

Un changement de tonalité

*L'autonomie et l'authenticité dans la scène indépendante parisienne face à un nouveau
paradigme*

Teddy Wansink

Institute for Field Education - Paris

Mains d'Œuvres

Sous la direction d'Anca Ulea

24 mai, 2019

Remerciements

Je tiens à remercier dans un premier temps, toute l'équipe pédagogique d'IFE (Internships in Francophone Europe), y compris Julie, Thomas, Tim, Emily, et nos professeurs.

Je remercie également ma tutrice Anca, pour son aide et ses conseils pendant l'écriture de mon mémoire.

Je voudrais aussi remercier l'équipe de Mains d'Œuvres pour avoir été accueillant, chaleureux, et utile tout au long de mon stage. Je remercie en particulier ma directrice de stage Blandine pour m'avoir aidé à trouver des ressources et pour faciliter mon intégration dans l'équipe.

Je voudrais finir par remercier tous qui m'ont offert leurs perspectives fascinantes à travers leurs entretiens. C'était grâce à leurs aperçus que je pouvais aborder ce sujet complexe, donc j'en suis très reconnaissant.

*Marjorie Fristot
Jose Andianoelison
Armelle Boukoff
Charlie Boyer
Benjamin Caschera
Anaïs Garcia
Thomas Kordézalp
Lola Mielcarek
Lucas Pierrefiche*

Table de Matières

| | |
|--|-----------|
| <i>Introduction</i> | 4 |
| Définition des termes clefs et annonce du plan..... | 5 |
| <i>I. Changement culturel</i> | 7 |
| i. La place historique de l'anglais comme la langue d'autonomie et d'authenticité | 7 |
| ii. La dominance récente de la langue anglaise | 10 |
| iii. Les opinions changeantes sur la relation entre la langue française et l'authenticité..... | 13 |
| <i>II. Changement technologique</i> | 17 |
| i. Spotify, le rôle changeant de l'album, et une autonomie financière sans support | 17 |
| ii. La disparition des scènes et la nouvelle communauté des indépendants | 22 |
| <i>III. Changement politique</i> | 26 |
| i. Une introduction aux structures départementales et aux fonctionnements du MAAD93 et de Mains d'Œuvres | 26 |
| ii. La baisse des subventions..... | 31 |
| iii. Les effets sur les structures départementales et les changements dans la scène indépendante qui les suivent | 32 |
| <i>Conclusion</i> | 36 |
| <i>Annexe</i> | 39 |
| <i>Abstract</i> | 62 |
| <i>Bibliographie</i> | 63 |

Introduction

*tu écrivais sur moi des mots tenaces
du bout des doigts prenais ta place
dans tous les creux j'ai trouvé des traces*

it made me want to be wherever you were

*je cours mais j'ai froid, te cherche parfois
je cours et le froid t'efface*

« Wherever, » Halo Maud¹

Orné des synthétiseurs doux et des voix oniriques, « Wherever » par chanteuse psychédélique Halo Maud est un testament à l'originalité de la scène indépendante parisienne. Cette production riche complémente la tragédie au cœur de la chanson : une envie forte mais inaccessible, racontée par une âme perdue. C'est une histoire pleine de contradictions, pas seulement reflétées dans la logique des phrases comme « je cours mais j'ai froid, » mais également infusées dans la forme de la chanson : notamment, la juxtaposition du refrain en anglais avec les vers en français, la juxtaposition du temps passé de la première partie avec le temps présent de la deuxième. Pas seulement « Wherever » reflète-il une ouverture sur le son de la musique indépendante actuelle, mais le sentiment d'être noyé en contradictions sert comme une métaphore pertinente pour l'état actuel de la scène indépendante parisienne.

D'une manière similaire, la musique indépendante parisienne est une scène marquée par un éventail de contradictions autour de l'idée de l'autonomie. Sur un niveau identitaire, elle s'enracine dans l'héritage musicale française au même temps qu'elle s'éloigne de cette tradition ; elle insiste sur un modèle d'authenticité en suivant les mêmes conventions des groupes précédents. Sur un niveau économique, elle cherche l'autonomie dehors le marché traditionnel, mais elle doit s'adapter aux changements du marché. Sur un niveau politique, elle est à la fois complètement indépendante de l'état français et impactée constamment par ses décisions.

Ces tensions concernant l'autonomie montent dans le contexte contemporain. Avec des nouveaux mouvements culturels vers la francophonie, les nouvelles technologies telles que les services de streaming, et la relation de plus en plus tendue entre l'état et les centres culturels, on voit que la scène indépendante française se trouve dans une position cruciale où la signification de l'autonomie est en train de se transformer. Afin de mieux comprendre le rôle actuel d'autonomie dans la scène indépendante française, il faut examiner comment cette sous-culture a déjà changé, comment elle continue à évoluer, et comment la

¹ Halo Maud, "Wherever." Track 1 sur *Je Suis Une île*, Heavenly Recordings, 2018, Spotify.

scène se définira au cours des années à venir. La question reste de comment réconcilier ces changements à plusieurs échelles (culturels, technologiques, et politiques) qui ne sont pas seulement dans l'industrie musicale française, mais aussi aux changements plus largement dans la société française en général.

Définition des termes clefs et annonce du plan

Cette combinaison de tensions mène à la problématique : Comment l'idée d'autonomie dans la scène indépendante parisienne change-t-elle face aux changements culturels, technologiques, et politiques ? Avant d'aborder cette question, il faut tout d'abord comprendre l'échelle de la recherche proposée. Dans ce contexte, « l'autonomie » fait référence à l'idée qu'un artiste devrait avoir la liberté de créer son art et de gérer ses affaires sans pression commerciale. Un concept lié que nous traiterons également est le terme « l'authenticité, » qui fait référence à l'état d'un groupe ou d'une chanson comme vrai à sa propre personnalité, esprit, ou caractère. De plus, « la scène indépendante » (parfois appelé « indé » ou « indie ») réfèrera aux groupes de musique rock et pop qui ne font pas parties des labels majeurs ainsi que les organismes qui soutiennent ces musiciens y compris des centres culturels, des labels, et des salles de concert. Il faut noter aussi que « Paris » et « parisienne » réfèrent plutôt au Grand Paris, y compris les banlieues parisiennes autour de la ville-même, en partie parce qu'il y a beaucoup d'échange musicale entre les groupes et les organismes de ces régions et il serait inutilement difficile de distinguer ces deux espaces. Quant à la période du temps, cette étude concernera principalement les années 2010s, parce que c'est dans ce contexte que l'idée d'autonomie commence à changer le plus à cause de ces trois grands changements.

Pour aborder cette question, nous allons premièrement examiner un changement culturel qui change la signification de l'autonomie : le nouveau débat linguistique entre la musique anglophone et francophone dans la scène parisienne. On commencera par un traitement historique de ce débat et le lien entre l'autonomie musicale, l'authenticité artistique, et les langues françaises et anglaises : une fissure qui est au cœur de la naissance de la scène indépendante après la chute de la chanson française. On continuera par examiner comment cette association entre l'authenticité et la langue anglaise existe toujours dans la scène parisienne plutôt comme tradition que décision consciente. Puis, on parlera du retour actuel de la langue française dans le rock et pop parisien et comment la nouvelle signification du français change (et ne change pas) ce modèle d'authenticité enracinée dans l'idée du musicien autonome.

Ensuite, nous aborderons un changement technologique significatif des dernières dix années : la croissance des services de streaming. On traitera les deux grands effets : un qui rend plus faible la valeur de l'autonomie et une autre qui la renforce. Dans un premier temps, on définira les services de streaming et par montrer comment leur modèle économique change le rôle de l'album d'un produit à vendre à plutôt un outil de promotion, ce qui met plus de pression sur les artistes à vendre les places et la marchandise. Dans cette partie, on discutera comment ce changement économique force ces artistes à être plus autonome à

cause de la disparition des labels et l'accélération du marché. Dans un deuxième temps, on discutera comment l'emphase de Spotify sur la découverte fait disparaître la structure des scènes traditionnelles en faveur des communautés en ligne qui brisent les barrières de géographie et de genre musicale.

Après, nous parlerons d'un changement politique dans la scène indépendante : la baisse des subventions pour les structures départementales. Nous commencerons par expliquer la définition d'une structure départementale et sa niche historique dans la scène indépendante parisienne en prenant comme cas d'étude le réseau du MAAD93 à Seine-Saint-Denis et le centre culturel Mains d'Œuvres en particulier. Ensuite, nous expliquerons la crise actuelle concernant la baisse de subventions pour ces organismes. Enfin, nous expliquerons les conséquences de ces changements. Nous commencerons par discuter les conséquences sur les fonctionnements internes de ces lieux (y compris les problèmes de ressources humaines et de programmation) et puis nous généraliserons les effets de ces changements sur l'échelle de la scène indépendante en général. Nous finirons par conclure que ces coupes budgétaires font mal aux artistes indépendants émergents qui n'ont plus autant d'accès à l'accompagnement professionnel compréhensif qu'auparavant, ce qui exige même plus d'autonomie de ces artistes qui perdent de plus en plus de ressources.

Enfin, nous concluons que bien que la scène indépendante mette en valeur toujours l'autonomie musicale comme signe d'authenticité, la nouvelle vague d'autonomie musicale limitent les artistes indépendants parisiens autant qu'il les aide. Néanmoins, le renforcement des communautés et de l'identité de la scène indépendante permet la scène à continuer son modèle basé sur l'authenticité de l'autonomie, malgré ces nouveaux défis.

Étant donné le manque de recherches et d'écriture sur la musique indépendante française (en particulier pendant les dernières dix ans), il est important d'aborder ce sujet dans un contexte contemporain. De plus, notre rôle comme stagiaire à Mains d'Œuvres donne une position unique pas seulement d'examiner le fonctionnement des structures départementales, mais aussi de mener des entretiens avec des musiciens indépendants parisiens ainsi que les webzines, les programmeurs, et les autres acteurs qui soutiennent la musique indépendante. Étant donné ce réseau, la méthodologie du mémoire sera de se servir des entretiens avec les spécialistes dans la scène indépendante et de les compléter avec des informations de fond des sources secondaires sur l'histoire de la scène indépendante et les perspectives des artistes.

I. Changement culturel

Un nouveau modèle linguistique d'authenticité

i. La place historique de l'anglais comme la langue d'autonomie et d'authenticité

On va commencer par examiner comment le changement dans le modèle d'authenticité musicale a mis en valeur l'anglais comme la langue « authentique » à la fondation de la scène indépendante pour montrer comment cette division linguistique est au cœur de cette scène. Notamment, comme la plupart des scènes indépendantes internationales, la scène parisienne a commencé largement à se former dans les années 1970s et 1980s comme réaction à la puissance des labels majeurs et la scène française ne sert pas comme exception. Cependant, ce qui rend unique cette scène par rapport à ces homologues anglo-saxons, c'est qu'il est basé sur une division linguistique ainsi qu'économique.

Avant la formation des scènes indépendantes aux années 1970s, la popularité de « la chanson française » a atteint son apogée après la deuxième guerre mondiale, en particulier pendant les années 1950 et 1960. Incarné par des auteurs-compositeurs-interprètes tels que Georges Brassins et Charles Trenet ainsi que les 'simples' interprètes tels qu'Édith Piaf et Yves Montand, ce genre s'est distingué comme une « poésie populiste »² enraciné dans une tradition poétique française et qui a voulu surtout transmettre des émotions authentiques à travers les paroles et les performances des musiciens. Pendant cette époque, ce qui a apporté l'authenticité, c'était « poetic sensibility, hard graft and multi-tasking skills as a composer, author and interpreter »³ qui était incarnés parfaitement dans les paroles dramatiques et intense de ces chansons. Cette authenticité émotionnelle était donc « perçue par les détenteurs du capital culturel comme plus légitime que celle des chanteurs plus 'populaires' tels que Tino Rossi, Aznavour, Adamo ou Petula Clark »⁴ grâce à ses paroles profondes.

En outre cette authenticité émotionnelle qui a donné de la valeur à la chanson, cette chanson était aussi authentiquement française et a donc représenté l'influence et le poids de la culture française à cette époque. Ses allusions à la culture française et sa continuation de l'héritage de la poésie française ont évidemment reflété la nature française de ce genre ; cependant, un élément également important et même plus simple était l'usage de la langue française. La langue française était un vrai avantage dans le marché international car « France could still benefit from the general worldwide acceptance of French culture's special value and right to an automatic international presence; »⁵ autrement dit, ces artistes ont occupé une

² Marc, Isabelle. "Plaisirs et fictions dans la chanson française." *Belphégor* 15 (2017).

³ Lebrun, Barbara. *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences*. Routledge, 2009.

« sensibilité poétique, travail acharné et donnés de multitâche comme un auteur-compositeur-interprète »

⁴ Marc. op. cit

⁵ Dauncey, Hugh. *Popular Music in France from Chanson to Techno: Culture, Identity and Society*. Routledge, 2017. 53.

place spéciale seulement grâce à leur nationalité française, ce qui était le plus évident dans le cas de la popularité de la chanson française.

En bref, ce genre pourrait jouir d'un succès international en gardant un sentiment de vérité artistique, un refus de commercialisme, et une valorisation de la culture et la langue françaises. Avec la chanson, le français était associé pas seulement avec le succès financier, mais surtout le prestige basé d'une authenticité émotionnelle et artistique, ce qui a permis cette chanson d'occuper une place unique comme symbole de « la culture de masse » ainsi que « la culture élevée ou légitime. »⁶

Cependant, la popularité diminuante de la chanson dans le contexte de la mondialisation a signifié des opinions divergentes sur l'usage la langue française. Cette mondialisation avait ses racines dans les débuts de l'industrie musicale française. Notamment, à la fin des années 1930s, l'entreprise français Pathée a contrôlé une grande partie de la production de la musique ainsi que la production du film ; cependant, les lois contre les monopoles en France ont voulu dire que Pathé a dû choisir un des deux marchés. Pathée a fini par choisir le cinéma et par conséquent, il a vendu ses succursales musicales aux concurrents internationaux.⁷ Cette tendance française de relier sur les entreprises internationales pour la distribution et la production de leur musique a commencé à avoir des effets concrets aux années 1970s et 1980s avec le développement des labels majeurs. Ces conglomerats internationaux des labels, appelés souvent « les majeurs, » ont commencé à racheter les dernières grandes maisons françaises de disques avec le but de créer de la musique profitable. Le genre qui a suivi s'est appelé les variétés françaises—un type de pop francophone à des fins commerciales normalement associée avec la culture de masse.

La chute de la chanson française face à la mondialisation a voulu qu'on ne pouvait plus avoir le succès commercial au même temps que l'authenticité musicale. Ce développement a créé une crise identitaire chez le peuple français, qui ont estimé leur distinction culturelle comme propriétaire de la culture élevée dans la musique populaire. Spécialiste Hugh Dauncey entre dans les détails de cette crise dans la citation suivante :

« In a society which has traditionally claimed cultural leadership in literature, thought, fashion, art and music, the status of an everyday interest in music which is predominantly non-elite [...] and disseminated through the democratic media of radio and television necessarily challenges both French people's own mental perceptions of French culture and the French state's discourses on the content of French culture and its claims to exceptionalism or superiority»⁸

« La France pourrait toujours profiter de l'acceptance générale mondiale de la valeur spéciale de la culture française et le droit à une présence internationale automatique »

⁶ Marc. op. cit.

⁷ Lebrun, Barbara. *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences*. Routledge, 2009.

⁸ Dauncey, Hugh. *Popular Music in France from Chanson to Techno: Culture, Identity and Society*. Routledge, 2017. 42.

Face à ce changement dans l'identité de la musique française sur l'échelle internationale, les publics français ont commencé à développer les idées concurrentes sur l'authenticité. Globalement, les français étaient divisés en deux camps en fonction de ce qu'ils ont estimé de la chanson. D'un côté, il y avait une partie du public qui ne voulait qu'entendre la musique en français, peu importe les détails de production. Pour ces gens, l'esprit français et national de la chanson était l'élément le plus important, ce qui a voulu dire que les variétés françaises les ont plu. De l'autre côté du débat, certains publics ont réagi contre cette mondialisation en insistant que l'authenticité ne vient pas forcément du prestige de la langue française, mais plutôt de l'autonomie du musicien d'exprimer ce qu'il veut—ce qui était plus difficile comme partie d'un label avec le but de générer un profit. Ce deuxième groupe a consisté des premiers membres des mouvements de musique indépendante : ceux qui ont estimé surtout l'autonomie musicale comme indicateur de qualité. Cette nouvelle envie pour une musique autonome face à l'inauthenticité des majeurs a voulu dire que « in the context of French cultural concerns about the specificities of their musical tradition musicale – chansons, variétés, rock à la française — the role of those French independents which are properly autonomous of the majors is surely particularly crucial. »⁹

Au même temps, ce groupe a commencé à voir ailleurs pour des nouveaux modèles d'authenticité, en particulier aux mouvements anglo-saxons indépendants tels que le punk. Contrairement à la langue française, maintenant associée avec les genres commerciaux comme les variétés, la langue anglaise était de plus en plus associée à ces sous-cultures ont lutté activement contre ce commercialisme, et chanter en anglais était un moyen de faire référence à cet héritage anti-commercial. Pas seulement l'anglais était-il important à cette scène émergente comme moyen de s'éloigner de la réputation négative du français, mais aussi « French who emulated punk were often convinced of the importance of the British context to the genre's authenticity, »¹⁰ ce qui a voulu dire que l'utilisation de l'anglais a servi comme le seul moyen de se lier à ce mouvement. Il y avait sûrement quelques exceptions des groupes qui ont achevé cette authenticité à travers la langue française : notamment, le *rock alternatif*. Ce nouveau genre a pu plaire les deux côtés de ce débat grâce à sa « combination of the virtues of chanson (the foregrounding of poetic and political lyrics),

« Dans une société qui a traditionnellement joui d'une puissance culturelle en littérature, pensée, mode, art, et musique, le statu d'un intérêt ordinaire en musique qui est principalement populaire [...] et disséminé à travers les médias démocratiques de la radio et de la télévision nécessairement met au défi la perception mentale du peuple française de la culture française ainsi que le discours de l'état sur le contenu de la culture française et ses droits à l'exceptionnalisme ou à la supériorité. »

⁹ Dauncey, Hugh. *Popular Music in France from Chanson to Techno: Culture, Identity and Society*. Routledge, 2017. 44.

« Dans le contexte des inquiétudes culturelles françaises de la spécificité de leur tradition musicale – chansons, variétés, rock à la française — le rôle de ces labels indépendants français qui sont autonomes des majeurs est particulièrement crucial. »

¹⁰ Briggs, Jonathyne. *Sounds French: Globalization, Cultural Communities and Pop Music, 1958-1980*. OUP USA, 2015. 147.

« Les français qui ont émulé le punk étaient souvent convaincus de l'importance du contexte anglais à l'authenticité du genre »

of rock (energy, anger), and of a renewed sense of ethics in its challenging of international economic pressures. »¹¹ Cependant, on voit largement que la mort de la chanson française a mis en place une scène où l'anglais pouvait prospérer.

Il existe donc deux idées significatives à la naissance de la musique indépendante française : la valorisation d'autonomie comme continuation de l'authenticité émotionnelle de la chanson française et l'importance d'anglais comme représentatif de cette volonté anti-commerciale. On verra dans les sections suivantes comment ces deux idées à la base de la scène indépendante française a développé dans la scène parisienne dans le contexte actuel.

ii. La dominance récente de la langue anglaise

À cause du nouveau modèle d'authenticité qui rejette l'esprit commercial de la musique francophone en faveur d'un esprit « do-it-yourself » promu par l'héritage anglo-saxon, il existe toujours une préférence vers la musique anglophone dans la scène indépendante parisienne. En fait, parce que l'anglais a maintenu sa dominance dans la scène dès ses racines, plusieurs musiciens l'écoute même sans y penser. Thomas Kordézalp, musicien dans le groupe de punk francophone GAFT, élabore sur cette omniprésence d'anglais quand il dit « Pour moi la musique, si tu me donnes un truc de base, il est naturellement en anglais. C'est la langue dominante. Les chants d'église sont en latin, c'est normal. »¹² C'est aussi une question d'exposition ; parce que cet héritage anglo-saxon était si marquant sur la scène rock, des audiophiles et des musiciens se sont souvent focalisés sur ces groupes au lieu d'explorer l'héritage musical français. Par exemple, Charlie Boyer, un des musiciens dans le groupe de shoegaze français Yeti Lane, raconte que « J'écoute un peu de musique française, mais finalement, c'est assez peu en proportion par rapport à tout ce que j'écoute comme musique »¹³ et explique que les membres de Yeti Lane ont été plutôt inspiré par des groupes anglo-saxons y compris les Beatles, Spaceman3, et les Beach Boys. Il élabore sur ce sentiment quand il explique « On était adolescent dans les années quatre-vingt-dix et du coup la musique qu'on a écoutée, il y avait beaucoup de Pavement, Nirvana, tous ces groupes-là [...] La musique rock indépendant, c'était Angleterre. »¹⁴

Grâce à ce fossé linguistique, les artistes français se sont trouvés dans une zone de flue : ils chantent dans une langue que leur public ne comprend pas toujours, mais qu'ils ont l'habitude d'entendre dans ce contexte spécifique musical. Le résultat est moins de volonté pour comprendre la signification des paroles

¹¹ Lebrun, Barbara. *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences*. Routledge, 2009.

« combinaison des valeurs de la chanson (l'emphase sur les paroles poétiques et politiques_ du rock (énergie, colère), et un sens renouvelé des morales en mettant au défi les pressions internationales économiques »

¹² Entretien avec Thomas Kordézalp. Le 14 mai 2019) (voir annexe E)

¹³ Entretien avec Charlie Boyer. Le 10 avril 2019) (voir annexe C)

¹⁴ *ibid.*;

des chansons en anglais et une glorification suivante de la production musicale ; on apprend à mettre à côté le sens d'un morceau en faveur du son des mots. Cette désaccentuation des paroles vient en partie de la barrière de la langue ; selon une anecdote de Marjorie Fristot, éditeur du webzine sur la musique indépendante francophone *Le Bombardier*, un musicien lui a dit « Moi, je chante en anglais parce que comme ça, je sais que ma mère ne me comprendra pas. »¹⁵ De ce point de vue, la barrière de la langue donne cette liberté d'écrire ce qu'on veut grâce à une manque de compréhension ; quand il ne faut pas craindre le jugement sur le contenu, il ne faut pas se censurer non plus.

Toutefois, ce n'est pas forcément parce que les publics français ne comprennent pas les paroles en anglais, mais plutôt que les paroles en anglais servent presque comme une indication qu'il ne faut pas comprendre la signification des paroles. Autrement dit, cette tendance à écouter seulement la musique d'une langue secondaire a créé « une tradition où les gens vont plus écouter la mélodie, la timbre de la voix vraiment des paroles en anglais. »¹⁶ Dans ce cas, les paroles ne servent qu'un autre instrument ; une couche à ajouter qui a autant à dire que les guitares et la batterie. Kordézalp reflète ce sentiment quand il dit le suivant :

« J'écoute très rarement les paroles des morceaux. Moi, j'écoute beaucoup le son des paroles. En anglais, tu as une facilité dans le sens que tu peux te cacher derrière une langue. En France, personne n'écoute les paroles en anglais. Ils chantent, mais ils ne comprennent pas ce qu'ils chantent. »¹⁷

Cette emphase sur la voix aussi assez liée aux styles différents de production musicale entre les musiciens français et les musiciens anglo-saxon « aperçoivent [la voix] plus comme un instrument au premier abord. »¹⁸ On voit cette tendance dans le développement des genres anglais comme « shoegaze, » nommé pour la tendance des chanteurs d'avoir leurs « Regards tournés vers leurs chaussures » et caractérisé par les « guitares distordues, mur de son, et voix noyées dans la reverb » des groupes anglais tels que My Bloody Valentine, Slowdive et Lush.¹⁹

De l'autre côté, à cause de l'ubiquité de la langue anglaise dans le rock et pop indé français, des français de la scène indépendante ont souvent des préjugés contre la musique chantée dans leur propre langue maternelle. Selon Agnès Gayraud du groupe pop minimaliste francophone *La Féline*, ceux qui ont écrit les chansons en français ont donné l'impression que « you were aligning yourself with the pompous, middle-class 30-something crowd » et, par conséquent, leurs morceaux avait l'air « simple or preachy—totally uncool, »²⁰ En discutant le commencement de son groupe *Yeti Lane*, Charlie Boyer exprime un

¹⁵ Entretien avec Marjorie Fristot. Le 11 avril 2019 (voir annexe A).

¹⁶ Boyer op. cit.

¹⁷ Kordézalp. op. cit.

¹⁸ Boyer. op. cit.

¹⁹ Ridel, Xavier. *La France, nouvelle patrie du shoegaze ? Les Inrockuptibles* (accédé le 17 mai 2019).

²⁰ Mansuy, Anthony. "Unearthing the Future of French Pop." *Pitchfork*. (accédé le 17 mai 2019).

sentiment pareil que « ce n'était pas très bien vu de chanter en français parce que ça faisait penser à pleine de choses pas très appréciées, ce qu'on appelle les variétés françaises, » ce qui voulait dire que « Souvent les groupes qui ont essayé de mettre le français dedans, il y a eu très peu pour qui ça a marché. »²¹ Chanter en anglais est donc devenu un moyen d'éviter cet héritage gênant français qui a nécessité la scène originale indépendante aux années 1970s. On voit ce même discours dans des interviews avec Thomas Mars du groupe Phoenix, un des groupes français indés qui a vu le plus de succès international pendant les dernières dix années. Il chante en anglais, en partie parce que « I liked a few French things, but [their lyrics] were very overwhelming. If you only listen to Wagner, it's not inspiring. That music is just made to overwhelm you and tell you it's superior. »²²

Étant donné cet héritage remarquable anglo-saxon, c'est une expérience presque choquante d'être présenté avec la musique francophone, ce qui cimente la dominance d'anglais. Par exemple, Marjorie Fristot partage une anecdote sur un ami à elle qui « est français et tout, mais il a vraiment du mal à écouter les chansons en français » parce que c'est « une affaire d'habitudes ; »²³ l'anglais est le standard, donc le français ne sonne ni normal ni désirable. Il existe une tendance similaire chez les artistes aussi, comme comment Melody Prochet du projet de pop française psychédélique Melody's Echo Chamber explique que « je trouve quand même que c'est plus naturel pour moi d'écrire en anglais »²⁴ bien que le français soit sa langue maternelle. Ces citations montrent que même si des audiophiles ne font pas une décision consciente de s'éloigner d'une telle ou telle tradition musicale, l'ubiquité actuelle de l'anglophonie empêche son appréciation du son du français dans cette musique. Autrement dit, ce qui a commencé comme une reconnaissance de l'héritage anglo-saxon comme représentatif de l'autonomie et l'authenticité est devenu plutôt une habitude pour la scène qui rend difficile l'appréciation de la langue anglaise.

Par conséquent, le public dans la scène indépendante utilise les standards différents pour évaluer la musique anglophone et francophone. Parce que la production de la musique française a une tendance historique à souligner la voix et aussi parce que la musique francophone se démarque dans une scène plutôt anglophone, les publics français ont souvent plus de volonté de comprendre les chansons francophones et s'attendent à plus de profondeur par rapport aux chansons anglaises. Charlie Boyer explique ce jugement quand il constate que, quand on chante en français, « Il y avait un petit effort à faire pour vraiment comprendre le sens. Donc, quand tu chantes en français, les gens vont penser toute de suite "C'est du

“vous vous aligniez avec le public pompeux de la moyenne classe de trente ans et quelques”
“simple ou moralisateur—totalement pas coule”

²¹ Boyer. op. cit.

²² Goodman, Lizzy. “Phoenix's Thomas Mars on Why His French Band Is So Hot in America.” *Vulture*, 2010.

« J'ai aimé quelques morceaux français, mais [leurs paroles] m'ont fait me sentir dépassé. Si vous écoutiez Wagner, cela n'inspire pas. Cette musique-là est fait seulement pour vous faire vous sentir dépassé et pour vous dire qu'elle est supérieure. »

²³ Fristot. op. cit.

²⁴ Dahan, Sarah. Melody's Echo Chamber - Voix lactée. *Brain*, 2012.

français, qu'est-ce qu'il raconte ? De quoi ça parle ? Est-ce que c'est bien écrit ?" »²⁵ Kordézalp a noté cette même tendance avec GAFT quand il raconte « À chacun de nos concerts on nous dit "On ne comprend pas les paroles. On ne comprend ce qu'il chante, le chanteur." Et je sais bien que si on chantait en anglais, [il n'y aurait] pas de remarques. Vu que c'est en français, les gens ont envie de comprendre. »²⁶ Étant donné cette pression ajoutée, les groupes français souvent trouvent chanter en français particulièrement intimidant, ce qui empêche plus l'intégration de la langue française dans cette scène.

Donc, la division de la musique « authentique » en deux camps (l'authenticité culturelle comme représenté par la variété française et l'authenticité non-commerciale représentée par la scène indépendante) a établi une tradition musicale qui privilégie l'utilisation de l'anglais. Cependant, ce qui a commencé comme une décision consciente contre l'héritage prétentieux de la chanson francophone est devenu une tradition d'anglais dans la scène indépendante qui existe toujours. Cette omniprésence de l'anglophonie en combinaison avec et la production française moins distordue culminent dans une vision du rock et de la pop francophones comme ni inspirés ni plaisants. Le résultat de ce conflit entre les deux langues est une tendance à subordonner la langue française pendant les dernières trente années. Cependant, parce que cette utilisation de l'anglais n'est plus assez basée dans ses connotations anti-commerciales (en particulier parce que l'anglais est une langue qui aide les groupes beaucoup à s'exporter), les changements dans l'idée de l'authenticité commencent à modifier le rôle du français.

iii. Les opinions changeantes sur la relation entre la langue française et l'authenticité

Cette préférence pour l'anglais a persisté pendant plusieurs années et impacte toujours une grande partie de la scène indépendante. Cependant, un nouveau modèle d'authenticité commence à s'enraciner : un retour vers la francophonie parmi les artistes parisiens. Boyer note cette tendance en expliquant « Depuis une dizaine d'années, de plus en plus de groupes font de la musique d'influence anglo-saxon mais avec des textes en français parce que maintenant, ils s'en fou. Maintenant, c'est tout à fait accepté. Je pense qu'il y a beaucoup moins de groupes qui chantent en anglais maintenant en France qu'en français. »²⁷ Il réfère à ce phénomène comme un effet domino avec de plus en plus groupes qui décident de rejoindre le mouvement en chantant en français.²⁸

Bien qu'il n'ait touché la scène indépendante que récemment, cette tendance vers la francophonie n'est pas du tout nouvelle dans le paysage de la musique française. Avant de disséminer dans la scène indépendante, ce retour était bien évident dans la croissance des chansons francophones chez les artistes

²⁵ Boyer. op. cit.

²⁶ Kordézalp. op. cit.

²⁷ Boyer. op. cit.

²⁸ *ibid.*;

mainstream, en particulier dans le rap. Ce sont des artistes comme Damso, Maître Gims, et Niska qui ont trouvé un moyen d'éviter des connotations guindées ou maladroitement de la langue française en se servant de l'argot et du verlan, ce qui reflète une communauté distincte de celle qui a été représentée auparavant par le français.²⁹ Cette utilisation d'un autre dialecte de français « gives the music an organic, authentic local flavor more convincing than haute français, and more accessible than English. »³⁰ Le succès a montré que la musique française pourrait être profitable à une échelle mondiale et ne devrait pas forcément suivre tradition supposément prétentieuse de la pop française traditionnelle. Cela ne veut pas dire que les chansons françaises n'étaient pas populaires avant dans le marché français ; les chansons françaises pouvaient toujours ramener du succès financier dans le marché français. Cependant, les tournées internationales des artistes comme Stromae suggère que ces morceaux en français ont la possibilité de trouver une voie à l'internationale, et ils peuvent retrouver une place dans le marché international. Marjorie Fristot du Bombardier élabore sur cette nouvelle tendance quand elle explique « Avant, les gens [croyait que] si on veut s'exporter, il serait mieux de chanter en anglais, et alors on voit que ce n'est pas forcément le cas. »³¹

Cependant, étant donné le manque de volonté de créer de la musique pour le profit économique, ce n'était pas seulement ce renouveau dans la scène plus large qui a influencé ce retour vers la francophonie. En outre ces facteurs économiques qui touchent globalement la scène musicale française, on remarque également un discours changeant sur l'authenticité et son rapport à la langue française.

Selon ce nouveau modèle, l'anglais semble moins comme un refuge d'un héritage français indésirable, mais plutôt un masque démodé qui éloigne les artistes français de leur propre culture et langue. Benjamin Caschera mène la Souterraine, un projet similaire à un label à but non lucratif destiné à la promotion de la musique pop francophone. Il explique qu'en soutenant la musique francophone, « on souhaite décoloniser la culture » parce que « la culture en France est largement influencée par l'impérialisme anglo-saxon. »³² Ce langage fort renforce que l'anglais commence à perdre ses liens historiques à l'autonomie commerciale, ce qui veut dire que chanter en anglais « means sacrificing your creative desires for the promise of an international career »³³ explique Gayraud. Il semble donc que les rôles d'anglais et de français ont inversé ; de plus en plus c'est le français qui représente l'autonomie en dehors des forces du marché et l'anglais qui représente une mondialisation qui force la scène parisienne dans une moule musicale.

²⁹ Rickman, Catherine. "Why are there no French pop stars that sing in French?" (accédé le 17 mai 2019).

³⁰ *ibid.*;

« Donne à la musique une qualité plus organique et authentiquement local, ce qui est plus convaincant que le haut français et plus accessible que l'anglais »

³¹ Fristot. *op. cit.*

³² Entretien avec Benjamin Caschera. Le 1er mai 2019 (voir annexe D)

³³ Mansuy. *op. cit.*

« signifie »

Non seulement chanter en français ne devient un moyen de rejeter la pression pour la rentabilité, mais elle représente également une volonté croissante d'être authentique à ses racines françaises. On voit cette envie dans le discours de Melody Prochet de Melody's Echo Chamber quand elle explique « le besoin [de chanter en français] s'est fait ressentir quand j'étais en Australie, j'en avais marre de l'accent australien et d'entendre uniquement de l'anglais pendant un mois. La seule façon de renouer avec la France était de chanter en français. »³⁴ Même pour ceux qui n'habitent pas dans des pays anglophones, l'ubiquité de l'anglais dans la culture populaire peut donner le sentiment de perdre sa propre culture. Cette recherche pour une musique authentiquement française en dehors de la commercialisation est la pierre angulaire des organismes comme La Souterraine, une collective anti-commerciale française à but de faire connaître des artistes indépendants de pop à travers des compilations des artistes underground (d'où le nom La Souterraine). Caschera met l'accent sur l'importance de commencer à cette échelle locale parisienne. Selon lui, ce mélange du chant en français et influences anglo-saxonnes crée « un mouvement de fond, presque folk, de gens de tous les jours qui chantent dans leur langue maternelle en étant influencé par plein de chose - ça constitue presque une sorte de musiques créoles du futur » qu'il faut soutenir « par souci d'authenticité. »³⁵ La multiplication des organismes comme la Souterraine montre qu'une définition plus claire d'une musique francophone devient important chez ces artistes.

À cause de cette remise en cause de la question linguistique, on commence à réagir différemment à l'utilisation de l'anglais dans le rock et la pop indé. On remarque une certaine honte implicite à l'usage d'anglais et un désir de définir la musique indépendante française. Par exemple, des groupes parisiens commencent à voir l'utilisation de l'anglais comme un moyen de se cacher et, par conséquent, un moyen d'empêcher l'authenticité émotionnelle. Marjorie Fristot du Bombardier note que plusieurs des groupes auxquels elle a parlé ont choisi de chanter en anglais parce que leur « paroles sont un peu directement plus légers, »³⁶ ce qui leur permet de cacher ce manque de contenu. Par conséquent, « These days, it's almost tacky to sing in English »³⁷ explique Gayraud parce qu'on suit les tendances en sacrifiant la signification. Un bon exemple de ce discours changeant est le groupe de rock shoegaze francophone Yeti Lane. Après avoir écrit deux albums en anglais—*Yeti Lane* (2009) et *The Echo Show* (2012)—Yeti Lane a sorti en 2015 leur premier album écrit majoritairement en français *L'aurore* et vient d'enregistrer un album écrit totalement en français. Après avoir été demandé qu'est-ce qui a motivé ce changement, musicien Charlie Boyer a répondu « Tu te caches en anglais. Tu te caches des textes, des jugements des gens sur ton écriture, sur la qualité de texte [...] pour Yeti Lane, il y avait un petit peu de pudeur, se cacher derrière une langue différente. »³⁸ Son insistance sur cette pudeur encadre chanter en anglais moins comme un moyen de se

³⁴ Dahan, Sarah. Melody's Echo Chamber - Voix lactée. *Brain*, 2012.

³⁵ Caschera. op. cit.

³⁶ Fristot. op. cit.

³⁷ Mansuy op. cit.

³⁸ Boyer. op. cit.

rebeller et plus comme un moyen de tirer profit d'une langue qui peut s'exporter facilement en sacrifiant le style qu'apporte leur langue maternelle.

Ce qui est même plus intéressant, c'est que ce sentiment résonne même chez les groupes français anglophone. Prenons par exemple le groupe Phoenix. Parmi leurs six albums, il n'y a aucune chanson en français. Quand même, quand le chanteur Thomas Mars était demandé s'il est tombé amoureux avec la culture américaine suite à leur succès international, il a répondu avec un sentiment presque révisionniste sur la musique française des années 1960s :

« [Yé-yé] was a post-WWII thing where everyone wanted to be American. Everyone wanted to chew gum and wear blue jeans and play their jukebox and go to Route 66 on a Harley Davidson. That was my parents. There wasn't even a French-music scene, it was just American standards and Motown and they would just translate the lyrics. We are doing the exact opposite. We're singing in English but singing about stuff that probably makes very little sense to Americans because it's thought in French. We love that it's weird and there is something very French about it.»³⁹

Contrairement au point de vue traditionnel de l'héritage anglo-saxon comme libérant des forces du marché, Mars insiste plutôt que c'était cette musique américaine qui a influencé les mauvaises tendances commerciales dans la musique françaises. Similairement, au lieu de se mettre dans le contexte de cet héritage, il est sûr de s'éloigner de la tradition anglo-saxonne en présentant sa musique comme une exception authentiquement française en esprit, juste pas en langue. Il semble donc qu'il y ait un besoin croissant de justifier son utilisation de la langue française pour s'éloigner de ce « colonialisme. »

Ce qui est important à reconnaître, c'est que ce nouveau modèle traite les mêmes questions que l'ancien modèle d'authenticité linguistique ; bien qu'il y ait eu un changement dans la place de la langue française dans les débats sur l'authenticité musicale, ça ne veut pas dire que la place ou la signification d'authenticité ont changé. En fait, il existe toujours un discours d'authenticité liée à l'autonomie créative, presque identique aux idées épousées pendant la création de la scène indépendante. On voit ce discours dans la discussion de Yeti Lane qui « essaie d'être original » et qui insiste qu'il « n'a jamais essayé de se rapprocher volontairement d'une scène ou une direction particulière qui existait déjà. »⁴⁰ Similairement, quand demandé de décrire ce qui apporte l'authenticité dans la musique, Kordézalp le définit comme « Pas

³⁹ Goodman. op. cit.

« [Yé-yé] était un mouvement après la deuxième guerre mondiale où tout le monde a voulu être américain. Tout le monde a voulu mâcher du chewing-gum et porter des jeans et jouer leur jukebox et aller à la Route 66 sur un Harley Davidson. Cela c'était mes parents. Il n'y avait pas même une scène française, ce n'était que des standards américains et du Motown et ils traduisions les paroles. Nous faisons l'inverse total. Nous chantons en anglais mais des choses qui ont peu de sens aux américains parce qu'il est conceptualisé en français. Nous aimons qu'il est bizarre et que c'est quelque chose de très français. »

⁴⁰ Boyer. op. cit.

faire des compromis sur ta musique. C'est-à-dire, ne pas dire que je vais faire de la musique qui sonne comme ça pour plaire telle personne. »⁴¹ Cette idée est si enracinée que même les groupes indépendants avec du succès commercial mettent un point d'honneur à noter leur indifférence aux demandes du marché, comme dans la remarque ironique de Mars que « The idea is not to please the most amount of people. Growing up in Versailles, the idea was to please the least amount of people. »⁴²

Donc, si ce n'est pas le lien entre l'autonomie et l'authenticité qui a changé, c'est plutôt la signification derrière la langue utilisée. Tandis que l'anglais ait été autrefois un moyen de s'éloigner d'un héritage musical qui a trahi ses principes, chanter en anglais représente plutôt un moyen soit de se cacher, d'ignorer ses racines, et de faire des compromis pour s'exporter plus dans le marché international. Chanter en français, autrefois vu comme « ringard, » commence à prendre la place d'anglais comme la langue d'autonomie et, par conséquent, d'authenticité. Le résultat est que maintenant plus que jamais, la scène indépendante parisienne cherche à se définir en termes nationales, ce qui renforce cette communauté autour de ces valeurs communes de l'autonomie. Il s'agit un peu d'un retour aux racines de la chanson française où la langue française est la pièce maîtresse de la composition. Cependant, maintenant le français n'essaie plus de maintenir un prestige d'une position de supériorité, mais plutôt de faire survivre une langue presque perdue d'une position de vulnérabilité—une mission de résistance qui complémente parfaitement l'esprit rebelle de la scène indépendante

II. Changement technologique

Des nouveaux modèles financiers et communautaires face au streaming

i. Spotify, le rôle changeant de l'album, et une autonomie financière sans support

Malgré les préjugés contre les artistes qui font de la musique seulement pour rapporter de l'argent, le modèle économique de la scène indépendante influence fondamentalement les moyens par lesquels ces artistes créent leurs musiques, diffusent leurs produits, et interagissent avec leurs publics. En particulier, on remarque un nouveau modèle économique qui a émergé pendant les dernières dix ans en réaction aux services de streaming qui limite les artistes autant que les libère.

Largement, comme dans la plupart des artistes à travers des scènes musicales, les musiciens de rock et pop indé gagnent de l'argent de leur musique à travers trois méthodes : la vente de la musique elle-même, la vente de la marchandise, et la vente des places aux concerts. Auparavant dans l'industrie musicale, ces

⁴¹ Kordézalp. op. cit.

⁴² Goodman. op. cit.

méthodes sont plus ou moins équilibrés, ce qui voulait dire qu' « Il y a dix, quinze ans, un musicien pouvait espérer sortir un album et avoir des royalties au-dessous et d'être payé de ces compositions. »⁴³ Même quand le marché musical a été déplacé en ligne avec des services comme iTunes, c'était toujours assez profitable pour des artistes eux-mêmes. Par exemple, bien que le détaillant (Apple, dans le cas d'iTunes) gardait 30% de l'achat des chansons en format numérique, l'autre 70% allait au label ou, pour les artistes plus indépendants, directement aux artistes. Même des artistes signés aux labels majeurs pouvait gagner jusqu'à 20 centimes pour chaque vente d'une chanson sur iTunes.⁴⁴

Cependant, cet équilibre délicat a été perturbé par la croissance des services de streaming. Le terme « streaming » fait référence à une multitude de services qui permettent aux écouteurs d'écouter la musique en ligne sans en acheter une copie, soit gratuitement dans le cas des sites comme SoundCloud et YouTube, soit par un système des publicités et d'abonnement comme dans le cas de Spotify et Apple Music. Le résultat est qu'il est plus facile de diffuser et de partager la musique qu'avant. Toutefois, avec cette facilité de diffusion vient avec une conséquence grave économique : il n'est plus assez viable de vivre de sa musique, en particulier pour les artistes indépendants.

Par rapport aux méthodes de vente comme iTunes, des services de streaming n'offrent presque aucune compensation financière pour la diffusion de leur musique. Par exemple, selon un classement de Spotify, ils paient entre \$0.006 et \$0.0084 pour chaque écoute, avec des chiffres pareils aux autres services de streaming tels que Apple Music, YouTube Music, et Deezer.⁴⁵ Cette compensation n'est qu'une fraction de ce qu'offre des services comme iTunes, ce qui signifie que les services de streaming « aren't lucrative for artists unless they're chart-topping names like Drake or Cardi B » et qui crée une « winner-takes-all situation in which big artists nab millions and small ones can't earn a living wage. »⁴⁶ La préférence aux artistes déjà connus ou établis rend la scène indépendante même plus à un désavantage à cause de sa nature souvent périphérique. Des musiciens de la scène indépendant parisienne observent ces tendances dans le fonctionnement de leurs groupes. Par exemple, Charlie Boyer du groupe Yeti Lane raconte « Spotify est arrivé et des gens ont fini à acheter. On voit qu'ils écoutent beaucoup, mais ça génère aucun argent pour des labels et pour l'artiste »⁴⁷ et de même Thomas Kordézalp note « Je ne regarde même pas les résultats de streaming parce que ça n'apporte rien—onze euros les six mois. »⁴⁸

Le résultat de ce nouveau modèle économique est que les artistes parisiens doivent trouver des moyens de s'adapter aux demandes du marché. Marjorie Fristot, fondatrice du webzine sur la scène

⁴³ Entretien avec Marjorie Fristot. Le 11 avril 2019 (voir annexe A).

⁴⁴ Knopper, Steve. *The New Economics of the Music Industry*. *Rolling Stone* (2011)

⁴⁵ Iqbal, Mansoor. *Spotify Usage and Revenue Statistics* (2019). *Business of Apps*, 2019.

⁴⁶ Knopper. *op. cit.*

« Ne sont pas lucratifs pour des artistes sauf s'ils sont des hit-parades tels que Drake ou Cardi B »

« situation où le vainqueur gagne tout et dans laquelle les petits artistes manquent de quoi vivre »

⁴⁷ Entretien avec Charlie Boyer. Le 10 avril 2019) (voir annexe C)

⁴⁸ Entretien avec Thomas Kordézalp. Le 14 mai 2019) (voir annexe E)

intendante française le Bombardier, désigne deux réactions communes chez les artistes indépendants à ce dilemme contemporain concernant le streaming. La première, c'est une résignation aux forces du marché en faveur d'une approche plus casuelle vers la création musicale. Ce sont des musiciens qui sont « très contents de diffuser leur musique plutôt gratuitement sur Spotify parce qu'ils sont accessibles et c'est comme ça qu'ils font découvrir, en sachant que ce n'est pas comme ça qu'ils vont vivre. »⁴⁹ Cette approche satisfait le désir pour partager sa musique sans la pression, ce qui n'était pas une option auparavant à cause des barrières physiques à la distribution. Cependant, pour plusieurs autres artistes, ce n'est pas suffisant de séparer leur passion de leur carrière. Donc, pour ces artistes-là qui cherchent toujours faire leurs vies dans la musique indépendante, la deuxième réaction est une reconsidération des sources de revenus pour se focaliser plutôt sur les autres deux moyens des revenus en outre la vente de la musique : la marchandise et les places aux concerts.

Quant au nouveau rôle de la marchandise, on remarque que l'album devient de plus en plus un objet de promotion pour la vente de ces objets physiques et profitable. Fristot explique que ces groupes « vont essayer d'en vivre qui peut-être vont utiliser les plateformes digitales comme Spotify, mais on propose aussi au public d'acheter soit un disque, soit un vinyle. »⁵⁰ Parce que la musique est déjà disponible sur les plateformes plus pratiques et plus compatibles avec les modes de vie des jeunes, on n'achète plus la musique physique seulement pour les morceaux ; on s'attend à une représentation physique de son appréciation du groupe. Kordézalp reconnaît ce besoin croissant en notant qu'un format physique « peut te permettre de t'exprimer sur quelque chose. Ce que nous avons fait sur notre album, on a fait une pochette qu'on a fait nous-même le bassiste a fait toute la couverture et a fait le livret, le chanteur a écrit toutes les paroles par main. On a fait un bel objet. »⁵¹ Graduellement, la musique devient de moins en moins un produit à vendre et de plus en plus une publicité pour convaincre les fans de s'investir financièrement.

En outre la marchandise, les concerts devient même plus importants pour le succès d'un artiste indépendant actuel. Comme explique Fristot, l'album « va être plutôt un objet de promotion [...] et c'est ces grâce à ces dates, à ces tournées, à ces festivals qu'ils vont pouvoir en vivre. »⁵² Le réseau des structures départementales de Seine-Saint-Denis le MAAD93 note ce phénomène aussi parmi leurs artistes en résidence quand il remarque que « Même les personnes accompagnées, ils cherchent à enregistrer mais ils cherchent surtout à faire les dates. »⁵³ Les concerts sont importants pas seulement parce que la ventes des places elles-mêmes rapporte plus d'argent, mais cela donne un autre moyen de vendre la marchandise directement au public dans un contexte plus personnel, ce qui renforce Kordézalp quand il constate que

⁴⁹ Entretien avec Marjorie Fristot. Le 11 avril 2019 (voir annexe A).

⁵⁰ *ibid.*;

⁵¹ Kordézalp. *op. cit.*

⁵² Fristot. *op. cit.*

⁵³ Entretien avec Lucas Pierrefiche et Armelle Boukoff. Le 15 avril 2019 (voir annexe F).

« Grosso modo, c'est aux concerts qu'on trouve le plus d'argent. [...] C'est un mixte entre la vente des CDs, la vente des t-shirts, la vente de merchandising et des prix d'entrées. »⁵⁴

Bien qu'il semble que des artistes aient trouvé des solutions viables pour s'adapter à ces changements d'industrie, ce nouveau modèle a des effets plus larges sur l'infrastructure de la scène indépendante. Notamment, ce nouveau marché exige plus des artistes indépendants en les offrant moins de soutien, ce qui montre le côté indésirable d'autonomie totale.

Un tel effet est l'autonomie exigée par l'impuissance des labels, qui ne savent pas toujours comment réagir à ces changements financiers, en partie parce que la création et la promotion d'un objet physique met plus de pression sur leurs ressources. Par exemple, Yeti Lane travaillaient avec deux labels : Clapping Music en France et Sonic Cathedral en Angleterre. C'était grâce à ces liens qu'ils ont pu facilement distribuer leurs albums et qu'ils ont pu louer des studios de haute qualité pour leurs enregistrements. Cependant, Boyer remarque que « C'est de plus en plus difficile pour des labels de rentabiliser un disque. »⁵⁵ À cause du marché croissant, le CD ou le vinyle « devient de plus en plus cher de fabriquer » et « Il faut aussi les vendre, il faut aussi les distribuer, »⁵⁶ ce qui met plus de pression sur ces labels qui doivent déjà travailler plus dur sur la publicité dans une scène dirigé par le produit. Cette pression veut dire que les labels « ne s'adaptent pas toujours ; »⁵⁷ dans le cas de Yeti Lane, cela veut dire que Clapping Music a décidé d'arrêter il y a deux ans et bien que Sonic Cathedral continue, il fait moins de sorties et de pressage.

Le résultat de cette impuissance des labels est que les groupes doivent devenir plus autonome, pas seulement artistiquement comme est l'habitude et l'attente pour des groupes indépendants, mais aussi financièrement en gérant aussi le côté logistique. Pour Yeti Lane, cela voulait dire qu'ils ont dû trouver des nouveaux moyens de faire leur musique. Boyer explique la nouvelle limitation de ressources en disant « Pour le dernier album qui est sorti, *l'Aurore*, et le précédent, *The Echo Show*, on est allé dans les vraies studios d'enregistrement avec des ingénieurs de son qu'on avait choisi pour nous aider à produire l'album. Celui qu'on est en train de terminer, on a enregistré ici à Mains d'Œuvres. On a loué et on a enregistré nous-même. »⁵⁸ Ce processus sans le soutien d'un label exige beaucoup plus d'expertise et de volonté personnelle, pas seulement dans l'enregistrement, mais aussi dans le mixage parce que dans ces studios de répétition, « Le son est plus neutre à la prise qu'un son un peu plus coloré où on a enregistré l'album d'avant. »⁵⁹ Contrairement à l'éventail des micros et de bandes analogiques disponibles aux studios précédent, dans la salle de répétition « on a vraiment enregistré avec du matériel bas de gamme, pas très chère. On n'a pas choisi la pièce parce qu'il a sonné bien, on a choisi la pièce parce qu'elle était à côté et

⁵⁴ Kordézalp. op. cit.

⁵⁵ Boyer. op. cit.

⁵⁶ Boyer. op. cit.

⁵⁷ Boyer. op. cit.

⁵⁸ Boyer. op. cit.

⁵⁹ Boyer. op. cit.

elle n'était pas très chère. »⁶⁰ Cette autonomie les a donc forcés de se gérer dans un environnement plus limité et avec moins de possibilité artistique.

Pas seulement le demande pour la marchandise physique est-il accablant en détruisant le pouvoir des labels, mais aussi le demande pour vendre les places force également les artistes à adopter une position difficile autonome. En particulier, cela devient de plus en plus difficile sans un « booker » qui peut aider des groupes à organiser leurs concerts. Thomas Kordézalp explique dans la citation suivante comment il devient de plus en plus difficile de balancer ces aspects art et business :

« On n'a personne dans le groupe qui a le courage et la motivation de prendre le temps de contacter les salles. C'est très compliqué. On n'est pas bon aux [communications], nous. Il faut présenter un produit pour que les gens. En gros, aujourd'hui si tu veux jouer dans ton groupe, il faut te vendre. Il faut faire des photos, il faut faire des résumés de ton groupe, des biographies, il faut avoir de beaux logos, de belles vidéos, et nous ne savons pas faire ça. »⁶¹

Donc, le plus d'autonomie qui arrive avec l'impuissance des labels, il y a une double attente pour des groupes de faire la publicité en outre faire la musique, ce qui peut être foncièrement difficile pour des musiciens sans expertise concernant le côté financier.

Il est également important de mentionner comment cette autonomie pourrait aider certains artistes. Pour les musiciens plus défricheurs qui n'ont plus besoin des labels pour distribuer leur musique, ces services offrent « une multitude de possibilités » selon Anaïs Garcia, programmatrice du festival de musique indépendante le MOFO. Cette facilité de diffusion permet à ces groupes de mettre en ligne tout ce qu'ils font sans besoin d'un intermédiaires, ce qui signifie qu' « Il y a des milliard disques qui sont mis en ligne par un label ou par un groupe qui ne sont pas forcément de côté monétaire derrière. Ça peut avoir des titres de vingt-cinq minutes. »⁶² De plus, le rôle diminuant des labels en combinaison avec la technologie d'enregistrement disponible partout donne lieu parfois à plus de succès financier et de liberté. Le MAAD93 note la tendance parmi leurs artistiques en résidence quand ils observent « Il y a beaucoup d'artistes qui vont chez eux tout seul et qui font tout pour qu'ils soient indépendant, pour que financièrement ça soit plus jouable. »⁶³ Cependant, dans ces deux cas, une autonomie plus complète est toujours nécessaire et pour être capable de profiter du nouveau marché, ces artistes-là doivent développer un éventail des compétences dans plusieurs domaines.

Ce qui rend cette autonomie même plus difficile est les nouvelles demandes du streaming. Ce nouveau modèle économique exige beaucoup plus de publicité et de contenu qu'avant afin d'aller aussi vite

⁶⁰ Boyer. op. cit.

⁶¹ Kordézalp. op. cit.

⁶² Entretien avec Anaïs Garcia. Le 1er avril 2019 (voir annexe B)

⁶³ Pierrefiche et Boukoff. op. cit.

que les autres groupes et le résultat est une accélération du marché qui exige même plus des artistes indépendants qu'avant. Il y a dix ans, des artistes indépendants pouvait sortir des albums tous les deux ou trois ans en organisant leur temps en « un an pour le composer, pour le jouer en studio, pour enregistrer, un an de tournée, et un an de vacances. »⁶⁴ Mais maintenant, afin de continuer à faire des dates, il faut que les artistes indépendantes maintiennent une relation proche avec leur public en offrant un flot constant de musique, ce qui veut dire que « les artistes commencent à sortir plus d'albums sur un temps relativement plus court pour continuer à tourner. »⁶⁵ Sinon, on perd l'intérêt du public et, par conséquent, on ne peut plus faire les dates pour gagner sa vie.

On voit que ce nouveau modèle économique basé sur l'idée de l'album comme objet de promotion détruit la relation traditionnelle entre le label et l'artiste, ce qui met plus de pression sur ces artistes dans un marché qui exige de plus en plus travail. En ce cas, l'autonomie est une arme à double tranchant : d'un côté libérant car elle démocratise la diffusion de la musique, de l'autre côté limitant étant donné la pression qu'elle met sur ces groupes qui doivent tout gérer sans expérience. On verra aussi que cette autonomie des services streaming commence aussi à impacter l'autre côté de la scène en exigeant une autonomie pareille pour les écouteurs.

ii. La disparition des scènes et la nouvelle communauté des indépendants

Contrairement à l'ubiquité de la musique pop « mainstream, » la musique indépendante cherché un esprit unique en créant des communautés à la périphérie de la culture populaire. L'idée même de l'authenticité d'autonomie aide à maintenir ce sentiment de communauté parmi les artistes et les écouteurs de la scène indépendante. Par exemple, en parlant de la scène punk française des années 1970s, Jonathyne Briggs écrit que « this conception of authenticity stems from the belief in the existence of a natural community expressed through subcultures. However defined, authenticity becomes a shared ethos for such a community, »⁶⁶ ce qui souligne comment des communautés se forment autour des idées d'authenticité. Dans le punk, cela voulait dire le louage de l'esprit « do-it-yourself » et de l'amateurisme qui la brise entre la barrière entre spectateur et artiste, mais cette valorisation d'une définition d'authenticité existe toujours avec l'élément de la découverte—ce qui peut souvent engendrer un sentiment d'élitisme ou d'exclusivité

⁶⁴ Fristot. op. cit.

⁶⁵ Fristot. op. cit.

⁶⁶ Briggs, Jonathyne. *Sounds French: Globalization, Cultural Communities and Pop Music, 1958-1980*. OUP USA, 2015. 147.

« Cette conception d'authenticité vient de la croissance en l'existence d'une communauté naturelle exprimée à travers les sous-cultures. Peu import comment défini, l'authenticité devient un esprit partagé pour une telle communauté »

pour maintenir l'identité de cette scène. Autant que l'idée de l'autonomie a créé ces scènes, ces scènes permettent toujours à ces artistes de continuer à faire de la musique dehors le marché traditionnel.

Les scènes originales étaient très pointues dans des genres spécifiques et ciblées dans une région bien définie. Bien que cette idée de la scène ait changé un peu à partir de la naissance des scènes indépendantes, la structure restait pendant longtemps comme note Boyer quand il constate qu'« Il y a dix ans il y a eu vraiment des scènes—post-rock, indie rock—et c'était assez fermé. »⁶⁷ De plus, l'idée traditionnelle d'une « scène » qui est idéologiquement et géographiquement serrée existe toujours dans certains cas. Plusieurs genres musicaux comme le garage-rock et même encore le punk maintiennent des réseaux assez clos consistant des fans, des artistes, et les salles de concert spécifiques dans une région définie. Boyer explique comment ces scènes contemporaines fonctionnent dans la citation suivante :

« Le punk c'est un bon exemple. Ça fait 30 ans ou plus que ça fonctionne comme ça. C'est vraiment des petits réseaux avec des fanzines, avec des gens qui communiquent se tiennent au courant des sorties des tout petits labels. Et du coup le public est très à l'affût de ce qu'ils font. Du coup, tu peux faire un concert de punk dans un réseau punk et personne ne va en parler quasiment. Par contre, tous les gens qui aiment cette musique vont venir. »⁶⁸

Comme membre d'un groupe de punk français lui-même, Kordézalp reflète implicitement la distance entre ces scènes actuelles et les tendances dans des autres genres. Après avoir été demandé s'il pense qu'il y a une tendance vers plus de francophonie dans la scène française punk, il a répondu « Je n'ai pas l'impression que ça change beaucoup, »⁶⁹ ce qui montre comment cette scène est encore éloignée des tendances de la musique actuelle—même des tendances dans les autres scènes indépendantes.

Cependant, tandis qu'on se sentait auparavant plus d'appartenance à telle ou telle scène, les services de streaming change la relation entre l'écouteur et les réseaux comme celui du punk devient de moins en moins commun. L'emphase de Spotify sur la découverte rend la scène indépendante plus difficile à définir en termes de géographie ou de genre musical. À la place des scènes traditionnelles, les scènes indépendantes commencent plutôt à trouver des nouveaux moyens pour former les communautés dehors la rigidité d'une scène traditionnelle—des adaptations qui permettent cette autonomie « authentique » à exister même si le sentiment d'exclusivité s'achève différemment dans ces communautés en ligne.

Une partie de ces nouvelles scènes est le mouvement d'une scène géographiquement vers une scène toujours communale mais qui n'est plus racinée. Spotify en particulier a rendu beaucoup plus facile la diffusion de la musique à l'échelle globale. À travers des playlists multilingues et recommandations

⁶⁷ Boyer. op. cit.

⁶⁸ Boyer. op. cit.

⁶⁹ Kordézalp. op. cit.

personnalisées internationales, il encourage la découverte internationale par des moyens moins communs auparavant. Cette valorisation des musiques mondiales donne lieu aux échanges internationaux entre des artistes. Prenons par exemple la relation entre les scènes indépendantes parisiennes et montréalaises. En outre le retour vers la francophonie chez les artistes parisiens, on remarque également une scène québécoise francophone renouvelée en considérant le succès des artistes comme Hubert Lenoir, les Louanges, Lydia Képinski, Klô Pelgag, et Salomé Leclerc. Étant donné la volonté vers la francophonie qu'on a déjà discuté, il y a « de plus en plus de transfert entre la France et Québec » en partie parce que « Internet, c'est une belle porte ouverte justement les gens peuvent faire remarquer s'ils sont de France, de Québec, d'Angleterre, de n'importe où. »⁷⁰ Par conséquent, le retour vers la francophonie parmi les artistes parisiens s'étend au-delà de la scène parisienne. On remarque ce phénomène d'échange international dans les statistiques que donne Spotify sur les villes des écouteurs mensuels des cinq artistes québécois susmentionnés.⁷¹ En regardant les chiffres, on remarque que Paris est parmi les premières cinq villes où ces artistes étaient les plus populaires, ce qui montre que ces tendances musicales ne touchent pas seulement leurs propres scènes. On voit aussi que les artistes montréalais avec plus de succès commercial comme Cœur de Pirate ont même plus de diffusion sur une échelle mondiale. Plus que toutes les villes québécoises, Paris est sa ville avec le plus grand nombre de ses écouteurs mensuels. De plus, Cœur de Pirate est la seule parmi ces artistes montréalais d'avoir tellement de succès dans les autres régions de la France (avec 12 779 écouteurs mensuels à Lyon) et en dehors du monde francophone (avec 9 450 écouteurs à Mexico). On voit aussi que ce succès virtuel mène également aux rencontres en personne car tous les artistes au-dessus (sauf Lydia Képinski, qui vient de sortir son premier album l'année dernière) ont déjà tourné à Paris pendant les dernières cinq années. Donc, on voit que les idées musicales d'une scène ne restent plus dans un seul réseau et, grâce à Spotify, les écouteurs d'une scène particulière peuvent facilement trouver de la musique similaire sans ni se déplacer ni risquer un achat gâché.

En outre comment ce mélange géographique qui rend difficile la définition d'une seule scène, il y a aussi un mélange des genres. Boyer note que parmi les publics français, « les goûts du public sont vachement moins pointus maintenant qu'il y a dix ans, » parce que « maintenant, sur Spotify tu peux écouter sur le même playlist tous les styles mélangés et du coup des gens sont moins dans les niches et c'est plus ouvert. »⁷² On voit cette emphase sur la découverte dans les services qu'offre Spotify à élargir les horizons musicaux de l'utilisateur. Par exemple, Spotify offre des playlists personnalisés appelés « Votre face cachée » qui essaient de synthétiser vos goûts musicaux et de vous recommander des morceaux qui vont au-delà de vos préférences traditionnelles.

⁷⁰ Fristot. op. cit.

⁷¹ Voir table des villes les plus populaires des artistes indépendants montréalais. Le 9 mai 2019 (Voir annexe I).

⁷² Boyer. op. cit.

Cependant, avec cette emphase sur la découverte qui transcende les scènes définies, il y a un nouveau dilemme chez l'écouteur : comment trouver la musique. Auparavant, si on faisait partie des scènes closes avec des réseaux déjà établis, on pouvait entendre parler de la nouvelle musique par le bouche à oreille, souvent aux salles de concert ou aux magasins de disques. Cependant, le résultat de la disparition des scènes concrètes est qu'il faut dépendre de plus en plus sur Spotify, ce qui peut être une réalité stressante pour quelques-uns étant donné sa librairie gigantesque de plus de 40 million morceaux.⁷³ Spotify essaie d'aider ses utilisateurs à naviguer cette surcharge de musique à travers des playlists des genres différents, des recommandations personnalisées sous forme du playlist hebdomadaire « Découvertes de la semaine, » et des nouvelles personnalisées sous forme du playlist « Radar des sorties. » Quand même, ces algorithmes ne trouvent pas toujours la musique qui ne plaisent pas tous les utilisateurs. Selon Marjorie Fristot, « Internet, il faut faire attention parce que c'est un flou énorme d'information. Il y a des gens passionnés qui du coup vont faire une sorte de se renseigner de faire des nouvelles choses. Et il y a des gens stressés, on peut dire complètement noyés qui vont se contenter de celui leur propose Spotify. »⁷⁴

Malgré ce défi à la formation d'une communauté indépendante en ligne, la scène s'est adaptée pour maintenir le même sentiment d'appartenance et d'exclusivité que dans les scènes traditionnelles. Pour ceux qui se trouvent « complètement noyés, » le rôle des publications en ligne pour naviguer la scène indépendante deviennent de plus en plus influents. De la même façon que les scènes précédentes ont fonctionné avec des « zines » en papier, on note une importance croissante du « webzine » : des magazines publiés en ligne. Tandis que les anciens « zines » aient notifié leur public des nouvelles dans une scène cachée au regard du public, ces webzines fonctionnent de la manière contraire mais au service du même but ; au lieu de rendre accessible l'information cachée, il aide le public à savoir comment trier. Marjorie Fristot a compris ce besoin, ce qui est la raison pour laquelle elle a décidé de créer son propre webzine *Le Bombardier* pour suivre les actualités dans la scène indépendante française. Selon elle, « Les webzines, c'est la pierre angulaire de toute une petite économie de cette scène super-indépendante. Les webzines permettent à des personnes un peu plus connaisseuses, un peu plus passionnées, de découvrir les artistes avant qu'ils soient vraiment connus du public. Des artistes qui sont vraiment à leur début. »⁷⁵ Les webzines aident donc à la création de ressources et des espaces en ligne pour remplacer ce qui est perdu avec la disparition des scènes. Bien que cette information sur la musique indépendante soit moins cachée en théorie, en pratique elle est encore cachée à cause de la grandeur immense des services de streaming, ce qui permet la scène indépendante de maintenir son sens de communauté basé sur l'authenticité d'autonomie musicale.

On voit donc que les services de streaming ont deux effets différents et presque contradictoires sur l'idée de l'autonomie. De l'un côté, les exigences du marché qui viennent du nouveau modèle économique

⁷³ Iqbal, Mansoor. Spotify Usage and Revenue Statistics (2019). *Business of Apps*, 2019.

⁷⁴ Fristot. op. cit.

⁷⁵ Angel. op. cit.

rend l'autonomie totale plus commun mais moins viable ; bien qu'on puisse théoriquement diffuser sa musique plus facilement que jamais, on a aussi moins de soutien et plus de compétition que jamais. De l'autre côté, le streaming démocratise les scènes pour qu'ils puissent toucher plus de monde dans des contextes plus variés—tout sans perdre leur esprit exclusif. Cela renforce encore cette communauté de musiciens et d'écouteurs qui mettent en valeur l'autonomie. Le résultat de ces forces contradictoires est que le streaming exige beaucoup plus mais avec une récompense plus gratifiante : un public plus grand, accessible sans le besoin de changer son son, et toujours exclusif. Si on peut dire que la scène indépendante était auparavant structurée par des labels et les réseaux des scènes, on voit que la nouvelle scène et plus abstraits à cause de son nature virtuelle, ce qui rend les artistes moins soutenus par des structures pratiques mais plus acceptés dans une scène élargie.

III. Changement politique

Un cas d'étude du réseau des structures départementales à Seine-Saint-Denis

i. Une introduction aux structures départementales et aux fonctionnements du MAAD93 et de Mains d'Œuvres

Quand on considère la scène indépendante, on pense rarement à sa relation aux structures gouvernementales, en partie parce que l'esprit autonome dissuade souvent des artistes de chercher un tel soutien institutionnel. Jusqu'à un point, il paraît sensé de ne pas reconnaître tout de suite cette relation ; bien que le gouvernement français essaie très souvent de réglementer les arts les cultures, la scène indépendante n'est pas assez touchée en particulier, avec la majorité des politiques concentrés sur l'exception culturelle plus globale dans l'industrie musicale. Cependant, la politique commence à jouer un rôle beaucoup plus visible en considérant le rôle changeant des centres culturels.

Notamment, un grand acteur dans la scène indépendante parisienne est le réseau des structures départementales. Ce sont des centres artistiques soit municipaux, soit associatifs dans les banlieues parisiennes qui profitent des subventions de l'état pour soutenir les arts actuels. Ce modèle non lucratif signifie que ces lieux offrent un éventail des services pour la musique actuelle, souvent pour des artistes indépendants de rock et de pop mais aussi plus largement pour la musique actuelle en général. Des réseaux similaires existent partout dans la région parisienne, tous gérés par le Réseau des musiques actuelles en Île-de-France (RIF). Grâce à l'histoire riche artistique de ce département, un des réseaux les plus actifs est celui du département Seine-Saint-Denis géré par l'association le MAAD93. Cet organisme a pour but permettre la circulation des artistes dans les espaces culturels de Seine-Saint-Denis grâce à sa collaboration avec ses

22 adhérents. Quant à ses moyens, il s'agit d'une collaboration entre le MAAD93 et ces structures départementales pour offrir un éventail de soutiens pour la musique actuelle. Par exemple, à partir 2012, ils offrent des « résidences mutualisées » où il choisit des artistes pour mener des actions culturelles dans les structures (tel qu'un atelier musical pour les retraités) en échange de plus de diffusion dans le réseau des adhérents. Du même esprit, le MAAD93 organise un festival annuel pour les musiques actuelles en collaboration avec ses adhérents qui s'appelle « MAAD en 93. » Pour le festival, le MAAD93 construit la programmation des propositions que lui donne les structures départementales pour organiser un évènement qui promeut « faire la création éphémère »⁷⁶ avec ces artistes en train de se professionnaliser. Après deux jours de répétition ensemble pour croiser les répertoires, ces artistes offrent des combinaisons aussi audacieux qu'un groupe de slam qui collabore avec un groupe de flamenco.⁷⁷ Ces mélanges permettent le MAAD93 de rendre plus fort le lien entre les artistes et ces lieux fondamentaux, ce qui aide surtout des musiciens indépendants au commencement de leurs carrières qui n'ont pas encore des moyens de se faire connaître.⁷⁸

En outre ces collaborations menées par le réseau du MAAD93, chaque structure départementale fournit aussi un éventail des supports pour leurs musiciens en résidence. Pour reconnaître l'importance des structures départementales, examinons un des adhérents avec lequel le MAAD93 a une relation la plus spéciale : Mains d'Œuvres. Auparavant un centre de récréation pour les ouvriers d'une usine d'automobiles Valeo, ce bâtiment loge actuellement un centre culturel vivant à but de promouvoir les arts à la banlieue Saint Ouen. Selon leur slogan, c'est un « lieu pour l'imagination artistique et citoyenne »⁷⁹ qui fournit des résidences artistiques en plusieurs domaines, offre des concerts et des ateliers artistiques, et enseigne la musique dans son école de musique appelée La MOMO. En particulier, Mains d'Œuvres « emploie 25 personnes, accueille 250 résidents pour 150 événements par an qui attirent 25 000 visiteurs. »⁸⁰ Quant à son lien au réseau, pas seulement l'équipe du MAAD93 travaillent-ils dans ses ateliers, mais Mains d'Œuvres accueille plusieurs de leurs évènements, y compris ses studios pour les résidences et la salle d'atelier pour leurs MAAD'sterclass. De plus, étant donné la variété de moyens de soutien artistique que fournit Mains d'Œuvres, le MAAD93 l'a décrit comme « une des infrastructures les plus importantes du réseau. »⁸¹ Cette influence dans Seine-Saint-Denis veut dire que Mains d'Œuvres sert comme un exemple significatif des types de lieux que soutiennent le MAAD93.

Mains d'Œuvres soutient un éventail des domaines artistiques, à savoir six disciplines : Art et société, Arts visuels, Cultures numériques, Danse, Musique, et Théâtre. Pour chacune, ils offrent des résidences artistiques, organise des évènements, et aide avec la diffusion. Mains d'Œuvres a surtout une

⁷⁶ Entretien avec Lucas Pierrefiche et Armelle Boukoff. Le 15 avril 2019 (voir annexe F).

⁷⁷ *ibid.*;

⁷⁸ *ibid.*;

⁷⁹ *Mains d'Œuvres*. <https://www.mainsdoeuvres.org/?lang=fr> (accédé le 21 mai 2019).

⁸⁰ «Mains d'Œuvres, lieu culturel en peril» *Libération* (2017).

⁸¹ Pierrefiche et Boukoff. *op. cit.*

relation spéciale avec la scène de musique indépendante à Paris et la soutient en plusieurs manières. Lola Mielcarek, assistante de production et programmation au pôle musique, explique que la niche de Mains d'Œuvres dans la scène indépendante est « l'accompagnement artistique et culturelle » ainsi que « la professionnalisation. »⁸² Notamment, contrairement aux lieux qui offrent normalement des résidences brèves de deux ou trois années, Mains d'Œuvres les aide dès ses débuts et presque indéfiniment. À travers ses résidences artistiques, Mains d'Œuvres soutient directement des musiciens indépendants en leur donnant un espace (souvent dans leurs studios), un accompagnement humain (administration, chargé de pôle, communication et technique), et des rencontres avec des populations en vue de se questionner sur leur projet de création et sur sa réception par un public. Parmi les groupes en résidence les connus à Mains d'Œuvres sont le groupe de punk français Frustration et le groupe de pop indé Naive New Beaters ; cependant, ce soutien permet surtout des groupes en train de se professionnaliser d'avoir un espace pour pratiquer avec de l'équipement professionnel et une administration à consulter, ce qui est particulièrement difficile dans une scène si chère et compétitive que celle de Paris. Bien que Mains d'Œuvres n'offre pas des services de manager ou de booker, il aide aussi avec la diffusion pour faire connaître ces jeunes groupes dans la scène indépendante.

Même pour les groupes qui ne sont pas officiellement en résidence, les studios sont ouverts à un prix bas et peuvent servir comme les outils clés pour les musiciens au début de leurs carrières. Charlie Boyer fait partie de Yeti Lane, un groupe qui est maintenant résident à Mains d'Œuvres. Mais avant Yeti Lane il y a presque vingt ans, il habitait près de Porte de Clignancourt, et une moitié de son groupe à l'époque habitait en Provence et l'autre moitié à Paris. Donc, il a fallu chercher un studio de répétitions et est tombé sur Mains d'Œuvres. Il explique donc l'importance de Mains d'Œuvres pour sa carrière développante dans la citation suivante :

Si on n'avait pas eu Mains d'Œuvres à l'époque en 2002 pour répéter, nous étions permis de répéter, d'être prêt pour enregistrer notre premier album. Après on a répété pour des concerts, de savoir avoir un endroit où on pouvait aller n'importe quel moment avec nos instruments, surtout pour travailler avec le groupe à un prix abordable. [...] Ça reste toujours des tarifs qui sont abordables pour des musiciens. Je pense que tous les autres locaux de répétition sont plus chers que Mains d'Œuvres ou pareil.⁸³

En outre son support direct aux musiciens, Mains d'Œuvres fournit aussi des résidences aux organismes et aux structures qui soutiennent la musique indépendante tels que le MAAD93 et le webzine Le Bombardier, ce qui leur donne une infrastructure pour qu'ils puissent se rencontrer et travailler avec une

⁸² Entretien avec Lola Mielcarek. Le 14 avril 2019 (voir annexe H).

⁸³ Entretien avec Charlie Boyer. Le 10 avril 2019) (voir annexe C)

administration. Ce système de résidences donc permet Mains d'Œuvres de toucher plusieurs facettes de la scène indépendante.

Grâce à son architecture unique, Mains d'Œuvres sert aussi comme une salle de concert unique. Le pôle musique de Mains d'Œuvres accueille de cinq à dix artistes de rock et pop indépendants par mois. Ce sont des concerts souvent organisés soit par des programmeurs indépendants : des acteurs extérieurs partenariat qui signe un accord avec Mains d'Œuvres d'offrir un concert par mois. Notamment, Calendar Days, un autre résident à Mains d'Œuvres, est une association de programmeurs qui travaille souvent des concerts avec des artistes peu connus. Il monte aussi le Festival MOFO, un festival de musique indépendant annuel pour des groupes peu connus. Adeline Journet, rédactrice en chef du webzine Heebo, loue le festival en disant « Le MOFO festival est aujourd'hui institution [...] parce que chaque année, et depuis quinze ans, l'équipe du MOFO offre à la citadelle parisienne, moult découvertes et redécouvertes musicales, moult émotions, moult surprises, pour nourrir ou guérir gosiers assoiffés et tympanes malmenés. »⁸⁴ Avec le quinzième festival en 2019, il n'est pas peut-être trop loin de référer au MOFO comme une « institution, » au moins dans les yeux des audiophiles cette scène indé qui l'ont apprécié pendant plusieurs années. Le festival a commencé comme coopération entre un groupe en résidence, Herman Dune, et le programmeur Benoit Rousseau, en particulier pour capturer « la scène DIY et anti-folk New Yorkaise »⁸⁵ selon Boyer et avec plus « envie de mettre en avant la scène queer »⁸⁶ selon Anaïs Garcia, la programmeuse actuelle du Festival MOFO. Maintenant, tandis que le festival est un peu « moins ciblé sur un style de musique pointu comme c'était à l'époque »⁸⁷ selon Boyer, l'intérêt reste d'offrir une vue d'ensemble d'une scène vivante indépendante qui serait autrement cachée. Marjorie Fristot du Bombardier confirme ce sentiment quand elle exprime que « Le MOFO, en termes de programmation, est très riche et très diversifié. Il n'est pas du tout à l'écoute des standards de radio que je pourrais te dire auparavant. »⁸⁸ Cet élément de découverte continue à trouver du succès dans la scène parisienne, comme explique Garcia dans la citation suivante :

C'était complet cette année et l'année dernière parce que ce n'était pas cher, parce que c'était de la découverte, parce que le lieu, il dégage quelque chose de très festival. C'est un festival dans une ville, mais ça dégage une ambiance de festival même si c'est dans une salle parce que c'est très grand, parce qu'il y a pleine de salles et d'ambiances différentes⁸⁹

⁸⁴ Journet, Adeline. "Huit nuances de MOFO, ou juste ce qu'il faut !" *Heebo* (2019)

⁸⁵ Boyer. op. cit.

⁸⁶ Entretien avec Anaïs Garcia. Le 1er avril 2019 (voir annexe B)

⁸⁷ Boyer. op. cit.

⁸⁸ Entretien avec Marjorie Fristot. Le 11 avril 2019 (voir annexe A).

⁸⁹ Garcia. op. cit.

L'emphase de Mains d'Œuvres sur la découverte dans sa programmation mensuelle ainsi qu'au Festival MOFO veut dire qu'il offre un point de vue alternatif de la scène indépendante pour le public et donne plus d'opportunités aux artistes débutants. Le MAAD93 exprime l'importance du focus sur « *la scène émergente* » en expliquant que « Mains d'Œuvres c'est un lieu où on peut voir les groupes qui ne sont pas encore hyperconnus mais qui émergent et c'est rare les lieux qui laissent leur chance aussi à des soirées comme ça. »⁹⁰

On voit l'importance de ce réseau en le comparant avec des salles parisiennes. La nature municipale ou associative de ces lieux veut dire qu'ils peuvent offrir à un prix bas des services pour des artistes, des espaces de répétitions, et des places aux concerts. Par contre, les salles de concert à Paris sont largement privées et dépendent principalement sur la rentabilité de leurs événements afin de maintenir leur programmation. Selon le MAAD93, cette envie de récupérer des profits veut dire souvent que :

« Globalement, il y a plein de salles à Paris où évidemment il y aura une belle proposition artistique mais il va avoir toute une économie derrière qui n'est pas du tout la même, avec les locations, la consommation d'alcool cher [...] Dans une grosse salle on a besoin d'avoir un maximum d'entrée et un maximum de consommation au bar, on ne va pas choisir les artistes émergents. »⁹¹

De la même façon, des salles publiques ont des programmeurs qui travaillent pour le lieu ou qui sont associés. Cependant, les salles parisiennes accueillent souvent les soirées organisées par des autres programmeurs, ce qui veut dire que le lieu a aucun impact sur la direction artistique de la soirée. Le but des structures départementales est d'offrir un alternatif pas cher grâce à sa relation à l'état. Cela veut dire qu'ils peuvent normalement offrir les places pour environ 8 euros—trois fois moins cher que les salles privées parisiennes.

Les structures départementales utilisent donc leurs subventions de l'état et leurs réseaux interconnectés afin de soutenir des artistes émergents qui n'aurait aucun autre moyen de partager leur art. Contrairement aux certaines ressources typiquement centralisées à Paris, ces lieux « ne sont pas dans un optique de profit »⁹² mais cherchent surtout à soutenir la musique. Certains de ces endroits vont même plus loin, avec des résidences artistiques qui dure pour plusieurs années afin d'assurer leur professionnalisation. Ce modèle est la pierre angulaire de cette scène émergente ; cependant, ce rôle commence à changer parmi des nouvelles politiques.

⁹⁰ Pierrefiche et Boukoff. op. cit.

⁹¹ *ibid.*;

⁹² *ibid.*;

ii. La baisse des subventions

Les structures telles que Mains d'Œuvres et les autres adhérents du MAAD93 sont de plus en plus menacées par la résistance gouvernementale. Bien que l'accompagnement professionnel soit un moyen compréhensif de soutenir des artistes dans un marché qui pousse des musiciens à agir d'une manière de plus en plus autonome, ces coupes budgétaires forcent ces institutions à restructurer.

La plus grande partie de ces changements vient du rôle changeant du subventionnement. En gros, les structures départementales ont plusieurs moyens de recevoir des subventions, mais souvent ils les reçoivent de deux échelles du gouvernement français. La première échelle est l'état fédéral géré par le Premier Ministre. Les politiques et les buts du Premier Ministre sont exécutés dans chaque région par leur propre Direction régionale des affaires culturelles (DRAC), qui est « un service déconcentré du ministère de la Culture [...] avec à sa tête un directeur régional chargé de mettre en œuvre la politique culturelle de l'État en région »⁹³ : en gros, l'antenne du Ministre de la Culture plus localisée pour chaque région.⁹⁴ Elle « traduit la volonté du ministre »⁹⁵ en essayant d'équilibrer les subventions entre tous les départements ce qui veut dire qu'ils soutiennent plutôt les grands projets comme la Passe Culture. Le Premier Ministre soutient aussi des programmes plus spécifiques comme le Centre national de la chanson et des variétés et du jazz qui subventionne qui fournit « d'aides automatiques et d'aides sélectives » aux salles de concert « afin d'améliorer les conditions d'exercice des activités du secteur du spectacle vivant de variétés et de favoriser le développement d'actions d'intérêt commun. »⁹⁶ On peut également recevoir des subventions des gouvernements plus locaux comme celui du département.⁹⁷ Cette échelle soutient plutôt des plus petits projets qui ne concernent que le département spécifique.

Cependant, bien que les structures départementales dépendent sur ces subventions pour fonctionner et pour maintenir leurs prix bas, on voit que l'état dépense de moins en moins d'argent pour ces services. Prenons par exemple le MAAD93. Il n'a jamais reçu de l'argent de la DRAC, en partie parce qu'elle préfère soutenir plutôt les autres disciplines d'art outre la musique actuelle. Par conséquent, le MAAD93 est très dépendant sur les subventions du département de Seine-Saint-Denis qui a historiquement financé une grande partie du MAAD93. Cependant, le MAAD93 remarque que « [Le département de Saint-Denis] découpe des moyens » à travers des coupes budgétaires. Par conséquent, « dans le réseau du MAAD, il y a beaucoup de salles qui sont en difficulté parce que les villes, avec les coupes de subventions décident de ne plus financer la salle. »

⁹³ "La DRAC." *Ministère de la Culture*.

⁹⁴ Par exemple, la DRAC d'Île-de-France est celle qui pourrait donner de l'argent au MAAD93 et à Mains d'Œuvres.

⁹⁵ Pierrefiche et Boukoff. op. cit.

⁹⁶ "Centre national de la chanson et des variétés et du jazz." *Ministère de la Culture*.

⁹⁷ dans le cas du MAAD93 et de Mains d'Œuvres, le gouvernement de Seine-Saint-Denis.

Jose Andianoelison, assistant administration et comptabilité à Mains d'Œuvres, note cette même tendance. Mains d'Œuvres reçoit deux grosses subventions par année. Le premier du Conseil Départemental du 93 de Seine-Saint-Denis pour à peu près 75 mille euros par année. La deuxième est en deux parties, tous les deux financé par la région : une subvention de la DRAC pour environ 100 mille euros et une du conseil régional de l'Île-de-France pour environ 100 mille euros.⁹⁸ Bien que ces fonds soient plus variés que ceux du MAAD93, Andianoelison note que ce soutien, « Il baisse d'année en année, et ça a forcément un impact. Toute baisse. »⁹⁹

La raison pour ce manque de soutien est difficile à deviner, mais selon Andianoelison, « Je pense qu'il y a une politique culturelle de la région qui est différente. Et même s'ils ont envie, ils n'ont pas la possibilité parce qu'il y a une multiplication des lieux—de plus en plus des lieux et moins d'argent. »¹⁰⁰ Avec le nombre croissant des centres culturels à Paris en particulier, il devient donc plus difficile pour Mains d'Œuvres de se faire remarquer parmi ces lieux semblables, en particulier étant donné sa position à l'extérieur de Paris même. Spécifiquement, Andianoelison explique que l'état suit « une habitude un peu plus française de mettre en valeur et de donner plus d'argent aux lieux plus [institutionnalisés], entre guillemets. »¹⁰¹ Par conséquent, le système est « très centralisé, »¹⁰² ce qui veut dire que les lieux périphériques ont des problèmes. Andianoelison explique que « on est autour de Paris. À Paris il y a déjà plein de trucs qui sont déjà subventionnés beaucoup. Du coup, c'est très difficile d'avoir une visibilité qui permet d'être subventionné plus. »¹⁰³ Le résultat est une politique qui cible ces structures importantes autour de Paris, ce qui auront des effets concrets sur le fonctionnement de ces lieux et ensuite sur la scène parisienne globalement.

iii. Les effets sur les structures départementales et les changements dans la scène indépendante qui les suivent

Cette politique donne lieu à un effet domino qui change plusieurs structures dans la scène indépendante. Commençons avec les problèmes auxquels les structures départementales doivent faire face à cause de ces coupes budgétaires et comment ils donnent lieu aux changements administratifs. Notamment, ces coupes budgétaires ont un impact très prononcé sur les ressources humains des structures départementales et des réseaux qui les soutiennent. Par exemple, après qu'un des salariés du MAAD93 ait parti il y a six mois, ils ne pouvaient pas les remplacer à cause du manque des fonds.¹⁰⁴ Par conséquent, l'association devient de

⁹⁸ Entretien avec Jose Andianoelison. Le 15 mai 2019 (voir annexe G)

⁹⁹ *ibid.*;

¹⁰⁰ *ibid.*;

¹⁰¹ *ibid.*;

¹⁰² *ibid.*;

¹⁰³ *ibid.*;

¹⁰⁴ Pierrefiche et Boukoff. *op. cit.*

plus en plus dépendante sur les « services civiques » : des postes subventionnés par l'état ouvert seulement à certains endroits financés par l'état. Cette solution marche au court terme parce que l'association ne doit payer qu'un quart de leurs salaires, ce qui leur permet de remplir facilement des postes. Cependant, un service civique peut seulement y rester pour dix mois au maximum, ce qui veut dire que la composition de l'équipe change souvent. De plus, ces postes sont seulement ouverts aux jeunes français qui ont moins de 26 ans, ce qui veut dire qu'ils manquent parfois d'expérience professionnelle et exigent un peu d'entraînement, ce qui peut être difficile à gagner quand on n'est là que pour dix mois au maximum. Similairement à Mains d'Œuvres, l'administration dépend fortement sur le travail de leurs quinze services civiques. Normalement chaque pôle consistait en une équipe d'un référent et plusieurs services civiques. Cependant, à cause de la situation troublante économique de Mains d'Œuvres, on dépend de plus en plus sur eux pour les responsabilités des référents. Par exemple, après le départ du référent du pôle spectacles vivants, une des services civiques a dû s'occuper du pôle toute seule : une responsabilité qui a dû être transférée au directeur de Mains d'Œuvres après son départ.¹⁰⁵ En gros, ce resserrement monétaire donne plus de pression sur les équipes de ces lieux, ce qui rend les lieux difficiles à maintenir.

Il y a également un effet sur la programmation. Selon Andianoelison, il est devenu plus difficile de faire les événements parce que les fonds deviennent de moins en moins fiables. Par exemple, si on programme tous les événements pour l'année au début de l'année avec un budget de 300 mille euros mais on ne reçoit que 200 mille, il faut restructurer la programmation tout de suite, ce qui veut dire souvent annuler les événements déjà planifiés. De plus, les subventions n'arrivent pas toujours sur le compte d'une manière rapide et en les attendant, Mains d'Œuvres peut se trouver en dette. Andianoelison explique « La problématique des subventions en générale, c'est que les subventions ne sont pas régulières. C'est qu'elles tombent une fois pendant l'année. Et du coup, nous sommes une programmation qui est très chargée, on ne peut pas suivre forcément le budget avec la trésorerie »¹⁰⁶ et quand ces subventions deviennent de plus en plus petites, il devient de plus en plus difficile de créer une programmation fiable.

Le risque de ces changements intérieurs pour est énorme ces lieux. Dans les pires cas, cette baisse des subventions veut dire une disparition des réseaux entiers, comme dans le cas du Réseau musiques 94, le réseau de musique actuelles pareil à Val de Marne qui a dû fermer définitivement face aux contraintes budgétaires.¹⁰⁷ De plus en plus on voit aussi que les salles et les centres culturels individuels ferment aussi à cause de ces changements radicaux monétaires.

Même pour les structures qui restent ouvertes, il faut souvent faire des sacrifices soit qui font mal à la rentabilité, soit qui font mal à l'esprit du business. En gros, il y a deux options. Dans un premier temps, on peut adopter des moyens plus rentables pour faire plus d'argent afin de compenser pour ces coupes

¹⁰⁵ Observé dans le cadre de notre stage à Mains d'Œuvres.

¹⁰⁶ Andianoelison. op. cit.

¹⁰⁷ Pierrefiche et Boukoff. op. cit.

budgétaires. Ces coupes de subventions mettent ces lieux municipaux ou associatifs plus en concurrence avec des lieux privés, ce qui exige que ces institutions repensent leur modèle économique. Ils finissent souvent par utiliser les mêmes techniques que font les salles de concert privées parisiennes pour gagner leurs profits, c'est-à-dire une augmentation des prix à tous les niveaux. Largement, cela veut dire que le nouveau but devient « d'en changer et de la rendre profitable, donc d'en faire un lieu de commerce aussi »¹⁰⁸ en louant des studios chers et en augmentant les prix des places. Cependant, cette nouvelle focalisation sur la rentabilité sacrifie une partie de l'esprit de ces lieux. Cette tendance touche à un élément symbolique particulièrement important aux lieux liés à la musique indépendante : une perte d'authenticité. Selon le MAAD93, les structures départementales comme Mains d'Œuvres sont plutôt « des lieux qui partent aux principes qu'ils veulent vraiment promouvoir la création qu'ils veulent accompagner les jeunes artistes pour qu'ils puissent répéter. »¹⁰⁹ Donc, ils voient souvent cet effort vers la rentabilité comme s'aveugler à l'aspect artistique en faveur de l'aspect commercial.

Dans un deuxième temps, on peut restructurer le modèle administratif face à ces nouvelles pressions budgétaires. Voici plutôt le plan que tente les centres culturels comme Mains d'Œuvres : une reconsidération de leur approche entière.

Les coupes budgétaires touchent chaque aspect et chaque événement, donc il faut faire partout des décisions. Par exemple, Anaïs Garcia du MOFO explique que « On n'a plus le même budget, donc on ne peut pas programmer les mêmes groupes. Donc eux, ils ont pu programmer les groupes plus importants, plus connus que moi [...] je suis vraiment allé dans le côté de la découverte de fond. »¹¹⁰ Sa focalisation plus sur l'élément de la découverte s'est manifesté à travers des spectacles interdisciplinaires et aussi une emphase plus prononcée sur la musique du monde. Par exemple, l'édition du festival en 2019, des 22 groupes, seulement dix était français. Les restes venaient des pays variés tels que la Thaïlande, l'Italie, l'Allemagne, et le Canada. Garcia explique que « C'est un festival français mais qui en tout cas depuis deux ans s'identifie comme un festival français qui fait venir pas mal de groupes de l'international. Donc, il y a les deux. »¹¹¹ Ces petites adaptations peuvent les permettre à maintenir ce type d'événement d'une manière plus fiable ; cependant, il faut aussi les changements plus fondamentaux pour assurer le succès de Mains d'Œuvres au futur.

Plus globalement, Mains d'Œuvres commence à restructurer son modèle économique entier dans un processus appelé « La Refondation. » Cette restructuration est encore à ses débuts, mais il s'agit largement de l'adoption d'un nouveau modèle d'accompagnement artistique. Si vitaux qu'ils puissent être pour les jeunes artistes sans ni réseau ni ressources, les résidences compréhensives au long terme qu'offre

¹⁰⁸ Pierrefiche et Boukoff. op. cit.

¹⁰⁹ Pierrefiche et Boukoff. op. cit.

¹¹⁰ Garcia. op. cit.

¹¹¹ Garcia. op. cit.

Mains d'Œuvres actuellement devient presque insupportables sans le soutien de l'état.¹¹² Andianoelison explique « On n'arrive pas à gérer l'accompagnement artistiques. Il n'y a plus de lieux qui font l'accompagnement comme nous. Tout ça coûte beaucoup d'argent et ce modèle n'existe presque plus. Et du coup, c'est un modèle qu'on a envie de changer. »¹¹³ En offrant, Mains d'Œuvres voit la Refondation comme un moyen d'« avancer dans le temps comme les autres »¹¹⁴ et de suivre cette tendance dans les autres structures départementales.

Deux grands effets sur la scène indépendante commencent à prendre racine à cause des fermetures et des changements administratifs des structures départementales. Le premier résultat est similaire au changement structurel du streaming : une exigence pour plus d'autonomie professionnelle chez les artistes émergents. Entre les centres culturels qui ferment, ceux qui font payer plus, et ceux qui offrent moins d'accompagnement, on voit qu'il y a moins de soutien pour des musiciens débutants. Le MAAD93 explique que c'est « Une perte pour des artistes locaux » en particulier parce que « Il n'y a pas moins d'artistes qu'avant, mais il y a moins de moyens de se faire reconnaître, de travailler avec des salles. »¹¹⁵ Étant donné les craintes et les manques de ressources qu'on a déjà discuté en relation des services de streaming, on voit que la disparition des structures départementales aggrave cette pression sur l'autonomie artistique de tout gérer eux-mêmes, même s'ils manquent de ces compétences dans certains domaines.

De plus, cette politique prend pour cible les endroits à l'extérieur de Paris, ce qui cause une centralisation de la scène plus à Paris même. Bien que les centres culturels aux banlieues parisiennes aient eu auparavant des ressources uniques, pas chers, et pas facilement disponible ailleurs, ces coupes veulent dire que ces lieux perdent leur avantage, ce qui donne lieu à une centralisation de la scène parisienne. Même pour les groupes qui viennent des banlieues, il devient de plus facile de trouver du succès et d'accompagnement à Paris. Ce phénomène touche également les autres acteurs dans la scène parisienne. Notamment, les publics sont aussi attirés de plus en plus à Paris. Dans les cas des structures départementales qui imitent plus les salles parisiennes, c'était souvent les prix bas qui ont attiré les spectateurs parisiens avant, donc les l'augmentation des frais poussent les spectateurs à choisir les salles parisiennes. Les lieux comme Mains d'Œuvres restent des modèles pour la découverte dans la scène indépendante ; cependant, l'emphase sur la rentabilité veut dire que tels endroits deviennent de plus en plus rares. Cette même pression touche aussi aux gens investis dans la scène indépendante. De temps en temps, les salariés de ces structures suivent cette tendance vers les lieux profitables, un effet domino qui contribue à cette localisation parisienne. On voit un tel exemple dans l'histoire de Mains d'Œuvres. Charlie Boyer explique ce phénomène en racontant l'origine du Point Éphémère, une salle de concert parisienne ouverte en 2004 qui offre aussi des résidences artistiques :

¹¹² Andianoelison. op. cit.

¹¹³ *ibid.*;

¹¹⁴ *ibid.*;

¹¹⁵ Pierrefiche et Boukoff. op. cit.

« Il y avait moins de concerts [à Mains d'Œuvres], ils ont fait des travaux et puis le patron d'ici a ouvert le Point Éphémère. Et du coup, le programmeur de Mains d'Œuvres à l'époque est parti au Point Éphémère et du coup des mêmes groupes se sont mis à jouer, des groupes intéressants, ont joué beaucoup plus souvent au Point Éphémère et du coup le public qui vivait à Paris a dit "Aller à Saint-Ouen, c'est beaucoup trop loin. On va aller à Paris à Point Éphémère." Du coup je pense que les gens sont devenus moins intéressés par ce que se passe à Mains d'Œuvres. »¹¹⁶

Autrefois capable d'offrir des services uniques pour accompagner et diffuser les jeunes musiciens, les structures départementales font face actuellement à un nouveau modèle politique qui menace leur existence, leur soutien, et leur succès. Avec moins de ressources, ils ont encore une niche dans la découverte de la musique cachée, mais on note que les changements administratifs veulent dire souvent que la scène parisienne recule de plus en plus de la banlieue et laisse plus de jeunes artistes sans infrastructure pour se gérer.

Conclusion

Dès sa naissance en réaction aux labels majeurs, l'autonomie a été au cœur de la scène indépendante. Les membres de cette scène continuent à se réunir autour d'une vision d'authenticité artistique : être indépendant n'est pas seulement un choix par nécessité pour ces artistes, mais plutôt une identité qui les enracine dans une communauté qui partage les mêmes valeurs. Donc, il est nécessaire d'examiner si cette idée d'autonomie joue le même rôle dans la scène indépendante actuelle face à un nouveau paradigme à plusieurs facettes.

On retourne donc à la problématique : Comment l'idée d'autonomie dans la scène indépendante parisienne change-t-elle face aux changements culturels, technologiques, et politiques ? À travers ces trois angles, on voit deux grandes tendances qui nous mènent plus proches à une réponse : une exigence accablante pour l'autonomie financière chez les artistes, mais également un renforcement des communautés identitaires autour de l'authenticité de l'autonomie.

Quant à l'autonomie exigée du marché, il y a de la pression sur ces artistes de se gérer afin de suivre les demandes du marché, même si les structures de la scène offrent de moins en moins de support. Les services de streaming ont établi un marché accéléré où la musique sert comme un outil clé de promotion si on voudrait faire sa vie à travers la musique. Par conséquent, des labels indépendants ratent à rivaliser des majeurs dans le nouveau modèle économique, et des artistes ont moins de ressources disponibles pour se gérer financièrement. Également, parce que l'état limite les capacités des structures départementales, ces

¹¹⁶ Boyer. op. cit.

structures ont de plus en plus de difficulté à aider des artistes émergents. Le résultat est une nouvelle autonomie qui exige un maximum de ces artistes et qui les fait sentir dépassés dans un marché complexe, ce qui pourrait menacer cette idéalisation d'autonomie.

Cependant, bien que les désavantages de l'autonomie soient plus évidents maintenant que jamais, ce qui est surprenant est que la scène indépendante continue à la valoriser grâce au deuxième changement majeur : le renforcement de la communauté. Spécifiquement, ce n'est pas la définition d'authenticité comme enracinée dans l'autonomie qui a changé, mais plutôt l'opinion publique de la langue française et la structure de ces communautés. Auparavant représentation de l'héritage français musical commercial et des majeurs, la langue française agit maintenant comme un refuge de la dominance d'anglais, ce qui permet cette scène fondamentalement française de réclamer cet élément de leur identité. Cette revendication de l'identité française ne veut pas dire que la scène se ferme ; en fait, l'élément de la découverte encouragé par des services streaming signifient une ouverture de la scène aux autres pays et genres musicaux. Le résultat est une scène avec une identité même plus forte et avec un effet même plus large, tout basé sur l'idée de l'autonomie comme essentiel à la musique authentique.

Ces deux tendances presque contradictoires suggèrent que l'idée de l'autonomie elle-même n'a pas changé, mais les systèmes et les structures fondamentaux de la scène s'adaptent afin de maintenir ce sentiment d'une communauté exclusive authentique. Ces sous-cultures s'adaptent toujours parce qu'il y aura toujours une culture « mainstream » contre laquelle il faut lutter : soit les variétés françaises des années 1980s, soit l'impérialisme anglo-saxon des années 2010s. La scène indépendante parisienne actuelle a semblé trouver sa niche malgré les difficultés ; cependant, il sera intéressant de voir qui sera la prochaine cible contre laquelle il faudra agir. Comme plateforme de diffusion, est-ce que Spotify est immunisé à cette opposition ? Ou est-il possible que la scène indépendante commence à le voir aussi comme une menace à l'autonomie ? Serait-il possible que l'équilibre entre le français et l'anglais soit perturbé encore pour que le français devienne encore la langue de commercialisme ? Peu importe les détails de cette nouvelle réaction, il est clair que la communauté des autonomes sera là pour la suivre grâce à leur solidarité qui évolue avec la scène elle-même.

« Wherever » par Halo Maud nous a offert des paroles sombres, racinées dans des contradictions frustrantes qui ont reflété celles de la scène indépendante. Bien que ces contradictions ne soient pas complètement résolues, il est également important de reconnaître comment la solidarité inhérente à la scène indépendante rend ces contradictions plus faciles à aborder. Donc, il est approprié de citer une autre de ses chansons, pertinemment nommée « À la fin, » de laquelle les paroles reflètent ce sentiment communautaire qui donne espoir à la scène indépendante parisienne :

*Lions nos âmes, nos corps, nos trésors
Mais restons libre, encore, soyons plus forts
Plus fiers qu'hier*

« À la fin, » Halo Maud¹¹⁷

¹¹⁷ Halo Maud, "À la fin." Track 3 sur *Du pouvoir*, Halo La Nuit, 2018, Spotify.

Annexe

A. Entretien avec Marjorie Fristot, éditeur du webzine Le Bombardier le 11 avril 2019

TEDDY WANSINK :

Qu'est-ce qui rend unique la scène indépendante française ?

MARJORIE FRISTOT :

En France, on a plein d'influences. On a une histoire française musicale avec toute la variété française, tout ce qui est Serge Gainsbourg, tout ça qui est déjà phénoménal. Donc, ça inspire aussi de ce qu'on a sous la main. Je pense aux anglo-saxons. Je pense à Étienne Daho qui est aussi pas mal à inspirer Angleterre qui a ramené ça en France. Voilà le but de la scène française c'est un peu d'aller piocher à gauche à droite dans les influences. Et tu vois qu'il y a de plus en plus de transfert entre la France et Québec. Que ça se fait de plus en plus.

TEDDY WANSINK :

Pourquoi est-ce qu'il y a plus de transfert maintenant entre Québec et France ? Est-ce que c'est à cause d'Internet ?

MARJORIE FRISTOT :

Internet, il faut faire attention parce que c'est un flou énorme d'information. Il y a des gens passionnés qui du coup vont faire une sorte de se renseigner de faire des nouvelles choses. Et il y a des gens stressants, on peut dire complètement noyés qui vont se contenter de celui leur propose Spotify et ça va leur aller comme ça. Chacun fait ce qu'il veut. Mais oui, je pense qu'Internet, c'est une belle porte ouverte justement les gens peuvent faire remarquer s'ils sont de France, de Québec, d'Angleterre, de n'importe où.

TEDDY WANSINK :

Pourquoi est-ce que ce rapport commence à développer maintenant et pas il y a dix ans ?

FRISTOT :

Ça c'est quelque chose que je remarque déjà depuis quelques années, que tu as un renouveau de la langue française dans la scène française. C'est qu'avant les gens se disaient « Si on veut s'exporter, il serait mieux de chanter en anglais, etc » et alors on voit que ce n'est pas forcément le cas. On a plein qui chantent en français qui arrivent à s'exporter très bien. Parfois on peut être un peu fatiguée parce que ça peut-être un

peu espèce de pop électronique chanté en français, les trucs qui sont fait très très bien, et des autres sont peut-être pour plaire un maximum de personnes mais du coup, c'est peut-être un peu trop lisse.

[...]

Il faut faire attention avec la radio en France parce que c'est un média qui a des quotas. Ils doivent programmer un certain nombre de chansons qui sont en français pendant la journée. Et tout ça contribue au fait que les gens se disent « Si on chante en français, finalement, on ne peut pas peut-être faire des grandes tournées à l'international, mais on peut passer au radio. » La radio il y a 20 vingt ans, c'était génial pour découvrir des nouveaux artistes et pour découvrir des nouveautés et d'écouter les albums en premier, mais il est devenu beaucoup moins le cas aujourd'hui. Ça ne va pas être l'exclusivité comme avant. Maintenant, on a un intérêt à multiplier les sources. Si tu veux écouter la radio pourquoi pas, mais tu as aussi intérêt sur Internet, aller voir les derniers festivals pour vraiment avoir un sens de panorama de ce qui se passe aujourd'hui.

TEDDY :

Comment est-ce que Spotify a changé le fonctionnement de la scène indépendante ?

FRISTOT :

Tu as deux types de musiciens. Tu as des musiciens qui sont très contents de diffuser leur musique plutôt gratuitement sur Spotify parce qu'ils sont accessibles et c'est comme ça qu'ils font découvrir, en sachant que ce n'est pas comme ça qu'ils vont vivre. Ce n'est pas grâce à Spotify qu'ils vont vivre de leur métier. Et tu as les autres qui vont essayer d'en vivre qui peut-être vont utiliser les plateformes digitales comme Spotify, mais on propose aussi au public d'acheter soit un disque, soit un vinyle. Tu as les cassettes qui revient dans certains labels indépendants depuis 10-15 ans. Donc tu as ces deux approches : la musique un peu gratuite, un peu accessible par tout. Ça va se passer plutôt sur Bandcamp ou tu vas acheter les morceaux digitaux ou acheter les vinyles sur tu veux soutenir l'artiste.

Maintenant, la sortie d'EP et d'albums, c'est encore une fois avec Internet, ces plateformes, toute l'industrie de la musique a changé. Toute l'industrie de la musique a changé. Ça veut dire qu'il y a dix, quinze ans, un musicien pouvait espérer sortir un album et avoir des royalties au-dessous et d'être payé de ces compositions. Maintenant, l'album, l'EP, ça va être plutôt un objet de promotion, est c'est ça que va leur permettre de faire des dates, pour faire des tournées et des festivals. Et c'est grâce à ces dates, à ces

tournées, à ces festivals qu'ils vont pouvoir en vivre. Ce n'est plus grâce à l'album. L'album va les permettre de rencontrer son public, mais ce qui va le nourrir, c'est les concerts qu'il va faire. [...] rap aussi [...]

Avant, il y a dix, quinze ans, tu peux avoir un artiste qui allait sortir un album tous les deux, trois ans. Prendre un an pour le composer, pour le jouer en studio, pour enregistrer, un an tournée, et un an de vacances. C'est en général tous les trois ans. Maintenant quand tu regardes le rap français ou [les groupes comme] Kokomo qui ont sorti deux albums dans deux ans et demie. C'est une période très restreinte. Le rap c'est pareil. Lomepal sort un album quasiment tous les ans. Et c'est pour ne pas être oublié du public, pour être toujours là sur Spotify, pour pouvoir continuer de faire des dates. Le marché va plus vite. Il y a plus de sorties, mais même les artistes commencent à sortir plus d'albums sur un temps relativement plus court pour continuer à tourner.

TEDDY :

Pourquoi est-ce qu'on a besoin d'un tel magazine en 2019 ?

FRISTOT :

Il y a toute une micro-économie des webzines. Les webzines quand on est écouteur de musique. Si tu te dis que les suggestions de Spotify te conviennent tout à fait, tu peut-être n'auras pas besoin du Bombardier ou d'un autre webzine. Les webzines, c'est la pierre angulaire de toute une petite économie de cette scène super-indépendante. Et les webzines permettent à des personnes un peu plus connaisseurs, un peu plus passionnées, de découvrir les artistes avant qu'ils soient vraiment connus du public. Des artistes qui sont vraiment à leur début. Moi je sais que, j'ai une tonne de premiers groupes un peu en mode en train de se former. « Il y a trois mois on a enregistré un single, est-ce que tu peux parler de nous ? » Bon, moi j'essaie moi-même de faire un sort au moins un EP, au moins quelque chose de construit qui a un message parce qu'en plus ça fait un titre. Aujourd'hui c'est très pauvre mais au moins un EP qui a une affaire visuelle ou au moins un album pour avoir de la matière mais c'est vrai qu'aujourd'hui quand tu peux autoproduire, quand tu peux enregistrer tes maquettes, ton EP, ton album pratiquement tout seul, ça se fait de plus en plus.

[...]

Le MOFO, en termes de programmation, est très riche et très diversifié. Il n'est pas du tout à l'écoute des standards de radio que je pourrais te dire auparavant. Il y a vraiment tout, il y a vraiment des petits groupes qui viennent de Bulgarie, de je ne sais pas où.

[...]

TEDDY :

Pourquoi penses-tu que de plus en plus groupes chantent en français ?

FRISTOT :

Moi, je vois beaucoup de musiciens qui chantent en anglais qui me disent « Je chante en anglais parce que, comme ça, j'ai l'impression que les gens ne font pas attention aux paroles et du coup, mes paroles sont un peu directement plus légers » [...] Le français permet de passer les messages plus facilement qu'en anglais [...] Il y a un mec qui se protège un peu. J'ai entendu un musicien qui a dit « Moi, je chante en anglais parce que comme ça, je sais que ma mère ne me comprendra pas. » J'ai beaucoup aimé cet argument. Mais je pense que ça dépend vraiment de l'éducation musicale.

WANSINK :

Est-ce qu'il y a une réception différente des groupes français qui chantent en français versus ceux qui chantent en anglais ?

FRISTOT :

Oui, je pense. Un très bon exemple est mon meilleur ami qui a vraiment du mal à écouter les chansons qui ne sont pas chantées en anglais. Pourtant il est français et tout, mais il a vraiment du mal à écouter les chansons en français et du coup il va préférer des sonorités un peu plus américaines. Et oui, c'est encore une fois une affaire d'habitudes.

B. Entretien avec Anaïs Garcia, programmatrice du Festival MOFO le 1^{er} avril 2019

WANSINK :

Quelle est la mission du MOFO ?

GARCIA :

La place à jouer, c'est un éclectisme, c'est une découverte des groupes, nous avons ce côté un peu avant-gardiste. Moi, depuis 2 ans, c'est vraiment être décomplexé de différents styles. Cela peut-être du rock, de la musique électronique, la musique du monde. Il y a aussi la danse cette année [...] Moi je le vois vraiment comme un festival décomplexé de ça qui ne suit pas exactement les actualités musicales ou des sorties des disques [...] Ce qui existait déjà MOFO, c'étaient vraiment un festival indépendant faisaient bien des groupes de partout dans le monde. Il y avait ce côté très défricheur.

WANSINK :

Comment est-ce que les changements dans la scène indépendante ont influencé ton travail ?

GARCIA :

Il y a toujours des styles et des modes, mais c'est toujours resté quand même musique rock indépendante avec un côté très électronique. Je sais qu'à l'époque de Benoit Rousseau, c'était plus queer. Il y avait cette envie de mettre en avant la scène queer.

WANSINK :

Pourquoi est-ce qu'on a besoin d'un tel festival en 2019 ?

GARCIA :

C'était complet cette année et l'année dernière parce que ce n'était pas cher, parce que c'était de la découverte, parce que le lieu, il dégage quelque chose de très festival. C'est un festival dans une ville, mais ça dégage une ambiance de festival même si c'est dans une salle parce que c'est très grand, parce qu'il y a pleine de salles et d'ambiances différentes [...] Ça fait découvrir les artistes étrangers.

WANSINK :

Comment est-ce que le Festival MOFO se distingue ?

GARCIA :

Il apporte vraiment une ouverture, un éclectisme, et être sûr qu'on ne va pas forcément connaître la programmation mais qu'on va découvrir des choses ... Côté de la découverte, d'ouverture d'esprit, et de chaleureux.

WANSINK :

Qu'est-ce que tu as changé comme programmatrice ?

GARCIA :

On n'a plus le même budget, donc on ne peut pas programmer les mêmes groupes. Donc eux, ils ont pu programmer les groupes plus importants, plus connus que moi. Moi, je pense que je suis vraiment allé dans le côté de la découverte de fond. Après peut-être, l'élément de musique du monde un peu plus, mais je ne pense pas parce qu'ils l'ont fait aussi à l'époque.

WANSINK :

Est-ce que l'anglophonie devient de plus en plus populaire dans la scène indépendante ?

GARCIA :

Il y a un retour de chanter en français dans les dernières années. Si tu regardes, il y a beaucoup de groupes qui sont vraiment dans le mainstream qui sont vraiment des groupes qui chantent en français (comme La Femme, les Pirouettes). Ce qui marche en ce moment, c'est la pop électronique qui chante en français [...] Mais dans la musique indé, c'est plutôt l'anglais je pense.

WANSINK :

Pourquoi est-ce qu'il y a un retour de la francophonie maintenant ?

GARCIA :

C'est des phénomènes de mode qui ne sont pas trop explicables. C'est comme le retour de la mode des années 90s. C'est les gens qui déclenchent des choses, et puis ça marche et puis des autres gens suivent. C'est des retours en arrière.

WANSINK :

Est-ce qu'il vient d'une volonté pour protéger la langue française ?

GARCIA :

Non, je ne pense pas parce que la langue n'est pas forcément très protégée dans les paroles même dans le rap. Ce n'est pas le vieux français qui est utilisé.

WANSINK :

Est-ce que les groupes anglophones et francophones sont reçus différemment dans la scène parisienne ?

GARCIA :

Pareil. C'est les groupes des mêmes réseaux, de la même scène. Ce n'est pas comme un groupe qui chante en français est tout nul et un groupe qui chante en anglais est trop bien.

WANSINK :

Quel est le rôle d'Internet dans l'organisation du MOFO ?

GARCIA :

C'est un rôle primordial. Surtout Facebook et les réseaux sociaux en général, Instagram, c'est comme ça qu'on voit qui va à quel concert. Il y a des groupes qui partagent beaucoup—pas seulement des actualités mais aussi pour les sorties des discs. C'est primordial. Ça se passe même au-dessus des flyers et des affiches pour moi.

WANSINK :

Est-ce que le MOFO s'identifie comme un festival français ?

GARCIA :

C'est un festival français mais qui en tout cas depuis deux ans s'identifie comme un festival français qui fait venir pas mal de groupes de l'international. Donc, il y a les deux.

WANSINK :

Quel est le rôle de l'idée d'authenticité dans le fonctionnement du MOFO ?

GARCIA :

Il n'y a pas de majeurs dans les groupes. Ce n'est que des labels indépendants ou des labels tous petits ... Je ne sais pas si c'est plus authentique mais en tout cas c'est ce que je recherche et ce que le public recherche. Ça donne une musique qui me semble plus intéressante de groupes qui se débrouillent par eux-mêmes ... Ça va plus loin, c'est plus original, il y a plus de recherches dans la musique.

WANSINK :

Comment est-ce que la culture française valorise la musique indépendante ?

GARCIA :

Ça apporte des choses qui sont plus originales, qui vont plus loin. Il n'y a pas de limite de productivité, donc il y a des labels qui peuvent produire en petit nombre ou en grand nombre, plusieurs de disques, plusieurs fois par an ou juste une fois tous les cinq ans. Ils ne sont pas tenus de respecter des contrats des règles, donc c'est vraiment juste la création toute part. On peut aller chercher sur Internet, ça offre une multitude de possibilités. Il y a des milliard disques qui sont mis en ligne par un label ou par un groupe qui ne sont pas forcément de cote monétaire derrière. Ça peut avoir des titres de vingt-cinq minutes.

C. Entretien avec Charlie Boyer, musicien de Yeti Lane (le 10 avril 2019)

WANSINK :

Est-ce que vous pouvez me raconter l'histoire brève de Yeti Lane ?

BOYER :

Ça a commencé sur les ruines d'un autre groupe que tu connaissais peut-être qui s'est appelé Cyann & Ben. On était quatre musiciens dedans. Ben chantait et il y avait une chanteuse qui s'appelle Cyann qui a quitté quand nous étions au milieu d'enregistrer un disque. On avait envie de continuer, nous avons encore des choses à faire ensemble. Donc on a décidé de continuer tous les trois. Nous avons décidé de changer le nom. Donc, on est devenu Yeti Lane et sur les premiers morceaux qu'on a enregistré, on a voulu faire évoluer la musique. Le premier album de Yeti Lane est vraiment différent de ce qu'on fait maintenant par exemple. Et petit à petit la musique a évolué, il y a un des musiciens qui a quitté pour ses aventures. Et on a continué en duo depuis 2009. Donc ça fait presque dix ans.

[...]

WANSINK :

Est-ce que vous êtes inspirés par la musique française ?

BOYER :

J'écoute un peu de musique française, mais finalement, c'est assez peu en proportion par rapport à tout ce que j'écoute comme musique. On écoute un petit peu plus maintenant de musique française qu'il y a dix ou quinze ans. C'est dans la culture mais aussi dans la production de la musique anglo-saxon, c'est que la voix, ils l'aperçoivent plus comme un instrument au premier abord. Certains artistes vont avoir des textes, donc là ils vont vraiment faire un effort de comprendre. Alors qu'en français, dans la tradition, la voix est toujours très très forte. Du coup, en français, toute de suite on a le texte, les paroles, et la musique est derrière. Et c'est pour ça qu'à part quelques artistes, en générale, on a plus tendance à l'époque à écouter de la musique anglaise.

WANSINK :

Est-ce que vous vous sentiez fier de l'héritage musical français ?

BOYER :

En découvrant les nouveaux groupes faisant la recherche, on se rend compte qu'il y a aussi une vraie scène underground en France dont on est vachement moins parlé.

WANSINK :

Qu'est qui a motivé le changement vers le français dans votre dernier album ?

BOYER :

Il y a eu plusieurs raisons. Ça retouche un petit peu sur ce que je disais tout à l'heure. On était adolescent dans les années 90s et du coup la musique qu'on a écoutée, il y avait beaucoup de Pavement, Nirvana, tous ces groupes-là. Finalement, je pense que c'est ça qui est au-dessous. La musique rock indépendant, c'était Angleterre. À l'époque dans le rock indépendant, ce n'était pas très bien vu de chanter en français parce que ça faisait penser à plein de choses pas très appréciées, ce qu'on appelle la variété française. Souvent les groupes qui ont essayé de mettre le français dedans, il y a eu très peu pour qui ça a marché.

Petit à petit les mentalités ont évolué. Depuis une dizaine d'années, de plus en plus de groupes font de la musique d'influence anglo-saxon mais avec des textes en français. Parce que maintenant, ils s'en fou. Maintenant, c'est tout à fait accepté. Je pense qu'il y a beaucoup moins de groupes qui chantent en anglais maintenant en France qu'en français. Depuis cinq ans, tous les groupes qu'on connaît, des amis et tout à Paris ou en France, presque tout le monde chantait en anglais avant et se sont mis à chanter en français depuis cinq ans.

Ici, en générale, les gens ne parlent pas trop bien anglais en France. Du coup, c'est un peu une pudeur. Tu te caches en anglais. Tu te caches des textes, des jugements des gens sur ton écriture, sur la qualité de texte. Il y a une tradition où les gens vont plus écouter la mélodie, la timbre de la voix vraiment des paroles en anglais. Comme je disais, il y avait un petit effort à faire pour vraiment comprendre le sens. Donc quand tu chantes en français, les gens vont penser toute de suite « Ah, c'est du français, qu'est-ce qu'il raconte ? De quoi ça parle ? Est-ce que c'est bien écrit ? » Du coup, en chantant en anglais il y avait la fois la tradition du rock anglo-saxon. Et puis je pense pour Yeti Lane, il y avait un petit peu de pudeur, se cacher derrière une langue différente. Nous avons tourné avec beaucoup de groupes anglo-saxons qui ont dit « Les gars, c'est bien mais c'est dommage. Vous êtes français. Il y a beaucoup de groupes de pop française qui chantent en français. Ça c'est bien. Pourquoi ne vous chantez pas aussi en français ? » Donc tous ces groupes se sont mis à faire des essais en français au même. Ça remet la timidité. Ça fait une boue de neige, un domino.

WANSINK :

Est-ce qu'il y a une pression de chanter en français ?

BOYER :

Je ne sais pas si c'est une pression. C'est vu de plus en plus du monde le faire. Il y a une pression quand tu es français et que tu passes d'adolescence et tu n'as plus envie d'être Kurt Cobain ou Stephen Magnus et tu dis « OK. On est Yeti Lane, on est français. C'est plus facile de parler dans notre langue maternelle. Et du coup si les gens l'aiment tant mieux, sinon tant pis. Ça va être comme ça quand même. »

WANSINK :

Est-ce que vous savez pourquoi ces changements ont commencé maintenant ?

BOYER :

J'ai l'impression que les goûts du public sont vachement moins pointus maintenant qu'il y a dix ans. Il y a dix ans il y a eu vraiment des scènes—post-rock, indie rock—et c'était assez fermé. Mais maintenant, sur Spotify tu peux écouter sur le même playlist tous les styles mélangés et du coup des gens sont moins dans les niches et c'est plus ouvert.

WANSINK :

Comment Internet a-t-il changé le fonctionnement de la scène ?

BOYER :

Il y a toujours les petites scènes underground comme dans le rock garage. Ça reste. Les gens sont très très fermés. Et ils écoutent leur style de musique, et ils écoutent des autres choses, mais quand ça concerne leur style de prédilection, ça ne change pas trop.

WANSINK :

Est-ce que ces scènes-là utilisent moins d'Internet ?

BOYER :

Non, je pense que c'est aussi des scènes très très vivantes avec des réseaux. Le punk c'est un bon exemple. Ça fait 30 ans ou plus que ça fonctionne comme ça. C'est vraiment des petits réseaux avec des fanzines, avec des gens qui communiquent se tiennent au courant des sorties des tout petits labels. Et du coup le public est très à l'affût de ce qu'ils font. Du coup, tu peux faire un concert de punk dans un réseau punk et personne ne va en parler quasiment. Par contre, tous les gens qui aiment cette musique vont venir. Les rock stoner, ça marche aussi comme ça. Nous avons des amis qui font du rock stoner, et c'est presque une famille

ça. Tous les groupes se connaissent, il y a des petites associations bénévoles qui organisent des concerts partout en France, partout en Europe.

WANSINK :

Est-ce que vous essayez d'offrir perspective française du rock ?

BOYER :

On faisait déjà une musique où on essaie d'être original—c'est un peu présomptueux, mais justement on ne veut pas se fermer dans un style. On veut mélanger beaucoup de choses qu'on aimait—du rock cosmique, ou krautrock allemand avec le rock psychédélique ou l'indie rock—on voulait mélanger un peu ces influences-là. Du coup, on n'a jamais essayé de se rapprocher volontairement d'une scène ou une direction particulière qui existait déjà. Le fait qu'on avait déjà cette mentalité-là en chantant en anglais, et ça ne veut pas dire qu'on va se rapprocher plus du style français en chantant en français. C'est la même musique, c'est juste la langue qui change. Les textes sont assez abstraits et difficile de comprendre le sens. Il n'y a pas de volonté.

WANSINK :

Est-ce que vous aviez une réception différente en chantant en français ?

BOYER :

Non. Les paroles sont toujours très difficiles à comprendre. C'est plus en anglais qu'en français, sur les sonorités, le sens profond du texte. Je pense que Ben doit savoir mais même moi, rarement je sais rarement exactement ce qu'il veut dire par-là. Et de plus, il est souvent noyé dans l'écho, dans des effets où on traite la voix comme un instrument quoi qu'il arrive. Donc on essaie que le texte soit compréhensible. Si tu écoutes du comprends, pas forcément tous les mots, mais une grande partie, mais c'est parce qu'on veut mettre en avant en tout cas. Du coup dans la presse, c'était signalé qu'il y avait un changement de langue, mais il n'y a pas eu vraiment une analyse du texte soit en France soit en Angleterre. Et comme je disais, c'est tellement au courant que les groupes se mettent à chanter en français. Ils ont dit « Voilà, c'est leur premier disque en français. » Et c'est tout. Et en Angleterre, finalement, il n'y a pas eu—c'est pareil. Ils n'ont plus cette culture de la musique dans sa globalité. « Voilà—c'est un groupe français, mais ils chantent en français sur ce disque-là. Oui » C'est normal. Et il n'y a pas eu du changement.

WANSINK :

Est-ce que le rôle du label a changé ?

BOYER :

Oui, complètement. Avec Yeti Lane, on a toujours travaillé avec des deux mêmes labels ici. C'est Clapping Music en France (mais c'est un label qui a arrêté son activité il y a 2 ans, donc ça n'existe plus) et Sonic Cathedral en Angleterre qui est un petit label qui est vraiment spécialisé dans le shoegaze et dans le rock scène général. C'est de plus en plus difficile pour des labels de rentabiliser un disque.

WANSINK :

Ces changements sont-ils à cause des majeurs ou d'Internet ?

BOYER :

C'est plus de la diffusion sur Internet parce que les majeurs étaient déjà là avant. Au début, ils ont piraté sur Napster et tout ça et ils téléchargeraient. Il y avait un moment où ils se sont mis à acheter légalement la musique sur iTunes. Donc, on a vu que ça commence à vendre sur Internet et après Spotify est arrivé et des gens ont fini à acheter. On voit qu'ils écoutent beaucoup, mais ça génère aucun argent pour des labels et pour l'artiste. Du coup, les CDs, ça roule beaucoup. Tu vends des vinyles aux fans et le reste, c'est symbolique, tout ce qui est diffusé sur Internet. C'est plus difficile pour des labels de fabriquer. Ça devient de plus en plus cher de fabriquer, c'est un objet etc. Il faut aussi les vendre, il faut aussi les distribuer.

WANSINK :

Comment est-ce que les labels adaptent à ces changements ?

BOYER :

Ils ne s'adaptent pas toujours. Clapping Music a décidé d'arrêter. Il en a eu marre. En Angleterre, il continue, il fait moins de sorties. C'est une toute petite économie. Ils font moins de pressage.

WANSINK :

Est-ce que ça change ce que vous faites aussi ?

BOYER :

Pour le dernier album qui est sorti, *l'Aurore*, et le précédent, *The Echo Show*, on est allé dans les vraies studios d'enregistrement avec des ingénieurs de son qu'on avait choisi pour nous aider à produire l'album. Celui qu'on est en train de terminer, on a enregistré ici à Mains d'Œuvres. On a loué et on a enregistré nous-même. On a loué une salle en bas.

WANSINK :

Quelles ressources sont disponibles dans ces studios-là qui ne sont pas disponibles à Mains d'Œuvres ? Et de l'autre côté, qu'est-ce qu'on gagne en étant ici ?

BOYER :

On a la salle de répétition ici depuis 2002. Ça fait longtemps. Donc tout notre équipement, toute notre matérielle est là. Avec le temps, nous avons acheté des micros et des matérielles d'enregistrement. Donc, pour nous c'était plus simple et moins cher de louer une autre audio qui serait avec meilleures acoustiques que la nôtre (parce que la nôtre n'est pas géniale) et juste de transporter nos instruments (ça nous prend deux heures) et de nous installer. Sinon, pour *l'Aurore*, nous sommes allés dans un studio au nord de Paris. C'est un ancien studio de vogue des années soixante où avaient enregistré Gainsbourg, Jacques Dutronc, et il y avait un enregistreur analogique à bande. C'est la première fois où on a pu enregistrer sur les bandes analogiques et une très vieille console avec un son particulier, pleins de micros qu'on n'a pas ici. Là on a vraiment enregistré avec du matériel bas de gamme, pas très chère. On n'a pas choisi la pièce parce qu'il a sonné bien, on a choisi la pièce parce qu'elle était à côté et elle n'était pas très chère. Le son est plus neutre à la prise qu'un son un peu plus coloré où on a enregistré l'album d'avant. Après le mixage, on peut toujours s'en faire des prises de son correct. Après le mixage on peut aussi recolorer d'une autre manière.

WANSINK :

Comment est-ce que votre lien avec Mains d'Œuvres a changé pendant des années ?

BOYER :

[Auparavant] C'était très très vivant, la scène ici. Une scène musicale indie rock, post-rock. Et il y avait des choses ultra-régulièrement. Même sans compter le fait qu'on était ici pour répéter, quand il y avait des groupes qu'on a aimé bien [...] Il y avait des groupes qui étaient très vivants. Après, il y avait des problèmes de voisinage et il y avait beaucoup moins de concerts ici. Donc il y avait moins de concerts, ils ont fait des travaux et puis le patron d'ici a ouvert le Point Éphémère. Et du coup, le programmeur de Mains d'Œuvres à l'époque est parti au Point Éphémère et du coup des mêmes groupes se sont mis à jouer, des groupes intéressants, ont joué beaucoup plus souvent au Point Éphémère et du coup le public qui vivait à Paris a dit « Aller à Saint-Ouen, c'est beaucoup trop loin. On va aller à Paris à Point Éphémère. » Du coup je pense que les gens sont devenus moins intéressés par ce que se passe à Mains d'Œuvres. Depuis qu'il y a eu des travaux, il y a eu moins de choses et quand il y a moins d'activité, c'est moins visible et il y a moins de fidélisation je trouve.

WANSINK :

Quel est votre lien avec le Festival MOFO ?

BOYER :

[...] Le festival MOFO a beaucoup changé. À l'origine, c'était lié à un groupe qui a été très investi dans MDO qui s'est appelée Herman Dune. Ils répétaient ici, ils étaient résident officiel. C'est un groupe qui était connu à l'époque et ils faisaient beaucoup de change avec la scène DIY et anti-folk New Yorkaise. Ils avaient une idée avec Benoit Rousseau, le programmeur à l'époque qui est maintenant le programmeur à la Gaité Lyrique, d'organiser un festival anti-folk [...] Il y avait vraiment toute cette scène indie, anti-folk. [...]

[Maintenant] Le style, c'est un peu ouvert. C'est un autre style de musique. Et maintenant, c'est un festival du rock au sens large mais ce n'est plus du tout cet indie rock et ce folk. [...] C'était moins ciblé sur un style de musique pointu comme c'était à l'époque [...] Il est devenu de plus en plus large.

WANSINK :

Quelle est la place d'un endroit comme Mains d'Œuvres dans la scène indépendante ?

BOYER :

C'est super important, les lieux comme Mains d'Œuvres. Si on n'avait pas eu Mains d'Œuvres à l'époque en 2002 pour répéter, nous étions permis de répéter, d'être prêt pour enregistrer notre premier album. Après on a répété pour des concerts, de savoir avoir un endroit où on pouvait aller n'importe quel moment avec nos instruments, surtout pour travailler avec le groupe à un prix abordable. [...] Ça reste toujours des tarifs qui sont abordables pour des musiciens. Je pense que tous les autres locaux de répétition sont plus chers que MDO ou pareil.

[...] [Le Festival MOFO] C'est un festival de découverte. Pour la ville, ce n'est pas des groupes très connus, mais ça permet aux gens de découvrir des choses.

D. Entretien avec Benjamin Caschera du label Almost Musique et de la Souterraine le 1^{er} mai 2019

WANSINK :

À quel besoin dans la scène indépendante est-ce que la Souterraine s'adresse ?

CASCHERA :

- + les artistes français qui chantent en français sont minoritaires dans la scène indépendante (en tout cas c'était largement le cas quand on a commencé il y a 5 ans), il leur fallait une vitrine
- + chanter en français était considéré comme ringard, il fallait rendre ça coule
- + on a très vite dû organiser des fêtes souterraines à Paris pcq il était impossible de trouver un lieu pour faire un concert pour un groupe pas connu qui chantait en français
- + pour les amateurs de musique, c'était assez complexe de digger de la nouvelle musique francophone

WANSINK :

Pourquoi est-ce que vous mettez emphase sur la musique francophone ?

CASCHERA :

- + GO LOCAL. Par souci d'authenticité, et aussi pcq on souhaite décoloniser la culture (la culture en France est largement influencée par l'impérialisme anglo-saxon). Beaucoup de créativité dans la scène francophone, puisque c'est un mouvement de fond, presque folk, de gens de tous les jours qui chantent dans leur langue maternelle en étant influencé par plein de chose - ça constitue presque une sorte de musiques créoles du futur

WANSINK :

Comment est-ce que la Souterraine s'adapte au rôle changeant des services de streaming dans la diffusion de la musique ?

CASCHERA :

- + depuis quelques mois, en partenariat avec Pschent, nous distribuons en digital sur les plateformes traditionnelles nos compilations. ça reste économiquement marginal, la rentabilité économique n'a jamais été notre question principale

WANSINK :

Comment est-ce que la Souterraine veut se développer dans le futur et quels sont les défis qui pourraient vous empêcher ?

CASCHERA :

+ construire une plateforme via un nouveau site largement remodelé, autre chose que notre bandcamp, pour documenter la scène underground francophone (on a commencé avec UNE VAGUE NOUVELLE sur youtube https://www.youtube.com/playlist?list=PLguYquhxNUO_cig6iZ3D2pYjOVFjO1xzc), produire plus de contenu, raconter notre histoire, on tente aussi de fédérer d'autres forces vives autour de nous pour contribuer à la cause, et puis aussi on recherche des financements, publics ou privés, pour payer ce nouveau site

+ sur les directions artistiques, élargir le spectre de nos recherches

« La grosse priorité pour nous c'est de trouver un financement pour notre futur site qui soit une super plateforme pour intéresser les gens à la chanson Souterraine et pour documenter les musiciens qui font cette scène que nous sommes en train de constituer. »

E. Entretien avec Thomas Kordézalp, musicien du groupe de punk GAFT le 14 mai 2019

WANSINK :

Pourquoi est-ce que vous chantez en français ?

KORDEZALP :

Je pense que c'est juste une question d'influence parce qu'en France, quand on écoute un peu de rock, 90% de ce que tu écoutes, c'est en anglais. [...] Pour moi la musique, si tu me donnes un truc de base, il est naturellement en anglais. C'est la langue dominante. Les chants d'église sont en latin, c'est normal. Le rock est en anglais parce que ça vient des États-Unis à la base. Mais après, c'est intéressant d'apporter autre chose au genre. Moi, personnellement, je suis vraiment fan des chansons qui sont dans des langues que je ne comprends pas du tout. [...]

WANSINK :

Est-ce que vous avez trouvé une réception différente parce que vous chantez en français ?

KORDEZALP :

C'est un truc qu'on nous dit « Vous chantez en français ? C'est rare. » Du coup, je ne pense pas qu'il y a un traitement différent, mais ce que je trouve drôle, c'est qu'on aime comparer les groupes. Et on nous compare tout le temps à Noir Désir. C'est un groupe de rock alternatif français aux années 90s qui était ultra-marquant pour le rock français en général. [...] Le truc, c'est que c'est le seul groupe de rock qui a chanté en français qui avait la musique assez sombre. Dès que nous jouons quelque chose de pas très joyeux, ils ont dit que nous faisons Noir Désir. Même si en fait ça n'a rien à voir avec. Le seul point en commun est que ils ont les accords mineurs et qu'on chante en français.

WANSINK :

Est-ce que vous pensez qu'il y a plus de groupes francophones pendant les dernières cinq ans ?

KORDEZALP :

Je n'ai pas l'impression que ça change beaucoup.

WANSINK :

Selon, est-ce que le punk est plus authentique en français ou en anglais ?

KORDEZALP :

J'écoute très rarement les paroles des morceaux. Moi, j'écoute beaucoup le son des paroles. En anglais, tu as une facilité dans le sens que tu peux te cacher derrière une langue. En France, personne n'écoute les paroles en anglais. Ils chantent, mais ils ne comprennent pas ce qu'ils chantent. Quand tu écris en français, tu as un jugement de plus. En anglais, les gens n'écoutent pas. Par comparaison, à chacun de nos concerts on nous dit « On ne comprend pas les paroles. On ne comprend ce qu'il chante, le chanteur. » Et je sais bien que si on chantait en anglais, pas de remarques. Vu que c'est en français, les gens ont envie de comprendre. Et vu que dans le rock, c'est moins important de comprendre les paroles qu'en pop, c'est normal qu'ils ne comprennent pas.

WANSINK :

Qu'est-ce qui apporte l'authenticité pour vous ?

KORDEZALP :

Pas faire des compromises sur ta musique. C'est-à-dire, ne pas dire que je vais faire de la musique qui sonne comme ça pour plaire telle personne. J'ai suivi une école de musique qui nous apprenait à être auteur/compositeur/interprète, et on a beaucoup appris à écrire sur les formes précises intro-couplet-refrain-couplet-refrain, le refrain doit arriver à la 40ème seconde, pas avant, pas après. C'est des choses qui peuvent être utiles si tu veux donner ça, mais nous ne voulons pas faire ça pour faire de la thune. Pour moi, l'authenticité, c'est de ne pas faire la musique juste pour plaire des gens.

WANSINK :

Comment est-ce que vous diffusez votre musique ?

KORDEZALP :

On a trois méthodes : les concerts, le streaming, et les CDs. Les CDs parce que je trouve ça coule, encore faire des CDs parce que même si j'écoute beaucoup de streaming—moi, je n'ai pas de streaming, moi j'achète sur Bandcamp ou alors j'achète en vinyle—mais je trouve ça important d'avoir un format physique. Ça peut te permettre de s'exprimer sur quelque chose. Ce que nous avons fait sur notre album, on a fait une pochette qu'on a fait nous-même le bassiste a fait toute la couverture et a fait le livret, le chanteur a écrit toutes les paroles par main ; on a fait un bel objet. [...] Au-delà, il y a des avantages financiers, c'est-à-dire que vendre un CD complètement ça te revient plus de thune qu'un album en digital.

WANSINK :

Quelle méthode vous rapporte le plus d'argent ?

KORDEZALP :

Grosso modo, c'est aux concerts qu'on trouve le plus d'argent. Je ne regarde même pas les résultats de streaming parce que ça n'apporte rien—onze euros les six mois, tu vois. On gagne beaucoup d'argent. C'est un mixte entre la vente des CDs, la vente des t-shirts, la vente de merchandising et des prix d'entrées.

[...]

On n'a personne dans le groupe qui a le courage et la motivation de prendre le temps de contacter les salles. C'est très compliqué. On n'est pas bon aux comms, nous. Il faut présenter un produit pour que les gens. En gros, aujourd'hui si tu veux jouer dans ton groupe, il faut te vendre. Il faut faire des photos, il faut faire des résumés de ton groupe, des biographies, il faut avoir de belles logos, de belles vidéos, et nous ne savons pas faire ça.

F. Entretien avec Lucas Pierrefiche et Armelle Boukoff du MAAD93 le 15 avril 2019

WANSINK :

Comment est-ce que les changements dans la politique culturelle de l'état change le fonctionnement du MAAD93 ?

MAAD93 :

[Le département de Saint-Denis] découpe des moyens [...] dans le réseau du MAAD, il y a beaucoup de salles qui sont en difficulté parce que les villes, avec les coupes de subventions, décident de ne plus financer la salle ou alors d'en changer et de la rendre profitable, donc d'en faire un lieu de commerce aussi. Donc, louer des studios chers, choses comme ça [...] Une perte pour des artistes locaux [...] Il n'y a pas moins d'artistes qu'avant, mais il y a moins de moyens de se faire reconnaître, de travailler avec des salles [...] Après, c'est plus facile qu'avant de naviguer entre les territoires [...] La suppression des lieux aussi parce qu'il y a des lieux qui partent aux principes qu'ils veulent vraiment promouvoir la création qu'ils veulent accompagner les jeunes artistes pour qu'ils puissent répéter et quand on ferme la salle, c'est fini.

WANSINK :

Est-ce que le streaming a des effets sur votre travail ?

MAAD93 :

[...] Même les personnes accompagnées, ils cherchent à enregistrer mais ils cherchent surtout à faire les dates [...] Maintenant les artistes essaient de se faire tout seul. Il y a beaucoup d'artistes qui vont chez eux tout seul et qui font tout pour qu'ils soient indépendant, pour que financièrement ça soit plus jouable.

WANSINK :

Quelle est votre relation avec Mains d'Œuvres ?

MAAD93 :

Un des infrastructures les plus importantes du réseau [...] C'est souvent la scène émergente aussi. Mains d'Œuvres c'est un lieu où on peut voir les groupes qui ne sont pas encore hyperconnus mais qui émergent et c'est rare les lieux qui laissent leur chance aussi à des soirées comme ça. [...] Ils ne sont pas dans un optique de profit. Globalement, il y a plein de salles à Paris où évidemment il y aura une belle proposition artistique mais il va avoir toute une économie derrière qui n'est pas du tout la même, avec les locations, la consommation d'alcool cher [...] Dans une grosse salle on a besoin d'avoir un maximum d'entrée et un maximum de consommation au bar, on ne va pas choisir les artistes émergents.

G. Entretien avec Jose Andianoelison, assistant administration et comptabilité à Mains d'Œuvres le 15 mai 2019

WANSINK :

D'où vient les subventions que recoit Mains d'Œuvres ?

ANDIANOELISON :

Le Conseil Départemental du 93 de Seine-Saint-Denis - 75 mille euros par année

La région - une subvention de la DRAC pour environ 100 mille euros et une du conseil régional de l'Île-de-France pour environ 100 mille euros

WANSINK :

Est-ce que vous notez que ces subventions baissent ?

ANDIANOELISON :

« Il baisse d'année en année, et ça a forcément un impact. Toute baisse. [...] Je pense qu'il y a une politique culturelle de la région qui est différente. Et même s'ils ont envie, ils n'ont pas la possibilité parce qu'il y a une multiplication des lieux—de plus en plus des lieux et moins d'argent [...] C'est une habitude un peu plus française de mettre en valeur et de donner plus d'argent aux lieux plus [institutionnalisés], entre

guillemets [...] La problématique des subventions en générale, c'est que les subventions ne sont pas régulières. C'est qu'ils tombent une fois pendant l'année. Et du coup, nous sommes une programmation qui est très chargée, on ne peut pas suivre forcément le budget avec la trésorerie »

WANSINK :

Comment décririez-vous le paysage de la culture dans la région parisienne ?

ANDIANOELISON :

« Très centralisé [...] on est autour de Paris. À Paris il y a déjà plein de trucs qui sont déjà subventionnés beaucoup. Du coup, c'est très difficile d'avoir une visibilité qui permet d'être subventionné plus. »

WANSINK :

Quel est le but de la Refondation ?

ANDIANOELISON :

« On n'arrive pas à gérer l'accompagnement artistiques. Il n'y a plus de lieux qui font l'accompagnement comme nous. Tout ça coute beaucoup d'argent et ce modèle n'existe presque plus. Et du coup, c'est un modèle qu'on a envie de changer.

H. Entretien avec Lola, assistante de production & programmation au pôle musique le 14 avril 2019

WANSINK :

Quelle est la niche de Mains d'Œuvres dans la scène indépendante parisienne ?

MIELCAREK :

L'accompagnement artistique et culturelle (artistes en résidence)

la professionnalisation (MAAdsterclass, propose des artistes pour le MAAD en 93)

I. **Table des villes les plus populaires des artistes indépendants montréalais selon les statistiques de Spotify, le 9 mai 2019**

| | Hubert Lenoir | Les Louanges | Lydia Képinski | Salomé Leclerc | Klô Pelgag | Cœur de Pirate |
|---|---|---|--|--|---|--|
| Ville avec le plus grand nombre d'écouteurs mensuels | Montréal, CA (26 085 écouteurs mensuels) | Montréal, CA (17 485 écouteurs mensuels) | Montréal, CA (5 245 écouteurs mensuels) | Montréal, CA (4 512 écouteurs mensuels) | Montréal, CA (10 536 écouteurs mensuels) | Paris, FR (91 831 écouteurs mensuels) |
| Deuxième place | Paris, FR (11 903) | Québec, CA (3 235) | Québec, CA (947) | Québec, CA (4 430) | Paris, FR (2 568) | Montréal, CA (34 039 écouteurs) |
| Troisième place | Québec, CA (4 430) | Paris, FR (2 636) | Toronto, CA (497) | Toronto, CA (505) | Québec, CA (1 984) | Lyon, FR (12 779) |
| Quatrième place | Toronto, CA (1 939) | Toronto, CA (2 126) | Laval, CA (305) | Laval, CA (293) | Toronto, CA (829) | Bruxelles, BE (12 323) |
| Cinquième place | Laval, CA (1 638) | Laval, CA (948) | Paris, FR (279) | Paris, FR (282) | Laval, CA (590) | Mexico, MX (9 450) |

Abstract

From its earliest roots in the 1970s and 1980s, the Parisian independent music scene has been a community formed around the valorization of artistic autonomy as necessary for creating “authentic” music. The result is a community concentrated in the greater Parisian region, with artists supported by labels and non-profit departmental structures making rock and pop music predominantly sung in English. However, this traditional structure is starting to be transformed in major ways. This paper addresses how recent cultural, technological, and political changes (namely the renewal of Francophonie, the emergence of streaming services, and declining subsidies from the state) are changing the structure of the Parisian independent scene and, consequently, the role and significance of autonomy. The paper concludes that certain of these changes reveal the undesirable consequences of too much autonomy, since the challenges facing labels and departmental structures means less support for new artists in a market that demands more and more. Despite these pressures on the idea of autonomy, the Parisian scene continues to base its values off of this same model of authenticity because these changes also strengthen the community, both by establishing a firmer identity through the use of French and by expanding the community online thanks to streaming.

Bibliographie

- Briggs, Jonathyne. *Sounds French: Globalization, Cultural Communities and Pop Music, 1958-1980*. OUP USA, 2015.
- “Centre national de la chanson et des variétés et du jazz.” *Ministère de la Culture*.
www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musique/Organismes/Creation-Diffusion/Centre-national-de-la-chanson-et-des-varietes-et-du-jazz (accédé le 18 mai 2019).
- Dahan, Sarah. *Melody's Echo Chamber - Voix lactée*. Brain, 2012.
https://www.brain-magazine.fr/article/interviews/11789-Melody_s-Echo-Chamber---Voix-lact%C3%A9e (accédé le 18 mai 2019).
- Dauncey, Hugh. *Popular Music in France from Chanson to Techno: Culture, Identity and Society*. Routledge, 2017.
- “La DRAC.” Ministère de la Culture. www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Nouvelle-Aquitaine/La-DRAC (accédé le 18 mai 2019).
- Goodman, Lizzy. “Phoenix’s Thomas Mars on Why His French Band Is So Hot in America.” *Vulture*, 2010. https://www.vulture.com/2010/11/phoenix_thomas_mars_interview.html (accédé le 18 mai 2019).
- Halo Maud, “À la fin.” Track 3 sur *Du pouvoir*, Halo La Nuit, 2018, Spotify.
- —, “Wherever.” Track 1 sur *Je Suis Une île*, Heavenly Recordings, 2018, Spotify.
- Iqbal, Mansoor. Spotify Usage and Revenue Statistics (2019). *Business of Apps*, 2019.
www.businessofapps.com/data/spotify-statistics/ (accédé le 19 mai 2019).
- Journet, Adeline. “Huit nuances de MOFO, ou juste ce qu’il faut !” *Heeboo* (2019)
<https://heeboo.fr/huit-nuances-de-mofo-ou-juste-ce-quil-faut/> (accédé le 19 mai 2019).
- Knopper, Steve. *The New Economics of the Music Industry*. Rolling Stone, 2011
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-new-economics-of-the-music-industry-234924/> (accédé le 18 mai 2019).
- Lebrun, Barbara. *Protest Music in France: Production, Identity and Audiences*. Routledge, 2009.
Mains d’Œuvres. <https://www.mainsdoeuvres.org/?lang=fr> (accède le 21 mai 2019).
- “Mains d’Œuvres, lieu culturel en peril” *Libération*, 2017.
https://www.liberation.fr/direct/element/mains-duvres-lieu-culturel-en-peril_70479/ (accédé le 19 mai 2019).
- Marc, Isabelle. “Plaisirs et fictions dans la chanson française.” *Belphégor* 15 (2017).
<https://journals.openedition.org/belphegor/997#quotation> (accédé le 17 mai 2019).
- Mansuy, Anthony. “Unearthing the Future of French Pop.” *Pitchfork*, 2015.

<https://pitchfork.com/features/article/9717-unearthing-the-future-of-french-pop/> (accédé le 17 mai 2019).

Rickman, Catherine. “Why are there no French pop stars that sing in French?” *Frenchly*, 2018.

<https://frenchly.us/why-are-there-no-french-pop-stars/> (accédé le 17 mai 2018).

Ridel, Xavier. “La France, nouvelle patrie du shoegaze ?” *Les Inrockuptibles*, 2016.

<https://www.lesinrocks.com/2016/03/01/musique/musique/la-france-nouvelle-patrie-du-shoegaze/> (accédé le 17 mai 2019).

Wang, Amy. “How Musicians Make Money — Or Don’t at All — in 2018” *Rolling Stone*, 2018.

<https://www.rollingstone.com/music/music-features/how-musicians-make-money-or-dont-at-all-in-2018-706745/> (accédé le 18 mai 2018).