

COMMUNAUTÉS
D'AMATEURS
EN LIGNE

& L'EXPERIENCE
DE LA MUSIQUE

COMMUNAUTÉS
D'AMATEURS
EN LIGNE

& L'EXPÉRIENCE
DE LA MUSIQUE

L'auteur remercie :

Jöel Vacheron, tuteur de cet essai,
pour son précieux accompagnement,

Claudine & Jean Charles Talou
pour leur patience à relecture,

Quentin Courel & Alexis Bardin
pour les informations transmises,

et **Sarah Niang & Pierrot** pour tout.

I	DE L'OBJET À L'ACCÈS	11
A	LA CONTRE-CULTURE SUR INTERNET FACE À L'INDUSTRIE MUSICALE	13
1.	L'amateur se construit en partageant	13
2.	Les Wareziens	14
3.	Rassemblement des biens culturels	18
4.	Oink's Pink Palace	21
B	DU PIRATE À L'AMATEUR	25
1.	De BlogMusiK à l'industrie du streaming	26
2.	Curation algorithmée	28
3.	Curation humaine & industrie du streaming	32
II	(RE)DÉCOUVRIR À L'ÈRE DE L'ABONDANCE	37
A	COMMUNAUTÉS D'AMATEURS EN LIGNE AUJOURD'HUI	39
1.	Donner de la visibilité aux musiques de « niche »	39
2.	Les réseaux sociaux comme cadre d'une activité collective	41
3.	Du <i>Crate Digging</i> au <i>Social Digging</i> : Les Chineurs	44
4.	Les outils de la communauté	48
B	LUTTE CONTRE LA CONCENTRATION ?	55
1.	La critique experte sur Internet	55
2.	Légitimité des pratiques de la communauté	58
3.	Nécessité du rôle pédagogique de ces communautés	65
4.	Nécessité du retour à l'expérience du réel	68
	CONCLUSION	71
	BIBLIOGRAPHIE	76

INTRODUCTION

Cette recherche s'intéresse aux communautés d'amateurs en ligne, observant comment celles-ci ont pu contourner les modèles de diffusion de la musique, hier des majors de l'industrie du disque, aujourd'hui des grandes plateformes¹ musicales du net.

Eric Raymond dans son article *La cathédrale et le Bazar*² s'intéresse à la façon de développer des logiciels. Il compare alors les milliers de développeurs qui écrivent des programmes pour des raisons personnelles ou pour aider la communauté qu'ils qualifient de « bazar », à un petit groupe de développeurs qui contrôle le développement d'un logiciel aux besoins bien spécifiques. Ram Samudrala propose une analogie à cette analyse en considérant, dans le cas de la musique, ceux qui pratiquent le partage d'œuvres musicales comme le « bazar » et les principaux distributeurs de musique comme la « cathédrale » souhaitant aspirer « la créativité des musiciens pour en tirer des bénéfices financiers tout en restant distants et hors de portée de la base que constituent les créateurs et les consommateurs ».³ Pour lui, la créativité émane d'un modèle allant de bas en haut (comme le bazar) et non de haut en bas (comme la cathédrale).

1 Une plateforme est un service occupant une fonction d'intermédiaire dans l'accès aux informations, contenus, services ou biens édités ou fournis par des tiers.

2 Raymond, E. (1999). *La Cathédrale et le Bazar*. Paris, France: O'Reilly Media.

3 Samudrala, R. (2000). L'avenir de la musique. Dans : Olivier Blondeau éd., *Libres enfants du savoir numérique : Une anthologie du "Libre"* (pp. 447-461). Paris, France: Editions de l'Éclat. <<https://www.cairn.info/libres-enfants-du-savoir-numerique--9782841620432.htm-page-447.htm>>. Consulté le 12 septembre 2018.

Dans ce contexte, la problématique principale de cette recherche serait de voir comment l'amateur de musique à travers une communauté d'amateurs en ligne peut-il se réapproprier les pratiques de découverte et de partage de la musique et être précurseur de nouveaux comportements liés à l'expérience de la musique ?

Il faudrait commencer par observer comment, historiquement, des communautés d'amateurs en ligne ont profondément bouleversé les modalités d'écoute et de diffusion de la musique à l'aube du XXI^e siècle, précipitant la dématérialisation de la musique et permettant alors à un océan d'œuvres musicales d'être partagé par tous et pour tous. Il s'agira ensuite de questionner les pratiques curatoriales des actuelles plateformes de streaming légal, qui semblent réintroduire les anciens schémas verticaux de l'industrie du disque. De ce constat, le défi actuel serait de voir si, les communautés d'amateurs dans leurs initiatives novatrices peuvent permettre de ré-aborder la musique de manière horizontale, facilitant la découverte de nouvelles œuvres, mais surtout de permettre à l'amateur de musique de ne pas se réfugier dans un îlot musical, afin d'adopter une pratique curieuse et autodidacte, susceptible de mettre en relation des savoirs dispersés. Ainsi dans un second temps, il s'agira d'analyser la légitimité et les limites de ces amateurs agissant au sein de communautés en ligne, en questionnant notamment leur rôle de critiques et de curateurs face aux mécanismes mis en place dans l'industrie du streaming musical et face à la critique traditionnelle. Ces communautés d'amateurs en ligne peuvent-elles indiquer d'éventuelles voies à suivre ou fixer des cadres novateurs dans l'expérience de la musique aujourd'hui ? C'est à travers principalement l'étude de cas de la communauté des Chineurs, des amateurs qui partagent de la musique au sein de groupe sur le réseau social Facebook, que ces dernières questions seront débattues.

A - LA CONTRE-CULTURE SUR INTERNET FACE À L'INDUSTRIE MUSICALE

1. L'AMATEUR SE CONSTRUIT EN PARTAGEANT

En France, à partir de l'année 1984, l'émission Top 50 apparaît sur la chaîne Canal+, les radios relayent le cercle de chansons toujours plus réduit issues de l'émission et enferment leurs auditeurs dans une bulle musicale. Durant toutes ces années l'industrie du disque a favorisé les recommandations de ses actionnaires au détriment des auditeurs. Étudier l'offre illégale et la consommation massive aurait permis de comprendre l'usage et la pratique que faisaient alors les amateurs de musique. Ainsi, une mécanisation de l'achat fut mise en place au détriment d'un réel attachement pour tel artiste ou tel label.

L'industrie du disque a longtemps essayé d'interdire aux amateurs de musique de partager leur attachement à une musique en la faisant découvrir à un proche, ou en la faisant circuler avec un cercle d'amis proches. Ainsi elle a souhaité cloisonner l'amateur de musique dans un rôle de pur consommateur, ne pouvant qu'acheter l'oeuvre musicale, même à l'heure de sa dématérialisation en s'attachant férocement à instaurer des verrouillages techniques. Au-delà d'un simple manque de confiance compréhensible de l'industrie du disque, celle-ci a profondément nié un « trait fondamental de l'humain : il se construit en partageant ».⁴

Peter Szenzy, dans l'ouvrage, *Écoute, une histoire de nos oreilles*⁵, trouve hypocrite de considérer la musique comme « un face à face entre un auteur et un auditeur ». Pour lui, « l'écoute se pense à trois : l'oeuvre, un auditeur et un deuxième auditeur ». Le premier auditeur a alors nécessairement envie de « transmettre, donc de voler » l'oeuvre musicale. Il poursuit en disant que selon lui « cette appropriation et cet échange sont à la base des écoutes les plus sauvages, comme les plus savantes ».

Concernant les premiers rassemblements de communauté d'amateurs en ligne, gratuits et ouverts au public, ceux-ci trouvent leurs racines dans les mouvements de la contre culture des années 60. Notamment dans les idéaux et les actions du penseur Stewart Brand

4 Fanen, S. (2017). *Boulevard du Stream - Du MP3 à Deezer, la musique libérée*. Chapitre 7. Paris, France : Le Castor Astral.

5 Szenzy, P. (2001). *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, France : Les Éditions de minuit.

qui fonde le *Whole Earth Catalog* (WEC) en 1968, puis sa future adaptation en ligne, *The Whole Earth 'Letronic Link* (WELL) en 1985. On parle alors d'*Open Online Communities*⁶ (OOC). Ainsi les concepts de *forum network* et *réseau social* existaient depuis la mise en ligne du WEC en 1985 avant d'être renommés le WELL. Fred Turner⁷, décrit le WELL comme une plateforme réunissant d'anciens contre-culturalistes, pirates informatiques et journalistes, issus de la même communauté que celle du journal papier. Travaillant ensemble, ceux-ci établissaient un « sentiment de communauté géographique répartie » (Turner, 2008, p.141).

La musique est un langage universel qui traverse toutes les sociétés. Ce qui explique qu'elle fut l'une des premières matières à être échangée via Internet d'ordinateurs à ordinateurs⁸. En 1993, trois étudiants créent l'*Internet Underground Music Archive* dans les locaux de l'université de Californie. À cette période, les pratiques sur Internet sont quasi réservées aux scientifiques ou à un très faible groupe de passionnés. L'échange de musique via leurs serveurs informatiques permettra à toute une nouvelle branche de musiciens de diffuser leurs compositions. Mais la lenteur pour transférer des fichiers sur le réseau entre ordinateurs limitera les échanges durant les premières années de cette décennie. Ainsi, la connexion faisant défaut, certains pionniers de l'échange de fichiers musicaux n'hésitent pas à se déplacer physiquement chez d'autres passionnés avec leur tour d'ordinateur pour un partage plus accru de fichiers numériques. Cette excitation sera vécue par ces pionniers comme étant « le plaisir de voir la musique perdre toute matérialité entre deux écrans est un fantasme de science-fiction qui commence à prendre corps »⁹.

2. LES WAREZIENS

En 1995, l'Institut allemand de la *Fraunhofer* finalise des années de recherches en dévoilant son encodeur *L3Enc*¹⁰. Plus connu sous le nom de *codec MP3*, celui-ci permet de compresser et de décompresser

6 Waldron, J. (2017). *Online Music Communities and Social Media. The Oxford Handbook of Community Music.*

7 Turner, F. (2008). *From counterculture to cyberculture: Stewart Brand and the Whole Earth and the Whole Earth network and the rise of digital utopianism.* Chicago, IL: The University of Chicago Press.

8 C'est la naissance du peer-to-peer décentralisé (d'internaute à internaute)

9 Fanen, S. (2017). *Boulevard du Stream - Du MP3 à Deezer, la musique libérée.* Chapitre 5. Paris, France: Le Castor Astral.

10 <<https://www.mp3-history.com/en/timeline.html#tabpanel-6>>. Site web créé par l'institut Fraunhofer-Gesellschaft. Consulté le 17 septembre 2018.

la musique, réduisant alors considérablement le poids des fichiers audio. Cette technologie fuit très rapidement dans la nature et est immédiatement récupérée par la *Warez Scene* (simplement appelé la *Scene* par sa communauté) qui correspond à « un agglomérat nébuleux d'internautes réunis en clans sur les forums du web naissant. »¹¹. Vers le milieu des années 90, les échanges de fichiers MP3 via des serveurs de *File Transfer Protocol* commencent à se démocratiser, mais l'envoi de fichiers à distance prend encore des heures voire des journées.

Le 10 août 1996, le premier fichier MP3, la chanson *Until it Sleeps*, extrait de l'album *Load* du groupe Metallica, est posté sur le forum¹² d'un groupe d'internautes. Ce premier fichier piraté officiellement à grande échelle, a été posté par un membre du groupe *Compress 'Da Audio* (« Comprime le son ») utilisant le pseudonyme de *NetFraCk*. Avec son groupe, ils inauguraient une étape importante dans la dématérialisation des oeuvres musicales. C'est la naissance du MP3 sur Internet.

Les membres de la *Scene* s'organisaient eux-mêmes en équipes initiant une compétition pour être le premier à sortir des contenus piratés sur le net avant même qu'ils ne soient disponibles en magasin. C'est le « *zero-day* » *warez* ¹³ et si une équipe est en mesure de diffuser régulièrement des titres fuités grâce à un employé peu scrupuleux de telle ou telle chaîne de distribution ou en hackant¹⁴ directement les serveurs d'un éditeur, celle-ci voit alors sa côte de popularité grandir au sein de la communauté et intègre alors l'*élite* de la *Scene*. Ces communautés de *bricoleurs* ou de *hackers*, rassemblées sur des forums et groupe de chat de l'IRC accessibles uniquement par invitation, hébergent sur des serveurs informatiques secrets de plus en plus de données musicales. Un très large pan de l'histoire de la musique est alors mis en ligne.

La *Scene* s'organise très vite autour de standards, des règles communes strictes sur la manière dont un fichier piraté doit être diffusé. Ainsi un *Conseil suprême du piratage de l'Internet*¹⁵ rédige un document détaillant la méthodologie pour encoder les fichiers, spécifier des standards de qualité audio souhaités, définir les nomenclatures de renommage à adopter, proscrire la duplication de fuite, et cætera. Ces

11 Witt, S. (2016). *A l'assaut de l'empire du disque - Quand toute une génération commet le même crime*, Chapitre 1. Paris, France : Le Castor Astral.

12 On parle alors d'Internet Relay Chat (IRC) qui fut un protocole de communication textuelle sur Internet apparu en 1988.

13 Witt, S. (2016). *A l'assaut de l'empire du disque - Quand toute une génération commet le même crime*, Chapitre 5. Paris, France : Le Castor astral.

14 Qui signifie pirater un système informatique, s'y introduire sans intention de nuire. En France, le terme hacker est souvent traduit par celui de pirate ou piratage informatique.

15 Premier ensemble réussi de règles pour la scène mp3, organisé en décembre 1998, aussi appelé « l'autre RIAA » en référence à la *Recording Industry Association of America*. <www.mp3scene.info/glossary/>. Consulté le 24 octobre 2018.

codes du pirate ou codes d'honneur furent rectifiés au fil des années.^{→16}

Chaque partage de la *Scene* était accompagné d'un fichier texte en *ASCII-art* (faisant office de signature pour le groupe à l'origine du partage). Ces fichiers, appelés NFO, et prononcés « info », permettaient aux différents groupes de la *Scene* de se vanter de leurs résultats et de s'attirer de nouvelles recrues potentielles (Witt, 2017). De plus, ces fichiers NFO^(fig.1) apportaient des informations techniques servant aux archivistes de la *Scene* d'empêcher d'éventuelles duplications de diffusion d'un même contenu. Un NFO^{→17} (comme par exemple ici celui du groupe *Rabid Neurosis*), comprenait les informations suivantes encadrées par la signature du groupe :

Team Rns Presents

Artist : Eminem

Title : The Eminem Show

Label : Aftermath

Ripper : Team RNS

Genre : Rap

Bit rate : 192 kbps

Play time : 1 hr 17 min

Size : 111.6 mb

Release Date : 2002-06-04

Rip Date : 2002-05-10

Chaque groupe rédigea alors les règles communes pour permettre un travail d'archivage plus efficace pour ces *documentalistes amateurs*^{→18}. Les informations du disque ne doivent pas non plus être négligées et se doivent d'être complètes (Les livrets présents dans le boîtier de CD sont également scannés et fournis à la communauté). Aujourd'hui, presque aucune plateforme musicale grand public ne propose l'ensemble des informations qu'il était possible de trouver sur les pochettes d'un CD ou d'un vinyle. Si l'on souhaite avoir des informations plus précises, il faut alors se rendre sur des sites comme *Discogs.com*, site lui aussi géré par une communauté d'amateurs passionnés.

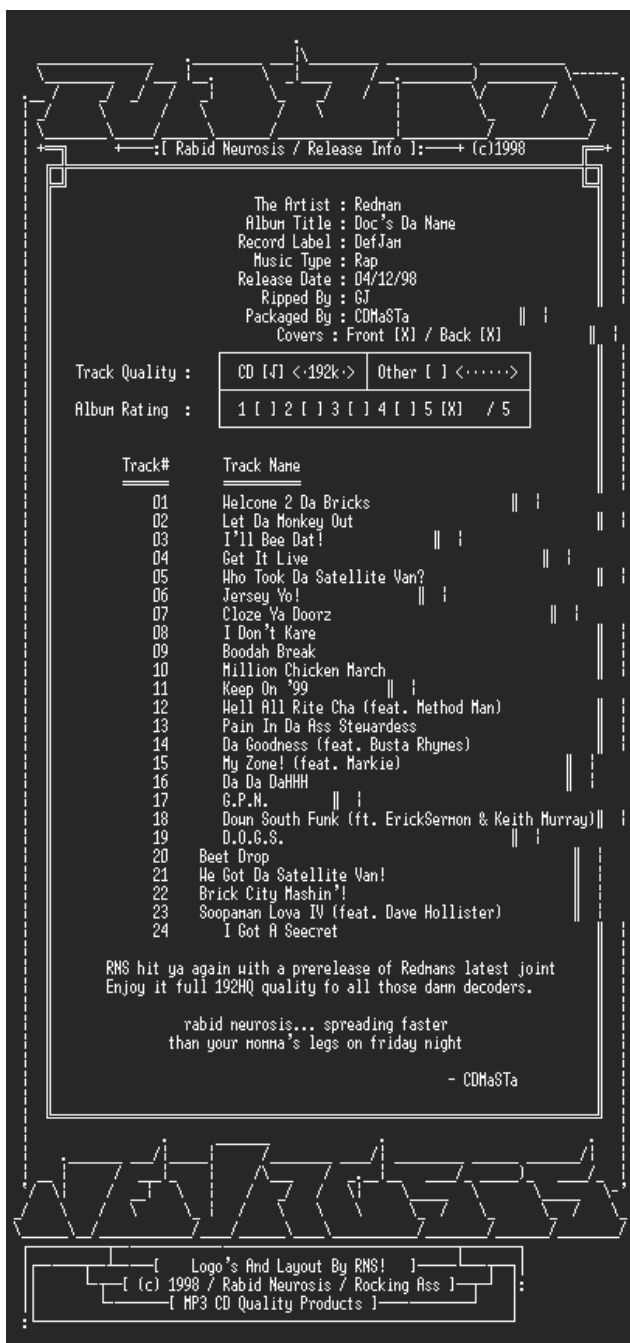
Dès le début de l'année 1999, la *Scene* a vraiment explosé^{→19}. Une vitesse Internet plus rapide et un espace de stockage moins cher ont

16 On peut actuellement trouver ces documents clandestins sur <<https://scenerules.org/>>. Consulté le 3 septembre 2018.

17 L'ensemble des traces issues des différentes scènes comme les fichiers manifestes, guide *how to* et les fameux NFO sont archivées sur <www.mp3scene.info>. Consulté le 9 octobre 2018.

18 Fanen, S. (2017). *Boulevard du Stream - Du MP3 à Deezer, la musique libérée*. Chapitre 8. Paris, France : Le Castor Astral.

19 <<https://www.mp3scene.info/articles/11/observations-from-an-archivist/>>. Consulté le 17 novembre 2018.



[fig.1] Fichier NFO du groupe
 rabid Neurosis (1998)

entraîné une demande accrue de musiques. Les sites web de *Dupe-checking* (soit la création de plateforme pour recenser les dernières sorties d'albums distribuées par les teams de la *Scene*), apparaissent dès janvier 1999.²⁰ Ce n'est pas un hasard si un petit nouveau, appelé Napster, va apparaître la même année.

La *Scene* sera alors perçue par beaucoup d'amateurs de musique comme un symbole de résistance vis-à-vis de l'industrie musicale. Cependant ces disques numérisés rendus disponibles par cette communauté restaient encore confinés à une minorité d'amateurs présents sur les forums de IRC, où d'autres sites spécialisés comme *mp3.com*. Ce *piratage musical* jusque-là limité à une communauté restreinte de jeunes internautes²¹ va bientôt être accessible à tous.

3. RASSEMBLEMENT DES BIENS CULTURELS

Au mois de mai 1999, un jeune étudiant de la *Northeastern University* de Boston, Shawn Fanning, crée le logiciel Napster. Ce logiciel se diffuse très rapidement sur de nombreux forums de l'IRC. C'est alors l'explosion d'effervescences et en un sens la concrétisation du fameux *Juke-Box céleste*²² fantasmé dans les années 1980.

Shawn Fanning a lui aussi découvert les nouvelles possibilités offertes par le MP3 et imagine alors un système d'échange de fichiers musicaux plus efficace, qui reprendrait de nombreux principes déjà existants sur l'IRC. En particulier, le principe de forum ouvert. Chaque utilisateur possède alors son propre dossier de fichiers MP3, plus ou moins bien organisé, que chaque membre de la communauté peut alors télécharger sur son propre ordinateur librement. En quelques clics, les internautes s'échangent des fichiers en musicaux entre eux, de pairs à pairs : c'est la naissance du fameux *peer-to-peer* décentralisé²³. La grande nouveauté sur cette plateforme est son moteur de recherche qui permet alors d'accéder directement à l'artiste ou à l'album souhaité. Toujours sur le modèle du *peer-to-peer*, seuls la liste et l'emplacement

20 <<https://www.mp3scene.info/articles/11/observations-from-an-archivist/>>. Consulté le 18 novembre 2018.

21 dont les motivations n'étaient pas plus liées à une lutte pour l'accès à l'oeuvre musicale, qu'à des formes de revendications de culture du libre sur Internet.

22 *Report on Copyright Implications of Digital Audio Transmission Services*. Register of copyrights, publié en octobre 1991, p. 154. Dans : Sofian Fenén, *Boulevard du Stream, Boulevard du stream : Du mp3 à Deezer, la musique libérée*. (Chapitre 11). Paris, France : Éditions de l'Éclat.

23 La première notion de *peer-to-peer* remonte à février 1958 avec le programme *Advanced Research Projects Agency* de l'armée américaine.

Power to the people & the beat.

Shawn Fanning

Downloaded (2013)

des chansons sont stockés sur les serveurs de la plateforme Napster. Très vite, presque toute la musique du monde est rendue disponible gratuitement pour tous. Napster devient alors l'« une des applications les plus populaires de l'histoire du logiciel »²⁴ et l'échange de musique en dehors du marché traditionnelle devient un phénomène mondial finissant d'achever l'ancien modèle de distribution de la musique mis en place dans l'industrie du disque. Au début de l'an 2000 un peu plus de 20 millions de chansons sont téléchargées quotidiennement, pour autant de membres utilisant le service. Six mois plus tard, ils seront désormais 60 millions d'amateurs de musique à utiliser ce service.²⁵

L'autre changement fondamental pour l'avenir de l'expérience de la musique réside dans le fait que désormais, celle-ci peut être diffusée en direct, sans même devoir télécharger un fichier : c'est la naissance de *l'âge de l'accès*²⁶ dans la musique, l'ère du streaming musical.

Napster fait alors migrer le partage de fichiers de la clandestinité au grand public. La critique visant à criminaliser les pirates du web devient alors confuse lorsqu'une grande partie de la société est elle-même criminelle. Ces amateurs de musique cherchent-ils uniquement à tirer profit d'un commerce illégal d'œuvres tout en se moquant des droits d'auteur ? D'un premier regard, on pourrait penser que oui, mais ce changement de rapport dans l'accès à la musique tient plutôt dans la réalisation d'un nouveau pouvoir, celui de faire passer la distribution et le partage de la musique d'un monde vertical à un monde horizontal. Et puis les amateurs de musique peuvent aussi désormais accéder à des biens culturels comme des premiers enregistrements ou des parutions rares qui n'étaient tout simplement plus accessibles à la vente.²⁷ Autre changement dans le rapport à l'œuvre culturelle, celui du format unifié de l'album qui se voit peu à peu déconstruit au profit de l'entité du morceau, qui favorisera l'avènement de la playlist²⁸.

Cette plateforme ouvre au grand public un moyen de communication et de rencontre à travers la musique, redynamisant et enrichissant alors les rapports et les avis sur la musique avec une communauté (*Chat Bases* de Napster). Ainsi, Napster pose les bases des réseaux sociaux populaires à venir, de Friendster à Facebook, en passant par MySpace.

24 Witt, S. (2016). *À l'assaut de l'empire du disque - Quand toute une génération commet le même crime*. Chapitre 9. Paris, France : Le Castor Astral.

25 Chiffre mentionné par Shawn Fanning dans *Downloaded* (2013). Réalisé par Alex Winter. o : 46 : 00. < <http://alexwinter.com/projects/downloaded/> >. Visionné le 27 octobre 2018.

26 Rifkin, J. (2000). *L'âge de l'accès : La nouvelle culture du capitalisme*. Paris, France : Éditions La Découverte.

27 *Downloaded* (2013). Réalisé par Alex Winter. o : 36 : 17. < <http://alexwinter.com/projects/downloaded/> >. Visionné le 27 octobre 2018.

28 Une playlist est un anglicisme qui désigne une liste de différents morceaux de musiques et chansons compilés.

4. OINK'S PINK PALACE

Alors que la *Scene* s'était appliquée à partager du contenu audio correctement documenté et veillant sur le contrôle de sa qualité, la période Napster est venue ternir ce travail. De nombreux doublons, des fichiers de mauvaise qualité, mal nommés, mal tagués, ou encore attribués au mauvais artiste sont alors apparus. Alors que quelques années après Napster, les échanges de pair à pair (avec des successeurs comme eMule, eDonkey ou Limewire) sont progressivement remplacés par des sites de torrent comme ThePirateBay, une communauté tente de rétablir la qualité entretenue quelques années plus tôt par la *Scene* et mise à mal par l'explosion des échanges de l'ère Napster. Il s'agit de la communauté *Oink* active sur la plateforme Oink's Pink Palace, mis en ligne le 30 mai 2004 par Alan Ellis, un étudiant en informatique anglais. Ce site (oink.me.uk), exclusivement dédié à la musique, propose alors, grâce au travail de ses membres de réarchiver soigneusement les contenus musicaux naviguant alors en désordre total sur la toile tout en prônant un contenu d'une grande qualité audio (un encodage de haute-fidélité). Ainsi seuls les MP3 obtenus à partir de *Compact Discs* originaux étaient autorisés. Comme les membres de la *Scene* avant eux, les *Oinkers* instaurent des règles communes, au-delà des codes de documentation, pour réguler le comportement des membres sur le site. Cependant, le site ne s'avérera finalement pas aussi « ouvert à tous » que le fut Napster. Stephen Witt, mentionne alors une forme de snobisme et d'exclusivité recherchée par cette communauté, ajoutant que ce fut en définitive « un endroit où exposer son attitude dédaigneuse, élitiste, à la fois sur la technologie et la musique ». Witt y voit alors la mutation entre « l'ancienne espèce des fanatiques du vinyle qui [...] se mourrait, remplacée par un croisement mutant d'obsédés des torrents »²⁹.

Malgré cette critique, les membres de cette communauté ont néanmoins permis d'améliorer bénévolement, l'archivage et la qualité des fichiers musicaux circulant alors sur Internet à cette époque. L'autre apport des *Oinkers*, dans la continuité de la *Scene* fut leurs recherches et partages d'œuvres musicales rares, à travers des pressages de disques vinyles disponibles sur eBay, ou lors de fouilles à la fermeture de magasin de disque.

²⁹ Witt, S. (2016). *A l'assaut de l'empire du disque - Quand toute une génération commet le même crime*. Chapitre 13. Paris, France : Le Castor Astral.

→ Certaines critiques quant à la perte de qualité liée au fichier MP3 ne viendra en rien changer sa popularité. Certes, la perte de nombreuses subtilités du son pensée par les musiciens poussera dans un premier temps certains amateurs à se méfier de ce nouveau support (les plateformes de streaming actuelles permettent de retrouver une qualité sonore semblable à celle proposée par le support *Compact-Disc* ou vinyle). Mais le grand public se moque bien de la perte de qualité là où leur principal intérêt est de pouvoir écouter ce qui leur plaît le plus facilement possible. Tout comme l'amateur de musique a accepté la musique à la radio dès les années 20, qui crachotait et était couplée à de la publicité, la gratuité du format et la nouvelle expérience d'écoute permises par le MP3 connurent un grand succès.

Mais le Compact-disc n'est donc pas mort à cette époque. Celui-ci continue bien sûr d'exister chez de nombreux disquaires, tout comme le vinyle mais le *Compact Disc Recordable* (CD-R) et le *Compact Disc ReWritable* (CD-RW) apparaissent alors et permettent à l'amateur de musique de compiler lui-même sur ce support sa propre sélection de fichiers audio. En 1998, 35 millions de CD-R et CD-RW ainsi que 300 000 graveurs sont vendus en France. Cependant ces outils sont d'abord vus comme de la piraterie. La preuve lorsque la même année un magasin installé dans la ville de Valence qui proposait des graveurs de CD en libre service, se voit fermer par la justice³⁰.

Il faudra attendre l'apparition de l'ADSL vers la fin des années 1990 (en France au début de l'année 2002) pour voir les transferts de fichiers musicaux entre amateurs internautes réellement exploser. L'installation de ce « haut-débit » prendra plus ou moins de temps à se mettre en place en fonction des zones géographiques. Internet rend alors possible le partage de la musique et crée surtout un public d'amateurs de musique beaucoup plus nombreux. L'accès à la musique est alors démocratisé au grand public.

Internet et le peer-to-peer mis en place par des communautés d'amateurs de musique redonnent le pouvoir aux auditeurs. Un pouvoir de sélection, de curation et d'organisation où musique traditionnelle et moderne, populaire et inconnue circule à travers « un nouveau désordre créatif »³¹. À ce moment là, la musique n'a jamais été autant écoutée, on parle alors de plus de quatre heures par jour pour une personne de moins de 25 ans.³²

30 Millet, F. (1998). L'Année du disque, édition 98, *Music Business Consulting*. Paris, France : Édition 2000. Fanen, S. (2017). *Boulevard du Stream - Du MP3 à Deezer, la musique libérée*. Chapitre 7. Paris, France : Le Castor Astral.

31 Fanen, S. (2017). *Boulevard du Stream - Du MP3 à Deezer, la musique libérée*. Chapitre 7. Paris, France : Le Castor Astral.

32 Rigoulet, L. (2000) « On est à l'ère de la piraterie privée », *Libération*, 22 janvier 2000. Dans Fanen, S. (2017). *Boulevard du Stream - Du MP3 à Deezer, la musique libérée*. Chapitre 7. Paris, France : Le Castor Astral.

Ce qu'il faut retenir ici est que le travail d'amateur actif a permis de mettre en place des modèles d'expérience novateurs que seul lui pouvait faire naître, dénoué quasi-globalement, de toutes pratiques mercantiles. Notons aussi que ce travail d'archivage et de documentation de ces contenus culturels sera repris par les premières plateformes de streaming légal. En effet, la première version *Beta* de Spotify³³ fut alimentée par les employés de cette entreprise naissante avec des fichiers musicaux pirates issus de ThePirateBay ou de l'Oink Pink Palace³⁴.

Le téléchargement peut être vu comme la contre culture des années 2000, tout comme le furent les radios libres à la fin des années 1970, qui donnèrent de la visibilité à une infinité de *niches sonores*. L'utopie des années 1990 va bientôt s'essouffler, notamment à cause de la guerre féroce menée par les majors. Celles-ci attaquent en justice tout ce qui est jugé pirate, dans le but de prendre le monopole de la distribution de la musique sur Internet. Dans les années 1920, l'industrie musicale a subi l'arrivée de la radio FM grand public et essayé de la faire interdire. Dans les années 1960, elle a combattu la cassette audio avant d'en faire un nouveau support rentable. L'histoire peut-elle encore se répéter ?

Bien que fermement contesté, il n'est pas dans l'intérêt des grandes compagnies de l'industrie musicale de nier ce que Napster a créé. Après avoir commencé par rejeter cette nouvelle technologie celles-ci se laissent convaincre qu'elles pourraient y trouver leur compte. Même si la plateforme sera fermée peu de temps après, en juillet 2001, la culture du partage et de la critique musicale en ligne est désormais lancée et mondialisée, avec plus d'un milliard d'humains prenant part à des *réseaux d'affinités* et accédant à des bibliothèques aux contenus illimités. Par conséquent, le pouvoir a-t-il été réellement rendu aux amateurs de musique ?

33 Spotify est un service suédois de streaming musical lancé le 7 octobre 2008.

34 Andersson Schwarz, J. (2013). *Online File Sharing: Innovations in Media Consumption*. London, UK: Routledge.

B - DU PIRATE À L'AMATEUR

En France, E-compil³⁵ fût la première plateforme de téléchargement légal. Lancé en novembre 2001, sous la tutelle d'Universal Music, elle permettait de télécharger 10 titres pour 8 euros par mois et 20 titres pour 15,50 euros. Les fichiers pouvaient être copiés une seule fois sur un CD et pouvaient être transférés trois fois sur un baladeur numérique. Il va s'en dire que la proposition légale paraît alors ridicule face à la facilité et à la gratuité du *peer-to-peer*. Mais quelques semaines plus tôt, le 23 octobre 2001, l'iPod est lancé par Apple. Couplée au logiciel iTunes, la firme californienne officialise le passage à une nouvelle ère de l'expérience musicale. On parle alors du plus grand blanchisseur de MP3 piraté du marché (Fenen, 2017). Pour parachever la stratégie de *digital hub*³⁶, l'iTunes Music Store (iMT) sera lancé en 2003. Bien que la déconstruction de l'album avait commencé depuis le milieu des années 1990, avec des amateurs collectionnant la musique à travers l'unité du morceau pour ensuite constituer leur propre compilation, la possibilité d'acheter une musique à l'unité, permise par l'iMT au prix symbolique de 99 cents, finit de décomposer l'entité de l'album.

Les solutions légales sont désormais présentes et le haut-débit des connexions à Internet s'installe progressivement dans les foyers. La circulation de la musique sur Internet s'accélère alors de jours en jours, d'année en année et de nouveaux acteurs vont bientôt comprendre que quelque chose a changé et que l'ancien modèle instauré par les majors est définitivement terminé : ce fut d'abord Apple³⁷ puis la plateforme Youtube³⁸, très vite suivie par Deezer et Spotify. Permettre d'écouter de la musique directement sur Internet, gratuitement ou sur abonnement, ils l'ont bien compris, est l'avenir de l'expérience de la musique au quotidien. Le streaming audio est installé.

Mais l'accès direct à l'oeuvre musicale via Internet était jusqu'à présent confiné au domicile des amateurs et l'apparition du réseau 3G en Europe au courant de l'année 2007, couplé à l'apparition de l'iPhone d'Apple en novembre 2007, finalise l'instauration d'une ère d'accès ubiquitaire. La musique peut enfin être stockée au même endroit, formant « la plus grande discothèque du monde »³⁹.

Ces premières plateformes de streaming audio légales marquent le

35 <<https://www.o1net.com/actualites/e-compil-fr-duniversal-le-remplacant-legal-de-napster-165038.html>>. Consulté le 12 octobre 2018.

36 *Digital Hub* signifie associer le contenu (la musique) via sa plateforme software, et le contenant (l'iPod).

37 iTunes Music Store en 2003 puis Apple Music en 2018.

38 Lancé en février 2005. À l'été 2018, Youtube Music est lancé en Europe.

39 Fenen, S. (2017). *Boulevard du Stream - Du MP3 à Deezer, la musique libérée*. Chapitre 11. Paris, France : Le Castor A.

début d'une transition qui, entre avancées techniques et juridiques, nécessitera encore quelques années avant de trouver leur format actuel.

1. DE BLOGMUSIK À L'INDUSTRIE DU STREAMING

Lorsque Napster disparaît en 2001, la philosophie de cette plateforme n'est pas morte et de *nouveaux Napster* lui succèdent rapidement. Deux sites web français vont alors se démarquer, il s'agit de Radio.Blog.Club⁴⁰ et BlogMusik. Le premier connaîtra un franc succès d'abord en France puis outre Atlantique allant jusqu'à devenir le cinquième terme le plus recherché en 2006 sur le moteur recherche de Google⁴¹. Cependant, après de nombreux face-à-face avec la justice française dès 2007 sous l'impulsion de la SACEM⁴², la plateforme devra définitivement fermer le 10 octobre 2012⁴³. BlogMusik, lancé en France en 2006 par Daniel Marhely connaîtra dans un premier temps les mêmes déboires avec la justice mais l'intervention d'un fournisseur d'accès lui offrira un avenir bien différent. BlogMusik se présente à sa sortie comme un *iPod virtuel*^[fig.2], toujours dans le même objectif de centralisation de la musique sur Internet. Sous l'aile de Xavier Niels⁴⁴ la plateforme change d'identité en août 2007 et devient Deezer, démontrant ainsi une volonté de rompre avec l'ère du piratage. Deezer se construit néanmoins selon les bases existantes d'encodage musical fait par les internautes les années passées.

Des plateformes comme BlogMusik et Radio.Blog.Club ont donné le pouvoir aux auditeurs pour fabriquer leur univers musical, à l'aide de leurs propres playlists, de leurs recommandations sans pression marketing ni commerciale. Le même principe sera alors repris par les plateformes de streaming musical comme Deezer ou Spotify mais désormais sous le contrôle d'entreprises privées ayant des accords avec les grands acteurs de l'industrie musicale.

40 Fondé en 2003 par Benoît Tersiguel, un étudiant tout juste sortie de l'école des Gobelins de Paris.

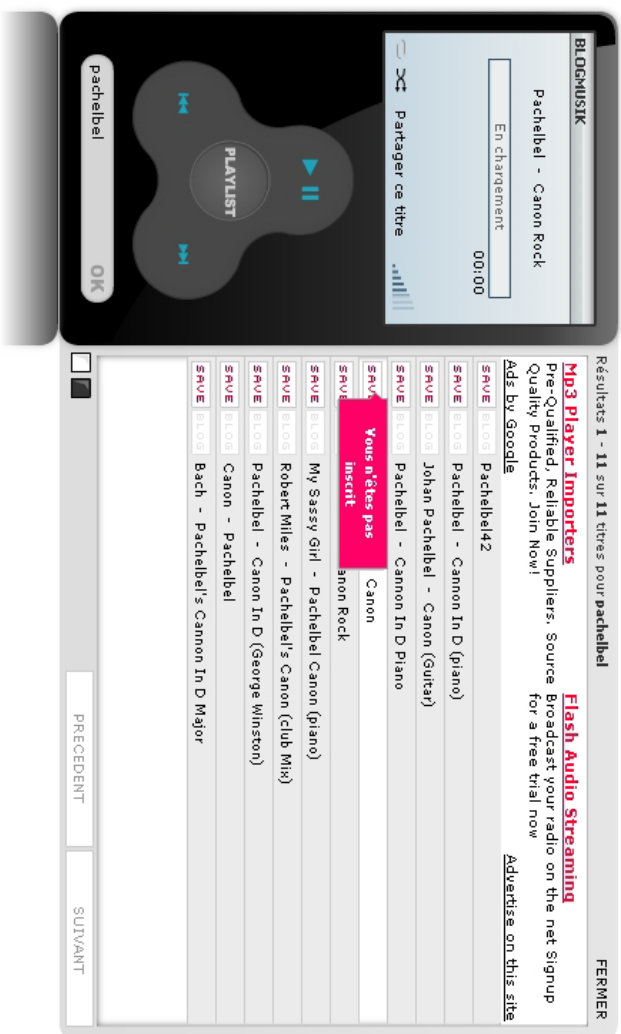
41 <<https://archive.google.com/press/zeitgeist2006.html>>. Consulté le 16 septembre 2018.

42 Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique

43 Après un premier jugement datant du 3 septembre 2019, condamnant la société Radioblog à verser plus d'un million d'euros aux deux organisations de producteurs qui le poursuivaient. <<https://www.scpp.fr/SCPP/Accueil/LASCPP/Communiqu%C3%A9sdePresse/Communiqu%C3%A9du4septembre2009/tabid/401/language/fr-FR/language/fr-FR/Default.aspx>>. Consulté le 13 novembre 2018.

44 Alors directeur du fournisseur d'accès à Internet français Free

[fig.2] Interface de BlogMusik.net (2006)



Ainsi dès le milieu des années 2010, on ne paye plus l'accès à une oeuvre musicale mais on achète un service qui facilite⁴⁵ l'écoute au quotidien avec un accès permanent et immédiat à un catalogue de plus en plus vaste, trop vaste pour l'homme, qui devrait rapidement être secondé par la machine à travers de multiples systèmes de recommandations. Les plateformes se dotent alors de puissants algorithmes capables de recouper statistiques, analyses de données d'usage, analyses data-centrique⁴⁶ de l'oeuvre musicale pour faire apparaître à l'utilisateur les chansons que celui-ci aimerait entendre.

2. CURATION ALGORITHMÉE

Depuis 2015⁴⁷, les plateformes de streaming spécialisées comme Spotify ou Deezer connaissent un succès croissant. Les chiffres⁴⁸ confirment l'installation du streaming dans l'expérience d'écoute quotidienne de la musique et posent la question de la perception de la musique comme une donnée. Cet environnement place l'auditeur dans une position bien différente de celle de l'auditeur de disque ou de musique téléchargée (Beuscart, Maillard, Coavous, 2017). Traditionnellement on choisissait « deux fois un disque⁴⁹ », à l'achat et à l'écoute sur le dispositif d'écoute. Désormais, sur une plateforme de streaming, il était possible de ne plus avoir à *choisir* une oeuvre musicale au moment de l'écoute mais d'obtenir des suggestions via différents systèmes de recommandations algorithmiques plus ou moins transparents⁵⁰ (Beuscart, Maillard, Coavous, 2017).

45 A la fin des années 1990, le co-fondateur de Napster, Sean Parker avait eu la même intuition expliquant « que ce soit sur un téléphone, une stéréo ou n'importe quel autre équipement du futur, les gens vont être amenés à payer pour la commodité ». Dans *Downloaded* (2013). Réalisé par Alex Winter. o : 13 : 46. < <http://alexwinter.com/projects/downloaded/> >. Visionné le 27 octobre 2018.

46 Architecture centrée sur les données.

47 Celle-ci commence à conquérir le grand public à cette période bien qu'existante depuis 2006. <<http://www.snep-musique.com/wp-content/uploads/2016/03/DOSSIER-DEF-CONF-DE-PRESSE-8-MARS-2016.pdf>> Consulté le 2 décembre 2018.

48 Dans le cas de la France, le nombre de musiques écoutées sur une plateforme de streaming légal est de 27 milliards au 1er semestre 2018, contre 19,4 milliards l'année précédente, soit une augmentation de 39% (Bilan du marché au 1er semestre 2018 de la musique enregistrée - Syndicat National de l'Édition Phonographique) <<http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2018/09/Bilan-march%C3%A9-musique-enregistr%C3%A9-1er-semestre-2018.pdf>>. Consulté le 16 octobre 2018.

49 Hennion, A. Maisonneuve, S. Gomart, E. (2000). *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. p. 233. Paris, France : La Documentation Française.

50 Dans le cas de Spotify, des chercheurs suédois (Eriksson, M., Fleischer, R., Johansson, A., Snickars, P. Et Patrick Vonderau, P. (2018). *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music*. Cambridge, USA: The MIT Press.) ont employé le terme de Black Box, qui signifie le peu de visibilité sur les mécanismes en place, dans notre cas derrière la plateforme qu'utilise l'utilisateur. Notons également le rachat de la plateforme <http://niland.io/> par Spotify. Cette dernière propose un système de recommandation dit « transparent » pour l'utilisateur.

La première décennie de l'ère du streaming musical légal a-t-elle révélé que les auditeurs sont majoritairement passifs ?⁵¹ Pour commencer, qu'est ce qu'un amateur de musique passif ? L'étude de Beuscart, Maillard et Coavaux⁵² reprend les termes de Karpik⁵³ selon lesquels l'amateur consommateur est passif en déléguant ses choix hétéronomes en endossant ses goûts portés par le dispositif. Dans le dispositif des plateformes de streaming musical, la figure de l'amateur de musique peut ainsi perdre son rôle activement engagé dans le choix d'écoute et son attention à la définition et au maintien de ses goûts personnels (Beuscart, Maillard, Coavaux : 2017). En effet, les choix d'écoute sur les catalogues de ses plateformes semblent se concentrer sur une infime partie de «*Top Artist*». Bien que les chiffres sur la concentration des écoutes sur les catalogues des différentes plateformes de streaming musical légal ne soient pas officiellement rendus publics, certaines données fuient néanmoins. Dans le cas de Deezer, 90 % de l'écoute se concentrait sur 2 millions de titres en 2015, soit 5 % du catalogue⁵⁴. Plus récemment en 2018, Jérôme Payette avance qu'au Canada, 87% de l'écoute se concentre sur 0.7% des titres présents sur les plateformes de streaming légal.⁵⁵ Actuellement dans le cas de la plateforme Spotify aux États-Unis, on parle de 99% de l'écoute mobilisée sur 20% du catalogue⁵⁶. Chez Deezer 90% de l'écoute est concentrée sur 10% du catalogue⁵⁷.

Il y a donc un constat que la majeure partie des écoutes sur ces plateformes se concentrent sur une infime partie de leur catalogue musical. Mais ce constat relevé par l'industrie du streaming musical a-t-il toujours existé (Fenen, 2017) ? Où s'est-il accentué depuis l'ère du streaming ?

51 Fenen, S. (2017). *Boulevard du Stream - Du MP3 à Deezer, la musique libérée*. Chapitre 3. Paris, France: Le Castor Astral.

52 Beuscart, J-S. Maillard, Coavaux, S. (2017). *Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur. Une analyse quantitative d'un panel d'utilisateurs de streaming*.

53 Karpik, L. (1989). L'Économie de La Qualité. *Revue Française de Sociologie* 30, no. 2 (Avril 1989).

54 Chiffre révélé par Julie Knibbe, responsable de la recommandation et de la recherche chez Deezer, qui a donné cette informations lors du MaMA 2015. <<https://lesjours.fr/obsessions/la-fete-du-stream/ep14-playlists2/>>. Consulté le 16 novembre 2018.

55 Chiffre avancé par Jérôme Payette, directeur de directeur général de l'Association des professionnels de l'édition musicale dans l'article <<https://usbeketrica.com/article/comment-algorithmes-illusion-gouts-musicaux?fbclid=IwAR3WrlkYQIRMTpZrObGUQvngJuDZoFuUnA6bM6PJS8fkms0AX3WR6oH2gkQ>> Consulté le 16 novembre 2018.

56 <<https://usbeketrica.com/article/comment-algorithmes-illusion-gouts-musicaux?fbclid=IwAR3WrlkYQIRMTpZrObGUQvngJuDZoFuUnA6bM6PJS8fkms0AX3WR6oH2gkQ>>. Consulté le 17 novembre 2018.

57 Jean-Samuel Beuscart, Sisley Maillard, Samuel Coavaux. *Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur. Une analyse quantitative d'un panel d'utilisateurs de streaming*. 2017.

Alors qu'en Octobre 2014, le concept de *Long Tail*⁵⁸ (ou la Longue Traine) de l'américain Chris Anderson semblait prédire la fin de la tyrannie du Hit⁵⁹, il est actuellement difficile aujourd'hui de prouver que les systèmes de recommandation des plateformes ont accentué cette concentration de l'écoute même si certains signaux peuvent nous questionner. L'un des effets qui pourrait tendre à rendre la musique plus conservatrice sur ces plateformes est qu'il faut à tout prix éviter le *Shit Click Factor*⁶⁰, c'est à dire éviter que l'auditeur ne trouve pas satisfaction dans l'oeuvre musicale proposée. Ce taux de satisfaction s'évalue par rapport aux temps d'écoute : Pour qu'un contenu musical soit qualifié de vente, celui-ci doit être écouté au moins 30 secondes⁶¹. Emilia Barna, s'appuie sur la théorie d'Anderson pour approuver que les canaux de distribution de la musique en ligne offrent la possibilité de répondre à une grande variété de besoins de niche au lieu de « regrouper les produits et les consommateurs dans les conteneurs de taille unique », citant alors Anderson. Or les chiffres sur la concentration de l'écoute du catalogue Spotify ou Apple Music semblent nous prouver le contraire.

D'un point de vue économique encore, ces plateformes de streaming légales ont alors tout intérêt à croire qu'un grand nombre d'utilisateurs acceptent d'être secondés dans la découverte de musique, et que celles-ci doivent y répondre au mieux. Pour pouvoir promettre une consommation musicale plus diversifiée que sur les marchés du disque et du téléchargement (Beuscart, Mailalrd Coavaux, 2017), celles-ci doivent nécessairement se projeter de plus en plus dans le quotidien et les habitudes de ces auditeurs. Pour être sûr de proposer le son le plus adapté à l'amateur et ainsi lui faire prolonger son temps d'utilisation du service, les grandes plateformes de streaming musical ont alors recours à la curation algorithmée.

Si les plateformes de streaming orientent ces données dans la « jungle de contenus en ligne »⁶² grâce à ces recommandations algorithmiques, pourraient-elles créer un risque direct sur la diversité culturelle et la construction des goûts ?

58 Anderson, C. (2006) *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*. New-York, USA : Édition Hyperion.

L'américain Chris Anderson énonce en octobre 2004 le concept de la Longue Traine qui stipule alors que dans un environnement numérique, la culture est « une immense bête en mutation, dont la queue a pris une ampleur disproportionnée par rapport à la tête et au tronc ». Alain Brunet fait un parallèle de ce concept avec la production d'oeuvres musicales. Ainsi la tête et le tronc représentent les superstars, les productions de masse, les « Top Artist » alors que la queue est constituée d'une grappe de production de nichedont la somme des publics est plus importante que le grand public à qui sont destinés les produits mainstream et les tubes. Il existe alors une confusion sur l'idée du grand public, du vrai monde, de ce qui intéresse vraiment les gens.

59 <<https://www.economist.com/briefing/2009/11/26/a-world-of-hits>>. Consulté le 7 octobre 2018.

60 <<http://www.masterton.co.uk/2016/07/i-feel-it-in-my-fingers/>> Consulté le 18 novembre 2018.

61 Ibid.

62 <<https://usbeketrica.com/article/comment-algorithmes-illusion-gouts-musicaux?fbclid=IwAR3WjrjYQIRMT-pzrObGUQvngfJdZoFuNa6bM6PJS8fkmoAX3WR6oH2gkQ>>. Consulté le 16 novembre 2018.

Ici, les algorithmes de programmation ont par définition une intention, proposer à l'auditeur ce qu'il souhaiterait entendre. On distingue alors différents procédés dans la gestion algorithmique de la recommandation de contenus. Parmi les plus récurrents on trouve l'analyse de l'empreinte audio (ou *Audio FingerPrint*⁶³) qui analyse une oeuvre musicale numérique selon son spectre audio. Le moteur de recherche Qwant Music, lancé en juin 2018, met en avant ce procédé⁶⁴ or à l'heure actuelle, cette approche de recommandation ne fait pas sens. Essayez d'écouter un premier morceau pour voir ce que la plateforme vous propose ensuite : savoir, grâce au spectre audio, que le morceau que j'écoute actuellement contient 17 fois l'accord si bémol et 27 accords majeurs en me proposant ainsi un morceau qui s'en rapproche le plus ne fait pas encore ses preuves, les fera-t-elle réellement un jour ? D'autre part on retrouve également l'approche statistique (ou *Recommended System*) qui met en place une association de morceaux en vue d'une recommandation fonctionnant selon des corrélations entre l'écoute d'un premier individu et celle d'un second. Enfin, il faut aussi très vite utiliser les réseaux sociaux. Les *Listening Event* permettent alors à l'auditeur d'associer les informations contextuelles à une écoute. Le *#NowPlaying*,⁶⁵ fruit d'une collaboration entre la plateforme Spotify et le réseau Social Twitter en est un parfait exemple.⁶⁶ Dans ces trois approches d'analyse de la musique en vue de proposer des suggestions musicales à l'auditeur, l'absence de la musicologie semble faire défaut.

L'amateur de musique, s'il aborde sa recherche d'oeuvres musicales de manière passive, sans savoir précisément vers où se diriger aura-t-il tendance à devoir se contenter d'« îlots virtuels confortant ses propres certitudes » et à se tourner vers des contenus musicaux correspondant à ses référents déjà intégrés ou encore à « jeter son dévolu sur quelques micro-tendances » ?⁶⁷ Certaines plateformes comme Spotify ou Apple Music diffusent et promeuvent leurs propres contenus musicaux, ce qui témoigne d'une influence de l'entreprise et compliquent l'idée d'un choix libre et illimité pour les consommateurs.

63 L'analyse de l'index de complexité rythmique, la détection du genre automatique, du mood de la musique ou encore de l'instrumentation.

64 Procédé mis au point en partenariat avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) 65 <<http://dbis-nowplaying.uibk.ac.at/#nowplaying>>. Consulté le 26 novembre 2018.

66 Asmita Poddar, Eva Zangerle et Yi-Hsuan Yang montre dans une étude les possibilités permises par ce resautage multi-plateforme et l'utilisation accrue de systèmes de recommandation basés sur les « #NowPlaying ».

67 Brunet, A. (2018). *La misère des niches*. Chapitre 4. Paris, France : Éditions XYZ.

Ainsi l'identification d'un goût musical de l'auditeur se lie à l'intérêt du prescripteur, la plateforme de streaming. De plus l'auditeur de musique ne sait pas toujours ce qu'il souhaite écouter, ainsi la curation algorithmée tente de conjuguer désirs anticipés et part d'indécision des auditeurs. Or encore une fois l'étude de Beuscart, Mailard et Coavaux⁶⁸ suggère que la figure d'un amateur de musique algorithmisée reste très minoritaire dans les usages et que l'essentiel des écoutes reste encore issu « d'un choix explicite et conscient de l'auditeur ». Ainsi l'étude poursuit que les modes d'explorations actifs et autonomes dominent⁶⁹. Il n'existe donc pas d'« interprétation univoque de l'algorithme » cependant la *promesse* de ces plateformes de renforcer la diversité de la consommation musicale n'est pas prouvée. L'amateur qui utilise ces plateformes comme support d'écoute n'est donc pas fondamentalement amené à diversifier ses recherches et à étendre ses goûts musicaux.

3. CURATION HUMAINE & INDUSTRIE DU STREAMING

Les recommandations humaines, par opposition aux recommandations algorithmiques, semblent produire des relations plus durables avec les musiques découvertes. (Beuscart, Mailard, Coavaux, 2017). Les services de streaming comme Deezer, Spotify ou Apple Music, ont-ils alors compris que la musique relève d'un caractère trop subjectif pour être uniquement compilée par la machine ? Le retour de la patte humaine observé chez nombre de plateformes de streaming tente de le suggérer. Vouloir rendre plus humain le processus de curation de l'oeuvre musicale semblait évident, mais que change-t-il vraiment pas rapport à l'algorithme ? Dans le cas de structures de diffusion de la musique à but mercantile la frontière entre les deux semble poreuse. Finalement quelle différence peut-il y avoir entre un algorithme épaulé par l'humain et un humain épaulé par un algorithme dans ces entreprises ?

En plus des informations de bases, les métadonnées associées au fichier audio numérique permettent, en plus des fournir des informations sur le contenu de l'oeuvre, de retracer la trajectoire d'un fichier, d'identifier les utilisateurs, d'établir des liens pour détecter leurs préférences,

68 Beuscart, J-S. Maillard, Coavaux, S. (2017). *Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur. Une analyse quantitative d'un panel d'utilisateurs de streaming.*

69 Selon l'étude de 4000 individus sur la plateforme Deezer, les écoutes autonomes représentent les 3/4 des écoutes.

leurs goûts et leur type de consommation. Ainsi le grand souhait de ces plateformes vise à développer des techniques de profilage pour mieux comprendre les activités liées à l'écoute musicale, les contextes spatio-temporels, la période de la journée *et cætera*.

Cette capacité à connaître de manière constante les comportements des auditeurs met en lumière de nouvelles habitudes : les auditeurs n'écoutent que des bouts d'album qu'ils organisent ensuite dans des playlists personnelles. Très vite des plateformes comme Deezer ou Spotify passent alors de la promotion d'album à une mise en avant de la playlist. Nous avons vu que cette décomposition de l'album au profit de l'écoute de l'entité avait commencé dès le milieu des années 1990 et la naissance du partage de musique dématérialisée. Et après plusieurs années de multiplication des canaux de diffusion de la musique sur Internet, à travers le téléchargement, puis le streaming audio, la « parcellisation »⁷⁰ des oeuvres musicales se voit finalement réunifiée au sein de la playlist. Mais les playlists des amateurs sont souvent incomplètes ou inachevées alors ces plateformes doivent en créer de toutes pièces, malheureusement. Et le succès de certaines playlists devenues des genres à part entière ne joue pas en faveur de l'ouverture musicale : On pense alors à l'apparition du *Rap Caviar*⁷¹ ou de la *Pop Champagne*⁷² popularisée grâce aux playlists des plateformes de streaming légal. C'est aussi l'avènement des playlists *Mood* principalement basé sur le *background listening*. Est-ce une forme de retour à la musique fonctionnelle⁷³ ou d'un assemblage destiné à occuper l'air ambiant en se faisant oublier ? Que serait le modèle d'analyse des courbes de fatigue mis en place par la société Muzak dans les années 30 avec les algorithmes de Spotify aujourd'hui ? Dans ce type d'écoute l'amateur prête alors très peu d'attention à ce qu'il est en train d'écouter. On parle alors de moments sonores distants⁷⁴ ou *background listening*. Tia DeNora parlait de « bande originale de notre quotidien fatigué »⁷⁵.

La course au streaming a très vite laissé place à une course à la curation⁷⁶, à la prescription, mais ce rôle fut donné à des algorithmes mis

70 terme employé par Pierre-Jean Benghozi dans un entretien accordé au magazine Usbek & Rica <<https://usbeket-rica.com/article/comment-algorithmes-illusion-goûts-musicaux?fbclid=IwAR3W7rkYQIRMTpZrObGUQvngJuDZ-oFuUnA6bM6PJS8fkms0AX3WR6oH2gkQ>>. Consulté le 3 novembre 2018.

71 L'un des playlists les plus populaires de la plateforme Spotify avec 9 millions d'abonnés soit un peu moins 20% des abonnés. <<https://www.theverge.com/2018/3/1/17067530/tuma-basa-rap-caviar-playlist-spotify-leaving>> Consulté le 12 novembre 2018.

72 <<https://open.spotify.com/playlist/1tB9XqQB0obH4cAoIglYli>>. Consulté le 13 novembre 2018.

73 Musique favorisant la cadence ou la concentration dans le cadre d'une activité. Les exemples les plus connues sont les chants religieux des moines du XI^e siècle ou encore les *works song* de la société Muzak.

74 Fanen, S. (2017). *Boulevard du Stream - Du MP3 à Deezer, la musique libérée*, Chapitre 6, Paris, France : Le Castor Astral.

75 DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge, USA: Cambridge University Press.

76 Le « rôle de curation » est un terme de plus en plus populaire dans le discours de l'industrie. Voir Martel, F. (2015) *Smart, Enquête sur les Internet*, Paris, France : Champs-Flammarion.

en place par des informaticiens et non des musicologues. Cependant, tout comme l'algorithme n'est jamais neutre, le curateur humain n'est pas nécessairement à même de proposer un contenu, sous forme de playlist ou de recommandations, qui soit forcément plus pertinent. Par exemple chez Spotify, des curateurs se chargent de créer des playlists hebdomadaires ou mensuelles. Mais sans transparence du mécanisme en place derrière tout cela, l'utilisation de la curation humaine semble s'inscrire dans la continuité de l'enjeu des grandes plateformes commerciales, de faire en sorte que le consommateur écoute le plus longtemps possible, qu'il ne se lasse pas.

Prenons aussi l'exemple de la plateforme Stingray Music qui compte 138 millions d'utilisateurs dans le monde. Celle-ci défend de ne pas proposer un service de curations musicales basé sur des algorithmes. Sur le site de Stingray Musique on peut lire le descriptif suivant : « Notre équipe de programmeurs musicaux chevronnés développe avec amour des chaînes déclinées dans tous les styles les plus populaires. Nous faisons tout le travail à votre place afin de vous ouvrir une porte sur un monde de découverte musicale extraordinaire ». Or si l'on regarde de plus près les différentes chaînes de genre et sous-genre proposées, le contenu concernant par exemple les musiques électroniques semble bien décevant. Rappelons qu'avant d'être une application mobile, l'activité principale de l'entreprise est de proposer des musiques d'ambiance pour de nombreuses compagnies comme McDonald's. Le PDG de Stingray a au moins le mérite d'affirmer que le service s'intéresse au « 90% de la population qui veulent une musique non interactive qui reste passive »⁷⁷. Et puis certaines affaires de *Payola*⁷⁸ ont terni la légitimité de la curation humaine à l'interne des grandes plateformes de streaming. Ainsi des cas d'incitations financières ont fuit dans la presse, révélant que certains playlisteurs influents auraient touché des redevances pour favoriser tel ou tel morceau.⁷⁹

77 Eric Boyko, PDG de Stingray dans un entretien accordé au magazine canadien La Presse <<https://www.lapresse.ca/techno/applications/201507/06/01-4883522-stingray-va-lancer-une-application-de-lecture-en-continu.php>> Consulté le 10 novembre 2018.

78 Historiquement, la Payola un système de pots de vin versés par les maisons de disques à de nombreux DJ et réseaux de radios pour s'assurer de la bonne exposition de leurs titres. <<https://lesjours.fr/obsessions/la-fete-du-stream/ep14-playlists2/>> Consulté le 25 novembre 2018.

79 <<https://www.billboard.com/articles/business/6670475/playola-promotion-streaming-services>> Consulté le 07 novembre 2018.

→ Naviguer sur Deezer, Spotify ou Apple Music est-ce donc juste une manière de consommer ce qu'une industrie prévoit pour nous ? Ou est-ce autre chose ? Les chiffres sur la concentration de l'écoute au sein de ces plateformes questionnent sur leur rôle de nouveaux curateurs commerciaux. Managés par un business de la musique, celle-ci ne semblent pas favoriser les découvertes de contenus inédits et surprenants pour l'amateur.

Les productions dites de niches, semblent perdre en visibilité, ne pouvant rivaliser avec *l'empire du clic*. Celui-ci, prôné par les grandes industries du streaming nécessite un auditoire énorme qui influence alors les médias traditionnels, anciens prescripteurs de musique, qui ont alors eu tendance à abandonner les musiques dites « spécialisées ».⁸⁰ Même les dites recommandations humaines n'ont pas permis un accès plus large aux oeuvres. Alain Brunet⁸¹ parle de « l'innovation disruptive »⁸² comme étant au service des gestionnaires et leaders d'entreprises. Selon lui, les apports dans l'expérience du streaming apportés par les plateformes comme Napster, BlogMusik ou Radio. Blog.Club, ont fait indirectement le lit des futures grandes entreprises du streaming actuel, de telle sorte que ceux-ci ont pu concevoir et mettre en place « leur arsenal de disruption massive » (Brunet, 2017).

Alors que la mise à disposition de contenus musicaux a connu une croissance exponentielle depuis la fin des années 90, la diffusion de ceux-ci a connu un effet inverse, puisque aujourd'hui, la diffusion de ces biens culturels se concentre sur quelques grandes entreprises du streaming qui favorisent la diffusion d'une palette d'artistes toujours plus restreinte. Accompagnant cet *âge de l'accès* (Rifkin, 2000), l'offre musicale toujours plus grande peut également conduire certains amateurs à aborder la musique de manière verticale plus qu'horizontale. Les convictions des fondateurs de Napster quant à la fin de cette verticalité dans l'expérience de la musique chez l'amateur seraient alors mises à mal. Ainsi la révolution de la barre de recherche de Napster a montré ses limites.

En 2018, 176 millions de personnes sont abonnées mensuellement à des services de streaming de musique payante mais ceux-ci passent une grande partie de leur temps à interagir avec la musique de manière solitaire. Les plateformes de streaming musical observées précédemment ne permettent pas à ces utilisateurs de converser, de débattre, de critiquer au sein de leurs écosystèmes.

80 Brunet, A. (2018). *La misère des niches*. Chapitre 7. Paris, France : Éditions XYZ.

81 Ibid.

82 Pour rappel, le concept d'innovation disruptive fut popularisé en 1997 par de Clayton Christensen. Ce type d'innovation formulé Christensen signifie l'apparition d'un service nouveau qui suscite de nouveaux usages et transforme le marché en profondeur avec des modèles économiques radicalement différents.

(RE)DÉCOUVRIR À L'ÈRE DE L'ABONDANCE

1. DONNER DE LA VISIBILITÉ AUX MUSIQUES DE « NICHE »

La scène de musique électronique et plus particulièrement la scène liée au mouvement des raves parties, fut longtemps négligée par la presse musicale traditionnelle. Seuls quelques disquaires spécialisés, le plus souvent majoritairement dans les grandes villes permettaient alors aux amateurs de ce genre ainsi qu'aux *Disc-Jockeys* (DJ) de trouver ce qu'ils cherchaient. La possibilité de trouver ainsi des sorties house et techno sur Internet permet aux musiques de la scène d'élargir leur public, tant hors des grandes villes qu'à l'international. F communication, label fondé par Laurent Garnier et Eric Mauraan, est l'un des premiers à proposer la majeure partie de son catalogue en téléchargement sur Internet dès l'année 1998. Des blogs spécialisés apparaissent peu de temps après pour mettre en avant cette scène (comme la plateforme Ars Technica apparu en 1998), ou plutôt cette culture que la presse traditionnelle et les pouvoirs publics continuent de voir d'un mauvais oeil. F communications renoue avec un principe simple, mais oublié par l'industrie musicale, à savoir renouer le dialogue entre l'artiste et le public, de manière sincère et réelle.

Le succès grandissant de plateformes comme Napster et la présence accrue de forums à travers le globe permettra de voir apparaître de nombreuses communautés de musique en ligne rassemblées autour de musiques dites de niche qui se prêtent à rêver « d'un monde musical qui ne serait pas verrouillé par les intérêts économiques de quelques grandes entreprises internationales qui dictent leurs conditions »⁸³. Pour avancer, la musique a besoin d'un monde souterrain bouillonnant, sans barrière morale et commerciale. Et l'activité productive de l'amateur critique doit donc réinventer de nouveaux modèles pour se réapproprier l'expérience musicale.

Quand Yves Riesel, fondateur de la plateforme de streaming Qobuz se dit plus préoccupé par la situation et l'avenir économique des musiciens, tentant de rendre coupable la « mouvance militante de l'open

83 Fanen, S. (2017). *Boulevard du Stream - Du MP3 à Deezer, la musique libérée*, Chapitre 4. Paris, France: Le Castor Astral.

***Il n'existe de musique
en dehors des pratiques
sociales qui l'exercent,
des discours
qui la commentent,
de tout ce qui la réalise.***

Denis Laborde

Des passions de l'âme aux discours de la musique (1994)

source »⁸⁴ dont l'activité du *peer-to-peer* a fait partie, on observe alors une profonde distinction dans l'acte de création musicale, entre activité sociale et activité économique. La communauté d'amateurs des Chineurs que nous allons voir par la suite ne semble pas placer au centre du débat cette deuxième approche, mais plutôt se placer sur l'aspect social de la musique, de manière passionnée et le plus souvent bénévole. Une certaine liberté, dont nous allons tenter de voir les bénéfices et les limites rencontrés.

2. LES RÉSEAUX SOCIAUX COMME CADRE D'UNE ACTIVITÉ COLLECTIVE

Le développement des réseaux d'affinités s'est d'abord opéré au cours des années 90 (IRC puis les blogs et les plateformes Wiki), mais c'est l'apparition des premiers réseaux sociaux de masse au milieu des années 2000 qui fera exploser ce réseautage inter-humain. Et Facebook constitue aujourd'hui le média social le plus puissant.⁸⁵

L'apparition de ce réseau social a permis d'accentuer et d'ouvrir à un plus grand nombre d'amateurs la possibilité de se rassembler autour de communautés d'intérêt. On parle alors de « processus social interactif ». Les internautes, et dans notre cas les amateurs de musique, peuvent alors collaborer avec une « facilité nouvelle » pour échanger, partager et communiquer sur ce qui les rassemblent. Ceux-ci ont désormais accès à une « tribune nouvelle » : Les opinions, réactions et affirmations de chacun peuvent maintenant circuler librement « partout sur la place publique »⁸⁶.

Un exemple intéressant de collaboration sur cette plateforme qui rivalise voire dépasse certaines technologies existantes se trouve dans le groupe de *Track ID*⁸⁷ : La documentation ou l'identification d'oeuvres issues de pratiques de mashup en musique⁸⁸, de remix, d'edit, ou de DJ set, ou la réappropriation de fragments d'oeuvres musicales pour créer de nouvelles oeuvres est difficilement gérable aujourd'hui par les technologies de reconnaissances musicales. Tenter

84 <<https://live.mamafestival.com/user/event/9154>>. Consulté le 15 octobre 2018.

85 Quatorze ans après son apparition, il mobilise aujourd'hui une communauté de 2,27 milliard d'utilisateurs actifs chaque mois. (Source Zephoria, Rochester, NY <<https://zephoria.com/top-15-valuable-facebook-statistics/>> consulté le 21 novembre 2018)

86 Brunet, A. (2018). *La misère des niches*. Paris, France : Éditions XYZ.

87 littéralement « les identités des morceaux ».

88 « Les mashups sont des compositions uniques composées d'éléments provenant d'une ou plusieurs chansons appartenant à des genres ou périodes disparates. » Prior, N. (2012). Musiques populaires en régime numérique : Acteurs, équipements, styles et pratiques. pp. 66-90. *Réseaux*, 172.(2).

de le faire reviendrait à installer des feux de circulation dans toute la galaxie (Brunet, 2017). Certaines technologies de reconnaissance musicale⁸⁹ témoignent alors de leurs limites dans ces circonstances. Seul le travail à grande échelle de communautés d'amateurs pourrait alors constituer ces « feux de circulation ».

Prenons l'exemple des groupes de *Tracks ID*^[fig.3] sur la plateforme Facebook. Ces groupes ont pour but de permettre à l'utilisateur de retrouver un morceau de musique que celui-ci aurait entendu lors d'un concert, ou toutes autres manifestations physiques, mais que les technologies de reconnaissance musicale ne lui auraient pas permis d'identifier. En publiant alors un extrait vidéo sur le groupe de la plateforme sociale, une communauté d'utilisateur apporte alors l'information souhaitée. Il est très rare de voir une requête sans réponse. En mai 2015, le groupe *The identification Of Music Group*⁹⁰ est ainsi créé par l'anglais Daniel Rothwell. Une autre communauté francophone, qui a réuni les amateurs de musique, plus précisément de musique électronique, à se rassembler pour mettre en commun leur savoir est le groupe *Techno Drama*⁹¹ fondée en octobre 2015 qui compte aujourd'hui 26000 membres. Il y a aussi l'idée pour ses membres de faire ressurgir les souvenirs et faire revivre une expérience passée sur le dancefloor⁹².

Dans l'article *Et si l'amateur se réalisait dans la société numérique ?*⁹³, Lionel Arnaud analyse l'« éthique hacker », prônant la « liberté d'échange de l'information et des connaissances » ainsi que la « libre coopération », et défend que cette notion peut s'appliquer à n'importe quel domaine de l'activité culturelle humaine, comme la musique. Ainsi sur la base des enjeux prônés par les militants du logiciel libre (appelés libristes) et du *Web participatif*, l'échange de biens culturels ou d'informations concernant ces biens permettait à l'amateur de musique d'augmenter sa « capacité d'agir » et ainsi de construire avec d'autres amateurs « une représentation plus riche et autonome du monde ». Ainsi tout comme la mouvance des *makers*, l'amateur a pu « se rendre de plus en plus visible en investissant dans ses activités bénévoles des manières de faire qui ne sont pas très différentes du

89 La société Shazam propose l'application la plus populaire dans ce genre de pratique.
90 <<https://www.wired.co.uk/article/identification-of-music-facebook-group-shazam-with-human-ears>>. Consulté le 28 octobre 2018.

91 Cette autre « tribu numérique » s'est posée à contrepieds d'un autre groupe *Weather Music Festival*. Le but de ce premier groupe était de rassembler les participants du festival à échanger les sons entendus lors de ce festival qui se tient chaque année à Paris. *Techno Drama* a voulu étendre cette pratique à l'ensemble des festivals.

92 Notons que certains clubs et discothèques ont instauré l'usage de pastilles sur les caméras et flashes de smartphones pour éviter d'une part les nuisances produites par les flashes lors de concert ou de performances musicales mais également pour conserver un rapport direct à la soirée, coupé des réseaux sociaux.

93 Arnaud, L. (2018). « Et si l'amateur se réalisait dans la société numérique ? ». p. 134-140. *Nectart*/1 (N° 6).



Dan Britt

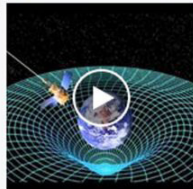
10 December 2015

Alright boys and girls, if you can guess this one it will make my week. Heard at Deep Medi Weekender in Bristol, I think Kaiju Vs Tunnidge was playing. Essentially the song was the most intense and loud thing i've ever heard, incredible booming bass but the most striking feature of the song was the insane high pitch 'wub', it wasn't a 'wub' sound so to speak but has that sort of characteristic. The 'wub' started off fairly high and then as the song progressed it went up a few octaves until it started to pierce your ear. Can't give you any more information than that i'm afraid! *If i pluck up the courage i'll do a humming video* Cheers!

EDIT I've added a hum, when i make the "mnnmanamnamna" sounds, that is indicating the wub is no longer one long note but several single wubs close together. As you can tell I am fairly desperate to find this tune! Thank you!



Oilly Bourne <https://www.youtube.com/watch?v=rTSPtobydc>



Kromestar - Gravity

Erm....

<https://soundcloud.com/kromestar/kromest...>

YOUTUBE.COM

Like · Reply · 24 · 10 December 2015 at 14:00



Connor Freestone YES

Like · Reply · 10 December 2015 at 14:01



Harry Devenny MAN LIKE OLLLLLLLLLLLLLY

Like · Reply · 10 December 2015 at 14:05



Write a reply...



Dan Britt !!!!!!!!!!!!!

Like · Reply · 1 · 10 December 2015 at 14:01



Dan Britt Oilly mate, give me your bank details I'll chuck over a fiver, thank you so much bro!!!!!!!!!!!!

Like · Reply · 9 · 10 December 2015 at 14:02



Connor Freestone Thank god you posted it its been driving me nuts all morning i knew i knew the tune as well

Like · Reply · 10 December 2015 at 14:02



Chris Welham Yes finally, been going insane trying to find this

Like · Reply · 10 December 2015 at 14:03



Joe Sackur Oh my fucking God

Like · Reply · 1 · 10 December 2015 at 14:05

[fig. 3] Publication de Dan Britt dans le groupe
The Identification Of Music Group (décembre 2015)

travail professionnel. L'amateur de musique peut se voir qualifier de « pro-ams », terme employé par Arnaud qui serait la contraction de « professionnel » et « amateurs ».

3. DU CRATE DIGGING AU SOCIAL DIGGING : LES CHINEURS

Si la volonté de plaisir personnel dans la découverte de nouvelles musiques est primordiale, l'aspect social est tout aussi important dans la pratique du social digging puisque celui-ci consiste à partager des oeuvres musicales en communauté sur les réseaux sociaux. Ici ce n'est plus la qualité audio, prisée par la communauté des *Onikers*, qui règne mais la recherche de musiques inconnues, surprenantes. Le terme « Chineurs » s'inspire directement du verbe chiner, signifiant « chercher des occasions chez les brocanteurs, les antiquaires, dans les marchés aux puces »⁹⁴. Les années à *fouiner* les disques rares, sur Internet ou chez un disquaire des membres fondateurs ont donc inspiré ce nom. En anglais, cette pratique de recherche de morceaux et d'albums quasi-inconnus chez un disquaire s'appelle le *crate digging*⁹⁵, et elle était largement répandue dans la scène Hip-Hop américaine. La recherche de disques et d'enregistrements sonores permet de (re) découvrir des mouvements musicaux ayant évolué en marge des circuits de diffusion médiatiques. Le musicien américain Josh Davis, sous le nom de scène de DJ Shadow produira l'album *Endtroducing* (1996), qui est considéré comme une « pierre angulaire » de la pratique du *crate digging*. Ce disque est alors perçu comme « un hommage aux musiciens passionnés tombés dans l'oubli collectif ».⁹⁶

En septembre 2014, Quentin Courel, Anthony Gboy et Vincent Hardy tous trois originaires de la ville de Lyon en France, créent la communauté Chineurs de House (CDH) à travers un groupe d'amateurs sur le réseau social Facebook. Depuis quelques années, ils organisaient mensuellement des soirées au bar lyonnais le 42, où l'idée était simple : faire découvrir des morceaux ou albums inconnus du grand public issus de la musique house des années 1990. Ils qualifient alors

94 Définition du dictionnaire en ligne Larousse. < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chiner/15384>>. Consulté le 17 novembre 2018.

95 Plus précisément, ce terme vient du *crate digging* une démarche alternative au mouvement Hip-Hop entre 1988 et 1995. Littéralement « l'art d'accumuler de la poussière millésimée provenant des bacs de disque sous ses ongles » <<http://www.hiphopcore.net/articles/41-article-le-crate-digging-une-partie-integrante-du-hip-hop.htm>>. Consulté le 26 octobre 2018.

96 Ibid.

ces morceaux ou trouvailles de *pépites*. Ce terme entrera par la suite dans le lexique de tous les membres appartenant à la communauté des Chineurs. Le but premier du groupe social était de rassembler les amateurs de house lyonnais pour qu'ils puissent continuer à échanger et à partager ces *pépites* en dehors des soirées au bar le 42.

Lorsque la communauté CDH apparaît sur le réseau social Facebook, il existe déjà depuis le mois de juin 2013 un autre groupe appelé *Sound of the Underground*, le principe est sensiblement le même, une communauté d'amateurs qui se partage ses dernières trouvailles musicales, or les fondateurs de la communauté CDH remarquent alors que beaucoup trop de sons circulent quotidiennement sur ce groupe et que certaines publications s'éloignent parfois de ce qui pourrait être considéré comme du réel *Social Digging*.⁹⁷ C'est ainsi que les créateurs de ce groupe instaurent des règles collectives à travers un manifeste, pour créer une organisation autour de cette communauté, garder un contrôle sur la qualité et la cohérence des oeuvres postées et ne pas laisser le groupe à la merci de la publicité. Celles-ci sont mentionnées lorsqu'un internaute souhaite rejoindre la communauté^[fig.4]. Bien que la formulation varie légèrement d'un groupe à l'autre, ces règles tiennent sur 4 principes :

- Chaque membre ne peut poster qu'une découverte par jour.
- Chaque publication doit correspondre au genre correspondant au groupe. Les mixtapes, les sets, les événements, et l'auto-promotion ne sont pas tolérés.
- Chaque membre doit également veiller à ce que sa publication n'ait jamais été postée, pour se faire, les modérateurs insistent sur l'utilisation de la barre de recherche du groupe pour consulter les archives du groupe.
- Enfin, les modérateurs veillent à ce que les agressions ou oppressions de toutes sortes n'aient pas leur place sur le groupe.⁹⁸

97 Terme, dans la définition liée à la musique, dont il est difficile de remonter à la première utilisation mais qui semble être apparue pour qualifier les pratiques issues de la communauté des Chineurs.

98 Les modérateurs ont aussi pour rôle de prévenir du « vandalisme virtuel ». Cette pratique n'est pas nouvelle puisqu'elle existait déjà sur les forums issus de l'IRC. Concernant le terme de « vandalisme virtuel » voir : Crozat, D. (2009). « Violence en espaces hyper réels ». pp. 478-497. *Annales de géographie*, n°669,(5).

Le groupe va bientôt s'étendre au delà des frontières de la ville de Lyon et ainsi recruter des modérateurs à travers toute la France. Très vite de nouveaux groupes apparaissent, comme Chineur de techno (CDT) en novembre 2014, Chineur de Rap (CDR) en janvier 2015, Chineur des Origines (CDO) en juin 2015 ou Beau Mot Plage (BMP) en mars 2016. Ces communautés en ligne s'agrandissent, passant de 200 membres à 45000 membres en 4 années, comme dans le cas des CDH⁹⁹. Ceci s'explique par la facilité d'accès à la découverte et l'échange de musique sur ce groupe Facebook.

Ici, le partage, et par extension, ces groupes de partage souhaitent éviter la « rétention d'informations et la monopolisation de la connaissance par les médias musicaux, qui mène souvent une scène à sa propre perte »¹⁰⁰. Ils expliquent alors défendre une liberté de créer et de partager de la musique de niche sans les contraintes et barrières imposées par l'industrie de la musique. Tout comme la plateforme RateYourMusic, qui était historiquement plus spécialisé dans le genre du rock, le but de ce groupe doit être d'élever la connaissance et le goût de ses membres, de favoriser l'interaction, les commentaires et les analyses.

Cependant la publication d'oeuvres musicales sur les groupes de la communauté n'est pas réellement libre. Ainsi chaque publication passe à travers un filtre, validée ou non par une équipe de modérateurs. Ces filtres permettent d'éviter les cas de *repost*, règle du groupe qui se trouve parfois transgressée mais qui permet de conserver des publications nouvelles. Un groupe fait exception, celui de BMP qui ne possède pas de filtre. Son créateur et également administrateur, Thomas Chauveaux, explique que cela tend à responsabiliser la communauté, que le rôle d'administrateur s'opère alors directement entre les différents membres, signalant eux mêmes un cas de *repost* ou tout autre problème contraire aux règles du groupe. Les filtres ont aussi pour but de réguler le nombre de publications quotidiennes pour que les membres de la communauté aient le temps d'écouter l'ensemble des publications du jour et ne se retrouvent pas noyés face à trop de contenus. (Chauveaux, 2017).

De plus les modérateurs des différents groupes proposent chaque dimanche une journée à thème focalisée sur un artiste ou un label. Une fois la journée terminée, cette recherche collaborative est archivée dans une playlist accessible sur la plateforme Youtube. Les modérateurs de chaque groupe apportent une grande importance pour ces journées à thème hebdomadaire : Le but étant de pousser

99 CDT compte en novembre 2018 28269 membres , CDR 33371 membres et CDO 14501 membres.

100 Dans une interview issue du magazine en ligne Trax <<http://fr.traxmag.com>>. Consulté le 17 octobre 2018.



Chineurs de House

Groupe fermé · 42,1 K Membres

Vous devez répondre aux questions des administrateurs. Cela leur permet de vérifier les demandes d'adhésion. Ils seront les seuls à voir vos réponses.

Questions · 3

Salut et bienvenue chez les Chineurs de House! Pour que le groupe reste structuré on a mis en place le commandement des chineurs. Répond simplement OK à chaque fois!

OK

1/ Pas plus d'une publication par jour tu posteras 2/ Checker la barre de recherche (sur la gauche) avant de poster pour éviter un repost tu iras 3/ Toute forme d'autopromo tu éviteras

OK

Envoyer aux administrateurs

[fig.4] Questionnaire pour rejoindre le groupe CDO (octobre 2018)

la communauté à axer ses recherches vers des genres et sous-genres musicaux moins connus, moins populaires, pour que la communauté sorte de sa zone de confort, en somme «garder les membres actifs pour ne pas qu'ils s'ennuient». (Chauveaux, 2017). Cependant, si ces journées à thème se veulent plus précises, il est important, rappellent les fondateurs du groupe, que les membres ayant une connaissance «plus étroite» puissent néanmoins participer. Ainsi certaines journées se veulent plus accessibles, ce fut notamment le cas avec les journées «classiques». L'idée étant de rappeler aussi les œuvres iconiques, fondatrices, importantes, d'un sous-genre, d'une scène ou d'un contexte historique précis. Lors de journées à thème, la communauté est invitée à poster le contenu avec un #. Le but étant de mieux archiver et retrouver les ressources issues de ces temps de recherches spécifiques sur la page du groupe.

Enfin, chaque mois, les différents groupes de la communauté valorisent la création musicale à l'intérieur même des groupes. Ce sont les *Producer Day* Ainsi chaque membre de la communauté peut partager une de ses productions musicales en précisant les outils utilisés, ses influences et une courte biographie sur sa pratique de créateur. A l'issue de cette journée, les productions ayant récolté le plus d'approbations de la communauté (identifiées grâce aux mentions «j'aime») sont de nouvelles soumises aux votes de la communauté. Après une semaine de vote, la production musicale retenue est mise en avant et surtout se voit être publiée sur le label de la Chinerie créé à cet effet. Cette formation réciproque entre création musicale, communauté et amateur rappelle que tout comme l'amateur a écrit la musique, l'histoire de la musique a produit ses amateurs. (Hennion, 2006). Ces concours permettent alors «un discernement auditif et encourageant à l'expertise à travers une forme participative d'appropriation» (Michealise, Parti, 2015).^{→101}

4. LES OUTILS DE LA COMMUNAUTÉ

Chaque groupe propose mensuellement un regroupement des meilleures trouvailles recensées sur le groupe^{→102} archivées également dans une playlist sur la plateforme Youtube.^{→103}

101 Le propos de Michealise et Parti était initialement porté sur les concours de Remix en ligne sur le site *indabamusic.com*

102 par rapport à leur popularité jugée grâce au nombre de mentions «j'aime».

103 Youtube reste la plus grande source d'œuvres musicales. Elle comptabilise en juillet 2018 1,5 millions d'abonnés. De plus, 82% des visites sur Youtube concerne la musique. Depuis son apparition, personne ne s'est opposé à la croissance de Youtube, bien que celle-ci ne respecte pas les droits d'auteurs, cependant elle offrait un moyen de

Les playlists mensuelles une fois créées ne peuvent plus être modifiées, seul le groupe BMP permet de continuer à alimenter une dite playlist. Cela est rendu possible par l'utilisation de # permettant de rajouter un contenu éventuel à une playlist. Cela rappelle les *Listening Event*, mais s'appliquant ici dans un but d'archivage de l'information. Ce système de *tag*, ce sont les membres de la communauté qui se le sont approprié, en ce sens la communauté a apporté de nouveaux usages et comportements à l'amélioration du fonctionnement du groupe. Notons également que l'ensemble des publications sur ces groupes est composé d'oeuvres musicales issues quasi-exclusivement des plateformes Youtube et SoundCloud.

Sur le groupe CDH, on compte 88% des publications issues de Youtube, 10% issues de SoundCloud et 2% issues de tierces. Dans le cas de CDT, 73% des oeuvres proviennent de Youtube, 21% de SoundCloud et 3% de bandcamp.com. Sur CDR, 91% proviennent de Youtube, 8% de SoundCloud et 1% de Bandcamps¹⁰⁴. Seul le groupe des CDO se distingue car la totalité des oeuvres musicales présentes dans les publications sont issues de la plateforme Youtube. L'explication peut se trouver dans la nature des genres musicaux acceptés au sein de ce groupe : Jazz, Blues, Soul, Funk, Disco, Afrobeat et Bossa Nova, dont la plupart des productions remontent à l'ère du disque. En effet, une grande partie des oeuvres musicales rippées¹⁰⁵ fut mise à disposition sur la plateforme Youtube¹⁰⁶ agissant alors en tant que facteur central dans la création et le maintien de la communauté en ligne (Waldron, 2011)

Concernant les journées *Producer Day*, les oeuvres postées par les membres de la communauté sont quasi-exclusivement issues de la plateforme SoundCloud.¹⁰⁷ Bien que majoritairement utilisée comme plateforme de streaming musical aujourd'hui, SoundCloud fut historiquement créé pour mettre en ligne des oeuvres musicales de musiciens non-professionnels afin de les partager, les commenter et surtout obtenir des retours d'internautes. Culturellement, SoundCloud fut également un pionnier sur le web en portant la culture du remix, de la mixtape et du sample dans l'ère du numérique. Si le service est lieu d'écoute, c'est aussi un lieu de partage, d'échange, de critique et de collaboration entre musiciens.¹⁰⁸ La plateforme Sound-

diffusion et de visibilité dont tout le monde a bénéficié mais qui ont accru sa domination.

104 Chiffres issues du mois de novembre 2018 sur l'ensemble de ces groupes.

105 Terme signifiant la numérisation d'une oeuvre musicale enregistrée sur un support physique comme les *Compact-Disc*, *Vinyl* et cassettes.

106 celle-ci étant moins regardante sur la nature des droits d'auteurs ce qui n'exclut pas de voir certains contenus disparaître suite à une réclamation pour droit d'auteur.

107 Plateforme créée en 2007 par Alex Ljung et Eric Wahlforss.

108 Cet idéal a été mis à mal ces dernières années par des labels soucieux de protéger la propriété intellectuelle des artistes qu'ils avaient signée. Ne comprenant pas l'importance du *remix* dans la culture musicale, les majors ont

Cloud a énormément favorisé les artistes de musique électronique et de nouveaux courants dérivés des scènes hip-hop et électroniques (comme l'*Internet Wave*, le *Cloud Rap*, ou la *Witch House*), a diffusé leurs contenus et à fait émerger de nouvelles scènes.

Enfin, on remarque que contrairement à Deezer, Spotify et Apple Music, les plateformes Soundcloud et Youtube continuent de proposer la possibilité de commenter et d'interagir avec les contenus sur leurs interfaces.


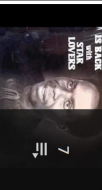
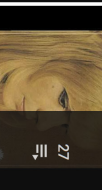





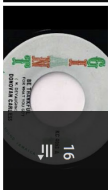
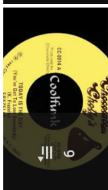



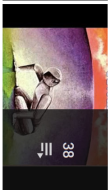




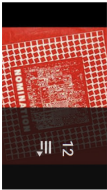

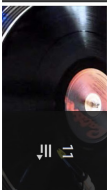

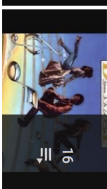

Les limites des outils de la communauté

Mais comment ne pas se perdre dans ce travail d'archivage ? La plateforme Facebook, en tant qu'outil, est-elle adaptée au bon archivage des anciens contenus publiés ? Pas vraiment, et le principe du contenu rassemblé dans un *infinite verticale scroll*, cette timeline chronologique qui caractérise l'interface de Facebook, n'est pas vraiment adaptée à cela. Certaines pratiques telles que le *Up*, qui consiste à ajouter un commentaire avec le mot « *Up* » sur une publication pour voir celle-ci remonter dans la hiérarchie de la page furent alors mises en place au sein de la communauté. Cette pratique reprend alors les propos de Waldron, pour qui la force des *Open Online Communities* sur les réseaux sociaux nécessite une expérience « auto-conçue » : Les premiers utilisateurs concevraient un système pour les utilisateurs ultérieurs ajoutant que le système évoluerait au fur et à mesure de sa construction.

Pour observer les contenus ayant été postés au delà de quelques jours, il n'y a pas vraiment de solution, si ce n'est d'attendre la fin du mois pour qu'un best-of soit publié sous forme de playlist sur la plateforme Youtube^[fig.5]. L'ambition exhaustive des playlists, pour les alimenter avec de nouvelles trouvailles, de nouveaux morceaux qui avaient été oubliés, finalement à la manière du *mythe du digging*, ne s'applique alors pas vraiment dans l'archivage sous sa forme actuellement mise en place. Et l'interface de Youtube n'y aide pas non plus, car hormis la possibilité d'afficher ces différentes playlists par ordre chronologique ou alphabétique, aucune autre fonctionnalité n'aide à l'organisation de celle-ci. Si un membre n'est pas présent au quotidien sur le groupe, il passera alors à côté de contenus et aura peu de chance d'observer le contenu posté en son absence.

porté des coups sévères à SoundCloud. L'entreprise a vacillé, mais n'a jamais chaviré.

[fig.5] Playlist Youtube du groupe CDO (Octobre 2018)

	32		7		27		23		30		15
Blue Note AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (32 VIDEOS)		KC The Funkaholic AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (7 VIDEOS)		#francogalilya AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (27 VIDEOS)		Afrique de l'est AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (23 VIDEOS)		#modemsoul AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (30 VIDEOS)		#jazzfusion AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (15 VIDEOS)	
	138		46		16		9		19		8
South Africa AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (138 VIDEOS)		Summer Latino & Caribbean... AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (46 VIDEOS)		#jazzinjamica AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (16 VIDEOS)		FOCUS : Chocolate Choly's AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (9 VIDEOS)		#zouk AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (19 VIDEOS)		FOCUS : Maurizio Sangnieto AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (8 VIDEOS)	
	25		38		13		12		21		32
#womenedisy AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (25 VIDEOS)		#italodisco AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (38 VIDEOS)		#easternjazz AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (13 VIDEOS)		#brazilianfunk AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (12 VIDEOS)		#jazzfunk AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (21 VIDEOS)		#classicCDOS AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (32 VIDEOS)	
	12		12		11		25		16		15
PRODUCER DAY AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (12 VIDEOS)		#TYDAY AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (12 VIDEOS)		FOCUS : CALIBRE AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (11 VIDEOS)		#kebabday AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (25 VIDEOS)		FOCUS : SOLAR AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (16 VIDEOS)		#Talkboxday AFFICHER LA PLAYLIST COMPLETE (15 VIDEOS)	

Autre fait, l'interaction sur les groupes Facebook fonctionne, le nombre de membres actifs en prouve la popularité¹⁰⁹, mais quand est-il des archives sous forme de playlists Youtube ? Leur succès est moindre, en atteste le nombre de consultations de celles-ci : Une seule playlist, le best of de l'année de CDH a atteint 124289 vues¹¹⁰, mais celle-ci reste une exception. L'autre problème avec la migration de cet archivage sur une autre plateforme est que les anecdotes et les commentaires faits autour de l'œuvre musicale ne sont pas restitués. Finalement, les membres fondateurs du groupe pensent que ce n'est pas « juste lister mensuellement du contenus qui est intéressant mais c'est tout l'échange qui va avec. Si tu n'es pas là sur le moment, tu perds toutes ces traces là, est ce que les gens vont aller prendre le temps d'aller voir les échanges qu'il y avait eu ? »¹¹¹.

La solution est-elle de créer ses propres plateformes ?

Il est clair, que Facebook, en tant qu'outil, n'est pas l'interface la plus adaptée pour répondre au mieux aux besoins de cette communauté, mais la popularité de celle-ci, l'habitude des gens à l'utiliser peut expliquer la nécessité actuelle de continuer à interagir sur cette communauté. Mais les administrateurs des différents groupes ont envisagé en 2016¹¹² de créer une plateforme^[fig.6] indépendante afin de proposer une interface et des outils taillés pour les besoins des pratiques de la communauté (centralisant l'ensemble du contenu actuellement proposé par la communauté ainsi que de nouveaux contenus comme des blogs, des articles, et cætera). Mais ce pari est risqué lorsqu'on regarde l'issue de cette même tentative proposée par la plateforme 22Tracks. Fondé en 2009, cette plateforme est un service de découverte musicale en ligne gratuit qui propose des playlists de 22 musiques, sélectionnées par des DJ basés dans 4 villes. Ces playlists visent à représenter les villes respectives en tant que localités. 22Tracks proposent alors une expérience d'écoute *passive* avec une web radio, plutôt destinée, selon leurs termes, à une « écoute musicale de fond » et aussi de manière plus active en tant que source de découverte pour se « nourrir de la connaissance de quelqu'un d'autre et faire votre propre chose avec » (Nosedrip, 2014).

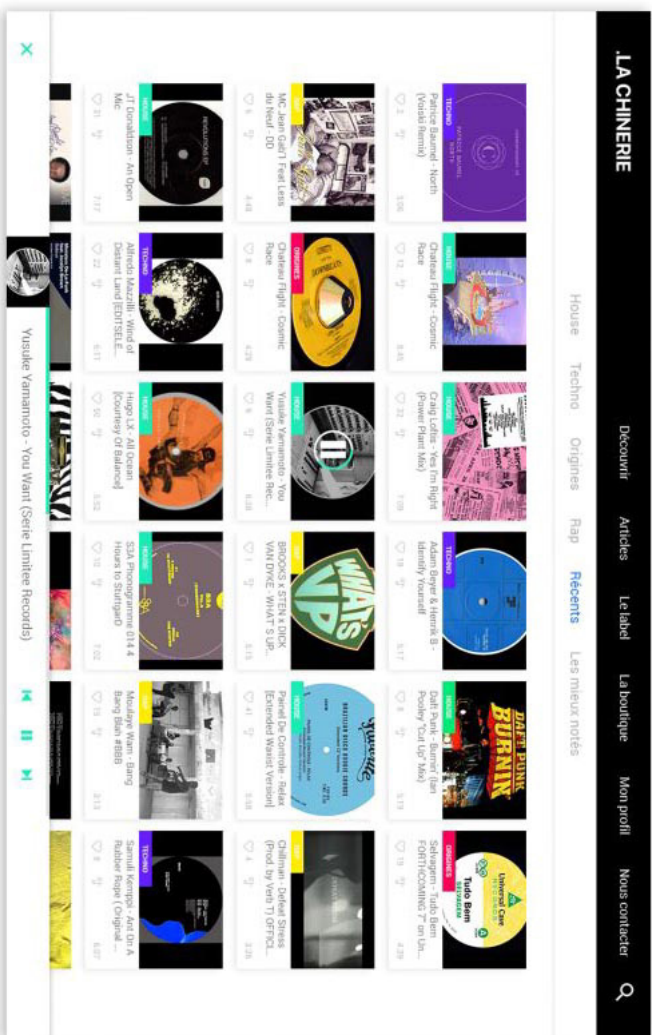
109 Attesté par les statistiques des groupes. (voir page 64).

110 <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLixTGtaJYYz7NMAyOyVRLyGoZvqwj5h5>>. Consulté le 02 décembre 2018.

111 Groupe de recherche en histoire du patrimoine et des musées (HIPAM) (2017). Les chineurs : musiques électroniques, réseaux sociaux, playlist et historicité. [Podcast]. Sur <https://hipam.hypotheses.org/151> [En ligne]. 27 juin 2017. Disponible à l'adresse <https://hearthis.at/1383029/> [Consulté le 12 octobre 2018].

112 Une maquette de cette plateforme fut réalisé par Guénolé Renoux. <<https://guenolerenoux.com/lachinerie/>>. Consulté le 30 octobre 2018.

[fig.6] Maquette d'interface pour la Chinerie, Guénolé Renoux (mai 2016)



Le 25 octobre 2016, 22Tracks annonçait le lancement de sa nouvelle plateforme dont les contenus seraient issus de Spotify et Apple music, justifiant que les coûts d'entretien des serveurs basés sur un service gratuit n'étaient pas envisageables pour la poursuite de l'aventure. Pourquoi le rattachement à Spotify et Apple music a-t-il mené la plateforme à sa perte, un an après ce changement de fonctionnement ?

Le communiqué officiel¹¹³ de ce *shutting down*¹¹⁴, diffusé sur leur site web, nous explique alors que l'aventure de 22Tracks s'arrête après 8 années de « service gratuit de découverte de la musique dirigé par des experts sur ce marché ». Précisant, que ce fut une « belle lutte », cette plateforme musicale « bien-aimée » devait fermer ses portes pour passer à de nouveaux projets. La promesse était pourtant belle : « Notre site Web et nos applications ont donné à des millions d'amateurs de musique à Amsterdam, Bruxelles, Londres, Paris et dans le monde entier l'occasion d'écouter la meilleure nouvelle musique. ». Le communiqué finit par remercier toutes les personnes impliquées dans l'aventure 22Tracks au fil des années et se clôture par un mot d'au revoir sous forme de playlist, accessible depuis Spotify et Apple Music. La passation est faite, la page est tournée, la fin est soudaine. L'aveu d'échec financier n'est pas énoncé mais apparaît clair. Depuis, plus aucune information sur la plateforme si ce n'est des messages de soutien et de remerciements d'utilisateurs.

Pour l'instant Youtube, Facebook ou SoundCloud sont les principaux outils de la communauté. Ils sont les artefacts ou dispositifs matériels qui permettent et renforcent les capacités des membres de la communauté à partager et à communiquer (Waldron, 2017). Ces outils « représentent un changement majeur dans la façon dont la musique est créée et consommée - à partir d'un acte solitaire [...] jusqu'à une entreprise collaborative et créative mondiale ». ¹¹⁵

113 Disponible sur <<http://22tracks.com/>>. Consulté le 16 octobre 2018.

114 Terme qui signifie la fermeture définitive.

115 Peppler, K. (2014). Interest-driven music education: Youth, technology, and music making today. In A. Ruthmann and R. Mantie (Eds.), *The Oxford Handbook of Technology and Music Education*, <<http://ohotame.musedlab.org/t/kylie-pepplerindiana-university-usa/26>>. Consulté le 12 octobre 2018

1. LA CRITIQUE EXPERTE SUR INTERNET

Les longs textes écrits par Lester Bang¹¹⁶, trouveraient-ils encore leur place sur Internet aujourd'hui ? se demandait le journaliste Vincent Thobel¹¹⁷. Internet a vu naître une nouvelle forme de narration, de rédaction et de publication depuis l'ancienne critique musicale s'écrivant dans les colonnes de la presse écrite. Aujourd'hui, nombre de chroniques dédiées à la critique musicale sur Internet ne dépassent pas les 900 caractères, 1500 tout au plus, là où les lignes de Bang occupaient autrefois 30000 signes. Bien sûr il existe toujours des écrits sur la musique, pertinents et rigoureux, disponibles sur format papier et souvent également disponibles en ligne (comme par exemple les revues spécialisées *Audimat* ou *Volume!*). Mais l'approche long format qu'elle soit universitaire, analytique, biographique n'a alors pas pour but de vendre du contenu. Sur Internet, il n'y a pas que la diffusion des contenus culturels qui a explosé et les sites médiatiques d'information musicale ou culturelle ont aussi connu une grande prolifération. Dans ce contexte, la porte d'entrée vers ces « sites spécialisés » s'avère difficilement accessible si l'on s'aventure seul et sans connaissance préalable. Sans compter que la diversification exponentielle des sources d'information va de pair avec « le déclin de la crédibilité de ces mêmes sources » (Brunet, 2017). Exprimée à travers le journaliste, la critique musicale voit alors son espace d'expression réduit, mais est surtout soumise à une course à l'exclusivité qui fait parfois oublier la nature même du propos.

Certaines critiques, ni vraiment amateurs, ni vraiment professionnelles, continuent néanmoins de fournir des regards de qualité sur la musique mais aujourd'hui, bon nombre de blogues maintenus actifs régulièrement et ayant réussi à survivre sont essentiellement professionnels, c'est-à-dire « commandités ou mis de l'avant par des entreprises médiatiques qui y impliquent leurs journalistes et chroniqueurs. » (Brunet, 2017).

116 Célèbre critique de la scène Rock des années 70 notamment pour le magazine Rolling Stone

117 <<https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20160105.RUE1754/le-web-a-t-il-tue-la-critique-musicale.html>> Consulté le 30 novembre 2018.

Le rôle de la critique experte fut longtemps celui de situer un artiste ou une œuvre dans un contexte historique, social ou esthétique. La critique musicale professionnelle lorsqu'elle s'exerce sur des plateformes de presse en ligne a-t-elle pour seul but de faire débattre de la musique et de faire découvrir de nouveaux artistes? Celle-ci peut aussi avoir pour but d'amener les lecteurs à financer une partie de l'industrie musicale (On remarque souvent la présence de lien vers Spotify, Deezer ou Apple Music à la fin de certains articles).

Autant que les référencements algorithmiques peuvent tendre à orienter les goûts et les tendances autour d'artistes familiers, les médias et curateurs professionnels peuvent être victimes du même mécanisme. Jean Gabriel Ganascia parle de « la fin des prescripteurs d'autrefois au bénéfice de méga-prescripteurs guidés par des intérêts économiques cruciaux »¹¹⁸ qui rappelle alors certains curateurs oscillant entre émission star de la radio ou de la télévision et *playlist start* sur les grandes plateformes de streaming comme l'anglais Zane Lowe qui a rejoint Apple Music depuis juin 2015.

Marteler que la critique dite professionnelle se doit d'être décemment rémunérée pour son travail « honnête, rigoureux et bienveillant » (Brunet, 2017) peut se défendre, mais l'étiquette « professionnelle » est-elle nécessairement garantie d'honnêteté, de rigueur et de bienveillance? N'est-ce pas un moyen de louer uniquement ses vertus, à tort, à l'expert lorsque le travail des membres de la communauté des Chineurs s'applique aux mêmes valeurs détournées de la question financière.

En plus des dérives mercantiles, la critique de l'expert pour l'expert, méprisant l'amateur moins informé, vient aussi questionner sa légitimité.

Défendre qu'il est nécessaire de continuer à se tourner vers la critique traditionnelle en avançant que « même dans le monde virtuel [...] il existe des mélomanes, critiques, chroniqueurs, musicologues, plus informés que les fans d'un genre ou d'un autre. » (Brunet, 2017) est juste. Il existe bien des observateurs professionnels passant « leur vie entière à écouter, ressentir, analyser, décortiquer, soupeser, transmettre, diffuser » indéniablement plus informés et proposant une bien meilleure alternative aux référencements et à la curation algorithmée, mais Brunet place cette critique formellement au dessus des « échang-

118 Ganascia, J-G. (2017), *Le Mythe de la Singularité*. Paris, France : Édition du Seuil. Cité dans < <https://usbeketrica.com/article/comment-algorithmes-illusion-goouts-musicaux> >. Consulté le 15 novembre 2018.

es très sommaires d'impression dans les médias sociaux ». Masson¹¹⁹ parle de « critique fermée » s'exprimant entre amateurs sur les réseaux sociaux, portant sur le répertoire des « musiques actuelles et populaires » et « souvent rédigé dans le langage familier des jeunes blogueurs, qui font l'impasse sur le style et l'orthographe ou qui utilisent leur langage codé ». (À l'inverse, le site <http://jesuisjournalistemusical.tumblr.com>, (pour continuer à se jouer des clichés de Masson) recense certains phrasés issus de critiques musicales professionnelles frôlant l'aberration, un regroupement à sa manière des *pépites du genre*). Il avance alors que la critique est devenue « un outil d'expression à la disposition de "Monsieur tout le monde" » avant de poursuivre que « plus sérieusement » il continue d'exister des sites portant sur l'opéra et la musique classique. Il semble un peu réducteur de qualifier les échanges sur les réseaux sociaux comme un ensemble. Les niveaux de pertinence des échanges sont bien plus complexes. Penser que parce que l'échange se passe sur Facebook induit que la pertinence et la richesse des contenus est moins riche creuse la division entre l'amateur et la critique experte. Au contraire la critique dite experte devrait plutôt s'inviter sur les réseaux, être plus proche des amateurs (tout comme les membres plus « experts » des communautés en ligne ne doivent pas abandonner ceux-ci et continuer d'en élever les propos).

Et puis la critique musicale n'est pas une matière enseignée dans les écoles de journalisme, il n'y a pas de règle précise, et le seul moyen de devenir « professionnel » est alors d'écouter un maximum de musique et d'aller sur le terrain des concerts.

L'expertise musicale n'est pas morte sur Internet, mais dans cet environnement, le rôle de « passeur » prend plus d'importance par rapport à l'ancien rôle d'évaluateur d'une oeuvre musicale. Et cette passation ne doit pas être sujette à des visées mercantiles.

Waldron va plus loin, avançant qu'il ne suffit pas de livrer du contenu mais plutôt de faire en sorte que les gens utilisent activement ce contenu pour en faire autre chose tel que le partager, le recommander ou l'argumenter.

Ainsi, bien qu'il existe toujours des sites spécialisés proposant une critique de qualité, les éternelles notations réduites à une échelle de 10 annoncés grossièrement¹²⁰, la plupart du temps en tête d'article, ne présentent pas un réel intérêt pour l'amateur. Au contraire, l'in-

119 Masson, G. (2008). Où en est la critique musicale aujourd'hui ? < http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34535/ANM_2008_171.pdf?sequence=1 >. Consulté le 23 octobre 2018.

120 comme par exemple sur < <http://www.goutemesdisques.com/chroniques/album/contre-temps/> >. Consulté le 1 novembre 2018.

teraction participative⁺¹²¹ apporte un modèle à la communication et la collaboration en ligne plus intéressante. Ainsi, la collaboration et la participation constituent les deux éléments essentiels dans le développement de la communauté en ligne avec pour objectif «ultime» d'encourager les nouveaux membres à une participation «sociale et culturelle» plus active, en ligne. (Lievrouw, 2011).

Les communautés d'amateurs en ligne, dans le cas des Chineurs peuvent-elles alors avoir ce rôle de passeurs de contenus musicaux et d'écrits sur la musique, pour fournir sans prétention, ni élitisme les clés pour nourrir les propres perceptions de chaque membre de la communauté ?

Un forme d'expertise non professionnelle est apparue depuis les premiers forums jusqu'aux actuels groupes de musique sur Facebook. Alain Brunet souligne que le relativisme de l'opinion, de la perception et des goûts l'emporte généralement sur l'analyse des formes musicales et du contexte socio-historique de leur émergence. Mais plutôt que de voir une perpétuelle distinction entre amateur et expert ne faudrait-il pas mieux considérer la vision de «pro-amas» de Lionel Arnaud et encourager ainsi ces communautés ?

2. LÉGITIMITÉ DES PRATIQUES DE LA COMMUNAUTÉ

Ainsi, en prenant appui sur les pratiques observées dans la communauté des Chineurs, y a-t-il une légitimité dans ces pratiques critiques et curatoriales ?

Affirmer que le professionnalisme et l'expertise se trouvent du côté des maisons de disque (Mulligan, 2014, p.10) et critiquer les mondes « musicaux DIY indépendants »⁺¹²², pour avoir « instauré un climat de soutien inconditionnel contre-productif en terme de succès et de qualité du produit »⁺¹²³ est trompeur. Certaines scènes sont aussi apparues en dehors des maisons de disque (comme l'apparition de la micro scène du *Cloud Rap* sur Soundcloud qui connut par la suite un

121 Lievrouw, L. (2011). *Alternative and Activist New Media*. Cambridge, UK : Polity Press.

122 Mulligan, M. (2014). "The death of the long tail: The superstar music economy," Music Industry Blog (4 March) sur <<https://musicindustryblog.wordpress.com/2014/03/04/the-death-of-the-long-tail/>>. Consulté le 27 octobre 2018.

123 Barna, E. (2017). "The perfect guide in a crowded musical landscape": Online music platforms and curatorship. *First Monday*, Volume 22, Number 4 - 3 April 2017. <<https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/6914/6086>>. Consulté le 15 octobre 2018.

énorme succès dans l'industrie musicale¹²⁴). Simon Frith soutenait qu'une industrie musicale ne crée pas de culture musicale, au contraire, une culture musicale conduit au développement d'une industrie musicale.¹²⁵ Les journées *Producer Day* mettent aussi le succès de la critique collective en avant. Cet exemple de pratique, qui concerne à la fois la valorisation de la création musicale de membres de la communauté et qui appelle en même temps à la participation active de la communauté rappelle « l'élaboration autonome de discipline entière »¹²⁶ dont parlait Antoine Hennion.

L'acte de curation n'est-t-il pas « l'action de bâtir une exposition en dehors des chemins battus, de repérer et de propulser de jeunes artistes inconnus ? ». ¹²⁷ Ainsi sous cette définition, le repérage et la propulsion d'artistes inconnus dans le cadre de cette communauté répond bien à cette définition, Qu'en est-il de la sortie des « chemins battus » ?

L'acte de curation implique clairement des actes de sélection, des principes de distinction et un jugement de valeur. Il revient finalement à dire ce qui est « bon » ou « mauvais », « nouveau et tendance » ou « médiocre et dépassé » (Barna, 2017) mais les modérateurs se défendent d'une supposée prétention d'avoir « le monopole du bon goût ». ¹²⁸ Mais l'importance du goût dans le jugement de valeurs, cette capacité de distinction du bon et du mauvais est nécessairement implicite et les modérateurs de la communauté sont recrutés pour être « informés dans leurs genres et la bonne sélection est un critère pour un bon chineur » ¹²⁹ où « bon » fait référence à la qualité perçue, à la nouveauté et à l'engagement des morceaux. Ainsi les modérateurs grâce aux filtres ¹³⁰ ont le dernier mot sur cet acte de curation collectif bien qu'ils se défendent d'agir afin d'éviter les cas de *repost*, d'auto-promotion ou publicité ainsi que les « mousage-social » ¹³¹. Ce dernier point sur la

124. Plus d'information sur la genèse de cette micro scène sont disponibles dans l'article <<https://www.redbull.com/ch-fr/cloud-rap-lil-b-asap-rocky>>. Consulté le 01 décembre 2018.

125. Keynote address by the University of Edinburgh's pour le European Music Council Annual Forum in Glasgow. Avril 2019. <<http://livemusicexchange.org/blog/the-social-value-of-music-in-the-context-of-european-regeneration-policy-simon-frith/>>. Consulté le 17 octobre 2018.

126. Hennion, A. (2005) « Pour une pragmatique du goût », CSI WORKING PAPERS SERIES 001, CSI i3 - Centre de Sociologie de l'Innovation i3. Consulté le 14 août 2018 sur <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00087895>>.

127. C'est en ces mots que se tenait à Arles en août 2017 un colloque intitulé *Curating after the global. Roadmaps for the present*. <<https://www.e-flux.com/announcements/148289/curating-after-the-global-roadmaps-for-the-present/>>. Consulté le 7 octobre 2018.

128. Groupe de recherche en histoire du patrimoine et des musées (HIPAM) (2017). Les chineurs : musiques électroniques, réseaux sociaux, playlist et historicité. [Podcast]. Sur <https://hipam.hypotheses.org/151> [En ligne]. 27 juin 2017. Disponible à l'adresse <https://hearthis.at/1383029/> [Consulté le 12 octobre 2018].

129. Ibid.

130. Ce filtre à certes par moment créé un sentiment de censure vécu par certains membres de la communauté. Un groupe parodique à même était créé intitulé « les chineurs de prout musical », disponible à l'URL suivant <<https://www.facebook.com/groups/455989051273404/>>. Consulté le 15 novembre 2018.

131. Groupe de recherche en histoire du patrimoine et des musées (HIPAM) (2017). Les chineurs : musiques électroniques, réseaux sociaux, playlist et historicité. [Podcast]. Sur <https://hipam.hypotheses.org/151> [En ligne]. 27 juin

valeur sociale de son implication dans le groupe constitue également, même si beaucoup s'en cachent, une forme de motivation à poster des découvertes musicales qui seront reconnues par la communauté. L'un des risques pour cette communauté, sentiment d'élitisme en jeu, serait alors de postuler des catégorisations faciles et le grand défi est d'observer avant tout l'aspect de créativité dans la musique ce qui ne délimite pas forcément le « *mainstream* » de l'« *underground* » mais plutôt tenter de valoriser ce brouillage des frontières entre les domaines « populaires » et « savants » (Molinero, 2012, p.103).

Lutte ou participation à la concentration ?

Alors que la curation humaine ou algorithmique sur des plateformes de streaming légales, peut favoriser les goûts de l'amateur, la multitude de ces groupes d'affinité sur les réseaux sociaux peut aussi avoir une influence dans la mise en place de frontières entre différents territoires musicaux en connectant des affinités d'un même genre musical. Certes les divisions de genres tels qu'ils existent entre les différents groupes peuvent participer à une forme de concentration par le cloisonnement de chacun de ces genres et sous-genres de la musique mais faut-il nécessairement éviter les multiples sous-divisions et reparler d'enfermement dans une forme de « bulle artistique » ? En un sens, c'est souvent en mélangeant les genres et différents courants que l'on ouvre des brèches musicales (Mallein, 2016) mais est-ce une forme de « fragmentation poussée à l'extrême » ou de « communautarisme » ?¹³² L'ensemble de ces groupes est rattaché à La Chinerie (Label crée 2015) qui permet de créer une passerelle entre l'ensemble des groupes et ainsi décloisonner les genres^[fig.7]. Ainsi les différents modérateurs de chaque groupe se coordonnent sur les *valeurs des Chineurs* et veillent à opérer des liens entre les différents groupes.¹³³ C'est donc plutôt ici l'hypothèse de goût « omnivore »¹³⁴ qui se profile avec des préférences pour une palette de genres et de styles remplaçant les goûts « univores » comme dans le domaine de la musique classique ou l'opéra. (Barna, 2017)

2017. Disponible à l'adresse <https://hearthis.at/1383029/> [Consulté le 12 octobre 2018].

132 Brunet, A. (2018). *La misère des niches*. Chapitre 6. Paris, France : Éditions XYZ.

133 Il existe aujourd'hui 7 groupes regroupant plus de 38 genres et sous-genre musicaux différents.

134 Peterson, R. Kern, R (1996). « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », *American Sociological Review*, volume 61, numéro 5, p. 900-907. <http://www.jstor.org/stable/2096460?read-now=1&seq=4#page_scan_tab_contents>. Consulté le 4 novembre 2018.



Aphex Couine a partagé un lien.

Admin · 10 novembre 2016

...

Salut les amis ! Avec l'équipe on s'était dit que la notion de musique expérimentale était vraiment assez vague, et que ça devait pas forcément être évident pour vous de savoir quoi poster ici. Du coup on vous propose une sorte de "charte" musicale pour vous guider un peu et vous donner des exemples de ce qu'on souhaiterait à peu près voir sur le groupe. La liste des genres ci-dessous n'est pas exhaustive et risque d'évoluer au fur et à mesure que le groupe grandira, et comme on sait que les définitions des genres musicaux varient beaucoup d'une personne à l'autre et que dans la musique expérimentale les frontières sont super poreuses, on attend pas de vous que vous suiviez cette charte à la lettre près, mais essayez de vous y conformer au possible s'il vous plaît !

Listes de genre admis (et leurs éventuels dérivés) :

- Industriel (Exemple -> SPK - Suture Obsession
<https://www.youtube.com/watch?v=BP14t2BP3VM>)
- Ambient (Exemple -> William Basinski - Disintegration Loops
<https://www.youtube.com/watch?v=ObdZ8lhC0f0>)
- Glitch (Exemple -> Grischa Lichtenberger - 12_12_11_13_Lv_1_C
<https://www.youtube.com/watch?v=Z4CMYulNGww>)
- Minimal (Exemple -> Mika Vainio - Stratostaati
<https://www.youtube.com/watch?v=gIfk55cBjww>)
- IDM (Exemple -> Aphex Twin - cock/ver10
<https://www.youtube.com/watch?v=-M8sizLNVT0>)
- Noise/Power Electronics (Exemple -> Puce Mary - Dispense
<https://www.youtube.com/watch?v=90hyVFFmTog>)
- Musique concrète (Exemple -> Pierre Schaeffer - Etudes aux objets
https://www.youtube.com/watch?v=UQ7BZIV_0zQ)
- Tribal (Exemple -> Generated Progression - Erratica
<https://www.youtube.com/watch?v=sfwAZger5Tc>)
- Krautrock (Exemple -> Tangerine Dream - Zeit
<https://www.youtube.com/watch?v=rjvF36gzLF8>)
- Abstract/Experimental (ce qu'on peut pas définir parce que c'est chelou
Exemple -> _moonraker - I <https://www.youtube.com/watch?v=Yh7CikDxrUg>)
- Drone (Exemple -> Coil - 7-Methoxy- β -Carboline (Telepathine)
<https://www.youtube.com/watch?v=drOYUXcgaeE>)

[fig. 7] Extrait d'une publication de Aphex Couine sur le groupe Melody From Mars (Groupe administré par CDT) (novembre 2016)

Succès de l'activité de l'amateur au sein de la communauté

L'expression de la critique de l'amateur au sein d'une communauté est créatrice de débat ce qui permet une réflexivité plus grande de ces membres. On peut parler de succès des communautés sur les réseaux sociaux lorsqu'une masse critique de membres actifs postent, partagent et commentent de telle sorte qu'un roulement important de messages et de contenus à lire et à écouter se met en place pour être ensuite archivé à des fins d'information (Hine, 2000). Ces différents groupes enregistrent des taux de membres actifs compris entre 70% et 85%.⁺¹³⁵ Cette participation active des membres (des plus actifs qui postent et commentent régulièrement du contenu, à ceux plus discrets commentant ou mentionnant leurs intérêts (notamment avec les mentions « j'aime ») permet « d'expérimenter la stabilité, la durabilité, les divers types de 'répondances' des objets aimés » (Hennion, 2005). L'amateur peut alors élaborer au fil du temps la production de ses propres goûts en musique. Le premier succès qui légitime alors ces pratiques n'est-il pas le taux important de membres actifs que la communauté a réussi à mettre en place ?

Le travail du goût en musique passe nécessairement par un collectif « qui donne le cadre, la pertinence de l'effort, garantit des résultats, guide, accompagne, met en mots » et réciproquement, « la production d'un goût "fait" ses propres collectifs, peu à peu définis et stabilisés par cette communauté »⁺¹³⁶ et même à l'intérieur d'un même groupe dédié à un genre ou sous-genre spécifique, les goûts évoluent.⁺¹³⁷ La vision sociologique de ses communautés d'amateurs, allant jusqu'à retourner contre l'amateur le caractère collectif de leurs pratiques se trompe (Hennion, 2005) passant à côté de l'expérience réelle de l'apprenti amateur : « Le goût commence avec la confrontation aux autres, le collectif n'est pas la vérité cachée du goût, il en est le point de départ obligé. Certains de ces autres amateurs servent de modèles ou d'initiateurs, forçant à mépriser ce qu'on a aimé et à aimer ce qu'il y a peu on dépréciait »⁺¹³⁸ (Hennion, 2005, p.10).

135 Statistique basée sur le mois d'octobre. Les rapports d'analyse des groupes furent fournis dans les administrateurs des différents groupes.

136 Hennion, A. (2005) « Pour une pragmatique du goût », p.10, CSI WORKING PAPERS SERIES 001, CSI i3 - Centre de Sociologie de l'Innovation i3, Consulté le 14 août 2018 sur <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00087895>>.

137 On peut clairement identifier des mouvances populaires comme par exemple le taux important de musique liée au genre Electronic Body Music dès 2017.

138 Hennion, A. (2005) « Pour une pragmatique du goût », p.10, CSI WORKING PAPERS SERIES 001, CSI i3 - Centre de Sociologie de l'Innovation i3, Consulté le 14 août 2018 sur <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00087895>>.

Limite de la taille des groupes

Mais bien que le taux de membres actifs sur ces groupes (qui publient, commentent, ou interagissent avec un contenu) soit important, les modérateurs du groupe présentent depuis¹³⁹ le début relèvent que le nombre de pourcentages d'échanges et d'interactions entre les membres était plus élevé lorsque le groupe comptait moins de membres que certains groupes sont plus enclins à la diversité que d'autres. Ainsi, par exemple, ces journées à thème sont mieux reçues, en terme de participation sur le groupe CDH que CDT. Thomas Chauveaux, fondateur de CDO (qui compte 14501 membres) constate que le problème de la zone de confort est plus présent sur CDT (qui compte 35285 membres).

Ainsi, plus la fréquentation d'un groupe est élevée, plus le pourcentage de membres actifs est faible ? Si, oui, faut-il alors limiter la taille des groupes ? Il est possible qu'avec l'augmentation de membres, le côté familial, et la facilité d'interagir avec autrui peut s'avérer plus difficile lorsqu'on ne connaît plus vraiment les personnes qu'il y a en face.¹⁴⁰ Les créateurs de groupes se sont demandés s'il n'y avait pas une limite au nombre de membres pour que l'interaction reste pertinente envisageant de fermer ceux-ci à partir de 5000 membres¹⁴¹. Un sondage fut mis en place démocratiquement mais cette mesure ne fut finalement pas appliquée. Malgré l'ambition d'une grande communauté au début du projet, les membres fondateurs reconnaissent que la visibilité sur les réseaux sociaux et le bouche à oreille ont rendu le rôle de cadrage du groupe de plus en plus important. Et ceux malgré la présence accrue de modérateurs.

Ces observations permettent aussi de mieux définir qui sont réellement ces amateurs discutés tout au long de la recherche.

Stéphanie Molinero¹⁴² dans une enquête sur les jeunes amateurs de rap ferait émerger quatre catégories de type d'auditeurs : Les consommateurs, les amateurs, le grand public et le public branché. Les

139 Groupe de recherche en histoire du patrimoine et des musées (HIPAM) (2017). Les chineurs : musiques électroniques, réseaux sociaux, playlist et historicité. [Podcast]. Sur <https://hipam.hypotheses.org/151> [En ligne]. 27 juin 2017. Disponible à l'adresse <https://hearthis.at/1383029/> [Consulté le 12 octobre 2018].

140 Un autre groupe (Cailloux) composé d'uniquement 66 membres compte un taux de membres actifs au mois d'octobre de 87%. Je suis membre de ce groupe depuis mars 2016.

141 Groupe de recherche en histoire du patrimoine et des musées (HIPAM) (2017). Les chineurs : musiques électroniques, réseaux sociaux, playlist et historicité. [Podcast]. Sur <https://hipam.hypotheses.org/151> [En ligne]. 27 juin 2017. Disponible à l'adresse <https://hearthis.at/1383029/> [Consulté le 12 octobre 2018].

142 Molinero, S. (2012) « Pour une nécessaire redéfinition du "populaire" en sociologie de la musique. Retour sur l'hypothèse d'incommensurabilité des genres musicaux sous le rapport "savant/populaire" et sur la théorie de la légitimité culturelle » dans Brandl, E., Prévost-Thomas C. et Ravet, H. (2012). 25 Ans de Sociologie de la Musique en France: Réflexité, écoutes, goûts, pp.103- 116, Paris, France: Editions L'Harmattan.

membres de la communauté des Chineurs semblaient se trouver entre les amateurs et le public branché. Là où le « public branché » serait en réalité plus celui qui alimente le groupe avec du contenu musical, et les amateurs plutôt tournés dans l'analyse et l'interaction avec ce contenu. Le but premier de la communauté était de trouver un équilibre entre des membres dits « amateurs » et d'autres plus « expérimentés ». Or il s'avère qu'aujourd'hui, 90% des membres sont de simples consommateurs, le pourcentage des membres dits « expérimentés » (selon les termes de modérateurs du groupe¹⁴³), se réduit considérablement, pire certains membres dits « plus expérimentés » pourraient ne plus avoir d'intérêt à venir sur les groupes. Il faut éviter cela. Koen Galle, 2014, l'un des « DJ-conservateur »¹⁴⁴ de 22Tracks, distingue le travail de curation pour les auditeurs passifs (qu'il estimait à 90%) et le travail de curation pour les auditeurs plus actifs (Les 10% restant).¹⁴⁵ Que veulent dire ces chiffres alors qu'aucune source précise ne permet de les valider. Mais étrangement, le patron de la plateforme Stingray avançait les mêmes chiffres lorsqu'il explique que sa plateforme sert « les 90 % de la population qui veulent une musique non interactive qui reste passive ».¹⁴⁶

Cette communauté est donc une frange très mince de l'ensemble des auditeurs de musique, et les membres les plus actifs sont encore plus minoritaires mais retenons que ces communautés agissent comme des portes d'entrée vers une pratique plus active dans la découverte et l'écoute de musique chez l'amateur et que les membres « plus expérimentés » se doivent d'aider le reste de la communauté à ouvrir ses savoirs et savoirs faire dans les pratiques de recherche en musique. Il est important que le travail des membres ayant une connaissance accrue doit profiter à tous. N'oublions pas non plus que depuis la création des premiers groupes de Chineurs en 2014, cette communauté a permis de faire découvrir ou redécouvrir un peu plus de 190000¹⁴⁷ œuvres musicales.

143 Groupe de recherche en histoire du patrimoine et des musées (HIPAM) (2017). Les chineurs : musiques électroniques, réseaux sociaux, playlist et historicité. [Podcast]. Sur <https://hipam.hypotheses.org/151> [En ligne]. 27 juin 2017. Disponible à l'adresse <https://hearthis.at/1383029/> [Consulté le 12 octobre 2018].

144 Barna, E. (2017). "The perfect guide in a crowded musical landscape": Online music platforms and curatorship. *First Monday*, Volume 22, Number 4 - 3 April 2017. <<https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/6914/6086>>. Consulté le 15 octobre 2018.

145 Ibid.

146 Propos d'Eric Boyko, PDG du groupe Stingray lors d'un entretien au magazine La presse. <<https://www.lapresse.ca/techno/applications/201507/06/01-4883522-stingray-va-lancer-une-application-de-lecture-en-continu.php>> Consulté le 27 octobre 2018

147 Chiffre relevé sur les différents groupes de la communauté des Chineurs le 12 novembre 2018/

3. NÉCESSITÉ DU RÔLE PÉDAGOGIQUE DE CES COMMUNAUTÉS

Déléguer « en partie son jugement à ceux qui ont plus d'expérience que soi [...] est une des techniques élémentaires dont dispose le novice pour se rapprocher des bonnes choses (avec les essais, les comparaisons, la consultation de guide, *et cætera*) »¹⁴⁸ disait Antoine Henion. Les fondateurs du groupe affirment que longtemps, la place accordée au discours écrit (comme contextualisation et documentation de l'oeuvre) fut négligée face à l'oeuvre musicale sur les groupes, mais ils reconnaissent aujourd'hui sa nécessité¹⁴⁹. Ainsi toute oeuvre musicale exige une plus grande attention, une implication plus grande de l'auditeur, et la communauté doit pousser à cela. L'exigence d'une documentation devrait être indissociable d'une « certaine idée culturelle de la musique ». ¹⁵⁰ L'industrie phonographique n'a malheureusement pas construit cela, l'industrie du streaming ne semble pas plus s'en soucier. Or, le meilleur moyen de lutter contre une concentration passive des goûts dans la musique relève sûrement de la nécessité d'une culture générale pour bien comprendre les enjeux artistiques, les qualités et les limites de chaque démarche créative, dans l'art, comme dans la musique. Mais l'importance de ce rapport à l'écrit associé à la musique varie d'un groupe à l'autre. Le groupe CDO semble être celui où la communauté est la plus enclin à la documentation associée aux oeuvres musicales. ¹⁵¹ Mais cette pratique, qui tend à augmenter le capital culturel ¹⁵² de ses membres devrait être plus présente sur l'ensemble des groupes, ce qui n'est actuellement pas encore le cas.

Clément Mallein ¹⁵³ rejette l'idée d'élitisme face aux différences de capital culturel des différents membres. Selon lui « ce n'est pas une méthode pédagogique viable. On ne peut pas transmettre des valeurs si l'on rejette ceux qui ne les ont pas encore acquises ».

Sur le groupe CDO, encore une fois, les administrateurs ont proposé

148 Hennion, A. (2005). « Pour une pragmatique du goût », CSI WORKING PAPERS SERIES 001, p.10 CSI i3 - Centre de Sociologie de l'Innovation i3, Consulté le 14 août 2018 sur <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00087895>>.

149 Groupe de recherche en histoire du patrimoine et des musées (HIPAM) (2017). Les chineurs : musiques électroniques, réseaux sociaux, playlist et historicité. [Podcast]. Sur <<https://hipam.hypotheses.org/151>> [En ligne]. 27 juin 2017. Disponible à l'adresse <<https://hearthis.at/1383029/>> [Consulté le 12 octobre 2018].

150 Yves Riesel dans MAMA festival (2018) Une autre histoire du streaming [Podcast]. <<https://live.mamafestival.com/>> [En ligne] 17 octobre 2018. Disponible à l'adresse <<https://live.mamafestival.com/user/event/9154>> [Consulté le 22 octobre 2018].

151 Les membres s'appliquent régulièrement à documenter la provenance des samples utilisés et les influences des oeuvres publiées.

152 concept sociologique introduit par Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron dans Bourdieu, P. Passeron, J.-C. (1970) La Reproduction, Paris, France : Éditions de Minuit.

153 Fondateur du groupe Chineur de House.

un guide^[fig.8] sur les pratiques et outils utilisés pour rechercher et découvrir de nouvelles musiques. Comment trouver alors qu'on ne sait pas ce que l'on cherche ? Les membres pouvaient alors alimenter cette publication avec leurs propres astuces. Cette démarche fut intéressante, car comme pour les journées à thème, l'idée est de proposer une porte d'entrée sur une potentielle méthodologie à aborder^[fig.9].

Bien que l'on puisse postuler que la plateforme Facebook accentue une forme d'abondance, d'immédiateté et d'échange non réfléchi chez l'internaute, le rôle des règles de conduite mis en place par la communauté est aussi important dans le sens où on apprend dans son investissement au sein de la communauté. L'apprentissage collectif, le sursaut de conscience est donc possible et surtout nécessaire, et les constitutions des groupes favorisent à mettre cela en place. C'est un enjeu dans la formation des amateurs, de la formation à l'attention. Enjeu délaissé par d'autres institutions économiques ou trop professionnelles.

[fig.9] Publication d'Alex Rossignol sur le groupe Chineurs de Techno (2015)





Clément Mallein a partagé un lien.

11 septembre 2015

Aujourd'hui, petit point sur le e-digging avec quelques ressources fort sympathiques.

Il existe pas mal de moyens différents pour digger de la musique sur le web aujourd'hui.

Pour ne citer qu'eux, Youtube et Discogs.

/

/

--- Youtube ---

/

/

Beaucoup de très bonnes chaînes YouTube existent et regroupent de bonnes collections soigneusement ripées, de quoi satisfaire tous vos désirs.

/

/

--- Quelques unes bien fournies :

/

/

- Rare Brazilian Groove :

<https://www.youtube.com/channel/UC8ya7uaEluwo3IRn54gpRZw>

- Smell the Crates : <https://www.youtube.com/user/SMELLTHECRATES/>

- Soul on Your Side : <https://www.youtube.com/user/SoulOnYourSide/>

- JazzMan Dean : <https://www.youtube.com/user/jaffasjazzman/>

- Elements Breaks :

<https://www.youtube.com/channel/UCF9FQJMjbX3t6eLotEyzRBw>

(récemment recréé, elle avait été fermée pour droits d'autres, attendez vous à avoir pas mal de trucs revenir au fur et à mesure)

Pour ce qui est des chaînes plus spécialisées Pays/Genre, je vous ferais un autre post dans les jours qui viennent avec d'autres chaînes.

Il en existe beaucoup d'autres bien entendu, n'hésitez pas à partager les vôtres ou celles que vous trouvez intéressantes !

/

/

--- Discogs ---

/

/

Beaucoup de manières différentes de chercher sur Discogs, personnellement j'aime bien chercher par Genre et période, et fouiner un peu en espérant retrouver des rip sur YouTube.

Vous pouvez également chercher par revendeur en partant d'un disque que vous aimez bien, ce n'est pas rare qu'il ait également d'autres disques dans le même genre.

YouTube et Discogs sont les plus utilisées mais il existe également nombre de plateformes différentes et particulièrement intéressantes.

/

/

--- Blogs ---

/

/

Un petit tour du côté des blogs musicaux, très nombreux (trop peut être?), difficile d'en trouver qui sont régulièrement alimentés avec de la qualité.

Voici une petite liste de ceux que j'ai pu trouver intéressants :

- Funk My Soul : <http://www.funkmysoul.gr/>

Un de mes préférés, beaucoup de très très bons trucs, ripés et téléchargeables gratuitement sur le site, et si jamais le disque vous plaît, lien direct vers Discogs ou boutiques en ligne. Surtout Soul et Funk.

- Into the Rhythm : <http://intotherythm.blogspot.co.uk/>

Beaucoup de Jazz sur ce blog, mais pas que !

[fig 8] Extrait d'une publication de Clément Mallein sur le groupe Chineurs des Origines (septembre 2015)

4. NÉCESSITÉ DU RETOUR À L'EXPÉRIENCE DU RÉEL

Avec les groupes territoriaux de Chineurs, certains approchant de ces moments d'échange et de partage, ont voulu être envisagés différemment. Et finalement il s'agirait de revenir au début de la formation de ces communautés¹⁵⁴. Ainsi, de nombreux groupes de Chineurs issus de différentes villes de France, se rejoignent une à deux fois par mois dans un bar ou tout autre lieu pour mettre en place des *Open Platine*. On retrouve alors des associations actives de Chineurs actuellement à Lyon, Rennes, Lille, Paris et Berlin. Le but étant que chaque personne présente puisse faire venir écouter en live sa sélection de *pépites*. Ces communautés en ligne doivent alors influencer l'exposition locale, réelle dans un espace social (Mallein, 2017).

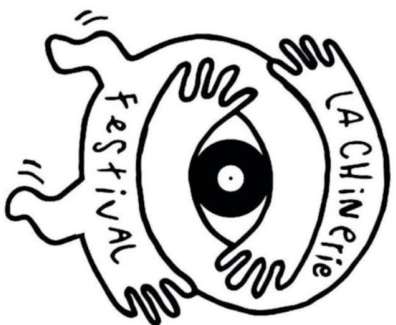
De plus, un festival devait être organisé en juin 2018, La Chinerie Festival^[fig.10]. Le principe était prometteur : un festival collaboratif où le choix de la programmation serait soumis au choix des festivaliers (dont le choix de la curation artistique était laissé à la communauté. Mais des problèmes administratifs n'ont pas rendu l'événement possible.

Lors du forum d'Avignon de 2012¹⁵⁵, une enquête se questionne sur l'émergence d'une *creative middle class*. Se demandant si la faculté de transformer les choses dans un environnement numérique était l'apanage d'un petit nombre [...] plus rebelle, audacieux que la grande masse de consommateurs » et nécessairement plus « actif et créatif » ? Cette réponse est difficilement mesurable mais le constat d'une forme de reprise du pouvoir est apparente et que si cette hypothèse d'une émergence de « classe moyenne créative », agissant activement en nombre était prête pour durer, il faudrait alors considérer son rôle et son influence sur le développement de la culture. Si une politique culturelle ne peut rien faire contre des géants de l'industrie, elle peut au moins encourager les initiatives locales de ces communautés d'amateurs.

¹⁵⁴ Rappelons le rassemblement des chineurs de House de Lyon au club 42, ayant ensuite fait naître cette communauté.

¹⁵⁵ qui proposait une enquête sur les « Nouvelles générations et culture numérique ».
<http://www.forum-avignon.org/sites/default/files/editeur/Atelier_Bnp-paribas_Nouvelles_generations_et_culture_numerique_def_FR.pdf> Consulté le 7 novembre 2018

[fig. 10] Flyer Web pour La Chinerie Festival publié sur les différents groupes de la communauté (mai 2017)



PLAN B
 LA Chinerie
 FESTIVAL
 8/9/10 juin
 LYON

CONCLUSION

L'amateur de musique, à travers une communauté d'amateurs en ligne, a-t-il été un précurseur de nouveaux comportements liés à l'expérience de la musique ?

Cette recherche démontre que les Wareziens et les Onikers ont en effet été précurseurs d'une expérience dématérialisée de la musique qui deviendra dominante quelques années plus tard dans nos sociétés. Mais se sont-ils vraiment réappropriés les pratiques de découverte et de partage de la musique ? Le rôle des nouveaux prescripteurs culturels fut bien différent entre les communautés de l'IRC et celle des réseaux sociaux actuels. Au milieu des années 90, le « le nouveau prescripteur culturel, c'est le hacker ». ^{→156} Aujourd'hui, les choses ont changé, et la principale mission des communautés d'amateurs est de redonner du sens à la découverte dans l'océan de contenus disponibles. Les influences sont donc bien différentes au niveau de chacune des communautés observées.

Ces communautés ont-elles permis de rendre le pouvoir aux amateurs de musique ? Il semble évident que l'engagement présenté ici pour pousser à la découverte de nouvelles oeuvres n'agrège pas l'ensemble des auditeurs. La plupart cherchent seulement le moyen le moins coûteux, tant d'un point de vue financier que par gain de temps, pour accéder aux musiques qu'ils veulent entendre. L'écoute passive de la musique reste aujourd'hui dominante mais si les communautés de musique en ligne peuvent ouvrir des portes vers une expérience de la musique plus active, par l'interaction et le débat, c'est déjà une réussite. Cependant un fort potentiel de distinction critique et d'ouverture est nécessaire pour ne pas retomber dans une forme de suivi de la majorité. Le rôle pédagogique de la communauté occupe alors un place importante. Tout l'enjeu à l'avenir est de ne pas renforcer la division entre les plus novices et les plus expérimentés au sein des communautés de musique en ligne. Tous doivent collaborer ensemble, tout comme la critique de l'expert et celle de l'amateur ne doivent pas s'affirmer comme deux regards sur la musique radicalement différents.

156 Antonio Martinez Velazquez cité dans <<http://www.slate.fr/story/106131/critique-culturel-est-mort-vive-la-smart-curation>>. Consulté le 12 novembre 2018.

Ainsi le rôle très actif des amateurs contribue, tout autant que les producteurs, les techniciens, les musiciens et les musicologues, à produire ce nouveau médium musical, qui donne accès à un foisonnement de sources qui ne sont pas le fait de théoriciens ou de grandes entreprises. Elles sont plus proches de l'expérience, des goûts et pratiques ordinaires. « Ces amateurs sont eux aussi spécialistes de l'esthétique musicale non pas un domaine réservé et constitué en discipline, mais pratique vécue et cultivée par tout amateur ».¹⁵⁷ Ces communautés ont prouvé qu'il était possible de se réapproprier « l'action culturelle en faveur du plus grand nombre »¹⁵⁸. La mise en oeuvre de pratiques de collaboration et de participation en ligne peut amener les « nouveaux utilisateurs de médias vers une participation sociale et culturelle plus active en ligne » (Leiwrouv, 2011, p.19) mais aussi hors ligne. La communauté des Chineurs peut alors contribuer au bien-être des économies musicales de niches, contribuer au renforcement des communautés ou des scènes musicales, de niches locales, etc. Cela permet également d'apporter un soutien aux artistes amateurs. Les communautés observées ici démontrent que leurs grands projets ne peuvent qu'être l'oeuvre de rassemblements ambitieux qui s'attachent méticuleusement à mettre en place ce qui fait sens pour eux. Dirigés par la simple passion et la conviction qu'il existe d'autres façons d'aborder la musique que celle qu'on leur propose.

Il est sûrement plus facile de prendre part à la communauté des Chineurs aujourd'hui que d'accéder hier aux forums de l'IRC ou de l'Oink Pink Palace. Celles-ci sont plus ouvertes pour les amateurs novices. Ces communautés restent pour l'instant des minorités, grâce à la mise en place d'une pratique cadrée, grandissent peu à peu. C'est d'ailleurs le point commun entre les communautés des Onikers, des Wareziens et des Chineurs. A travers l'usage de règles collectives et de manifestes, celles-ci ont favorisés l'efficacité de leurs communautés. Il est important de préciser ici que le manque d'informations touchant aux interactions entre les membres des forums de l'IRC ou des plateformes vers la fin des années 90 ne m'a pas permis d'apporter le même degré d'analyse que celui accordé aux Chineurs, une communauté à laquelle j'appartiens.

157 Maisonneuve, S. (2001) « De la "machine parlante" à l'auditeur », *Terrain* [En ligne]. 37. <<http://journals.openedition.org/terrain/1289>>. Consulté le 10 novembre 2018.

158 Arnaud, L. (2018). « Et si l'amateur se réalisait dans la société numérique ? ». *Nectart* [En ligne]. 6,(1). pp. 134-140. <<https://www.cairn.info/revue-nectart-2018-1-page-134.htm>>. Consulté le 23 octobre 2018.

Par ailleurs, créer ses propres outils, comme une plateforme propre à la communauté qui centralisent les pratiques est-il vraiment nécessaire ? Cela demande des solutions d'hébergement et une gestion des outils qui peut difficilement faire concurrence aux grandes plateformes d'hébergement de contenus musicaux actuelles. Les apports de la communauté se trouvent donc ailleurs. Il faut continuer à profiter de la visibilité de Facebook et ne pas rejeter cette affiliation aux grandes plateformes (comme Facebook, Youtube et SoundCloud), car il s'agit plutôt d'apprendre à mieux les exploiter. Vouloir une totale indépendance et agir sur une plateforme centralisant toutes les pratiques de la communauté des Chineurs constitue un gros risque qui pourrait occasionner le même destin que certains prédécesseurs, notamment la plateforme 22Tracks.

Enfin, les membres de la communauté des Chineurs peuvent-ils contribuer à une histoire de la musique électronique ? La question reste ouverte mais ce qui est certain c'est que, dans quelques années, les archives créées par la communauté permettront d'évaluer la pertinence de ce travail de recherche, de connaître quelle mouvance, quels genres étaient plébiscités par la communauté à un instant donné. Cela ne fait peut-être pas sens aujourd'hui, mais peut-être que dans 10 ans, certains se pencheront sur l'histoire des Chineurs à cette époque et, ainsi, ces pratiques « bricolées » dévoileront pleinement leur potentiel heuristique.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Turner, F. (2008). *From counterculture to cyberculture: Stewart Brand and the Whole Earth and the Whole Earth network and the rise of digital utopianism*. Chicago, IL : The University of Chicago Press.

DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.

Brunet, A. (2018). *La misère des niches*. Paris, France : XYZ

Bhaskar, M. (2016). *Curation: The Power of Selection in a World of Excess*. London, UK : Piatkus.

Fanen, S. (2017). *Boulevard du Stream - Du MP3 à Deezer, la musique libérée*, Paris, France : Le Castor Astral.

Witt, S. (2016). *À l'assaut de l'empire du disque - Quand toute une génération commet le même crime*. Paris, France : Le Castor astral.

Hennion, A. (1981). *Les Professionnels du disque : Une sociologie des variétés*. Paris, France : Métailié.

Szendy, P. (2001). *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, France : Les Éditions de minuit.

Rifkin, J. (2000). *L'âge de l'accès : La nouvelle culture du capitalisme*. Paris, France : La Découverte.

Andersson Schwarz, J. (2013). *Online File Sharing: Innovations in Media Consumption*. London, UK : Routledge.

Hennion, A. Maisonneuve, S. Gomart, E. (2000). *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris, France : La Documentation Française.

Anderson, C. (2006). *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*. New-York, USA : Hyperion

Lievrouw, L. (2011). *Alternative and Activist New Media*. Cambridge, UK : Polity Press.

articles en ligne

Granjon, F. et Clément C. (2007). « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale ». *Réseaux*, no 145-146: 291-334. <<https://doi.org/10.3917/res.145.0291>>. Consulté le 14 août 2018.

Hennion, A. (2004). « Une sociologie des attachements, Abstract ». *Sociétés* no 85 (3): 9-24. <<https://doi.org/10.3917/soc.085.0009>>. Consulté le 17 août 2018.

Giovanna, V., Mancini, M., Volpe, G. et Antonio Camurri. (2011). « A System for Mobile Active Music Listening Based on Social Interaction and Embodiment ». *Mobile Network Application* 16 (3): 375-384. <<https://doi.org/10.1007/s11036-010-0256-4>>. Consulté le 16 août 2018.

Kaminskas, M. et Ricci, F. (2012). « Contextual music information retrieval and recommendation: State of the art and challenges ». *Computer Science Review* 6 (2): 89-119. <<https://doi.org/10.1016/j.cosrev.2012.04.002>>. Consulté le 14 août 2018.

Snickars, P. (2017). « More of the Same - On Spotify Radio ». *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research* 9 (2): 184-211. <<https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.1792184>>. Consulté le 17 août 2018.

Fleischer, R. et Snickars, P (2017). « Discovering Spotify—A Thematic Introduction », *Culture Unbound*, Volume 9, issue 2, 2017: 130-145, Linköping University Electronic Press. < <http://umu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1153902&dsid=9316> >. Consulté le 16 août 2018.

Samudrala, R. (2000). L'avenir de la musique. Dans : Olivier Blondeau éd., *Libres enfants du savoir numérique: Une anthologie du "Libre"* (pp. 447-461). Paris, France: Editions de l'Éclat. <<https://www.cairn.info/libres-enfants-du-savoir-numerique--9782841620432.htm-page-447.htm>>. Consulté le 12 septembre 2018.

- Beuscart, J-S. Maillard, Coavoux, S. (2017). « Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur. Une analyse quantitative d'un panel d'utilisateurs de streaming. ». <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01639788>>. Consulté le 27 septembre 2018.
- Masterton, J. (2016). « I Feel It In My Fingers » <<http://www.master-ton.co.uk/2016/07/i-feel-it-in-my-fingers/>> Consulté le 18 novembre 2018.
- Mulligan, M. (2014). « The death of the long tail: The superstar music economy ». <<https://musicindustryblog.wordpress.com/2014/03/04/the-death-of-the-long-tail/>>. Consulté le 27 octobre 2018.
- Barna, E. (2017). « The perfect guide in a crowded musical landscape: Online music platforms and curatorship ». *First Monday*, Volume 22, Numéro 4 - 3 April 2017. <<https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/6914/6086>>. Consulté le 15 octobre 2018.
- Peterson, R., Kern, R. (1996). « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », *American Sociological Review*, volume 61, Numéro 5. p. 900-907. <www.jstor.org/stable/2096460?read-now=1&seq=4#page_scan_tab_contents>. Consulté le 4 novembre 2018.
- Martel, F. (2015). « La critique culturel est mort. Vive la smart curation ! ». <<http://www.slate.fr/story/106131/critique-culturel-est-mort-vive-la-smart-curation>>. Consulté le 12 novembre 2018.
- Maisonnette, S. (2001) « De la "machine parlante" à l'auditeur », *Terrain*. Numéro 37. <<http://journals.openedition.org/terrain/1289>>. Consulté le 10 novembre 2018.
- Peppler, K. (2014). « Interest-driven music education: Youth, technology, and music making today ». Dans Ruthmann, A et Mantie, R (Eds.), *The Oxford Handbook of Technology and Music Education*, <<http://ohotame.musedlab.org/t/kylie-pepplerindiana-university-usa/26>>. Consulté le 12 octobre 2018

Masson, G. (2008). « Où en est la critique musicale aujourd'hui ? » <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34535/ANM_2008_171.pdf?sequence=1>. Consulté le 23 octobre 2018.

Presse en ligne

Solovieff, K. (2001). « e-compil.fr, d'Universal, le remplaçant légal de Napster. ». <<https://www.o1net.com/actualites/e-compil-fr-duniversal-le-remplacant-legal-de-napster-165038.html>>. Consulté le 12 octobre 2018.

Hervieu, B. (2018). « Comment les algorithmes entretiennent l'illusion de répondre à nos goûts musicaux ». <<https://usbeketrica.com/article/comment-algorithmes-illusion-gouts-musicaux?fbclid=IwAR3WrjYQIRMTpZrObGUQvngJuDZoFuUnA6bM6PJS8fkm-soAX3WR6oH2gkQ>>. Consulté le 16 novembre 2018.

Fanen, S. (2016). « Les playlists, humaines après tout ? ». <<https://les-jours.fr/obsessions/la-fete-du-stream/ep14-playlists2/>>. Consulté le 16 novembre 2018.

(2009) « A world of hits ». <<https://www.economist.com/briefing/2009/11/26/a-world-of-hits>>. Consulté le 7 octobre 2018.

Plaugic, L. (2018). « The curator of Spotify's RapCaviar playlist is leaving the company ». <<https://www.theverge.com/2018/3/1/17067530/tuma-basa-rap-caviar-playlist-spotify-leaving>>. Consulté le 12 novembre 2018.

Friend, D. (2015). « Stingray va lancer une application de lecture en continu ». <<https://www.lapresse.ca/techno/applications/201507/06/01-4883522-stingray-va-lancer-une-application-de-lecture-en-continu.php>>. Consulté le 10 novembre 2018.

Peoples, G. (2015). « How 'Playola' Is Infiltrating Streaming Services: Pay for Play Is 'Definitely Happening' ». <<https://www.billboard.com/articles/business/6670475/playola-promotion-streaming-services>>. Consulté le 07 novembre 2018.

Page web

<<http://www.hiphopcore.net/articles/41-article-le-crate-digging-une-partie-integrante-du-hip-hop.html>>. Consulté le 10 novembre 2018.

<<https://www.mp3scene.info/articles/11/observations-from-an-archivist/>>. Consulté le 17 novembre 2018.

<<https://www.mp3-history.com/en/timeline.html#tabpanel-6>>. Site web créé par l'institut Fraunhofer-Gesellschaft. Consulté le 17 septembre 2018.

<<http://22tracks.com/>>. Consulté le 16 octobre 2018.

Conférences

Riesel, Y. MAMA festival (2018) « Une autre histoire du streaming » [Podcast]. <<https://live.mamafestival.com/>> [En ligne] 17 octobre 2018. Disponible à l'adresse <<https://live.mamafestival.com/user/event/9154>> [Consulté le 22 octobre 2018].

Chauveaux, C., Mallein, C., Perini, A. Groupe de recherche en histoire du patrimoine et des musées (HIPAM) (2017). « Les chineurs : musiques électroniques, réseaux sociaux, playlist et historicité. » [Podcast]. Sur <https://hipam.hypotheses.org/151> [En ligne]. 27 juin 2017. Disponible à l'adresse <https://hearthis.at/1383029/> [Consulté le 12 octobre 2018].

Documents PDF

Arnaud, L. (2018). « Et si l'amateur se réalisait dans la société numérique ? ». p. 134-140. Nectart/1 (N° 6).

Molinero, S. (2012). « Pour une nécessaire redéfinition du "populaire" en sociologie de la musique. Retour sur l'hypothèse d'incommensurabilité des genres musicaux sous le rapport "savant/populaire" et sur la théorie de la légitimité culturelle » dans Brandl, E., Prévost-Thomas C. et Ravet, H. (2012). *25 Ans de Sociologie de la Musique en France: Réflexité, écoutes, goûts*, pp.103- 116, Paris, France : Editions L'Harmattan.

Feige, C. (2012). « Musiques au travail, Ambiguïté entre écoutes choisies et écoutes subies » dans Brandl, E., Prévost-Thomas C. et Ravet, H. (2012). *25 Ans de Sociologie de la Musique en France: Réflexité, écoutes, goûts*, pp.117- 125, Paris, France : Editions L'Harmattan.

Combes, C. Et Granjon, F. (2007). « Passion musicale et usages des TIC chez les jeunes amateurs, L'hypothèse de la numérimorphose » dans Brandl, E., Prévost-Thomas C. et Ravet, H. (2012). *25 Ans de Sociologie de la Musique en France: Réflexité, écoutes, goûts*, pp.147- 162, Paris, France : Editions L'Harmattan.

Le Guern, F. et Sagot-Duvauroux, D. (2011) « Les technologies numériques vont-elles élargir la diversité des consommations musicales ? Regards croisés sur l'hypothèse de la Longue Traîne » dans Brandl, E., Prévost-Thomas C. et Ravet, H. (2012). *25 Ans de Sociologie de la Musique en France: Réflexité, écoutes, goûts*, pp.163- 172, Paris, France : Editions L'Harmattan.

Bilan 2015 du marché de la musique enregistrée - Syndicat National de l'édition Phonographique (2016). <<http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2016/03/DOSSIER-DEF-CONF-DE-PRESSE-8-MARS-2016.pdf>>. Consulté le 2 décembre 2018.

Bilan du marché au 1er semestre 2018 de la musique enregistrée - Syndicat National de l'Édition Phonographique (2018). <<http://www.snepmusique.com/wp-content/uploads/2018/09/Bilan-march%C3%A9-musique-enregistr%C3%A9-1er-semestre-2018.pdf>>. Consulté le 16 octobre 2018.

Documentaire

Downloaded (2013). Réalisé par Alex Winter. < <http://alexwinter.com/projects/downloaded/> >. Visionné le 27 octobre 2018.

Données

Statistique du groupe Facebook « Chineur de House ». Janvier 2018 à octobre 2018 [FICHIER Excel]. <Facebook_Group_Insights_Engagement_11-01-2018.xlsx>. Fourni par Quentin Courel.

Statistique du groupe Facebook « Chineur de Rap ». Janvier 2018 à octobre 2018. [FICHER Excel]. <Facebook_Group_Insights_Engagement_11-01-2018.xlsx>. Fourni par Quentin Courel.

Statistique du groupe Facebook « Chineur de Techno ». Janvier 2018 à octobre 2018. [FICHER Excel]. <Facebook_Group_Insights_Engagement_11-01-2018.xlsx>. Fourni par Quentin Courel.

Statistique du groupe Facebook « Cailloux ». Janvier 2018 à octobre 2018 [FICHER Excel]. <Facebook_Group_Insights_Engagement_11-9-2018.xlsx>. Fourni par Alexis Bardin.

Groupes facebook

« Chineurs de House »

< <https://www.facebook.com/groups/chineursdesorigines> >

« Chineurs de Rap »

< <https://www.facebook.com/groups/692975930820266> >

« Chineurs de Techno »

< <https://www.facebook.com/groups/chineursdetechno> >

« Chineurs des Origines »

< <https://www.facebook.com/groups/chineursdesorigines> >

« Beau Mot Plage »

< <https://www.facebook.com/groups/beaumotplage> >

« Cailloux »

< <https://www.facebook.com/groups/Cailloux/> >

« Techno Drama »

< <https://www.facebook.com/groups/PWForMusic/> >

Working paper

Camurri, A., Gualtieri, V., Hugues V., Bresin, R., Fabiani, M., Dubus, G., et Maestre, E. (2010). « User-Centric Context-Aware Mobile Applications for Embodied Music Listening ». dans *User Centric Media*, édité par Daras, P. et Mayora, O Ibarra, 40:21-30. Berlin, Heidelberg, Allemagne: Springer Berlin Heidelberg. <https://doi.org/10.1007/978-3-642-12630-7_3>. Consulté le 25 août 2018.

Hennion, A. (2005). « Pour une pragmatique du goût », CSI WORKING PAPERS SERIES 001, CSI i3 - Centre de Sociologie de l'Innovation i3. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00087895>>. Consulté le 14 août 2018.

Waldron, J. (2017). « Online Music Communities and Social Media ». < <https://doi.org/10.1093/oxfrhb/9780190219505.013.34>>. Consulté le 6 novembre 2018.

Thesis

Nylund, A. (2015). «Using Music Streaming Services: Practices, Experiences and the Lifeworld of Musickin ». PhD thesis. Oslo : University of Oslo, Faculty of Humanities. <<https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/skyogscene/.../hagen2015.pdf>>. Consulté le 23 août.

Papiers de conférence

Poddar, A. (2018). #nowplaying-RS: A New Benchmark Dataset for Building Context-Aware Music Recommender Systems ». Papier présenté à la conférence : 15th Sound and Music Computing Conference (SMC), 2018. Limassol, Cyprus. <https://www.researchgate.net/publication/326327153_nowplaying-RS_A_New_Benchmark_Dataset_for_Building_Context-Aware_Music_Recommender_Systems>. Consulté le 19 août 2018.

Marchini, M., Pachet, F. et Carré, B. (2017). « Rethinking Reflexive Looper for Structured Pop Music ». Papier présenté à la conférence : NIME'17, May 15-19, 2017. Aalborg University Copenhagen, Denmark. <<https://www.csl.sony.fr/downloads/papers/2017/marchini-17a.pdf>>. Consulté le 17 août 2018.

Pachet, F., Papadopoulos, A. et Roy, P. (2017) «Samplig variations of sequences for structured music generation». Papier présenté à la conférence : 18th International Society for Music Information Retrieval Conference, Suzhou, China, 2017. Consulté le 17 août. < <https://www.csl.sony.fr/downloads/papers/2017/pachet-17d.pdf> >.

Archives personnelles en ligne

« Everyday Music Curation » <<https://www.are.na/romain-talou/everyday-music-curation>>

« Everyday Music Curation RIP » <<https://www.are.na/romain-talou/everyday-music-curation-rip>>

« Everyday Music Curation Screenshot » <<https://www.are.na/romain-talou/every-day-music-curation-screenshoot>>

Texte de labeur, légendes et notes :

Grilli Type Sectra (Book, Regular & Black)

Impression :

achevé d'imprimer en décembre 2018
à la HEAD – Genève, Bâtiment H

Sur du papier
Rive Design Extra White 120g/m²
Lessebo White 300g/m²

