HAL open science

L'appréciation musicale chez les diggers de disques vinyles : les médiations de la découverte musicale

Pierre-Arthur Michau

▶ To cite this version:

Pierre-Arthur Michau. L'appréciation musicale chez les diggers de disques vinyles : les médiations de la découverte musicale. Sciences de l'information et de la communication. 2017. dumas-03149045

HAL Id: dumas-03149045

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03149045v1

Submitted on 22 Feb 2021

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

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

Copyright

CELSA
PARIS-SORBONNE

Master professionnel

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Management et culture

Option : Magistère, management et culture

L'appréciation musicale chez les diggers de disques vinyles

Les médiations de la découverte musicale

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Judith Dehail

Nom, prénom : MICHAU Pierre-Arthur

Promotion : 2016-2017

Soutenu le : 07/11/2017

Mention du mémoire : Bien

École des hautes études en sciences de l'information et de la communication - Université Paris-Sorbonne
77, rue de Villiers 92200 Neuilly tél. : +33 (0)1 46 43 76 76 fax : +33 (0)1 47 45 66 04 www.celsa.fr

RÉSUMÉ

Ce mémoire en Sciences de l'Information et de la Communication vise à explorer le processus d'appréciation musicale chez les *diggers* de disques vinyles. Il propose de décrire les mécanismes à l'œuvre dans l'appréciation que font les *diggers* de musiques qui leurs étaient jusqu'alors inconnues, et qui, dans un même mouvement, participent à la formation de leur identité en tant que *diggers*. Dans un premier temps, il analyse les éléments jouant un rôle dans l'écoute de morceaux que les auditeurs ne connaissent pas, spécifiques au statut de diggers de ces derniers. Dans un second temps, il porte sur les interactions que ces éléments entretiennent avec le moment de l'appréciation musicale, lors de l'écoute de musique. Enfin, il montre comment ces moments d'appréciation musicale sont à l'origine de redéfinitions de l'identité des acteurs, en tant que *diggers*.

Abstract

This master thesis in Information and Communication Sciences aims at exploring the process of musical appreciation among the *crate-diggers*. It provides a description of the mechanisms of the appreciation that the crate-diggers do of music that were unknown to them, and which play a role in the formation of their identity as *crate-diggers*. First, it analyses the elements that play a role when the listeners listen to music that they never heard before and that are specific to their crate-diggers status. Second, it deals with the interactions between these elements and the moment during which the listeners appreciate music, while listening to it. Finally, it shows how redefinitions of the identity of the listeners as *crate*-diggers originate from these moments of appreciation.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Judith Dehail qui m'a accompagné tout au long de la rédaction de ce mémoire et qui a su aiguiller mes recherches.

Je souhaite aussi remercier toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de ce travail et, plus particulièrement Madame Joëlle Le Marec, ma directrice de Master, Guillaume Heuguet, rapporteur de ce mémoire, pour ses précieux conseils, ainsi que mon entourage personnel et professionnel pour leur soutien et leur relecture.

Enfin, je remercie toutes les personnes sans lesquelles cette enquête n'aurait jamais pu avoir lieu, pour leur bienveillance et le temps qu'ils m'ont accordé.

TABLES DES MATIÈRES

Introduction…….p. 8

Première partie : les mécanismes propres aux diggers à l'œuvre dans leur appréciation musicale.....p. 18

I. Les métadonnées : préliminaires de la rencontre entre le digger et la musique.....p. 18
A. Les métadonnées, des éléments cruciaux de l'environnement des *diggers*.....p. 21
B. Les métadonnées sont organisées selon des catégories.....p. 24
C. Les acteurs hiérarchisent les métadonnées.....p. 28

II. « No *digger* is an island » : L'importance de la communauté dans les pratiques du *digger*….....p. 32
A. L'apprentissage technique du *digging*….....p. 34
B. L 'apprentissage du plaisir….....p. 38

Deuxième partie : une analyse *médiationnelle* de l'appréciation musicale lors de l'écoute….....p. 42

I. L'écoute d'un morceau inédit : le temps de la première rencontre en *digger* et musique….....p. 42
A. Les *diggers* prennent la décision d'écouter ou non un disque selon un calcul coût-avantage.....p. 43
B. Les liens entre les métadonnées et le moment de l'écoute…….p. 48
C. Les conditions de l'écoute : un rôle primordial……...p. 50
D. La première écoute – un moment fort pour le *digger*……p. 52
E. Le moment de vérité – Le *digger* éprouve son écoute quand ses capacités d'appréciation sont mises en difficulté….....p. 57

II. D'oreilles en oreilles, la modification de l'écoute par son partage……..p. 59
A. La projection de l'écoute des autres….....p. 59

B. La circulation de l'écoute entre plusieurs *diggers*….....p. 61
C. La question de la confiance portée par le *digger* aux oreilles de ses pairs.....…p. 62

III. Le rôle de l'écoute dans le processus d'apprentissage du *digger*…….p. 65
A. La question de la formation de l'oreille – entre « se faire l'oreille » et « avoir du flair » ….....p. 65
B. L'importance de l'écoute dans le travail et dans la constitution de l'identité du *digger*….....p. 69

Conclusion….....p. 72
Annexes…….p.74
Bibliographie……...p.78

I found myself returning to the public rituals that we employ in the pursuit of happiness. For there we display our identity; as we would like it to be. There we make signals to each other about who we are, and about what we believe in. Looking through this haze of signals with a tangential glance, a curious eye, reveals some unintended things.

Chris Steele-Perkins, *The Pleasure Principle*

INTRODUCTION

À première vue, le terme de *digger* semble renvoyer à des sphères pour le moins obscures de l'industrie musicale. Le mot même – « celui qui creuse », en anglais – nous laisse imaginer une figure secrète, œuvrant dans l'ombre, pour le compte de labels de rééditions, dans une quête incessante de musique en marge de la grande histoire des musique populaires. Pourtant, cet acteur n'est pas si secret, et il s'incarne aux yeux d'un public moins restreint qu'on ne pourrait le penser. De nombreux médias « grand public » - *L'Express*[1], *Télérama*[2] pour n'en citer que quelques uns – lui ont déjà consacré un article dans leurs pages culturelles, et c'est sans parler de la presse spécialisée qui, dans certains cas, leur dédie une rubrique, comme la série *Digger's Directory* dans le magazine en ligne sur les musiques électroniques, *Stamp The Wax*[3].

De plus, une telle figure ne peut qu'occuper une place de plus en plus importante dans une industrie musicale où continue de se développer une tendance à la patrimonialisation de la musique populaire, comme le constate Victor Roussel dans son analyse du discours journalistique sur les rééditions d'albums de rock[4]. Reflet ou bien cause de ce phénomène, les ventes de rééditions – au format physique et digital – n'ont d'ailleurs cessé d'augmenter, jusqu'à dépasser en 2015 les ventes de nouveautés[5], avec, à la troisième place

---

[1] BORDIER, Julien. 33 tours du monde : les diggers, archéologues du vinyle. *L'Express* [en ligne], 15 avril 2011, [consulté le 31 octobre 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/musique/les-diggers-archeologues-du-vinyle_1020136.html

[2] VICKY, Alain. Afrique, vinyles au trésor. *Libération* [en ligne], 15 septembre 2010, [consulté le 31 octobre 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.liberation.fr/societe/2010/09/15/afriquevinyles-au-tresor_678932

[2] VICKY, Alain. Afrique, vinyles au trésor. *Libération* [en ligne], 15 septembre 2010, [consulté le 31 octobre 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.liberation.fr/societe/2010/09/15/afriquevinyles-au-tresor_678932

[3] STAMP THE WAX. *Diggers directory* [en ligne]. Londres. [Consulté le 31 octobre 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.stampthewax.com/category/m-i-x-e-s/diggers-directory/

[4] ROUSSEL, Victor. *Le discours journalistique sur les rééditions d'albums : la mobilisation de la notion de patrimoine par le journalisme musical*. Mémoire : journalisme politique et médias. Paris : CELSA, 2011

[5] INGHAM, Tim. Even Adele can't stop 'old' albums outselling new artist releases. *Music Business Worldwide* [en ligne], 18 janvier 2016, [consulté le 31 octobre 2017].

du classement des meilleurs ventes de cette même année, *The Dark Side Of The Moon* du groupe anglais *Pink Floyd*, sorti 42 ans plus tôt.

Si le mot de *digger* ne vient pas nécessairement à l'esprit lorsque l'on parle de rééditions de *The Dark Side Of The Moon*, le terme est à-propos quand on en vient à des labels de rééditions qui se sont spécialisés dans les musiques « obscures », et dont les sorties sont souvent présentées comme autant d'exhumations d'œuvres jusqu'alors injustement oubliées par l'Histoire[6]. Parmi ces labels, un symbole du succès des rééditions sur le marché du disque est sans nul doute le label amstellodamois *Music From Memory*. Un succès à une autre échelle que celle des rééditions des albums de *Pink Floyd*, certes, mais dont le cumul des ventes de chacune de ses sorties en fait le label le mieux vendu chez le distributeur *Rush Hour Distribution* en 2016.

Si nous mentionnons ici *Music From Memory*, c'est que ses dirigeants se glissent avec aise dans les habits de « *digger* » que la presse spécialisée ne cesse de leur prêter au fil des articles et des entretiens, au point d'en incarner une forme de modèle ou d'idéal en Europe[7]. Bien évidemment, il ne serait pas raisonnable de tenter de définir ce personnage, le *digger*, à partir de l'image que renvoient les médias des dirigeants du label hollandais. Il serait tout aussi vain d'en donner une définition à partir des entretiens que nous avons menés, car, comme nous le verrons, les réponses des personnes interrogées étaient parfois contradictoires à ce sujet. Pourtant, nous devons nous résoudre à tenter de donner une définition de cet acteur, ou du moins à en esquisser les traits tant il occupe une place centrale dans ce travail de recherche.

Disponible à l'adresse : https://www.musicbusinessworldwide.com/even-adele-cant-stop-old-album-sales-overtaking-new-artists/

[6] BAINES, Josh. Music From Memory are the reissue label unearthing obscure treats and treasures. *Thump* [en ligne], 20 décembre 2016, [consulté le 31 octobre 2017]. Disponible à l'adresse : https://thump.vice.com/en_us/article/kb5pgm/music-from-memory-feature

[7] RESIDENT ADVISOR. « Aaron Coultate peeks inside the record collection of one of Europe's foremost diggers » in Playing Favourite : Tako [en ligne], 23 juillet 2015, [consulté le 31 octobre 2017] Disponible à l'adresse : https://www.residentadvisor.net/features/2530

Nous pouvons isoler un trait commun à tous les portraits qui ont été faits du *digger* : c'est celui qui est à la recherche de musique, de préférence ancienne et inconnue du plus grand nombre. Evidemment, cette définition n'est pas à visée universelle et nous ne débattrons pas de sa légitimité – libre à chacun de se demander si un *digger* peut être à la recherche de musiques récentes ou non.

Quoi qu'il en soit, cette phrase qui définit le *digger* à partir de son activité nous invite à nous pencher brièvement sur l'histoire de cette pratique. Comme le souligne *Gábor Vályi* dans sa thèse, *Digging in the Crates: Practices of Identity and Belonging in a Translocal Record Collecting Scene*[8], la recherche de disques « obscurs »[9] comme activité trouve son essor avec le mouvement hip-hop et le développement du *sample* dans la production musicale. Le *crate-digging* répond notamment à un besoin des producteurs de hip-hop de trouver de nouveaux *samples* avec lesquels composer leurs morceaux, alors que les premières années du mouvement ont été marquées par une utilisation intensive de certains *samples*[10].

On peut cependant faire remonter une telle pratique à la fin des années 1960 avec l'apparition dans le nord du Royaume-Uni d'un courant musical particulier, la *Northern Soul*[11], qui se définit comme un attachement de ses amateurs à la musique *Soul* du milieu des années 1960, et notamment au son des productions du label *Motown*, en réaction au développement de la *Funk.* Si nous nous permettons cette digression c'est qu'elle nous montre que les enjeux du *crate-digging* ne réside pas seulement dans la recherche d'un matériau

---

[8] VALYI, Gabor. *Digging in the Crates: Practices of Identity and Belonging in a Translocal Record Collecting Scene*. Thèse : sociologie. Londres : Goldsmiths, University of London, 2010

[9] Obscurs, au sens où ces disques sont très peu connus et souvent rares

[10] On peut citer le morceau *Amen Brother* du groupe américain *The Winston* dont le fameux « break » de batterie – rebaptisé « *Amen Break* » par certains – en fait le morceau le plus samplé de l'histoire selon le site *whosampled.com,* [consulté le 31 octobre 2017] Disponible à l'adresse : : https://www.whosampled.com/most-sampled-tracks/1/

[11] A ce sujet, le documentaire produit par la BBC : MAYCOCK, James. *Northern Soul : Living for the Weekend.* Londres : BBC, 2014

musical à sampler; il s'agit aussi, dans le cas du mouvement *Northern Soul*, d'un besoin exprimé par certains disc-jockeys de jouer des morceaux qu'ils seraient les seuls à détenir, comme en témoignent les nombreuses histoires et mythes qui sont nés autour de certains disques rares[12]. Ces deux exemples nous apprennent que les *diggers*, avant d'être *diggers*, ont bien souvent une autre activité musicale : disc-jockeys, producteurs, ou – comme nous avons pu le constater au cours de notre enquête – disquaires et collectionneurs de disques. Etre *digger* n'est donc pas une fin en soi, cette activité répond à un besoin ou un désir[13] de trouver de la musique pour nourrir une activité professionnelle ou une passion, l'un n'empêchant évidemment pas l'autre, puisque toutes les personnes rencontrées lors de cette enquête ont pour dénominateur commun d'être des « amateurs »[14], en d'autres termes, des « usagers de la musique »[15] portant un amour à cette dernière, notamment exprimé par le fait qu'ils sont tous collectionneurs de disques.

En nous intéressant aux *diggers*, nous devons par la même nous confronter à un objet dont les nombreux débats quant aux études qui lui sont dédiées en rendent l'approche théorique difficile : la musique.

---

[12] Une des plus célèbres dans le monde de la *Northern Soul* est sans doute celle du single *Do I Love You* de *Frank Wilson* dont il n'existerait que deux ou trois copies originales selon les sources. A ce sujet : RIX, Andy. Frank Wilson – The story of do I love you (Indeed I do). Music has always been part of my life. *Soul Source* [en ligne], mars 2009, [consulté le 31 octobre 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.soul-source.co.uk/articles/soul-articles/frank-wilson-the-story-of-do-i-love-you-indeed-i-do-r2565/

[13] La frontière entre les deux termes est parfois floue, comme dans le cas des collectionneurs. Comme l'écrit Will Straw à propos des collectionneurs de disques : « *What this description misses, however, are the libidinal dynamics which fuel the collector's urge* » in STRAW, Will. Music as commodity and Material culture. *Repercussions*, printemps-été 1999-2000, n°7, p. 147-172.

[14] Au sens où l'entendent Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart dans HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie et al. Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui. Paris : La Documentation française, 2000. Collection : Questions de culture.

[15] HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie et al. Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui. Paris : La Documentation française, 2000. Collection : Questions de culture.p.52

Cheval de bataille d'Antoine Hennion, la musique, en tant qu'objet d'analyse, a, selon lui, de fondamentalement différent des autres formes d'expression culturelle que sa « matérialité » n'a pour le chercheur rien d'évident[16], là où celle de la littérature et des œuvres d'art s'impose à ceux qui les étudient.

Pourtant, ses formes matérielles sont multiples – instruments, disques, partitions etc. – et, comme le relève Will Straw, la musique est aussi la forme culturelle la plus ancrée « dans les infrastructures matérielles de nos vies de tous les jours »[17]. Mais la musique en elle-même, comme objet d'étude, reste évanescente. Plus loin, l'auteur nous rappelle – comme pour nous mettre en garde – les nombreuses tentatives de « matérialisation » de la musique qui se cantonnent le plus souvent à la renvoyer à des propriétés physiques (acoustiques, par exemple). Antoine Hennion, est quant à lui, critique vis-à-vis de la sociologie compréhensive – pour laquelle, finalement, la musique n'est rien d'autre que le reflet des goûts socialement construits de ses auditeurs – mais aussi vis-à-vis de l'esthétique, qui elle, a tendance à essentialiser la musique, ne faisant que peu de cas de ses « usagers ».

C'est après une lecture de ces auteurs, donc, que nous nous refusons ici d'analyser la musique comme objet bien défini, indépendant de ses utilisateurs, mais au contraire, de nous y intéresser à travers la relation entre les *diggers* et la musique qu'ils recherchent, écoutent, au sujet de laquelle ils échangent, portent une appréciation et qui les façonne en tant qu'amateurs autant qu'ils la façonnent. Nous avons donc choisi de nous inscrire dans une analyse de

---

[16] « *In his 1993 book La passion musicale, Antoine Hennion noted a key difference between the analysis of music and that of other cultural forms. Those studying literature or art history, he suggested, struggle against the self-evident solidity of their objects. The literary scholar or art historian is up against the seemingly irrefutable concreteness of a book or painting, and so confronts prejudices which assert the self-sufficiency of the artistic object unto itself* » in STRAW, Will. *Music and material culture*. p.227 In CLAYTON, Martin, TREVOR, Herbert, et al. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Second Edition. London and New York: Routledge, 2012, p. 227-236

[17] Notre traduction : « *music is arguably the one most embedded in the material infrastructures of our daily lives* » STRAW, Will. *Music and material culture*. p.227 In CLAYTON, Martin, TREVOR, Herbert, et al. The Cultural Study of Music: A Critical Introduction. Second Edition. London and New York: Routledge, 2012, p. 227-236

l'interaction, héritée des analyses sociologiques d'Erving Goffman dont l'objet « est constitué par la relation, donnée première, qui ne résulte pas de la synthèse de deux unités préexistantes, mais qui engendre au contraire les unités mises en relation »[18].

Dans notre cas, l'interaction entre la musique et les acteurs qui nous intéressent invite assez rapidement à considérer un autre terme, celui d' « écoute ». En effet, de tous les verbes associés à la musique, « écouter » n'est-il pas celui qui nous vient à l'esprit le plus instinctivement ? *Digger* , « musique » et maintenant « écoute » : avec ce nouveau mot, son lot de difficultés. Tout d'abord, il nous semble impératif de le distinguer d'un autre verbe, « entendre », de même que « regarder » se distingue du verbe « voir ». En effet, l'emploi du verbe « écouter » implique un certain engagement de la part de son sujet, alors que ce dernier peut entendre malgré lui, et se retenir d'écouter tel morceau de musique diffusé dans un lieu public ou encore, telle conversation.

De plus, le verbe « écouter » s'inscrit dans une histoire culturelle et a une historicité propre, comme cela a été souligné par de nombreux auteurs : Theodor W. Adorno n'a pas cessé de s'intéresser aux évolutions de l'écoute (souvent en constatant une « régression » de cette dernière en parallèle du développement de la musique comme produit marchand[19]) alors que Peter Szendy lui, rêve, d'une « archéologie de nos écoutes musicales » [20] . Cependant, le texte qui est sans doute le plus inspirant à ce sujet ne traite pas de l'oreille mais de l'œil, puisqu'il s'agit de *L'Œil du Quattrocento*[21] de Michael Baxandall, dans lequel l'auteur non seulement tente de décrire une façon de

---

[18] BONICCO, Céline. Goffman et l'ordre de l'interaction : un exemple de sociologie compréhensive. *Philonsorbonne* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 20 janvier 2013. [Consulté le 01 novembre 2017]. Disponible à l'adresse : http://philonsorbonne.revues.org/102 ; DOI : 10.4000/philonsorbonne.102

[19] A ce sujet, ADORNO, Theodor. Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute. Paris : Editions Allia, 2001

[20] SZENDY, Peter. Ecoute. Une histoire de nos oreilles. Paris : Les Editions de Minuit, 2001

[21] BAXANDALL, Michael. L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance. Paris : Gallimard, 1985

regarder des tableaux spécifique au *Quattrocento* – à son histoire artistique, son contexte historique et social – mais il écrit aussi sur ce qui provoque du plaisir dans la contemplation de tableaux. Nous avons été frappés par les parallèles que nous pouvions facilement établir entre le texte de Michael Baxandall et ce que nous disaient les personnes interrogées au sujet du plaisir qu'ils tiraient de l'écoute de musique.

Puisque nous parlons d'écoute, nous devons ici répondre à la question : pourquoi nous intéresser à l'écoute de ces « amateurs » particuliers de musique, les *diggers* ? Pourquoi ne pas centrer notre sujet autour de l'écoute de la musique, sans faire de distinctions entre les « amateurs », qu'ils soient des mélomanes éclairés ou non ? Pour y répondre, resituons les *diggers* dans un cadre plus large, soulignons ce rôle de médiateurs qu'ils jouent entre les morceaux qu'ils apprécient et un public potentiel. En effet, de part la rareté et l'oubli dans lequel sont tombées les musiques qui les intéressent, ces dernières ne peuvent souvent accéder à un auditoire neuf et élargi sans une appréciation positive des *diggers*, qui dans le cas où ils apprécient ces musiques peuvent se mettre à les partager, à les faire découvrir. Comme nous l'a dit un *digger* qui se considère comme un « archéologue de la musique », il partage de « la musique qu'on a oubliée ».

Nous sommes donc partis de la question suivante : quels sont les mécanismes aux travers desquels les *diggers* apprécient de la musique inédite (au sens où elle leur est jusqu'alors inconnue)? Nous nous sommes ainsi intéressés, dans un premier temps, aux éléments qui venaient, en quelque sorte, se placer entre la musique et le *digger* lors de l'écoute. Loin de chercher à en faire une liste exhaustive – ce qu'une analyse selon le prisme de la sociologie critique nous inviterait à faire – nous nous sommes focalisés sur ce qui provenait de la spécificité de la pratique musicale de ces acteurs, c'est-à-dire de leur usage de la musique en tant qu'ils se définissaient comme *diggers* (et avons donc mis de côté les déterminants sociaux comme l'âge, la classe sociale, etc.). En d'autres termes, nous avons cherché à connaître les spécificités de l'écoute propres à la pratique du *crate-digging*.

Cependant, nous avons aussi constaté que, non seulement l'appréciation lors de l'écoute était conditionnée[22] par plusieurs éléments, mais également que, dans un même mouvement, ces mêmes éléments permettaient aux acteurs de s'affirmer et se réaffirmer en tant que *digger*, une identité sans cesse remise en jeu lors de l'écoute. Cela nous a amenés à formuler la problématique suivante : *Quels sont les mécanismes à l'œuvre dans l'appréciation que font les diggers de musiques qui leur étaient jusqu'alors inédites*, *et qui, dans un même mouvement, participent à la formation de leur identité en tant que diggers ?*

Ce qui est aussi sous-entendu dans une telle problématique, c'est la question du « comment ? ». Nous avons donc cherché à savoir comment ces éléments entraient en jeu dans l'écoute faite par les *diggers* d'un morceau de musique ; comment ils agissaient sur l'appréciation que les *diggers* en faisaient ; et finalement comment ils permettaient aux *diggers* d'opérer une redéfinition de leur identité au cours de ce processus.

En partant de la question des mécanismes, nous posons ici une première hypothèse, qui nous fait faire, en quelque sorte, un léger mouvement de recul vis-à-vis de l'appréciation musicale : il existerait des éléments jouant un rôle dans l'écoute de morceaux de musique que les auditeurs ne connaissent pas qui seraient propres au statut de *diggers* de ces derniers, et notamment de par le contexte dans lequel ils découvrent ces morceaux, celui de leur activité de « *crate-digging* ». En effet, celle-ci s'exerce dans un environnement particulier, celui des disquaires, conventions de disques et autres brocantes, dans lesquels les *diggers* se confrontent, en premier lieu, à des pochettes et des macarons de disques qui leurs sont inconnus. Nous estimons par ailleurs que l'appréciation musicale ne peut être possible sans une appréciation préliminaire des signes renvoyés par le disque, en tant qu'objet, lorsqu'il est examiné par les *diggers*.

---

[22] Nous utilisons ici le verbe « conditionner » au sens premier du terme, sans aucune référence directe à l'histoire de la sociologie et de la philosophie. L'appréciation que nous donnons ici au terme « conditionner » est la définition socialement neutre qu'en donne le *Larousse* : « *Être une condition importante ou essentielle de la réalisation d'une action ou d'un événement, de son apparition, de son existence, être l'élément dont dépend cette action, cet événement, etc.* » (Larousse, 2017)

Pour explorer cette hypothèse nous nous référerons à des entretiens menés au terme d'une enquête qui a débuté au marché aux puces de Saint-Ouen, en novembre 2016, auprès de *diggers*, et qui s'est prolongée dans d'autres lieux propices au *digging* alors que nous tentions de comprendre le fonctionnement de leur activité. Ces entretiens ont été construits d'après les observations que nous avons eu l'occasion de faire lorsque nous avons suivi plusieurs *diggers* dans leur recherche de nouveaux disques et sont venus parachever ces mois d'observation participante. Nous avons donc la prétention de penser que ces entretiens rendent compte de façon globalement satisfaisante de cette pratique, en tout cas telle qu'elle est pratiquée par les *diggers* parisiens que nous avons croisés. De plus, nous avons pris soin d'interroger des personnes aux motivations, âges et profils différents afin d'éloigner autant que faire se peut la tentation d'expliquer cette activité d'après des caractéristiques sociologiques observables chez ces *diggers* : certains vivent de leur activité de *digger*, d'autres en ont besoin pour nourrir leurs « *DJ-sets* », ou encore, le font simplement pour le plaisir de la découverte et de la bonne affaire.

En nous focalisant plus particulièrement sur le temps de l'écoute lors de notre enquête, nous en sommes venus à formuler une seconde hypothèse : ce moment de l'écoute est aussi un moment durant lequel se renégocie l'identité du *digger* en tant que telle. Nous donnons ici au terme « identité » un sens large, qui englobe les goûts, la façon de *digger*, le positionnement au sein d'une communauté de *diggers* et les valeurs que le *digger* lui prête. Toutes ces composantes de l'identité de l'acteur sont fluctuantes et nous pensons que l'écoute est un moment durant lequel le *digger* les évalue et opère des réajustements.

Nous restituerons les résultats de cette enquête en deux temps. Tout d'abord, nous livrerons notre analyse des éléments prenant part à l'appréciation que font les *diggers* des musiques qu'ils découvrent. Nous nous attacherons notamment à mettre en lumière des éléments qui dépendent entièrement de leur condition de *digger*. Puis, dans un second temps, nous nous intéresserons aux interactions entre ces éléments analysés dans la première partie et

l’appréciation musicale des *diggers*. Nous examinerons aussi le rôle de cette appréciation musicale dans la redéfinition que font les diggers de leur identité

PREMIERE PARTIE : LES MÉCANISMES PROPRES AUX DIGGERS À L'ŒUVRE DANS LEUR APPRÉCIATION MUSICALE

Comme nous l'avons annoncé en introduction, avant toute analyse du moment de l'écoute nous nous devons de décrire en détail les éléments qui jouent un rôle vis-à-vis de cette écoute (ne serait-ce qu'en la rendant possible) et qui sont susceptibles d'être modifiés durant le processus d'appréciation de la musique. Parmi ces éléments, nous avons observé deux grandes catégories.

D'une part l'ensemble des signes qui alertent le *digger* sur le potentiel contenu musical du disque inspecté, que nous avons réunis sous l'appellation « métadonnées ». Comme nous allons le voir, ces métadonnées sont au cœur d'un processus d'apprentissage du *digger* dont le contenu pourra se voir modifié lors de l'appréciation d'un morceau de musique.

D'autre part, l'ensemble des aptitudes propres au *digger*, qui dépendent de son appartenance à un groupe qui a une culture spécifique. Ces aptitudes peuvent être d'ordre technique ou émotionnel, mais toutes s'inscrivent dans le processus d'appréciation de la musique, en amont et en aval. En nous appuyant sur les travaux d'Howard Becker, nous tâcherons de comprendre comment ces aptitudes dépendent des interactions entre l'individu et le groupe.

I. Les métadonnées : préliminaires de la rencontre entre le digger et la musique

> « *Et après y a, parfois, quand il y a une platine d'écoute, une station, bah je sors des trucs qui… Bah j'essaie quand même pas mal, j'y vais pas avec ma petite culture et me dire : « bon bah je vais prendre ce que je connais » Le but c'est quand même de découvrir des choses* » (A., 2017)

Où faire commencer notre étude du processus à travers lequel le *digger* appréciera la musique qu'il entend ? Voilà sans doute la première question à

laquelle il nous faut nous confronter. Deux tendances s'offrent à nous. D'une part, celle d'un centrage de notre regard sur la musique qui fait face à son auditeur, mais ne serait-ce pas déjà trahir les positions que nous avons pris la peine d'exposer dans l'introduction de ce texte, et décidé de faire nôtre ? En effet, ne cherchons nous pas à sortir la musique du champ trop étriqué pour notre étude dans laquelle l'esthétique ou l'histoire de l'art semblent la confiner[23] ? Si ce qui nous intéresse est de savoir comment se construit l'appréciation du *digger* vis-à-vis de la musique qu'il écoute, une telle position qui essentialiserait la musique est donc à proscrire. Nous ne dénigrons pas pour autant les qualités esthétiques propres à la musique écoutée mais nous souhaitons rendre à l'auditeur le rôle qui est le sien dans l'appréciation musicale.

D'autre part, nous pouvons envisager de nous intéresser au contexte dans lequel naît cette appréciation, en remontant le fil de tout ce qui conditionne cette écoute : du lieu où se trouve l'auditeur, à son humeur en passant par son parcours personnel, son « background » culturel et sociologique, etc. Mais alors, nous prenons cette fois le risque de tomber dans les travers d'une sociologie compréhensive, elle aussi pointée du doigt par Antoine Hennion et Sophie Maisonneuve[24] du fait qu'elle considère trop souvent l'appréciation musicale uniquement comme le reflet de goûts socialement construits, et ne fait donc que peu de cas de ce qui se passe entre l'auditeur et la musique durant l'écoute.

Entre ces deux tendances, ces deux extrémités de l'analyse, il nous reste à arbitrer et placer notre curseur de la manière la plus juste possible pour notre travail. Pour cela notre enquête de terrain nous aide grandement. En effet, nous avons assez vite constaté que si, comme nous l'avons entendu lors de nos entretiens, une « séance de digging » commence avant même de se rendre sur

---

[23] HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie et al. Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui. Paris : La Documentation française, 2000. Collection : Questions de culture. p.38-39

[24] *Ibid.*

les lieux où elle prend place[25], elle se déroule cependant selon un processus particulier, toujours le même à quelques légères variations près, quel que soit le lieu.

Une fois face à un bac de disques, les *diggers* procèdent de la même manière: ils passent en revue tous les disques d'un « bac » et en sortent certains afin de les écouter, lorsque cela est possible. Nous avons donc décidé de faire débuter notre étude à ce moment de « pré-sélection » des disques en vue d'une écoute de ces derniers.

Dans cette première sous-partie, nous cherchons à savoir ce qui motive les *diggers* à sélectionner tel ou tel disque, dans le cas où il ne le connaîtrait pas[26]. Nous devons dès lors faire face à une myriade de critères, des plus simples – le nom d'un artiste qu'ils apprécient et dont ils connaissent déjà d'autres enregistrements – aux moins évidents – pour eux à exprimer et pour nous à saisir, comme par exemple une certaine « ambiance » qui émanerait de la pochette d'un disque.

En nous intéressant aux disques, comme véhicules de cette myriade d'informations, cette étude nous pousse à dissocier – pour un temps seulement – la musique gravée sur le vinyle de l'objet même, le disque et sa pochette comme supports de noms, de photographies, de dessins, de chiffres, etc.

Nous avons décidé d'emprunter aux techniques d'archivage un terme dont l'usage s'est largement répandu avec l'avènement d'Internet, celui de

---

[25] *« Quand tu vas en broc, tu… tu check avant les brocs, les lieux, celles que tu connais déjà, celles qui te paraissent alléchantes. Les étoiles [étoiles sur les sites qui répertorient les brocantes et les vide-greniers], même la région, parce qu'on a fait des trucs où a rien trouvé et c'était mort » (E., 2017)*

[26] Rappelons ici que nous nous intéressons à l'appréciation que les *diggers* font de la musique qu'ils ne connaissent pas. Dès lors, les disques qu'ils sortiraient des bacs pour des raisons pécuniaires (un prix attractif par rapport à la valeur de revente qu'ils leurs donnent) ou tout simplement parce qu'ils étaient déjà à leur recherche, ne sont pas considérés dans cette étude.

« métadonnée », littéralement, « donnée sur une donnée »[27], en posant ainsi la musique comme donnée principale du disque et les métadonnées comme autant d'indices éclairant les *diggers* sur cette dernière. Ce terme nous est venu à l'esprit après avoir constaté que les *diggers* procédaient à des classifications des informations relevées sur les disques qui n'étaient pas sans rappeler les systèmes d'archivages comme nous pouvons en trouver dans les bibliothèques. En effet, comme nous allons le voir, les métadonnées sont classées par les *diggers* dans un répertoire mental personnel selon plusieurs axes.

Mais avant toutes choses, nous nous devons de revenir sur l'origine historique de ces métadonnées, pour comprendre comment elles sont devenues des composantes essentielles de l'environnement dans lequel les *diggers* pratiquent leur activité.

A. Les métadonnées, des éléments cruciaux de l'environnement des *diggers*

Dans « *La musique comme répertoire* », le sixième chapitre de son livre *L'invention du disque*, Sophie Maisonneuve rend compte d'un moment crucial pour l'auditeur dans le développement de l'industrie phonographique : la croissance très importante du nombre de références disponibles dans les catalogues des compagnies d'édition phonographique durant les premières décennies du XXème siècle[28] ; croissance qui s'inscrit dans un mouvement de « mise à disposition matérielle, simultanée et durable d'un ensemble d'œuvres musicales qu'aucun des médias musicaux préexistants (concert, édition musicale) n'avait jusque là réalisé »[29]. Alors « qu'en 1898, on achetait indifféremment un disque de chant »[30], la musique devient « un bien dont on

[27] Site du Ministère de l'éducation nationale. Disponible à l'adresse : http://eduscol.education.fr/numerique/dossier/archives/metadata/metadonnees
[28] Voir annexe n°1 : Evolution de la taille des catalogues Pathé et HMV, 1898-1950
[29] MAISONNEUVE, Sophie. L'Invention du disque : 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains. Paris : Editions des archives contemporaines, 2009, p. 237
[30] *Ibid.*, p. 244

peut jouir à tout instant, mais aussi que l'on peut choisir en fonction de ses goûts et de son humeur du moment »[31].

Alors que l'offre s'accroit, les enregistrements se différencient et s'autonomisent les uns des autres, et les compagnies commencent à accentuer cette différenciation par différents procédés[32] : en d'autres termes, deux disques différents se ressemblent de moins en moins. Les auditeurs, pour leur part, n'écoutent plus d'enregistrements phonographiques par goût pour la curiosité et la nouveauté, comme c'était le cas pendant les premières années de la commercialisation de l'invention d'Edison, mais par goût pour la musique elle-même, et surtout, pour telle ou telle œuvre musicale. « Loin que la production industrielle massive engendre une indifférenciation des produits dans leur égale facilité d'accès, elle permet l'aménagement, au sein de cet ensemble disponible, d'un univers de goûts personnels »[33], écrit-elle plus loin.

Les compagnies sont donc en train de produire un immense répertoire musical, avec son cortège de compositeurs et d'interprètes, dans lequel les amateurs vont piocher pour constituer leur collection. Avec l'apparition du microsillon et de labels comme Blue Note, fondé en 1939 et spécialisé dans le jazz, ou Sun Records, crée en 1950 pour le blues – et, plus tard, le rock'n'roll – ce répertoire va exploser dans l'après-guerre et ne cessera dès lors jamais de s'enrichir et de se diversifier.

Aux amateurs de développer en parallèle leur propre répertoire de préférences musicales pour s'orienter dans ces catalogues, aux genres et aux noms de musiciens toujours plus nombreux. Les *diggers* ne font pas exception à la règle et ont eux aussi leur répertoire mental qu'ils confrontent sans cesse aux métadonnées des disques qu'ils trouvent sur leur chemin.

---

[31] *Ibid.*, p. 245

[32] « *Un dispositif est introduit en 1900 qui permet d'identifier le type de voix enregistrée, témoignant d'un souci nouveau du timbre et de la réalité sonore et musicale de l'enregistrement* » *in* MAISONNEUVE, Sophie. L'Invention du disque : 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains. Paris : Editions des archives contemporaines, 2009, p. 244

[33] *Ibid.*, p. 245

Pour contrebalancer ces premières lignes quelque peu frappées du sceau du progrès, il nous semble bon d'emprunter à Will Straw la notion de « *cultural waste* » [34] , sorte de revers de la médaille de cet irrésistible élargissement du répertoire musical. Straw s'inspire de l'essai de Ruth Thompson, *Rubbish Theory*[35], pour décrire un « cultural waste » fait de disques qui ne sont plus désirables et qui ont perdu leur valeur symbolique autant qu'économique, avant, peut-être, de la regagner en étant réhabilité et en obtenant le statut de « fétiche »[36].

Le concept de « cultural waste » est une réponse conceptuelle à l'interrogation de l'auteur qui se demande: « where do old vinyl records go when no one wants them anymore ? »[37]. C'est aussi la question que se posent, dans un premier temps, les diggers, à la recherche de disques. Mais cette notion de « cultural waste », cette sorte de décharge symbolique, d'ensemble hétéroclite fait d'artefacts culturels ayant perdu leur valeur, nous donne surtout une idée de l'écosystème dans lequel les acteurs qui nous intéressent ici cherchent des disques : ils ne s'agit pas seulement pour eux de trouver des disques parmi d'autres objets, mais surtout de trouver ceux auxquels ils pourraient redonner

---

[34] Will Straw s'interroge sur la destiné des disques qui ne sont plus désirables en tant que biens culturels, et qui finissent par constituer ce qu'il appelle les « rebus culturels » (« cultural waste », notre traduction) : « *The accumulation of artifacts for which there is no longer any observable social desire invites the question of how we deal with cultural waste. Where do old vinyl records go when no one wants them anymore?*» in STRAW, Will. Music as commodity and Material culture. *Repercussions*, printemps-été 1999-2000, n°7, p. 147-172. p.162

[35] THOMPSON, Ruth. Rubbish Theory : The Creation And Destruction Of Value. Oxford : Oxford University Press, 1979

[36] « Now that they are newly fetishized and sought after, they have also lost their bulky presence as cultural waste-a presence which contributed to the sense that this was a corpus of considerable coherence and importance » in STRAW, Will. Music as commodity and Material culture. *Repercussions*, printemps-été 1999-2000, n°7, p. 147-172. p.162

[37] « The accumulation of artifacts for which there is no longer any observable social desire invites the question of how we deal with cultural waste. Where do old vinyl records go when no one wants them anymore? » in STRAW, Will. Music as commodity and Material culture. *Repercussions*, printemps-été 1999-2000, n°7, p. 147-172. p.162

une valeur parmi d'autres disques, qui eux, continueront d'appartenir à ce « cultural waste ».

Une vision romantique de la chose pourrait nous faire écrire qu'ils fouillent les décombres d'une industrie musicale, à la recherche de trésors oubliés, cachés au milieu de milliers d'autres disques, avec pour unique boussole un répertoire personnel de métadonnées auquel confronter chacun des disques inconnus qu'ils croisent.

B. Les métadonnées sont organisées selon des catégories

> « *[…] Quand c'est un disque que je n'ai jamais vu, en général je regarde, même si ça a une sale tête. Je regarde derrière, qui l'a fait etc. Et puis plusieurs indices peuvent me mener à l'écouter, à essayer d'écouter, genre le producteur, l'année de production, le type de graphisme, le type de musique, la provenance. Par exemple, si c'est un disque de musette avec un accordéon que je ne connais pas, j'aurais tendance à ne pas l'essayer, alors que si je trouve un disque et qu'il y a marqué Zimbabwe et que ça date de 1984, y a plus de chances que je l'écoute* » (D., 2017)

Label, année de production, producteur, genre musical, provenance : autant de termes qui reviennent au fil des entretiens, inlassablement et sans que cela ne demande beaucoup d'efforts de la part des personnes interrogées lorsque nous leur demandons ce qui leur donne envie d'écouter tel ou tel disque qu'il ne connaissent pas. S'ils nous répondent avec des termes génériques et non spécifiques (en employant le mot « année » plutôt que « 1985 »), c'est qu'ils font rentrer les informations disponibles sur les disques et leur pochettes dans des catégories : leur esprit organise ce débit d'informations.

Si de telles catégories semblent aller de soi pour les diggers que nous avons rencontrés, nous ne pouvons que nous interroger devant une telle assurance et un retour systématique des mêmes termes dans les entretiens. D'où viennent de telles catégories et pourquoi leur viennent-elles si facilement à l'esprit ? Ne

feignons pas pour autant la naïveté : il va de soi que le nom d'un interprète est à première vue plus révélateur de la musique gravée sur le disque que ne peut l'être celui de l'ingénieur du son (qui peut avoir à son actif des milliers d'enregistrements extrêmement différents). Cela étant dit, nous ne pouvons cependant pas nous empêcher de constater que les termes qui reviennent en premier sont aussi les plus visibles sur les fiches du site Discogs[38], une plateforme en open-source sur laquelle les internautes sont invités à recenser les enregistrements musicaux (qu'ils soient sur disques, cassettes ou CD's) et qui est aussi le plus important site d'achat et de vente de musique sur support physique en ligne[39].

> *« Faut se faire toutes les pages [sur le site Discogs], comme _____ , là, tu sais ce qu'il fait lui ? Bah en fait là, cette semaine, il se fait tous les « seven inch » électroniques, 1980 en France [sur Discogs], donc il m'écrit tous les jours… il me demande, il me donne des listes, il me dit « est-ce que c'est bon ? est-ce que c'est bon ? est-ce que c'est bon ? », et comme, bon, c'est un mec sympa, et que lui, il fait tourner les rips, et qu'il, qu'il donne des plans, bah euh, bah du coup, voilà, ça c'est une forme de travail » (V., 2017)*

Ces catégories sont les plus visibles sur les pages du site, mais aussi celles au-travers desquelles les *diggers* peuvent naviguer avec le plus de liberté et d'inventivité, puisque, contrairement par exemple au nom de l'ingénieur du son, ils peuvent croiser plusieurs genres ou années dans l'outil de recherche du site[40]. Les mots de V. font écho à ceux de D., cité précédemment[41] et nous laissent déjà apercevoir l'importance du croisement de plusieurs catégories

---

[38] Voir annexe n°2 : page Discogs du disque *Lucia Reine* par *Lucia Reine*

[39] A ce sujet, *Discogs, un site qui dicte ses lois au marché*. *in* MICHAU, Pierre-Arthur. *Les vendeurs de disques obscurs sur Internet : une problématique de popularité dans un milieu emprunt d'hermétisme*. Mémoire : Management de la communication. Paris : CELSA, 2016. p. 32-35

[40] Voir annexe n°3 : section « recherche » sur le site Discogs

[41] « *alors que si je trouve un disque et qu'il y a marqué Zimbabwe et que ca date de 1984, y a plus de chances que je l'écoute »* (D., 2017)

dans la méthode des *diggers* (ici, croiser une année, 1984, et une origine géographique, Zimbabwe).

Au regard de l'importance et de l'utilisation fréquente que les *diggers* interrogés font du site[42], l'hypothèse selon laquelle l'architecture du site a influencé leur façon de trier les métadonnées selon de telles catégories est hautement plausible. Bien sûr, il ne faut pas oublier que le site s'est construit sur une architecture « open-source »[43], et que, d'une certaine manière, il reflète aussi les méthodes et catégories mentales des amateurs de disques.

Evidemment, nous n'avons interrogé qu'une poignée de personnes s'adonnant aux *digging*, et nous pouvons penser que d'autres auraient cité en premier des critères différents. Ainsi, le nom de l'ingénieur du son aurait peut-être eu plus d'importance auprès d'un collectionneur de disques de jazz (quand on connaît par exemple le prestige dont a jouit l'ingénieur du son Rudy Van Gelder et dont la disparition en août 2016 a été relayée par de très nombreux médias).

> *« Bah déjà les… les projets scolaires euh… les private press… les mixes incongrus d'instruments, genre des percus tribales euh… du DX-7, pleins de synthés, donc voilà quoi ! Boite à rythmes »* (V.,2017)

En plus de ces catégories facilement identifiables selon lesquelles les *diggers* organisent leur répertoire de métadonnées – catégories qui s'alignent, reflètent ou sont reflétées par celles du site Discogs – il nous faut ajouter une vaste majorité d'autres, qui ne peuvent être réduites à quelques mots, ni par nos soins ni par ceux des personnes interrogées. Si certaines peuvent ressembler à des sous-catégories des catégories mentionnées précédemment – comme dans la citation de V., dans laquelle « les private press » peuvent être

---

[42] Le site a systématiquement été mentionné dans les entretiens, le plus souvent, avant même que nous n'en parlions

[43] CARNES, Richard. Discogs : Vinyl revolution. *Art Advisor* [en ligne], 26 mars 2010, [consulté le 31 octobre 2017]. Disponible à l'adresse : https:// www.residentadvisor.net/features/1166

considérés comme appartenant à la catégorie « label », puisqu'il s'agit de disques autoproduits, c'est-à-dire sans labels – d'autres sont plus déroutantes, comme celles qui organisent les métadonnées témoignant d'un projet scolaire, et nous font d'ores et déjà nous poser la question de catégories intimement personnelles, comme le confirme D. dans la citation suivante.

> *« Bah à vrai dire, il y a « sale gueule » et « sale gueule » parce qu'il y a des trucs qui ont une sale gueule pour le commun des gens et qui, pour moi, ont une bonne gueule. C'est à dire que maintenant, quand je vois un disque euh… dont la pochette est mal imprimée, où manifestement, il n'y a pas eu de sous dans la maquette, où y a un mec à moustache dessus, comme le « Jean-Pierre Briend » là (rires) ! une moustache, gros, avec un chien, une cravate, avec un nom pourri, mal imprimé, sur un label… même pas sur un label je pense… Bah ca, pour certains ça a vraiment une sale gueule, et pour moi, c'est carrément le type même du disque que je cherche. »* (D., 2017)

En effet, il remarque que certains disques vont l'attirer pour les raisons qui feraient que, selon lui, la plupart des gens les ignoreraient. S'ensuit une liste à la Prévert : « *un mec à moustache dessus, comme le « Jean-Pierre Brient » là (rires) ! une moustache, gros, avec un chien, une cravate, avec un nom pourri, mal imprimé »*. Ces métadonnées déroutantes sont, pour D., autant d'indices qui font rentrer le disque inspecté dans une catégorie « private-press français ».

De plus, en faisant la différence entre « sale gueule » et « sale gueule », D. nous laisse entendre que, s'il y a des métadonnées qui fonctionnent comme des invitations à écouter le disque, d'autres au contraire lui font passer l'envie. On doit donc ajouter aux catégories normatives mentionnées précédemment d'autres, dans lesquelles les métadonnées sont distribuées selon un axe qui sépare celles « positives » des « négatives » ; en d'autres termes, les *diggers* se construisent une connaissance « positive », celle qui leur permet d'envisager que la musique enregistrée sur tel disque leur plaira, mais aussi une connaissance « négative », faite de toutes les métadonnées qui, au contraire,

lorsqu'elles sont présentes sur un disque, leur annonce une musique qu'ils n'apprécieront probablement pas. Comme le dit E. :

« Ouais, c'est vrai, bah c'est pareil quand je te parlais de mon catalogue de refs… Ca va aussi bien pour les skeuds qui sont cools, que je connais etc. que pour la drouille et… grâce à, grâce à vous deux essentiellement, ouais y a plein de trucs que tu sors pas parce que tu sais, c'est clair que ça t'aide carrément, tu gagnes un temps fou, tu sais que c'est bon. Et même à la gueule, enfin c'est des trucs assez… c'est des détails mais euh… mais même… Enfin tu le sais bien, tu vois à la tranche des bacs, tu vois bien que c'est du classique, c'est du machin, que tu ne vas pas te jeter dessus, des trucs comme ca. » (E. 2017)

Ou encore A. :

« *Des artistes, pareil, tu vois, je ne regarde même pas. Tu vois Prelude [label américain ayant publié de nombreux hits Disco entre 1976 et 1986], tout ca… Y a des trucs aussi, c'est un peu par flemme. Quand tu sais que, la majorité des trucs, c'est chiant, et tu sais que y a … je sais pas combien il y a de sorties franchement sur ce label, mais c'est hallucinant. Quand j'en vois un, je me dis « allez, franchement, la probabilité de chances pour que ce soit vraiment cool, elle est vraiment minime, donc je ne vais pas checker* » » (A., 2017)

Ces deux extraits d'entretiens nous montrent l'importance dans leur pratique du *digging* que ces deux *diggers* accordent à la connaissance de métadonnées qu'ils qualifient de négatives. Cela leur permet de gagner du temps, et de ne pas s'arrêter sur tous les disques qu'ils ne connaissent pas.

C. Les acteurs hiérarchisent les métadonnées

Comme nous le discernons déjà dans la partie précédente, ces catégories ne revêtent pas toutes la même importance selon les personnes interrogées.

Chaque *digger* opère une hiérarchisation personnelle des métadonnées, attachant plus d'importance à certaines qu'à d'autres. Les métadonnées ne se valent pas, elles n'endossent pas les valeurs d'un système binaire avec, d'un côté des métadonnées positives et de l'autre, négatives.

> « - *Pour toi, il y a des critères qui te sont plus chers, des sortes de marottes, des trucs que tu vas checker systématiquement ?*
> *- Ah oui ! Bah déjà les… les projets scolaires euh… les private press… les mixes incongrus d'instruments, genre des percus tribales euh… du DX-7, pleins de synthés, donc voilà quoi ! Boite à rythmes !* » (V.,2017)

Tout d'abord nous nous devons d'expliquer ce que nous entendons par « hiérarchisation » : certaines métadonnées vont plus fortement inciter les *diggers* à écouter un disque que d'autres, et inversement, d'autres vont plus ou moins éloigner l'idée d'une potentielle écoute. Par exemple, un disque enregistré dans le cadre d'un projet scolaire pour V., ou pour D., une pochette mal-imprimée qui laisse penser qu'il s'agit d'une auto-production[44], vont être des métadonnées plus déterminantes dans le choix qu'ils vont faire d'écouter ou non le disque que ne pourront l'être, par exemple, l'année de production.

Cette hiérarchisation est intimement personnelle et le fruit d'un parcours singulier, propre à chacun. Si l'aspect « auto-prodution » l'emporte sur l'année chez telle personne, telle autre fera preuve d'une grande curiosité pour les productions de l'année 1987. D. en donne un exemple lorsqu'il parle de « carte personnelle » :

---

[44] *« C'est à dire que maintenant, quand je vois un disque euh… dont la pochette est mal imprimée, où manifestement, il n'y a pas eu de sous dans la maquette, où y a un mec à moustache dessus, comme le « Jean-Pierre Briend » là (rires) ! une moustache, gros, avec un chien, une cravate, avec un nom pourri, mal imprimé, sur un label… même pas sur un label je pense… Bah ca, pour certains ca a vraiment une sale gueule, et pour moi, c'est carrément le type même du disque que je cherche. »* (D., 2017)

« *Par exemple, le label « Touloulou » je ne le connaissais pas il y a quelques mois. Et quand j'avais trouvé un disque de « Bill Thomas », j'avais regardé tout ce qu'il y avait sur « Touloulou » et il s'avère qu'il y avait plein de disques un peu dans la même veine, de biguine funky, de trucs jazzy etc. et puis de morceaux de reggae antillais intéressants. Du coup ça a mis ce label sur ma carte personnelle* » (D., 2017)

Il est intéressant de remarquer ici que le label « Touloulou » a gagné une aura particulière auprès de D. après que ce dernier ait trouvé, en quelque sorte « par hasard », un disque sur ce label et effectué des recherches sur Internet à son sujet. Le sous-entendu derrière l'expression « mis ce label sur ma carte personnelle » est que, lorsqu'il se retrouvera à nouveau face à un disque qu'il ne connaît pas, mais dont il voit qu'il a été publié sur le label « Touloulou », il lui accordera une attention particulière, quelque soit les autres métadonnées du disque (par exemple, l'année, les instruments, etc.). Evidemment, il explique l'importance que prend ce label à ses yeux par une logique de ressemblance des disques présentant des métadonnées communes :

« *Quand on trouve une bombe sur un label peu connu, bah évidemment on va aller regarder ce qu'il y a d'autre sur le label parce que généralement il y a de producteurs qui ont commis plusieurs disques sur le même label, ou enfin voilà, des disques du même genre* » (D.,2017)

Cependant, parler de hiérarchisation personnelle ne veut pas dire qu'elle se fait en toute indépendance des réalités économiques et sociales du *digging*, activité qui est notamment traversée par des tendances, à plusieurs échelles – locales, internationales – et ces hiérarchisations obéissent aussi, en partie, à ces tendances.

« *En fait il y a une espèce de tendance générale dans le disque… A la fois tu la sens consciemment, à la fois tu la subis… C'est plus ou moins conscient, le fait que tu t'orientes vers telle ou telle chose, mais c'est quand même généralement… la courbe suit celle d'une espèce de tendance générale. Par exemple, j'imagine qu'il y a 15 ans, les gens*

chinaient vachement plus de funk classique etc. maintenant c'est moins à la mode, on cherche plus des trucs eighties, donc on a tendance à plus s'appesantir là dessus. Mais c'est aussi parce qu'il y a plus d'intérêt pour ça, donc les gens le jouent plus, donc ça se vend plus, donc ça se vend plus cher » (D., 2017)

D. admet ici que malgré une volonté de relative autonomie dans ses goûts musicaux (vis-à-vis des modes), son activité de digger est en partie paramétrée par les tendances actuelles. Il remarque avec lucidité qu'il accorde plus d'importance à certaines métadonnées potentiellement révélatrices d'une valeur marchande importante : « *il y a plus d'intérêt pour ça [les disques des années 1980], donc les gens [les DJ's] les jouent plus, donc ça se vend plus, donc ça se vend plus cher* ». La recherche de disques, et l'importance accordée à certaines métadonnées est dépendante d'une logique économique[45]. Ce n'est pas pour autant un constat pessimiste, puisqu'il admet qu'il ne se serait peut-être pas intéressé à certains disques sans ces tendances et leurs valeurs économique et symbolique nouvellement acquises :

« *Même si le zouk, c'est pas la musique que je préfère, qui m'intéresse le plus etc. au fur et à mesure j'écoute des trucs qui m'intéressent… donc ça me pousse, pour ce genre de musique, à remonter un peu l'arborescence des artistes, des labels, etc.* » (D., 2017)

Ce phénomène qui met en relation les tendances sur le marché du disque d'occasion et l'organisation hiérarchisée du répertoire personnel de métadonnées de chaque *digger* n'a rien de surprenant, et il renvoie au constat que fait Will Straw de la sortie de certains disques de la « cultural waste » après avoir été fétichisés, lorsqu'il écrit sur l'intérêt qui leur est soudain porté après

[45] « *En ce moment les trucs afro et de zouk… de toute façon je regarde ou j'écoute, quelque soit la provenance ou la tête du disque, parce que… Bah d'une part y a des trucs intéressants, et d'autres part y a une frénésie d'achat. Il y a beaucoup de gens qui cherchent ça en ce moment. Donc quand bien même ce ne serait pas pour l'attrait musical, ce serait pour le vendre* » (D., 2017)

qu'ils aient été ignorés pendant des années[46]. La vie des disques comme celle des métadonnées est ponctuée de périodes de gloire et de déconsidération.

Cependant la décision d'écouter ou non tel disque ne repose le plus souvent pas sur la présence d'une unique métadonnée décisive. Comme nous allons le voir, la plupart du temps, les *diggers* font face à une multitude de métadonnées, et c'est l'ensemble des signaux renvoyés par le disque qu'ils doivent prendre en compte afin de décider s'ils vont l'écouter.

II. « No *digger* is an island » : L'importance de la communauté dans les pratiques du *digger*

A la lecture de « *The Culture of a Deviant Group* », troisième chapitre du célèbre ouvrage d'Howard S. Becker, *Outsiders*, nous constatons que les *diggers*, qui partagent entre eux une pratique commune, ont à voir avec les musiciens de jazz (« dance musicians ») étudiés par le sociologue américain, en tant qu'ils se constituent eux aussi en groupe social (l'objet d'étude de Becker dans ce chapitre) avec une culture et un mode d'organisation propres. Ces deux groupes, *diggers* et musiciens de jazz, bien que leurs pratiques ne soient pas proscrites par la loi, peuvent tous les deux être étudiés selon la grille d'analyse de Becker des « deviant groups ». Comme l'auteur l'écrit en introduction de son chapitre : « Although deviant behavior is often proscribed by law – labeled criminal if engaged in by adults or delinquent if engaged in youths – this need not be the case. Dance musicians whose culture we investigate in this and the next chapter, are a case in point. Though their activities are

[46] « *In the same way, the sense we may have of the richness of 1960s easy listening culture is rooted in part in the fact that, for 20 years or so, these records remained undesired and unsold, and were therefore seen, thousands and thousands of times, by those moving past them in the search for real treasures. Now that they are newly fetishized and sought after, they have also lost their bulky presence as cultural waste - a presence which contributed to the sense that this was a corpus of considerable coherence and importance. Their current status as fetish is thus nourished by their absence from easily accessible sites of display.* in STRAW, Will. Music as commodity and Material culture. *Repercussions*, printemps-été 1999-2000, n°7, p. 147-172. p. 162

formally within the law, their culture and way of life are sufficiently bizarre and unconventional for them to be labeled as outsiders by more conventional members of the community »[47]. D. lui-même, durant l'entretien admet qu'il s'agit d'une forme de déviance :

> « *Parce que le truc c'est que, malgré tout, c'est quand même une sorte de maladie douce quoi. Tous les gens que je connais qui sont là dedans, ils ont quand même un peu un grain. Y a quand même un côté… il faut quand même être un peu fou pour partir à 5h30, fouiller dans des vieux bacs, en banlieue… Enfin faut être maso quoi !* » (D., 2017)

Le choix des mots laisse peu de place à l'ambiguïté : « maladie », « fou », « maso ». D. remarque non sans humour qu'il partage avec les autres *diggers* qu'il connaît un mode de vie assez étrange (en tout cas, aux yeux de ceux qui ne partagent pas avec lui cette pratique), puisqu'il implique qu'ils partent à cinq heures trente du matin pour des villes de banlieue, le week-end, c'est-à-dire sur leur temps de loisir. A partir de là, comme le fait Becker, nous pouvons emprunter à l'anthropologie la notion de culture telle que définie par Robert Redfield[48], notamment lorsqu'il écrit que le sens de tel acte ou objet est partagé par les membres de ce groupe et que ce sens est exprimé dans les actions et dans les résultats de ces actions, car, comme le constate Howard Becker, « Ethnic groups, religious groups, regional groups, occupational groups – each

[47] BECKER, Howard. Outsiders. New York : The Free Press, 1991, p. 79

[48] « In speaking of « culture » we have reference to the conventional understandings, manifest in act and artifact, that characterize societies. The « understandings » are the meanings attached to acts and objects. The meanings are conventional, and therefore cultural in so far as they have become typical for the members of that society by reason of inter-communication among the members. A culture is, then, an abstraction : it is the type toward which the meanings that the same act or object has for the different members of the society tend to conform. The meanings are expressed in action and in the results of action, from which we infer them; so we may as well identify « culture » with the extent to which the conventionalized behavior of members of the society is for all the same » in REDFIELD, Robert. The folk Culture of Yucatan. Chicago : University of Chicago Press, 1941, p. 132

of these can be shown to have certain kinds of common understandings and thus culture »[49]

Une fois posé le fait que les *diggers* appartiennent à un groupe social à la culture propre, nous pouvons – encore en nous référant à Becker, mais cette fois à son analyse des fumeurs de marijuana, dans le troisième chapitre d'Outsiders[50] – nous pencher sur le rôle du groupe dans l'apprentissage, d'une part, des techniques que les *diggers* usent dans leur appréciation musicale et, d'autre part, du plaisir qu'ils peuvent en tirer. Il conviendra donc de revenir sur ces points dans cette seconde sous-partie.

A. L'apprentissage technique du *digging*

« - Est-ce que tu penses que ta rencontre avec d'autres diggers a changé ta façon de digger ?
- ah oui complètement ! bah déjà, je vois ce que j'achetais y a 5 ans, c'est pas du tout la même chose que maintenant… Et puis on apprend beaucoup des autres gens ! Après bah y a des diggers que je rencontre, qui ne m'apprennent jamais rien, qui ne m'intéressent pas […] Mais sinon, oui, bah, tous les gens que je fréquente et qui chinent des disques m'ont appris au moins un truc. Voilà ! Et puis on échange des disques, des infos, des trucs, voilà ! » (D., 2017)

D., comme les autres personnes interrogées, avoue sans retenue l'importance qu'ont pu avoir les rencontres faites avec d'autres *diggers* dans sa pratique du *digging*. Bien que la nature de l'apprentissage auprès d'autres

[49] « Hughes has noted that the anthropological view of culture seems best suited to the homogenous society, the primitive society on which the anthropologist works. But the term, in the sense of an organization of common understandings held by a group, is equally applicable to the smaller groups that make up a complex modern society. Ethnic groups, religious groups, regional groups, occupational groups – each of these can be shown to have certain kinds of common understandings and thus culture » in Becker, Howard. Outsiders. New York : The Free Press, 1991, p. 80
[50] Chapter 3 : Becoming a Marihuana User in BECKER, Howard. Outsiders. New York : The Free Press, 1991, p. 41-58

diggers ne soit pas évidente à cerner et si nous pouvons imaginer qu'elle soit à dimensions multiples, l'emploi fréquent du mot « échange » (« échange des disques, des infos ») dans les entretiens laisse penser que l'apprentissage repose en partie sur le fait d'emmagasiner des informations échangées sur les lieux où pratiquer le *digging*[51] ou des informations à propos des disques, que ce soit le nom de « bons » disques comme le souligne ici D. :

> « *Dès que quelqu'un trouve un truc cool, il en parle autour de lui, d'abord dans un premier cercle, souvent avant de le diffuser dans un cercle plus large… ça permet à ses potes d'acheter des copies pas trop chères avant que le disque devienne euh… surcoté, comme ça arrive souvent en ce moment* » (D., 2017)

Ou des informations permettant de discerner les potentiels « bons » disques – ce qui renvoie inévitablement à notre développement sur les métadonnées – comme le laisse penser E. quand il reconnaît la difficulté qu'il a pu avoir à discerner les « bons » disques des « mauvais »:

> « *- Qu'est-ce qui, sur un disque, va te donner envie de l'écouter ? Pourquoi tu vas choisir un disque et pas un autre ?*
> *- Ah ! La gueule ! Ca c'est pareil, c'est hyper récent. Tu vois quand on faisait, au début, je savais pas… Tu sais pas forcément tu ne connais rien, donc tu te dis… tu ne sais pas ce qui a une bonne gueule, ou si… Je sais pas… c'est vrai que c'est un peu… c'est un peu au hasard.* » (E., 2017)

L'emploi ici de la troisième personne du singulier (« Tu vois quand on faisait, au début, je savais pas ») laisse deviner que c'est au contact d'autres *diggers* que E. a appris à discerner les signes témoignant d'un disque potentiellement intéressant, tout comme les fumeurs de marihuana apprennent à fumer

[51] « *Bah c'est très simple tu vois : si y a deux shops, l'un à côté de l'autre, et que tous tes potes te disent « ah bah, dans celui ci, j'ai trouvé grave de trucs » et bien tu arrives devant les deux shops, tu… Enfin, en tout cas, pour moi, c'est comme ca, moi je vais… je vais prioritairement aller dans celui où tout le monde m'a dit qu'il y avait trouvé des choses, même si c'est pas forcément… tu vois, parce que c'est super aléatoire mais… instinctivement je fais ça* » (A., 2017)

« correctement » au contact de fumeurs expérimentés[52]. E. est d'ailleurs explicite quant à sa vision du partage d'informations dans le *digging* et, notamment, en ce qu'elle lui a permis de « reconnaître » les « bons » disques :

> « *Je pense qu'un digger seul et qui fait son truc de son côté, c'est un mauvais digger. Parce que tu partages rien, enfin c'est… Moi, c'est ça à la base, c'est quand même, c'est… un groupe de personnes, un truc d'échange. Tout ça c'est méga bateau, mais c'est quand même le cas, tu vois. Moi je ne serais jamais resté autour de ce shop, autour de _____, qui est… qui est la figure du truc, mais autour de vous, autour de certaines personnes, si je n'avais pas confiance en ce qu'ils pouvaient me faire découvrir, en leurs goûts, en leur… ouais, en leur talent, parce que c'est pas évident de reconnaître à chaque fois les bons trucs des mauvais. Et y a pleins de trucs que j'ai découvert comme ça* » (E., 2017)

Plus qu'un a priori moral sur ce que doit être le *digging*, la vision partagée par les personnes interrogées sur l'échange d'informations reflète l'importance de ces échanges en tant qu'ils permettent de tisser le maillage social qui lie les *diggers* entre eux, et ce, sur le plan local, mais aussi sur un plan transnational comme le montre la déclaration de A. à propos d'un *digger* autrichien :

> « *Bah on avait invité [à se produire en France] _____ [DJ, producteur et digger autrichien], on était allé digger et tout et y a des trucs, tu vois je lui sortais, et je savais que ca allait lui plaire. Au final, il l'avait et lui, inversement, il le faisait aussi* » (A., 2017)

Nous devons toutefois ne pas nous laisser aller à une vision angélique du *digging*, où le partage serait au centre de l'activité, puisque toutes les

---

[52] « The first step in the sequence of events that must occur if the person is to become a user is that he must learn to use the proper smoking technique so that his use of the drug will produce effects in terms of which his conception of it can change.
Such a change is, as might be expected, a result of the individual's participation in groups in which marihuana is used. In them the individuals learns the proper way to smoke the drug » in BECKER, Howard. Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance. New York : The Free Press, 1991, p. 47

personnes interrogées notent à un moment de l'entretien, qu'on peut y observer une forme de culture du secret et que certains *diggers* peuvent être tentés de faire de « la rétention d'informations » :

> « *Bah, en fait, y a aussi pas mal de diggers qui font de la rétention d'informations sur les références, sur les… voilà ! […] Y a quand même quelque chose de l'ordre du… euh… du gamin à l'école primaire qui met son coude pour pas que sa voisine ou son voisin puisse copier, quoi… Enfin y a un truc comme ça quoi… Qui est un peu ridicule parfois, parce que même si on « découvre » (appuyé) des disques, les disques ils existaient avant et… on n'est pas les détenteurs universels de ces musiques quoi…* » (D., 2017)

Quoi qu'il en soit, ce constat, souvent exprimé sur le mode du regret, ne diminue en rien l'importance du groupe sur l'apprentissage technique du *digging*. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que les personnes interrogées, quelle que soit leur « ancienneté » en tant que *diggers* ne cherchent aucunement à minimiser l'impact de cet apprentissage par le groupe, contrairement à certaines personnes interrogées par Becker dans son étude des fumeurs de marihuana[53]. Cette idée de l'apprentissage par le groupe semble donc globalement acceptée par ses membres, et semble même intégré aux valeurs morales du groupe, au même titre que la persévérance et la curiosité, termes qui reviennent au cours des entretiens.

« *Bon bah voilà, les pires diggers, c'es les diggers égoïstes, qui pensent qu'à la thune, qui ne vont jamais te lâcher une info, jamais te lâcher un disque, et qui par contre, dès qu'on leur lâche une info, vont acheter toutes les copies d'un disque sur Internet, pour le mettre à 4 fois le prix le lendemain, enfin… voilà* ! » (D., 2017)

---

[53] « *Many new users are ashamed to admit ignorance and, pretending to know already, must learn through the more indirect means of observation and imitation* » in BECKER, Howard. Outsiders. New York : The Free Press, 1991, p. 48

Le groupe interagit donc de nombreuses manières avec l'individu et son apprentissage qu'il fait des techniques de *digging*. En continuant le parallèle avec l'étude de Becker sur les fumeurs de marijuana, nous pouvons aussi nous intéresser à l'importance du groupe dans l'apprentissage du plaisir.

B. L'apprentissage du plaisir

Nous pouvons légitimement nous interroger sur le plaisir que tirent certains *diggers* à se lever à cinq heures trente un dimanche matin, faire des dizaines – si ce ne sont des centaines – de kilomètres en voiture pour aller dans des brocantes, dans lesquelles ils ne sont pas sûrs de trouver des disques intéressants. Et pourtant le plaisir se trouve justement là, dans ce qui nous paraît être des difficultés à surmonter, et peut-être autant que dans la découverte de disques, comme le suggère E.:

> *« Mais, c'est ça aussi qui m'a poussé… mais ouais… C'est pareil, je ne serais jamais allé… Moi je ne voulais que sortir dans le Xème le XIème et voilà c'était ça mon week-end et machin, et ne pas aller euh… à 5h du mat', à Bouvigny-la-Forêt (rires), à me les peller etc. tu vois. J'étais à des années lumière de tout ça. Mais, voilà, c'est ce que je disais, même si tu ne trouves rien, c'est un énorme kif. Qu'est-ce qu'il y a ? T'es avec tes potes, tu as l'espoir, en permanence ! T'as plus d'espoir quand tu rentres, ça c'est sûr, mais en permanence jusqu'à la dernière broc, et puis voilà, t'auras toujours des anecdotes, des photos, des histoires… » (E., 2017)*

La mention des « potes » est significative puisque, encore une fois, elle témoigne de l'importance du groupe dans l'apprentissage de ce plaisir. De même qu'une des personnes interrogées par Becker trouve du plaisir dans les effets de la marihuana en étant en interaction avec ses amis, après une première expérience pourtant désagréable[54], E. trouve du plaisir dans la

[54] « *« Well, if this is what they call bein' high, I don't dig it. »… So I didn't turn on for a year almost, accounta that…. Well my friends started, an' consequently istarted again.*

pratique du *digging* sans doute grâce à l'apprentissage de pairs, plus expérimentés, et d'une émulation de groupe.

Le plaisir du *digging* n'est donc pas seulement celui de la découverte musicale. Il ne faut d'ailleurs pas prendre ce plaisir ci – celui de découvrir de nouveaux morceaux de musique – comme donné, allant de soi. Au contraire ces entretiens nous ont souvent donné l'occasion de le remettre en perspective, et notamment lorsque des personnes interrogées exprimaient leur difficulté première à prendre du plaisir dans l'écoute de certaines musiques.

> « *Mais le zouk, je pouvais pas, ça passait pas, je… je savais que c'était… C'est un peu une mode, en ce moment, personne ne s'y intéressait vraiment avant. Et bon, bah je continuais quand même à aller chez _____ (digger et vendeur de disques parisien qui s'est fait une réputation en vendant des disques antillais), parce qu'il y avait d'autres trucs, et, à force d'en écouter, bon bah tu… Y a des trucs à jeter, y a des trucs que tu commences à bien aimer à force de les réécouter tu… tu dig le truc, ouais ça commence à te parler !* » (E., 2017)

Ici, E. témoigne de l'importance qu'a joué un autre *digger* parisien dans son apprentissage du plaisir qu'il pouvait tirer de l'écoute de musiques antillaises. Cette personne a joué le rôle d'entremetteur entre E. et la musique, en lui faisant écouter du zouk et en partageant avec lui l'intérêt qu'il porte à ce genre musical. La notion d'apprentissage du plaisir est ici particulièrement palpable dans l'évocation du temps que cela a pris à E. avant d'apprécier le zouk et du besoin d'une écoute répétée. Autre témoignage, toujours à propos du zouk et de la musique antillaise, particulièrement éclairant quant au travail et au temps nécessaires pour apprendre à apprécier ces musiques, celui de D. qui explique comment il a dû passer par des morceaux qui ressemblaient à des musiques qu'il connaissait et appréciait déjà avant de pouvoir apprécier des musiques « avec une plus grande spécificité antillaise » :

But I didn't have any more, I didn't have that same initial reaction, after I started turning on again » in BECKER, Howard. Outsiders. New York : The Free Press, 1991, p. 54

« Le zouk c'est pareil ! Même si j'étais un peu retissant au début… quand mon pote Vincent qui est très fort là-dessus, s'y est mis euh… bon bah voilà ! J'étais obligé de constater qu'il y avait des trucs supers en zouk, alors qu'avant je croyais que c'était de la connerie en fait ! Voilà ! Et… plus… plus on écoute de disques, plus on en cherche, plus notre oreille s'y fait, et plus on est capable de tolérer des choses qu'on ne tolérait pas avant. Donc euh… au début j'avais sans doute tendance à aimer que les trucs de zouk qui ressemblaient à de la house, ou à du disco ou à de la funk. Et plus ca avance, plus j'aime les trucs avec une plus grande spécificité antillaise etc. Et même plus récemment, j'ai commencé à écouter des trucs des années 1960 antillais. Et… Et pareil, j'ai eu des coups de cœur énormes pour des trucs. Et voilà, l'oreille se fait au fur et à mesure… C'est même un des intérêts du digging » (D., 2017)

Nous pouvons aussi prendre les choses dans l'autre sens, en considérant que c'est justement le besoin de passer par une phase d'apprentissage longue et complexe qui procure, ou du moins renforce le plaisir de l'écoute. En effet, un plaisir d'initié repose en partie sur le fait que c'est un plaisir d'initié, c'est-à-dire que le plaisir est accessible après une initiation préalable, et donc seulement accessible à ceux qui sont passés par cette initiation.

« C'est l'enrichissement permanent, la découverte permanente et, ouais, y a des évidences, des trucs où tu te dis « ça j'adore », mais parfois les évidences, au bout de deux semaines, c'est évident que ça te saoule, ça te gave, et chez moi c'est plutôt comme ça en tout cas, c'est ça qui est marrant, c'est qu'il y a des trucs… Les trucs qui étaient le moins évident, c'est des trucs que tu réécoutes et que tu apprécies de plus en plus. […] Mais c'est ça. Moi, j'ai souvent du plaisir à, à piquer des refs, parce que voilà, y a un mec qui trouve un disque, je le trouve cool, mais c'est quand même pas du tout le même plaisir que de trouver un truc, de dénicher un truc, que ce soit toi ou… un de tes potes à côté, c'est pas le problème… Et que ouais, ce ne soit pas évident, que tu ne te dises pas « vas-y c'est mortel, c'est évident ». Je pense que tu t'en lasses un peu plus vite, c'est pas la même, c'est pas la même histoire que si tu galères, si tu le

réécoutes, si tu te dis « mais ouais, en fait, ca me parle de plus en plus » quoi » (E., 2017)

E. insiste ici sur le fait que la musique qui lui procure un plaisir immédiat n'est pas forcément celle qui lui procure le plus de plaisir, le plus longtemps. Là où le plaisir éprouvé immédiatement pour de la musique aura tendance à se dissiper, le plaisir éprouvé pour une musique qui lui est moins accessible aura lui, tendance à augmenter avec le temps. Une telle constatation met en valeur le plaisir même qu'il a à surmonter des difficultés, à devoir s'initier ou être initié (dans le cas du zouk) pour apprécier la musique.

Nous avons donc de nombreuses raisons d'estimer que l'identité de *digger* des amateurs que nous avons suivis lors de cette enquête influe sur l'appréciation que ces derniers font de la musique, et ce, par divers canaux. Non seulement cette identité les pousse à adopter certaines dispositions de l'esprit quant à la façon d'aborder la musique, mais en plus, elle leur confère un environnement propre, dans lequel les métadonnées occupent une place cruciale. Nous allons maintenant nous interroger sur la façon dont les éléments mentionnés dans cette première partie jouent un rôle dans l'appréciation musicale des *diggers*.

DEUXIEME PARTIE : UNE ANALYSE MEDIATIONNELLE DE L'APPRECIATION MUSICALE LORS DE L'ECOUTE

Une fois évoqués les mécanismes qui jouent un rôle dans l'appréciation musicale que le digger fait d'un morceau lors de la première écoute, encore nous faut-il comprendre comment ces mécanismes rentrent en interaction avec cette dernière. Durant le premier temps de cette partie, nous nous focaliserons sur le moment de la découverte musicale, en nous nous intéressant particulièrement aux rôles joués par les métadonnées et le contexte de l'écoute dans l'appréciation que les *diggers* font d'un morceau de musique qu'ils découvrent.

Puis, nous verrons comment cette appréciation varie au fil des écoutes et comment elle dépend des interactions entre le *digger* et le groupe de *diggers* auquel il appartient. Nous constaterons notamment que le *digger* fait *circuler l'écoute* face à une indécision à la suite de sa première écoute.

Enfin, nous nous intéresserons à l'influence que l'appréciation musicale du digger a sur ses pratiques. Nous constaterons qu'elle agit directement dans le processus d'apprentissage du digger.

I. L'écoute d'un morceau inédit : le temps de la première rencontre entre *digger* et musique

La rencontre entre un *digger* et un morceau de musique débute lorsque le *digger* se trouve face à un disque qu'il ne connaît pas. Son premier contact est donc visuel. C'est à ce moment qu'entrent en scène les métadonnées dont nous avons longuement parlé dans la partie précédente. Leur rôle est crucial puisque l'écoute de la musique enregistrée sur le disque dépend de la manière avec laquelle le *digger* reçoit les métadonnées, les informations vues sur le disque. Pour trancher, il prend aussi bien en compte les métadonnées positives que les métadonnées négatives.

Le rôle des métadonnées dans l'appréciation musicale ne s'arrête pas là : une fois que le *digger* a choisi d'écouter le disque, ces métadonnées ne disparaissent pas. Lors de son choix, le digger développe une attente quant à la musique gravée sur le disque, en interprétant les métadonnées que lui renvoie l'objet. Cette attente – et donc, ces métadonnées – conditionne l'écoute qu'il fera du disque. De même, selon l'appréciation qu'il fera de la musique, le digger réévaluera les métadonnées qui ont conduit à cette écoute : si elles l'ont « trompé », il reconsidèrera la place qu'elles occupent dans sa hiérarchie personnelle.

De nombreux autres éléments interviennent dans ce processus de la première écoute, et nous les avons réunis sous les termes de « conditions de l'écoute ». Il conviendra donc d'analyser la nature de leurs relations, comme nous allons le faire avec les métadonnées. Quoiqu'il en soit, nous verrons à quel point l'écoute est un moment crucial : un moment où se nouent et se dénouent de nombreux enjeux, pour le *digger* comme pour son appréciation de la musique.

A. Les *diggers* prennent la décision d'écouter ou non un disque selon un calcul coût-avantage

Combien de métadonnées « intrigantes » doivent être réunies sur un disque pour que le *digger* se décide à l'écouter ? Au contraire, combien de signaux « négatifs » vont le décourager ? Nous allons ici tenter d'étudier le phénomène de « basculement » selon lequel le *digger* va sélectionner un disque qu'il ne connaît pas pour l'écouter. Pour commencer, tentons de décrire une situation idéale et parfaitement équilibrée, dans laquelle le *digger* serait face à un bac de disques aussi différents que possible et durant laquelle les prix, le temps ou tout autre facteur extérieur n'interviendrait pas. Pour analyser une telle situation nous posons l'hypothèse néo-classique d'un acteur rationnel dont les choix dépendent de l'utilité (l'utilité totale, dans notre cas, et non marginale) des biens examinés.

Pour chaque disque, le *digger* décèle X métadonnées positives et Y métadonnées négatives, chacune plus ou moins haute ou plus ou moins basse dans sa hiérarchie personnelles. Nous pouvons donc apposer à chaque métadonnée relevée une valeur, positive ou négative, selon sa place dans la hiérarchie personnelle de l'acteur. Nous donnons la valeur 0 à une métadonnée face à laquelle l'acteur n'aurait ni d'a priori positif ni d'a priori négatif. Les métadonnées positives se voient elles attribuer une valeur positive qui s'éloigne de 0 selon l'importance qu'elle revêt dans la hiérarchie personnelle du *digger* ; ainsi, à titre indicatif, une métadonnée extrêmement intéressante pour le *digger* se verra attribuer la valeur 5, alors qu'une métadonnée positive peu intéressante se verra attribuer la valeur 1. Nous pouvons faire de même avec les métadonnées négatives : une métadonnée négative mais dont la présence n'induit pas un rejet important par le *digger* se verra attribuer une valeur de -1 alors qu'une métadonnée négative qui dissuadera fortement le *digger* se verra elle attribuer la valeur la valeur -5.

Le calcul du *digger* reposera donc sur deux variables : la quantité de métadonnées, et la valeur de chacune. Nous pouvons donc formuler le calcul opéré par l'individu face à un disque inconnu de la façon suivante :

$$V = a \times 1 + b \times 2 + c \times 3 + \ldots + d \times (+\infty) + e \times (-1) + f \times (-2) + g \times (-3) + \ldots + h \times (-\infty)$$

Avec :

- V : la valeur du disque, dont le signe permettra au *digger* de savoir s'il écoutera ou non ce disque. Si cette valeur est positive, le *digger* l'écoutera. Dans le cas contraire, il ne l'écoutera pas.
- a, b, …, h : le nombre de métadonnées ayant la même valeur.

A titre d'exemple, imaginons un disque D1 présentant : 4 métadonnées positives peu intéressantes (valeur = 1), une métadonnée positive très intéressante (valeur = 5), 3 métadonnées négatives peu dissuasives (valeur = -1) et 2 métadonnées légèrement plus dissuasives (valeur = -2).

On peut donc calculer la valeur V1 de ce disque de la façon suivante :

$V1 = 4\times1 + 1\times5 + 3\times(-1) + 2\times(-2)$

$V1 = 4 + 5 – 3 – 4$

$V1 = 9 – 7$

$V1 = 2$

V1 étant positive, selon notre modèle, le *digger* va donc écouter ce disque.

Bien évidemment, cette modélisation très simple ne rend pas compte de la réalité, mais permet néanmoins de saisir le rôle joué par les métadonnées et leur hiérarchisation dans le choix fait par le *digger* d'écouter ou non tel disque. Les reproductions imparfaites dans la réalité de cet idéal mathématique, peuvent se trouver court-circuitées dans des situations particulières. Des facteurs trop nombreux pour être tous énumérés ici viennent en permanence menacer le calcul rationnel, et nous nous proposons d'en montrer ici quelques uns particulièrement significatifs.

> « *Ouais, ça ce sont mes tropismes personnels. Bah oui… déjà les trucs français eighties, en général je me sens obligé de tester, même si tout indique que le disque à l'air merdique… Parce qu'il y a souvent des morceaux de disco, de boogie, de funk, de synth-pop français, assez marrants ou sympas qui se cachent derrière des pochettes qui ressemblent à des pochettes de variété…*
> *Après il y a des producteurs incontournables… Quand je vois qu'il y a marqué « Marc Moulin »*[55]*, « Alec Mansion »*[56] *des choses comme ça, je regarde forcément* » (D., 2017)

Rappelons nous que, dans la partie précédente, nous avons mentionné le fait que la hiérarchisation des métadonnées était une chose intimement personnelle. De même certaines, métadonnées vont pousser les *diggers* à

[55] Prolifique producteur Belge, derrière certains des disques de Jazz, de Funk et de Synth-Pop Belges les plus recherchés par les collectionneurs.
[56] Auteur-compositeur lui aussi prolifique qui a produit des disques de Funk recherchés mais aussi de nombreux hits sans grand intérêt pour les collectionneurs.

écouter un disque quelques soient les métadonnées concurrentes. Ainsi D. nous dit que « les trucs français eighties, en général, je me sens obligé de tester, même si tout indique que le disque à l'air merdique ». S'il avoue qu'il le fait dans l'espoir de trouver « des morceaux de disco, de boogie, de funk, de synth-pop français, assez marrants ou sympas qui se cachent derrière des pochettes qui ressemblent à des pochettes de variété », il revendique aussi le fait qu'il a des « tropismes personnels », des « marottes » ; autrement dit, il prend position et affirme sa spécificité en tant que *digger* en revendiquant certaines métadonnées qui défient tout calcul rationnel.

> « *Bah alors soit c'est un truc très simple tu vois. Bah je sais pas, un musicien qui est sur le truc, un label, un truc familier. Soit une pochette qui est vraiment étrange… comparé à un contexte, tu vois, à une époque, à une année… Bon bah tu te dis « c'est bizarre. Pourquoi c'est comme ca ? » et du coup, tu le prends, ou peut-être que je check, et parfois, quand tu te dis vraiment… quand y a pas de station ou quoi je le prends. Quand c'est pas cher, je le prends* » (A., 2017)

Une autre situation dans laquelle un court-circuit se produit est celle où les *diggers* notent un décalage global entre l'attente qu'ils ont de l'ensemble des métadonnées que doit présenter un disque, de telle époque, ou de tel genre, comme le signale A. Cette mention d'un décalage, de quelque chose d'« étrange… comparée à un contexte » dévoile en négatif la formation d'attentes qui se développent en parallèle de la constitution d'un répertoire personnel de métadonnées ; des attentes vis-à-vis de ces métadonnées et de la façon dont elles devraient être arrangées sur les disques inspectés. Une telle disposition de l'esprit n'est pas neutre et révèle un jugement porté par les *diggers* quant aux valeurs qu'ils associent à leur activité, puisqu'elle implique une certaine forme de curiosité d'une part, et, d'autre part, met en valeur le travail d'apprentissage des métadonnées (un travail nécessaire pour être en mesure de discerner le décalage entre l'arrangement des métadonnées de tel disque et ce qu'ils estiment être les canons d'un genre ou d'une époque).

Nous avons ici relevé deux situations que nous considérons comme significatives de l'activité des *diggers* et qui viennent contrarier le déroulement du calcul rationnel de l'individu. Nous ne cherchons pas à faire le procès de la théorie néo-classique et de son application en micro-économie. Comme l'ont démontré des économistes comme Dan Ariely ou Daniel Kahneman – sans pour autant remettre en cause la validité du modèle – les raisons des court-circuitages de la rationalité de l'individu sont extrêmement nombreuses[57]. Nous terminerons simplement en rappelant l'importance du contexte dans lequel a lieu la recherche de disques, et son influence sur le choix d'écouter ou non tel disque.

> « *Mais ouais, quand j'ai le temps, j'essaie d'écouter, j'essaie… C'est aussi, y a… je prends des exemples, mais y a pleins de shops où j'ai pas kiffé le mec et y a pas eu de relation, y a pas eu d'échange et… bah ouais, t'as pas envie de rester et Pffffou… Et c'est un peu con, mais même si les prix sont pas hallucinants et que y a des bons trucs, ouais, je sais pas, j'ai pas envie de les sortir, de les sortir de ce shop là et d'avoir cette mémoire à propos de ce disque, tu vois ? D'avoir ce souvenir là* » (E., 2017)

E. nous en donne ici un exemple : il décrit une situation dans laquelle il n'apprécie pas le vendeur d'un magasin de disques ce qui explique qu'il sera globalement moins tenté d'écouter ou d'acheter des disques dans cette boutique. Cela nous fait déjà envisager le fait que le contexte dans lequel un disque est écouté joue un rôle dans l'appréciation que le *digger* en fera. De même les métadonnées continuent d'avoir un rôle à jouer après la sélection des disques à écouter puisqu'elles influent sur l'appréciation même de la musique.

---

[57] A ce sujet deux ouvrages de vulgarisation particulièrement éclairants :
- KAHNEMAN, Daniel. Système 1 / Système 2 : Les deux vitesses de la pensée. Paris : Flammarion, coll. « Essais », 2012
- ARIELY, Dan. C'est (vraiment ?) moi qui décide. Paris : Flammarion, 2008

B. Les liens entre les métadonnées et le moment de l'écoute

Les métadonnées relevées sur le disque conditionnent son écoute puisqu'elles créent des attentes quant à la musique gravée sur le disque, et ce sont ces mêmes attentes qui font que le *digger* décide de l'écouter. Selon les attentes créées par les métadonnées, l'écoute du *digger* diffèrera d'un disque à l'autre.

> « *Ah bah c'est pas du tout évident, tu vois. On voit un couple sur la cover euh… On se dit « pfff, bon ca va être encore méga cheesy, rital mais sur Carrere, donc français ». Non c'est pas forcément évident, et on l'écoute à la Fisher*[58]*, on se dit « bon… ca à l'air pas mal » et évidemment, le prix te fait… Le prix, ta curiosité et tu dis « Pfff, de toute façon, à quoi bon, prend le ! » et ca a été une méga surprise, et c'est juste mortelissime*. » (E., 2017)

Dans cette situation décrite par E., les métadonnées n'étant pas très encourageantes (« *pfff, bon ca va être encore méga cheesy, rital, mais sur Carrere donc français* »), le *digger* ne développe pas une attente très élevée du disque qu'il s'apprête à écouter. Cela joue dans l'attention qu'il porte à la musique lors de la première écoute du morceau, puisqu'il laisse penser que celle-ci n'est pas vraiment attentive (« *bon… ca à l'air pas mal* »), contrairement à une seconde écoute qu'il fera plus tard, durant laquelle il portera une appréciation très positive de la musique entendue sur ce disque (« *mortelissime* »).

Cela fait écho à ce que nous dit V. à propos de l'importance d'une écoute attentive pour pouvoir, selon lui, avoir une appréciation « correcte » de la musique écoutée :

> « *si tu n'est pas attentif, t'es mort ! Quand tu te fais un lot, faut être solo, ou alors être entre pote mais être tous focus ! Mais sinon c'est pas*

[58] Platine vinyle portable

possible, c'est pas possible de le faire en écrivant ton mémoire. Je pense pas…
Et je pense qu'il faut qu'il y ait aussi une action à chaque fois, c'est-à-dire que, faut que tu lèves la cellule, faut que tu poses la cellule, et c'est là que tu es concentré ! Et il faut que tu sois devant ta platine.
Je pense que tu peux passer à côté de pleins de choses, même si tu te fais le truc qui défile sur YouTube, tu vois, que tu te fais toutes les vidéos de Raï sur YouTube… Si t'es en train de regarder euh… des photos, à côté… t'es mort » (V., 2017)

Outre l'attention portée à la musique, la création de dispositions plus ou moins propices à une écoute attentive, V. admet que les métadonnées relevées jouent directement un rôle sur l'appréciation qu'il fera de la musique :

« *Tu peux avoir des trucs qui t'influe et qui vont influencer que toi, donc, bah si un morceau est fait, par exemple, dans le sud de la France, moi, je vais beaucoup plus m'y intéresser, et je vais lui trouver beaucoup plus de qualités, parce que… voilà. Ou si c'est un truc qui a été fait dans un pays euh… En Mauritanie, ou j'en sais rien, au Soudan* » (V., 2017)

V. admet qu'il juge la musique de façon particulière quand il décèle des qualités extramusicales qui l'intéressent – pour des raisons diverses – particulièrement (en l'occurrence, V. est originaire le Sud de la France, ce qui est sous-entendu lorsqu'il dit « *Tu peux avoir des trucs qui t'influe et qui vont influencer que toi* »). On peut donc penser que lorsque les *diggers* sont en présence de disques dont les métadonnées correspondent à ce que D. appellent des « *tropismes personnels* » [59], ou plus simplement des métadonnées occupant une place élevée dans leur hiérarchie personnelle, leur appréciation de la musique en sera particulièrement dépendante.

[59] « Ouais, ca ce sont mes tropismes personnels. Bah oui… déjà les trucs français eighties, en général je me sens obligé de tester, même si tout indique que le disque à l'air merdique… » (D., 2017)

C. Les conditions de l'écoute : un rôle primordial

Revenons en maintenant au contexte dans lequel prend place l'écoute et son rôle dans l'appréciation musicale. Nous voulons simplement souligner ici son importance en analysant quelques exemples parmi les nombreuses situations qui nous ont été décrites ; pour autant, nous ne souhaitons pas nous engager à faire une liste exhaustive des façons par lesquelles le contexte influence l'appréciation musicale, qui sont aussi nombreuses que les différentes situations possibles imaginables dans lesquels les *diggers* vont écouter de la musique. De plus, derrière ce terme, « contexte », nous pouvons discerner autant d'éléments que nous le souhaitons : le matériel utilisé pour l'écoute, le lieu, les contraintes de temps, etc.

> « *Souvent je me trompe, encore. Mais après ca dépend aussi des conditions d'écoute. Quand on écoute sur une Fisher Price, où y a pas de basse, ca donne une idée du disque, mais c'est pas… euh… c'est pas un révélateur absolu ! Souvent on a l'impression, si on entend un beat, un truc un peu rythmé, sympa et tout, que c'est un bon morceau, et puis quand on revient à la maison, on voit que c'est une merde absolue* » (D., 2017)

D. nous explique ici de façon explicite comment son appréciation de la musique dépend énormément du matériel utilisé lors de cette écoute, puisque son appréciation varie du tout au tout (passant de « *bon morceau* » à « *merde absolue* ») selon qu'il écoute un disque sur sa platine portative *Fisher Price* ou sur son installation hi-fi.

> *« Et je pense qu'il faut qu'il y ait aussi une action à chaque fois, c'est-à-dire que, faut que tu lèves la cellule, faut que tu poses la cellule, et c'est là que tu es concentré ! Et il faut que tu sois devant ta platine. » (V., 2017)*

Si l'impact du matériel sur l'appréciation musicale nous étonne peu, d'autant que D. appuie sur ses qualités techniques (« *y a pas de basse* »), V., quant à

lui, souligne l'importance dans son appréciation musicale des gestes qu'il exécute. Selon lui, la concentration lors de l'écoute dépend d'une certaines exécution de ces derniers. Le fait qu'il relève l'importance des gestes exécutés n'est pas le fruit du hasard, puisqu'il le mentionne à nouveau dans sa description du moment de la première écoute d'un disque :

> « *La première fois que j'ai écouté le disque de Lily*[60]*, tu vois, en fait je suis rentré ici, genre c'était la merde, on avait galéré dans le train et tout, trop chargé et tout, et on est arrivé avec ____, on s'est allongé sur le canap' et on a mis… on a commencé à écouter des disques, donc je me levais, je changeais et tout… on avait pas mis la lumière et d'un coup on est tombé sur le Lily et Boom ! On a mis du début à la fin et on a halluciné ! On était tous… bah on avait le cœur qui battait fort et tout !* » (V., 2017)

Ce qui nous frappe dans cet exemple, c'est la précision avec laquelle V. décrit le contexte dans lequel il a découvert le disque de Lily, et la vivacité de son souvenir. Il nous rapporte de nombreux détails, très précis (« *on avait galéré dans le train* », « *on s'est allongé sur le canap'* », « *on avait pas mis la lumière* »), dont l'enregistrement qu'il en a fait nous laisse voir l'importance qu'il accorde au contexte dans lequel il écoute des disques.

Ce souvenir si détaillé, nous éclaire aussi sur l'importance qu'il accorde à ce moment de la première écoute d'un disque. Aurait-il pu nous donner tant de détails s'il avait s'agit d'un disque quelconque, auquel il ne trouverait aucun intérêt ?

Aurait-il pu nous donner tant de détails s'il s'était s'agit d'un disque quelconque, auquel il ne trouverait aucun intérêt, ou s'il ne s'était pas s'agit de la première écoute de ce disque ?

[60] Rare 45 tours français, popularisé par V. après l'avoir « découvert » en 2016

D. La première écoute – un moment fort pour le *digger*

« - *Ca fait quoi de découvrir un morceau ? Quand tu découvres un morceau, sur ta Fisher…*
- Oh bah ca dépend de la qualité, entre guillemets, du morceau ! Genre ca dépend du truc. Alors si c'est un truc mortel… Ca dépend si tu es tout seul ou accompagné. Mais c'est vrai que ca fait une grosse décharge d'adrénaline.
La première fois que j'ai écouté le disque de Lily (___), tu vois, en fait je suis rentré ici, genre c'était la merde, on avait galéré dans le train et tout, trop chargé et tout, et on est arrivé avec Selma, on s'est allongé sur le canap' et on a mis… on a commencé à écouter des disques donc je me levais, je changeais et tout… on avait pas mis la lumière et d'un coup on est tombé sur le Lily et Boom ! On a mis du début à la fin et on a halluciné ! On était tous… bah on avait le cœur qui battait fort et tout !
Ou quand tu découvres une énorme balle house, par hasard, ou ce genre de truc quoi ! » (V., 2017)

Si nous citons à nouveau l'extrait de l'entretien avec V. durant lequel il nous parle du moment de la première écoute du disque de Lily, c'est, cette fois, en ce qu'il témoigne de l'importance que V. porte à ce moment particulier. La description si précise qu'il en fait trahit la place que de tels moments occupent dans son parcours de *digger.* En plus d'être précise, la description est ponctuée de termes particulièrement forts (« *on a halluciné* »), V. allant jusqu'à décrire des effets physiques que l'écoute lui procurent (« *une grosse décharge d'adrénaline* » ; « *on était tous… bah on avait le cœur qui battait fort et tout !* »). Une telle description de l'excitation que procure ce moment de la première écoute n'est pas isolée. Nous pouvons constater dans le récit que D. fait d'un disque d'Antoinette Konan[61] :

[61] Chanteuse ivoirienne

« *-bah par exemple, Antoinette Konan, un disque que je ne connaissais pas, que j'ai pris sur la fois de sa pochette qu'avait l'air belle, et j'ai vu que c'était Côte d'Ivoire et c'est tout. C'était un euro donc je ne prenais pas trop de risques. Je ne l'ai même pas écouté sur place, je n'avais pas de Fisher Price à l'époque. Et je suis revenu chez moi, je l'ai mis sur la platine… bah le premier morceau est mortel et le deuxième l'est encore plus, donc j'étais sur le cul quoi !*

Et le lendemain, le surlendemain je l'ai fais écouter à pas mal de potes, et tout. Et ouais, là, pour le coup, ca avait une tête de disque africain plus traditionnel que ça et en fait c'était un truc plein de boîtes à rythmes, de synthés, complètement hallucinant, complètement rythmique, avec une nana qui a une voix de dingue, enfin le type même du gros disque africain. Ce qu'on appelle un gros disque dans le milieu (rires). Une pièce chez les papas de la fonk (rires).

Et euh, voilà… J'ai écouté dix fois de suite le disque, je dansais tout seul dans mon salon. C'est même possible que j'ai appelé un pote pour en parler, tellement ca m'a excité… Mais là, c'était pas sur place, c'était quelques heures après

-Et tu te souviens d'où tu l'as trouvé ?

-Ouais ouais je me souviens, c'était à Gambetta. Je crois que c'était à Gambetta, ouais. Euh… sur la place. Ouais ouais je m'en rappelle très bien. Je me rappelle très bien de comment était disposé le bac, je me rappelle très bien de la tête de la personne qui le vendait. Je me rappelle de cette journée et tout. Une personne que je n'ai jamais revue… » (D., 2017)

Nous pouvons faire ici le même constat, à savoir un souvenir vif du moment où il a trouvé le disque (bien qu'il ne l'ai écouté que plus tard, chez lui) et l'emploi d'expressions particulièrement fortes (« *j'étais sur le cul* » ; « *complètement hallucinant* »). Nous pouvons aussi relever le fait que D. pense avoir appelé un ami, sous le coup de l'excitation, pour partager avec lui ce moment de la découverte. Cela ne fait que renforcer l'impression que nous avons de l'importance pour ces *diggers* de ce temps particulier de leur pratique.

Pour E., il s'agit même de la raison principale pour laquelle il pratique le *digging* : l'espoir de vivre de tels moments de découvertes musicales.

> « *Au bout de 15 ans, tu peux avoir accumulé une tonne de refs, etc. mais, tu es toujours surpris, et c'est pour ça que tu y vas aussi. Enfin, c'est essentiellement pour ça que j'y vais aussi, c'est pour la surprise. Tu vois l'exemple même du skeud Yéménite sur lequel on est tombé, tu vois. Bah… ça… c'est la folie ! Et ca rejoint un peu la question précédente, si tu veux… C'est… tu vois un mec habillé, enfin, habillé comme un ouf, avec des chèvres, tu te dis, enfin tu regardes, forcément, c'est évident. Ça me paraît évident maintenant, mais avant, pas du tout.*
> *Mais c'est ça, c'est de se dire… C'est de pas être blasé, de se dire « ouais, je peux toujours découvrir des choses, je peux toujours tomber sur des trucs », mais c'est surtout d'essayer quoi. De pas, de pas… tomber sur des skeuds, de se dire « ouais, ça a une mauvaise gueule, j'ai déjà une collection de ouf, j'essaie pas » Parce que… C'est pas comme ça que tu vas découvrir des trucs…* » (E.,2017)

La description que nous donne A. du moment de la première écoute, attentive, d'un morceau inconnu nous permet d'en saisir un peu mieux la complexité :

> « *Là c'était un truc que j'avais pas capté, je crois que je l'avais pris comme ça, comme je te disais. J'arrive chez moi, je le mets. J'entends les premières mesures et tout, je me dis « ouais, ca part super bien » donc déjà… tu sais t'es content. Bon après, c'est un peu à double tranchants, parce que parfois, surtout sur les maxis, ça commence tout le temps super bien (rires). Parce que t'as une boîte à rythmes, t'as une petite bassline un peu cool, bon les trois quarts du temps, ça part mal, enfin ça fini mal, je veux dire. Mais là le truc… il est vraiment chanmé.*
> *Ca donne un petit… bah de la satisfaction… de l'excitation d'abord, et après de la satisfaction, à la fin du truc, à la fin du morceau. Et aussi, un peu de… Pendant le morceau tu as un peu peur, quand tu l'écoutes, parce que, justement, comme la moitié, les trois quarts des morceaux comme*

ça, y a forcément des moments pourris dans le morceau… bah tu mets au début, et moi à chaque fois je suis là : « bon c'est cool, ça reste comme ca, ça reste comme ca, ou ça évolue bien… » mais j'ai toujours peur que, à un moment, y ait un gros break tout pourri ou je sais pas tu vois… c'est marrant » (A., 2017)

Cette description nous invite à appréhender cette première écoute non pas comme un tout, mais comme un continuum, dans lequel le digger, à chaque instant, réévalue la musique écoutée, modifie l'appréciation qu'il en fait, bien avant que cette dernière ne se stabilise, après cette écoute (voire, après de nombreuses écoutes, à intervalles parfois très longs et dans des conditions différentes). Les « moments de grâce » décrits par D. et V. sont une reconstruction *a posteriori* de ce moment, où rien n'est joué tant qu'il dure. A. témoigne de sentiments contraires ressentis pendant l'écoute : le plaisir qu'il a à apprécier ce qu'il a entendu jusqu'alors du morceau, et la peur de ce qu'il n'a pas encore entendu (« *… bah tu mets au début, et moi à chaque fois je suis là : « bon c'est cool, ca reste comme ca, ca reste comme ca, ou ca évolue bien… » mais j'ai toujours peur que, à un moment, y ait un gros break tout pourri ou je sais pas tu vois* »).

De plus, alors que nous avons jusque là abordé ce moment de la première écoute uniquement à l'aune d'une appréciation positive de la musique, les craintes de A. de voir le morceau qu'il trouve bien le décevoir à un moment de l'écoute nous permettent d'envisager ce moment lors de l'appréciation négative que font les *diggers* de certains morceaux.

Bien que moins mémorables (sans doute parce que plus nombreux), ces moments d'appréciations négatives n'en sont pas pour autant moins cruciaux dans la pratique que ces personnes font du *digging*. La façon dont V. présente ces moments d'appréciations négatives laisse penser qu'ils sont justement nécessaires pour avoir accès à des moments où l'écoute mènera à une appréciation positive :

« *Et puis en plus, quand le disque est pas bon, au moins, tu sais que c'est pas bon, c'est-à-dire que tu vas pas avoir le problème dix fois, tu te débarrasses du problème, tu sais que… C'est comme le truc, là, la caisse avec tous les private press, tu vois. Ils sont quasiment tous mauvais sauf 3 ou 4, au moins, je sais que tout ça, ce ne sera plus jamais au milieu de mon chemin parce que je les passerai, et voilà*. » (V., 2017)

Ces temps où l'écoute se solde par une appréciation négative permettent à V. de compléter son répertoire personnel de métadonnées avec les informations qu'ils tirent des disques dont l'écoute ne s'est pas montrée concluante. Une telle appréciation est tout autant source d'enrichissement pour le *digger*, et fait même partie intégrante de la pratique du point de vue de l'apprentissage :

« *Le truc c'est que, au final, c'est un peu comme le jeu du mémo, tout ca. Moi je le vois vraiment comme ca. Quand t'es gamin, le jeu du mémo, tu dois retirer 2 cartes pareilles, bon bah c'est ca ! C'est typiquement ca. Bon bah, et plus tu le fais, et plus tu te souviens des refs, qu'il ne faut pas prendre, majoritairement, parce que les refs qu'il faut prendre tu ne les connais jamais, justement, c'est un peu le principe du truc, ou alors, tu vois, tu en connais 1/5 de ce que tu voudrais. Et puis après l'idée c'est que plus tu le fais, plus tu élimines, tu vois. Genre, bah typiquement tout à l'heure je sortais un truc, tu me dis « ah ouais, non ca c'est pas bon ». Ouais, typiquement c'est ca* » (A., 2017)

Ces appréciations négatives portées sur des disques jusque là inconnus sont autant d'étapes vers la consolidation du répertoire personnel de métadonnées de chaque *digger*. De plus, certaines situations dans lesquelles l'appréciation est plus difficile à formuler, le verdict moins aisé à rendre, sont des épreuves durant lesquelles le *digger* peut éprouver son écoute ; dans un geste introspectif, de tels moments rendent palpable l'écoute, lui permet de constater qu'elle ne va pas de soit.

E. Le moment de vérité – Le *digger* éprouve son écoute quand ses capacités d'appréciation sont mises en difficulté

« *- Ca pose un peu la question de la confiance que tu portes aux oreilles de certains…*
- Ouais et aux miennes aussi ! Des fois on est dans l'incertitude, surtout quand c'est des choses euh… étranges, qui ne ressemblent pas à grand chose d'autre… Ca arrive des fois que des trucs qui me bouleversent… et que je fasse écouter à des gens, et personne n'aime ! » (D., 2017)

D., comme les autres *diggers*, vis des moments d'incertitude vis-à-vis de sa capacité à apprécier la musique auquel il soumet son écoute ; d'une part, lorsqu'il constate un décalage important entre l'appréciation qu'il fait d'un morceau de musique et celle que d'autres personnes en font (« *Ca arrive des fois que des trucs qui me bouleversent… et que je fasse écouter à des gens, et personne n'aime !* ») ; d'autre part, quand, seul face à son écoute, il n'arrive pas à émettre une appréciation. Il est conscient de l'« *imperfection* » de son écoute et la prend en compte lors de certains de ces choix :

« Bah y a des disques que j'ai chez moi ou je ne sais même pas encore si c'est vraiment bien. Y en a où je me dis « tiens, il est possible que dans quelques années j'apprécie ce disque », même si aujourd'hui, je n'ai pas forcément tous les éléments, toutes les cartes en main pour l'apprécier. Y en a d'autres où c'est carrément indéfinissable en faite, parce qu'il y a des éléments qui vont te plaire, d'autres moins… Y aura un agencement étrange des parties du morceau, ou une espèce de déséquilibre qu'on trouvera plus ou moins charmant. Y a des disques pleins de défauts que j'aime bien, des disques anecdotiques mais où y a un truc cool qui me plaît et que je garde malgré tout même si je ne les écoute jamais. » (D., 2017)

D. sous-entend ici que son écoute évolue avec le temps et les musiques auxquelles elle est exposée. A un instant *t*, il admet ne peut-être pas avoir « *toute les cartes en main* » pour apprécier telle œuvre musicale, mais il ne

désespère pas de les avoir un jour. Il reconnaît aussi qu'il ne s'agit pas seulement d'une question d'écoute personnelle et nous renvoie à la musique écoutée, à ses défauts et ses qualités. Pour D., tout les disques, toutes les œuvres musicales ne se valent pas, certains disques sont « *anecdotiques* », mais il s'en dégage une étrangeté qui lui rend ces disques attachants. Lors de son écoute de disques nouveaux, il prend en compte ce paramètre :

> *« Par exemple j'avais acheté chez « Bech »*[62] *aux puces un disque, le « Nouredine ». Un truc de… un chanteur, je crois, tunisien, mais qui l'a enregistré au Canada je crois. Je l'avais écouté, j'ai fais « tiens, c'est curieux», et puis je l'ai jamais vu, et puis j'ai regardé sur Internet, je ne l'ai vu nulle part. Je l'ai écouté et je fais « ouais, je sais pas si c'est bien » mais c'était pas très cher, c'était 10 balles je crois. Alors je l'ai pris, et je l'ai réécouté 4 ou 5 mois après, et en fait y a un morceau qui est génial, et maintenant, ça vaut 100 euros, les gens le cherchent et tout… donc j'avais eu raison de prendre ce truc, bien que je n'ai pas eu de coup de cœur sur le moment. »* (D., 2017)

V. met en place des stratégies qui témoignent du fait qu'il est conscient de l'évolution de son écoute, de son incapacité à apprécier certains morceaux à un instant *t* :

> *« Si ça a accroché ton oreille, c'est qu'il y a une raison et donc du coup, tu n'as peut-être pas la réponse tout de suite, et donc du coup, « pffffiut » (sifflement), dans la collection et tu le ressors 6 mois après. Ou tu l'écoutes avec quelqu'un… Ca m'arrive souvent de faire écouter des tracks, ou à _____, ou à _____, ou à _____… Et c'est vrai qu'il y a un côté où on cherche à se conforter, mais… c'est pas parce que ça parle à personne que c'est mauvais » (V., 2017)*

En réécoutant un disque « 6 mois après » ou en l'écoutant en présence d'autres personnes V. organise des moments de réévaluation de son écoute.

[62] Vendeur de disques ayant un stand au marché aux puces de Saint-Ouen

S'il admet qu'il est à la recherche d'un moyen pour se « conforter », par de tels dispositifs d'écoute, quant à son aptitude à émettre une appréciation musicale, il sait par ailleurs que l'incertitude fait partie du « jeu » et que les qualités musicales ne peuvent pas forcément être « percées » par un travail sur son écoute.

II. D'oreilles en oreilles, la modification de l'écoute par le partage de celle-ci

Comme nous le laisse penser le partage de l'écoute opéré par Vincent, l'écoute n'est pas exclusivement un phénomène individuel. Elle circule entre plusieurs membres de la communauté auxquels se remet le *digger*. Ces derniers vont lui transmettre des « *feedbacks* » qui vont influencer ses écoutes futures du morceau et lui faire reconsidérer son appréciation initiale. Un tel comportement pose la question de la confiance que le *digger* porte aux oreilles de ses pairs.

Lorsque nous écrivons que l'écoute n'est pas un phénomène individuel, nous voulons aussi dire que le *digger* n'est jamais tout à fait seul face à un disque. En effet, comme nous allons le voir, lorsque que le *digger* écoute pour la première fois un morceau de musique, il convoque, plus ou moins consciemment, les réactions potentielles de ses pairs.

A. La projection de l'écoute des autres

> « *En fait on éprouve autant de plaisir à l'écouter qu'à penser à ce que les autres vont en penser, à l'effet que ca va faire sur le dancefloor, à… euh… voilà, tout ce que ça a de social en fait, je trouve. Après il y a le plaisir de découvrir une musique inédite, et de… d'écouter… d'apprécier quoi. Mais y a aussi tout ca, y a le côté « bah tiens, je vais le montrer à un tel et il va halluciner », voilà, y a un côté très social là-dedans, qui est agréable.* » (D., 2017)

Les propos de D. sont clairs : il y a « *un côté très socia*l » dans l'écoute d'une musique inédite. Quand bien même il serait seul lors de la découverte d'un morceau, il ne l'est jamais complètement. D'une part, parce qu'il projette ses attentes des effets que le morceau pourrait avoir sur des danseurs, lors d'une soirée (« *sur le dancefloor* »). D'autre part, car, durant le processus d'appréciation du morceau, il anticipe l'appréciation qu'en feront peut-être ses pairs. Mieux, D. nous dit que le plaisir qu'il tire de l'écoute vient en partie de cette projection de l'appréciation des autres. C'est sans doute un plaisir similaire qui le pousse à appeler des amis pour leur faire part de sa découverte du disque d'Antoinette Konan[63]. C'est un fait qui revient dans les entretiens : l'intérêt porté à la musique a un lien avec l'effet que cette musique pourrait avoir sur les autres :

> « *Y a aussi un truc assez drôle : c'est de mettre un disque que personne ne connaît, avec tes potes, mais tu connais ça par cœur, et de voir un peu la réaction des gens, et je pense que chacun s'est dit « bon euh… en fonction des gens qu'il y a, des connaissances qu'ils ont… » Enfin tu vois, comment t'orientes ton discours par rapport au truc que… par rapport au disque qui passe, que personne ne connaît* » (E., 2017)

Avec cette pratique – faire écouter un disque que personne ne connaît à ses amis – E. réalise en quelque sorte l'expérience de confronter l'appréciation de ses amis à ses propres attentes quant à la musique qu'il leur joue. Il nous montre à quel point il est conscient de l'appréciation singulière de chacun (« *je pense que chacun s'est dit « bon euh… en fonction des gens qu'il y a, des connaissances qu'ils ont… »).*

Si la prise en compte dans la pratique du *digging* de l'appréciation musicale de ses pairs est source de plaisir, c'est aussi une nécessité dans bien des cas,

[63] « *Et euh, voilà… J'ai écouté dix fois de suite le disque, je dansais tout seul dans mon salon. C'est même possible que j'ai appelé un pote pour en parler, tellement ca m'a excité… » (*D., 2017)

notamment lors des moments d'indécision du *digger* quant à sa propre appréciation.

B. La circulation de l'écoute entre plusieurs *diggers*

« *Si ca a accroché ton oreille, c'est qu'il y a une raison et donc du coup, tu n'as peut-être pas la réponse tout de suite, et donc du coup, « pffffiut » (sifflement), dans la collection et tu le ressors 6 mois après. Ou tu l'écoutes avec quelqu'un… Ca m'arrive souvent de faire écouter des tracks, ou à _____, ou à _____, ou à _____… Et c'est vrai qu'il y a un côté où on cherche à se conforter* » (V., 2017)

Quand V. fait écouter un morceau à ses pairs, ce n'est pas uniquement par plaisir. Dans une situation de doute, l'écoute et l'appréciation qu'en feront les personnes à qui il fera écouter un morceau lui permettra de conforter la sienne, ou, au contraire, de la réévaluer. Comme nous l'avons vu, les situations de doute quant à l'appréciation que font les *diggers* de certains morceaux sont courantes. D. nous en donne un autre exemple :

« *Oui, bah y a des morceaux que j'aime beaucoup à titre personnel, mais j'ai des doutes sur le fait qu'ils puissent plaire à des gens. Et quand je fais écouter à des gens et qu'il s'avère que ca leur plait, ca me… ca me libère un peu sur le disque. Ca veut dire que parfois ca va m'autoriser à le jouer dans mon show radio alors que, je l'aurais pas forcément mis par ailleurs … ou voilà... C'est plus au niveau social, ouais voilà… ca permet en gros de me décider si c'est un truc que je vais garder pour mon plaisir perso ou que je vais faire écouter aux potes, que je vais plus diffuser* » (D., 2017)

Les conséquences d'un tel partage sont importantes puisqu'elles dictent l'usage que D. fera de la musique, qu'il pourrait être amené à ne pas partager s'il constatait que son appréciation était en dissonance avec celle de ses pairs. En effet, ce doute sera d'autant plus fort si les *diggers* constatent un important

décalage entre l'appréciation qu'ils ont fait d'un morceau et celle que font les personnes auxquelles ils font écouter ce même morceau.

> « *J'arrive souvent à me convaincre tout seul, parce que… Ouais ouais. Non, franchement je ne le fais pas souvent… J'ai ma propre opinion sur les choses, j'ai pas… Si je décrète que c'est bien pour moi, c'est bien pour moi, tu vois. Après, bon, parfois si des gens… tu vois, genre je le joue, les gens ils me disent, je sais pas, bah les gens me disent « mais c'est pourave » et tout, bah au début je suis convaincu que non, tu vois, je me dis « mais non c'est pas pourave » et tout, mais si y a deux / trois personnes qui me le disent après… Y a des fois, je réécoute et je me dis « ouais c'est peut-être un peu… », ca arrive, sur des trucs un peu « borderline ».* » (A., 2017)

De telles situations dans lesquelles les *diggers* invoquent l'écoute des autres pour valider ou renégocier l'appréciation musicale qu'ils font d'un morceau nous font nous poser la question de la confiance qu'ils portent à l'écoute de ses pairs.

C. La question de la confiance portée par le *digger* aux oreilles de ses pairs

> « *Bah, tu sais, soit des potes, soit des gens, je trouve qu'ils ont une oreille, tout simplement, ou une sensibilité un peu spéciale, plus particulière, que je trouve cool. Par exemple, c'est tout bête, je joue avec _____, bah de temps en temps, même assez souvent, et lui, je lui demande pas trop son avis. Sur certains trucs, sur des styles un peu particuliers je lui demande, sinon, je ne lui demande rien ! Je ne lui demande pas son avis, parce que, lui, il est trop « border », par exemple ! Donc, je ne lui demande pas, ca ne sert à rien, parce qu'il va forcément me dire « ouais, c'est bien » tu vois. Il a une… comment on appelle ça ?*
> *-Une tolérance ?*
> *-Une tolérance, qui est assez… forte*» (A., 2017)

A. nous montre par le négatif l'importance qu'il donne aux oreilles de certains de ses pairs. L'écoute des uns ne vaut pas celle des autres, puisqu'il considère que certains ne sont pas assez exigeants (ou sont trop tolérants), et donc, que leur avis ne lui est pas d'une grande utilité lorsqu'il est en situation de doute. De même, nous pouvons penser que l'appréciation de personnes que A. considèrerait comme trop exigeantes ne lui serait pas non plus utile. En effet, A. ne pointe pas du doigt la trop grande tolérance de son ami, mais plutôt le fait que cette dernière est en décalage avec la sienne. La confiance portée à l'écoute des autres nécessite de s'entendre quant à la façon d'apprécier la musique. Si les *diggers* peuvent très bien avoir confiance dans l'écoute de personnes qui n'apprécient pas la musique de la même manière qu'eux (des personnes ayant un parcours musical différent, par exemple), ils doivent cependant considérer leur jugement comme légitime.

> « *Y a des gens… y a des gens… bah tu sais que si c'est des gens qui ont écouté des tas de trucs et qui ont creusé un peu dans le style, bah leur… leur opinion aura de l'importance.* » (V., 2017)

V. soulève ici la question de la légitimité, puisqu'il admet que l'importance qu'il donnera à l'opinion de certaines personnes dépendra de leur érudition musicale, générale (« *des gens qui ont écouté des tas de trucs* ») ou spécialisée (« *qui ont creusé un peu dans le style* »). Cela dit, il nuance immédiatement son propos :

> « *Mais par contre c'est aussi hyper cool de faire écouter des tracks à des gens qui sont complètement novices. Et ça, c'est un truc qui est top, c'est quand les novices aiment aussi le track, et euh… tu vois on peut parler par exemple de Raphaël Toiné, Femme Pays Douce, c'est un truc qui touche beaucoup de gens quand même, enfin y a pas grand monde que ça laisse indifférent, enfin de notre génération, des gens qui aiment bien* » (V., 2017)

Il voit ici la nécessité de sortir du « *circuit fermé* » du *digging*, de s'interroger sur l'appréciation musicale de personnes qui ne partagent pas ses pratiques, afin de réaffirmer (ou non) la légitimité de sa propre écoute. La confiance portée aux oreilles des autres *diggers* n'a cependant pas uniquement d'incidence sur l'appréciation musicale de chacun ; des enjeux plus larges dépendent aussi de cette dernière, comme nous le montre le témoignage de E. :

> « *Moi je ne serais jamais resté autour de ce shop, autour de _____, qui est… qui est la figure du truc, mais autour de vous, autour de certaines personnes, si je n'avais pas confiance en ce qu'ils pouvaient me faire découvrir, en leurs goûts, en leur… ouais, en leur talent, parce que c'est pas évident de reconnaître à chaque fois les bons trucs des mauvais. Et y a pleins de trucs que j'ai découvert comme ca* » (E., 2017)

La confiance dans les capacités d'appréciation musicale de ses pairs est essentielle dans les relations que E. noue avec ses derniers. Il laisse entendre qu'il ne serait pas resté proche de certains *diggers* s'il n'avait pas confiance en leur « *talent* » à « *reconnaître à chaque fois les bons trucs des mauvais* », en d'autres termes, s'il n'avait pas confiance en leur appréciation musicale.

Ce dernier point déborde les questions autour de l'appréciation musicale et nous prépare à aborder la dernière partie de cette étude, partie qui traite du rôle de l'écoute dans le processus d'apprentissage et la construction de l'identité du *digger*.

III. Le rôle de l'écoute dans le processus d'apprentissage du *digger*

Il nous reste finalement un dernier point à aborder afin de « boucler la boucle » : le rôle rétroactif joué par l'écoute dans la pratique du digger.

L'appréciation musicale est au cœur d'un processus d'apprentissage du *digger*, puisque c'est à travers elle qu'il forme son oreille. Plus important encore, de part son rôle dans l'apprentissage, l'appréciation musicale participe de la construction de son identité en tant que *digger*

A. La question de la formation de l'oreille - entre « se faire l'oreille » et « avoir du flair »

Lors de nos entretiens, nous avons relevé deux conceptions en concurrence dans les discours sur le *digging*. D'une part, celle selon laquelle la formation de l'oreille se fait au cours d'un apprentissage qui passe par une pratique assidue, comme lorsque que A. compare l'apprentissage à un « *jeu du mémo* » :

> « *Le truc c'est que, au final, c'est un peu comme le jeu du mémo, tout ca. Moi je le vois vraiment comme ca. Quand t'es gamin, le jeu du mémo, tu dois retirer deux cartes pareilles, bon bah c'est ça ! C'est typiquement ça. Bon bah, et plus tu le fais, et plus tu te souviens des refs, qu'il ne faut pas prendre, majoritairement, parce que les refs qu'il faut prendre tu ne les connais jamais, justement, c'est un peu le principe du truc, ou alors, tu vois, tu en connais 1/5 de ce que tu voudrais. Et puis après l'idée c'est que plus tu le fais, plus tu élimines, tu vois* » (A., 2017)

Cet apprentissage, estiment A. et V., demande une certaine rigueur :

> « *Sinon ca s'oublie, je pense aussi, parce que y a des trucs c'est un peu automatique aussi, on ne réfléchit pas, sur des disques. Y a des trucs… Je sais pas, un truc, tu l'as déjà vu, tu passes dessus sans te dire*

« attends, attends »… sans te le dire dans ta tête « ça c'est pas bien », juste, tu passes. Et sauf que si tu arrêtes pendant dix ans, et que tu reprends, bon bah, ces trucs là, tu les auras tous oubliés. Enfin pas tout, mais en partie. Du coup, tu repars un peu de zéro » (A., 2017)

« *Faut pas croire que c'est du tout cuit ! Faut pas, faut pas se tourner les pouces quoi ! Je pense qu'au début faut vraiment se lever à 6 heures du mat' et faire les brocantes […] Bon et beaucoup acheter des lots, se faire des lots, se faire des lots et se faire l'oreille et je sais pas je pense… Moi par exemple, tu vois, je suis incollable en zouk, parce que j'ai acheté des milliers de lots de zouk* » (V., 2017)

V. sous-entend ici que s'il a « *l'oreille* » pour apprécier du zouk, c'est parce qu'il a écouté des milliers de disques de zouk, et qu'il est donc capable d'identifier un morceau qui sort du lot. En prenant l'exemple de la musique « *soukouss* », V. nous donne une définition de « *se faire l'oreille* » qui correspond à la vision qui domine dans les entretiens :

« *Se faire l'oreille ça veut dire… euh… faire son oreille ça veut dire… habituer son oreille à ce son là et son cerveau à ce son là, donc c'est-à-dire que… quand il y aura un truc qui change, ou quand y a un truc qui est vraiment chargé d'émotion, ou quand y a un truc qui fait vraiment sens, et bien là, ça te saute à l'oreille !*
Alors que… tu peux écouter… Bon quand tu te fais les lots, par exemple, c'est flagrant quand tu te fais les lots de soukouss quoi, et que y a un truc funky. Parce que euh… voilà, quand t'as une guitare funky dans la soukouss, boom ! Ça te saute aux oreilles direct, tu vois ! Quand tu as écouté beaucoup de soukouss » (V., 2017)

Après avoir écouté beaucoup de disques soukouss, V. a saisit les canons du genre, a habitué son oreille aux particularités de la musique soukouss, et, dès lors, entend tout décalage avec le son traditionnel de la soukouss.

Nous relevons aussi un discours sur le « flaire », concept qui est sous-entendu lorsque les personnes interrogées utilisent les mots de « goût » ou de « talent ». Le flair, c'est l'idée qu'il y a quelque chose d'irréductible dans l'écoute que font certaines personnes de la musique : ces personnes ont un « don ». Une telle conception renvoie à la sociologie critique et à des notions comme celles d'habitus.

> « *Mais après y a des gens, tu vois, qui sont un peu… bon tu vas chez eux, ca te donne pas trop envie d'y rester quoi, et, t'as pas trop envie de lire leur bibliothèque, et puis s'ils achètent des disques, et bien, en général, tu n'as pas trop envie de les écouter. Ou alors, tu les écoutes et c'est de la merde, et tu es trop gêné (rires) et tu dois dire « ah oui, c'est intéressant ». Comme quand tu vas chez un artiste moyen et qu'il te montre ses toiles et tu sais pas quoi dire, quoi* » (V., 2017)

V. fait ici revenir dans la discussion la question des goûts : Si certains ont bon goût, d'autres sont presque condamnés à avoir mauvais goût. Les *diggers* interrogés sont cependant les premiers à admettre que cette question des goûts est une « question sociale » :

> « *C'est aussi, c'est aussi une question sociale. Je sais pas moi, le métal, bon bah… je sais qu'inconsciemment, c'est aussi un peu social, si tu veux, quoi. Et puis c'est clairement pas une musique qui me parle, ou qui… que j'apprécie, mais si ça se trouve y a des trucs très biens. Mais il se trouve que personne ne m'a jamais initié ou fait entendre quelque chose de… de ce genre là* » (E., 2017)

L'amateur s'excuse de ces goûts. Antoine Hennion fait le même constat, lorsqu'il remarque que « Lorsqu'on demande à quelqu'un ce qu'il aime, désormais il s'excuse : sa famille était très bourgeoise, sa sœur joue du violon, bien sûr tout le monde n'a pas les moyens de s'acheter ainsi de grands

Bordeaux... »[64]. En s'excusant, le *digger* adopte un regard réflexif sur sa pratique proche de celui du sociologue[65].

Entre ces deux tendances, « se faire l'oreille » et « avoir du flair », il y a débat, non pas entre les personnes, mais bien souvent dans le même entretien, comme le souligne le fait qu'E. s'excuse d'avoir parlé de « talent » et de « goût ». Comme le relève Gabor Valyi en citant Brian Spooner : « becoming an aficionado means entering the debate »[66]. En s'interrogeant sur l'importance de ces deux tendances dans l'appréciation musicale, les individus « entrent dans le débat », un débat qui leur est propre, en tant qu'ils sont des *diggers*, et dont le positionnement pris fait parti de leur identité de *digger.*

Quoiqu'il en soit, nous remarquons qu'aucune des personnes interrogées ne nie l'importance de l'apprentissage, et, justement, cet apprentissage est une donnée cruciale de leur identité de *digger*.

---

[64] « Lorsqu'on demande à quelqu'un ce qu'il aime, désormais il s'excuse : sa famille était très bourgeoise, sa sœur joue du violon, bien sûr tout le monde n'a pas les moyens de s'acheter ainsi de grands Bordeaux... Nous sommes parvenus à la pointe ultime, paradoxale, de la critique, lorsqu'elle devient la doxa et non le paradoxe. […] il a honte de son plaisir, il décode et anticipe le sens de ce qu'il dit, il s'accuse d'une pratique trop élitiste, il surassume le caractère rituel de ses sorties rock, de ses dégustations de vin entre amis ou de son amour pour l'opéra » in HENNION, Antoine. Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. Sociétés 2004/3 (n°85), p. 9-24. p.14-15

[65] « L'amateur lui aussi se demande si une trop grande proximité à son objet ne l'aveugle pas. À la poursuite d'un curieux enjeu, la vérité de ses goûts, il dose selon les moments la participation et le recul, l'immersion enthousiaste et l'appui sur des mécanismes d'objectivation, des analyses, des guides et des références. Autrement dit, il n'est pas de débat si interne à la sociologie qu'il échappe à l'activité réflexive des amateurs. »
in HENNION, Antoine. Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. Sociétés 2004/3 (n°85), p. 9-24. p. 15

[66] SPOONER, Brian. Weavers and Dealers: The Authenticity of the Oriental Carpet', in APPADURAI, Arjun (ed). The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, Cambridge: Cambridge University Press, 1986 tel que cité dans VALYI, Gabor. Digging in the Crates: Practices of Identity and Belonging in a Translocal Record Collecting Scene. Thèse : sociologie. Londres : Goldsmiths, University of London, 2010

B. L'importance de l'écoute dans le travail et dans la constitution de l'identité du *digger*

D'un point de vue technique, l'écoute joue un rôle dans l'apprentissage du digger en lui faisant reconsidérer les métadonnées qu'il aura sélectionnées et qui l'auront mené à cette écoute. Chaque moment de l'appréciation musicale coïncide donc avec un remaniement du répertoire personnel. Ce qui nous intéresse ici, c'est à quel point ce travail de remaniement du répertoire personnel par l'écoute est fondamental dans l'identité du digger.

Au cours de ce mémoire, nous avons donné de nombreux exemples de l'importance technique pour les *diggers* de l'élaboration d'un répertoire personnel de métadonnées. Cependant, il a aussi une importance symbolique. Symboliquement, l'importance ce travail d'élaboration signifie que les valeurs défendues par les personnes interrogées sont celle de la découverte et de la curiosité :

> « *Bah moi, ma définition, c'est de chercher des disques, et c'est chercher des choses, aussi, que tu connais pas toi, aller au-delà de ce que… découvrir des choses surtout. Acheter des disques chers sur Internet… pour moi, c'est pas être un digger, c'est être un acheteur, un collectionneur, un… le côté digger, y a le côté curiosité, recherche… ouais, c'est ça* » (A., 2017)

L'échelle à l'aune de laquelle les diggers se jaugent est celle du degré d'élaboration de leur répertoire personnel de métadonnées :

> « *Ouais, voilà, sans doute. Sans doute que je cherchais des trucs plus « stylés ». Et en fait, plus ca va, plus on comprend que c'est dé-corrélé [l'apparence « stylée » d'un disque et la qualité de son contenu musical] quoi… qu'il peut y avoir des supers… bah par exemple, un des très bons diggers français, _____, je l'ai vu en action à cour de Vincennes une fois, il m'a sorti un disque, avec un mec en culotte de peau bavaroise qui joue du cor sur la pochette ! (rires) Et en fait c'était un disque de cosmic disco*

incroyable ! Bon bah lui, il est encore, à un niveau… que j'ai sans doute pas atteint, parce que ce disque là je l'aurais même pas sorti du bac, tellement ca avait l'air horrible ! » (D., 2017)

Ce qui fait dire à D. que le *digger* dont il parle ici est « à un niveau » qu'il n'a « sans doute pas atteint », c'est que grâce à un répertoire de métadonnées élaboré, il a vu des métadonnées positives qui lui ont donné envie d'écouter, alors que D. n'a vu que des métadonnées négatives, et serait passé à côté de ce disque. Avant même les « trophées » (des disques rares et très recherchés), c'est la qualité et la sophistication du répertoire de métadonnées qui sont jugés, répertoire dont la sophistication est du à un travail d'écoute important. D. fait d'ailleurs la distinction entre le fait de trouver un disque rare et recherché et un disque inconnu et intéressant :

« *Alors que des… bah voilà… des diggers qui vont sortir des oubliettes des disques vraiment intéressants et pas évident… qui ont pas forcément, voilà, un noir avec une trompette sur la pochette (rires) ou une superbe pochette euh…. Aquarelle de disque d'ambient et machin… mais des trucs moins évidents… Je sais pas…. Je suis toujours intéressé par des mecs qui vont te sortir un disque de musique médiéval, mais tu l'écoutes, c'est hallucinant ! Ou comme ____ qui sort un disque breton, de luth, et en fait qu'est hyper beau… ou comme ____ qui va aller chercher des trucs… euh… ambient dans le jazz, ou voilà, des trucs comme ça… Ou comme _____ euh… qui va aller exhumer un 45 tours de la fête du fromage à Coulommiers (rires). Bah voilà ca, ca m'intéresse plus que euh… un mec qui va trouver Kassav, alors que 1200 personnes le jouent déjà »* (D., 2017)

Pour les personnes interrogées, le doute, la remise en jeu de ses préférences, sont autant de qualités. C'est sans doute pour cela qu'ils attachent tant d'importance à la remise en cause de leur répertoire de métadonnées par l'appréciation musicale. Et c'est en cela que le moment de l'écoute et de l'appréciation musicale est si crucial : c'est un moment de remise en jeu de nombreux paramètres de l'identité des individus en tant que *diggers*. Le

moment de l'écoute redistribue les cartes, et poussent les *diggers* à reconsidérer leur identité.

CONCLUSION

Nous voilà arrivé au terme de notre étude. En suivant le fil de notre problématique, nous avons recensé les éléments propres à l'usage de la musique que font les *diggers*, susceptibles d'intervenir dans le processus d'appréciation musical : les métadonnées qui se sont révélées cruciales dans notre appréhension de l'écosystème des *diggers* ainsi que dans notre compréhension des mécanismes mentaux mis en place dans leur recherche de musique par ces derniers ; mais aussi, en nous inspirant des travaux d'Howard Becker, les conditions selon lesquelles l'appartenance à un groupe social, avec ses règles et sa culture propres, affectaient la pratique dont dépendait la « consommation » musicale des *diggers*.

Nous avions formulé l'hypothèse selon laquelle il existerait des éléments jouant un rôle dans l'appréciation musicale propres à la condition de *diggers,* de ces « usagers » particuliers de la musique. Nous avons constaté que c'était le cas. Cependant, si les éléments liés à leur appartenance à un groupe social spécifique – celui des *diggers* – leur sont incontestablement propres, l'appréhension de la musique par sa confrontation à un répertoire personnel de métadonnées ne leur est pas exclusive. En nous penchant sur le fonctionnement de la relation entre l'appréciation musicale et le répertoire personnel de métadonnées, nous pouvons constater que le processus de réajustement du répertoire au terme de l'appréciation musicale, peut s'appliquer à n'importe quel usager de la musique. N'écoutons-nous pas parfois la musique d'un compositeur après avoir découvert un autre musicien appartenant au même courant musical ?

La particularité de cette approche chez les *diggers* vient de l'absence de sources parallèles d'informations. Ils sont, le plus souvent, seuls face à des disques, alors que n'importe quel mélomane peut se renseigner sur les compositeurs, avant d'écouter leurs œuvres.

La seconde hypothèse que nous avons formulée, celle selon laquelle le moment de l'écoute est un moment durant lequel se renégocie l'identité du *digger*, a elle aussi été confirmé lors de la deuxième partie de cette étude. En tant que l'écoute remet en jeu le répertoire personnel de métadonnées de chaque *digger*, et en tant que ce répertoire personnel de métadonnées est une donnée cruciale de l'identité du *digger*, le *digger* remet en jeu son identité, sa place dans le groupe, à chaque écoute.

Les *diggers* sont conscients de l'importance de ce moment où ils émettent une appréciation musicale de la musique écoutée, n'est-ce pas cela que l'expression « écoute active » - celle qui suit une série de gestes précis (se lever, mettre le bras de la platine sur le vinyle, etc.) – sous-entend ?

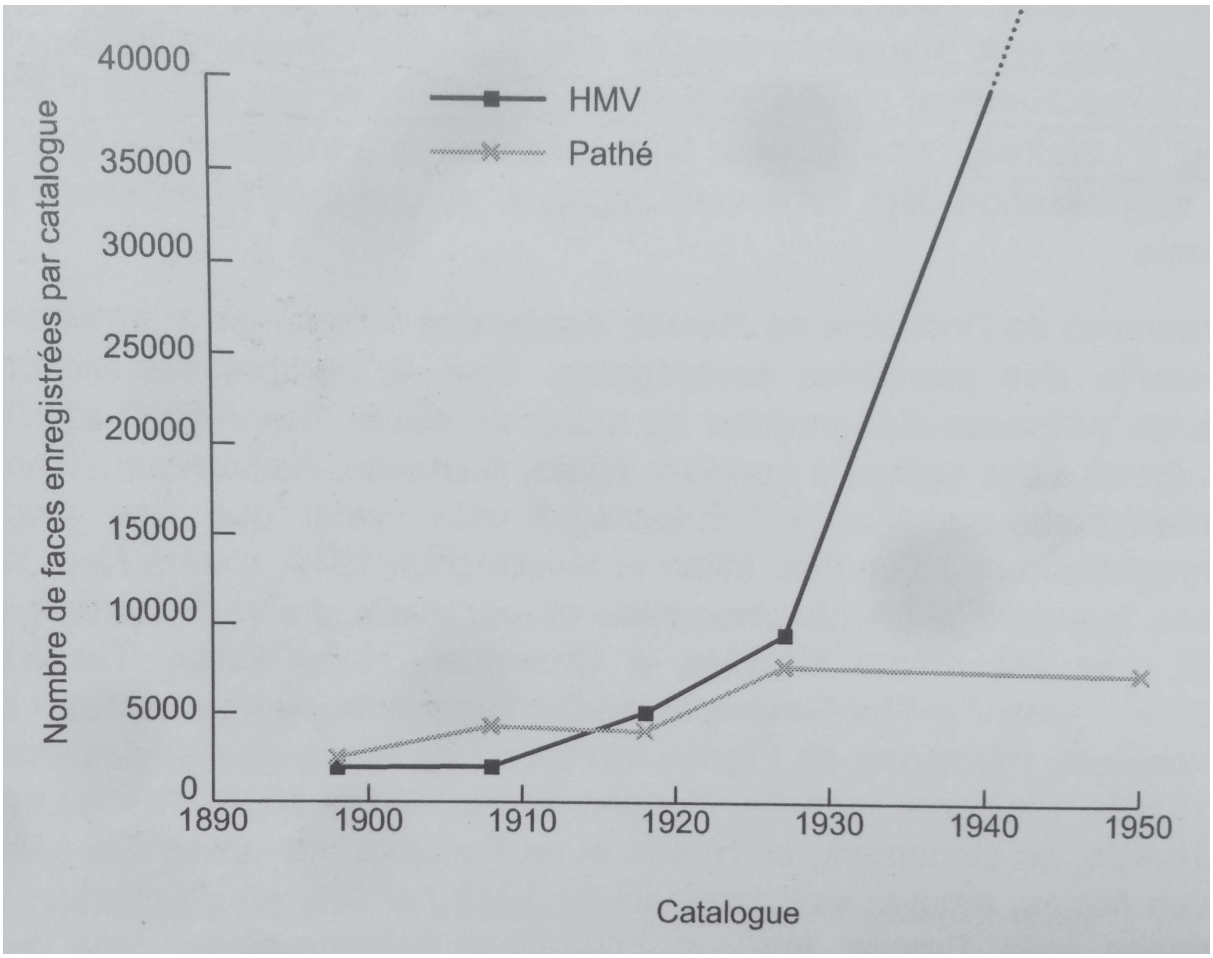
Qu'en est-il des autres « usagers » de la musique ?

N'accordent-ils pas d'importance aux gestes de l'écoute musicale ? Ne remettent-ils pas en jeu leur identité lors de l'écoute de musiques, eux aussi ? Peut-être ne participent-ils pas aussi intensément aux débats.

Ce sujet est une invitation à élargir notre champ d'étude, à nous intéresser à d'autres auditeurs, à leurs spécifiés, aux médiations qui sous-tendent leurs écoutes musicales.

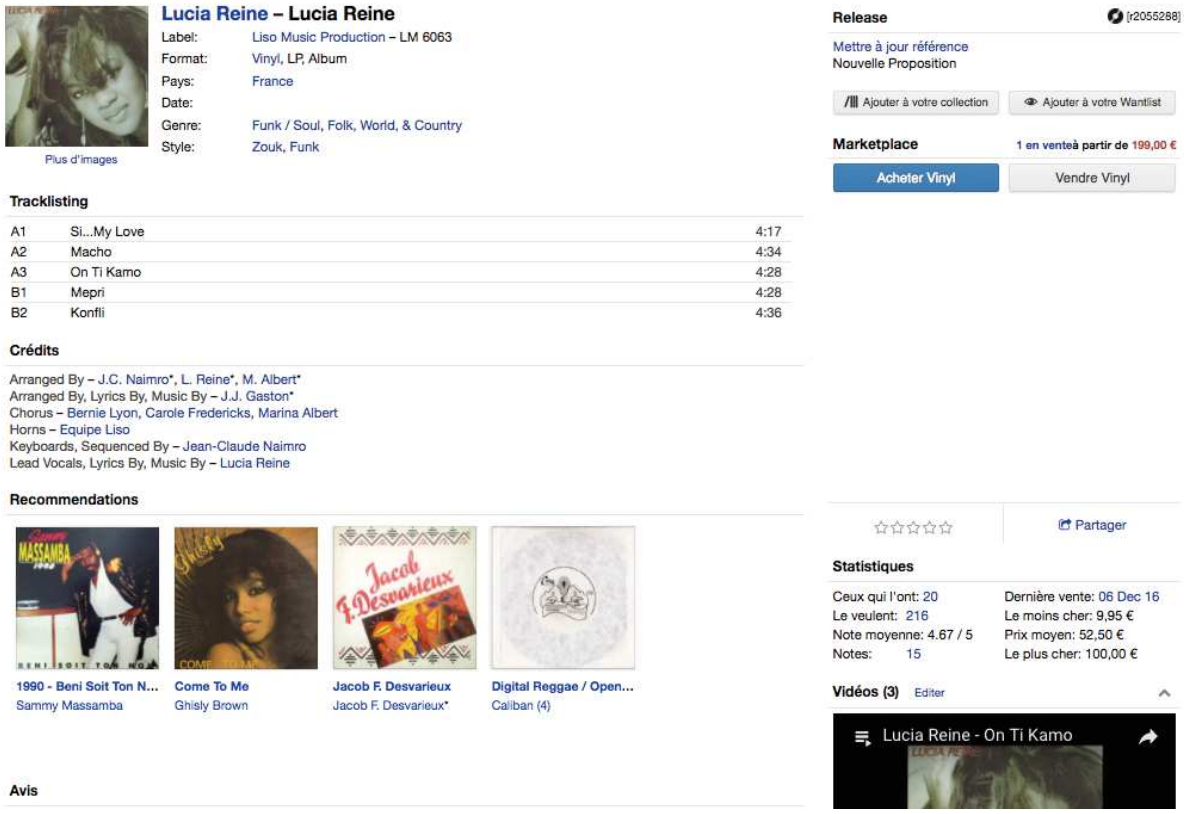
ANNEXES

ANNEXE n°1 : Evolution de la taille des catalogues Pathé et HMV, 1898-1950



Ce graphique est tiré de MAISONNEUVE, Sophie. L'Invention du disque : 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains. Paris : Editions des archives contemporaines, 2009, p.242

ANNEXE 2 : Page Discogs du disque Lucia Reine de Lucia Reine



Lucia Reine – Lucia Reine

Label: Liso Music Production – LM 6063
Format: Vinyl, LP, Album
Pays: France
Date:
Genre: Funk / Soul, Folk, World, & Country
Style: Zouk, Funk

Plus d'images

Tracklisting

A1	Si...My Love	4:17
A2	Macho	4:34
A3	On Ti Kamo	4:28
B1	Mepri	4:28
B2	Konfli	4:36

Crédits

Arranged By – J.C. Naimro*, L. Reine*, M. Albert*
Arranged By, Lyrics By, Music By – J.J. Gaston*
Chorus – Bernie Lyon, Carole Fredericks, Marina Albert
Horns – Equipe Liso
Keyboards, Sequenced By – Jean-Claude Naimro
Lead Vocals, Lyrics By, Music By – Lucia Reine

Recommendations

1990 - Beni Soit Ton N... Sammy Massamba
Come To Me Ghisly Brown
Jacob F. Desvarieux Jacob F. Desvarieux*
Digital Reggae / Open... Caliban (4)

Avis

Release [r2055288]
Mettre à jour référence
Nouvelle Proposition
Ajouter à votre collection
Ajouter à votre Wantlist

Marketplace 1 en venteà partir de 199,00 €
Acheter Vinyl
Vendre Vinyl

Partager

Statistiques

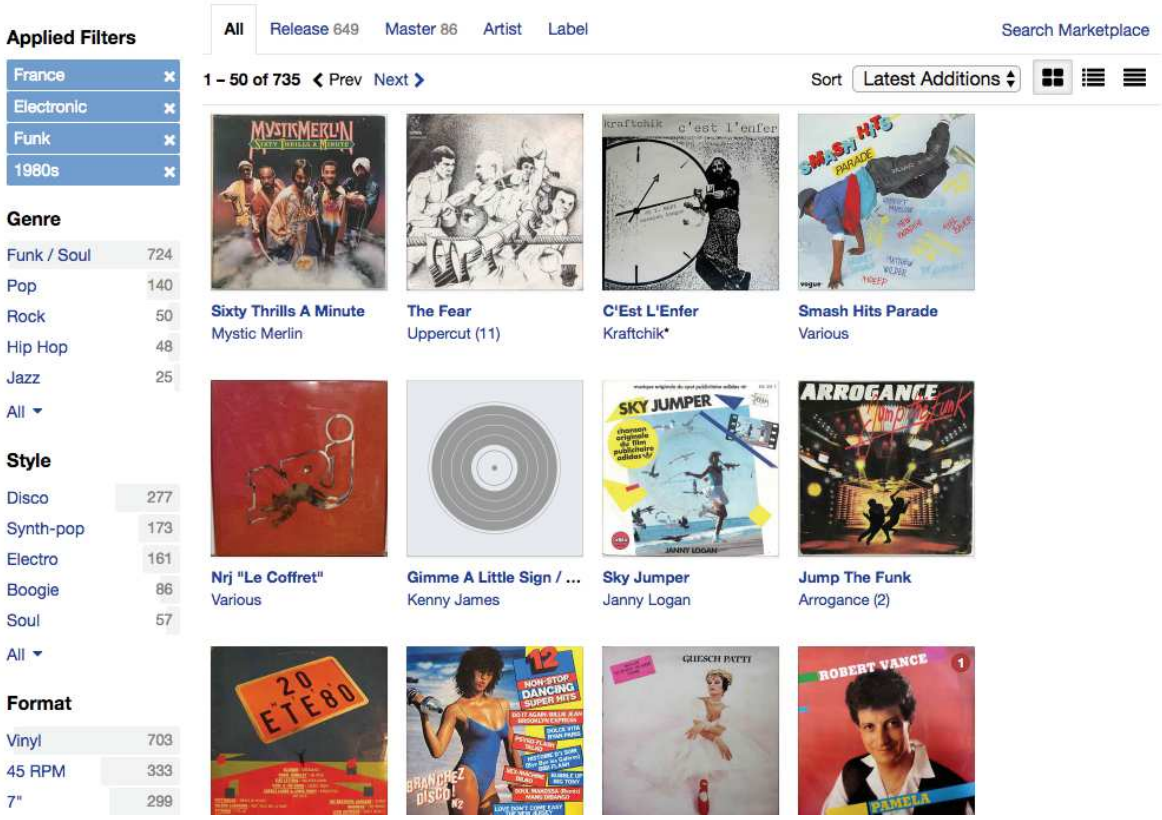
Ceux qui l'ont: 20
Le veulent: 216
Note moyenne: 4.67 / 5
Notes: 15
Dernière vente: 06 Dec 16
Le moins cher: 9,95 €
Prix moyen: 52,50 €
Le plus cher: 100,00 €

Vidéos (3) Editer

Lucia Reine - On Ti Kamo

Dans la partie supérieure-gauche de la page, nous pouvons voir les principales catégories selon lesquelles les disques sont archivés sur le site Discogs (nom de l'artiste, label, format, pays, date, genre et style).

ANNEXE 3 : section « recherche » sur le site Discogs



Dans la partie supérieure-gauche de cette page Discogs, nous pouvons voir les critères qui ont été « croisés » dans cette recherche, à savoir, France (Pays), Electronic (Style), Funk (Style) et 1980's (Année). Le moteur de recherche du site affiche donc toutes les productions qui sont référencées sous ces catégories.

ANNEXE n°4 : Séance de *digging* dans une boutique Emmaüs, Juillet 2017

Le digger opère ici une sélection des disques qu'il souhaite écouter.

Après avoir sélectionnés plusieurs disques qu'il ne connaissait pas, il les écoute sur sa platine portable Fisher Price.

BIBLIOGRAPHIE

- **Ouvrages**

ARIELY, Dan. C'est (vraiment ?) moi qui décide. Paris : Flammarion, 2008

BECKER, Howard. Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance. New York : The Free Press, 1991

CLAYTON, Martin, TREVOR, Herbert, et al. The Cultural Study of Music: A Critical Introduction. Second Edition. London and New York: Routledge, 2012

HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie et al. Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui. Paris : La Documentation française, 2000. Collection : Questions de culture.

KAHNEMAN, Daniel. Système 1 / Système 2 : Les deux vitesses de la pensée. Paris : Flammarion, coll. « Essais », 2012

MAISONNEUVE, Sophie. L'Invention du disque : 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains. Paris : Editions des archives contemporaines, 2009

- **Articles scientifiques**

BONICCO, Céline. Goffman et l'ordre de l'interaction : un exemple de sociologie compréhensive. *Philonsorbonne* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 20 janvier 2013. [Consulté le 01 novembre 2017]. Disponible à l'adresse : http://philonsorbonne.revues.org/102 ; DOI : 10.4000/philonsorbonne.102

HENNION, Antoine. Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. Sociétés 2004/3 (n°85)

REDFIELD, Robert. The folk Culture of Yucatan. Chicago : University of Chicago Press, 1941

STRAW, Will. Music as commodity and Material culture. *Repercussions*, printemps-été 1999-2000, n°7, p. 147-172.

THOMPSON, Ruth. Rubbish Theory : The Creation And Destruction Of Value. Oxford : Oxford University Press, 1979

- **Articles de presse**

CARNES, Richard. Discogs : Vinyl revolution. *Art Advisor* [en ligne], 26 mars 2010. Disponible à l'adresse : https:// www.residentadvisor.net/features/1166

BAINES, Josh. Music From Memory are the reissue label unearthing obscure treats and treasures. *Thump* [en ligne], 20 décembre 2016. Disponible à l'adresse : https://thump.vice.com/en_us/article/kb5pgm/music-from-memory-feature

BORDIER, Julien. 33 tours du monde : les diggers, archéologues du vinyle. *L'Express* [en ligne], 15 avril 2011. Disponible à l'adresse : http://www.lexpress.fr/culture/musique/les-diggers-archeologues-du-vinyle_1020136.html

INGHAM, Tim. Even Adele can't stop 'old' albums outselling new artist releases. *Music Business Worldwide* [en ligne], 18 janvier 2016. Disponible à l'adresse : https://www.musicbusinessworldwide.com/even-adele-cant-stop-old-album-sales-overtaking-new-artists/

RIX, Andy. Frank Wilson – The story of do I love you (Indeed I do). Music has always been part of my life. *Soul Source* [en ligne], mars 2009. Disponible à l'adresse : https://www.soul-source.co.uk/articles/soul-articles/frank-wilson-the-story-of-do-i-love-you-indeed-i-do-r2565/

VICKY, Alain. Afrique, vinyles au trésor. *Libération* [en ligne], 15 septembre 2010. Disponible à l'adresse : http://www.liberation.fr/societe/2010/09/15/afriquevinyles-au-tresor_678932

- **Internet**

RESIDENT ADVISOR. « Aaron Coultate peeks inside the record collection of one of Europe's foremost diggers » in Playing Favourite : Tako. Disponible à l'adresse : https://www.residentadvisor.net/features/2530

STAMP THE WAX. *Diggers directory* [en ligne]. Londres. Disponible à l'adresse : http://www.stampthewax.com/category/m-i-x-e-s/diggers-directory/

Site *whosampled.com* : https://www.whosampled.com/most-sampled-tracks/1/

Site du dictionnaire Larousse : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue

Site du Ministère de l'éducation nationale : http://eduscol.education.fr/numerique/dossier/archives/metadata/metadonnees

- **Mémoires et thèse**

MICHAU, Pierre-Arthur. *Les vendeurs de disques obscurs sur Internet : une problématique de popularité dans un milieu emprunt d'hermétisme*. Mémoire : Management de la communication. Paris : CELSA, 2016

ROUSSEL, Victor. *Le discours journalistique sur les rééditions d'albums : la mobilisation de la notion de patrimoine par le journalisme musical*. Mémoire : journalisme politique et médias. Paris : CELSA, 2011

VALYI, Gabor. *Digging in the Crates: Practices of Identity and Belonging in a Translocal Record Collecting Scene*. Thèse : sociologie. Londres : Goldsmiths, University of London, 2010

- **Autres**

Maycock, James. *Northern Soul : Living for the Weekend.* Londres : BBC, 2014

MOTS CLES

musique – médiation culturelle – appréciation musicale – écoute – culture – digger – disque – vinyle

KEY WORDS

music – cultural mediation – musical appreciation – listen – culture – digger – record - vinyl