



**HAL**  
open science

# Passion musicale et usages des TIC chez les jeunes amateurs : l'hypothèse de la numérimorphose

Clément Combes, Fabien Granjon

## ► To cite this version:

Clément Combes, Fabien Granjon. Passion musicale et usages des TIC chez les jeunes amateurs : l'hypothèse de la numérimorphose. E. Brandl & alii. (dir.). 25 ans de sociologie de la musique en France : Réflexité, écoutes, goûts, tome 1, L'Harmattan, 2012. <hal-01636342>

**HAL Id: hal-01636342**

**<https://hal.science/hal-01636342v1>**

Submitted on 16 Nov 2017

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

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



HAL Authorization

## Passion musicale et usages des TIC chez les jeunes amateurs : l'hypothèse de la numérimorphose

Clément COMBES, SENSE-Orange Labs/CSI-ENSMP

[clement.combes@gmail.com](mailto:clement.combes@gmail.com)

Fabien GRANJON, SENSE-Orange Labs

[fabien.granjon@orange-ftgroup.com](mailto:fabien.granjon@orange-ftgroup.com)

### Résumé

La musique occupe une place particulièrement importante chez les jeunes. La familiarisation dès le plus jeune âge avec les technologies les plus avancées (présence accrue des TIC et des écrans au sein des espaces privés, professionnels, d'études et de loisirs) et l'existence de sociabilités spécifiques entre pairs sont des dynamiques simultanées qui conduisent à faire des 12-25 ans la population manipulant le plus de contenus numériques et la plus utilisatrice de technologies informatiques à des fins culturelles en général et musicales en particulier. Nous voudrions, ici, explorer quelques uns des attendus d'une hypothèse que nous avons désignée par le terme *numérimorphose*. Nous souhaitons ainsi détailler ce que les relations des jeunes amateurs à la musique doivent particulièrement, aujourd'hui, à la numérisation du signe sonore, à la dématérialisation des supports et à la multiplication des équipements.

### Mots-clés

discomorphose, internet, musique, numérimorphose, ordinateur, TIC.

La musique occupe une place particulièrement importante chez les jeunes : 43 % des 12-25 ans la citent parmi leurs principaux intérêts culturels et 68 % en écoutent quotidiennement<sup>1</sup>. Ce sont également eux qui mobilisent la plus grande variété de supports, qui utilisent le plus l'ordinateur à des fins musicales et sont les plus équipés en baladeurs K7, CD ou MP3 (34 % vs 11% dans la population française pour ce dernier équipement). Alors que 47 % des individus équipés d'un ordinateur à domicile écoutent de la musique *via* leur dispositif informatique, cette pratique concerne 83 % des 12-25 ans disposant du même équipement. La familiarisation dès le plus jeune âge avec les technologies les plus avancées (présence accrue des TIC et des écrans au sein des espaces privés, professionnels, d'études et de loisirs) et l'existence de sociabilités spécifiques entre pairs sont des dynamiques simultanées conduisant à faire des 12-25 ans la population manipulant le plus de contenus numériques et la plus utilisatrice de technologies informatiques à des fins culturelles. L'ordinateur devient notamment, pour eux, un système technique intégré et polyvalent à partir duquel l'on obtient, l'on centralise, l'on écoute et l'on redistribue des contenus culturels et notamment musicaux.

Nous voudrions, ici, explorer quelques uns des attendus d'une hypothèse que nous avons désignée ailleurs<sup>2</sup> par le terme *numérimorphose*. Nous inspirant des travaux menés sur la *discomorphose*<sup>3</sup>, nous

<sup>1</sup> Les données chiffrées mentionnées dans le corps du texte sont issues de traitements statistiques effectués dans le cadre d'un projet intitulé *Entrelacs* (cf. *Réseaux*, vol. 25, n°145-146, 2007). Dispositif d'enquête mis en place au sein du laboratoire *Sociology and Economics of Networks and Services* (SENSE) d'*Orange Labs*, il prend centralement appui sur le suivi longitudinal (d'avril 2005 à décembre 2006) d'une cohorte de foyers représentatifs des ménages français métropolitains (1968 au final). Au sein de cette cohorte, l'ensemble des individus âgés de plus de onze ans (soit 5058 personnes) a participé à une série d'enquêtes dont certaines étaient dédiées au thème des pratiques culturelles. Le matériau d'enquête se compose également d'entretiens semi-directifs qui ont été conduits auprès de jeunes amateurs écoutant de la musique plusieurs heures par jour.

<sup>2</sup> Granjon, F. & Combes, C., « La *numérimorphose* des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux*, vol. 25, n°145-146, 2007, p. 292-334.

<sup>3</sup> Hennion, A., *Les professionnels du disque*, Paris, Métailié, 1981 ; Hennion, A. & Maisonneuve, S., *Figures de l'amateur*, Paris, La Documentation française, 2000 ; Maisonneuve, S., « De la 'machine parlante' à l'auditeur. Le disque et la

souhaitons ainsi détailler ce que les relations de l'amateur à la musique doivent plus particulièrement à la numérisation du signe sonore, à la dématérialisation des supports et à la multiplication des équipements. Nous tenterons donc de dresser un portrait impressionniste de cette *nouvelle* figure du jeune amateur, inhérente au régime de la numérimorphose. Par petites touches, nous en dresserons une esquisse, distinguant par ailleurs deux idéaux-types du rapport à la passion musicale. L'un, que nous avons qualifié de « *profane* », correspond plutôt à un rapport consommatoire et fonctionnel à la musique tandis que le second, dit « *expert* », répond à un saisissement plus informé et esthétisant de la musique<sup>4</sup>. Ce faisant, il ne s'agit pas d'entériner à nouveaux frais un clivage artificiel entre un « petit amateur » (*i.e.* qui n'y « entendrait » pas grand-chose musicalement), fan de musiques populaires ou *mainstream* et un « grand amateur », féru de musiques « cultivées » et légitimes, mais d'insister sur le fait qu'il existe cependant bien des types différenciés d'attachement des amateurs à la musique, sans qu'ils soient directement déductibles de leurs goûts. Ce qui retient ici notre attention est moins la question de la légitimité culturelle des passions musicales que ce que ces passions *font* et *font faire* à l'amateur<sup>5</sup>. Il convient donc de préciser que ces polarités sont des abstractions théoriques et les *faire* imputés à l'une ou l'autre de ces catégories se répartissent en réalité sur un *continuum* de pratiques, de rapports à la musique et d'usages des TIC plus nuancés et distribués que ne le laisse sous-entendre notre modèle dont les vertus sont ici surtout exploratoires.

### De la numérimorphose

La sociologie de la culture a longtemps fait l'impasse sur la matérialité des œuvres et des différentes médiations techniques qui les font advenir (supports et équipements). Ce travers a notamment été souligné par la sociologie pragmatique de l'attachement qui appréhende « de concert » les publics et les œuvres pour considérer, au plus près des pratiques effectives, leur co-construction via la prise en compte des médiations techniques, sociales et situationnelles qui sont essentielles à l'accomplissement de n'importe quelle forme d'amateurisme<sup>6</sup>. Aujourd'hui, les pratiques culturelles d'une manière générale et les pratiques musicales en particulier se transforment notamment sous l'effet de la diversification de l'offre culturelle et technologique et de l'émergence de nouvelles plateformes de services (réseaux *peer to peer* – P2P –, médias sociaux du web 2.0, etc.). La consommation de musique se décline ainsi sur une diversité toujours plus importante de supports (Vinyle, K7, CD, MP3), d'équipements (ordinateur, Pocket PC, clé USB, baladeur MP3, téléphone mobile, etc.) et s'actualise dans de nouveaux usages. Les changements induits par la dématérialisation et les potentiels renouvelés de manipulation déplacent plus ou moins fortement les activités de découverte, d'acquisition, de stockage, d'écoute et de distribution des contenus musicaux.

Là où la discomorphose conduisait à une valorisation de l'album, la *numérimorphose* tend à ouvrir des formes d'appropriation permettant une déconstruction plus aisée de cette entité à la faveur du morceau (voire parfois du fragment de morceau : la « tourne » ou le « riff »). Si le disque avait « introduit un nouveau type de consommation musicale dans l'intérieur domestique, [conférant] à la musique une plus grande accessibilité<sup>7</sup> », la numérisation du signe sonore couplée à l'informatique de réseau ont décuplé ces potentialités. La mise à disposition via les réseaux P2P de tout ou partie des discothèques des internautes offre des quantités et une variété de contenus tout à fait considérables et inédites à cette échelle. Les

---

naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrains*, n° 37, 2001, p. 11-38 ; Maisonneuve, S., « Du disque comme médium musical », *Cahiers de médiologie*, n° 18, 2004, p. 35-43 ; Tournes, L., « L'électrification des sensibilités musicales. Le disque, l'enregistrement électrique et la mutation du paysage sonore en France (1925-1939) », *French Cultural Studies*, vol. 16, n° 2, 2005, p. 135-149.

<sup>4</sup> Une autre enquête quantitative menée auprès de 600 amateurs de 15 ans et plus, équipés d'un PC, d'une connexion internet, d'un lecteur MP3 et écoutant quotidiennement de la musique montre qu'un quart de cette population relève de la catégorie « experts ». Cette proportion est identique chez les 15-25 ans. Cette même enquête révèle par ailleurs que seulement 12 % d'entre eux ont des préférences pour un ou deux styles musicaux en particulier. 48 % des 15-25 ans déclarent avoir des goûts très variés et aimer « un peu de tout », même si leurs appétences les amènent à écouter davantage de rock, de rap et de R'n'B que leurs aînés. Les chiffres cités *infra* en note de bas de page sont tous tirés de cette dernière enquête.

<sup>5</sup> Hennion, A., « Pour une pragmatique du goût », *Papier de recherche du CSI*, n° 1, 2005.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 2005 ; Hennion, A., *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

<sup>7</sup> Maisonneuve, S., *op. cit.*, 2001, p. 18.

relations à la musique s'en trouvent alors modifiées car les *prises* de la consommation et de l'amateurisme sont retravaillées par ce régime d'abondance ainsi que par la plasticité de la matière sonore encodée. L'ère de la musique et des réseaux numériques renouvelle ainsi les *formats* de la discomorphose et ouvre de nouveaux possibles aux amateurs. Le large déploiement de la micro-informatique domestique, la dématérialisation des supports, l'utilisation de plus en plus répandue des *webradios*, du *streaming*, du *podcast* ou encore la constitution de sonothèques numériques sont autant de phénomènes qui se combinent au sein de configurations de pratiques inédites qui tendent à contester l'hégémonie du support CD que l'on achète et grave de moins en moins. S'il est sans aucun doute prématuré de considérer les cadres de la discomorphose comme obsolètes (ils restent encore très largement à l'œuvre), il est toutefois évident que ces évolutions tendent à introduire un changement de régime d'usages et redessinent les cadres de la consommation musicale.

### Les médias et la découverte de nouveaux contenus

Les médiations par le biais desquelles se forment les portefeuilles de goûts des amateurs et au travers desquelles ceux-ci s'actualisent relèvent principalement de deux phénomènes : la socialisation culturelle et la consommation médiatique. Les médias (notamment numériques) tendent ainsi à jouer un rôle de plus en plus important dans la découverte de certaines catégories de contenus, ainsi que dans l'appétence ou le désintérêt ressentis pour ceux-ci. Quelles que soient les modalités d'acquisition des contenus (achats, téléchargements, emprunts), le relais médiatique joue un rôle prépondérant dans les processus d'information et de découverte qui précèdent ces actes d'appropriation. Il apparaît comme une *prise* majeure permettant d'aller à la rencontre de contenus inédits. Car les médias font montre d'une grande diversité, laquelle permet de nourrir la majorité des portefeuilles de goûts, des plus spécialisés au plus communs. La médiation médiatique n'exerce pas seulement son magistère auprès des personnes développant un rapport à la musique plutôt profane, mais également, et tout autant (bien que de manière contrastée) auprès des amateurs experts. Les médias sont mobilisés de façons différenciées par les amateurs de musique en fonction du niveau de spécification de leurs goûts. Plus ceux-ci s'inscrivent dans un régime de rareté, plus les médias fréquentés sont spécialisés. L'amateur de R'n'B trouvera de quoi alimenter sa curiosité sur une radio comme Skyrock ou une chaîne de télévision comme M6, la satiété du fan de jazz pourra être pour partie assurée par la lecture de certains titres de la presse magazine spécialisée, tandis que celle de l'aficionado de breakcore ou d'abstract hip hop allemand trouvera plus certainement de quoi se satisfaire sur des blogs ou des sites web experts. Plus les contenus recherchés sont pointus moins ils sont relayés par les médias de grande diffusion (il s'agit de marchés trop petits jugés peu rentables) et plus il est nécessaire pour ceux qui portent ces appétences culturelles singulières de se tourner vers des médias de niche ou plus alternatifs. Or, si le type de média mobilisé (radio, télévision, presse, blog, etc.) renseigne en soi assez mal sur les répertoires des goûts des utilisateurs, il faut toutefois noter que l'internet est l'espace privilégié (mais bien évidemment non exclusif) des expressions musicales parmi les moins ordinaires<sup>8</sup>.

Par ailleurs, si la fréquentation des médias est une pratique globalement partagée par l'ensemble des amateurs, ces derniers se distinguent toutefois concernant la recherche de contenus. L'amateur profane trouve le plus souvent dans la recherche de la nouveauté l'essentiel de sa motivation à la découverte ; l'expert, lui, développe des pratiques généralement plus diversifiées (trouver une rareté, compléter une discographie, collectionner les versions, etc.) et adopte, en conséquence, des usages médiatiques également plus variés et plus ciblés : tel type de médias servira par exemple à « se tenir au courant », tandis qu'un autre pourra plus spécifiquement alimenter un intérêt pour une scène musicale particulière, son histoire ou ses ramifications stylistiques. Ce clivage s'observe également de manière flagrante concernant les pratiques d'information en ligne. Offrant des potentialités inégales en terme de découverte musicale notamment, les médias numériques (sites web, blogs, forums, listes de diffusion, réseaux P2P, etc.) sont surtout mobilisés par les amateurs experts – à l'instar de cette fille d'ingénieurs de 20 ans, fan de visual kei (rock japonais très minoritaire) qui trouve à s'informer par le biais de sites spécialisés, rencontre le petit réseau français de passionnés sur les blogs dédiés et télécharge ou achète ses albums favoris en ligne. Internet,

---

<sup>8</sup> Les activités de lecture liées à la musique sont somme toute assez peu fréquentes. 28 % des amateurs de 15 ans et plus affirment développer de telles pratiques. Parmi eux, 41 % utilisent pour ce faire sites web et blogs (seulement 20 % la presse spécialisée) et les experts davantage que les profanes (48 % vs 34 %).

plus qu'aucun autre dispositif lui permet de s'adonner à sa passion et de contourner l'indigence des canaux médiatiques classiques en la matière. Quels que soient les styles de musique les plus appréciés, rester « dans le coup » nécessite un travail particulier pour accéder aux sources d'information permettant un *aggiornamento* des « connaissances » et un renouvellement des plaisirs de la découverte. Ce travail est bien sûr relativement simple quand il s'agit « seulement » de mettre en fonctionnement son téléviseur ; il est à l'évidence plus ardu quand il faut repérer et se servir de ressources sociotechniques demandant des compétences plus complexes, quelles soient techniques, cognitives ou sociales (e.g. s'abonner à une liste de diffusion, participer à un forum de discussion, utiliser un moteur de recherche sur Internet, etc.). Comme le rappelle Olivier Donnat, « toute pratique culturelle exige l'accumulation préalable d'un minimum d'informations et, dans la plupart des cas, de connaissances<sup>9</sup> » ; cette remarque vaut bien évidemment plus que jamais concernant les pratiques culturelles en ligne. Sans les prises informationnelles nécessaires à la construction d'une recherche (préalable de l'acquisition), l'exploitation des ressources pourtant pléthoriques du réseau peut vite apparaître comme un exercice limité.

### Acquisition et partage

L'acquisition et le partage de contenus musicaux dépendent socialement des échanges ancrés dans les réseaux relationnels des amateurs (famille, amis, collègues) ainsi que de l'utilisation souvent couplée des services en ligne ouvrant d'autres possibilités d'obtention et d'échange de contenus musicaux<sup>10</sup>. Cette dernière pratique est généralisée chez les jeunes (82 % des moins de 25 ans échangent régulièrement de la musique), mais se raréfie au fur et à mesure que l'âge augmente. Chez les 12-25 ans elle se caractérise par une mobilisation importante du cercle amical, sans pour autant délaisser les autres ressources relationnelles. À l'évidence, la portabilité des équipements et des mémoires externes, la dématérialisation des contenus, le développement du téléchargement illimité, ainsi que l'habitude d'un accès rendu gratuit à certains biens culturels se conjuguent pour faire émerger une culture du partage qui s'exprime naturellement lors des rencontres amicales ou plus largement conviviales. Nombre d'enquêtés font ainsi le récit de pratiques devenues courantes lors de soirées, où la gestion de l'écoute de la musique s'organise collectivement (chacun pouvant venir avec ses propres contenus) et va jusqu'au partage effectif : CD ou fichiers numériques sont quasi systématiquement échangés entre convives ou proches. Au-delà des sociabilités présencielles, Internet a pris une part prépondérante concernant les sociabilités musicales. L'échange de musique est de moins en moins synonyme de rencontre physique ou de lien d'attachement comme l'illustrent les plateformes de P2P et l'activité de partage anonyme. On note par exemple l'existence de relations constituées et entretenues quasi exclusivement sur Internet échappant aux contraintes spatiales. Internet participe en outre d'une mutualisation étendue de contenus et d'information via les forums de discussion, les sites web, les blogs d'amateurs et autres plateformes de téléchargement. Les plus experts peuvent apporter leur contribution au *buzz* musical général par l'ajout d'informations complémentaires ou de commentaires personnels, voire la création d'un site spécialisé sur l'objet précis de leur passion. Ils peuvent également concourir à la circulation des œuvres par la mise en partage de fichiers rares ou inédits et l'introduction d'œuvres « pirates ».

*A contrario*, l'on remarque l'évident amenuisement de la place du CD au sein des pratiques de consommation musicale. Cette évolution reste néanmoins complexe et mérite une analyse approfondie des pratiques individuelles effectives car le disque n'est pas, loin s'en faut, mis à l'index surtout parmi les amateurs experts. Ces derniers lui accordent en effet une place encore prégnante (dont ils sont généralement de méticuleux possesseurs et collectionneurs) et lui associent de nouveaux modes d'acquisition et de partage de contenus. La conjugaison de supports et services leur permet d'accéder plus facilement et largement à des contenus plus variés et/ou pointus. Le disque bénéficie en outre d'une considération particulière. *Objet culturel* à part entière, il ne se présente pas uniquement comme le support d'un produit consommable. Il est une pièce maîtresse d'un dispositif consommatoire qui se nourrit certes du plaisir esthétique du son, mais aussi de celui des connaissances qui y sont déposées et renseignent

---

<sup>9</sup> Donnat, O., *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994, p. 15-16.

<sup>10</sup> Les 15-25 ans sont les plus investis dans l'échange/le prêt de CD (61 % s'y livrent régulièrement, contre 44 % en moyenne). Ce sont également eux qui « échangent » des MP3 (51 % vs 22 %) et téléchargent des contenus gratuits (33 % vs 18 %) ou payants (19 % vs 10 %) le plus régulièrement. Ils sont également légèrement plus investis dans des pratiques plus pointues comme le téléchargement de podcasts (13 % vs 8 %) ou l'enregistrement de streaming (14 % vs 8 %).

L'œuvre de l'artiste. Il permet aussi, à l'instar du livre, d'édifier des collections qui se donnent notamment à voir aux proches et fournissent potentiellement prises à des affects (la saveur particulière d'un CD qui vous a été offert) ou des échanges (verbaux, de contenus) permettant d'ancrer, de décliner et de prolonger sa passion musicale. Offrant une dimension visuelle à l'œuvre, la jaquette peut par exemple constituer un élément décisif dans l'acquisition d'un CD dont il devient alors important de posséder un « original ». La nécessité de combler le manque de concrétude de la musique passe ainsi par l'entretien d'une collusion entre l'objet-disque et l'œuvre musicale. Face à la dématérialisation des contenus qui facilitent la déconstruction des œuvres, les attachent à l'univers de l'informatique et les maintiennent dans un état de nudité du fait de l'indigence ou de l'absence des éléments scripturaires et iconographiques qui accompagnent encore souvent les fichiers numériques, les amateurs experts réaffirment l'ancrage du disque dans leurs pratiques.

Ce constat est d'ailleurs probablement à même d'expliquer pour partie la faiblesse des pratiques d'acquisition de musique via les plateformes de téléchargement légal, car ceux qui continuent d'acheter des CD restent toutefois réticents à acquérir un contenu numérique payant (et considéré comme cher) qui reste pourtant dépourvu des « paratextes » et matérialités (boîtier, jaquette) permettant d'ancrer leur intérêt musical et d'éprouver un agrément à partir d'autres éléments que la simple consommation du flux sonore. Les amateurs profanes, quant à eux tendent davantage à disqualifier le disque sous sa forme commercialisée au profit d'usages liés aux technologies numériques. L'achat de disque est un investissement jugé doublement superflu : d'une part au regard de leur relative indifférence vis-à-vis des *à-côtés* de la musique. Ensuite, car ayant tendance à construire leur univers musical selon une culture du « tube » (souvent consommé de manière aussi intense qu'éphémère), les profanes basent principalement leurs modalités d'acquisition et de partage sur le référentiel du morceau plus que de l'album. Plateformes de téléchargement, messagerie instantanée, mail, etc. cadrent ainsi la consommation fragmentée de ces amateurs en ce qu'ils facilitent une acquisition et des échanges fractionnés de contenus. La clé USB ou le baladeur MP3 font aussi, à ce titre, de plus en plus partie de l'équipement mobile quotidien emmené partout « au cas où ». L'échange de musique est en cela moins programmé et planifié que contingent, se déroulant au gré des circonstances. Faire un tour dans le disque dur de l'ordinateur d'un ami à qui l'on rend visite pour inspecter ses fichiers musicaux tend à remplacer l'ancien inventaire de sa CDthèque. Si le réseau relationnel est bien évidemment toujours mobilisé comme ressource d'approvisionnement, Internet semble toutefois avoir pris une part prépondérante dans les façons de découvrir de nouveaux contenus et de nouvelles manières d'accéder aux œuvres (extraits proposés sur les sites d'artistes, services spécialisés du web 2.0, réseaux P2P, etc.).

### **Stocker des contenus**

Si certains amateurs continuent à acheter des disques, la plupart d'entre eux a en revanche renoncé à graver des CD, bénéficiant désormais d'assez de place sur leur ordinateur ou sur des mémoires externes pour stocker et sauvegarder leur musique. Les plus jeunes n'ont généralement qu'une CDthèque restreinte, souvent composée de disques offerts par des proches, et les disques favoris sont bien souvent « rippés » sur l'ordinateur afin de pouvoir être copiés sur d'autres supports (disque dur externe, baladeurs MP3, etc.). L'ordinateur domestique est de fait devenu un véritable outil de gestion et d'écoute de contenus musicaux. Ses performances actuelles en termes de capacité de stockage ont peu à peu favorisé la constitution de sonothèques numériques dont il n'est pas rare qu'elles comptabilisent quelques dizaines de giga-octets. Ces sonothèques sont la plupart du temps surdimensionnées et certains albums et/ou titres sont peu ou jamais mobilisés que ce soit dans des pratiques d'écoute ou de partage. Les amateurs sont par ailleurs contraints à une certaine forme de réalisme en dépit d'une curiosité *a priori* insatiable. Une fois passée la période d'euphorie inhérente aux nouvelles conditions d'accès quasi-illimité aux œuvres (qui nourrit d'autant leur désir d'en avoir toujours plus), ils constatent rapidement leur incapacité structurelle à tout écouter et se résignent finalement à revenir à des répertoires plus modestes.

Les amateurs experts en particulier se constituent de véritables collections numériques où les contenus sont consciencieusement ordonnancés (par genres et/ou artistes) et renseignés (noms des morceaux,

illustrations de l'album)<sup>11</sup>. C'est par le biais de cette normalisation que leurs stocks prennent alors valeur de collection. Si leurs discothèques étaient aussi généralement structurées selon des critères plus ou moins nombreux (genres, artistes, dates) qui conduisaient à un classement unique plus ou moins complexe, les sonothèques bénéficient, elles, de la plasticité du numérique et notamment des possibilités de duplication des contenus. Les classements peuvent alors se superposer les uns aux autres (e.g. un même fichier peut être présent dans différents répertoires), cohabiter dans un même espace et présenter des niveaux de personnalisation encore jamais atteints. Les sonothèques deviennent alors l'expression des formes d'amateurisme mises en œuvre : à la fois espaces sédimentés des goûts, mais aussi mémoires des modes d'appréhension de la musique. L'espace du disque dur devient en soi un lieu constitutif du plaisir musical puisque c'est au travers de la variété de ses agencements que l'amateur multiplie les manières de concrétiser sa passion.

Les amateurs plus profanes se soucient moins de l'organisation de leur sonothèque<sup>12</sup>. D'une part, leur intérêt pour le morceau plus que pour l'album leur fait rencontrer quelques difficultés de classement, d'autre part, la plasticité des contenus numériques renforce les possibilités de déconstruction-reconstruction de leur sonothèque, davantage sujette aux mouvements incessants des ajouts et des suppressions de fichiers au gré des envies et appétences du moment. Les albums sont en effet fréquemment déconstruits, amputés de certains voire de la plupart de leurs titres et réagencés dans des *playlists* ou des compilations de durée de vie tout à fait variable : *best of* personnalisé d'un artiste, compilation des morceaux préférés dans un genre ou une ambiance musicale particulière, *playlist* des titres les plus écoutés du moment (souvent destinée aux écoutes nomades), etc. Ceci implique la dénomination personnalisée de dossiers indiquant par exemple la provenance des contenus : « Musique David », « Catherine + trucs Lou », « Topher Musique », etc., mais également des référencement de type « trucs nuls », « compile zen », « danse », etc., qui indiquent les fonctions attendues à la lecture des fichiers. Ceux-ci sont ainsi souvent rapportés à des contextes sociaux par rapports auxquels la musique va participer à la réalisation d'une situation particulière : se détendre, faire la fête, danser, etc. S'ils créent des *playlists* ou des compilations, les experts conservent quant à eux les albums originaux. Et les configurations ainsi constituées répondront bien souvent à des attendus esthétiques (voire historiographiques) – e.g. en composant une suite de titres d'un même label, d'une même période, différentes versions d'un même morceau, etc.

La plasticité du numérique et les potentialités de réagencement qui en découlent, la manipulation des fichiers et l'organisation de nouvelles entités musicales sont également constitutives d'émotions inédites. Les nouvelles conditions d'accès aux œuvres, même rares ou inédites, ainsi que la relative abolition de la contrainte financière permettent aussi aux amateurs experts d'expérimenter diverses formes musicales et d'effectuer des explorations dans des univers musicaux distants de leurs goûts principaux : découvrir des artistes importants de l'histoire de la musique, faire le tour de la discographie d'un artiste particulièrement prolifique, etc. L'idée de constituer une sorte de discothèque idéale (*i.e.* détenir les « classiques » de chaque courant musical, indépendamment de ses appétences particulières) peut dès lors être concrétisée. L'acquisition de contenus inédits et la voie ouverte à un très large répertoire s'accompagne alors de nouvelles exigences classificatoires : faire le tri parmi les nouveautés entre ce qui ne sera pas gardé et ce qui va l'être, ranger et classer ce qui est destiné à rester, etc.<sup>13</sup>. Si pour quelques-uns la sélection des contenus musicaux se fait quasi-exclusivement *a priori*, c'est-à-dire qu'ils ciblent leurs acquisitions en connaissance de cause, la plupart des personnes interrogées récupère tout autant des albums ou des morceaux qu'ils aiment et désirent avoir que des contenus peu ou pas connus à éprouver en première écoute. Ce tri *a posteriori* les conduit souvent à créer un dossier *ad hoc* servant de « sas » de sélection.

---

<sup>11</sup> Les experts sont d'inlassables classeurs. Quelle que soit la modalité de classement employée (par artiste, album, genre, playlist, utilité, etc.), les experts rangent plus régulièrement leurs contenus que les profanes (entre 5 et 12 points de différence).

<sup>12</sup> Toutefois, 41 % des 12-25 ans classent leurs contenus musicaux plusieurs fois par semaine (11 % pour les 26-45 ans). Le classement par artiste est la modalité la plus privilégiée par les 15-25 ans (27 % vs 12 % en moyenne).

<sup>13</sup> Les 15-25 ans sont la classe d'âge qui range le plus régulièrement ses contenus musicaux, quel que soit le support considéré. 52 % d'entre eux les rangent plusieurs fois par semaine, contre 21 % pour les 26-45 ans et 12 % pour les 46 ans et plus.

## L'écoute musicale

L'écoute est sans doute l'activité qui, sous l'effet de la dématérialisation des contenus et de leur nouvelle plasticité, s'avère être la plus déconstruite de toutes les opérations liées à la consommation de musique. Cette déconstruction est d'abord spatiale et temporelle : les amateurs multiplient les occasions et modalités d'écoute. Les lieux d'écoute se multiplient donc et tendent aussi à se spécialiser en fonction de la répartition des équipements. L'écoute en mobilité servira par exemple davantage à la découverte de nouveautés, quand le salon sera plutôt réservé à l'écoute attentive des « standards » sur la chaîne hifi et la cuisine pourra être l'espace dédié à une écoute flottante de contenus radiodiffusés. Il est toutefois difficile de généraliser ces formes de spécialisation tant elles dépendent des équipements, des espaces domiciliaires et des emplois du temps des amateurs.

De même, les moments d'écoute tendent à se multiplier et à se distribuer selon des plages horaires plus étendues (e.g. au travail) et choisies. L'exemple des possibilités d'écoute différée ouverte par le *podcasting* est à cet égard emblématique, permettant de faire coïncider au mieux les contenus avec le moment de leur consommation. Il faut également noter que chez certains amateurs profanes, une large part de l'écoute s'effectue non à partir des contenus qu'ils possèdent mais via les stations de radio et les chaînes de télévision. Autrement dit, l'écoute procède couramment d'une sujétion à une programmation. Le premier intérêt avoué de cette pratique est de se tenir informé des nouveautés, mais on comprend aussi que celle-ci permet une écoute moins active et plus désinvolte. Ce penchant pour les chaînes musicales radiophoniques et télévisuelles rejoint assez clairement le constat fait par Hervé Glevarec à propos de la radio : ces modes de consommation médiatique inscrivant la musique dans un « univers impur », qui au contraire du disque mêle différents contextes d'appréhension : « Une émission étant à la fois discursive, musicale, promotionnelle, l'écoute de la musique est encadrée dans toutes sortes d'autres éléments ». Ce faisant, au-delà de leur fonction de médium musical, radio et télévision tiennent pour certains amateurs le rôle de « compagnon » de route escortant différentes activités et se présentent comme des « espaces d'intégration », une « connexion à un univers imaginaire et symbolique<sup>14</sup> ». L'usage de certaines formes de webradios (Musicoverly, Deezer, etc.) s'inscrit aussi dans ce double phénomène de sujétion à une programmation, permettant une écoute relâchée, et d'encastrement dans un contexte extra-musical (forums, commentaires, liens publicitaires, etc.). Au regard de la diversité des services qu'ils proposent, les différents sites et services de musique en ligne président à des pratiques très hétérogènes. Qu'ils soient destinés à une large diffusion ou à un public de niche, ils peuvent participer activement à la construction des goûts de leurs audiences, voire à la promotion des artistes. La possibilité de se constituer un univers musical personnalisable via la création de *playlists* en streaming, le choix d'un style musical ou d'une ambiance, la mise en « favoris », ainsi que le principe d'interactivité et de coproduction (plus ou moins important selon les sites) à partir de systèmes de vote ou de recommandations sont autant de potentialités ouvertes par la technique diversifiant et fractionnant les formes de consommation.

Mais la déconstruction la plus spectaculaire prend forme autour des *formats* d'écoute informatisée où les *playlists*<sup>15</sup> et la fonction *random* fondent des pratiques de « zapping » qui se rapprochent de certaines modalités de consommation télévisuelle. Elles mettent en exergue de façon significative le phénomène, accru sous le régime numérique, de personnalisation de l'écoute musicale qui peut aller jusqu'à la forme extrême d'écoutes erratiques où les morceaux ne sont jamais consommés dans leur intégralité<sup>16</sup>. Un artiste en remplace un autre, « chaque œuvre s'intègre dans un flux continu de musique, précédée et suivie d'autres œuvres semblables ou non, au gré de ses goûts, ou d'une programmation, voire d'un choix aléatoire confié à son baladeur<sup>17</sup> ». Le P2P ou le *streaming* modifient également le rapport de l'amateur à la musique en ce qu'ils autorisent des pratiques consommatoires plus compulsives, liées à des « lubies » plus

---

<sup>14</sup> Glevarec, H., « La place et les conséquences de la radio dans l'univers culturel et social des jeunes », in Donnat, O. & Tolila, P. (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presse de Sciences Po, 2003, p. 85. Voir aussi Glevarec, H., *Libre Antenne. La réception de la radio par les adolescents*, Paris, Colin/INA, 2005.

<sup>15</sup> 32 % des amateurs de 15 ans et plus construisent des playlists sur leur ordinateur et 25 % les utilisent par ailleurs sur leur baladeur MP3.

<sup>16</sup> Seulement 33 % des 15-25 ans développent des modalités d'écoute consistant à passer des albums entiers (vs 45 % en moyenne). L'écoute aléatoire est en revanche plus prisée par les jeunes amateurs : 48 % y ont recours contre 38 % en moyenne.

<sup>17</sup> Kaplan, D. et al., *Musique et numérique : créer de la valeur par l'innovation*, rapport FING, 2007, p. 10.

ou moins éphémères. Sans doute peut-on d'ailleurs voir dans ce nomadisme musical l'indice d'une instabilité grandissante des consommations culturelles et des publics. L'écoute de *playlist* est devenue une autre modalité de consommation courante qui permet de concilier au mieux musique et condition d'écoute chez les amateurs profanes. *Medley* musical par style, artiste, couleur, ambiance ou patchwork de morceaux hétéroclites, allant de quelques titres à plusieurs heures de musique, la *playlist* peut prendre une multiplicité de formes. D'une durée de vie généralement courte (le temps d'une soirée, d'un trajet...), elle offre la possibilité aux amateurs de conformer au mieux leurs programmations musicales aux circonstances ainsi qu'à leurs états émotionnels. Les goûts se contextualisent et sont indexées plus aisément aux effets sensoriels attendus qui ne sont pas seulement mus par une sensibilité esthétique<sup>18</sup>. Couplée ou non à la fonction *random*, l'usage des *playlists* permet aussi de réintroduire de la diversité dans les routines d'écoute d'albums parfois connus jusque dans l'enchaînement des titres. Ce dispositif offre également la possibilité de découvrir des contenus stockés, mais rarement entendus. On délègue alors à la machine le fait d'aller chercher des éléments peu ou pas arpentés alors que l'on aurait plutôt tendance à mobiliser naturellement les contenus que l'on connaît déjà. Si cette modalité d'écoute est largement partagée par l'ensemble de nos interviewés, c'est chez les tenants d'un amateurisme profane qu'elle est la plus développée allant jusqu'à devenir le mode d'écoute le plus courant.

Les régimes d'écoute des amateurs experts épousent des formes assez différentes, plus spécialisées, plus respectueuses de l'intégralité des œuvres, moins immédiates. Elles convoquent parfois des niveaux d'expertise et de savoirs variés allant du relevé de chorus sur partition (attention portée à la construction mélodique, harmonique et rythmique) à l'écoute la plus attentive (immersion dans la matière sonore). Par ailleurs, les experts maintiennent l'importance de l'écoute linéaire d'albums et leurs usages des *playlists* sont davantage associés à des attendus esthétiques : lecture transversale de différents albums d'un artiste, confrontation de différentes versions d'un même morceau, etc. Pour ces derniers, la *playlist* peut aussi être sauvegardée, devenant alors un objet musical à part entière. *Juke Box* moderne pour les uns, les *playlists* se présentent, pour les autres, comme de nouvelles potentialités leur permettant de renouveler les prises de leur passion. Conçues parfois comme de véritables cabinets de curiosité, elles rassemblent des contenus fort divers dont l'enchaînement aura parfois été longuement réfléchi. Vitrines insolites, ces *playlists* ne redistribuent pas tant les modalités d'écoute que de présentation des contenus. Ce n'est pas la lecture du CD qui se voit ici revisitée, mais plutôt la discothèque et la manière de montrer ses contenus (à soi et aux autres) par le biais de nouveaux agencements. Par ailleurs, d'autres fonctionnalités d'écoute comme la programmation de quelques titres ou la mise en boucle sont aussi souvent mobilisés, permettant une imprégnation maximum de l'œuvre par l'amateur.

La chose n'est pas neuve et existait déjà sous le régime de la discomorphose, mais sa facilitation par le numérique renouvelle « une écoute attentive à l'interprétation, dont la sensibilité et les ressources esthétiques (de jouissance et d'appréciation) se développent par la comparaison<sup>19</sup> ». Tour à tour consommation désinvolte d'une musique de fond à peine perçue et destinée à accompagner une autre activité, écoute « religieuse » au cours de laquelle on s'immerge dans une expérience esthétique, ou bien encore appropriation intellectualisée où le désir de connaissance se substitue au seul plaisir esthétique, les différentes modalités d'écoute se succèdent au quotidien. Mais il existe là encore des distinctions plus structurelles relatives au rapport personnel entretenu de façon plus générale à l'égard de la musique. Pour les amateurs profanes, l'écoute musicale est avant tout appréhendée comme un divertissement, un passe-temps léger qui ne demande pas d'effort cognitif particulier et permet de prendre de la distance avec les pesanteurs de la vie quotidienne. L'engagement corporel auquel invitent certaines musiques qui sont faites pour être dansées et se dépenser physiquement est une illustration de cette fonction cathartique liée à la consommation musicale. Cependant, l'écoute de la musique peut être également le lieu d'une authentique expérience esthétique que les individus expriment le plus souvent en évoquant les états émotionnels que déclenchent chez eux certains morceaux et dans la manière qu'ils ont de gérer leurs écoutes en fonction de la charge sensible pour eux de tel contenu ou de tel autre. On trouve bien là un amateur *s'activant* à se

---

<sup>18</sup> Sans doute faut-il préciser que, même chez les experts, la musique se présente comme un « ingrédient actif » de la vie quotidienne ayant une certaine efficacité pratique. Outre le plaisir esthétique qu'elle peut procurer, la musique est aussi un support fournissant à l'amateur des capacités d'organisation pour tout un ensemble d'expériences corporelles et émotionnelles, pouvant par exemple réguler son humeur, ses envies ou encore son niveau d'énergie. Sur ce point particulier, Cf. De Nora, T., *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

<sup>19</sup> Maisonneuve, S., *op. cit.*, 2004, p. 40.

laisser agir par la musique, autrement dit se mettant délibérément à la disposition du son, via des dispositifs et des pratiques ritualisées afin d'atteindre des émotions recherchées. L'une des caractéristiques par ailleurs remarquable de cette expérience esthétique est qu'elle s'éprouve avant tout à la première personne et trouve assez peu à se relayer dans un partage collectif, le plus souvent à la fois par pudeur (retenue de l'évocation de sensations intimes) et par manque de ressources langagières susceptibles de rendre intelligible à l'autre cette sensibilité.

De leur côté, les amateurs experts (qui par ailleurs peuvent eux aussi, à l'occasion, mobiliser des formes d'écoute détachée ou fonctionnelle) cultivent une démarche plus instruite visant l'enrichissement de leur culture musicale qui, au-delà de la quête du plaisir esthétique, nécessite de s'aventurer sur des territoires plus « escarpés ». Ils se montrent également plus attentifs à la qualité de la restitution du son. En matière de qualité sonore, ils vont d'abord saluer les vertus du disque (seul support aux yeux de quelques-uns capable de restituer correctement certains répertoires spécifiques comme celui de la musique classique), mais vont également investir dans de l'équipement hifi (amplificateur, enceintes, casque, etc.) et porter un grand intérêt à sa disposition dans le lieu de vie. Ces amateurs sont d'autant plus disposés à « mettre le prix » dans du matériel performant qu'ils ont désormais un accès aux œuvres à moindre frais. Ils vont aussi se montrer attentifs à l'encodage des fichiers numériques qu'ils créent ou récupèrent et vont faire usage des fonctionnalités offertes par les matériels les plus sophistiqués pour agir sur la qualité du son.

## Conclusion

Sans doute ce que nous avons désigné par *numérimorphose* peut-il être saisi comme le signe, dans le champ de la production/réception musicale, du développement d'un certain individualisme de type expressif. Celui-ci, s'appuyant sur les technologies numériques les plus récentes produirait de nouvelles formes d'amateurisme qui, renouvelant les *prises* de l'amour de la musique, permettraient que s'expriment des formes consommatoires dont l'objet serait finalement moins la musique que l'amateur lui-même. Le postulat est audacieux mais nous paraît relever d'une conception survalorisant l'autonomie d'un amateur qui serait nécessairement un usager actif, inventif, accompli et entrepreneur de sa propre passion. Pour ce qui nous concerne, la numérimorphose se présente moins comme une construction théorique révélant combien l'amateur de musique serait passé maître dans les *arts de faire* grâce aux technologies numériques qu'une hypothèse montrant que celles-ci sont de fait *productrices* de nouvelles formes de pratiques de consommation et d'amateurisme. La numérimorphose correspond à des équipements de plus en plus variés et sophistiqués (ordinateurs, disques durs, baladeurs MP3, etc.), des plasticités nouvelles (MP3, *playlists*, *podcasts*, etc.), des médias et des services foisonnants (presse, télévision, blogs, web 2.0, etc.), des collectifs hétérogènes (réseaux sociaux en/hors ligne) à partir desquels s'incarnent de nouveaux usages et donc de nouveaux amateurs qui se démarquent de ceux de la discomorphose justement par leurs manières de faire sensiblement différentes. Nous avons également cherché à souligner, à travers l'opposition profane/expert, que la numérimorphose n'est pas un phénomène uniforme. Elle ne décrit pas tant un rapport général renouvelé à la musique redéfinissant la relation qu'entreprendrait la figure d'un amateur abstrait à l'objet tout aussi abstrait de sa passion qu'une complexification des formes concrètes d'amateurisme qui avaient déjà été initiées durant le passage à la discomorphose. Loin d'opérer une rupture franche vis-à-vis des formes d'amateurisme instaurées par le disque, le numérique en prolonge et en renouvelle plutôt les modalités, notamment du fait des possibilités renforcées d'intervention sur une œuvre de moins en moins liée au format achevé et unifié de l'album.

**Clément COMBES – docteur en sociologie**

*Sociology and Economics of Networks and Services* (SENSE-Orange Labs)

*Centre de Sociologie de l'Innovation* (CSI-ENSMP)

**Fabien GRANJON – sociologue**

*Sociology and Economics of Networks and Services* (SENSE-Orange Labs)