration (ou non) de la qualité de la production musicale. Claude Cadoz explique la nature de la relation entre la machine, l'objet musical et l'artiste en décrivant cette relation comme étant de « générateur a engendré ». L'auteur reprend les propos de Pierre Schaeffer (1952) pour expliquer le fait que ce qui lie l'objet à la représentation de l'objet n'est autre que ce qu'il nomme le « processus de création », soit le fait d'interagir et d'agir avec l'objet. Pour Cédric par exemple, il se passionne à apprendre comment assembler, connecter puis désassembler et déconnecter ses nombreuses machines par l'intermédiaire du clavier MIDI notamment. Pour lui, les multiples possibilités de connecter les machines permettrait davantage d'expérimenter la musique comme ses moyens de production :

Cédric : « Et du coup tout est créé par ce MIDI et en fait il a été créé par le fameux Moog⁷³ aussi. Et le MIDI permet aussi autant d'envoyer des messages entre ton ordinateur et tes machines, qu'entre les machines entre elles. Donc ça peut envoyer un signal de clock. Donc quand tu vas appuyer sur « play » toutes les machines vont appuyer sur play en simultanée, donc il n'y aura pas de latence. Et en fait toutes les machines se composent par des bandeaux lumineux qui décryptent et sur ce bandeau, il y a des boutons qui correspondent à des temps. Tu vas taper sur ton clavier et à chaque fois que tu auras une couleur ça veut dire que tu auras une note. Et du coup ça va défiler, ça va terminer ta mélodie et tes structures. Tu peux aussi contrôler via une machine une autre machine, et quand tu as compris ça c'est que tu peux tout interconnecter. Un peu comme les neurones. Mes machines il y en a certaines que j'aurai pu acheter plus cher, mais vu que moi j'ai tout interconnecté... j'utilise des fonctionnalités et ces fonctionnalités au maximum de toutes les machines, comme ça tu fais asseoir le meilleur du potentiel. Mais après voilà tu as une grosse barrière technique, et ça fait déjà 4 ans que je suis dedans. Après tu prends plaisir à chercher, à bidouiller, à faire de la musique différemment. Par exemple par ce signal MIDI, j'ai un autre truc qui est juste une carte imprimée, où toi tu vas toucher avec ta main d'un côté, moi de l'autre où juste en touchant tu vas faire de la musique. Par contact en fait. Tu peux faire pareil par ce signal MIDI avec les plantes. Ce qui va générer au travers de la plante des signaux électriques et faire une note. »

Océane : « Et ça serait quoi le but ? »

C : « Là c'est juste expérimental mais tu peux amener ... en fait avec ce code que Moog a créé tu peux avoir un champ des possibles de fou quoi. »

Cédric nous informe ici de l'utilité d'un « bidouillage » de ses diverses machines et du large potentiel que cela peut dévoiler. Il aime intégrer de nouvelles matières à ses interfaces et en constater l'efficacité. Quand il évoque la carte imprimée avec laquelle un simple contact avec la main suffit cela me paraît très pertinent. J'y vois alors une manière d'impliquer et d'introduire davantage son corps dans la machine de sorte à presque prouver que le corps et la machine ne font plus qu'un. Voilà par exemple un des modèles possibles de l'homme incarnant presque la machine. Or, ce que me montre Cédric aussi à travers ses propos, c'est bien le fait que l'assemblage ou le désassemblage de ses machines permette d'appréhender différentes manières de contribuer à la création artistique. D'une certaine manière cette motivation au bricolage des machines participe au « processus de création ». Les machines représentent dès lors pour Cédric un océan infini de possibilités qu'il compte bien étudier et expérimenter autant qu'il le souhaite. Le plus important selon Cadoz n'est donc pas l'objet en lui-même ni la représentation de celui-ci mais ce que l'artiste en fait. Par conséquent, si la représentation prend du sens, c'est qu'il y a relation et interaction du musicien vers les objets de création. Ceux-ci représentent quelque part ce que l'auteur nomme une « cause matérielle » (Cadoz

⁷³Robert Moog (1934-2005), Ingénieur électronique Américain qui a créé le synthétiseur portant son nom, ainsi que le célèbre clavier MIDI.

1999, p.175), c'est-à-dire qu'elles témoignent de l'action dite « gestuelle » de l'individu. Les objets de création sont finalement, la raison pour laquelle le processus de création s'enclenche mais ce qui fait sens dans ce processus n'est autre que la relation qui s'y contracte. L'essence de la production musicale se place donc dans la relation que peut entamer un artiste avec son art. La relation homme-machine est alors délicate à expliquer parce qu'elle prend vie grâce aux intentions artistiques de l'artiste. Celui-ci aura tendance à contracter quelques formes d'affects envers sa machine, son outil de travail. La plupart de mes interlocuteurs ont pour but de traduire ce qu'il se passe dans leur tête, ce qu'ils voient, ce qu'ils imaginent, ce qu'ils perçoivent ... Et c'est souvent là que l'artiste créera un lien d'affects. Indéniablement, le rapport de l'homme à sa machine se transforme rapidement en un rapport psychique en plus d'être un rapport physique. De toute évidence, l'un n'empêche pas l'autre. Or, si la psyché des artistes influence leur production, il n'en est pas moins que la production musicale aussi, a un certain effet sur le plan psychique de l'artiste. Claude Cadoz traite ainsi le rapport des machines et du psychisme de l'artiste par le processus de création. Selon lui, les objets artistiques produits par l'artiste ainsi que les manières de le créer ont des effets sur les mécanismes psychiques de l'artiste :

« Créer est faire exister quelque chose objectivement, c'est à dire quelque chose qui se place avec une certaine permanence en dehors et en vis-à-vis du sujet humain. On peut créer des environnements physiques pour mieux vivre et se développer, des outils pour créer ou transformer ces environnements, des outils pour créer des outils ... On peut créer des objets qui n'ont pas d'importance directe pour les conditions physiques de notre existence, mais qui peuvent apparaître à nos sens sous des aspects très différenciés et avoir une incidence sur les décours de nos processus psychiques. Les objets artistiques font partie de cette catégorie. » (Cadoz 1999, p.165)

L'aspect psychique, pour reprendre le terme utilisé par l'auteur, et à la fois physique de la création sont ainsi fortement imbriqués. Ce qui peut être bénéfique par et pour l'aspect physique se place à des niveaux différents de ce qui est bénéfique par et pour le psychique. Ce qui semble être le fondement de « l'objet artistique » selon l'auteur, est le fait qu'il touche davantage le côté psychique soit l'âme, le for intérieur de la personne. Dans la mesure où produire un art revient pour l'artiste à donner vie à l'objet pensé ou imaginé, il se trouve en posture de pouvoir créer des objets qui entrent en résonance avec le psychique autant qu'avec le physique. Pour l'auteur, il semblerait que l'objet physique soit plus impersonnel que l'objet artistique. En effet, un objet extérieur à l'artiste est moins personnel à l'artiste que ce qu'il crée de toute pièce. Les versants physique et psychique ne sont alors pas à voir comme opposés mais plutôt comme complémentaires. Ce sont deux visions du rapports homme-machine, mais ce sont tout de même des rapports intrinsèquement liés. De la même manière,

le fait de considérer la musique comme étant d'une part le résultat d'une relation particulière voire singulière entre les machines et l'artiste, et d'autre part, une entité vivante et autonome révèle que les artistes cherchent les mêmes choses mais de différentes manières. En effet, certains artistes se plaisent à créer du lien via les interfaces qu'ils utilisent pour produire, d'autres préfèrent voir en la musique un être autonome et indépendant de leur volonté de faire relation, enfin, d'autres procèdent tout autrement encore. On peut néanmoins dire que ce qui permet à l'artiste de faire de l'art est le fait qu'il soit impacté d'une quelconque manière par un objet qui lui était a priori extérieur. En poussant ces propos, la musique, parce qu'elle influence les états d'âmes (comme le corps) de ses auditeurs détient un certain pouvoir.

Le pouvoir de la musique :

Dans son ouvrage *Music in everyday life*, de 2000, Tia DeNora, considère que la musique a un pouvoir social et psychologique. Elle influence les états d'esprits et les humeurs des personnes qui l'écoutent et aussi, la musique est quelque part un moyen de mieux se connaître soi-même et de « s'auto-réguler ». Elle entend le pouvoir de la musique comme une aptitude à pouvoir se voir évoluer et à changer les choses grâce à la musique. Avec la musique on peut changer, d'humeurs, d'ambiances, de forme physique... l'espace intérieur et l'environnement extérieur de la personne sont susceptibles d'être modifiés par la personne elle-même par la simple écoute de musique. Celle-ci apparaît donc comme étant un « agent de changement » (DeNora 2000, p.47). Ainsi, les acteurs peuvent changer leurs impressions et expériences d'une journée ou d'une soirée en fonction de la musique qu'ils écoutent et de ce qu'elle leur inspire. Baptiste a 23 ans et il écoute plus de *techno* et de *house music* que son entourage, il est d'ailleurs quasiment le seul de son entourage. Durant l'entretien, je lui demande quels styles de *techno* et de *house music* il écoute et pourquoi :

« C'est le style de musique que je préfère. *Techno, house, funky house*, plutôt ce type de *house*, ceux qui donnent envie de bouger et de danser. [...] Malheureusement je trouve que trop peu de personnes la considèrent, car jugée trop répétitive et « prenant la tête parce qu'elle est sans parole », « elle est vide ». [...] Quand j'en écoute, cela me donne envie de bouger et je la ressens directement. Certaines musiques plus que d'autres mais je trouve que ce style de musique peut s'écouter dans différents contextes. [...] Je trouve qu'elle met de bonne humeur et qu'elle donne vraiment envie de bouger. Le rythme est bien adapté. Il y a souvent peu de paroles, seulement quelques phrases ou mélodies mais ça permet justement de ne pas se focaliser dessus et juste d'apprécier l'instru [instrumental]. [...]

C'est un peu ce que je recherche en écoutant ce style, c'est qu'à peu près toutes les musiques me donnent une envie de bouger, d'être bien et d'avoir du peps. » (Baptiste)

Baptiste m'informe écouter de la *house music* parce qu'elle lui donne envie de danser et elle l'aide aussi à le motiver. Quand il écoute de la musique, Baptiste cherche principalement à se fondre dans une bonne ambiance et à en tirer une énergie positive. C'est en cela que je rejoins les propos de Tia DeNora appuyant le fait que la musique est en effet, un agent de changement d'humeurs ou d'ambiances. Mon interlocuteur semble donc préférer la *house music* pour ses vertus dynamiques et positives à la différence d'un autre style de musique qui ne lui fait pas le même effet. La musique est alors utilisée dans ce cas-là pour combler et répondre à un besoin, dans l'exemple ci-dessus, il s'agit du besoin de bonne humeur et d'un rythme de vie dynamique. Dès le moment où l'utilisateur de musique change ses émotions, il change l'expérience qu'il fait de la musique et peut parfois même en arriver jusqu'à percevoir de profonds changements en lui-même. La notion de pouvoir de la musique selon DeNora s'en tient au fait aussi que l'individu qui écoute de la musique apprend à connaître les effets de la musique sur lui ainsi que ses propres besoins. Quelque part, la musique permettrait à la personne de combler ses propres besoins mais elle inviterait aussi l'individu à structurer ce que l'auteure décrit comme étant le « self », « le soi » de la personne :

« Music is appropriate by individuals as a resource for the ongoing constitution of themselves [...] self – regulatory strategies and social – cultural practices for the construction and maintenance of mood, memory and identity. » (*ibid*).

De ce fait, la musique est aussi utilisée par ses auditeurs pour se construire une identité. Ce « soi » s'entretient par l'écoute de musique et prend de plus en plus d'importance lorsque l'individu est amené à l'écouter dans sa vie privée et quotidienne plus qu'à l'occasion de fêtes. En effet, l'écoute quotidienne de musique dans la sphère privée de l'individu est un des éléments déclencheurs de la structuration et la mise en place de la « régulation du soi » (DeNora 2000). Ainsi pour en revenir au fait que la musique semble influencer autant le côté psychologique que physique, la musique implique fortement un conditionnement mental. Il s'agit alors d'une sorte de dispositions psychologiques voire cognitives lorsqu'un individu écoute de la musique : « music gives respondents a medium in which to work through moods » (op.cit p.56). D'après l'auteure, la musique s'utilise dans différents contextes en fonction de ce que l'on veut en tirer et en ressentir. Il est possible d'utiliser la musique autant pour se détendre, se relaxer que pour se motiver à faire du sport ou à dépasser des états d'âme lourds et douloureux. Par le biais de la musique, la personne peut se créer tout un environnement par

sa création ou son écoute. Or, à la différence des auteurs précédemment vus qui envisagent la musique ou les machines comme étant des « entités vivantes », la musique du côté de Tia DeNora semble n'être qu'un objet modulable bien qu'elle ait le pouvoir d'influencer l'âme de chacun de ses utilisateurs. Or, si la musique permet à l'individu de se façonner et de réguler son « soi », et ainsi donc de se créer une identité de plus en plus forte et incarnée, il construit également son propre univers musical et artistique. C'est un élément essentiel à la production de musique et à son partage auprès du public. L'univers se construit par la personnalité de l'artiste mais ne doit pas se confondre avec la pâte artistique précédemment vue. L'univers est en quelque sorte bien plus que la pâte artistique, il est le monde dans lequel l'artiste s'est créé et à partir duquel il produit sa musique. Il est bien plus vaste et nébuleux que l'identité de l'artiste elle-même. Il est tout ce que l'artiste a en tête et à l'esprit et non pas sa signature. La construction de son univers est innée pour l'artiste, elle se base sur le principe de vouloir transmettre ce qui interpelle l'artiste. L'univers englobe toute la question de l'apparence, du style de musique à adopter, de la prestance de l'artiste, des visuels employés sur scène ou encore de ses influences et ses manières de produire ou de mixer. L'univers part de l'artiste et surplombe tous les aspects de celui-ci et c'est quasiment ce qu'il fait de son univers qui témoigne de son rapport à la musique et ce qu'il veut en faire ressortir :

Max Tenrom : « Je suis plutôt du style à partir un peu partout très vite. Même sur mes sorties ça va être un coup très techno, un coup très calme, un coup un peu plus *world music*, pour écouter l'après-midi tranquille chez toi pendant que tu bosses ou sur ton transat, ou dans la voiture. J'aime bien m'imaginer aussi à faire des morceaux que tu peux écouter dans la voiture, à faire des morceaux quand tu marches dans la rue avec tes écouteurs, et des fois je fais des morceaux en m'imaginant le côté *dance floor*, en m'imaginant en boîte et à danser dessus. J'ai quand même une préférence pour m'imaginer les choses quand t'es dans ta voiture ou quand tu marches avec tes écouteurs. Ça a un côté un peu cinématographique, musique de films ça j'adore ! »

Océane : « Tu es sensible aux musiques de films ? »

MT : « Ah ouais totalement ! Je me rappelle que petit mon père avait pas mal de compil de films en CD comme « Le grand bleu » ... il y a des musiques de films comme ça qui me reviennent, tout ce qui est Enio Morricone, pas mal de musiques de Hans Zimmer aussi... »

O : « Oui il y a beaucoup de remix qui ont été faits aussi à partir de ces musiques. »

MT : « Ah ouais ! Tout ça c'est vrai que ça m'a toujours beaucoup plu oui. Donc oui les musiques de films ... je pense qu'en fait, voir une image sur la musique ça va vraiment ensemble. Et souvent quand tu entends une musique de film dans un film et qu'elle te plaît, souvent quand tu la réécoutes chez toi sans le film elle n'a pas le même impact. Donc c'est vrai que quand tu arrives à trouver le juste milieu, le juste combo avec l'image et le son bah c'est vraiment le top du top quoi. Il y a d'ailleurs beaucoup de films qui n'auraient pas autant marché sans leur musique et vice et versa. Aujourd'hui c'est Hans Zimmer qui me plaît. »

O : « Quand tu fais tes productions est-ce que tu aimerais transmettre ce genre d'image ou d'imaginaire au public par exemple ? »

MT : « Ouais. D'ailleurs il y a pas très longtemps j'ai fait une mission dans un collège à Aix-en-Provence, où les élèves d'un prof d'art plastique et de français devaient écouter ma musique pendant un mois. En cours de Français ils écrivaient des textes et en cours d'art plastique ils dessinaient avec des moyens assez modernes tu vois avec des posca ou des logiciels informatiques ... pour voir ce que ça leur inspirait. Quand j'y suis allé, le professeur m'a montré le résultat avec les élèves et en fait j'étais choqué, parce que ce qu'ils écrivaient c'était ce que je me représentais quand je composais le morceau chez moi. Tu vois sur des morceaux un peu *world music* arabe je me souviens d'un texte par exemple où l'élève a écrit « je marche sur le sable dans un désert triste, il ne fait pas beau le ciel est gris et le sable se dérobe sous mes pieds » tu vois un truc comme ça. Et en fait justement quand je produisais ce morceau je voyais un désert un peu triste c'est un morceau assez *chill* et très atmosphérique et du coup j'étais choqué parce que c'était vraiment l'image que j'en avais. Et à la fois les choses plus gaies et plus dansantes, ils en écrivaient des choses plus gaies. J'espère que quand les gens entendent ma musique ça leur donne envie d'avoir des images dans la tête. Tu vois il y a plutôt des musiques qui vont te vider la tête, tu vas avoir envie de danser et de penser à rien. Il y a d'autres musiques qui vont plutôt te faire penser à des trucs, moi j'aime bien ce côté-là aussi. J'aime bien les deux, mais c'est vrai qu'à choisir je préfère le côté un peu plus mental de la musique. »

Dans cet extrait, Max Tenrom me confie s'imaginer des scènes ou des moments opportuns à la musique qu'il compose dans son *home studio*. Il aime les musiques de cinéma et c'est donc de cette manière-là aussi qu'il compose sa musique : en associant le son et l'image. Dès le moment où il pense la musique comme étant un support à des images, sa manière de composer s'en tient alors à ses représentations de la musique et du cinéma. C'est-à-dire qu'il construit son univers artistique ou musical en se basant consciemment ou inconsciemment sur ce qui le touche dans une musique de film par exemple. Les représentations et les attaches de l'artiste viennent alors former tout son univers lorsqu'il compose sa musique. Peut-être que si Max était attaché au cyclisme, il aurait fait des musiques en rapport avec ce sport ? Transmettre l'image au travers du son, de la musique est très important voire est un élément moteur pour Max Tenrom. En partant du cas de cet artiste, d'un point de vue plus général, l'univers pourrait alors bien se transmettre (aux auditeurs) quand l'artiste parvient à faire apparaître l'image qu'il a en tête lorsqu'il compose. Ce n'est là qu'une supposition de la transmission de l'univers artistique en partant du cas de Max mais d'autres artistes s'y prendraient probablement autrement. Dans le contexte de la *world music* peut-être cela est-il plus évident dans la mesure où certains pays ont des instruments qui leur sont propres. Ces mêmes instruments caractéristiques indiquent souvent à leur écoute la localisation géographique dont il est question dans la musique. En grossissant le trait, l'utilisation d'instruments tels que le erhu, le bol tibétain ou le sitar par exemple pourraient tout à fait caractériser une musique asiatique. En revanche, ce ne serait pas le

cas pour l'utilisation d'instruments tels que le djembé ou le balafon qui eux font échos au continent Africain. On ne peut cependant écarter le possible stéréotype qui se raccorde à ces instruments. Ces images auraient-elles pu amener les élèves à penser comme Max si elles avaient été moins représentatives d'un instrument propre à une aire géographique ? Les manières de Max pour faire de la musique sont d'ailleurs elles-mêmes influencées par bien d'autres pratiques. Or, quelque part il semblerait que donner une image à une musique accorderait davantage de profondeur et de sens à celle-ci. Voici peut-être une manière parmi d'autres de décrire des effets de la musique et de voir s'ouvrir à l'individu, un tout autre monde, dès qu'il écoute de la musique. En effet, si certains producteurs de musique ont tendance à voir différents mondes dans leur tête ou au contraire, à s'imaginer des moments de vie bien connus et propices à l'écoute de leur production, c'est bien la preuve que la musique a un impact qui est personnel mais elle a aussi une dimension collective. La dimension collective naissant indirectement de la création de l'univers artistique, se traduit dès le moment où les artistes et les auditeurs parviennent à voir la même image et ainsi parviennent à se lier par la musique. Quand les représentations et les conceptions des émotions comme du monde qui entoure l'individu se mêlent à d'autres personnes c'est là qu'ils semblent vivre la musique ensemble. Il en va aussi de l'ordre de raconter une histoire.

Des histoires à transmettre :

Certains artistes avec lesquels j'ai échangé disent construire leur univers (et leur *set*), en se construisant également des histoires. Au même titre que transmettre des émotions, il faut aussi transmettre des histoires par la musique. Les histoires traduisent des ambiances et des images, mais c'est pour l'artiste une manière de transmettre « ce qui le fait kiffer » dans sa musique. En effet, le dj « contrôle le scénario à la fois musical et émotionnel de ces regroupements » (Jouvenet 2001, para.25), c'est lui qui décide de ce qu'il veut raconter et faire ressentir pendant ses *sets*. Rattacher des histoires ou des ambiances à la musique revient en quelque sorte à s'assurer d'emporter davantage le public dans le flot émotionnel qui se dégage du *set*. De cette manière-là, c'est une sorte de mise en puissance de la musique, car c'est au moment où la musique touche l'artiste ou le public qu'elle prend tout son sens. Elle peut leur donner à voir des images, à voyager, ou à ressentir diverses émotions par exemple et c'est ce que marquera souvent le fait que l'artiste aura gagné le cœur de son public. Sa musique aura fait connexion. Durant l'entretien avec Max Galina cette fois-ci, au fur et à mesure que nous discutons je me rends compte que je partage les mêmes avis sur la musique, qu'elle me touche presque

autant qu'elle touche mon interlocuteur. Il en parle comme j'en parlerais (même si je ne suis pas une artiste). Il parvient même, en me parlant de sa musique, à me faire voir de nouvelles dimensions de celle-ci, ce qui a pour effet de me fasciner davantage. La connexion artiste-public et public-artiste est probablement aussi profonde. On touche évidemment à ce qui fait vibrer une âme et à ce qui anime le corps. Il y a des deux côtés (artiste et public) comme une union qui se fait à partir du moment où l'un touche l'autre (principalement quand l'artiste touche son public), c'est le moment où le musicien sur scène parvient à entrer en résonance avec les émotions du public grâce à sa musique. De la même manière que les personnes se lient par la musique, elles semblent aussi selon Max Galina se faire ressortir entre elles des aspects ou des valeurs intérieures, comme un effet miroir :

« En fait je pense que maintenant les artistes arrivent à toucher de plus en plus de monde parce qu'ils vont mettre en miroir ce que la personne a chez elle. Que ce soit une émotion qu'elle avait envie de ressentir, ou une valeur véhiculée, une inspiration... tu vois les gens qui t'inspirent c'est généralement dû aux choses que tu as en toi mais que tu n'oses pas manifester tu vois. Mais du coup parfois ça va te connecter mais de façon hyper inconsciente, autant ça va te connecter à certains, parce que tu connais la personne et tu sais ce qu'elle véhicule, et ça t'inspire donc là t'y vas. Autant s'il faut t'es dans un festival et il y a plein d'artistes et poum un mec va te poser un truc, et ça va te connecter direct alors que t'étais même pas au courant de qui il était tu vois. Parce qu'il s'est passé de la magie soit dans sa personne, soit dans sa musique, il y a quelque chose qui est venu te toucher à l'intérieur. La connexion c'est ça toute façon c'est dès que le cœur de l'artiste a touché le cœur du public. En fait c'est comme si tu voyais deux trucs qui se connectent tu vois, par des câbles un peu. Mais du coup ouais en tout cas des fois tu ne le contrôles pas. » (Max Galina)

Si l'artiste parvient à mettre en miroir ce que l'auditeur ressent ou ce qui habite en lui, c'est probablement que tous les deux sont susceptibles d'être traversés par le même engouement. La connexion donne selon Max Galina un effet magique mais ne s'agirait-il par simplement de l'entrée en contact de profondes convictions ? Ou encore, peut-être la connexion ou la magie qui se développe est-elle le signe que la musique fait communauté ? Il ne suffit pas de connaître l'artiste pour le laisser nous toucher, mais il y a comme quelque chose de parfois indéniablement inconscient qui se passe. Selon les propos de Morand Katell⁷⁴ dans son article *Le désir de tuer, musiques et violences en Éthiopie du Nord*, parut en 2017, la force du chant est comme intrinsèquement liée à la notion de violence. Souvent le chant étant à l'origine d'un désir de vengeance, peut entraîner la personne jusqu'à tuer et donc assouvir son besoin de vengeance. La musique ou plus précisément le chant, se trouve n'être alors qu'un simple amplificateur des effets et des envies que révèlent le chant au moment

⁷⁴Anthropologue Française et maître de conférences à l'Université Paris Nanterre.

où il est effectué. De ce fait, dans la mesure où « la musique ne met rien dans l'individu qui n'y soit déjà » (Morand 2017, para.25), la musique ne semble donc pas créer ou apporter de nouvelles dimensions à ses auditeurs mais elle semble au contraire amplifier ou faire briller celles qui se trouvent déjà en eux. Le chant éthiopien comme la musique semble alors faire grandir l'expérience intérieure de l'auditeur au contact de la musique ou du chant par ce qu'ils leur inspirent et ce qu'ils leur font éprouver. De plus, Katell Morand évoque les « forces en présences » (op.cit. para.30) pour décrire ce qui se joue entre les chanteurs et les auditeurs. Pour elle, il ne s'agit plus d'une forme d'écoute individuelle et personnelle mais au contraire, c'est une écoute qui se joue de plus en plus en faveur de la sphère du collectif, du sens commun :

« Il leur est aussi demandé [aux auditeurs] de s'investir dans la signification du poème avant même que son sens véritable ne soit dévoilé. Engageant tout autant ceux qui lui répondent que celui ou celle qui l'énonce, le poème chanté passe du statut d'opinion personnelle à celui d'une position collective » (op.cit. para.34)

De la même manière que le poème prend une dimension finalement collective, l'univers de l'artiste parvient peu à peu à adopter une dimension collective. L'univers de l'artiste fait tout d'abord partie de lui et il est entièrement élaboré et construit par celui-ci même s'il a des influences extérieures (de d'autres artistes par exemple). Lors d'un concert, l'artiste partage et sème quelques éléments de son univers et lorsque le public s'implique de plus en plus dans la performance de l'artiste, c'est là que l'univers de l'artiste prendrait une ampleur collective. D'ailleurs, l'univers de l'artiste qui était à la base singulier à l'artiste, devient finalement l'univers de l'artiste et de sa communauté. La musique est donc collective du moment qu'elle implique le public et plus uniquement l'artiste. Quand bien même le public peut se détacher de cet univers à la fin du concert, l'artiste lui, ne pourra pas s'en détacher car il fait partie intégrante de lui. Cependant, les deux parties séparées par la scène, se retrouvent alors à donner du sens et de l'importance ensemble à la prestation artistique. C'est aussi ce qui fera probablement que la musique que diffuse l'artiste sur scène renforce sa raison d'être et le sens qu'elle prend. Ce qui fait également que la musique devient un enjeu collectif lorsqu'elle est partagée sur scène, c'est que le cœur de l'artiste touche le cœur du public comme le dit Max Galina. Ce qui rassemble tant les gens à partager un moment dans la musique, c'est bien le fait qu'en partageant un univers, ils contribuent à l'élaboration d'un sens et d'un avis commun de la musique.

Être transporté :

C'est quelque chose qui ne se contrôle pas pour l'artiste autant que pour le public. Dans ces moments-là les individus peuvent décrire cette situation comme une transe ou la sensation d'être transporté par la musique. Cette sensation d'être transporté vise à comprendre ce qu'il se passe à l'intérieur même de l'individu. Elle est aussi une notion qui nous informe du profond impact que la musique et l'artiste peuvent avoir sur un auditeur ou encore, que la musique peut avoir sur un artiste. Véronique Nahoum-Grappe⁷⁵ dans son ouvrage de 1994, *Le transport une émotion surannée*, nous explique les différentes significations de ce sentiment propres à de nombreux courants littéraires puis elle les analyse dans leur ordre chronologique. Elle explique également le rapport entre le *transport* et l'émotion qu'elle représente pour la personne qui la ressent, c'est le cas par exemple dans une lettre de Madame de Sévigné dans laquelle elle informe se sentir « retournée » et « transportée » suite à certains événements. Le transport semble alors susceptible d'être une émotion provoquée par l'extérieur mais qui, se contractant à l'intérieur du sujet, le mènerait vers une dimension plus grande que lui :

« Il y a comme une cénesthésie implicite contenue dans cette expression évocatrice d'un mouvement interne de ce qui est transporté et qui se soulève au rythme d'une profonde inspiration. [...] Être transporté emporte « hors de soi » dans un mouvement irréprouvable qui garantit la sincérité ponctuelle de ce qui est éprouvé et entraîne la sympathie du spectateur. L'argument, à la fois cause et fin du mouvement de transport, peut-être de pure émotion ni gaie, ni triste, ni amoureuse, mais d'intensification d'une intention généreuse [...] lorsqu'apparaît une forme ou un signe « qui touche », l'espace intérieur peut être saisi et emporté « hors de soi » puis mis en suspens, sous tension, en direction d'un point alternatif, d'un élément d'altérité. » (Nahoum-Grappe 1994, p.3)

Le fait de se sentir transporté relève alors d'un mouvement, d'une agitation intérieure provoquée par l'extérieur et qui mènerait l'individu vers ce à quoi il aspire. Cette notion-ci traduirait la sensation pour la personne d'être entraînée « vers le haut » ou plutôt « hors de soi ». C'est alors un mouvement qui tend à aller vers les autres, vers l'extérieur dans la mesure où l'individu se verrait comme n'étant plus lui ou plus en lui. Ce n'est donc pas un mouvement introspectif intense mais une expérience bien plus grande qui porte la personne concernée vers les autres. Le transport témoigne aussi du fait de pouvoir permettre à des émotions de s'accroître et de grandir au sein de l'individu. La plupart de

⁷⁵Anthropologue Française et chercheuse à l'EHESS au Centre Edgar-Morin.

mes interlocuteurs semblent rechercher ce genre d'émotions grandissantes. Max Galina par exemple, bien qu'il soit artiste est un auditeur de musique avant tout. Il se trouve alors qu'il semble être transporté par les côtés mélodieux d'une musique quel qu'en soit le style musical :

Max Galina : « Moi j'ai besoin qu'il y ait de la mélodie donc ... j'aime aussi quand ça ... quand c'est techno et tout ça quand il y a un groove et que c'est rythmé mais il faut qu'il y ait de la mélodie pour moi sinon ça ne me transporte pas. Quand t'as que du kick et des basses ok c'est entraînant tu vois mais j'ai besoin qu'il y ait une émotion qui soit derrière ça. »

Océane : « Parce que pour toi c'est la mélodie qui fait l'émotion ? »

MG : « Alors pour moi oui [tout en réfléchissant] je pense que c'est compliqué d'avoir de l'émotion juste avec de la rythmique, même si ça peut te créer des états d'être tu vois par exemple le tambour chamanique c'est que de la rythmique et ça peut te mettre dans des états un peu modifiés de conscience et ça peut te faire venir des émotions, mais ça va pas aller chercher le même spectre, parce que chaque mélodie, selon la hauteur de notes et la fréquence utilisée va aller toucher différentes zones chez toi. »

La mélodie pour cet artiste est l'élément qui va atteindre différentes zones chez une personne. Bien qu'il soit question de fréquences sonores et de hauteurs de notes jouées, il n'empêche que la sensibilité que Max entretient avec la mélodie est une sensibilité qui lui est propre et qui peut entrer en résonance avec la sensibilité d'autres personnes. Pour d'autres, les percussions ou la profondeur donnée aux basses sera plus signifiante et les conduira vers l'état de transport. Bien que de nombreuses explications scientifiques puissent expliquer l'effet des fréquences sur le cerveau et sur le corps, il n'empêche que l'émotion relative à la sensation du transport semble mettre en accord le corps et l'esprit. Pour Max, c'est la mélodie qui fait l'émotion en fonction des fréquences sur lesquelles elle est jouée, l'émotion n'est en fait rien d'autre que le moment où l'individu se sent touché et transporté par un facteur extérieur. La notion de transport est inévitablement une expérience du corps et des émotions de la personne influencée par la sphère sociale mais, par-dessus tout, le transport est « une aventure de « tout l'être », dont il soude l'unité entre corps et âme dans un même mouvement, quelques fois violent. » (op.cit. p.5). C'est une expérience qui rassemble le corps et l'âme de la personne par ses nombreuses sensibilités créant ainsi la possibilité de mieux vivre la musique qui se présente à lui. Le phénomène du transport est provoqué finalement par la musique et ce qu'elle dégage et elle permettrait ainsi à l'individu de la vivre plus intensément. Julien par exemple, dj de *house music* mais avant tout auditeur passionné, se plaît à se faire entraîner par la musique qu'il aime tant écouter, et souvent de manière imprévisible :

« Tu écoutes la musique un peu comme tout le monde tu vois, en fonction aussi de comment tu te sens dans le moment et tout, mais des fois je me laisse entraîner par une playlist que je lance comme ça tu vois [il a le sourire aux lèvres] et il n'y a qu'avec la *house* que ça me le fait. Je me retrouve à danser sur du Purple Disco Machine dans mon salon, à gesticuler et tout tu vois presque en caleçon [rire] et puis après au bout de 2 minutes tu te dis « putain ça me fait vraiment kiffer » [rire]. [...] Tu vois c'est ça, c'est le groove du son, puis en fait ça se fait tout seul tu vois. Tu sais quand ça t'emporte et que tu t'en rends compte après, bah moi dans mon salon ça a le même effet. » (Julien)

Pour Julien par exemple, se sentir transporté ou plutôt « emporté » par l'ambiance de la musique, revient à perdre quelque part le contrôle de lui-même. La musique l'entraînerait alors sans prévenir et sans qu'il s'en rende compte. Quand il écoute une playlist de *house music*, il semble se retrouver complètement imprégné de ce qu'il écoute à un point qu'il pourrait oublier ce qui se passe autour de lui. Plus rien d'autre ne semble compter à ce moment-là pour lui, pas même de danser en caleçon dans son salon. De plus, le processus du transport est proche du processus de transformation marqué par la danse. J'ai remarqué sur mon terrain en observant les personnes danser que cela indique une réceptivité à la musique. Plus on se sent transporté, plus nous sommes réceptifs et sensibles à ce que l'on entend. C'est un phénomène qui permet une forme de plaisir, de joie et de bonheur pour le vivre. Ce phénomène se traduit bien souvent par le fait que les gens lèvent les bras ou ferment les yeux et c'est ainsi ce qui marque « l'abandon à la musique » (Jouvenet 2001, para.4) ou le sentiment de « s'envoler du dedans » (op.cit. para.22). Ce sont ces émotions phares qui attirent le plus le public comme l'artiste. Jouvenet met en avant également ce qui représente pour lui « le caractère collectif du jeu musical » (op.cit. para.6) qui prouve finalement que l'expérience de la musique relève d'une expérience collective. En effet, les auditeurs autant que l'artiste sur scène par exemple interagissent et se reflètent indirectement ou directement au travers de la musique. Le sentiment d'être transporté concerne également les artistes sur scène ou dans leur *home studio*. En effet, l'artiste est à la fois sur et devant la scène dans la mesure où il peut aussi endosser le rôle de l'auditeur. C'est en quelque sorte le moment où « la frontière entre l'interprète et l'auditeur s'estompe » (Leloup 2016, p.183). L'artiste, lui aussi, espère se sentir transporté de la part d'un autre artiste (par sa musique) ou du public (par ses réactions), mais de manière plus contrôlée. Effectivement, Jouvenet évoque un double jeu du dj sur scène, il doit être attentif à ce qui se passe devant lui dans le public, dans la salle de concert en général ainsi que dans le casque et sur les platines. C'est de ce fait, la raison pour laquelle il ne peut se permettre de s'abandonner totalement à la musique s'il ne veut pas mettre en péril sa performance. Ainsi, le challenge de l'artiste « consiste ainsi à régler le jeu entre son plan d'action expressif et ses propres émotions d'auditeur » (Jouvenet 2001, para.4). Les émotions lors d'un concert, comme la sensation d'être transporté peuvent se manifester par le fait de se faire surprendre au sens de goûter à

un aspect de la musique ou de l'artiste auquel on ne s'attend pas. Mais ces émotions peuvent aussi se manifester lorsque l'artiste partage l'univers d'un autre artiste, lorsque ces deux-là entrent en résonance. Voilà plusieurs manières de créer du lien via la musique. Le lien ou la connexion commence du rapport homme-machine jusque dans les émotions du public en passant par l'univers de l'artiste. Les différents rapports à la machine impliquent une sorte de transformation de la machine objet en sujet. Il existe ainsi des rapports amicaux, physiques ou psychiques de l'homme envers ses précieuses machines. C'est une relation que nécessite l'artiste pour tout de même aller vers son public et entrer en contact avec le monde extérieur, notamment pour y partager son univers. Si le pouvoir de la machine est quelque part de lier l'homme à son environnement social, le pouvoir de la musique lui, permet à la personne qui l'écoute de changer d'humeurs comme de développer un réel rapport à son « soi ». Il s'agit d'apprendre à se connaître et à être en mesure de pouvoir subvenir à ses propres besoins par le biais de la musique. Il y a alors comme une sorte de résonance entre ce que dégage la musique et ce que l'individu ressent et nécessite.

Il existe de plus, des rapports corporels et émotionnels qui sous-tendent la relation du public à l'artiste et inversement. D'après certains de mes interlocuteurs, le lien se crée dès que l'un touche l'autre et c'est ce qui provoque le moment où l'univers (artistique) entre en contact avec le public. Lorsque cet univers se présente au public, si celui-ci est réceptif il en vient à ressentir tout un tas d'engouement et d'émotions profondes et signifiantes (la joie, l'excitation, le plaisir, l'envie de danser ou de crier...). La notion de réceptivité fait écho à la notion de « disposition » étudiée par le sociologue Emmanuel Belin et utilisée dans l'article de Laurent Legrain, anthropologue et maître de conférences, *L'écoute en commun. Cartographie des points de tension chez les jazzophiles*, publié en 2015. Ces différents ressentis donneraient lieu à des manières d'être disposé, réceptif ou non à la musique. Ainsi, la réceptivité accordée à la musique peut se trouver à l'origine d'une forme d'« être contenu » pouvant ainsi s'extirper de l'obligation parfois sociale de devoir « se contenir ». Le sentiment d'être contenu révèle une manière d'être assemblé, maintenu les uns aux autres par le biais d'un facteur extérieur, ici la musique. Aussi, cela implique une manière d'être qui est propre au fait de se sentir transformé et voire de « s'oublier » (Legrain 2015, p.61). Or se contenir reviendrait à garder le contrôle de soi et d'une certaine façon à ne pas profiter ou entrer dans la musique. De ce fait, étant propres à des manières de se présenter à la musique, soit de la vivre, ces émotions seraient alors susceptibles d'entrer en correspondance avec les représentations et la sensibilité du côté de l'auditeur comme de l'artiste. Si pour certains artistes, il est bon de penser et de faire de la musique en voulant mettre la musique en image par exemple, pour d'autres c'est la volonté d'être transporté qui se manifeste par-dessus tout. Tout compte fait, être transporté revient à se rapprocher d'un sentiment d'élévation personnel mais par des facteurs et des actions qui découlent du collectif. Quand bien même ces

facteurs découlent d'une expérience personnelle et intérieure, c'est un phénomène qui se traduit grâce à la performance, à la musique qui vient de l'extérieur. De ce fait, être transporté par la musique (ou son artiste) revient indéniablement à en faire l'expérience avec le corps et l'âme, soit, requiert l'attention et l'implication de toute la sensibilité et la sensualité de l'individu. D'ailleurs, préparer une telle rencontre semble présenter un challenge considérable pour l'artiste comme pour son public.

B) L'artiste, le public et la musique :

Vivre la musique ensemble

Le rapport qu'un artiste est susceptible d'entretenir avec sa musique ou ses machines n'est pas bien différent du rapport qui existe entre un auditeur et la musique qu'il écoute. Le moment où le lien se crée et où les personnes semblent se connecter entre elles par le biais de la musique est marqué par le moment où l'artiste parvient à faire voyager l'auditeur. Une fois de plus, il s'agit de constats relatifs à mes observations de terrain et aux dires de mes interlocuteurs, il ne s'agit en aucun cas de constats qui révéleraient des manières exhaustives de vivre la musique. Les vécus de la musique restent subjectifs et de ma place d'anthropologue je ne peux que me contenter d'aborder un échantillon parmi tant d'autres, cependant tous révélateurs de diverses manières d'expérimenter la musique. Concernant les artistes que j'ai pu observer et interroger, lorsqu'ils parviennent à créer du lien avec leur public, c'est aussi le moment où il réussissent à faire ressentir des émotions différentes et qui ne sont pourtant pas si différentes des émotions qu'ils souhaitent partager. Ce processus de connexion se rapproche du point de vue de la musicologue Regula Burckhardt Qureshi. Dans l'ouvrage de Jean-Jacques Nattiez de 2007⁷⁶, l'auteure écrit à ce sujet dans le chapitre, *L'interaction des musiciens et du public dans l'invention musicale : l'exemple de la musique Soufie au Pakistan*. Pour elle, la musique est un « processus de représentation » dans lequel figurent des enjeux tels que la création, la diffusion et la transmission de la musique, soit dans le contexte Soufie, des textes musicaux (Qureshi in Nattiez 2007). Tout le monde est dans l'obligation de participer à la prestation musicale, c'est ce qui fait que la performance musicale devient « un fait musical total qui couvre tous les aspects de la musique » (Qureshi in Nattiez 2007, p.712). Dans une performance de *house music*, les agents d'une soirée

⁷⁶ *Musique-une encyclopédie pour le XXI Siècle. V5 : L'unité de la musique.*

emblématique participent eux-aussi mais de manière plus indirecte à la prestation. Il faut tout de même faire quelque chose pour entrer dans la musique. La musique peut tout à fait passer inaperçue dans la mesure où la personne n'envisage pas d'action avec elle. Or, l'artiste se trouve être le créateur de la soirée mais le public cependant joue le jeu d'engendrer et d'entretenir la performance musicale pendant la soirée. L'artiste et son public sont en quelque sorte dans une relation d'interdépendance. L'un ne peut passer une bonne soirée sans l'autre par exemple. C'est la présence de l'artiste et du public qui fait advenir une soirée et qui l'enrichit d'émotions et de sens, et ce qui fait que la plupart du temps « l'événement *est* la musique et vice versa, et souvent ils portent le même nom » (op.cit. p.712). Tous les paramètres faits pour présenter et partager la musique permettent finalement à l'intégralité de ses agents de créer et de vivre davantage la musique ensemble, de ce fait, la musique est liée de « manière indissoluble à ses agents humains » (op.cit. p.712). La musique et les personnes sont donc intrinsèquement liées et afin d'expérimenter la musique au mieux, il semblerait que la connexion entre les individus de la soirée soit primordiale. Ce qui fait cependant connexion entre les personnes d'une soirée, ce sont les interactions sociales qui s'y trouvent. En effet, j'ai pu remarquer sur mon terrain que si l'artiste reste dans sa bulle pendant son *set* et ne tente pas d'engager des interactions avec son public, celui-ci se retire. Ou du moins, il le regarde seulement mais ne danse plus :

Il est 1h du matin, le deuxième dj joue un style de *house* avec des rythmiques *trip-hop*. Il démarre son *set* avec une musique et un registre musical bien différent du précédent avec le premier dj. Le public semble au départ hésitant mais petit à petit se glisse timidement sur la piste de danse. Les gens dansent avec leurs pieds et leurs mains mais ne prononcent pas plus que cela leurs gestes. Une partie d'eux discutent et rigolent, d'autres vont commander à boire, et d'autres encore font une pause pour aller fumer dehors. Le dj a l'air dans son monde. Il a les yeux rivés sur les platines et le casque entièrement posé sur les oreilles. Toute son attention est portée sur la musique ou du moins, la gestion de la musique plus que sur le public qui l'écoute et le regarde. Les gens semblent pour le moment, être moins réceptifs à ce style de *house music*. Au fur et à mesure les gens se retirent de la piste de danse. Pourtant le dj et le *set* ne semblent faire qu'un. L'artiste bouge autant que quelqu'un du public le pourrait. Je n'ai jamais observé un dj bouger autant tout en gérant les platines. Il est complètement absorbé mais la piste ne semble pas l'être autant. Au bout d'une vingtaine de minutes voire moins, plus personne n'ose s'avancer pour danser. Tout le public le regarde et se plaît à regarder le dj s'amuser derrière les platines. Le public semble donc être ouvert et disposé à la musique mais il ne peut rivaliser entre l'alchimie qui s'opère entre le dj actuel et sa musique. Deux filles à côtés de moi dans la mezzanine (espace seulement réservé au personnel ou aux artistes) s'amuse à regarder le dj. L'une des deux filles semble elle cependant prise dans la musique et son amie lui fait remarquer en rigolant « Audrey t'es à fond ! ». Elles rigolent toutes les deux et Audrey lui répond « Ah mais le mec est à fond, je suis aussi à fond ! ». Elle semble n'avoir aucun mal à suivre l'artiste et son *set* à la différence du public en bas. Puis son amie l'appelle et lui fait signe d'aller vers les loges. Après une longue hésitation, Audrey décide de l'y suivre tout en dansant et en

continuant de regarder l'artiste. Deux personnes avancent devant la scène du dj. Le dj retire son casque et fait signe qu'il a chaud, et mime un ventilateur à une personne du public qui est probablement un ami de l'artiste étant donné que je l'avais aperçu dans les loges. Il se sert à boire et remet son casque. Il faut voir comment il bouge ! Tout son corps est impliqué dans la musique, chaque partie de son corps semble bouger en fonction d'un instrument. C'est comme s'il connaissait chaque partie et instrument de la musique. Le dj se ferait-il prendre à son propre jeu ? Il pourrait autant être devant la scène dans le public que derrière les platines. Je remarque peu à peu que le dj porte des bouchons d'oreilles. Ce qui m'interpelle fortement mais c'est ce qui expliquerait le fait qu'il n'entende pas les deux personnes alcoolisées qui rigolent très fort. Quelques personnes tentent de se lancer de nouveau sur la piste de danse mais toujours de manière timide sauf peut-être pour les plus alcoolisés. On s'éloigne petit à petit du style *tech-house* pour aller vers un style de *techno* plus dansant mais moins « groovy ». L'artiste imite les percussions avec ses mains et semble marquer les breaks au moment où ils se présentent dans la musique⁷⁷. Il est près de 2h30 du matin, l'heure à laquelle les bars ferment et le moment où les gens se dirigent vers les clubs. Dehors, la terrasse était totalement remplie, les gens attendaient pour rentrer. Quand un bon nombre de personnes sont entrées, le dj bien qu'expressif, mixait encore devant un public timide et incertain. » (Extrait de carnet de terrain)

Il ne suffit donc pas de se connecter soi-même à la musique mais au contraire il faut chercher à connecter les autres aussi. Si le dj communique avec son public tout en mixant, c'est ce qui fait que le public va vouloir danser et va ainsi créer une relation peut-être plus chaleureuse et encourageante. Au contraire, si le dj ne cherche pas à communiquer avec son public et reste enfermé dans sa musique, ce qui fait que les gens restent, c'est simplement le plaisir d'observer un artiste qui interagit, voire qui fusionne avec son art. Or là n'est pas l'objectif du dj qui mixe pour un public :

Paul : « J'aime bien improviser quand même [dans ses *sets*], il y a plein de dj qui mixent et que le public aime ou pas ils vont faire ce *set* du début à la fin quoi. Alors que moi j'aime bien improviser tu vois. L'autre fois je mixais dans un bar et en fait tu vois je voyais que les gens n'étaient pas trop réceptifs. Alors que, ça se voyait qu'ils essayaient de s'ouvrir à ça ... ils avaient une écoute de découverte mais ils ne dansaient pas sur ça tu vois. Je voyais que ça les intéressait mais ça ne les faisait pas danser. Et du coup après j'ai mis des trucs un peu plus dansants, j'ai essayé de trouver des trucs qui pourraient peut-être plus leur plaire et puis j'ai trouvé la *vibe* et ils se sont amusés quoi. Donc pour moi oui il faut rester assez flexible, je pense que c'est important pour un dj. »

Océane : « Ça se voit beaucoup si le dj ne change pas de *set* ? »

P : « Bah ça peut se voir si par exemple le public ne réagit pas du tout à sa musique et que le mec ne fait rien pour changer ça ou essayer de les réveiller un peu quoi. »

⁷⁷ Je précise que ce soir-là, comme presque tous les soirs, il s'agit d'une soirée dj *set*. C'est à dire que le dj doit mixer des musiques qui ne sont pas de lui et qu'il a associé entre elles sous forme de playlist. Ce qui suppose que pour connaître autant la structure et les interventions instrumentales du morceau le dj a dû écouter les morceaux un nombre incalculables de fois.

O : « Et quand tu dis que les gens sont en train « d'essayer de s'ouvrir » à ta musique ? Comment tu le vois exactement ? »

P : « Ça m'est arrivé qu'une fois là-bas, mais parce que je voyais que les gens n'allaient pas directement fumer la clope ou quoi tu vois, ils restaient dans la salle et devant mais ils ne dansaient pas. Ils bougeaient un peu la tête... en fait ça se voit ... ça fait partie aussi un peu du truc de dj de lire un peu sur les têtes des gens, de voir s'ils kiffent ou pas, s'ils essayent un peu de se mettre dans le truc ... Tu le vois surtout à leur tête, à la gestuelle parce qu'il faut toujours regarder les gens quand tu mixes. »

Voir que quelqu'un prend du plaisir dans ce qu'il fait peut-être communicatif. Voir quelqu'un bouger sur sa musique peut être très entraînant or pour un public qui n'est probablement pas habitué à ce style musical ou ce genre de prestation, cela peut être très vite déstabilisant. Même si cela peut-être amusant à regarder, le dj doit maintenir son attention sur le public et non pas uniquement sur lui-même. L'artiste doit aussi savoir tisser des relations et permettre des interactions avec le public pour que lui et sa musique s'expriment de plus belle. Finalement, c'est ce qui va faire que « le dj acquiert un savoir-faire « relationnel » venant s'ajuster à ses compétences techniques et expressives et qu'il assimile les repères lui permettant de se positionner par rapport aux autres, de connaître la manière dont il est perçu » (Jouvenet 2001, para.12). Un point supplémentaire que souligne l'auteur dans la citation précédente, c'est le fait que l'artiste se positionne par rapport aux autres artistes comme auprès du public en faisant éclore des interactions ou des réactions avec le public. C'est la relation qu'il va tisser avec le public qui va lui permettre de prendre connaissance de « ce qu'il vaut » comme dj aux yeux du public. Attention cependant, il n'est pas question de dire que le dj mentionné dans l'extrait de terrain n'est pas un bon dj. Il ne s'agit donc pas de juger le dj comme bon ou mauvais mais, il s'agit simplement de souligner le fait que l'absence de mise en relation de sa musique et de lui-même avec le public a fait l'effet d'une forme de fermeture envers son public. La relation est un ingrédient pour le dj qu'il se doit de manifester et de faire apparaître s'il espère partager sa musique et transmettre son univers (et ses émotions) à son public. Il n'est pas question d'entrer en relation dans le sens de faire connaissance et de se lier d'amitié (même si cela peut parfois arriver) mais plutôt d'être ensemble grâce à la musique, par des émotions et des vécus qui rassemblent. C'est la relation, la connexion qui fait toute la saveur de la musique et finalement de la soirée. D'ailleurs dès que la musique plaît aux membres du public, ceux-ci cherchent inévitablement à créer du contact entre eux :

« Les gens qui font des allers et retours entre la salle et la terrasse de la salle de concert nous permettent d'entendre ce qu'il se passe à l'intérieur. Nous avons donc terminé nos cigarettes et nous nous sommes dirigés vers la salle principale, prêts à commencer la soirée. Dans la salle, le dj mixe des musiques assez connues et certaines sont remixées, c'est ce

qui fait que les gens cessent de parler entre eux et se tournent vers la musique. Il est minuit et y a encore de la place dans la salle, les gens prennent comme le temps de discuter, rire, prendre des photos et aller se commander à boire. Le dj termine son *set* environ vingt minutes après notre arrivée. A présent c'est Kohmi qui monte sur scène. Un artiste plutôt connu dans le monde de la musique. Le public semble déjà plus intrigué et intéressé par cet artiste. De plus en plus de gens se précipitent dans la salle et cherchent à se rapprocher de la scène. Accompagnés d'un ami, ayant le bras en écharpe, nous n'avons pas souhaité nous rapprocher pour lui éviter de maladroites bousculades. Nous préférons alors rester loin de la scène mais cela nous convient, l'un de nous affirmant le fait que l'« on s'en fout de voir, il faut écouter surtout ». Affirmation que je ne trouve pas totalement fausse. Nous commençons donc à danser, sans plus vraiment se regarder. Alex et Astrid, deux de mes amis, étaient intrigués par les faits et gestes des uns et des autres autour d'eux. Pour rigoler, ils me lancent alors qu'ils comprennent pourquoi je passe autant de soirées à observer des gens danser et s'amuser. Alex décide d'aller chercher à boire au bar. Astrid, Léonard et moi continuons à danser tout en rigolant des gens déjà bien trop alcoolisés. Un groupe de personnes d'environ cinquante ans est à côté de nous et danse autant que nous. Mes amis se demandent alors « à quoi ils tournent ? » en rigolant. Aucun signe d'une quelconque prise de drogue n'était perceptible sur leur visage. Notre attention se porte ensuite sur un garçon d'environ vingt-trois ans qui ne danse pas. Ses yeux fixent le vide et ses gestes sont assez lents et retardés. Nul besoin de nous poser la question cette fois-ci nous avons compris. Les boissons arrivent et chacun se replace de son côté pour pouvoir boire sans être bousculé et pouvoir se remettre à danser. Je danse. Je sais que mes amis sont derrière moi et je ne dérange personne. J'oublie petit à petit le monde derrière moi. Ne pouvant pas voir l'artiste à cause de ma petite taille, je me concentre sur la musique elle-même tout en fermant les yeux. Une femme cherchant à se créer un chemin me bouscule légèrement. Je me retourne alors pour jauger le nombre de personnes, mes amis sont en train de « goûter » la musique. Ils ont eux-aussi la tête baissée et parfois les bras levés. Alex est quelqu'un de très énergique et qui n'aime pas la *house* au sens classique. Il apprécie davantage le style *tech house*. Il dit préférer quelque chose qui « tape » plus. Il est plutôt fan de *drum 'n' bass* et de beaucoup de *hardcore* ou *frenchcore*. Pour autant, il ne semble pas s'ennuyer, les basses sont très présentes. À chaque fois que les basses se font entendre dans la salle il se tourne vers Léonard pour lui montrer que cela lui plaît par de grands yeux ouverts et un grand sourire aux lèvres. Il n'écoute pas ce genre de musique habituellement et adore toujours se faire surprendre par le *set* d'un artiste. Bien souvent, c'est ce qui va le motiver à mettre davantage d'énergie dans la soirée et à bouger encore plus fort. Pour autant il n'irait pas dans les pogos. La fin du *set* de Kohmi se fait sentir, les gens se bousculent et s'activent de plus en plus pour se rapprocher de la scène et se trouver une place stratégique afin de pouvoir voir l'artiste suivant, celui qu'on attend tous.

Léonard ayant son bras en écharpe commençait à trop se faire bousculer, Alex qui connaissait bien la salle, nous fait signe de le suivre vers les escaliers à côté de lui. Les agents de la sécurité avaient ouvert l'étage en mezzanine au vu du nombre de personnes ce soir. Nous prenons l'escalier et nous essayons tant bien que mal d'avoir une place devant la balustrade de la mezzanine. Ainsi, on peut avoir une vue d'ensemble de l'arrivée de l'artiste et de la salle entière. Les lumières s'éteignent, l'artiste Kohmi quitte la scène laissant alors la place à « Malaa » de son nom de scène. Celui-ci n'a pas fait durer le suspense contrairement aux fois précédentes, il saute sur scène et il lance son premier morceau directement. Toute la foule saute, cri, lève les bras. Je cède ma place devant la balustrade, ces gens-là ne bougent pas d'un poil. Nous nous regardons alors intrigués, comment ces gens pouvaient-ils se retenir de bouger ? J'en conclus ironiquement, qu'une

fois l'œil occupé à regarder tout ce qui se passe, plus rien ne bouge. Cela peut parfois arriver je suppose. Alex et Astrid eux ont trouvé leur place devant la balustrade aussi. Ces deux-là non plus ne bougeaient pas ou du moins pas plus que nous à l'arrière. Ils nous proposaient de regarder et d'échanger nos places mais paradoxalement, Léonard et moi semblons mieux nous amuser ainsi. Il n'empêche pas que l'on se jette des regards tous les quatre à chaque morceau génial que Malaa passait. D'en haut, nous observons aussi les cercles formés par les gens et se remplir de gens au moment du *drop* : ce sont des pogos⁷⁸. Dans ces cercles, (qui ne durent pas plus de cinq minutes environs) une vingtaine de personnes se pousse les unes sur les autres mais sans violence.

C'est bientôt la fin du *set*, mes jambes fatiguent et j'ai très soif. Nous allons chercher des boissons et j'ai ingurgité jusqu'aux glaçons pour me désaltérer. Les autres n'ont pas mis plus longtemps à boire leur verre. Une fois avec eux, ils ne dansent plus trop, la fin du *set* s'annonce et nous commençons tous à fatiguer physiquement, il n'est pas loin de 4h du matin. A la fin grandiose du *set* de Malaa, celui-ci lance la veste qu'il portait dans le public. Les deux personnes qui l'ont attrapée sont d'ailleurs probablement encore en train de se la disputer. Nous retournons sur la terrasse pour aller fumer, puis nous nous dirigeons vers la sortie, n'ayant plus d'énergie pour le dernier artiste Killed. Une fois sur le parking nous nous sommes quittés, les jambes fatiguées mais le sourire aux lèvres, d'avoir piétiné toute la soirée. » (Extrait de carnet de terrain)

La présence de pogo dans cet extrait indique notamment le fait que les gens viennent pour créer des interactions sociales ou physiques via le corps (dans le cas de pogo par exemple). Les pogos se forment en général sur un court temps de la musique comme pour accueillir le *drop* du morceau. Un cercle se forme le temps de la montée du *drop* et lorsque celui-ci vient à éclater, les gens se jettent les uns sur les autres. Même si cela a pu arriver de nombreuses fois, le but n'est pas de faire preuve de violence ou d'agressivité mais c'est une manière de se décharger et de matérialiser la puissance du *drop* par les corps qui se heurtent. Plus il y a de volontaires, plus le cercle s'élargit. Il n'est pas question de se frapper mais de pousser et de faire pousser assez fort pour avoir de l'élan et créer ainsi une sorte de puissance des corps. Le pogo s'arrête quelques minutes voire quelques secondes après l'éclatement du *drop* jusqu'au prochain. J'ai pu discuter du pogo avec Léonard, 24 ans qui préfère dans la *house music* des styles plutôt *tech house*, et *bass house*... Il aime aussi particulièrement la *drum 'n' bass*, la *dubstep* et le *rap* dont la *trap* et la *drill*. Ce qu'il apprécie dans ces styles est la forte présence des basses et des rythmes percutants. A l'occasion de nombreux concerts de rap ou de festivals de musiques électroniques, il a pu participer à des pogos. Il m'a alors partagé une des raisons principales qui pousse à participer à un pogo soit, une des manières de créer du contact et de la connexion de manière physique mais sans violence :

Océane : « C'est quoi le but d'un pogo ? »

⁷⁸Cercles formés par les personnes qui se jettent les unes sur les autres au moment du *drop* du morceau de musique.

Léonard : « Se défouler, vivre la musique physiquement mais ça dépend des musiques, tu ne peux pas faire un pogo sur du classique par exemple, quoi que ... certains ça pourrait... En fait, t'as l'excitation de la musique déjà et le pogo t'amène une autre excitation... c'est de l'endorphine que t'as quand tu passes un bon moment avec la musique qui te plaît et il y a aussi l'endorphine de quand tu fais du sport et là bah ça te shoot. C'est hyper grisant ! Tu te sautes dessus t'es collé aux autres et tu te fais copain-copain pendant des secondes et tu rigoles avec un mec que tu ne revois plus de la soirée après. »

O : « Ça se passe souvent au niveau du *drop* ? »

L : « Tout le temps ! Le pogo c'est explosif donc oui il faut que ça explose mais très souvent avant le pogo t'as la montée dans la musique et genre ça ça participe à l'excitation dont je te parlais. Tu sens que « ça arrive ça arrive » et toi-même tu te fais tout monter en toi et au moment du *drop* tout explose et t'es à fond dedans et tu t'arrêtes quand tu rentres dans quelqu'un. »

O : « Comment tu fais quand tu veux en sortir ? »

L : « T'attends que ça s'arrête [rire]. »

Ce contact corporel semble tout de même être le résultat d'expérience émotionnelle avant tout. Dès le ressenti du *drop* qui monte le pogo se forme et quand toute l'émotion du *drop* se fait sentir tous sautent et se heurtent dans la puissance de la musique et de leurs corps. De ce fait, au vu du danger que cela peut représenter, ce n'est majoritairement pas l'artiste qui invite le public à exécuter un pogo mais le public lui-même (du moins pour les plus expressifs). Dans son ouvrage, *L'action dans le monde. Émotion musicale et mouvement musical et neurones miroirs*, de 2010, Judith Becker, ethnomusicologue, propose une réflexion sur le corps comme étant moteur des émotions. Elle qualifie ce mode de pensée scientifique « d'émotions corporalisées » (Becker 2010, para.9) pour décrire le fait que les émotions ne sont plus forcément cérébrales. Elle souhaite s'écarter du modèle de représentation du corps propre aux sciences cognitives et aux neurosciences des années 1960 qui envisageaient le cerveau comme seul moteur des émotions. Pour l'auteure notamment, les émotions sont génératrices de mouvements et de gestes sur le corps. Notre esprit subit des modifications tous les jours et les émotions musicales semblent également contribuer à ce type de changement. Selon l'auteure, les neurones miroirs jouent un rôle dans l'émergence des émotions et font que « quand nous observons une action, nous reflétons cette action dans notre cerveau » (op.cit. para.34). Ces neurones semblent aussi s'éveiller à l'écoute d'une musique ou d'un son et seraient donc source de l'émotion musicale (*ibid*). En écoutant de la musique, nous sommes alors invités à reproduire mentalement et physiquement ce que nous percevons de cette musique. Au même titre que la musique s'écoute, elle peut ainsi s'expérimenter par le corps et non plus seulement par l'esprit. La musique fait alors le lien entre ce qui se passe dans l'esprit et ce qui se passe dans le corps (et le cerveau). Étant donné que la musique permet des émotions qui semblent influencer les neurones miroirs (le cerveau), celles-ci semblent alors commander indirectement une action sur le corps et le for intérieur de la personne. De

ce fait, le corps comme l'esprit ne sont donc pas imperméables à la musique. Autrement dit, si la musique parvient à pénétrer toutes les couches physiques et à la fois métaphysiques de l'être humain, il devient alors évident, qu'elle ne peut que lier ces parties entre elles. Elle est à l'origine de l'émotion et du mouvement insufflé au corps et à l'esprit. En d'autres termes, l'émotion musicale permet donc au corps de s'exprimer et à l'esprit de s'ouvrir. Un pogo ne vient donc pas sans émotion car ce sont ces émotions ressenties (dont l'excitation évoquée par Léonard) qui « jouent un rôle indispensable en fournissant des « raisons d'agir » en même temps qu'un sens et une orientation » (Elster⁷⁹ in Jouvenet 2001, para.36). L'émotion entraîne donc le mouvement du corps et elle est d'ailleurs susceptible de l'animer toute une soirée durant (sans besoin de prise de substances illicites). Le pogo est finalement un acte volontaire et prévisible dans lequel la force du corps est engagée. Il ne s'agit pas d'une quelconque forme de danse ou de mouvement mais bien d'action corporelle collective.

Bien souvent, le public semble effectuer ce qui paraît être des mouvements involontaires du corps, soit des formes de gestes qui seraient inconscients ou automatiques. Il semblerait que la musique influence le corps dès le moment où l'individu parvient à « libérer de l'énergie » (V interlocuteur de Jouvenet 2001. para.19), l'implication du corps devient alors inévitable et indéniable. Ces mouvements inconscients seraient-ils comme des témoins du fait que la musique laisserait son empreinte sur le corps ? Pour l'anthropologue Anne-Sophie Sayeux⁸⁰, dans son ouvrage *Le corps-oreille des musiques électroniques* paru en 2010, évoque la matérialisation du son comme étant le moment où la musique « prend aux tripes » selon son interlocuteur Diego. Elle étudie les sollicitations du corps au travers de la musique *drum 'n' bass* et *jungle* pour y affirmer le fait que « tous les espaces phoniques doivent être occupés » (Sayeux 2010, p.235) pour que la personne entre dans une forme d'extase. Ces deux styles de musique électroniques étant largement associables au registre de la *house music*, sont des styles qui amènent à faire vibrer le corps. Le sens de la *house music* au final ne pourrait-il pas tout simplement être de pouvoir vibrer dans le corps ? Quand le corps vibre, c'est que le son se matérialise en lui. Les mouvements inconscients sont de ce fait susceptibles d'être influencés par la matérialité de la musique, l'individu seulement ne contrôle plus totalement son corps, mais se laisse alors pénétrer et agir par la musique. Anne-Sophie Sayeux s'appuie sur les travaux de 2007⁸¹ du philosophe américain Richard Shusterman qui utilise les expressions de « s'auto-surveiller » ou de « s'écouter-ressentir » pour expliquer ce qu'il nomme la « soma-esthétique expérientielle », soit l'expérience que fait le corps de l'esthétique, ici de la musique. Cette expérience faite par le corps semble alors entraîner un détachement du soi sur le corps et c'est ce qui ferait que l'individu deviendrait alors spectateur de son propre corps quand la musique prend forme en lui. Aussi, dans la

⁷⁹ELSTER, Jon, 1995 « Rationalité, émotions et normes sociales » *Raisons pratiques*, n°6, pp.33-64.

⁸⁰Enseignante-chercheuse à l'université Blaise Pascal Clermont 2 à Clermont-Ferrand.

⁸¹SHUSTERMAN, Richard. 2007. *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris-tel-aviv, L'éclat.

mesure où selon l'auteure la musique devient matérielle, le son devient alors un « élément vivant » (Sayeux 2010, p.242). Dans l'extrait de terrain ci-dessus, les personnes qui se connaissent par exemple dans la foule ont presque le réflexe de se faire des signes ou d'entrer en contact lorsque la musique leur plaît ou qu'ils reconnaissent un morceau de musique. La plupart du temps d'ailleurs les gens ont tendance à se regarder et à exprimer leur satisfaction quand un morceau remixé ou connu se fait entendre. S'il s'agit cependant d'un morceau inattendu ou inédit de l'artiste (dans le cas d'un concert et non pas d'un *dj set*), le public aura tendance à sauter de joie et de surprise comme pour signaler à l'artiste que ce morceau plaît et « fonctionne » sur eux. Ce moment-là, est souvent l'occasion pour eux de s'abandonner à la musique, ou de laisser faire la musique en eux. Selon l'exemple du Qawwali en Inde expliqué par Qureshi, La musique semble permettre une forme d'extase découlant de la dimension religieuse. Cette extase entraîne ainsi « l'éveil » d'émotions et comble des besoins qui pourraient être de l'ordre spirituel et qui feraient l'objet d'équilibre et de cohérence (Qureshi *in* Nattiez 2007). La connexion comme quelque part l'extase implique la question de partage d'un sens commun, autrement dit, c'est le fait de donner sens à la musique et à l'implication dans la musique qui permet de vivre ensemble la musique et de se lier. La musique en tant que moyen de se connecter entre personnes, est donc marquée quand « l'interaction entre interprètes et auditeurs dépasse les comportements musicaux et gestuels ; c'est le sens partagé qui crée la forme. » (op.cit. p.716). Dès lors, si les interactions n'existent pas entre les individus, la musique ne semble pas toujours suffire à encourager le public. De plus, dans l'exemple de l'Amazonie, Qureshi développe le modèle d'une société-orchestre dans laquelle ne figure plus de rôle artiste-public. Ainsi, chacun doit intervenir et agir dans la performance musicale qu'est le chant dans le contexte amazonien. Chacun partage sa contribution mais le plus important est le fait qu'ils doivent intervenir tous ensemble. Le fait de chanter ensemble permet ainsi de consolider le « lien affectif frères et sœurs » (op.cit. p.723). La contribution de chacun des acteurs d'une soirée est importante voire essentielle pour former une bonne soirée et surtout une manière de vivre la musique ensemble et de renforcer les liens créés par la musique. D'un autre côté, le rôle de l'artiste est de générer de l'émotion, de donner envie au public de créer du lien et d'agir sur son monde par la musique. Si les gens se réunissent dans un même endroit et sous la même musique n'est-ce pas au final pour leur permettre de s'ouvrir par la musique ? L'artiste a donc le rôle du médiateur entre le public et la musique et se doit de leur faire découvrir et aimer la musique que le public est venu écouter. Il doit donc permettre au public d'atteindre « un idéal » de soirée ou d'état émotionnel. Aussi, le fait que l'artiste doit être attentif au public « permet aux auditeurs de ressentir la force de cet idéal, mais uniquement en leur for intérieur ; si ce n'est qu'à la fin de cette expérience qu'ils partagent leurs expériences avec d'autres » (*ibid*). De ce fait, une bonne soirée ou un bon artiste doit faire parler son public autant qu'il doit lui procurer des états d'humeurs positifs et joyeux. Le fait que des personnes vivent des états d'humeurs amplifiés

par exemple fait qu'ils s'ouvrent ensuite aux autres. Selon les propos de Qureshi, c'est le vécu intérieur qui donnent forme à la relation sociale engendrée ensuite. En d'autres termes, les émotions (individuelles) vécues donne lieu au partage (au collectif). De plus, si dans les concerts occidentaux, il s'agit de mettre en avant des caractéristiques « postindustriel[le]s et dépersonnalis[e]s » (op.cit. p.725), dans le Qawwali, il s'agit de permettre aux chants de transporter des valeurs sociales et communes au groupe. Un des buts de la *house music* est autant de rendre personnelle l'expérience de cette musique (passant par les émotions et le corps), que de permettre à l'individu de s'élever dans la dimension collective. Elle est une musique qui prend du sens et de la profondeur dès qu'elle est imprégnée de l'expérience de ses individus. C'est aussi, lorsque nous voyons les personnes (public ou artistes) danser et communiquer que nous pouvons constater que la musique prend de l'ampleur et du sens pour ceux qu'elle touche.

J'ai pu remarquer plusieurs fois sur mon terrain que le corps semble réagir et agir en fonction des instruments et des sons qu'il entend. C'est à dire que par exemple, lorsqu'un individu va entendre des percussions, il va taper avec ses pieds, souvent il alternera le gauche et le droit pour donner un équilibre au son percussif qui l'entend. Si la personne entend une mélodie, il y répondra par des mouvements avec ses bras ou ses mains. Il sollicitera sa tête seulement si ses autres membres sont occupés ou au contraire, avant tout le reste du corps. La musique semble donc à ce moment-là prendre forme par le corps de l'individu. Dès le moment où la personne ferme les yeux, baisse la tête ou se mord les lèvres par exemple, cela révèle alors que la musique fait considérablement effet. La personne est alors dans une sorte de danse, de mouvements imperturbables dans lesquels le corps paraîtrait presque incarner la musique elle-même. Selon les propos du musicologue, François Delalande, l'individu donne dès lors une certaine corporalité à la musique et peut la produire autant que la recevoir (Delalande 2014). Dans une approche du rapport de l'artiste à son instrument, il est évident que l'artiste donne de lui et de son corps à l'instrument et donc à la création de sa musique. Or, si l'artiste met du corps à l'ouvrage, le public, les autres mettent du corps à goûter à l'ouvrage et à se laisser guider et bouger par celui-ci. La musique n'est donc pas vouée seulement à être produite mais à être vécue. Une des manières les plus évidente et « naturelle » de vivre la musique semble se faire au travers du corps. Grâce à ses gestes et ses mouvements, le corps peut ainsi honorer et matérialiser la musique qui l'anime tant. Dans le même ouvrage collectif cité ci-dessus, Yves Defrance dédie son chapitre à la sollicitation du corps dans l'utilisation de l'instrument, du chant et de la danse. Pour lui, l'artiste doit parvenir à toucher l'autre en laissant aller son corps en jouant de la musique. Il s'agit ici pour l'auteur, du meilleur moyen pour l'artiste, de transmettre tout le contenu de son art. Ainsi, si le corps entre en mouvement au contact de la musique c'est probablement pour la simple et bonne raison que « le geste intervient comme soutien à l'expression et devient lui-même vecteur d'expression. Car

pour atteindre l'autre, l'interprète doit laisser parler son corps » (Defrance 2014, p.197). L'instrument (et la musique) avec l'artiste composent ensemble et corporellement autant que le public et l'artiste composent une soirée ensemble par leurs interactions corporelles.

Ce soir-là, c'est de nouveau une soirée *tech – house* et *techno*. Plus de garçons que de filles semblent danser sur la piste de danse (ce qui n'est pas tant le cas avec la *house*), et osent se démarquer en dansant davantage. La majorité du public se concentre rigoureusement sur le son émis par les basses et réagit davantage lorsqu'elles sont atténuées ou accentuées. Les gens dansent en effet principalement sur les basses plus que sur n'importe quelle autre sonorité. Les personnes les plus proches du dj *set* et donc des enceintes semblent être plus réactives et vives que celles qui en sont plus éloignées. Un nouveau dj fait son entrée sur la scène et lance directement un morceau introduit par des cuivres très tirés vers les graves. Il lance directement un *drop* et le public bouge alors très vite. Il saute et lève les bras en l'air. La puissance du morceau est mise sur les cuivres avec des sons plus graves et de basses fréquences, ce sont notamment des sons qui mettent très en avant les basses, moteur de cette musique *techno*. (Extrait de carnet de terrain)

La gestuelle et la danse qui entraînent le corps du public marque alors une puissance de vivre l'instant de la musique. Dans cet extrait, certains mouvements de bras, de pieds, de tête ou de jambes semblent entrer en correspondance avec les instruments d'un morceau. Cette puissance qui se manifeste au travers des corps est assez indicatrice de l'intensité avec laquelle les individus vivent et expérimentent la musique qu'ils entendent. Elle rythme leur corps et permet à leur esprit de laisser place aux émotions relatives à la musique qui se présente à eux. Le public qui danse semble expérimenter ensemble la musique tout en la vivant individuellement et c'est ce qui donnerait comme une mise en corps de la musique. Dans son chapitre, Defrance évoque la notion d'« hommes-sonnaille » pour décrire le moment où l'homme et l'instrument fusionne, ne font plus qu'un, soit, le moment où « le corps humain se métamorphose en instrument tout entier » (Defrance 2014, p.182). Au niveau du rapport qu'entretient l'artiste musicien avec son instrument, l'auteur ajoute aussi que « tout semble partir du corps et finir par y retourner ne serait-ce qu'au stade final de l'écoute » (op.cit. p.197), ce qui marque bien le chemin infini et l'omniprésence de la musique que ce soit dans le corps et l'esprit du musicien et de l'auditeur. En ce sens-là, le corps et l'esprit de la personne réagissent et traduisent intrinsèquement la musique qui les anime, et cela qu'importe la manière dont elle est utilisée.

*« Je danse donc j'existe.
Je danse donc
Mon corps est toujours
Dans la jouissance du monde »*

David Le Breton,
La danse, corps manifestes,
2002

Laisser faire la magie :

Je vais à présent tenter de nourrir le caractère « magique » que peuvent posséder la musique et sa danse pour certaines personnes, auditeurs et artistes confondus. Comme la notion de transport, elle est une notion qui semble être à la fois subjective et collective, réelle et irréelle. C'est cependant une notion qui apparaît lorsque la danse se mêle à la musique. La « magie » traduirait quelque chose d'inexplicable mais qui cependant, est tout à fait, voire essentiellement, expérimentable. Traitant ainsi des mouvements du corps dans la musique, je ne peux passer à côté du fait d'évoquer la magie dans des possibilités de vivre corporellement la musique. Une fois de plus, je souhaite préciser qu'il s'agit d'une définition du caractère magique de la musique qui est propre à certaines personnes que j'ai pu lire, écouter et observer, et c'est alors une définition qui peut évidemment varier d'une personne à une autre et pourquoi pas, d'un style musical à un autre. Il faut entendre à présent le mouvement du corps comme étant une danse du corps. Non pas une danse au sens chorégraphique du terme mais plutôt au sens de l'énergie physique que cela requiert.

Dans son chapitre de l'ouvrage *La danse, corps manifestes* paru en 2002, David Le Breton anthropologue et sociologue français considère que la danse implique « de nouvelles manières d'être » et qu'« elle est une exploration sans fin du continent corporel » (Le Breton 2002, p.41). Ces propos donnent à supposer que la musique donnant lieu à la danse du corps, peut aussi être une composante de ces nouvelles manières d'être et de découvrir des attitudes corporelles dont il est question. Le corps fait le lien entre l'esprit de la personne et le monde matériel qui l'entoure et de la même manière, la mouvance du corps informe du rapport de la personne avec son environnement. Il ne s'agit donc pas de tenter d'expliquer l'inexplicable phénomène qui lie le corps à l'esprit ou même au monde social,

mais il s'agira de simplement expliquer que certains aspects de cette relation restent inexplicables. Dans la mesure où les artistes autant que le public ne peuvent pas toujours expliquer clairement ce qui les attire tant dans un style de musique, ici particulièrement la *house music*, il reste aussi inexplicable de décrire ce qui plaît tant à notre corps. Néanmoins ce que nous pouvons en retenir c'est le fait que « le corps est la chair de notre monde. L'homme est son corps et il est plus que son corps, mais ce supplément n'est pas le fait de l'âme ou l'esprit, il est le fait de l'existence même. La condition humaine et corporelle et notre corps nous demeure un mystère » (op.cit. p.42). En effet, un bon nombre de choses et de personnes influencent notre être et notre corps mais si nous ne sommes pas toujours en mesure de l'expliquer c'est parce que notre monde semble parfois libérer de sa « magie ». Dans son ouvrage paru en 2000, *Le besoin de danser*, France Schott-Billmann, psychologue et danse-thérapeute, explique que ce qui est recherché dans une musique du style *techno*, est « l'intensité du son », c'est ce qui caractérise la profondeur avec laquelle est reçue et vécue la musique. Cette profondeur va fortement influencer et toucher le cœur et le corps de l'individu et c'est le moment où la musique semble prendre vie en lui :

« Le danseur découvre une sensation forte, étrange et bouleversante : la pulsation externe fait vibrer en lui quelque chose et qui se met à gronder, elle résonne avec celle de son tambour intérieur, le cœur. Le dehors et le dedans mis en phase, se révèlent réciproquement ce qu'ils cachent : le sens. » (Schott-Billmann 2000, p.216.)

Lorsque la puissance sonore ou les pulsations entrent en contact avec le cœur et le corps du danseur, une sorte d'harmonie entre ces espaces se met en place et c'est à ce moment-là que se crée ce que l'on peut qualifier de magie. La magie semble alors opérer au moment où la rencontre et le sens se révèlent et quel meilleur endroit que la piste de danse pour provoquer la magie de la musique ? Dans l'ouvrage *L'épreuve du dance floor*, paru en 2004 de Jean-Christophe Sevin⁸², le *dance floor* propre aux styles *disco*, *house* ou *techno*, apparaît comme étant le lieu et l'enjeu où se joue toute l'énergie collective. Le simple fait qu'il réunisse et permette aux personnes présentes du public de danser et de s'exprimer comme il le souhaite dans le respect de la performance de l'artiste, la piste de danse permet au public de prendre ses marques. Il s'agit aussi d'un lieu sur lequel il est amené à évoluer et à s'ouvrir au fur et à mesure que le *set* sera apprécié et que se déroulera la soirée. La piste de danse est alors ce que l'auteur définit comme une « prise collective » (Sevin 2004, p.55). L'espace dans lequel le public danse et construit des liens, est aussi le lieu qui permet de renforcer la musique et ses effets. Plus on reste sur la piste de danse moins on envisage d'en sortir quand la musique fait effet sur la personne.

⁸²Ethnomusicologue et maître de conférences à Avignon Université et s'intéresse aux formes musicales populaires.

De nombreuses fois les personnes que j'ai pu observer sur la piste de danse restaient des heures à danser sans se déranger ou être dérangées par les paramètres extérieurs. La magie s'opère donc aussi au moment où les gens prennent du plaisir à expérimenter la musique et à s'amuser. Le *dance floor* est alors une sorte de lieu ou de plateforme où la magie est activable. Or, si la piste de danse semble être collective, la magie ne s'en tient pas seulement à une dimension collective mais elle touche aussi à la disposition de l'individu vis-à-vis de la musique qu'il danse :

« Il y a différents modes de présence à la situation, présence réflexive d'une attention à soi, aux autres, à la situation ou présence de soi à la musique, de la musique à soi. On va « dans le son », au contact du son et des autres, on « en ressort » pour se reposer, discuter avec ses amis. Aller dans le son, c'est toujours un contact, c'est se laisser toucher par ce que l'on touche » (op.cit. p.60)

Lorsque la personne entre sur la piste de danse elle rentre « dans le son » et elle va chercher « le contact des autres » (*ibid*), c'est ce qui marque une certaine présence à la musique. La présence est ce qui permet de faire corps avec la musique par le biais du *dance floor* en s'insérant et s'incarnant dans le son par la danse. Celle-ci permet de communiquer avec les autres autant que de sentir ce qui se passe en soi, soit, de vivre la musique individuellement et collectivement. De cette manière-là, les corps communiquent aussi de manière directe ou indirecte. Le meilleur moyen pour les danseurs (comme pour les artistes) de vivre la musique ensemble est de la danser. Honorer la musique par la danse est aussi une manière d'exister et de laisser le plaisir qui se développe de l'intérieur s'exprimer. Sevin aborde aussi la question de l'appréciation en distinction avec le terme de réception. L'appréciation est pour lui une manière d'appriivoiser le monde, notamment la musique, et qui implique ensuite de pouvoir en jouir librement. Apprécier une musique, revient selon l'auteur à considérer la musique « comme ajustement progressif de l'écoute d'une musique de mieux en mieux appréciée et d'une musique sur écoute en formation » (op.cit. p.54). La notion d'appréciation détient, comme le *dance floor*, une dimension collective. Celle-ci émerge de la diversité des relations et des liens qui se créent entre les personnes et les moyens mis à disposition (Sevin 2004). Les interactions existants entre les individus et leur corps construisent des repères et ce que l'auteur nomme des « plis », comme étant un modèle de manières de faire et d'être sur la piste de danse et par rapport à la musique. Généralement, les interactions et les liens que les personnes du public tissent feront qu'une soirée sera réussite ou non.

« Nous aboutissons ainsi à une conception de la fête *techno* comme performance collective, dont le résultat n'est pas donné a priori. Une performance qui s'appuie sur des dispositifs, des techniques collectives, des entraînements corporels au cours d'épreuves répétées pour trouver les bonnes prises. Celles-ci émergent des interactions entre les corps et les dispositifs, en associant des repères qui doivent être communs et des plis que l'on suit pour trouver des voies de passages qui mènent à la réussite d'une soirée. » (op.cit. p.60)

Comme dit précédemment, les relations qui se forment au cours d'une soirée définissent la qualité de cette soirée-même tout comme les interactions entre les corps et la musique. En effet le corps est sollicité de différentes manières au cours d'une soirée de *techno* ou de *house music*. Le corps répond à toutes les sonorités et les rythmiques qu'il entend et la plupart du temps, il ne semble pas écouter et recevoir qu'avec les oreilles. Les vibrations des basses et l'impact des percussions largement prononcées dans ce style de musique font que la musique est vécue par toute l'entièreté du corps. Selon Schott-Billman, les oreilles ne suffisent alors plus pour recevoir la musique mais le corps entier s'y engage en passant principalement par la peau :

« La voix de la musique n'entre pas dans le corps que par les oreilles. La peau et les organes internes contiennent des récepteurs sensibles à des vibrations. Cela explique que même les sourds l' « entendent », ils captent même particulièrement bien les basses des tambours et de la pulsation électronique. » (Schott-Billmann 2000, p.15)

La *house music* ou la *techno* sont alors des musiques qui s'écoutent avec le corps entier. Ce sont aussi des musiques qui se plaisent à vibrer et que l'on se plaît à sentir vibrer dans notre corps. De ce fait, il n'est pas rare de voir les amateurs de vibration se rapprocher au fur et à mesure du *set*, aux enceintes disposées sur la scène. Sur le terrain il est intéressant d'observer la progression d'une personne dans la musique quand elle entre dans le club. En règle générale, la personne entre tout en regardant la salle et sa tête ou ses mains commencent à bouger doucement sur les percussions du morceau en train de se jouer. Il se dirige ensuite vers le bar ou la piste de danse pour les plus échauffés. Celui qui se trouve au bar aura tendance à bouger légèrement sa tête ou ses jambes. Celui qui entrera sur la piste de danse commencera par effectuer des pas de gauche à droite avec ses pieds et les bras et la tête suivront ensuite. Au fur et à mesure de la soirée, le corps se réveillera et la totalité du corps se déchaînera au rythme de la musique. Plus la musique sera percutante et prononcée en basses, plus la personne aura tendance à sauter, prendre de la place sur la piste ou se tourner vers les autres. La vibration semble alors constituer un enjeu majeur dans le déploiement du corps mais principalement, dès que l'individu entend la musique, son corps bouge et se laisse prendre par le rythme :

« Le corps répond immédiatement à cet appel. Chacun de nous en a fait l'expérience : entendre une musique met le corps en mouvement ; oscillation du pied, de la tête, balancement du corps, mouvements rythmés sont autant de manifestations de la présence en nous d'une instance silencieuse et énigmatique qui s'est trouvée éveillée par l'appel sonore et y répond par un élan musculairement perceptible, ébauches motrices qu'il suffit d'amplifier pour en faire de la danse » (op.cit.p.15)

La musique et les percussions deviennent alors des amplificateurs du mouvement du corps et le *dance floor* devient alors le lieu où s'exerce le corps. La musique semble dès lors apprendre au corps des manières de bouger et de se mouvoir dans l'espace et au contact des autres. Sans même savoir si le fait de bouger est conscient pour l'individu, ces mouvements semblent correspondre à une sorte de mouvement réflexe au contact de la musique et libre à l'individu de les amplifier en se laissant porter sur le *dance floor*. La musique est déjà là quand l'individu entre dans le club et elle semble comme entraîner le corps dans sa danse. Le mouvement correspond alors selon Schott-Billmann, à une entrée en « résonance avec des structures corporelles », de ce fait la musique s'infiltré au corps et celui-ci ne peut y résister sauf s'il n'est pas réceptif à celle-ci. Réagir à une musique c'est donc y adhérer et c'est la vitesse de cette adhésion qui crée le rapport et l'intensité de la relation que l'individu et son corps entretiennent avec la musique (Schott-Billmann 2000). Il arrive souvent que le corps bouge sur une rythmique sans même que le cerveau ne connaisse la musique ou n'ait eu le temps de l'écouter attentivement. De cette manière, le corps semble aussi faire l'expérience de la musique bien avant la conscience et le cerveau de la personne. Ne pas avoir à décider du moment où l'on entre réellement dans la musique, est aussi un aspect de l'ordre magique, c'est quelque chose qui nous est imposé et qui nous dépasse. A l'occasion d'une soirée, le corps semble alors pénétrer de lui-même dans la musique qu'il a choisi pour le faire vibrer et rien n'est alors plus magique que ce phénomène que l'on peine à expliquer.

Pour clôturer ce dernier chapitre, j'ai tenté de déceler des fils et des manières de faire propres aux interlocuteurs que j'ai interrogés, les observations effectuées lors du terrain ainsi que d'autres interlocuteurs notamment ceux de d'autres chercheurs. Les différentes notions que j'ai fait ressortir dans l'écrit de ce chapitre sont alors propres à des représentations propres à tous ces acteurs précédemment cités, qui entretiennent avec la musique une relation profonde et même parfois existentielle. Ils permettent dès lors à la musique de devenir une expérience toute aussi personnelle et individuelle que collective et commune. La relation de l'homme avec ses machines par exemple, permet d'expliquer des manières de donner de la saveur à la production artistique et à l'apprentissage

de celle-ci en passant par des rapports de camaraderie et d'affection, comme des rapports de l'ordre de l'implication corporelle et psychologique. Ce rapport permettant l'émergence de bien des dimensions nous permet d'affirmer là une première conception de la relation que l'artiste entretient avec ses machines et quelque part, avec sa musique. D'un autre côté, j'ai pu aussi remarquer que pour bien des artistes, la musique semble jouer le rôle d'une entité complètement indépendante d'eux, et c'est là ce qui fait l'objet de la deuxième conception de cette relation. En effet, elle les dépasse et leur fait parfois vivre des choses qu'ils ne peuvent expliquer comme le fait d'être transportés par des émotions musicales ou encore le fait de laisser faire la magie sur la piste de danse. Ainsi, donc d'une part la musique dépend de l'artiste et de ses auditeurs et d'autre part, elle semble totalement les surpasser et les surprendre. Ces deux conceptions qui semblent être à la fois différentes et complémentaires ne sont que des représentations existantes sur des modes de vie de la musique. Concernant la première conception, ce sont des idées plutôt générales que j'ai souhaité développer car il s'agit de dresser des éléments qui sont moteurs à la création musicale. Or, si j'ai pu traiter de la deuxième dimension, celle que je n'ai pu qu'effleurer du bout des doigts l'année précédente, c'est bien grâce à mes interlocuteurs. Nombreux sont ceux qui m'ont affirmé qu'ils aiment se sentir transportés, que parfois il faut laisser faire la magie pendant les *sets* ou les moments de production, ou qu'il aiment consacrer des heures à leur passion grandissante ...

D'après les discussions et de nombreuses recherches, j'ai donc compris que pour eux, la musique semblait permettre des moments d'intensité émotionnelle et de forts moyens de pouvoir créer du lien avec leur propre monde. Faire le lien reviendrait donc de mon point de vue à faire émerger des interactions et des relations de personnes à personnes et de personnes à interfaces. Ces diverses interactions sont alors amenées à produire un sens commun par le biais de la musique qui se dévoile aux acteurs et marque ainsi le moment où « les esprits s'accordent ». Le *dance floor* par exemple, joue souvent un rôle capital pour révéler à la fois la dimension collective et individuelle de la musique et de ses vécus. Par conséquent, le lien est alors omniprésent que ce soit dans une activité solitaire ou sociable. L'univers de l'artiste est à la fois une manière pour l'artiste de créer sa musique comme il l'entend et de rassembler des personnes sous un avis commun. Afin d'accéder à cette forme de « vivre ensemble » de la musique, il faut être disposé à entrer en elle et à la recevoir.

IV. CONCLUSION – Vers d'autres recherches passionnantes

« *Tu n'arrêteras pas un peuple qui danse* »

Cédric.

« *La politique peut être renforcée par la musique,
mais la musique a une puissance qui défie la politique* »

Nelson Mandela.

En conclusion de cet écrit, j'ai souhaité comprendre et démontrer que la *house music* révèle différentes dimensions dans ses pratiques autant que dans les relations qu'elle engendre toutes aussi complexes les unes que les autres. Premièrement, travailler la *house* implique de devoir employer des moyens artistiques marginaux et indépendants des autres modes de production de musique propres à des styles classiques traditionnels. Ce sont tout de même par des pratiques telles que le *dig*, le *sampling* et le *remix* que le style électronique s'est fait une place et perdure avec l'émergence de nombreux de ses dérivés, sous-genres. Le *dig* est une étape de la production musicale qui passe par des procédés de recherches et de découvertes de nouvelles pépites musicales et qui relève d'une curiosité et d'une passion toutes deux insatiables. Le *sampling* et le *remix*, malgré les contraintes des droits d'auteurs et de l'aspect financier qu'ils impliquent dans certains cadres, permettent aux artistes de manipuler autant que souhaité des portions de musique ou des morceaux de musique entiers en pouvant les intégrer à des dimensions infinies. En abordant ces deux pratiques-ci deux révélations me sont parvenues. D'une part constater les va-et-vient entre le passé et le présent m'a permis de constater que ces deux manières de travailler la *house music* implique une pérennisation du style électronique autant qu'il permet un renouvellement d'une œuvre et de son artiste. Dès lors, c'est aussi ce qui donnera d'autres choses à voir et à écouter. D'autre part aborder le *sampling* et le *remix* sous l'angle du recyclage me permet d'affirmer que cette dynamique est finalement un moyen de donner de multiples vies à une œuvre et à renforcer le succès et la reconnaissance pour l'artiste *remixé* ou *remixeur*. Le *remix* comme le *sampling* ne sont, pour finir, pas quelque chose que l'on demande de faire ou que l'on fait dans le même style que celui dans lequel s'inscrit l'artiste. Chaque style musical à quelque chose qui lui est propre à dévoiler et à montrer au monde. Ainsi, renouveler et réutiliser des échantillons sont des manières qui rendent la *house music* plus riche et voire, plus légitime. Finalement, la *house* n'existe et ne perdure qu'en étant sans cesse en rapport avec le passé, permettant ainsi de revivre dans le présent grâce à différentes pratiques artistiques. Deuxièmement, grâce aux entretiens, je n'ai pu passer à côté de valeurs telles que l'authenticité et la liberté que les artistes souhaitent insuffler au style musical au travers de leur relation avec des labels, des maisons de disques, des associations ... Dans la mesure où la *house music* s'intègre au registre des musiques populaires, et qui fonctionnent en marge des modèles parfois conservateurs, il n'est pas surprenant de constater

des tensions entre les artistes et les grandes enseignes du monde professionnel. En effet, si parfois trop de différends apparaissent dans leur relation, c'est qu'il faut qu'il y ait collaboration et cohérence dans les projets artistiques et professionnels des artistes et des groupes professionnels. Ces points de tensions révèlent une forte volonté des artistes de s'émanciper et de faire cavalier seul afin d'éviter d'être confronté à des modèles limitants et enfermants qui sont souvent induits par la vision trop centrée sur l'aspect marketing et rentable des grands groupes. La mise en place d'une pâte artistique et d'une direction artistique joue alors un rôle primordial afin de délimiter des statuts respectifs à et respectueux de chacun. La pâte artistique est cependant ce qui est propre à l'artiste et à sa manière de pratiquer et de façonner son art, lui permettant dès lors de pouvoir se différencier des autres artistes et de se démarquer par sa musique et son univers artistique. Celui-ci est troisièmement, ce que l'artiste souhaite partager à son public en racontant des histoires ou en leur faisant vivre des émotions. L'univers est le monde artistique dans lequel se construit l'artiste de par ses inspirations, ses goûts et ses vécus autour de sa propre musique. La *house music*, semble dès lors impliquer le corps autant que l'esprit et la psychologie de la personne qui l'écoute et qui la produit. Si vis-à-vis de la machine, l'homme semble contracter différentes formes de rapports à la fois amicaux et charnels permettant à la machine de devenir un sujet, c'est une conception qui entre en discordance avec le fait de concevoir la musique comme étant une entité. Dans ce cas-là, on s'éloigne peu à peu du rapport de sujet à sujet constaté dans la relation homme-machine, mais ce sont pourtant des points de tensions qui informent de différentes formes de vécus évoqués par mes interlocuteurs. Or considérer la musique comme une entité revient à appuyer le fait que les artistes se font submerger par celle-ci et qu'elle leur permet ainsi de vivre bien des états d'âme, de pouvoir changer d'humeur, d'apprendre à mieux se connaître ainsi que leurs émotions. C'est d'ailleurs à partir de ce point-là que j'ai souhaité développer le pouvoir de la musique ou autrement dit, une mise en puissance par la musique en entraînant le corps et le for intérieur de l'individu qu'il soit artiste ou auditeur. Quand il s'agit d'entrer dans la musique, le corps entre dans une danse et se laisse porter par ce qu'elle semble avoir à lui révéler. La danse permet ainsi à la personne d'entrer dans une relation plus profonde avec la musique, par le biais des artistes, du *dance floor* et de bien d'autres paramètres présents lors d'une soirée par exemple. La relation qui se contracte cependant entre artiste-musique, artiste-auditeur et auditeur-musique se base sur un principe de connexion et de création du lien. Ce qui fait connexion implique de partager des émotions communes, des actions corporelles (dans le cas du pogo par exemple) ou de partager du moins, un avis commun. Les liens qui se développent lors d'une soirée sont finalement ce qui fait sens car c'est le point fort où la musique rassemble les gens, où elle leur permet, de différentes façons, de la vivre ensemble.

Néanmoins, si j'ai décidé de m'attarder sur l'implication majoritairement émotionnelle et corporelle que les individus vivent avec leur musique favorite, j'ai bien dû écarter d'autres questionnements. Je n'ai pu, à mon grand regret, traiter d'avantage la question de l'intégration des femmes dj dans le monde de la musique. En effet, il semblerait que dans certains styles de musique comme il y a quelques années (voire encore aujourd'hui), les femmes ont toujours dû faire leur preuve contrairement aux hommes. Or il ne s'agirait pas de mettre en évidence l'écart entre les deux genres mais plutôt de mettre les deux parties sur un pied d'égalité en montrant à quel(s) niveau(x) ils se rencontrent et dans quelles mesures ils se différencient. Je pense notamment au chapitre dédié à ces questions dans l'ouvrage de l'anthropologue Marie Baltazar, *Du bruit à la musique, devenir organiste* publié en 2019. Si les hommes et les femmes organistes se rassemblent sur un point, c'est bien dans le fait qu'ils pratiquent leur art en y voyant quelque chose de passionnant. En effet, même si les femmes, contrairement aux hommes, ne considèrent pas jouer de l'orgue par une découverte foudroyante de l'instrument, elles parviennent à contracter une certaine attache par les relations qui se développent au travers de l'usage de l'instrument. Aussi, comme le fait comprendre Marie Baltazar, les hommes ont tendance à entretenir une forme de passion pour l'aspect mécanique de l'orgue ainsi que les sons fascinants qu'il révèle. Ce sont d'ailleurs ces sujets-là qui fondent la plupart des conversations desquelles les femmes se trouvent alors indirectement exclues. Le manque d'intérêt que les femmes organistes portent au sujet de ces conversations peut-il alors être un point de rupture des deux genres ? De ce fait, se pourrait-il qu'un cas similaire se présente dans d'autres styles de musique tels que la *house music* par exemple ? Le rapport que les femmes entretiennent avec la technologie a été abordé dans l'ouvrage de Cécile Prévost-Thomas⁸³ et Hyacinthe Ravet⁸⁴, *Musique et genre en sociologie* parut en 2007. Pour ces auteures, l'utilisation d'outils technologiques représenterait un « garde barrière » (Prévost-Thomas, Ravet 2007, p.6) pour les femmes, mais la différence hommes-femmes, s'il y en a une, se poserait-elle uniquement à ce niveau-là ? J'émet l'hypothèse que non, dans la mesure où bien des hommes sur mon terrain, ont pu me confier qu'ils préfèrent pour le moment n'être « que » des dj, et non pas des producteurs. En effet, l'utilisation du matériel électronique ou des logiciels de production musicale, nécessitent une implication et une maîtrise considérable. Dès lors, où commence l'expérience des femmes avec la musique, où s'arrête celle des hommes ? Est-il seulement envisageable que les vécus des femmes s'écartent de ceux des hommes ? Dans la mesure où j'ai pu développer précédemment que la musique rassemble par bien de ses aspects, qu'est ce qui ferait qu'elle ne rassemblerait pas ces deux genres ?

⁸³ Maître de conférences en sociologie à l'université Sorbonne Nouvelle et chercheuse au Centre de Recherche Sur les Liens Sociaux (Cerlis).

⁸⁴ Musicologue.

De plus, j'aurais aimé en découvrir plus sur ce que les « récepteurs sensibles à des vibrations » dont il est question dans l'ouvrage de France Schott-Billmann précédemment cité, révéleraient des réactions corporelles de l'individu. Dans la continuité de ce que j'ai pu développer au sujet de la *house music* comme étant une musique qui s'écoute par l'intégralité du corps et non pas uniquement par les oreilles, la musique électronique possède-t-elle par exemple, un mode de réception neurologique qui lui est propre ? Dans le cas contraire, en quoi les différents styles de musiques peuvent-ils se différencier dans une démarche plus cognitiviste ?

Aussi, j'aurais beaucoup apprécié accorder une place au style musical qu'est le *rap* et qui, par bien des manières, se rapproche du style électronique abordé dans cet écrit. J'envisageais en effet, à la manière de Morgan Jouvenet – auteur qui m'a tant inspirée ces deux dernières années - dans son ouvrage de 2006, de faire une mise en rapport des deux styles qui semblent à première vue extrêmement distincts mais qui pourtant ont bien des ressemblances.

Enfin, une grande thématique propre au style électronique et particulièrement *techno* et *house*, je n'ai pas eu les moyens d'aborder les *free parties* au regard d'analyses anthropologiques. C'est tout de même un sujet qui a été abordé lors de nombreux entretiens, et j'ai ainsi pu commencer à élaborer quelques hypothèses. Étant en France, connus comme des événements illégaux, il semble y avoir une certaine volonté de ses organisateurs, de revendiquer un mécontentement du système politique actuel. Ainsi, l'organisation de *free parties* se trouve être une manière de faire émerger d'autres formes de vécus autour de la musique que ce que le gouvernement propose, une manière apolitique qui s'articule autour de la musique. Or, ce qui caractérise ces événements c'est le fait qu'ils se déroulent sur un lieu atypique, sauvage et abandonné, qui n'appartient à personne. Si un territoire n'appartient à personne en particulier, il appartient à l'État. Ainsi, rejeter le politique n'est-il pas déjà un acte politique ? De ce fait, plusieurs discours ambivalents se développent autour de la *free party* et de son caractère apolitique ou politique. Guillaume Kosmicki dans son ouvrage *free party*, 2013 interroge de nombreux acteurs de ces événements illégaux pour tenter d'en expliquer plusieurs enjeux. Ainsi, pour l'auteur, la *free party* n'a donc pas une seule histoire mais des histoires. Si ces événements sont très appréciés et répandus, c'est parce qu'ils permettent des modes de vie différents de ce que ses acteurs ont l'habitude de vivre. Un mode de vie se basant sur des valeurs de solidarité et d'auto-suffisance. Je trouve alors intéressant de creuser ces notions susceptibles de faire apparaître des formes de lien qui se tissent et des rôles autres que des rôles sociaux standards qui se forment dans le contexte de la *free party*. Aussi, je me questionne par rapport à ce que les acteurs entendent et souhaitent via la notion de liberté, valeur pionnière de ces événements. En effet, la liberté des *free parties* commence là où leurs acteurs « construisent autre chose » (Renan in Kosmicki 2013, p.147) que ce que leur société actuelle leur propose. Des rapports et des modes de vie différents se contractent alors par le

biais de la *free party* et de son organisation. En effet, il faut apprendre à se familiariser avec le matériel musical (platines, tables de mix, enceintes...) mais aussi avec le matériel essentiel au bon fonctionnement de la fête (groupe électrogène, scènes, câbles de branchements...). C'est aussi l'occasion de partager des points communs, des différences et des savoirs-faire le temps d'une fête et de son installation. Par conséquent, c'est ce qui fait que pour beaucoup de ses acteurs, la *free party* devient une véritable « école de la vie » (Redge *in op.cit.* p.151). Quand bien même, l'esprit de la *free party* semble résider et perdurer grâce aux cœurs qui ont la conviction de se rassembler autour de la musique qui les passionne tant, de nombreux questionnements restent, pour ma part, sans réponse. Dès lors, que font émerger les acteurs qui n'existent pas dans le(s) mode(s) de vie instaurés par le gouvernement ? Qu'est ce qui fait que ces fêtes clandestines perdurent et sont appréciées ? Qu'est ce qui fait communauté pour ces acteurs ? Comment comprendre la construction et la déconstruction d'un style de vie particulier sur une durée courte et déterminée ? Un océan de questions auxquelles l'anthropologie est capable de répondre, comme j'ai pu le constater tout au long de ces cinq dernières années d'étude qui s'achèvent à présent, et que je chérirai encore longtemps.

V. Bibliographie

AUBERT, Laurent, 2001. *La musique de l'autre*. Chêne-Bourg. Georg. 192 p.

BALTAZAR, Marie. 2019. *Du bruit à la musique, devenir organiste*. Paris. Édition de la maison des sciences de l'homme. 273 p.

BARRIERE, Théo. 2018. Art et commémoration, l'art rend – il hommage ? *Le bonbon* [en ligne]. [Consulté le 08/06/2023]. Disponible sur : URL <https://www.lebonbon.fr/paris/pop-culture/art-et-commemoration-l-art-rend-t-il-hommage/>

BECKER, Judith. 2010. L'action-dans-le-monde. Émotion musicale, mouvement musical et neurones miroirs. *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne]. 23. pp.29-52. [Consulté le 08/06/2023]. Disponible sur : URL <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/961>

BELIN, Emmanuel. 2002. *Une sociologie des espaces potentiels : Logique dispositive et expérience ordinaire*. Bruxelles. De Boeck Université. 296 p.

BENHAIM, Sarah. 2019. DIY et hacking dans la musique noise. Une expérimentation bricoleuse du dispositif de jeu ». *Volume !* [En ligne]. 16 : 1. pp.17-35. [Consulté le 08/06/2023]. Disponible sur : URL <http://journals.openedition.org/volume/7230>

BOURDIEU, Pierre, 2003. *La distinction*. Paris. Les Éditions de Minuit, 672 p.

BRUNEAU, Michel et PAPOULIDIS, Kyriakos. 2003. La mémoire des « patries inoubliables » la construction de monuments par les réfugiés d'Asie mineure en Grèce. *Vingtième siècle* [En ligne], 2. n°78. pp.35-57. [Consulté le 08/06/2023]. Disponible sur : URL [file:///C:/Users/ohenr/Downloads/Monuments-Refugies-AsieMineure%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/ohenr/Downloads/Monuments-Refugies-AsieMineure%20(1).pdf)

BURCKHARDT QURESHI, Regula. 2007. L'interaction des musiciens et du public dans l'invention musicale : L'exemple de la musique Soufie du Pakistan. In : NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musique-une encyclopédie pour le XXI Siècle. V5 : L'unité de la musique*. Tomaison. Arles : Actes Sud. Paris : Cité de la musique. 1. pp.712-725.

CADOZ, Claude. 1999. « Continuum énergétique du geste au son simulation multisensorielle interactive d'objets physiques ». In VINET, Hugues, DELALANDE, François (dir.). *Interfaces homme-machine et création musicale*. Paris. Edition Hermes Sciences Publications. pp. 165-185.

CAHEN, Roland. 2016. « Du musicien au joueur, de la partition à l'interface ». In LELOUP, Jean-Yves (dir.). *Electrosound, machines, musiques et cultures*, Marseille. Édition Le mot et le reste. pp. 183-203.

CHOAY, Françoise. 1992. *L'allégorie du patrimoine*. Paris. Seuil. 273 p.

DEFRANCE, Yves. 2014. « Sonner avec son corps. Danser avec sa voix ». In DESROCHES, Monique, STEVANCE, Sophie, LACASSE, Serge (dir.). *Quand la musique prend corps*. Les presses de l'université de Montréal [En ligne]. pp.177-199.[Consulté le 08/06/2023]. PUM. Disponible sur : URL <https://univ-scholarvox-com.gorgone.univ-toulouse.fr/reader/docid/88858324/page/2>

DELALANDE, François. 2014. « Quelques conséquences de l'origine sensori-motrice de l'expérience musicale ». In DESROCHES, Monique, STEVANCE, Sophie, LACASSE, Serge (dir.). *Quand la musique prend corps*. Les presses de l'université de Montréal [En ligne]. pp.93-103 .[Consulté le 08/06/2023]. PUM. Disponible sur : URL <https://univ-scholarvox-com.gorgone.univ-toulouse.fr/reader/docid/88858324/page/2>

DENORA, Tia. 2000. *Music in everyday life*, Cambridge. Cambridge University Press. 196 p.

DURING, Jean. 1994. *Quelque chose se passe*. Lagrasse. Verdier. 1. 446 p.

ELSTER, Jon, 1995. Rationalité, émotions et normes sociales. *Raisons pratiques*, n°6, pp.33-64.

GHOSN, Joseph. 1997. Du « raver » au « sampler » : vers une sociologie de la techno. *L'homme et la société* [En ligne]. n°126. pp.87-98. Disponible sur : URL [GHOSN Joseph Du raver au sampler 1997.pdf](#)

JOUVENET, Morgan. 2006. *Rap, techno, électro ... le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Paris. Edition de la maison des sciences de l'homme. 1. 290 p.

JOUVENET Morgan. 2004. « A l'écoute des musiques électroniques », *Cités* [En ligne], 3. n°19. pp.81-92. [Consulté le 10/03/2023]. Disponible sur : [À l'écoute des musiques électroniques | Cairn.info](#)

JOUVENET, Morgan. 2001. « Emportés par le mix ». Les DJ et le travail de l'émotion. *Terrain* [En ligne]. 37.[Consulté le 30/05/2022], Disponible sur : URL <https://doi.org/10.4000/terrain.1297>

LE BRETON, David, 2002. « La danse et le questionnement par le corps ». In LEBARD, Stéphane et (al). *La danse, corps manifestes*. Lyon. Editions Artha. pp.38-43.

LEGRAIN, Laurent, 2015. Écoute en commun. Cartographie des points de tension chez des jazzophiles. *Cultures & musées* [en ligne]. n°25. [Consulté le 12/05/2015]. Disponible sur : URL [L'écoute en commun. Cartographie des points de tension chez des jazzophiles.pdf](#)

LELOUP, Jean-Yves.2016. « « Kraftwerk, l'homme – machine ». In LELOUP, Jean-Yves (dir.). *Electrosound, machines, musiques et cultures*, Marseille. Édition Le mot et le reste. pp.74-115.

MAFFESOLI, Michel, 2005. *Éloge de la raison sensible*. Paris. La Table Ronde. 304 p.

MAUSS, Marcel. 1938. *Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne et celle du « moi »* [En ligne]. Les classiques des sciences sociales. Chicoutimi. 41 p. [Consulté le 08/06/2023]. Disponible sur : URL [Mauss 1938 Une catégorie de l'esprit humain la notion de personne et celle du moi.pdf](#)

MORAND, Katell. 2017. Le désir de tuer, musique et violence en Éthiopie du Nord. *Terrain anthropologie et sciences humaines* [En ligne], 68. pp.88-107. [Consulté le 08/06/2023]. Disponible sur : URL <https://journals.openedition.org/terrain/16308>

NAHOUM-GRAPPE, Véronique. 1994. Le transport, une émotion surannée. *Terrain anthropologie et sciences humaines* [En ligne]. 22. pp.69 – 78. [Consulté le 08/06/2023]. Disponible sur : URL <http://journals.openedition.org/terrain/3086>

PREVOST-THOMAS, Cécile et RAVET, Hyacinthe. 2007. Musique et genre en sociologie. *Clio, Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 25. pp.175-198. [Consulté le 22/04/2022]. Disponible sur : URL [PREVOST-THOMAS C et RAVET Hyacinthe Musique et genre en sociologie 2007.pdf](#)

PRIOR Nick. 2012. Musiques populaires en régime numérique, acteurs équipements, styles et pratiques. *Réseaux* [En ligne]. 2. n°172. pp.66-86. [Consulté le 08/03/2023]. Disponible sur : URL <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2012-2-page-66.htm>

RIEGL, Aloïs. 2001. Le culte moderne des monuments. *Socio-anthropologie* [En ligne]. 9. [Consulté le 08/06/2023]. Disponible sur : URL <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/5>

SHAPIRO, Peter. 2021. *Modulations. Une histoire de la musique électronique*. Paris. Allia. 340 p.

SANDYWELL, Barry et BEER, David. 2005. Stylistic Morphing : Notes on the Digitalisation of Contemporary Music Culture. *Convergence*. 11.n°4.pp.106-121.

SAYEUX, Anne-Sophie. 2010. « Le corps-oreille », *Communications* [En ligne]. n°86. pp.229-246. [Consulté le 26/03/2019]. Disponible sur : URL [SAYEUX ANNE SOPHIE Le corps oreille 2010.pdf](#)

SCHOTT – BILLMAN, France. 2020. *Le besoin de danser*. Paris. Odile Jacob Poches Essais 483. 238 p.

SCHUMACHER, G. Thomas. 1995. « This is a sampling sport » : digital sampling, Rap Music, and the Law in Cultural Production. *Media, culture, and society* [En ligne]. 17. n°2. pp.253-273. [Consulté le 08/06/2023]. Disponible sur : URL [SCHUMACHER THOMAS This is a sampling sport 1995.pdf](#)

SEVIN, Jean-Christophe, 2004, L'épreuve du dancefloor. Une approche des free parties. *Sociétés* [En ligne]. 3. n°85. pp. 47-61. [Consulté le 12/06/2023]. Disponible sur : URL https://doi.org/10.3917/soc.085.0047#xd_co_f=ZWQ5OGMzZDktOTAwZS00MDY4LThmYzMtMzZINTY3MzM3ODcy~

SHIERMER, Bjørn. 2012. La raison sensible et ses limites : le bon goût, le mauvais goût et le sans goût. *Sociétés* [En ligne]. 4. n°118. pp. 117-127. [Consulté le 05/04/2023]. Disponible sur : URL [SCHIERMER La raison sensible et ses limites le bon gout le mauvais gout et le sans gout 2012.pdf](#)

SHUSTERMAN, Richard, 2007. *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*. Paris-tel-aviv. L'éclat. 295 p.

SMALL, Christopher. 2019. *Musiquer*. Paris. Philharmonie de Paris. 448 p.

THOM, J-C, 1998. Digital sampling : Old-fashioned Piracy Dressed UP in Sleek New Technologies. Los Angeles. Layola entertainment Law Journals. 8. n°2. pp. 297 – 336.

VI. Sonographie

AMO, David et NAVAS, Julio, featuring BRAVETTI, Gustavo. 2011. *Raw (original mix)*. Toolroom. Broadcast Music Inc. (BMI). BendeHouseRecords. 7 : 29 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/ABJvWKHJGY0>

- 2022. *Raw (Tony Romera remix)*. Toolroom. 3 : 37 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/Kqe5CPnjxf0>

ARTBAT et MONOLINK, 2019. *Return to Oz (Artbat Remix)*. RCA Records. 8 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/Lo0ELoepTCM>

ARTBAT. 2021. *Horizon*. Upperground. 7 : 44 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/50zeHzEwgoI>

ARTBAT featuring. DINO Lenny. 2022. *Our space*. Upperground. 5 : 09 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/Rr9PzphpU2I>

ARTBAT featuring. LENIX, Fred. 2023. *Dreamcatcher*. Upperground. 4 : 59 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/I1mUamy1zWY>

FAKEAR, 2016. *La chaleur des corps*. Universal Music Group. 5 : 32 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/Fv5kguAQIEo>

- 2018. *Chakra*. Les Gentils Garçons x Bonjour Lab. 4 : 08 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/TTVbcxGnyI4>

- 2019. *Nausicaa*. Universal Music Group. 3 : 50 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/H59DV668z7o>

- 2023. *Voyager*. Nowadays Records. 3 : 43 minutes. Disponible sur : URL

<https://youtu.be/bKSdRePF5DM>

GABOR, Leotka. 1988. *Toccata and fugue in D minor*. Naxos Digital Services US, Inc. Public Domain Compositions. 9 : 20 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/ho9rZjlsyYY>

LONDON GRAMMAR, 2013a. *Hey Now*. Universal Music Group. 3 : 27 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/nMEHJPuggHQ>

- 2013b. *If you wait*. Metal & Dust. Universal Music Group. 4 : 44 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/SW9W1VMysgg>

- 2014a. *Hey Now (Arty Remix)*. Universal Music Group International. 5 : 56 minutes. Disponible sur : URL https://youtu.be/hzo1maqV_w

- 2014b. *If you wait (Riva Starr Remix)*. Warner Chapell. Disponible sur : URL <https://youtu.be/ZnoyXF21p0A>

MALAA, 2016. *Notorious*. Confession. 4 : 31 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/Anu5yh403Fs>

- 2020. *Four twenty*. Malaa Music LLC. 3 : 24 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/5OmpHzIj3es>

- 2022. *How it is*. UMG. 3 : 01 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/Aq9PCJNjNLU>

MALAA, featuring. ROMERA, Tony, 2022. *The game is dead*. Sabueso Records. 3 : 24 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/BESuA0sp-Lw>

NORA EN PURE, 2013. *Come with me*. Kontor New Media. 6 : 25 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/cthK03g3VyQ>

- 2016. *On the beach*. Kontor Records. Warner Chapell. 5 : 39 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/lmWuDgMjwfw>

- 2021. *Oblivion*. Enormous Tunes. Broadcast Music Inc. (BMI). 3 : 49 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/9xBns2Y70BA>

- 2023. *Indulgence*. Kontor New Media Music. Kontor Records. 4 : 29 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/VtnQQHrr2sc>

ROMERA, Tony. 2020. *Loverus*. Monstercat. 4 : 20 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/yOZX8FkMuQw>

- 2022a. *VHS*. Monstercat. 4 : 14 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/q1r97XVcICw>

- 2022b. *Dangerous*. Monstercat. 3 : 24 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/vkxwzxRYqkA>

- 2022c. *Tired*. Universal Music Division Virgin Music. 3 : 12 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/cO3FE6F6n98>

- 2022d. *My Mind*. Monstercat. 3 : 06 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/GTG6Ic0P-Jg>

- 2022e. *Party on my own*. Monstercat. 3 : 37 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/A1JpJAzML98>

- 2022f. *I'll love you*. Monstercat. 3 : 23 minutes. Disponible sur : URL

<https://youtu.be/FVXQMgtqdog>

- 2022g. *For you (interlude)*. Monstercat. 3 : 37 minutes. Disponible sur : URL

<https://youtu.be/bGmkcQ7n7Cg>

- 2023a. *All I know*. Universal Music Group. 3 : 21. Disponible sur : URL

<https://youtu.be/z0Y1AD0uhLU>

- 2023b. *Le monde de demain*. Universal Music Group. 4 : 46 minutes. Disponible sur : URL

https://youtu.be/xZk_sxPSEKc

VALENCE, Joey et BRAE, 2022. *Underground Sound (Tony Romera Remix)*. Pschent. Sans Merci.

4 : 29 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/otG4Re33xuM>

VLADIMIR CAUCHEMAR, et 6IX9INE. 2019. *Aulos Reloaded*. Ed Banger Records. Because

Music. 2 : 10 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/m7jfM9A6R-k>

VLADIMIR CAUCHEMAR, et VALD, 2020. *Élévation*. Universal Music Division Virgin Music

(UMG). 2 : 47 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/jj88i2vhdcg>

VLADIMIR CAUCHEMAR, 2022. *Baby flute*. Universal Music Division Virgin Music (UMG). 2 :

30 minutes. Disponible sur : URL https://youtu.be/NyabFwtz_-c

VLADIMIR CAUCHEMAR, et APASHE. 2022. *RIP*. Securights Inc. 3 : 42 minutes. Disponible

sur : URL <https://youtu.be/EaNgb5NZ3z8>

VLADIMIR CAUCHEMAR, featuring, MAGUIRE, Clare. 2023a. *Snow is falling*. Universal Music Division Virgin Music (UMG). Sony Music Publishing. 2 : 29 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/mHsMncvcyjY>

- 2023b. *Anthropology*. Universal Music Division Virgin Music (UMG). Sony Music Publishing. 4 : 01 minutes. Disponible sur : URL <https://youtu.be/2X9a0uRj7ww>

VII. Sitographie

ALEX BEAT GENIUS. 2017. *Samples et droits d'auteurs* [En ligne]. YouTube. [Consulté le 12/06/2023]. Disponible sur : URL https://youtu.be/pmdwoChdj_g