

Université de Montréal

Brooklyn, capitale du rock indépendant : médiations, réseaux et le train « L »

par

Jonathan Rouleau

Département d'anthropologie

Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Études Supérieures
en vue de l'obtention du grade Maître ès Sciences (M.Sc.)

Janvier 2012

©Jonathan Rouleau, 2012

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Brooklyn, capitale du rock indépendant : médiations, réseaux et le train « L »

Présenté par :

Jonathan Rouleau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jorge Pantaleon

Président rapporteur

Bob W. White

Directeur de recherche

Danick Trottier

membre du jury

Résumé

Brooklyn est depuis quelques années un épice de la musique indépendante aux États-Unis. En utilisant la démarche ethnographique, l'auteur s'intéresse au rôle des médiateurs dans la définition du réseau socio-musical de la scène « indie » de Brooklyn à New York. Il met en relief la façon dont historiquement, le quartier brooklynois de Williamsburg est devenu un lieu important d'établissement des musiciens alternatifs. Il aborde la façon dont les hipsters, comme communauté, font appel à différentes pratiques pour contourner le rapport d'infériorité avec les étiquettes *majors*. Il s'intéresse aussi au « do it yourself » ainsi qu'au rôle de New York dans le milieu musical mondial. Finalement, il s'intéresse aux médias qui définissent et structurent le milieu de la musique indépendante de Brooklyn.

Mots clés : ethnologie, Brooklyn, musique populaire, scène, hipster, culture alternative

Abstract

Over recent years, Brooklyn has become a global epicenter for the production of alternative popular music known as « indie music ». Using ethnographic methods, this thesis examines the role of mediators in the definition of the socio-musical network of the Brooklyn's indie music scene in New York. It emphasizes the way in which, historically, Williamsburg has come to be an important neighborhood for musicians and how hipsters, as a community, use different practices in order to manage a hegemonic relationship with the *majors*. At the center of this analysis is a discussion of the « do it yourself » ethic and the place of New York in the world, musically speaking. Finally, the way some medias define and structure the musical field is also of a part of the analysis.

Keywords : ethnology, Brooklyn, popular music, scene, hipster, alternative culture

Table des matières

1. Introduction	1
Démarche de terrain	5
2. Problématique	11
Sociologie de l’art	11
Anthropologie, culture et musique populaire	12
Orientation de la recherche	19
Objectif de recherche	21
Question de recherche	22
Cadre théorique	23
3. Brooklyn : repères géographiques	32
Quel Brooklyn ?	33
Williamsburg	38
La production musicale et l’avenue Bedford	40
The Burg’	42
Le train « L »	46
4. Le <i>hipster</i>	59
Origine du <i>hipster</i>	59
Définition	61
Le <i>hipster</i> aujourd’hui	64
Style(s) de vie	68
Musique et identité : les jeunes	71

5. Le rayonnement musical brooklynois et le DIY	82
« Tastemaking »	82
Scène musicale	87
Éthique de travail DIY	89
Lieux de diffusion DIY	94
Conventions	99
« Indie rock »	101
6. Brooklyn: repères médiatiques	108
<i>Pitchfork</i>	111
Réseaux internes	115
Nonsense NYC	117
Todd P	120
7. Conclusion	122
Bibliographie	129

Abréviations utilisées

CS : *Cultural Studies*

CCCS : Centre for Contemporary *Cultural Studies*

DIY : Do it yourself

Tableau

2.1. La musique populaire

24

Remerciements

Sans l'appui et la collaboration de plusieurs personnes, la réalisation de ce mémoire aurait été impossible. En débutant, je ne peux passer sous silence la contribution multi niveaux de mes parents, Irène Fraser et Sylvain Rouleau. Sans que vous ne poussiez nécessairement vers les études, les chances que vous m'avez données m'ont permis de poursuivre des études supérieures et ce, même si vous ne compreniez pas toujours ce que je faisais.

Je désire également remercier mon frère, Benoit Rouleau, qui a vécu de très près les hauts et les bas qui sont relatifs à la rédaction d'un mémoire.

Les gens que j'ai interviewés à Brooklyn et à New York constituent le corps de tout ce qui a été écrit ici et je les remercie infiniment. J'espère d'ailleurs qu'ils reconnaîtraient leur environnement s'ils pouvaient me lire en français.

Mener à terme ce mémoire aurait été impensable sans les conseils judicieux de Danick Trottier, professeur de sociologie de la musique à l'Université de Montréal. Merci de m'avoir transmis la passion de l'étude de la musique ainsi que de brillantes pistes de réflexion en sociologie de la musique.

Finalement, je désire souligner l'énorme influence qu'a eue mon directeur de recherche, Bob White, sur ma vie et mes écrits. Tu as su me faire confiance et me transmettre ton enthousiasme constant. Je te lève mon chapeau en tant que directeur mais aussi, en tant qu'ami et modèle.

À la mémoire de Léo Fraser...

1. Introduction

Le 1^{er} août 2010, nous donnions un spectacle de musique dans un bar glauque de la rue St-Denis à Montréal. Ce concert était aussi une fête célébrant notre départ d'un mois et demi pour Brooklyn, endroit où nous n'avions jamais mis les pieds auparavant. À l'époque, nos connaissances sur le district se limitaient pratiquement aux groupes qui y étaient établis¹. Vers 4h00 du matin, après un très long *set*, nous laissons nos amis et membres du groupe et prenions la route en direction de l'aéroport de Montréal. Lorsque nous décollions pour le vol d'une durée de 1h15, il était 14h00, le départ ayant été retardé de 7h. Après une nuit passée à l'aéroport et un interrogatoire serré de la part des douaniers américains, c'était avec une impression de décalage horaire que nous arrivions à Brooklyn. Comment allaient être les colocataires ? Avions-nous fait le bon choix quant à la sélection de notre terrain de maîtrise ?

Il se trouve que ces appréhensions se dissipèrent rapidement. En mettant les pieds dans notre nouvel appartement, nous rencontrions une panoplie de musiciens qui pratiquaient en vue d'un spectacle prévu le soir même. Après avoir déposé les bagages, nous décidions d'aller nous balader sur Bedford Avenue, dont on nous avait vanté les vertus quant à l'effervescence de ses représentations culturelles, surtout musicales². Nous avons l'impression d'une promenade dans le quartier Mile-End de

¹ Surtout les grosses pointures. Dans le « indie » : Grizzly Bear, LCD Soundsystem, Yeasayer, Animal Collective, The Drums, Here We Go Magic, The Antlers, Tv on the Radio, MGMT, Dirty Projectors, A Place to Bury Strangers et Crystal Stilts. Le hip-hop : Theophilus London, Saigon, Q-Tip, Jay-Z, Mos Def et Notorious BIG ainsi que les artistes de Daptone Records.

² Voir à ce sujet : <http://www.weheart.co.uk/2008/11/28/the-brooklyn-music-scene/>
<http://nymag.com/arts/popmusic/features/61879/index2.html>
http://www.guidespot.com/guides/brooklyn_music_scene
<http://earfarm.com/features/daily-feature/monday/2010>; <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/40920/date/2009-10-16/article/special-new-york-brooklyn-capitale-rock/>

Montréal et nous sentions déjà que notre terrain allait bien se dérouler. Le soir fut l'occasion d'une première ethnographie, celle de la performance de nos nouveaux colocataires, alors que nous écrivions un peu tout et n'importe quoi. Portant pour la première fois les lunettes de l'anthropologue en situation de terrain, nous savions déjà que nous n'étions pas invisible dans la réalité que nous observions. Notre paire d'oreilles était d'ailleurs déjà sollicitée par le triple port de ces lunettes que nous allions conserver tout au long du séjour: celle de l'ethnologue, du musicien, ainsi que de résident du quartier (Askew 2002 :7).

Lorsqu'en 2006, nous avons débuté nos études en anthropologie, nous n'aurions jamais pensé pouvoir combiner, comme le soulignait correctement le théoricien des musiques populaires Philip Tagg (1982), deux parties également importantes de l'expérience de la musique, à savoir émotionnelle et intellectuelle. Pourtant, le jumelage de l'anthropologie avec la musique est pratiquement naturel. Cette dernière, de par la pluralité de ses formes et de ses représentations, est extrêmement propice à l'utilisation du filtre théorique anthropologique comme outil de conception et d'analyse puisque l'étude de la diversité culturelle est l'un des créneaux de la discipline anthropologique. Par contre, les études sur la musique populaire dite occidentale et urbaine en anthropologie sont passablement rares, mêmes si leur nombre semble être en hausse. En effet, ce créneau thématique est plutôt étudié par les sociologues. Il est cependant dans l'intérêt de la discipline anthropologique d'apporter sa vision sur le type de terrain sondé ici, question de porter le regard anthropologique sur des phénomènes musicaux et extra-musicaux dans la vie culturelle et la société contemporaine. Bien que la méthode ethnographique soit au cœur de notre démarche, le travail sera tout de même orienté

dans une perspective multidisciplinaire, puisque bon nombre de travaux des communications, de l'ethnomusicologie et de la sociologie seront utilisés. Notre intérêt pour la musique, la vie urbaine ainsi que pour la culture « jeune » nous a poussé à diriger nos recherches vers la musique indépendante ou émergente de Brooklyn. Nous aurions très bien pu mener le même type de recherche sur un terrain qui nous était plus familier comme la scène musicale montréalaise. Nous avons cependant préféré orienter nos travaux vers une autre métropole culturelle : New York. De pouvoir comparer les deux réalités nous apparaissait d'ailleurs comme très pertinent. Aussi, le fait d'aller vivre à New York, la langue anglaise et les défis que cela représentait nous ont poussé à nous diriger vers ce terrain de recherche. En lisant des magazines culturels et des sites webs spécialisés dans le domaine de la musique alternative, ainsi qu'en découvrant de nouveaux groupes, nous nous étions rendu compte qu'il y avait quelque chose de très prolifique qui émanait de cette zone géographique. Les séjours subséquents que nous y avons menés nous ont permis de confirmer ce fait. À ce point, il est important de soulever les préoccupations et motivations de recherche qui sous-tendent la réalisation de ce mémoire.

Peu d'écrits font référence à la musique émergente ou indépendante américaine actuelle, en tant que culture alternative ou *subculture*. Certains modèles s'appliquent très bien à l'analyse de cette mouvance même si elle est souvent traitée de façon superficielle, notamment dans certains médias.³ *A fortiori*, comme nous l'avons spécifié précédemment, le « phénomène Brooklyn » en musique est passablement

³ Par exemple : http://www.salon.com/entertainment/movies/feature/2011/04/12/brian_williams_hipster_attack
<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1913220,00.html>
http://gothamist.com/2011/08/05/report_some_former_brooklyn_residen.php

récent et actuel, bien que nous en reconstituerons l'histoire. Conséquemment, peu d'écrits académiques ont été publiés sur le sujet. Il y a cependant une énorme quantité de médias dits culturels qui s'y sont attardés ou ont publié des dossiers sur le district de Brooklyn. Le présent mémoire tentera donc de faire état de caractéristiques propres à une zone géographique spécifique. Brooklyn, de par l'importance de ses communautés culturelles et du changement qui s'est opéré dans la façon dont le district est perçu à New York, est intéressant à étudier au niveau anthropologique. De plus, les transformations de certains de ses quartiers ainsi que les déplacements de communautés ethniques entre ces quartiers constituent des sujets d'étude intéressants. Et finalement, la diversité des représentations musicales s'y déroulant en fait un terrain tout à fait disposé à l'analyse anthropologique.

Nous trouvons aussi pertinent de voir si les écrits sur les cultures alternatives rendaient bien compte de la situation brooklynoise. Dans le même ordre d'idées, nous trouvons faible l'apport de littérature académique sur la musique émergente ou indépendante par rapport à l'impact grandissant et important qu'elle a sur les jeunes vivant en monde urbain. Un objectif de recherche émanait donc naturellement de ces brèves considérations.

Le travail étant de nature exploratoire, il s'agit, dans une perspective d'anthropologie urbaine, occidentale et contemporaine, d'apporter une contribution spécifique à l'étude des musiques populaires en intégrant dans son corpus l'ethnographie d'une scène musicale précise, celle de Brooklyn.

Académiquement, il est intéressant d'étudier ce problème pour plusieurs raisons. En premier lieu, pour intégrer l'anthropologie ou une approche anthropologique dans l'étude des musiques populaires occidentales. Cette discipline a

nécessairement une place et un rôle à jouer dans ce domaine, en particulier grâce à la méthode ethnographique. Étudier ce phénomène à travers une loupe anthropologique pourrait permettre la perception de nouveaux problèmes et résultats intéressants. En second lieu, on tentera de donner de la substance aux théories sur les *subcultures* avec un phénomène actuel et d'envergure. Développer un langage compréhensif sur un phénomène social singulier, les *hipsters*, sera donc un des intérêts de la recherche. Le quartier de Williamsburg est constamment lié à un style de vie particulier, celui qui est propre aux *hipsters*. De la même manière, on associe constamment la musique indépendante à ce groupement, il nous apparaissait donc comme obligatoire d'en discuter dans le cadre d'un travail sur la scène de Brooklyn. Et finalement, on démystifiera l'apriori selon lequel la musique indépendante ou émergente ne serait pas de la musique populaire. Il y a une connotation péjorative au terme de musique populaire et nous tenterons de l'en dissocier. Ceci étant dit, nous caractériserons désormais notre démarche de terrain.

Démarche de terrain⁴

La démarche est évidemment de nature qualitative et axée sur le terrain, dans le sens anthropologique du terme, c'est-à-dire que le travail fut effectué directement dans la zone géographique étudiée. Deux séjours furent effectués à Brooklyn. Le pré-terrain, d'une durée d'un mois et demi, eut lieu en août 2010 et nous permit de nous familiariser avec la géographie de l'endroit. Il nous permit aussi de fréquenter des salles de concerts et de s'intéresser aux réseaux, en particulier médiatiques, que les

⁴ Un certificat d'éthique valide jusqu'au 31 août 2011 nous a été octroyé par la Faculté des arts et des sciences pour la réalisation de cette recherche.

acteurs utilisent pour échanger de l'information sur les différentes pratiques musicales, de la production à la réception. Et surtout, il nous permit d'entendre le discours des acteurs qui nous disaient qu'il était trop tard pour étudier la scène de musique de Brooklyn, qu'elle n'existait plus. Cette contre-indication à l'ethnographie d'une scène musicale n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle qu'a vécue Bob White au Zaïre, lui qui, comme nous, a plutôt rencontré une scène extrêmement effervescente (White 2008 :66). Comment expliquer cela ? D'une part, les acteurs qui proclamaient la scène moribonde vivaient à Brooklyn depuis un bon moment et ils avaient connu les « débuts » de la scène, lorsque les choses étaient beaucoup moins institutionnalisées qu'elles ne le sont aujourd'hui. Ils préféraient donc la scène avant qu'elle fasse l'objet d'un engouement dans certains médias internationaux. D'autre part, il se trouve que pour certaines personnes, le fait qu'un universitaire de Montréal réalise un travail « institutionnel » sur la scène mettait en relief l'idée selon laquelle il était temps d'emprunter de nouvelles pistes musicales moins balisées.

Le second terrain fut réalisé au début du mois de mai 2011 et s'étira durant deux mois. Le cadre théorique ainsi que les questions de recherche étaient alors précisés, cernant et délimitant l'approche. Ce terrain nous permit d'effectuer des entrevues avec des promoteurs, des artistes, des gens détenant des salles de spectacles, ainsi qu'avec des amateurs. Il nous permit aussi de « vivre la scène », c'est-à-dire de comprendre comment le monde artistique s'articulait, autant aux niveaux géographique, social que musical.

Nous nous concentrons sur l'étude de situations concrètes, pour comprendre l'art comme configuration, tel qu'on le ferait pour n'importe quel autre élément d'une société (Heinich 2004 :15). Étant donné la limite imposée en terme de moyens

financiers et temporels, il nous était impossible de mener une enquête statistique d'envergure qui aurait compris les variables âge, sexe, origine démographique, milieu social, niveau d'étude et revenu. Cependant, nous avons été en mesure d'obtenir des dialogues de qualité avec des intervenants importants et respectés du milieu, ce qui donne de la crédibilité à notre travail. De plus, nous avons mis l'accent sur des contextes pragmatiques de la réception, c'est-à-dire à travers des lieux, des moments et des interactions (*ibid.* : 56). Évidemment, la manière de trouver les gens avec qui mener des entretiens n'était pas aléatoire. La grande population de Brooklyn et a fortiori, de New York, fit en sorte que les possibilités de sélection étaient pratiquement infinies. Nous avons donc dû procéder par sélection de strates. Le corpus était donc constitué de gens faisant partie de différents réseaux ou pôles, tels ceux de production, médiation et réception inspirés du schéma communicationnel de Roman Jakobson dans *Linguistique et Poétique* (1969).

La façon d'entrer en contact avec les intervenants était souvent la même : il s'agissait d'utiliser les pages internet des différents groupes et d'utiliser l'option « contact de presse ». C'est alors que nous décrivions les objectifs de notre projet et tentions d'organiser une rencontre. Le taux de réussite était plus que satisfaisant, de l'ordre de 80%. Cette démarche nous permit d'obtenir 30 entrevues, dont certaines furent enregistrées en fichier audio. Étonnamment, les gens répondant le plus à nos demandes étaient les plus gros joueurs de la scène, tels des promoteurs et artistes que la majorité des gens connaissent. Ces joueurs voyaient probablement la possibilité de promotion ou de reconnaissance. Ils nous disaient aussi qu'ils sont très engagés et passionnés dans ce qu'ils font, de sorte qu'ils veulent transmettre leur savoir et leur passion à des gens désireux d'en connaître davantage sur la scène.

Nous devons cependant mettre un bémol sur ce fameux « contact de presse » puisqu'il nous est arrivé de ne pas obtenir de réponses. D'aller voir un artiste directement dans un spectacle, lorsque cela était possible, donnait parfois de meilleurs résultats. Il est important de stipuler que l'effet « boule de neige » est central dans notre démarche, c'est-à-dire que les premiers sujets questionnés nous ont permis de rencontrer des gens et de connaître des lieux plus importants : « Formellement, il s'agit d'une procédure où les unités observées sont choisies à partir des relations et indications d'un premier groupe. Ainsi, chaque sujet nous conduit vers de nouveaux membres de notre échantillon » (Mongeau 2008 : 92). Évidemment, le but étant de comprendre et explorer un phénomène, la grandeur de l'échantillon n'était pas réellement importante. Nous nous sommes donc investis davantage dans l'idée de la représentativité que de l'exhaustivité. Certaines méthodes se prêtaient mieux que d'autres à la collecte des données.

L'utilisation de l'entrevue non directive ou semi dirigée fut constamment privilégiée. Elle permettait à l'acteur d'élaborer sur des concepts importants et nous permettait de continuellement peaufiner les questions et par là, d'obtenir des renseignements nouveaux et importants. De plus, dans une perspective anthropologique, l'observation participante fut utilisée puisque nous faisons partie intégrante de la réception des musiques étudiées. Par extension, nous sommes aussi inclus dans le pôle médiation puisque nous écrivons dans un magazine culturel montréalais⁵.

⁵ Il s'agit du magazine culturel *Scène 1425* (www.scene1425.com).

En plus des entrevues organisées (30), nous avons réuni un ensemble de discours plus informels puisque nous trimballions toujours notre cahier de notes et que les gens avec lesquels nous conversions étaient au courant de ce que nous faisons. Nous profitons donc des moments d'attente dans les files des concerts ou au parc en après-midi pour recueillir des informations sur la scène et ce, sans rechercher une certaine catégorie de personnes, tel un promoteur ou un amateur non-musicien. Les questions étaient plus ouvertes que lors des entrevues organisées et les dialogues prenaient davantage la forme de conversations que d'entrevues formelles. En ce sens, nous ne voulions pas avoir l'air du journaliste qui mène des interrogatoires mais missions plutôt sur le partage d'une passion commune – la musique – pour gagner le respect et la confiance des pairs.

En ce qui concerne les entrevues, elles se déroulaient la plupart du temps durant la journée. Les gérants de salles de spectacle nous donnaient rendez-vous dans leurs propres établissements, souvent des bars, lorsqu'ils commençaient à travailler. Nous prenions un verre avec la personne en discutant, les endroits n'étant souvent pas très achalandés avant le soir. Pour les artistes, les entrevues se faisaient par téléphone ou dans divers endroits de la ville de New York : cafés, bars, restaurants ou parcs. Pour les amateurs, cela était plus facile puisque nous pouvions les interpeller directement dans les salles de spectacles et poser deux ou trois questions pour obtenir de nouvelles informations. Nous prenions parfois leur adresse électronique pour cédule une rencontre et approfondir la discussion.

Pour l'observation, au départ, nous nous promenions dans la rue durant la journée et prenions des notes sur l'emplacement des salles de spectacle, bars et cafés. Par contre, rapidement, nous nous étions aperçu que peu de représentations ayant un

lien avec la musique se déroulaient le jour. De plus, les jeunes de Williamsburg se lèvent tard, les rues étant pratiquement désertes en avant-midi. Les observations se sont donc déroulées le soir, à partir de 22h00, quand les spectacles débutaient. Au début du terrain, pour visiter les différentes salles de spectacles, nous sélectionnons un concert sur le site *Oh My Rockness*⁶ ! et y assistions. Au bout d'environ 3 semaines, nous avons mis les pieds dans la majorité des espaces de performance de Williamsburg et avons déjà obtenu un certain respect, par rapport à nos connaissances sur la scène, de la part des acteurs du milieu. Nous nous intéressions surtout aux personnes qui assistaient au spectacle, au genre de musique joué sur scène, à l'esthétique des endroits, ainsi qu'à leur emplacement. Certains détails sur les circonstances des entretiens et de l'observation ayant été soulignés, nous aborderons désormais la structure du travail.

Le mémoire est divisé en cinq parties. Dans la première, nous aborderons les modèles de références principaux qui sont utilisés dans l'étude des musiques populaires et nous déploierons notre cadre théorique. La seconde comprendra une introduction à la géographie de Brooklyn. La troisième portera sur la mouvance *hipster*. Les notions de « scène musicale » et de « do it yourself » seront au cœur de la quatrième partie tandis que la cinquième portera sur les médias qui définissent le milieu.

⁶ Nous y reviendrons lors du chapitre 3.

2. Problématique

Pour débiter, un résumé des études en musique populaire dans la discipline sociologique et anthropologique s'impose. L'exposition succincte de certains modèles nous mènera par la suite vers des théories plus contemporaines, desquelles nous nous inspirerons davantage.

Sociologie de l'art

Nous passerons désormais en revue les principaux travaux issus de la sociologie de l'art et de la musique. Nous survolerons les trois générations de chercheurs telles que définies par Nathalie Heinich dans *La sociologie de l'art* (2004). En premier lieu, mentionnons que la sociologie de l'art est née chez des spécialistes d'esthétique et d'histoire de l'art qui s'intéressaient à l'art *et* la société. Relevant de la tradition germanique, cette esthétique sociologique (*ibid.* : 14) attira son lot d'intellectuels marxistes et prenait la plupart du temps une forme spéculative. C'était l'ère de la désautonomisation et de la désidéalisation de l'art. Conséquemment, on faisait appel à des causes extérieures à l'art, telle sa détermination par des intérêts matériels, pour l'expliquer. Outre Norbert Elias et Max Weber, les représentants les plus connus de cette génération sont Theodor W. Adorno et Walter Benjamin.

Pour ce qui est de Benjamin, nous retiendrons de son héritage trois grandes idées principales. En premier lieu, le sérieux potentiel qu'il accorde aux médias de masse. En second lieu, une nouvelle autonomie de l'activité culturelle qu'il conçoit dans son statut en tant que pratique et intervention. Et finalement, que les nouveaux modes de production et de reproduction généreraient des nouvelles façons de

percevoir (Middleton 1990 : 68). Car, en ce qui concerne notre champ d'étude, le rôle de la reproduction définit de nouvelles façons de concevoir la musique:

the reproduction now functions as the original, the live performance is measured against the recording, and technical equipment is seen not as an external aid to reproduction but as a characteristic of the musical original, employed as part of the artistic conception (Wicke 1982 : 236).

La seconde génération, apparue aux alentours de la Seconde Guerre et moins ambitieuse idéologiquement que la précédente, tente de replacer concrètement l'art *dans* la société. Cette histoire sociale de l'art, en utilisant les méthodes d'enquête de l'histoire et l'investigation empirique, va s'intéresser au contexte de réception et de production des œuvres. Elle sera donc concernée par le mécénat, les institutions, les producteurs, la contextualisation des œuvres, ainsi que les amateurs.

Apparue dans les années 1960, la troisième génération, plus proche de nos travaux, utilise comme méthodes la statistique et l'ethnométhodologie. Cette sociologie d'enquête considère l'art *comme* société, investit empiriquement l'art et découpe des catégories – réception, médiation, production et œuvres – correspondants à divers moments de l'activité artistique. Les sociologues ne sont évidemment pas les seuls qui se sont intéressés aux activités artistiques, nous verrons désormais quelques approches issues de l'anthropologie de la musique populaire.

Anthropologie, culture et musique populaire

Tel que stipulé en introduction, il semble que l'anthropologie soit une discipline tout à fait appropriée, de par son cadre analytique et théorique, pour s'intéresser aux phénomènes de la culture populaire et plus spécifiquement, à la musique populaire. En effet, depuis la fin des années 1980, un nombre important d'ethnographies ou de

travaux issus d'ethnographies sur le sujet ont vu le jour (voir Coplan 1985 ; Waterman 1990 ; Guilbault 1993 ; Earlmann 1996 Averill 1997 ; Wade 2000 ; Feld et Keil 2005 ; White 2008) ; certains de ces travaux seront présentés plus loin. Mais pour débiter, nous soulignerons les contributions théoriques de Victor Turner préalables à l'anthropologie de la musique populaire, qui seront définies et critiquées. Ces considérations nous permettront d'introduire l'étude de la mouvance *hipster* que nous mènerons subséquemment.

Le terme « liminal » vient de l'anthropologue Arnold Van Gennep qui, dans *Les rites de passage* (1909), considère la phase liminale comme un passage où un individu est libéré des normes sociales dans un quelconque rite. S'inspirant de Van Gennep, Turner développe sa théorie de la liminalité dans les années 1960, notamment dans *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure* (1969). Les individus en phase liminale ne possèdent aucune attache : « no status, insignia, secular clothing, rank, kinship position, nothing to demarcate them structurally from their fellow (Turner 1967 :98). L'auteur en vient ensuite à développer le concept de « communitas », dont la liminalité, la marginalité ainsi que l'infériorité définissent les relations avec la structure sociale dominante⁷. Les *beatniks* et les *hippies* sont donc des « communitas » dans la façon dont ils exercent leur statut d'infériorité et contredisent les normes sociales établies. Turner affirme que la liminalité réelle tient ses sources dans la société ritualisée. Il introduit donc plus tard, dans *The Anthropology of Performance* (1986), la notion de « liminoïde » pour adapter ses propos aux sociétés industrialisées. Le terme est le « successor of the liminal in

⁷ Turner fait appel au concept de « l'anti-structure » pour comprendre la situation liminale des communitas dans lesquelles on retrouve une forme alternative de structure et de symbolisme.

complex large-scale societies, where individuality and optation in art have in theory supplanted collective and obligatory ritual performances » (*ibid.* :19). De plus, cet état « liminoïde », comme expression de l'anti-structure de la « *communitas* », peut perdre ses caractéristiques s'il est « marchandisé » et réabsorbé dans la culture *mainstream*. En poursuivant dans la lignée des travaux de Turner, nous nous intéresserons à un article récent sur le rituel de l'appartenance et de la reconnaissance dans la musique classique contemporaine.

Dans « Facing the Music : Rituals of Belonging and Recognition in Contemporary Western Art Music » (2009), l'anthropologue Yara El-Ghadban s'intéresse à la façon dont l'identité, l'affiliation et l'appartenance d'une part, ainsi que la subjectivité, la paternité de l'œuvre et l'*agency* d'autre part, s'entrelacent lors d'un concours dans le cadre du forum annuel du Nouvel Ensemble Moderne de Montréal. Tout cela se joue à l'intérieur du monde hautement ritualisé que sont les processus d'évaluation et de reconnaissance de la musique contemporaine occidentale. Les jeunes compositeurs dit-elle, ayant encore à définir leur identité musicale, sont dans une phase liminale tridimensionnelle (*ibid.*). Premièrement, dans le sens du statut que l'on accorde aux artistes dans plusieurs sociétés. Deuxièmement, dans la position ambiguë des jeunes compositeurs face aux acteurs établis du domaine de la musique contemporaine. Et troisièmement, dans la propension à discuter de l'identité nationale du compositeur, même si la discipline est transnationale (*ibid.* :141). En intégrant le rituel, l'auteur s'intéresse à la façon dont les acteurs gèrent cette liminalité, ainsi qu'aux dynamiques des politiques du pouvoir et de l'identité. Elle souligne aussi l'importance de la performance dans le rite de la reconnaissance artistique.

El-Ghadban fait référence aux concepts de « liminal » et « liminoïde ». En cela, les compositeurs du forum sont des initiés en phase liminale, pris entre l'amateurisme et le professionnalisme dans leur discipline (*ibid.*:150). L'*establishment* attend donc d'eux qu'ils agissent comme membres d'une « *communitas* » liminoïde, en cela qu'ils doivent être ouverts aux influences

which puts them in a state of constant mutation from one form to another so that the group – in this case, the dominant actors and gatekeepers of contemporary music – is able to integrate them before their individual identities get cemented and become too hardened to be molded harmoniously into that structure (*ibid.*)

Pour terminer, en ce qui a trait à l'appartenance, l'auteur souligne l'importance de la communauté entre les membres qui partagent des pratiques musicales semblables. Cette importance est en revanche nuancée par des structures sociales internes, des paternités face à certaines œuvres contestées, ainsi que des identités confluentes. Nous reviendrons plus loin sur des éléments importants de l'article. Voyons maintenant une autre approche de l'étude du rite en musique, cette fois-ci avec un exemple tiré de la musique rock.

Claude Rivière, dans *Les rites profanes* (1995), voit les spectacles rock comme une représentation théâtralisée d'une certaine jeunesse. Ainsi, les groupes rock ont « un profond attrait pour le rite (lieu, code, répétition, look...) et pour l'exaltation émotive que procure la scène » (*ibid.*: 122). Rivière affirme aussi que le rock est une musique davantage expressive qu'artistique (*ibid.* :124). Ce postulat est faux (pensons au « art rock ») : le considérer comme un *apriori* dans nos démarches nous aurait aliéné d'une bonne partie des informateurs. Il est vrai que l'on peut certainement élaborer une approche rituelle du phénomène de la musique rock. Cependant, dans le cas qui nous occupe, il est réducteur de s'en limiter, nous verrons pourquoi.

Certains éléments relevés plus haut peuvent s'appliquer dans le cadre de notre travail. Par exemple, la communauté *hipster* qui nous intéresse a des particularités qui lui est propre. Par contre, comme elle est multilocale, il devient très difficile de la comprendre en lien avec la façon dont, comme anti-structure, elle se positionne envers la structure sociale. De plus, cette communauté n'est pas dans un « passage » vers un autre état. Cependant, la communauté *hipster* se plaît dans « l'infériorité ». En cela, elle tente de descendre vers le bas de l'échelle sociale, bien que ses membres soient souvent issus de familles de conditions sociales et économiques favorables. D'ailleurs, le sujet sera élaboré davantage plus loin dans notre étude. Et finalement, les nombreuses communautés *hipsters* ne vivent pas vraiment en marge de la société et leurs pratiques de consommation s'intègrent dans le modèle du capitalisme corporatif. Ces critiques sur l'étude du rituel en anthropologie sont importantes mais ne rendent pas bien compte de l'ensemble des travaux qui furent menés en anthropologie de la musique. Nous en soulignerons donc les contributions importantes.

De par l'approche interdisciplinaire et le corpus musical couvert, *Music Grooves* (2005), de Steven Feld et Charles Keil, est un ouvrage très important dans l'étude des musiques populaires. Il est d'ailleurs très utilisé en anthropologie et dans d'autres disciplines. Ces deux ethnomusicologues y explorent la participation et la médiation musicales, deux thèmes auxquels nous reviendrons constamment dans notre travail. Les auteurs introduisent aussi la notion de « groove », dualiste dans sa signification. En cela, d'une part, la musique tire et conduit l'individu, dans des modes de participation différents et amène la conscience de la participation. D'autre part, il faut comprendre le « groove » comme étant ce qui est répété (et dans lequel on

insère de légères variations) et redondant dans la musique, qui en fait son succès (*ibid.* :22-23). Les auteurs abordent aussi le rapport des blancs avec la musique noire – nous y reviendrons lors du chapitre sur les *hipsters*. Nous partageons aussi la critique méthodologique des auteurs sur l'étude des musiques populaires et les CS⁸ :

I don't think academics can fully understand the power of the participation idea without ethnography, without dealing with the grounded realities that are the social life of those « codes » and « texts » everyone wants to « read. » That's why so much cultural studies and pop culture theory is ungroovy to me ; it just reads like the idea police sniping from blinds and lookouts on the outskirts of town, far from real life in action, just declaring « meanings » rather than fully investigating their genesis and lived lives (*ibid.* : 20).

Au risque de réitérations, ces approches seront davantage pertinentes de par leur méthode et leur cadre d'analyse que par le sujet traité. En effet, bien que cela tende à changer⁹, la contribution des études de la musique populaire en anthropologie porte principalement sur les sociétés non industrielles. En cela, en 1990 :

In practice, however, most ethnomusicologists study the music of 'primitive' societies, of the oriental high cultures and of 'folk' cultures ; popular music, let alone Western 'art' music, has hardly been touched (Middleton 1990 : 146).

Nous poursuivrons désormais sur l'importance des travaux en anthropologie de la musique populaire. L'emphase sur la résistance, l'état, les politiques nationales et le pouvoir est commune dans beaucoup de ces travaux (Averill 1997 ; Wade 2000 ; Askew 2002 et White 2008). Pourquoi ce biais ? Il s'explique de deux façons. Les aires culturelles privilégiées par les anthropologues constituent le premier biais. En

⁸ Les *Cultural Studies* naissent dans les années 1960 à Birmingham, plus précisément au Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS). Les CS considèrent la culture au sens large, anthropologique et basculent d'une emphase sur le lien entre culture et nation à une approche de la culture des groupes sociaux. Les écrits qui en découlent sur les subcultures – dont le fameux *Subculture : The Meaning of Style* (1979) de Hebdige – ont eut une influence majeure sur les anthropologues. En étude de la musique populaire et de la « youth culture », citons l'héritage important de Simon Frith et Angela McRobbie, qui étaient affiliés au CCCS. Les CS sont aussi les précurseurs de « l'anthropologie des mondes contemporains » et ses ethnographies des métros, parcs d'attraction et aéroports notamment (Mattelart et Neveu 2008).

⁹ Fondé en 1996 par Harris M. Berger, la Popular Music Section of the Society for Ethnomusicology (PMSSEM) contient son lot d'anthropologues s'intéressant à la musique populaire occidentale. Le sujet du colloque tenu en 2010 est informatif quant aux thématiques discutées: « Searching for Willie Mae 'Big Mama' Thornton : Race and Gender in the Rock and Roll Archives » (<http://pmssem.tamu.edu/>).

cela, il se trouve que dans certaines nations, l'influence du pouvoir et du politique dans la musique se fait davantage sentir. Par exemple, dans *A Day for the Hunter, a Day for the Prey: Popular Music and Power in Haiti* (1997), Averill montre comment l'influence des politiques culturelles de François Duvalier est au centre de son régime dans le contrôle qu'il exerce sur la vie sociale et culturelle haïtienne (*ibid.* :71). À travers sa politique *kouidyay*, de larges segments de la population furent impliqués dans un support au moins tacite du régime. La milice de Duvalier encouragea le développement d'un nouveau style de musique commerciale *dance* : le *konpadirèk* (*ibid.*)

Le régime de Mobutu au Zaïre, ethnographié par Bob White dans *Rumba Rules* (2008), contient beaucoup de similitudes avec celui de Duvalier en Haïti :

[...] particularly his [Averill] discussion of the Duvalier dictatorship, which (like that of Mobutu) combined the strategies of thuggery, patronage, and indigenist politics to consolidate the authority of his regime (*ibid.* : 257 ; notre ajout).

Au Zaïre, le président Mobutu articula une série de politiques culturelles autour de la notion d'*authenticité*, où le progrès et le développement économique ne pouvaient être obtenus qu'en mobilisant un répertoire de pratiques culturelles traditionnelles (*ibid.*:65).

Dans le cadre de notre travail à New York, des jeux de pouvoirs ont lieu mais se matérialisent différemment. En cela, il ne faudra pas chercher dans les rapports des acteurs avec la nation ou le politique mais plutôt dans la façon dont ils tentent de contourner l'État et les grandes corporations dans leurs pratiques de consommation. Ou comme l'anthropologue Johannes Fabian le souligne si bien : « how popular culture creates power to resist power » (1998 :69).

Le second biais de l'anthropologie pour certaines thématiques d'étude est d'ordre disciplinaire. La condition postmoderne de l'anthropologie se caractérise par la mondialisation, la médiatisation, la décomposition des territoires, mais plus spécifiquement par le postcolonialisme (El-Ghadban 2007 :11). Des sujets comme la résistance, l'identité et la nation émergent donc naturellement de cette condition.

Les études citées en anthropologie de la musique populaire sont donc importantes puisqu'elles s'intéressent aux discours des acteurs et que leurs auteurs ont fait de l'observation et non seulement de l'écoute. Dans le cadre de ce travail, nous ferons tout de même appel à certains travaux issus des CS qui nous permettront de traiter spécifiquement des groupes sociaux sans nécessairement faire référence à leurs liens avec la nation. Aussi, le concept de « scène », central dans notre démarche, tire ses origines dans des études réalisées en CS.

Orientation de la recherche

Comme nous avons pu le constater lors de la présentation de certaines des théories les plus importantes en étude des musiques populaires en anthropologie, des approches rigoureuses et pertinentes ont été développées. Elles ont certes toutes, d'une manière ou d'une autre, contribué à l'avancement des connaissances. Cependant, en ce qui a trait au traitement de notre sujet, nous constaterons les brèches qu'il nous faut colmater.

Comme la citation de Feld et Keil le souligne, un problème récurrent des travaux en musique populaire est qu'en dehors de l'anthropologie, peu de chercheurs utilisent l'ethnographie comme méthode de collecte des données. Beaucoup de

travaux focalisent sur les analyses sémiotique, esthétique, textuelle ou encore musicologique des oeuvres. Bien sûr, l'ethnographie fut employée par bon nombre de chercheurs. Cependant, rarement fut-elle préconisée dans les études sur les scènes musicales occidentales et urbaines. En ce sens, les discours que tiennent les acteurs seront une des voies de prédilection empruntées pour mener à bien notre travail.

Le rock, depuis sa création, a clairement grimpé dans la « hiérarchie culturelle ». L'opposition entre culture de masse et élite d'une part, et art et divertissement d'autre part, n'est plus aussi nette qu'auparavant (Gendron 2002 :2).

D'ailleurs, le postmodernisme se caractérise par l'éclectisme des goûts musicaux :

Highbrow consumers, once known for their exclusionariness and gatekeeping proclivities, have become omnivorous in their musical tastes, which include, in addition to jazz and rock, world pop music, folk music, and even trash lounge (*ibid.*:12).

En ce sens, la musicologie ne fait pas exception à cet engouement pour l'étude du populaire, elle qui voit désormais, au sein de ses rangs, l'hégémonie de la musique classique être contestée (*ibid.*:325). En revanche, plusieurs problèmes émergent de cette discipline. La principale critique est d'ordre méthodologique. Principalement, nous reprochons à la musicologie ce que Philip Tagg (1979 : 28-32) nomme la « notational centrality », qui se caractérise par la matérialisation sous forme notée des hauteurs et des rythmes (Middleton 1990 : 104). En ce qui a trait à notre terrain d'étude, certains paramètres, qui ne pourraient s'inscrire dans un système de notations, auront une influence grandement importante:

The reason for this is that while notation may be a viable starting point for much art music analysis, in that it was the only form of storage of over a millennium, popular music, not least in its Afro-American guises, is neither conceived nor designed to be stored or distributed as notation, a large number of important parameters of musical expression being either difficult or impossible to encode in traditional notation (Tagg 1979: 28-31)

Nous laisserons donc le soin à d'autres, mieux outillés, de pousser l'analyse en réalisant un examen notationnel des œuvres.

Finalement, bien que beaucoup d'écrits fassent référence à la consommation et à la production d'artefacts culturels, peu d'entre eux se sont intéressés à la façon dont ces pratiques culturelles sont situées dans des espaces/temps spécifiques (Kruse 2003 :1).

Nous considérons donc qu'il y a un écart entre l'état actuel des connaissances et ce que l'on souhaite être connu sur le monde brooklynois. Par exemple, beaucoup de médias culturels ont monté des dossiers sur cette scène mais peu d'écrits académiques ont été déposés sur le sujet. Les écrits des médias seront d'ailleurs analysés comme des sources primaires, c'est-à-dire des discours entourant la scène. Ensuite, les travaux en anthropologie de la musique cités plus haut travaillent beaucoup sur l'analyse des paroles. C'est une approche intéressante mais peu informative dans le cas qui nous occupe puisque les paroles ne sont pas teintées politiquement ou « engagées » (comme dans le cas d'un Bob Marley par exemple). En second lieu, une autre composante de ces études est qu'elles identifient de la résistance partout. Nous le verrons, la résistance est présente dans la scène musicale brooklynoise mais se matérialise différemment, sans rapport avec l'autorité politique établie.

Objectif général de la recherche

De manière générale, l'objectif est de mieux comprendre la scène musicale émergente de Brooklyn, en améliorant certains modèles explicatifs des musiques populaires. Nous devons cependant nous limiter car il est impensable d'envisager

d'être en mesure de tout catégoriser. D'emblée, disons que nous contribuerons, de par notre approche, à résoudre un des problèmes que nous avons soulevés auparavant, c'est-à-dire l'importance de l'approche ethnographique dans l'analyse d'une scène musicale. Cette approche nous permettra d'éviter les pièges d'une approche moins empirique (tel que l'on présente souvent les CS) et nous permettra de faire état, de façon pragmatique, des pratiques musicales brooklynoises. La question de recherche, qui constituera la moelle épinière de nos travaux, sera l'objet de la prochaine section.

Question de recherche

La question générale qui sous-tendra l'ensemble de la recherche est la suivante : quel est le rôle des médiateurs dans la définition du réseau socio-musical de la scène « indie » de Brooklyn, NY ? Voici, pour atteindre notre objectif, les principales informations qui seront colligées. Tout d'abord, nous nous intéresserons aux discours des acteurs, par le biais d'une démarche ethnographique, sur les différents thèmes liés au champ musical brooklynois. De plus, les médias culturels, sous formes écrite et électronique, seront traités et analysés.

Nous tenterons de comprendre ce qui fait la singularité de la scène brooklynoise, par rapport à d'autres scènes, en la comparant notamment avec la scène musicale émergente montréalaise¹⁰. Nous désirons non pas réunir un ensemble de discours subjectifs mais plutôt, tenter de faire ressortir les récurrences qui les sous-tendent, toujours dans une volonté de comprendre le quotidien musical tel que vécu par les acteurs.

¹⁰ Par exemple : dans l'offre de musique et dans la façon dont les groupes se produisent sur scène.

Comme ce n'est pas une mince tâche et que les moyens financiers et temporels sont limités, nous sélectionnerons finement les gens interviewés. Les entrevues avec des promoteurs, groupes et tenanciers de salles de spectacle importants – c'est-à-dire souvent cités par les amateurs – seront favorisées par rapport aux acteurs mineurs. Nous l'aurons compris, les données sont qualitatives, de telle sorte que l'analyse et l'interprétation se feront en fonction de ce fait. Il sera maintenant question de développer notre cadre théorique, cette structure qui nous donnera des outils pertinents pour appréhender la réalité du monde de la musique émergente brookynoise.

Cadre théorique

Pour résoudre adéquatement les problèmes de recherche, nous utiliserons certains concepts et modèles particuliers, ces derniers nous permettant de formuler par la suite des questions de recherche spécifiques.

Définitions et concepts analytiques

Musique populaire

La définition de la musique populaire dans certains travaux (cf. Tagg 1982 ; Middleton 1990 ; Frith 1996) a posé beaucoup de problèmes dans le sens où les frontières avec les deux autres formes, « folk » et « art », ne sont clairement pas étanches. Cependant, certaines caractéristiques spécifiques à la musique populaire peuvent être soulignées. Ces dernières nous permettront au moins de montrer à quels

genres nous ne nous intéresserons pas. D'office, il est important de souligner que le terme de musique populaire fait référence à plusieurs genres musicaux et doit être différencié du style musical pop, qui est contenu à l'intérieur du classement plus large de « musique populaire ». Les principales différences avec les deux autres formes sont résumées dans les deux tableaux qui suivent (Tagg : <http://www.tagg.org/texts.html>, visité le 7 janvier 2010).

Tableau 2.1

Modes de distribution et de stockage principaux en occident
Folk : transmission orale
Art : partitions
Populaire : enregistrements audio et visuels, spectacles

Modes de financement principaux de la distribution et de la production en occident
Folk : « indépendant » de l'économie monétaire
Art : fonds publics, patronage
Populaire : marché « libre »

Voici donc, en résumé, les principales caractéristiques de la musique populaire (*ibid.*) :

1. Phénomène de la société industrialisée où la musique devient un bien « marchandisable »
2. Pas de formation formelle nécessaire pour jouer ou créer de la musique populaire
3. Jusqu'à tout récemment absente des institutions d'apprentissage
4. Ne peut être définie en terme de structure musicale
5. N'est ni de « l'art music » ni de la « folk music »

Ces éléments nous donnent quelques pistes pour ne pas s'éparpiller dans les différents genres musicaux qui seront traités. Par exemple, les réseaux d'acteurs qui organisent et constituent l'ensemble « art » versus celui de « populaire » sont complètement différents. Plusieurs œuvres de musique contemporaine sont entièrement financées par des organismes sans qu'ils sachent si l'œuvre accédera ou non à la postérité. Quant à la musique populaire, elle vise plutôt une diffusion immédiate, surtout avec les nouveaux médias. Voyons maintenant la définition que nous privilégierons des « pratiques musicales » et du « indie rock ».

Pratiques musicales

Le concept sera utilisé dans une définition assez large. Il regroupera par exemple la composition musicale, la performance, l'appréciation et l'écriture sur la musique dans des magazines. Il comprendra aussi les pratiques sociales et économiques à l'intérieur desquelles la musique est créée et circule à travers différentes localités (Kruse 2003 :146). Ces considérations sur les pratiques musicales doivent s'inscrire dans un monde plus large, celui du indie rock. Ce genre respecte les conventions de la musique populaire : le 4/4 ou le 6/8, le système tonal et la structure de 32 bars (AABA), issue du blues.

Indie rock

Nous avons utilisé à maintes reprises le terme de « musique indépendante » pour discuter du champ musical cerné. C'est un terme que l'on retrouve

continuellement dans les écrits des médias et dans la catégorisation stylistique de groupes sur des sites de réseautage comme MySpace ou Facebook. *A priori*, ce terme est plus utilisé que défini, sa définition étant assez problématique. Disons d'office que le terme est synonyme de « indie », « college » et de « alternative music » (*ibid.* :6).

Nous pouvons considérer ce terme sous deux jours différents. En premier lieu, on peut l'utiliser pour faire référence aux artistes ou compagnies de disques qui sont indépendants du « Big Four » ou *majors* (EMI Group, Sony Music Entertainment, Universal Music Group et Warner Music Group) (Battle 2009 :7). Cette définition pose problème et est réductrice dans le sens où certains groupes évoluent sur des étiquettes indépendantes – qui jouissent parfois de structures complexes et énormes – et font le saut vers les *majors*, pour ensuite revenir sur une étiquette indépendante. De cette définition, nous retiendrons plutôt des valeurs ou une idéologie sous-tendant le fait d'être un musicien indépendant – nous y reviendrons.

La seconde définition de « indie » trouve son origine dans un style musical singulier, le « indie pop » ou le « indie rock ». À l'origine, dans le monde occidental des années 1980, on ne différenciait pas la musique indépendante de la musique alternative. Cependant, le succès commercial obtenu par Nirvana fit en sorte que les aficionados du « indie rock » se dissocièrent du courant alternatif (Allmusic.com)¹¹. Les deux genres sont par la suite devenus distincts. En revanche, certains auteurs ne sont pas en accord avec les éléments stylistiques reliant les différentes musiques « indie rock », tel le philosophe Bernard Gendron :

¹¹ <http://allmusic.com/explore/style/indie-rock-d2687> (visité le 8 mai 2011).

'Indie rock is identified less by stylistic commalities¹² than by certain 'alternative' institutional indicators, such as independent record companies, college radio, fanzines, and mutually networked local scenes (2002 : 324).

Nous aurons amplement le loisir de revenir sur les différents « indicateurs institutionnels » qualifiant Brooklyn.

En résumé, il est important de noter que, selon des termes emprunté à Antoine Hennion¹³, il ne faut pas trop dichotomiser les *majors* et les indépendants puisque : « monopolies need the independent small producers for economic reasons – to maintain a flow of new products and to ensure communication with an active market » (Middleton 1990 : 39). Certains nouveaux sons n'auraient peut-être pas pu voir le jour si ce n'était de certains *majors*, d'orientation parfois conservatrice. Nous verrons d'ailleurs comment le rapport entre *majors* et indépendant s'articule. Il sera maintenant question d'aborder la notion de communauté et de scène musicale, cette dernière étant centrale dans nos travaux.

Communautés de goût et scènes musicales

Le concept de « scène musicale » est plutôt récent dans les écrits des différentes disciplines s'intéressant au monde urbain, notamment dans le domaine des communications. Un des premiers académiciens à utiliser le concept fut Barry Shank, qui suggéra que la scène pouvait se définir par « an overproductive signifying

¹² Bien que plusieurs genres soient associés à la musique indépendante aujourd'hui, le terme est essentiellement lié aux groupes « post-punk » de la décennie 1985-95. S'inspirant de l'éthique DIY et s'influençant du son « brute » du punk, les groupes exploraient de nouvelles possibilités sonores en utilisant des éléments du disco, du dub et du krautrock notamment. Certains de ces groupes, dont Joy Division, créaient des atmosphères sombres alors que d'autres, comme XTC, s'aventuraient parfois en dehors des structures traditionnelles de la musique pop/rock (<http://allmusic.com/explore/metastyle/post-punk-d2636> ; visité le 21 août 2011).

¹³ Hennion, Antoine. 1981. *Les professionnels du disque*. Paris : Éditions Métailié.

community » (1994 : 122). En cela, à l'intérieur d'une scène : « far more semiotic information is produced than can be rationally parsed » (*ibid.*). Le constat de départ de Shank est singulier dans le sens où il ne fait pas état de l'espace dans lequel certains types d'activités se déroulent. La définition qu'il préconise sera tout de même utilisée puisque certains éléments sont pertinents pour appréhender la scène musicale brooklynoise. Avant de poursuivre, il est primordial de confronter la notion de scène musicale à celle, plus ancienne, de communauté musicale. À cet égard, les travaux de Will Straw (1991, 2001, 2004) sont particulièrement instructifs.

La communauté musicale se définit par :

a population group whose composition is relatively stable - according to a wide range of sociological variables - and whose involvement in music takes the form of an ongoing exploration of one or more musical idioms said to be rooted within a geographically specific historical heritage (Straw 1991 :373).

Le concept est plus facile à appliquer à de petites communautés dont les processus de mobilisation, tant au niveau des communications, que des déplacements de population, sont moindres. Nous préférons le terme de « scène » puisqu'il contient autant les sites géographiques des différentes pratiques musicales que les réseaux sociaux et économiques existant à l'intérieur de ces contextes. De plus, bien que des affinités communes et des pratiques musicales partagées puissent exister au sein d'une scène, cette dernière ne constitue pas nécessairement une communauté (Kruse 2003 :145-6). Ceci étant dit, voici donc une première définition du concept de « scène », tel qu'il sera utilisé dans ce travail :

A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. Within a musical scene, that same sense of purpose is articulated within those forms of communication through which the building of musical alliances and the drawing of

musical boundaries take place. The manner in which musical practices within a scene tie themselves to processes of historical change occurring within a larger international musical culture will also be a significant basis of the way in which such forms are positioned within that scene at the local level (Straw 1991 : 373).

Cette définition est profitable car elle fait état de plusieurs éléments qui seront analysés. Le fait que la musique soit centrale dans la construction de la scène est un élément important. Par exemple, comprendre comment plusieurs pratiques musicales coexistent et interagissent nous permettra de saisir la scène comme un ensemble de pratiques hétérogènes s'intégrant possiblement dans un modèle plus large, transnational¹⁴. Aussi, cette idée de « cross-fertilization » nous permettra d'appréhender la nouvelle réalité qui est définie par le Web. Il est important de noter que la technologie que constitue l'internet sera considérée sous le format 2.0 que l'on connaît actuellement. Le réseautage social, l'accessibilité à la participation de tous et chacun, pour peu que l'on possède une connexion internet, ainsi que la simplicité d'utilisation sont quelques-unes des caractéristiques que l'on peut attribuer à cette technologie (O'Reilly 2005 : 1). Nous n'avons fait que survoler le concept anti-essentialiste de scène, qui sera utilisé tout au long du mémoire. Par contre, nous aurons amplement le temps d'y revenir lorsqu'il sera question des éléments qui définissent la scène musicale brooklynoise lors du chapitre sur les médiations. Voyons désormais les balises qui guident notre analyse.

¹⁴ Pour une analyse comparative plus récente des villes de Toronto, Montréal, Dublin et Berlin, en lien avec la notion de « scène culturelle », se référer à l'article *Cultural Scenes* (2005) de Will Straw.

Questions de recherche spécifiques

Voici les principales questions de recherche qui sous-tendent notre travail :

1. Quelles sont les conventions (au sens d'orientations esthétiques mais aussi de barrières morales) et les valeurs (du côté de la réception) qui structurent ce milieu ?
2. Comment se structure le milieu ? Quelles sont les hiérarchies et les taxonomies qui s'opèrent selon l'ordre de production, de diffusion et de réception des musiques ?
3. Quelles sont les structures premières qui organisent la réception ?
4. Quelles sont les spécificités de la scène DIY de Brooklyn ?
5. Doit-on considérer les acteurs de cette scène comme une *subculture*, les *hipsters* ?
6. Quelle est la place du train « L » dans le développement de scènes musicales depuis les années 1960 ?

Ces questions préalables nous permettront d'obtenir une meilleure compréhension de la problématique. Elles nous inviteront à toujours garder en tête la dialectique du local/global, dans le sens où il sera important de toujours mettre l'information obtenue en perspective, pour ne pas singulariser notre milieu. Aussi, mener une enquête de terrain fait en sorte qu'au delà des discours sur la scène émanant des médias, il nous est possible de constater de quelles manières le monde est réellement construit et comment il s'articule. Et finalement, par des questions spécifiques aux acteurs, nous obtiendrons des réponses qu'il nous aurait été impossible de saisir par le simple biais des médias.

De plus, de par la démarche diachronique, nous pourrions comprendre comment le milieu est devenu ce qu'il est et pourquoi. Par extension, cette étude permettra à d'autres auteurs de prendre en compte le développement d'une scène musicale dans le changement et la gentrification de certains quartiers, en lien avec certaines variables

sociodémographiques. Et finalement, peu ou pas d'études académiques ont été menées sur cette ligne de train « L » qui, étonnamment, a été bordée par des courants musicaux majeurs après la Seconde Guerre mondiale.

3. Brooklyn : repères géographiques

Comme le disait un chauffeur de taxi à Bob White, lors de son ethnographie de la musique populaire à Kinshasa : « if you want to understand the music, you have to understand this city » (White 2008 :20). Non seulement ces propos font-ils ressortir l'importance de l'ethnographie – au-delà de la lecture du texte musical – mais aussi, l'importance de s'intéresser à la ville et par extension, à sa géographie.

En débutant donc, le lecteur pourrait se demander ce qui motive le choix de prendre en compte dans notre analyse la zone géographique de Brooklyn plutôt que celle de Manhattan. Cela s'explique assez facilement. Jeff Stark, créateur du calendrier culturel Nonsense NYC, nous explique globalement la configuration des mondes de l'art à New York (Entretien, 17 mai 2011). C'est que Manhattan représente l'art avec un grand « A », en tant qu'institution culturelle majeure. On l'associe à des manifestations artistiques commanditées tel le Museum of Modern Art (MoMA) ou au privé, grâce au soutien d'un public fortuné, à des galeries d'art. Au final, on l'associe désormais à la « haute culture »¹⁵.

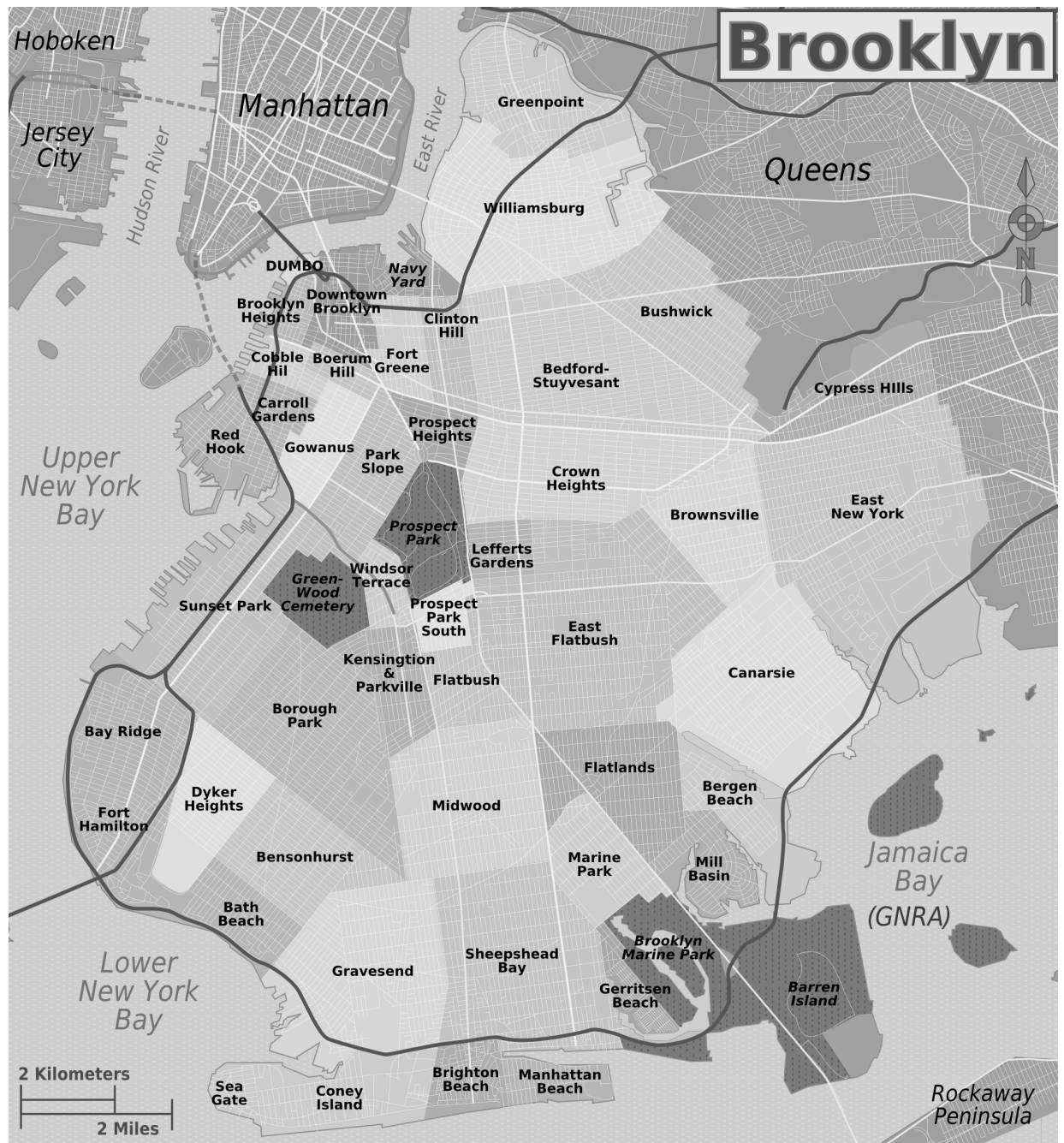
Jeff Stark est formel : les jeunes artistes ont déserté Manhattan pour Queens ou Brooklyn, moins chers et où le sentiment de communauté est ressenti (entretien, 17 mai 2011 ; notre traduction). Dans le même ordre d'idée, John Schmersal, chanteur de Enon, affirmait déjà en 2001 : « People are burned out on Manhattan. The scene there is dying and over with »

¹⁵ En octobre 1967, Richard Poirier avait provoqué un tollé dans les cercles d'intellectuels en analysant la musique et les paroles des Beatles. Sa critique était parue dans le *Partisan Review*, un journal « highbrow » reconnu pour ses attaques sur la « culture de masse ». Par la suite, étant porté par les Beach Boys, Frank Zappa et Jim Morrison, le rock'n'roll est passé de « divertissement pour les masses » à une forme d'art méritant le respect. Il contribua d'ailleurs à l'affaiblissement des barrières entre art et divertissement d'une part, et élite et « culture de masse » d'autre part (Gendron 2002 :1-2).

(http://www.freewilliamsburg.com/september_2001/mightymusic.html, visité le 7 mai 2011). Et pour terminer, signe des temps, la salle de concert mythique Knitting Factory – institution centrale de la musique alternative – a déménagé du Lower Manhattan à Brooklyn. C’est donc d’affirmer qu’il faut, encore aujourd’hui mais bien que cela tende à changer, chercher les manifestations artistiques davantage alternatives à l’est de la East River (voir illustration 3.1). Maintenant que nous avons légitimé notre choix de terrain avec un exemple de discours régulièrement entendu sur la configuration des mondes de l’art de New York, nous délimiterons géographiquement le milieu sondé.

Brooklyn de l’intérieur : quel Brooklyn ?

La ville la plus peuplée des États-Unis, qui réunit un peu plus que la population de la province de Québec, soit environ huit millions de personnes, est loin d’être homogène. New York compte environ quatre cents quartiers (Jackson et Manbeck 2004) qui ont tous une identité qui leur est propre. Telle une scène musicale, un quartier (*neighborhood*) est plus qu’un simple espace physique, c’est un espace social, culturel et émotionnel où les gens s’organisent (*ibid.*). Nous avons choisi de nous concentrer sur le district de Brooklyn tout simplement parce que l’essentiel de la musique indépendante y a désormais lieu. Des quartiers historiquement habités par des artistes comme le Greenwich Village, SoHo, le East Village ou le Lower East Side se sont grandement embourgeoisés, ce qui fit déplacer la communauté artistique tout près à l’est, soit Brooklyn (Mele 2000 :243 ; Curran 2004 :40).



Carte 3.1 Le district de Brooklyn, à l'est de la East River, et ses différents quartiers (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Brooklyn_neighborhoods_map.png, visité le 20 août 2011).

La grandeur et la beauté de Brooklyn résident notamment dans le multiculturalisme qui le berce. Ce district est désormais une force économique jouissant d'investissement de capital massif, en plus de vivre une modification majeure de son urbanisation (Jackson et Manbeck 2004 : xxx). Disons d'office que l'image de district violent qui a collé jadis à la réalité new-yorkaise ne reflète plus du tout la conjoncture actuelle. Depuis 1992, les crimes majeurs ont diminué de 75%, ce qui fait de Brooklyn un des centres urbains le plus sûr de l'hémisphère occidental (*ibid.*). En ce sens, bien que Brooklyn et New York ne soient jamais en tête de liste nationale quant aux crimes commis, il n'en demeure pas moins que la violence fut déjà très présente dans le district. Cet aspect de Brooklyn est sujet à controverse et avant de discuter du « Black Brooklyn », il est nécessaire d'aborder l'impact du maire de New York de 1994 à 2001 : Rudy Guliani¹⁶.

Une des méthodes utilisées par Guliani pour réduire la criminalité est la méthode dite des « Broken Windows ». En cela, l'ancien maire préconisait une attention aux « petits » crimes, avant que certaines situations problématiques dégénèrent et deviennent plus difficiles à contrôler. En cela, il s'intéressait aux

aggressive panhandling, the squeegee operators that would come up to your car and wash the window of your car whether you wanted it or not -- and sometimes smashed people's cars or tires or windows -- the street-level drug-dealing; the prostitution; the graffiti, all these things that were deteriorating the city (voir note numéro 16).

La seconde cause qu'il attribue à la baisse de la criminalité est le programme COMSTAT. Ce dernier mesure les crimes à tous les jours et ce, dans tous les coins de la ville. Ce programme permet une action policière dans les endroits les « plus

¹⁶ Les éléments qui suivent sont tirés d'une entrevue avec Guliani du musée Academy of Achievement de Washington D.C. Elle est accessible à l'adresse suivante : <http://www.achievement.org/autodoc/page/giu0int-4>

chauds » avec un type d'intervention adapté au crime. Bien que Guliani impute principalement la baisse de la criminalité à New York à ces deux facteurs, plusieurs de ses adversaires s'y opposent.

Certains y voyaient davantage une tendance nationale (Levitt 2004 :163) alors que d'autres, tel le spécialiste en sciences politiques John Louis Flateau, critiquent ce genre de leadership centralisateur, orienté sur les affaires et dont les coalitions multi- raciales sont menées par des blancs (Flateau 2005). Les rapports ethniques sont très importants dans l'histoire de New York. C'est pourquoi nous aborderons quelques caractéristiques historiques de la ville de New York et de Brooklyn, caractéristiques qui nous permettront de mieux situer et comprendre le « Black Brooklyn » (voir carte 3.2.).

En 1621, la Dutch West India Company s'installe sur l'île de Manhattan qui s'appelait à l'époque « Nieuw Amsterdam ». Elle utilise l'île comme base pour les nouvelles possessions des Pays-Bas. En 1636, les Néerlandais achètent une terre aux « Canarsee indians », à l'est de la East River, et fondent la ville de « Breukelen ». Durant la Révolution Américaine, la « Battle of Long Island » eut lieu à Brooklyn. « Nieuw Amsterdam » sera renommé « New York » par Le Duke of York en 1664, lorsque l'Angleterre en prit le contrôle (Flateau 2005 :29). New York se libérera du joug de l'Angleterre, en signant la Déclaration d'indépendance le 9 juillet 1776. C'est par contre à 1898 que remonte la création des 5 boroughs tels qu'ils sont connus aujourd'hui.

Dès 1626, des esclaves Africains furent amenés à Brooklyn et l'importation se poursuivit bien après son interdiction dans la constitution de 1808 (*ibid.*:29). Au 19^e siècle, les noirs n'étaient pas très nombreux à Brooklyn et ils avaient très peu de

pouvoir. En 1938, le train « A » à New York contribua à l'afflux de noirs du quartier Harlem de Manhattan à celui de Bedford-Stuyvesant de Brooklyn. En cela, il faut comprendre la configuration des quartiers de Brooklyn comme central dans l'établissement des noirs puisque dans les années 1940-50, « there was the ghettoization of Brooklyn's Black population, where over 60 percent of all Blacks in Brooklyn were red-lined into the single Bedford-Stuyvesant neighborhood¹⁷ » (*ibid.* :47). De 1950 à 1970, la population de noirs à Brooklyn tripla et représentait 25% de population (aujourd'hui, les noirs représentent 40% de la population à Brooklyn) (*ibid.* : 36). Durant les années Duvalier, la moitié (400 000) des haïtiens en exil s'établira à New York et Brooklyn (Averill 1997 :111).

Dans les années 1960, les communautés urbaines de noirs jouaient un rôle de plus en plus important dans l'arène électorale¹⁸. Ils réussirent à faire élire des maires avec des coalitions bi- raciales. Ces coalitions comprenaient des hispaniques et des libéraux blancs et étaient menées par des noirs. La théorie de l'incorporation minoritaire (voir Browning et al. 2003) qualifie cette montée des noirs dans le pouvoir dans des endroits où ils sont très fortement présents, surtout au niveau municipal. En cela, la période 1982-2002 constitue 20 ans d'avancement politique pour les noirs de Brooklyn et New York. En 1982, les noirs ont grandement supporté Mario Cuomo dans sa victoire pour la primaire démocratique et comme gouverneur de New York (Flateau 2005 : 5). En 1989, le politicien démocratique noir et président du district de Manhattan David Dinkins devint le porte-étendards des aspirations politiques des noirs. Pour poursuivre :

¹⁷ En 2004, le quartier contient 79% de noirs pour 1% de blancs alors qu'à Williamsburg, c'est 40% de blancs pour 7% de noirs (Jackson et Manbeck 2004 :237 ; 257)

¹⁸ Pour une analyse approfondie du « Black Brooklyn », voir Flateau (2005).

The election of Brooklyn's first Black Democratic County Leader, Assemblyman Clarence Norman, Jr. in 1990 ; the mayoral and US Senate campaigns of Black Brooklyn native son and preacher-activist Rev. Al Sharpton in 1992, 1994 and 1997 ; the election of New York State's first Black Comptroller, Carl McCall in 1994 ; and the election of New York City's first Black Comptroller, William Thompson, Jr. of Brooklyn in 2001, were other important Black political milestones (*ibid.* :6).

En musique, les rapports entre les blancs et les noirs seront traités dans le prochain chapitre.

Nous avons déjà noté, lors des premiers entretiens, une forte identité à Brooklyn, de sorte que les gens se réclamaient pratiquement tous de l'identité brooklynoise avant new-yorkaise. Comme nous le disait un employé de Permanent Records : « People who live in Brooklyn would always tell you so. There's typically a lot of pride in people who live here » (entretien, 9 mai 2011). Il faut donc comprendre en ce sens le fait que plusieurs groupes disent provenir de Brooklyn (sur leur page MySpace par exemple) plutôt que de New York. Bien sûr, ils veulent peut-être profiter par là de la bulle médiatique que cette zone leur offre – nous y reviendrons.

Les premiers contacts avec le Brooklyn musical, outre ceux avec les artistes que nous écoutions, étaient liés à la consultation de dossiers de presse qui citaient continuellement le quartier de Williamsburg ou l'avenue Bedford comme étant la « capitale du rock indépendant »¹⁹. Durant notre séjour, un des membres du populaire groupe brooklynois Here We Go Magic nous disait, dans une entrevue téléphonique, que lorsque la communauté médiatique internationale discute de la scène de

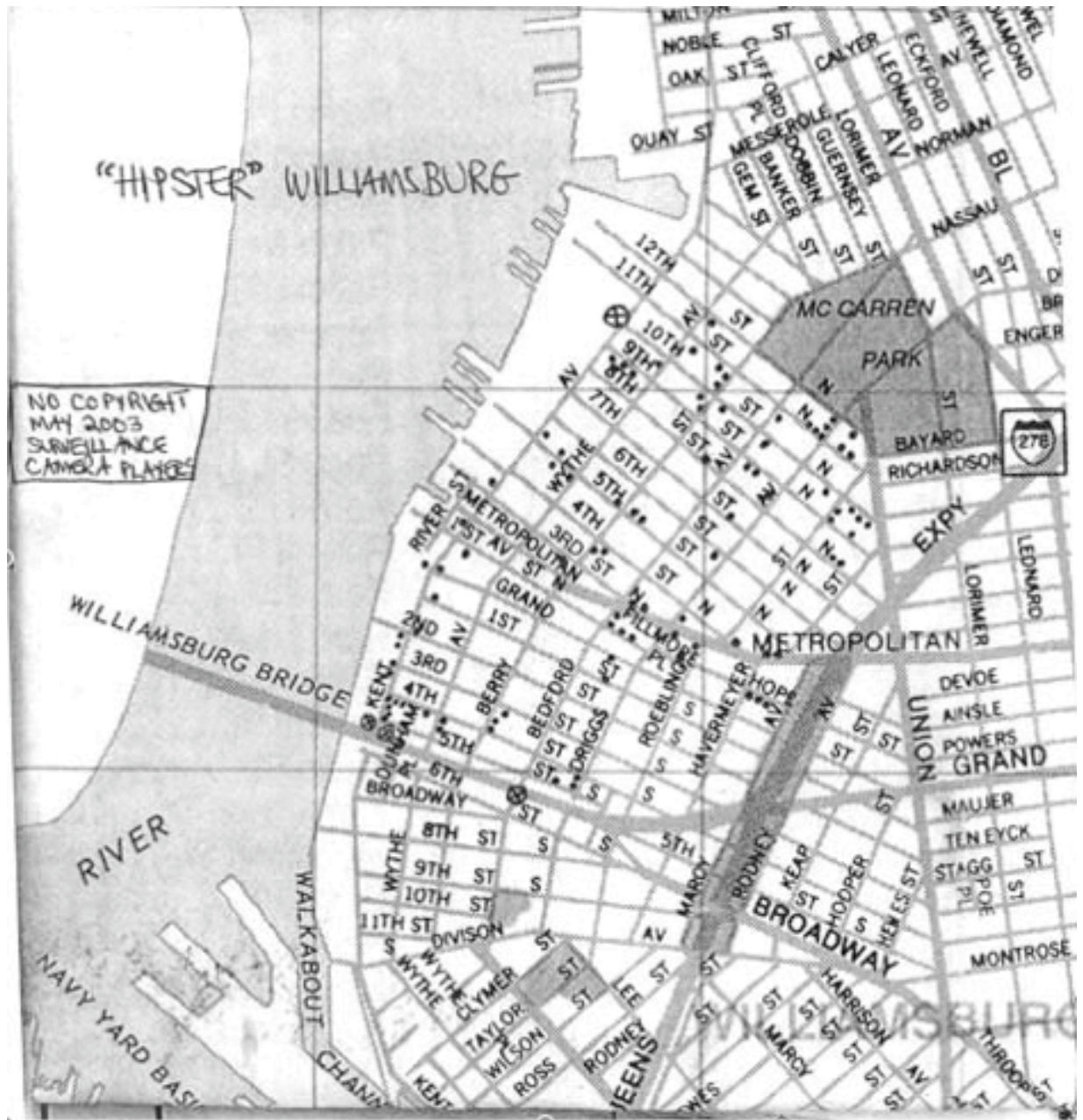
¹⁹ Voir à ce sujet : <http://www.weheart.co.uk/2008/11/28/the-brooklyn-music-scene/>
<http://nymag.com/arts/popmusic/features/61879/index2.html>
http://www.guidespot.com/guides/brooklyn_music_scene
<http://earfarm.com/features/daily-feature/monday/2010>; <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/40920/date/2009-10-16/article/special-new-york-brooklyn-capitale-rock/>

Brooklyn, c'est à Williamsburg qu'elle fait allusion (25 mai 2011) (voir carte 3.3.). C'est donc à cet endroit que nous avons décidé de nous établir pour débiter notre travail. Bien évidemment, nous avons pu par la suite constater que des manifestations musicales importantes avaient lieu bien au-delà des frontières discutées ici.

Williamsburg

C'est à Williamsburg que se concentre la majorité des performances musicales bien que peu d'artistes y demeurent, conséquence du prix des loyers qui a considérablement augmenté depuis une dizaine d'années (Curran 2004). De plus, les artistes ne sont maintenant plus les seuls à vouloir habiter dans des lofts d'anciennes industries, ceux-ci partageant maintenant cette volonté avec des résidents de classes plus élevées (*ibid.*:1). La construction de condos de luxe fut par contre stoppée drastiquement lors de la Grande Récession économique de 2008 (NFT Guide to Brooklyn 2010). Williamsburg est bâti en bordure de la East River et est reliée à Manhattan par le Williamsburg Bridge, qui contribua à l'émigration de résidents juifs, à partir du Lower East Side, lorsqu'il fut achevé en 1903. Le quartier de Williamsburg est aussi le premier arrêt du train « L » à Brooklyn en provenance de Manhattan.

À ce stade, il est important de noter que Williamsburg est un quartier à deux visages, défini par un dualisme sociodémographique. Williamsburg South compte une grande communauté de juifs hassidiques qui donne un visage conservateur au quartier alors que le nord est le berceau d'entrepôts convertis en espace de création (de moins en moins) investis par les artistes et (de plus en plus) en résidences



Carte 3.3. La partie *hipster* et majoritairement blanche du quartier de Williamsburg à Brooklyn (<http://www.notbored.org/williamsburg.jpg>, visité le 21 août 2011).

luxueuses. Au sud, il y a aussi une communauté africaine importante, et depuis les années 1980, des communautés latino-américaine et portoricaine qui y demeurent (Jackson et Manbeck 2004 : 210). Williamsburg North se caractérise par une énergie bien différente, avec son mélange de jeunes artistes et professionnels, d'Italiens et de Polonais. Williamsburg North jouit en cela d'un agréable sentiment d'ambiance de village, de « New York City's newest bohémias » (*ibid.*: 211). La diversité de Williamsburg, si on la considère comme une micro-ville (environ 120 000 personnes (Curran 2004 :49)), n'est probablement pas étrangère au rôle qu'elle exerce sur l'attraction de la gente créative : « City diversity is seen to be a significant factor in encouraging skilled labour to locate to a particular city, contributing to an open, dynamic, and cool 'people climate' valued by creative » (Mager et al. 2009: 857).

Les magasins de vêtements vintage, les petits cafés et restaurants sont la norme lorsqu'on déambule dans les rues. Que ce quartier soit le premier arrêt à Brooklyn du fameux train « L » en provenance de Manhattan n'est probablement pas étranger à sa popularité. Williamsburg est le centre (blanc) de la scène *hipster* new-yorkaise et l'un des centres le plus influent du monde de la musique indépendante actuelle.

En terminant, pour avoir une idée de ce que devait être le Williamsburg North pré-gentrifié, il suffit de se déplacer à l'est, dans Williamsburg East, pour rencontrer un étrange mélange d'entrepôts transformés en lofts, de boutiques de vélos et de livres, en plus de restaurants de cuisine traditionnelle mexicaine. La cohabitation ethnique est plus nette à cet endroit, l'autre Williamsburg ayant une tendance à s'homogénéiser. D'ailleurs, depuis quelques années, la zone orientale est de plus en plus occupée par les artistes qui ont déserté Williamsburg North, à cause des prix de loyer élevés. Évidemment, d'autres endroits sont teintés par cette profusion de

musique indépendante et nous aurons le loisir d'y revenir tout au long de ce travail. Pour le moment, nous établirons quelques spécificités propres à l'axe le plus important de la musique indépendante à Brooklyn : Bedford Avenue. Nous en profiterons pour introduire le concept de « scène », qui sera discuté davantage au chapitre 5.

La production musicale et l'avenue Bedford

Il est impensable de prétendre mener une ethnographie de la scène brooklynoise sans aborder le rôle important de l'avenue Bedford, la plus longue rue de Brooklyn. Avec son nombre important de cafés, restaurants, salles de concerts ainsi qu'avec l'énergie qui s'y dégage, Bedford Avenue peut jouir du statut de la Mecque de la musique indépendante de New York et possiblement, du monde occidental. Il est vrai qu'*a priori*, avec la pluralité des manifestations artistiques diffusées dans le lieu géographique ci mentionné, on pourrait croire que la demande ne suffit pas à cette production intense :

Scenes derive their effervescence from the sense that the 'information' produced within them is forever in excess of the productive ends to which it might be put, that the performativity characteristic of a scene involves the 'display of more than can be understood' (Shank 1994 : 122).

À Brooklyn, les groupes locaux se produisent continuellement et il n'est pas rare qu'ils fassent deux ou trois prestations dans la même semaine. Pour un Montréalais, ceci est assez singulier puisque nous avons tendance à voir les groupes se produire à une fréquence moins élevée, transformant en cela les prestations en spectacles-événements. À Brooklyn, les choses sont différentes. Les locaux de

pratique sont souvent partagés par un grand nombre de musiciens et la disponibilité en est donc réduite. Les musiciens, en jouant devant public, tirent des revenus de leurs prestations et peuvent jouer plus régulièrement que s'ils ne se fiaient sur leur local. Le milieu est très difficile et le seul fait de survivre comme groupe à New-York, pour emprunter une expression au philosophe Africain Paulin Hountondji, « requires a constant pushing at the wheel » (Hountondji 1992).

En ce sens, il est frappant de constater qu'à New York, plusieurs groupes d'envergure – du moins, sous un point de vue montréalais – se produisent et n'attirent pas de foules énormes. À Montréal, certains de ces groupes auraient rempli un endroit comme le Métropolis (une salle de 2200 places) mais à Brooklyn, il arrive souvent que les gens ne restent pas jusqu'aux derniers groupes en tête d'affiche se produisant durant une soirée. Cela peut s'expliquer par le fait que dans les plus petits spectacles, les groupes jouant les derniers ne sont pas nécessairement les plus populaires. Aussi, une amateur comme Helen Olivia dit qu'il y a tellement d'offres à New York, qu'elle ne va voir les spectacles que des gens qu'elle connaît et ne reste souvent pas jusqu'à la fin pour voir les autres groupes (entrevue, 18 juillet 2011). L'abondance de l'offre crée aussi une forme d'indifférence à l'égard de certaines performances.

Il est important de noter que les petites salles « locales » de Brooklyn ne jouissent pas du même rayonnement que certains établissements de New York, dont ceux gérés par le promoteur auparavant mentionné, Bowery Presents. Nous avons été témoin de groupes jouant à Williamsburg devant 30-40 personnes pour ensuite, toujours en tête d'affiche, jouer devant 300-400 personnes 2 ou 3 jours plus tard dans les salles représentées par ce promoteur. Par exemple, pour le concert du groupe montréalais Malajube à Brooklyn, nous n'avions noté aucun Québécois dans la foule

de 30 personnes alors que la majorité des 200 spectateurs l'était lors de leur concert au Bowery Ballroom, à Manhattan deux jours plus tard. Ces Québécois craignaient peut-être de s'aventurer dans un quartier de Brooklyn, en dehors de l'île privilégiée par la majorité des touristes de New York. Aussi, il va sans dire que la publicité déployée par Bowery est beaucoup plus présente dans les médias et dans la ville que celle des autres promoteurs. Nous verrons maintenant comment le quartier le plus *hip* de Brooklyn est devenu ce qu'il est aujourd'hui, et nous aborderons la notion de « localité », centrale dans les études en musique indépendante.

The Burg'

Il est pertinent d'aborder les débuts de Williamsburg comme plaque tournante du rock. Dans *Cities and Civilization* (1998), l'urbaniste Peter Hall lie l'envergure de certaines villes à des épisodes de créativité intense. Il démontre aussi comment les villes les plus créatives dans l'histoire étaient « the true global cities of their time » (*ibid.*). En cela, les villes jouent le rôle d'endroits offrant des espaces de création mais aussi, de créativité (Mager et al. 2009: 857). Jusqu'à un certain point, les infrastructures liées à la musique de Brooklyn, tels les locaux de musiques, bars, espaces de performance et réseaux contribuent au foisonnement d'une culture musicale singulière. Ici, cette culture n'est pas liée à un style particulier, comme fut le « grunge » à Seattle ou le « madchester » à Manchester. Par contre, certains groupes s'y sont installés après la popularité qu'ont atteint certains « supergroupes » comme Tv on the Radio ou Dirty Projectors. Ces groupes ont contribué à faire de Brooklyn

une zone importante de la musique indépendante. Critiquant ce soudain intérêt de la part de la presse internationale :

C'en est même devenu une grossière technique marketing, explique clairement School of Seven Bells, jeune groupe mais vieux de la vieille du coin, et l'un des plus excitants à émerger de Brooklyn ces derniers mois – oui, à Brooklyn, les choses se comptent en mois, voire en semaines. “On est ici depuis des années, explique Ben, ex-Secret Machines, mais on ne connaît pas la moitié des groupes actuels qui se disent de Brooklyn. On a une théorie : on pense que pas mal de groupes, ces dernières années, ne sont venus à Brooklyn que parce que c'est LA scène que le monde entier observe. Je me demande même si des managers ne provoquent pas eux-mêmes les déménagements, histoire d'accélérer un peu les choses... (<http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/40920/date/2009-10-16/article/special-new-york-brooklyn-capitale-rock/>, consulté en 11 janvier 2011).

Pour revenir à la géographie d'un endroit comme Brooklyn, autant matérielle qu'imaginée (notamment par la presse internationale mais aussi, par les acteurs, c'est-à-dire la façon dont ils perçoivent leur rayonnement à l'extérieur) « [is] then a crucial mediating factor in the production and consumption of music » (Mager et al.: 857). La localité est importante pour situer les pratiques de la musique indépendante car ce genre est souvent associé à des localités spécifiques telles Athens, Seattle ou Austin notamment (Kruse 2003 :113). La notion de « localité » peut être perçue de deux façons, toutes deux également importantes dans la définition d'une scène musicale.

Les localités sont définies en termes géographiques mais aussi, en terme de relations sociales (*ibid.* :113-4). Bien évidemment, les relations sociales ne peuvent être comprises en dehors de l'espace. Par contre, le district de Brooklyn, comme capitale du rock indépendant, se définit par les acteurs comme des espaces, lieux et réseaux spécifiques qui ne représentent pas l'ensemble géographique de Brooklyn mais un ensemble de pratiques singulières, ainsi que certaines valeurs, que nous illustrerons subséquemment. C'est à ce Brooklyn (imaginé, en quelque sorte, puisque l'on ne fait pas référence à l'ensemble du district) auquel on fait allusion dans la

presse. Encore une fois donc, il ne faut pas considérer la totalité de Brooklyn comme étant impliquée dans les mondes de la musique indépendante.

Au demeurant, l'utilisation du concept de scène est pertinent pour appréhender une localité comme celle qui nous occupe puisqu'il constitue une appellation légitime pour décrire l'unité culturelle qui existe à Brooklyn, bien que les frontières de celles-ci soient invisibles et élastiques (Straw 2002 : 248). Bien sûr, comme la définition de la notion de scène le permet, il ne faut pas considérer le monde de la musique indépendante de Brooklyn comme étant isolé d'autres scènes :

Local scenes are placed in relationship to each other through the circulation of music, knowledge, and style ; and they are part of social and economic networks that both structure and are structured by this set of relations (Kruse 2003 :114).

Voyons maintenant des similarités qui peuvent être soulevées entre Montréal et Brooklyn en ce qui a trait aux premiers balbutiements d'une culture musicale importante dans les mondes de la musique indépendante.

On peut comparer les débuts de l'installation des artistes à Williamsburg avec celle des jeunes anglophones migrant à Montréal dans les années 1990. Ces deux groupes ont été attirés par les « [...] low rents and the ease of a Bohemian lifestyle [and] have produced a music scene whose influence is disproportionately high relative to the numbers of people involved (Straw 2005 : 416). Bien évidemment, nous l'avons déjà souligné, cette ambiance de village à Williamsburg tend à s'estomper avec la gentrification et l'ouverture de chaînes de magasins plus *jet-set*. Cependant, lorsqu'en 1995, Galapagos Art Space s'installa dans Williamsburg, cet espace faisait pratiquement cavalier seul dans les espaces de performance. En ce sens, CeCe Stelljes, directeur du marketing et de la promotion de l'étiquette SeeThru

Broadcasting, disait déjà en 2001:

Williamsburg is more community-based than the rest of New York. That will help develop the scene. People are hanging out here and staying in the neighborhood. That means they run into the same people, begin to network, create a social scene. That fosters more creativity (Moser http://www.freewilliamsburg.com/september_2001/mightymusic.html, visité le 1^{er} mai 2010).

Dans le même ordre d'idées, le promoteur de spectacle Todd P, important joueur dans la (re)mise au jour du rock indépendant de New York sur les radars :

But when I moved here in 2001 the indie rock scene was a very small community of bands and talent. Now it's different; you can chalk it up to all the people moving to Williamsburg and perhaps also to people like myself and to club owners who have opened up since then and tried to create a multi-faceted, diverse, independent rock scene. But ultimately it's because Brooklyn has become a place where young, college educated people wanted to live bohemian lives – and that only took hold in the late '90s (http://gothamist.com/2007/12/07/todd_patrick_co.php, visité le 1^{er} mai 2010).

Au niveau des hiérarchies opérant dans le pôle diffusion de la musique, il semble que les scènes locales arrivent en haut de la liste et ce, même si de plus en plus de groupes internationaux viennent performer à Brooklyn lorsqu'ils sont de passage à New York. C'est que, bien avant que des salles de spectacles de plus grande envergure ouvrent leurs portes, il y avait des petites salles de spectacles, certaines d'entre elles existant toujours, qui ont contribué au foisonnement musical et médiatique de la scène. Ce sont donc elles qui ont nourri la scène à ses débuts.

Cathrine Westergaard, en 2001, du regretté « Stinger Club » est formelle : « Is there a local scene? Yes. Only local bands bring in the crowds » (http://www.freewilliamsburg.com/september_2001/mightymusic.html, visité en août 2010). Il suffit de consulter le site OhMyRockness.com, qui fait office de calendrier culturel musical à Chicago, Los Angeles et New York, pour mesurer la quantité de groupes locaux se produisant dans Williamsburg et à Brooklyn en général. Comme

stipulé précédemment, le sentiment de communauté est très fort et les groupes brooklynois sont très bien traités et reçus. Certains évènements musicaux vont d'ailleurs fertiliser l'appartenance à la scène locale. En cela, des festivals comme « Celebrate Brooklyn » ou « Northside Piers » « [...] may produce a profoundly distinctive and particular experience of place for those participating » (Negus 1996 :183). En cela, les performances s'y déroulant permettent de consolider les identités et le sentiment d'appartenance à la scène locale. En effet, ces festivals se plaisent à faire venir des groupes vedettes de Brooklyn comme Sharon Jones and the Dap-Kings, Grizzly Bear ou Animal Collective dans lesquels les gens se reconnaissent. Nous reviendrons d'ailleurs sur la question de l'identité lors du prochain chapitre. Pour le moment, il peut être intéressant de qualifier diachroniquement les scènes musicales que New York a connues depuis les années 1950 et qui ont contribué à l'éclosion musicale de la scène actuelle de Brooklyn.

Le train « L »

Le train « L » a vu, de près ou de loin, l'éclosion de scènes musicales très importantes dans l'histoire des musiques populaires occidentales. Jouant auparavant le rôle de témoin passif, jusqu'à un certain point puisqu'il jouait avant tout le rôle de transporteur pour lequel il était destiné, il deviendra un acteur important, de par son appropriation par les individus, dans la définition de l'emplacement géographique de scènes musicales et de lieu d'établissements des musiciens actuellement. Il est en partie responsable de transformations majeures des quartiers qui le bordent à Brooklyn, principalement des processus liés à la gentrification, concept que nous

expliciterons subséquemment. Nous verrons comment il ne faut pas comprendre les différentes scènes musicales de New York comme étant isolées les unes les autres, mais plutôt comme étant définies par des caractéristiques communes telles l'implication dans une culture alternative et l'appropriation de quartiers qui n'étaient ou ne sont pas traditionnellement occupés par un certain type d'acteurs au sens sociodémographique. Pour débiter, une petite histoire du train nous permettra de bien situer sa position et son rôle à New York.

Depuis 1931, la ligne de train existe dans la forme que nous connaissons actuellement, c'est-à-dire de la 8^e avenue à Manhattan jusqu'à Rockaway Parkway à Brooklyn. À partir de Manhattan, le train parcourt l'île en largeur sur la 14^e rue, presque de la pointe ouest, et se dirige vers l'est pour atteindre Brooklyn en passant sous la East River. En 1967, le train s'appelait le 16 pour ensuite s'appeler le LL jusqu'en 1986, année où il deviendra le « L » (MTA). Le train a contribué au fait que les musiciens « alternatifs » s'installent à Williamsburg suite à la gentrification massive du East Village. La gentrification sera d'ailleurs l'objet de la prochaine section puisqu'elle est au cœur des discours des acteurs sur New York et leur vie d'artiste.

La gentrification : définition

En 2010, la spécialiste en géographie Angela Shratt a mené une enquête dans certains des quartiers de Brooklyn sur les processus de gentrification. Ses travaux seront donc d'une grande utilité dans la compréhension des processus de changements urbains actuellement en cours à Brooklyn. Elle définit les changements

comme cela : «The movement of middle class families into urban areas causing property values to increase and having the secondary effect of driving out poorer families (Shratt 2010 :10). Ces dernières sont incapables de profiter des éléments positifs apportés dans leur quartier et doivent se déplacer. En cela dit-elle, les pionniers de la gentrification appartiennent souvent à une scène artistique et sont attirés par une forme de vie indépendante ou non-conventionnelle. Les différentes nationalités qui ont fait le quartier, par exemple à NY : italiennes, hispaniques ou puertoricaines sont maintenant déplacées dans des quartiers qu'elles ont elles-mêmes contribué à développer (*ibid.*).

Ceci étant dit, nous sommes désormais aptes à effectuer un bref survol des scènes musicales new-yorkaises importantes, en portant une attention particulière à la gentrification. Pour débiter, nous aborderons l'importance du « American Folk Revival » dans Greenwich Village.

Greenwich Village

Même si le train « L » ne baigne pas en plein cœur de Greenwich Village, il se situe à la frontière nord. Greenwich Village est un lieu hautement significatif de l'histoire culturelle américaine et fut un important berceau du bohémianisme dès le début du 20^e siècle. Cependant, comme l'intérêt est ici porté vers les musiques, l'emphase sera mise sur le Greenwich Village du « American Folk Revival », quoique le genre eût aussi une forte assise à Chicago, Los Angeles et Boston notamment (Miller 2009 :26). Le Village était un espace où les gens ne désirant pas vivre la culture *mainstream* se déplaçaient. Il était donc un bastion de l'expression artistique et de la volonté de transformation politique mais aussi, des *Beats*. Le centre

du mouvement folk était composé des jeunes étudiants universitaires qui se sont appropriés le genre dans une construction identitaire propre à une condition socioéconomique d'après Guerre (*ibid.*). En cela, le lien entre l'éducation, en particulier les « liberal arts » et les scènes musicales fut traité par Straw (2005) et Sarah Thornton (1995), avec son concept de « subcultural capital », concept qui sera discuté au chapitre 5.

Pour le philosophe Shuichi Takebayashi (2010), il faut placer le mouvement musical dans le contexte plus large de la jeunesse américaine des années 1950 et du début des années 1960. Cette classe, représentée par les *Beatniks* et les « folk revivalists », a créé des pratiques musicales singulières dérivées de l'anxiété propre à leur classe. Ayant vécu les contraintes imposées par le maccarthysme durant la Guerre Froide, on admirait l'authenticité des « folks singers » du sud alors que les Beats admiraient les *hipsters* noirs du moment. Le bluegrass était alors perçu comme l'authenticité pure en musique.²⁰

Il y avait donc, aux débuts du « folk revival », une force culturelle qui a attiré beaucoup de musiciens et d'artistes dans Greenwich Village. Ces habitants ont décidé de vivre, en quelque sorte, de façon périphérique à la culture *mainstream*, en défendant une idéologie marginale de la société américaine. Ils ont créé des structures artistiques telles des façons de comprendre la société dans laquelle ils vivaient. Le prochain lieu de l'effervescence musicale qui nous intéresse doit être compris dans

²⁰ Nous reviendrons au prochain chapitre sur les *hipsters* et les *beats*. Pour ce qui est du bluegrass, c'est un genre musical des années 1940 issu du country qui mettait l'accent sur les groupes de cordes traditionnelles. Les adeptes du genre jouaient cependant les chansons plus rapidement et plus fort, et développaient des pièces plus techniques. La figure la plus importante est Bill Monroe (<http://allmusic.com/explore/metastyle/bluegrass-d2381>, visité le 22 août 2011).

des logiques assez similaires puisque beaucoup d'aspects sont communs dans la structuration du milieu : il s'agit du East Village.

East Village

C'est dans les années 1960 que le East Village s'est détaché du Lower East Side pour jouir de son appellation propre quand des artistes, musiciens, écrivains, intellectuels et radicaux politiques ont emménagé dans le quartier (Green 2009). Ils étaient attirés par les *beatniks* qui s'y étaient installés depuis les années 1950, ainsi que par le bas prix des loyers. Même si le punk rock est entré sur les radars au milieu des années 1970, il tire ses origines d'une période antérieure, dans la contre-culture des années 1960 hippies, pratiquement dans les mêmes quartiers. Il avait beaucoup en commun avec les revendications sociales, économiques et politiques des années 1960. À cet égard, plusieurs des groupes qui ont fait les beaux jours du punk avaient des affinités avec des groupes de la contre-culture des années 1960 tels MC5, Velvet Underground ou The Stooges, groupes réunis sous l'étiquette de proto-punk (Green 2009). À la fin des années 1960 et 1970, c'est autour du CBGB dans le East Village que des groupes comme Blondie, Talking Heads et Television gravitent. On nomme souvent « CBGB scene » la première vague du « new wave » de New York de 1974-77 (Gendron 2002 :249). Tout comme Greenwich Village, le quartier est aussi bordé par le train « L » au nord, à la 14^e rue.

L'aspect le plus significatif de la scène punk/new wave – au départ, les termes étaient interchangeables (*ibid.*:227) – de New York est l'importance de sa contribution dans l'abolissement des frontières entre la culture « highbrow » et « lowbrow ». En effet, les musiciens rock jouaient dans des lieux consacrés aux arts

visuels et les artistes visuels diffusaient dans les salles de concerts rock. Bernard

Gendron, professeur de philosophie :

It struck me at the time that there might be something quite unprecedented in this particular high/low encounter, a level of intensity and equality never before achieved. What became clear, with the rise of the new wave, was that rock had decisively won over one of the key demographic constituents of highbrow culture, the young avant-garde painters and filmmakers making their way in New York (*ibid.*:7).

Gendron associe la rupture des barrières séparant la musique populaire de la « haute culture » à l'avènement du postmodernisme (*ibid.*:11). À New York, dans Tribeca, une institution comme le Mudd Club (club de nuit de 1977-83 où le punk/disco partageait la scène avec des performances d'avant-garde et des expositions d'art) et des *subcultures* (comme les bohèmes « art-punk » du East Village) ont contribué aux interactions entre les champs « high » et « low » au niveau de la culture (*ibid.* :18). Selon l'écrivain Lester Bangs, les critères esthétiques privilégiés dans la scène « new wave » étaient l'assault, le minimalisme ainsi que la non-virtuosité amateur (*ibid.*:237). Nous l'avons constaté, le East Village a une importance dans l'histoire qui dépasse largement sa contribution à la musique populaire. Ceci étant dit, nous reviendrons maintenant sur les caractéristiques définissant la gentrification du quartier, suite à cette explosion culturelle puisque, comme le mentionne Bernard Gendron : « This new 'bohemia' was being widely critiqued for its role in the gentrification of the East Village, one of the last Manhattan vestiges of immigrant culture » (*ibid.* :313).

Comme le montre Abu-Lughod dans *From Urban Village to East Village : the Battle for New York Lower East Side* (1995), l'ethnie est une caractéristique importante de la gentrification du East Village puisque les résidents les plus pauvres ont été déplacés suite à l'arrivée d'une classe mobile dans le quartier, principalement

composée de jeunes célibataires blancs. En cela, basé sur 5 ans de recherche et d'observation participante, le livre de Abu-Lughod aborde la condition des groupes qui se partagent l'espace dans le Lower East Side mais qui poursuivent des visions différentes sur l'avenir de leur quartier. Autrefois le lieu d'établissements de 500 000 immigrants (dont beaucoup de puerto-ricains « who in the early 1950s served to make slums profitable again » (*ibid.* :127)), le Lower East Side expérimenta des désinvestissements majeurs dans la période suivant la Deuxième Guerre mondiale (*ibid.* : 155). Suite à ces désinvestissements et à la négligence des propriétaires, le quartier expérimenta une première vague de gentrification dans le milieu des années 1970. Dans les années 1980, le quartier devint une cible majeure pour les réinvestissements car « the East Village was enthusiastically hailed in the 1980s as the newest artistic 'hangout' in New York City » (*ibid.* : 156). Les galeries d'art, les studios ainsi que les clubs « have been the shock troops of neighborhood reinvestment » (*ibid.*). Les artistes affluèrent davantage dans les années 1970, le sommet étant atteint après 1981, suite à l'ouverture de nouvelles galeries. Il n'y a cependant pas que des aspects positifs à cette arrivée massive d'artistes :

But the romanticization of poverty and deprivation – the area's 'unique blend' – is always limited, and the neon and pastiche sparkle of aesthetic ultra-chic only partly camouflages the harsher realities of displacement, homelessness, unemployment, and deprivation [...] (*ibid.*).

Le lien entre les déplacements de population et la gentrification est établi depuis la fin des années 1970 (Marcuse 1986:163). Dans le East Village, en 1984, il y avait de « substantial pressures for displacement in the form of excessive rent burden, overcrowding, building deterioration, and tenant harassment by landlords (Abu-Lughod 1994 :198).

Comme ce fut souvent le cas à Manhattan, un quartier est « découvert » par les artistes et les bohèmes et devient *hip*, ce qui fait affluer davantage de résidents issus de conditions diverses mais souvent plus riches, entraînant comme conséquence une augmentation du prix des loyers. Suite à cela, les agents immobiliers investissent dans le caractère bohème de certains quartiers même s'il a complètement disparu, comme dans Greenwich Village.

On voit dans la gentrification un cycle qui semble se reproduire constamment. Ce phénomène n'est évidemment pas unique à la ville de New York, quoiqu'il se produise à une vitesse beaucoup plus grande qu'ailleurs. Les belles années artistiques du East Village et du Village sont désormais derrière nous. Après avoir été le dernier « hotspot », le East Village a perdu beaucoup des musiciens qui ont contribué à la gentrification. Un ancien quartier industriel avait toutes les qualités pour les accueillir : Williamsburg.

En 1986, « The Brooklyn Loft Law » permit la conversion d'industries en loft (Curran 2004 :48). Bien que la gentrification de Williamsburg ait commencé dans les années 1980 (lors de l'exil des artistes du East Village), elle a surtout pris de l'ampleur dans les années 1990. Pratiquement toutes les zones du quartier furent touchées. La transition fut « acceptée » lorsque le *Utne Reader* déclara Williamsburg « the third hippest place in America » (*ibid.*). Entre 2000 et 2010, dû principalement au rezonage résidentiel de Williamsburg, les embarquements passagers annuels sont passés, à la station Bedford Avenue, de 3 800 000 à plus de 6 millions (MTA).

Il faut savoir que certains artistes pionniers de la gentrification s'installent dans des quartiers qui contiennent des éléments qui leur plaisent – loyers peu coûteux, zones industrielles leur permettant de produire du son à un volume important, grands

espaces, apparence d'équité au niveau du registre sociodémographique du quartier – mais qui n'offrent pas les réseaux qui permettent la diffusion et la réception de la musique. Dans cet ordre d'idées, nous élaborerons sur la notion de « BOBO » lors du prochain chapitre.

L'artiste effectue un choix entre s'installer là où certaines institutions musicales sont présentes, et s'installer dans des endroits plus dépouillés où, avec l'aide des artistes déjà présents, il devra développer ses propres institutions médiatrices – locaux de pratiques, salles de performances, petits cafés et bars. On ne peut donc pas parler d'une scène à proprement dit lorsque les premiers groupes de musiciens s'installent dans un quartier, comme ce fut le cas dans les années 1990 à Williamsburg. Il faut attendre que les réseaux et les structures soient davantage ancrés dans le milieu pour que les médias s'intéressent au foisonnement musical et qu'ils utilisent le terme de « scène ». Ils font en cela référence au rayonnement d'une zone géographique, rayonnement que nous avons précédemment qualifié par une production musicale quantitativement importante.

En ce qui a trait à Williamsburg, cette présence médiatique s'est intensifiée à la fin des années 2000 environ, bien que sa gentrification occupait déjà des auteurs au début des années 1990 (Gooch 1992 : 24-31). L'afflux de nouveaux résidents et une considération médiatique accrue ont entraîné des changements importants dans le quartier. Entre autres, on peut souligner la transformation d'entrepôts en appartements et la présence de « young 'hipsters' with retro clothes and colored hair » (Shratt 2010 :38). On y trouve aussi un nombre important de boutiques antiques ainsi que d'artistes qui décorent les appartements qu'ils occupent (*ibid.*). Évidemment, la popularité du quartier a fait en sorte que de nouveaux restaurants,

cafés et boutiques ont ouvert leurs portes dans le voisinage. Le train « L » n'est pas étranger à ce renouveau : « one significant reason for this successful development is the easy and quick commute to and from Manhattan, being only one stop on the L train » (*ibid.*)

Selon Shratt, Williamsburg est probablement le quartier de New York qui vit les changements les plus importants et où la gentrification est la plus nette et rapide actuellement (*ibid.*). En effet, depuis quelques années, le quartier est la proie de Manhattanites en moyens qui cherchent des accommodements moins onéreux à Brooklyn. Conséquemment, des déplacements de population ont lieu depuis quelques années :

The different nationalities such as Italians, Hispanics, Puerto Ricans or Pole native to Williamsburg made the neighborhood hip in the first place, but they are the ones who are now often being displaced from a neighborhood they themselves established. The *Washington Post* mentions the scholar Neil Smith, who claims that today's type of gentrification means a restructuring of the cities. In his opinion, the rich people suburbanize the city centers and thus displace the lower-class residents. A very important indicator for developers to decide on whether to gentrify an are or not is the role of artists. Developers have been tracking them, as artists seem to know which neighborhoods will boom nex (:39).

Bien que beaucoup de résidents établis dans le quartier depuis longtemps accueillent favorablement la baisse du taux de criminalité, l'amélioration des transports ainsi que le nombre de logements disponibles, ces derniers questionnent le manque de vision à long terme, ainsi que leur propre capacité à demeurer dans le quartier à cause des « skyrocketing rents » (Curran 2004 :49). Dans cet ordre d'idées, une musicienne établie à Williamsburg sur Bedford Avenue, à la frontière de Greenpoint, nous entretenait sur sa situation. Si elle devait déménager de l'appartement dans lequel elle vit depuis 8 ans, elle serait dans l'obligation de quitter le quartier pour aller s'établir plus à l'est. Le prix de son loyer n'avait pratiquement

pas grimpé depuis le début et le propriétaire lui disait qu'il en doublerait le coût si elle le quittait (entretien, 17 août 2010 ; traduction).

Pour revenir au déplacement de certaines populations lors de la gentrification, il ne faut pas trop généraliser sur l'exode des communautés ethniques non blanches. Les ethnies, religions et les classes sont encore aujourd'hui très diversifiées dans le quartier de Williamsburg. Il faut aussi regarder les différences à l'intérieur des zones du quartier. En cela :

Much of the neighborhood has experienced income increases of over 50% (ajusted to inflation). This highlights the influx of higher-income people into the area. Areas that have experienced a decrease in media income are largely confined to the Southside of the neighborhood that is still home to the working-class Hispanics and Hasidim (Curran 2004 : 50).

Les acteurs faisant partie de la scène musicale indépendante de Brooklyn sont conscients qu'ils sont des agents de la gentrification. Par contre, ils se différencient autant qu'ils peuvent, dans leurs discours et leur habillement, des gens qui arrivent en masse et qui ne sont pas liés aux mondes de l'art. Ils ne se réclament donc pas des mêmes pratiques de consommation – nous y reviendrons largement lors du prochain chapitre. Même à l'intérieur du jeune groupe *hipster* lui-même, il y a des différences dans les discours. Par exemple, les jeunes artistes vivant à Bushwick, quartier aussi bordé par le train « L » mais plus à l'est, critiquent souvent les jeunes de Williamsburg – quartier moribond musicalement selon le promoteur de musique Todd P (entretien, 27 mai 2011). En cela disent-ils, ce sont des jeunes de parents riches, ces derniers payant pour leurs études, qui ne font que vivre « là où c'est cool », sans participer à la création artistique. On les nomme souvent « trustafarians ». Il s'opère donc ici un un phénomène de différenciation culturelle, en

ce qu'il s'opère une lutte symbolique entre les habitants de Bushwick et de Williamsburg. Les habitants de Bushwick prétendent occuper la représentation légitime de la scène de musique de Brooklyn, de par les valeurs qu'ils défendent. Ces valeurs sont liées à la volonté d'expérimenter et d'opérer des lieux « alternatifs » de diffusion notamment.

Poursuivons sur ces jeunes qui vivent à l'extérieur de l'épicentre musical qu'est North Williamsburg. Les premières stations du train « L » qui suivent celles de Bedford Avenue, dans les quartiers de East Williamsburg et de Bushwick, subissent des transformations sociodémographiques très nettes. Par exemple, le quartier de Bushwick est majoritairement constitué d'une population hispanique. Cependant, des salles de spectacles ont commencé à ouvrir leurs portes ces dernières années et on trouve de plus en plus de structures mobilisant la communauté musicale brooklynoise dans le quartier. Les jeunes que nous avons rencontrés qui vivent à Bushwick désiraient vivre dans un endroit où le prix des loyers était moins élevé, mais où l'on accède facilement à Williamsburg et à Manhattan, d'où l'importance pour eux de s'établir près d'une station du train « L ». La plupart des cafés, restaurants et salles de spectacles qui ne sont pas tenus par des hispaniques se retrouvent d'ailleurs aux abords du train « L ». Nous pouvons donc supposer que les zones le bordant seront les premières touchées par la gentrification, conséquence de l'arrivée d'une classe blanche plus importante et aisée.

Pour conclure, bien que plusieurs études et travaux abordent les différentes scènes musicales alternatives qu'a connu la ville de New York, peu d'entre elles ont tenté de les relier en tenant compte de leur emplacement (Lower Manhattan et Brooklyn) en lien avec le déplacement des musiciens et la gentrification. Maintenant

que nous avons souligné des repères géographiques qui nous permettent de mieux situer les différents lieux des pratiques musicales, nous nous intéresserons à un groupe de jeunes très important à Williamsburg et Brooklyn : les *hipsters*.

4. Le *hipster*

Il y a beaucoup de médias qui parlent de la catégorie sociale ou style du *hipster* sans que l'on sache nécessairement « ce » à quoi l'on a affaire. Le mot *hipster* est tellement entendu à Brooklyn qu'il nous apparaît obligatoire d'en discuter. En cela, il suffit de sortir de la station Bedford Avenue sur la ligne « L » et de s'arrêter un temps, pour se trouver confronté à un grand nombre de jeunes, d'environ 18 à 34 ans, tatoués, et dont on dirait tout droit sortis d'une publicité d'American Apparel. Nous verrons notamment le lien qui existe entre le style de musique « indie », les hipsters ainsi que le quartier de Williamsburg. Nous tenterons tout d'abord de définir le concept de *hipster* et l'intégrer dans les différents écrits sur les *subcultures*.

Les premiers éléments servant à historiciser le hipster sont tirés d'un panel qui eut lieu à la New York University en 2010, et dont les débats, essais et réponses sont recueillis dans le livre *What Was The Hipster ? A Sociological Investigation* (2010). Pour débiter, nous tracerons les origines du hipster.

Origine du *hipster*

Pour bien saisir la portée du *hipster* originel, il faut l'intégrer dans une optique ethnique et musicale des années 1940-50. C'est-à-dire que, liant cela à la miscégenation²¹, beaucoup de musiciens blancs ont emprunté, traduit et adapté certains éléments musicaux propres aux noirs.²² Originellement, le *hipster* doit donc

²¹ C'est-à-dire l'union d'individus d'ethnies ou d'origines différentes.

²² L'utilisation de la notion de « musique noire » pose beaucoup de problèmes. Voir à ce sujet la critique du terme de Philip Tagg (1987) dans sa *Lettre ouverte à propos des musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes »*. Cet article est accessible à l'adresse suivante : http://www.seteun.net/IMG/pdf/10-Tagg_et_al-2.pdf

être compris dans le sens d'un rapport entre les cultures jeunes et blanches et la classe noire ouvrière (Hebdige 1979 :46). Les musiciens jazz noirs tentaient pourtant de conserver leur identité propre :

And by the mid-50s a new, younger white audience began to see itself reflected darkly in the dangerous, uneven surfaces of contemporary *avant-garde*, despite the fact that the musicians responsible for the New-York sound deliberately sought to restrict white identification by producing a jazz which was difficult to listen to and even more difficult to imitate (*ibid.*: 47).

Les *hipsters* commencèrent donc à développer leur propre forme de jazz : « a jazz of 'pure abstraction' which 'short-circuited the obvious' » (*ibid.*:47). C'est en ce sens, dans un mélange de genre, d'ethnie et de rébellion que l'on doit conceptualiser l'émergence du *hipster*. Les blancs voulaient partager le style de vie des noirs qui, dans l'imaginaire collectif, incarnait un mode de vie opposé aux idéaux de la société d'après-deuxième-guerre :

Here the Negro was blowing free, untouched by the dreary conventions which tyrannized more fortunate members of society (i.e. the writers) and, although trapped in a cruel environment of mean streets and tènements, by a curious inversion he also emerged the ultimate Victor. [...] Immaculate in poverty, he lived out the blocked options of a generation of white radical intellectuals (*ibid.*).

Au niveau musical, bien que Feld et Keil (2005) abordent la question du blues, il semble que la recherche de l'authenticité des blancs puisse s'appliquer à la musique jazz de l'époque : « [...] we call the blues a white "hurt disease" to which blacks had no immunity, and which only a truly black music could cure » (*ibid.*:199). Cette vision fut en quelque sorte idéalisée par les écrits de Jack Kerouac et de Norman Mailer dans *The White Negro* (1957). Beaucoup de similarités existent entre les *beats* et les *hipsters* puisque tous deux trouvent leur origine dans la mythologie

noire, basée sur le jazz. Cependant, l'intériorisation stylistique était bien différente.

Voilà donc une première définition du *hipster* « original » :

.... the hipster was... [a] typical lower-class dandy, dressed up like a pimp, affecting a very cool, cerebral tone – to distinguish him from the gross, impulsive types that surrounded him in the ghetto – and aspiring to the finer things in life, like very good 'tea', the finest sounds – jazz or Afro-Cuban...[whereas]... the Beat was originally some Earnest middle-class collège boy like Kerouac, who was stifled by the cities and the culture he had inherited and who wanted to cut out for distant and exotic places, where he could live like the 'people', write, smoke and meditate (Goldman 1974).

En acceptant cette définition antérieure du terme, nous sommes désormais en mesure de transposer le modèle plus près de nous, dans l'étude de la réalité qui nous intéresse.

Définition du *hipster*

Le *hipster* contemporain est blanc. Au niveau des vêtements, les traits stylistiques les plus représentatifs sont les chapeaux de camionneurs, les camisoles blanches, ainsi qu'une esthétique « [...] of basement rec-room pornography » (Greif 2010 :9) (voir illustrations 4.1. à 4.4.). Le *hipster* porte des lunettes avec un grand cadre, boit de la Pabst Blue Ribbon, a des tattoos, une moustache et porte des « Americana T-Shirts for church socials » (*ibid.*). Il lit le magazine *Vice* (fondé à Montréal et désormais basé à New York) et a le look des publicités de American Apparel. Il fétichise en quelque sorte la violence ainsi que le côté rebel et instinctif des classes moyennes vivant dans la précarité. Culturellement, il privilégie les formes d'art qui sont définies par l'utilisation du pastiche. En cela :



Illustrations 4.1 et 4.2 Quelques hipsters (<http://www.latfh.com/>)



Illustration 4.3. Le groupe brooklynois Grizzly Bear
(<http://blogs.nyu.edu/blogs/el205/alumni/Grizzlyslaves.jpg>)



Illustration 4.4. Le groupe brooklynois Vivian Girls
(http://www.clashmusic.com/files/imagecache/big_node_view/files/images/vivian%20girls%20bw.jpg)

“Hipster” culture on *this* definition seems to speak primarily to works of art where the tensions of the work revolve around the very old dyad of knowingness and naïveté, adulthood and child centered world – but with a radical or vertiginous alternation between the two (*ibid.* : 10-11).

Il est vrai que l’utilisation du pastiche est très présente dans la musique des groupes de Brooklyn mais plus généralement, dans le « indie rock » actuel. On s’oppose donc à « la notion de style ou d’une écriture inscrite dans une certaine lignée musicale, en jouant au collage musical ; [on privilégie] donc la citation et la récupération d’éléments du passé et de répertoire auparavant marginalisés » (El-Ghadban 2007 :12 ; notre ajout).²³ Daniel Rossen, sur les débuts du groupe Department of Eagles, aborde le pastiche et l’ironie :

We didn't initially play any instruments or sing, we just made really lo-fi sample collages and 'beats.' It was a geeky parody of west coast abstract hip hop, I think, mostly a game of coming up with the most ridiculous track title or idiotic band persona (<http://earfarm.blogspot.com/2007/11/department-of-eagles-ear-farm-talks.html>, visité le 22 août 2011).

Un interne d’un calendrier culturel new-yorkais nous disait qu’ironiquement à Brooklyn, en lien avec ces collages musicaux divers, tous les artistes essaient de sonner différemment mais sonnent tous un peu de la même façon au final (conversation, 5 août 2010 ; notre traduction). Le pastiche se retrouve aussi dans la mode vestimentaire. Les *hipsters* tentent de se différencier de la culture *mainstream*, disons largement diffusée par les médias de masse, en développant leurs propres réseaux et *patterns* de consommation, souvent basés sur des modes passées recyclées de façon ironique, comme le montre la popularité des lunettes de style Buddy Holly.

²³ En ce sens, beaucoup de groupes récupèrent l’esthétique des synthétiseurs analogues des années 1980. D’autres vont s’influencer de polyrythmes africains (Panda Bear, Vampire Weekend) comme l’avait fait avant eux Talking Heads pour *Remain in Light* (1980).

Finale­ment, le *hipster* serait ce « hip consumer » ou « rebel consumer. » Il ne produit pas d'art en tant que tel, sinon il ne serait plus un *hipster* :

It has long been noticed that the majority of people who frequent bohemia are what are sometimes called hangers-on or poseurs, art aficionados rather than art producers. The hipster is the cultural figure of the person, very possibly, who now understands consumer purchases within the familiar categories of mass consumption (but still restricted from others) – like the right vintage T-shirt, the right jeans, the right foods for that matter – to be *a form of art*. (Greif 2010 : 12).

Quelques éléments peuvent être soulignés quant à cette soit-disant dichotomie entre producteur et consommateur d'art. Tout d'abord, notons qu'il y a réellement une propension chez les consommateurs *hipster* à être à l'affût des nouveautés musicales. En cela, nous nous sommes retrouvés continuellement dans des conversations sans qu'il n'y ait d'approfondissements de genres ou d'artistes. On se retrouvait plutôt dans une spirale de « namedropping » d'artistes. Plus l'artiste était nébuleux et que peu de gens le connaissaient, plus l'information semblait avoir de la valeur. D'autre part, si des groupes cités se trouvaient en dehors du très « underground », on faisait appel à l'ironie pour légitimer notre appréciation (comme le port de t-shirts de « Cancun » est ironique). Quant à eux, les producteurs de musique sont aussi des grands consommateurs de culture²⁴. Il devient par ailleurs très difficile de différencier le producteur du consommateur au niveau du style vestimentaire ou lors de conversations sur la culture. La dichotomie n'est donc pas autant importante que Greif le prétend.

On sait donc maintenant que les *hipsters* sont reconnaissables à des traits particuliers ou plus librement, comme l'avanc­ait l'écrivaine Dayna Tortorici : « You

²⁴ Selon Lucas, musicien, pour être un hipster, on doit être « on the cutting edge of culture » (conversation, 20 août 2010).

know it when you see it » (Tortorici 2010 : 122) ! La question est de savoir : est-ce que les *hipsters* représentent une *subculture*?

Le *hipster* aujourd'hui

Aujourd'hui, certaines recherches ont pris comme sujet le *hipster*, dont celles de la spécialiste en marketing Zeynep Arsel²⁵. Le terme demeure tout de même difficile à définir. La première pierre d'achoppement émanant de sa conceptualisation réside dans la difficulté à en donner une définition satisfaisante. Aussi, de ne pas avoir la distance historique nécessaire à la mesure de sa portée peut constituer un second obstacle. Bien que sa renaissance remonte à quelques années déjà, il n'en demeure pas moins que c'est encore un phénomène d'envergure, surtout dans des centres urbains comme Montréal ou New York. Avant de poursuivre sur d'autres thématiques liées au *hipster*, nous aborderons l'étude des *subcultures* en *Cultural Studies*, ainsi que le livre de Dick Hebdige, *Subculture : The Meaning of a Style* (1979).

À l'intérieur de l'anthropologie et dans d'autres disciplines, le concept de *subculture* fut important comme modèle théorique pour interpréter la vie de certains groupes de jeunes. Comme nous l'avons mentionné brièvement lors de l'introduction, le Centre for Contemporary *Cultural Studies* fut une institution majeure quant à l'influence qu'il exerça dans l'étude des *subcultures*. Le centre relevait de la tradition marxiste et utilisait des théories dérivées de la linguistique structurale, comme la sémiotique, pour interpréter des signes dont la signification est « cachée » (Nayak

²⁵ Voir par exemple : <http://zeyneparsel.com/current-research/hipster-myth/>

2003 :26). Le CCCS, prenant l'exemple de groupes « marginaux » tels les punks ou les skinheads, prétendait que l'on devait comprendre les comportements des adeptes du groupe en terme de réaction de la classe ouvrière jeune face aux changements structuraux qui s'opéraient dans l'Angleterre de la Seconde Guerre mondiale (Bennett 1999 :600). Une œuvre en est l'archétype au niveau de l'analyse textuelle et sémiotique qu'elle opère : l'ouvrage de Dick Hebdige.

Hebdige aborde notamment les liens qui unissent les cultures blanches jeunes et la classe urbaine noire en lien avec le *hipster* :

The hipster style was assembled in relatively close proximity to the ghetto black : it gave formal expression to an experienced bond, it shared a certain amount of communal space, a common language, and revolved around similar focal concerns (Hebdige 1979 :48).

Les « zoot suits » (voir illustration 4.5.) et « lightweight continentals » allaient dans le sens de la volonté du *hipster* de monter dans les échelons sociaux, comme c'était le cas chez le « black street-corner man » (*ibid.* :49). Il est important de noter que chez le groupe de *hipster* de Williamsburg, c'est tout le contraire. En effet, les jeunes, bien qu'issus de bonnes conditions économiques et sociales, semblent plutôt privilégier une relation imaginée avec la pauvreté – par leur habillement, leur consommation de Pabst Blue Ribbon et les quartiers qu'ils investissent notamment – et tentent par là d'abaisser leur classe sociale. Comme le mentionnait un musicien du quartier brooklynois de Bushwick : « *hipsters* may have punk looks but they are very intelligent and college educated people » (entretien avec Joe de la Silent Barn, 17 juillet 2011). Par contre, les études ne sont pas un sujet que les *hipsters* abordent fréquemment, voulant probablement minimiser la mise en relief de leur statut social.



Illustration 4.5. Un exemple de « zoot suit » (<http://www.eletricka.com/site/>, visité le 23 août 2011).

Hebdige fait une séparation entre une *subculture* (les *hipsters* des années 1950) et les « ‘alternative’ middle-class youth cultures » (Hebdige 1979 :148). Les cultures alternatives, dont nous avons un exemple avec les *hipsters* de Brooklyn, peuvent être différenciées d’une *subculture* notamment par les formes idéologiques d’opposition – médias alternatifs, salles de spectacles DIY, soirées musicales organisées dans des lofts – que les premières mettent en branle par rapport à la culture dominante. En cela, une autre idée importante est celle du « ‘stretching’ of the transitional stage beyond the teens » (*ibid.*). Les *hipsters* ne veulent pas assumer de responsabilité, veulent s’amuser et ont plusieurs partenaires sexuels. Contrairement aux *subcultures*, Hebdige souligne que « the revolt of middle-class youth tends to be more articulate, more confident [and] more directly expressed » (*ibid.* ; notre ajout). Cette révolte, doit plutôt être conceptualisée en terme de rapport avec le monde du capitalisme corporatif dans les pratiques de consommation – nous y reviendrons.

La critique que nous faisons de Hebdige tient son analyse, dépourvue de la méthode ethnographique, qui n’est pas engagée dans l’expérience de la vie quotidienne des jeunes. En cela, les signes qui peuvent être « lus » ou « décodés » par les universitaires posent problème, eux qui n’investissent pas leur terrain d’analyse. L’ethnographie met donc l’emphase sur ce que les gens font réellement, dans leur vie quotidienne, sans opérer le clivage que mène Hebdige entre travail, maison, famille, école et plaisir (*ibid.* :148). De plus, l’homogénéité culturelle que prête Hebdige aux *subcultures* est surévaluée :

‘Authentic’ subcultures were produced by subcultural theorists and media not the other way around. In fact, popular music and ‘deviant’ youth styles never fitted together as harmoniously as some subcultural theory proclaimed (Redhead 1990:25).

Disons que même si les *hipsters* ont des affinités avec le concept de « alternative culture » de Hebdige, nous préférons le modèle des « styles de vie » tel que défini plus loin. Nous poursuivrons désormais en donnant des éléments supplémentaires qui nous permettront de bien situer le *hipster*.

Il semble que le terme de « *hipster* » s'applique aux autres mais pas à soi-même et que la connotation péjorative dont il souffre tire son origine dans le fait que le *hipster* fasse partie d'un groupe dominant. L'individu « [...] who in fact aligns himself *both* with rebel subculture *and* with the dominant class, and opens up a poisonous conduit between the two » (Greif 2010 : 9). Nous avons vu brièvement comment le hipster contemporain tente de diminuer sa classe sociale. À ce sujet, il est intéressant de discuter du terme « BOBO », inventé par David Brooks dans *Les BOBOS* (2000).

Pour Brooks, les idées et le savoir sont aussi importants que la prospérité économique à l'ère de l'information (Brooks 2000 :12). Selon lui, les gens qui réussissent sont ceux qui « ont suivi des études supérieures et qui ont un pied dans le monde bohème de la créativité et un autre dans le royaume bourgeois de l'ambition et de la réussite matérielle (*ibid.*). L'auteur stipule que les Bobos n'ont pas abandonné leur esprit pluraliste ou leur amour des choix personnels (*ibid.* :254). Par contre, nous vivons présentement dans un contre-courant où ces Bobos ne mettent plus l'accent sur le non-conformisme comme c'était le cas des bohèmes entre 1955 et 1965. Les Bobos ne prétendent pas non plus que davantage de liberté individuelle va produire un ordre plus dynamique ou sain (*ibid.* : 255). Ils appellent davantage à une société civilisée et à un sens accru de la communauté. En ce qui a trait à la gastronomie, il suffit de se promener dans le « *hipster* Williamsburg » pour constater la quantité de

bistros qui servent, bien sûr, du café à l'européenne ou ces « diners » à l'allure de remorques casse-croûte dans lesquels on sert plutôt des lunches à 25\$ (voir illustrations 4.6. et 4.7). Ces brèves constatations traçent donc les contours d'une soi-disant culture *hipster*. Elles permettent notamment à un observateur étranger de comprendre comment s'articule la logique de certaines cultures jeunes actuelles. Ces cultures se conçoivent bien à l'intérieur du modèle de « lifestyle ».

Style(s) de vie

Plutôt que de parler d'une *subculture* en soi, – trop connoté historiquement par rapport aux modèles du CCCS – nous préférons une approche, plus actuelle, qui assouplit les frontières identitaires et donne davantage de liberté aux acteurs dans les *patterns* de consommation. Il s'agit d'une approche basée sur le style de vie :

'Lifestyle' describes the sensibilities employed by the individual in choosing certain commodities and patterns of consumption and in articulating these cultural resources as modes of personal expression (Bennett 1999 : 607).

Cette façon de concevoir la consommation nous éloigne de considérations structuralistes. Ce n'est pourtant pas l'abolition totale du rôle de la classe sociale dans la consommation qui définit l'approche. Par exemple, le *hipster*, selon nos entretiens, se recrute davantage dans les classes moyennes éduquées²⁶. Ils privilégient des domaines d'étude comme l'architecture, le design de mode et la littérature. Peu des musiciens que nous avons rencontrés avaient mené des études en musique mais

²⁶ Par exemple, Sufjan Stevens vit désormais à Brooklyn et a étudié à la maîtrise en écriture à la New School University (<http://www.asthmatickitty.com/>, visité le 21 août 2011). Les membres du groupe Department of Eagles, partageant des membres avec Grizzly Bear, se sont rencontrés à la New York University (<http://www.bbc.co.uk/music/artists/60feda7a-9247-48fe-8892-79f9a7d0d503>, visité le 21 août 2011).



Illustration 4.6. Le Diner dans le quartier de Williamsburg (photos : Jonathan Rouleau, juillet 2011).



Illustration 4.7. La pizzeria Roberta's dans le quartier de East Williamsburg (photo : Jonathan Rouleau, mai 2011).

disaient incorporer des éléments d'autres traditions artistiques dans leur travail musical. Par exemple, Luke Temple, du groupe brooklynois Here We Go Magic, étudia à la School of Museum of Fine Arts de Boston en peinture. Il dit avoir intégré son approche artistique en peinture dans sa musique en jouant avec les textures différentes que lui permet l'enregistrement sur un « four-tracks » (entrevue téléphonique, 15 septembre 2010).

Dans cette lignée, pour effectuer un détour sur les théories de Pierre Bourdieu, il semble que les *hipsters* soient plutôt dotés en « capital culturel » qu'en « capital économique » (M. Alfrey 2010). Ils s'inscrivent par là dans la lignée des scènes musicales importantes, dont New York fut le berceau, telles le « American Folk Revival » dans Greenwich Village et le punk du Lower East Side dans les années 1970-80. Ces scènes étaient animées par des jeunes de classes populaires, assez éduqués, qui y déménageaient pour vivre la vie bohème. L'importance de l'éducation chez les jeunes Américains doit être comprise et traitée en fonction de son importance historique, particulièrement depuis les années Eisenhower, de 1953 à 1960 :

The importance of a college education was inculcated in the mind of every young middle-class American from an early age, partly because Americans have the childish belief that every problem can be solved if only the potential solver has the right credentials and partly a college education for all one's children was like a barbecue or a new Chrysler, just another suburban status symbol (Wicke 1990 :34).

Pour Brooklyn, les participants impliqués d'une façon ou d'une autre dans un quelconque monde de l'art avaient souvent plusieurs emplois et étaient dans l'impossibilité de vivre uniquement de leur travail artistique, entraînant comme conséquence une précarité financière. De l'autre côté du spectre, bien que les deux catégories ne soient pas nécessairement antinomiques, le niveau de « capital

culturel » semble assez haut. La plupart des *hipsters* que nous avons rencontrés ont mené des études supérieures. Tel que nous l'avons mentionné, beaucoup d'entre eux ont étudié dans des domaines « libéraux » tels le design, la photographie ou l'architecture notamment. Historiquement, le lien qui existe entre les écoles d'art et la musique est très fort :

If so many art school students were attracted to rock music (which itself found its most receptive audiences in these art schools) it was because rock music offered them the opportunity of realising this image of the artist, of developing creativity and at the same time of earning a living (*ibid.* : 98).

C'est dans un souci de distinction qu'il faut conceptualiser les *patterns* de consommation chez le *hipster*. Il faut plutôt s'intéresser à la *façon* dont un bien est consommé plutôt qu'au bien en tant que tel. Par exemple, les *hipsters* vont beaucoup magasiner dans des magasins de type « thrift store » à Brooklyn. Peu d'entre eux auraient payé ou acheté une paire de souliers de marque italienne à 300\$, mais ils vont acheter cette même paire dans une friperie pour le dixième du prix. Ils ne tentent pas de consommer moins que les autres mais vont le faire d'une autre manière :

The construction of a style involves the 'appropriation' of existing clothes, commodities, languages, images, sounds and behavioural codes. Through a process of repositioning and recontextualizing these are then reused to generate the meanings of a particular subculture (Negus 1996:16).

C'est donc d'affirmer que l'usage que l'on fait d'un bien ne réside pas uniquement dans le bien lui-même mais plutôt dans la signification qu'il prend.

Un autre exemple de distinction, cette fois ci à l'intérieur même de la mouvance *hipster*, est lié au port des foulards blancs et noirs dits pro-palestiniens dans le centre *hipster* de Williamsburg. Deux ans auparavant, on voyait ces foulards un peu partout

dans le quartier. Cependant, des magasins comme Urban Outfitters et Forever 21 ont commencé à les vendre et par là, à les populariser. Les gens de Williamsburg ont donc majoritairement cessé de les porter par souci, toujours, de se démarquer d'autres groupes de jeunes (M. Alfrey 2010 :35).

Un des aspects le plus important quant à la définition des *hipsters* est qu'ils ne se définissent que très rarement tels quels. Ils sont par contre conscients que c'est comme *hipsters* qu'ils sont décrits dans les médias. On peut comprendre cela de plusieurs façons. D'abord, c'est probablement parce qu'ils nient leur identité de classe sociale que les *hipsters* refusent l'auto-identification au genre. Ils ne mettent pas en relief le fait qu'ils soient éduqués ou que leurs parents payent pour leurs études pendant qu'ils vivent la vie « bohème ». Le bassiste du film « School of Rock », notre ancien colocataire, voit les choses en ce sens. Cet ancien étudiant de la State University of New York College ajoute qu'il est souvent considéré comme un *hipster* à cause de son habillement. Il dit par contre qu'il se considère trop vieux (36 ans) pour être un *hipster* et qu'il associe plutôt ce style de vie aux groupes de jeunes de parents aisés qui arrivent en masse pour profiter des attraits du « 'burg » (conversation avec Lucas Papaelias, août 2010). Ceci étant dit, nous verrons comment nous pouvons lier le *hipster* à l'élément le plus important de sa définition dans les médias : la consommation de musique « indie rock ».

Musique et identité : les jeunes

Dans le cas qui nous occupe, il est évident que ce ne sont pas que des *hipsters* qui écoutent du indie rock. Cependant, on associe régulièrement le *hipster* à ce genre

musical. De plus, comme nous avons pu le constater, les frontières délimitant le groupe ne sont pas aussi nettes que pour certaines autres *subcultures* importantes de l'histoire : le *hipster* n'écoute donc pas que du indie rock. Dans la logique qui soutient notre travail depuis le début, il nous faut comprendre la consommation de la musique rock dans un esprit de collectivité, de communauté : « The rock audience is not a passive mass, consuming records like cornflakes, but an active community, making music into a symbol of solidarity and an inspiration for an action » (Frith 1978 :198). Par contre, il ne nous faut pas comprendre la consommation de la musique par les *hipsters* comme une forme d'expression culturelle qui articule une identité nationale. Elle n'a d'ailleurs pas de fins politiques et les amateurs du genre indie rock trouvent parfois davantage leurs semblables dans d'autres villes ailleurs dans le monde que dans leur propre pays.

Comme c'était le cas pour l'achat de vêtements, même dans le monde de la musique indépendante, alternative ou « college rock », peu importe l'étymologie que l'on emploie, il nous faut désormais comprendre la consommation musicale à travers le monde du capitalisme corporatif (Kruse 1993 :34). Il faut donc conceptualiser ce type musical comme étant au milieu de deux marchés : le premier, restreint, pour les initiés, jouissant d'un pouvoir symbolique et le second, à grand déploiement, qui est destiné au grand public (Gendron 2002 :15). En cela donc, n'en déplaise à certains *hipsters*, le « indie rock » est de la musique populaire :

'Indie rock', for all its contempt for commercialism and its tight-knit field of like-minded producers and subcultures, is nonetheless 'popular music' if only because of its symbiotic ties with the mainstream music industry (distribution deals between independent record companies and the majors, for example (*ibid.*:15).

Un individu peut choisir d'acheter l'album de The Breeders ou celui de Color

Me Badd, mais tous deux sont distribués par un des membres du « Big Four » : Warner Music (Kruse 1993 :34). Comme le mentionne Michel de Certeau : « users make innumerable and infinitesimal transformations of and within the dominant cultural economy in order to adapt it to their own interests and their own rules (Certeau 1984 : xiv).

Jusqu'à un certain niveau donc, cette opposition avec la musique de masse est plutôt imagée que réelle puisqu'elle se matérialise en ce qu' : « elle achète à une industrie culturelle qui fait son profit de cet achat des objets eux-mêmes représentations imagées des intérêts et valeurs de la classe dominante (Hennion 1993 :90) ».

Est-ce que les *majors* manipulent ces jeunes ? Sans doute que non. Il faut davantage comprendre dans quelle mesure ces jeunes s'approprient la musique et la replacent dans un contexte de vie quotidienne, en lui assignant des significations et valeurs (Wicke 1990 :79). C'est donc de la réception que l'on parle ici, de la façon dont les gens reçoivent, interprètent et utilisent la musique comme forme culturelle dans une optique d'activités sociales (Negus 1996 :8). Même si nous ne partageons pas les conclusions de Peter Wicke par rapport à la façon dont les jeunes répondent aux produits de la musique, c'est-à-dire une réponse basée sur la classe qu'ils occupent, il nous faut tout de même comprendre l'appropriation en fonction de la communauté artistique - basé sur un groupe d'âge « jeune » plutôt que sur une classe sociale spécifique (qu'il nie) - brooklynoise et les valeurs qui la sous-tendent.

Comme ce ne sont pas tous les jeunes qui s'intéressent à la musique, on peut, de façon grossière, opérer une dichotomie entre deux groupes d'auditeurs : celui qui nous occupe comme étant plus actif qu'un second groupe, quantitativement plus

important, qui serait davantage indifférent à la musique, qui aurait une écoute davantage passive (*ibid.* :12). Le groupe minoritaire (celui qui nous occupe depuis le début du chapitre) serait composé d'auditeurs discriminants actifs. En cela, cet auditoire se caractériserait par des goûts sophistiqués et élaborés pour l'appréciation et l'écoute et aurait une forte propension à s'aventurer dans des discussions techniques sur la composition et la performance de certaines musiques. Nous doutons toutefois que ce groupe écoute la musique de façon plus structurelle que les autres groupes. Cependant, c'est un groupe social qui aime collecter les disques et des informations sur les genres et styles musicaux. C'est donc d'affirmer que le groupe se perçoit lui-même comme étant plus spécialiste de la musique, selon le discours des acteurs, par rapport aux auditeurs de la musique de masse. Leur singularité réside donc dans la perception qu'ils ont de la discrimination musicale qu'ils mènent par rapport à d'autres groupes d'auditeurs musicaux : « Instead, these listeners preferred what they considered to be 'uncommercialized', unadvertised less-known bands (*ibid.*:13). Le groupe discriminant actif n'est donc pas, par ses goûts et choix musicaux, rebelle ou révolté mais plutôt non-conformiste (la révolution des classes moyennes).

Lorsqu'un artiste glisse dans les rangs des ligues majeures, c'est-à-dire qu'il devient connu par une plus grande quantité de personnes, il se peut que le groupe discriminant l'abandonne. Dans cet ordre d'idées, un cycle peut s'opérer de la façon suivante :

...If he [the artist] is successful, his 'property' becomes first nationally and then internationally famous. In the wake, other groups or artists, many from the same local or musical background, some simply recognizing that a particular sound or image has become commercial, swim along feeding on the vast plankton of popular flavour. Then, inevitably, the interest and hysteria die away, and there is a variable time-lag before the same thing happens again (Wicke 1990 :125).

Parce que, non seulement les cultures musicales marginales définissent la musique comme étant en opposition avec le *mainstream*,²⁷ elles identifient aussi ses participants comme des « outsiders » :

When marginal musics begin to cross over to the mainstream, these oppositional identities – and thus participants’ senses of themselves – are threatened. A backlash of true believers against the artists or institutions that have « sold out, » and a perception that the music is now in decline, usually follows (Kruse 2003 :6).

En cela, en nous entretenant avec des acteurs de la scène musicale brooklynoise, nous avons compris que de connaître les groupes majeurs tels MGMT, Grizzly Bear, Dirty Projectors ou Vampire Weekend n’était nullement garant du respect des pairs par rapport au fait d’être « spécialiste » de la scène de Brooklyn. Ces artistes étaient considérés comme des musiciens professionnels qui ne pouvaient pratiquement plus jouer dans les salles brooklynoises, ces dernières étant trop petites. Il nous a fallu pousser beaucoup plus loin dans la découverte de groupes brooklynois pour obtenir un certain crédit par rapport à nos connaissances de la musique de cette zone géographique.

Au final, les entretiens que nous avons menés nous font partager les mêmes conclusions que Holly Kruse : les acteurs de la musique indépendante « implicitly defined themselves as 'alternative' by making claims about the uniqueness of their music or their audience: no one else was doing what they were doing » (*ibid.*:35). C’est comme s’ils privilégiaient la valeur de l’art pour l’art (c’est leur côté bohème) plutôt que l’aspect commercial même si, par définition, le genre fait partie de la

²⁷ Dans *mainstream* (2010), l’auteur français Frédéric Martel aborde la culture *mainstream* comme le courant dominant. Pour Martel, « aujourd’hui, les grandes compagnies américaines de divertissement, comme Disney, savent produire ce qui plaît à tout le monde, aux deux sens du terme. C’est une « diversité standardisée ». À de rares exceptions près, comme Cuba ou la Corée du Nord, le cinéma et la musique américaine dominant, et finissent par diffuser des valeurs communes. Spider-Man, Le Roi Lion ou Avatar en sont des exemples » (<http://www.lefigaro.fr/culture/2010/03/26/03004-20100326ARTFIG00696-cette-culture-qui-plait-a-tout-le-monde-.php>, visité le 25 août 2011).

musique populaire, leurs œuvres étant conçues pour être diffusées par les médias de masse (voir tableau 1.1.) : « Moreover, those who mourn the loss of a musical form's 'authenticity' tend to ignore the reality that all forms of popular music are to some degree consciously constructed commodities (*ibid.* :14).

La « valeur d'usage » « [...] or the worth they [les œuvres] have to people and how they choose to experience culture » est donc primordiale ici (Holtzman et. al., 2007: 45). Bien que nos amateurs désirent se distinguer de d'autres types de producteurs ou de consommateurs de musique, ils sont conscients, en cela, d'appartenir à une communauté qui dépasse largement la scène locale de laquelle ils sont issus. La communauté adopte une posture cosmopolite par rapport à la musique. Ce public est très ouvert à la musique qui vient d'ailleurs, en ce qu'elle peut s'intégrer dans la musique des groupes locaux et la rendre plus originale. Aussi, comme les *hipsters* aiment se distinguer, la connaissance de certains groupes ou artistes non-occidentaux contribue à cette recherche de la distinction.

La musique que les *hipsters* écoutent est probablement le symbole le plus important du sentiment de communauté qui les habite :

As with all forms of identification, in marking its difference from other types of music, alternative or college pop music offers those who engage in a certain set of social practices - practices of consumption, of production, of interaction - a sense of community (Kruse 2003 :37).

Les observations que nous avons menées vont d'ailleurs en ce sens. Williamsburg contient tellement de salles de spectacles, de magasins de vinyles et d'espaces de performances, qu'il serait difficile de ne pas considérer la musique comme étant la plus importante activité culturelle du quartier. Beaucoup de gens citent la musique comme étant la raison principale de ce pourquoi ils ont déménagé à

Williamsburg. De plus, pratiquement tous les jeunes connaissent les groupes de Brooklyn les plus populaires ainsi que le promoteur de musique Todd P. Les conversations avec les *hipsters* tournent d'ailleurs bien souvent autour de la musique.

Les pratiques de consommation et d'expérience de la musique, en ce qui a trait à la musique populaire, doivent être comprises comme étant canalisées par les technologies de production et de diffusion de la musique. L'appropriation de la musique par les *hipsters* doit donc être absolument comprise en considérant les technologies de communication de masse (Wicke 1990 : 12). C'est-à-dire que les *hipsters* se servent de certaines institutions médiatrices assez spécifiques pour découvrir les nouveaux groupes et avoir accès à de l'information sur la musique – nous y reviendrons.

Il ne faut pas en revanche sur-singulariser notre milieu. C'est-à-dire que certains *hipsters* brooklynois vont davantage se reconnaître dans d'autres communautés, en Angleterre ou à Montréal par exemple, que dans leur propre quartier. C'est cependant au niveau local qu'il faut chercher en premier lieu les pratiques musicales qui servent à tisser le sentiment de communauté. À Brooklyn, on pourrait nommer l'influence de réseaux comme *Freewilliamsburg.com*, *BrooklynVegan.com*, *FlavorPill* ou le *L Train Magazine* qui donnent tous des informations sur les événements liés à la scène de musique indépendante. Les *hipsters* créent donc les réseaux qui représentent leurs intérêts.

Au niveau de la consommation, il semble que l'achat de vinyles soit très populaire chez le *hipster* : il y a d'ailleurs un nombre très élevé de magasins qui en vendent dans un très petit espace géographique. Notons cependant que comparativement au groupe *hipster*, autant masculin que féminin, les collectionneurs

de disques sont plutôt masculins (cf. Straw 2011). Nous ne poursuivrons pas ici sur le « problème du genre » dans les études en musique populaire. Par contre, il est intéressant de constater que de collectionner les disques, comparativement à d'autres formes de collections, n'est pas considéré comme « nerdish » (Straw 2011 : 10). La collection implique plusieurs choses dans le rock. D'abord, elle peut être perçue comme étant *hip* tel le retour des cassettes²⁸ et des vinyles. Elle peut aussi donner de la crédibilité au collectionneur en ce qu'il connaît l'histoire de la musique qu'il privilégie. Aussi: « Record collecting also converges with those anti-consumerist ethics which tie the collector's investment in the obscure to the bohemian's refusal of the blatantly commercial » (*ibid.*). Certains mélomanes nous ont aussi parlé du rapport fétichiste à l'œuvre – pochette, objet physique, importance des faces A et B, l'installation du disque sur le tourne-disque – ainsi que de la qualité sonore du vinyle apparemment supérieure.

Ce type de collection est donc une façon de rechercher l'authenticité – imaginée car commercialement, l'achat de vinyles donne les mêmes profits aux grandes compagnies de disques – pour le *hipster*. En cela d'ailleurs, le discours sur l'authenticité est récurrent dans le rock en général et comme le mentionne Frith : « The myth of authenticity is, indeed, one of rock's own ideological effects » (Frith 1987 :136).

Le *hipster* n'est pas identifiable à un style de musique aussi nette que d'autres *subcultures* avant lui, tels les *punks* ou les *mods* par exemple. Il faut dépasser la

²⁸ Voir l'article du *Courrier International* « Ressortez vos Walkman ! », <http://www.courrierinternational.com/article/2010/08/19/ressortez-vos-walkman>, visité le 21 août 2011

simple relation entre le *hipster* et un style musical.²⁹ Il faut tenter de comprendre comment cela se matérialise dans les pratiques musicales. Par exemple, il va fréquenter tel ou tel autre établissement estampillé du sceau DIY et va partager de l'information concernant la musique sur des forums en ligne. Il faut donc comprendre ce style de vie à l'intérieur d'un modèle basé sur la participation et l'occupation de certains lieux dans l'espace urbain. En cela :

To this point, local musical expressions may be “an effective form of resistance to the homogenizing forces of the culture industry, not necessarily by producing an alternative sound, but by enabling people to experience music in distinctive localized ways (Ball 2010 :18).

Les *hipsters* partagent donc des préférences par rapport à la façon dont la musique est construite, performée et expérimentée dans leur scène locale. Les scènes locales influencent aussi la façon dont elles créent leur identité, la façon dont elles se représentent, par exemple par la consommation des médias locaux (*ibid.*:32). Mais comment peut-on relier tout cela à la culture « jeune » ?

Le groupe social *hipster* se retrouve davantage chez les jeunes. En cela, comme les scènes musicales de Greenwich Village des années 1940-50 ou bien du East Village des années 1970-80, il semble que la culture jeune explique en partie le dynamisme d'une scène musicale comme celle de Brooklyn. Peut-être que, comme le pense Simon Frith, les jeunes mettent l'accent sur le plaisir puisqu'ils n'ont pas le pouvoir (Frith 1981 :201). Un autre facteur explicatif est le fait qu'ils ne soient pas encore pris dans la responsabilité.

Dans cet ordre d'idées, les explications de Jeff Stark et de Robert Elmes sont

²⁹ Une analyse sémantique, stylistique et grammaticale de la musique « indie » devrait être conduite pour établir de possibles convergences avec le style de vie du *hipster*.

pertinentes. Ils perçoivent la vie en ville comme un système écologique. Pour eux, le retrait d'une culture jeune (18 à 34 ans) active est dangereux pour la viabilité et les performances du système artistique. Ce sont les jeunes adultes qui mettent les énergies pour faire passer la création un pas en avant, dans une tendance plus progressiste. Ce ne sont pas eux qui opèrent le MoMA ou encore la Brooklyn Academy of Music, ces dernières ayant fort à faire pour développer la communauté. Les jeunes adultes disent-ils, se regroupent et s'entraident plus facilement, ce qui fertilise le développement d'un sentiment de communauté.

L'expérience de la musique est fondamentale pour les jeunes adultes impliqués et dépasse la simple obtention de plaisir. En cela, les frontières entre « art » et « vie au quotidien » sont abolies et ce n'est pas dans cette dichotomie qu'il nous faut concevoir l'appropriation de la musique par les jeunes (Wicke 1990 :11). Ce n'est pas dans les caractéristiques esthétiques de la musique qu'il faut chercher la marginalité des jeunes face à la culture *mainstream*, mais davantage dans le fait que la musique représente pour les jeunes une expérience essentielle de l'art, centrale dans leur mode de vie (*ibid.*). Chacune des formes stylistiques que le rock ait connues doit donc être mise en relation avec des contextes culturels et des expériences sociales concrètes (*ibid.* :73).

En conclusion, il est important de rappeler que l'abolition des frontières identitaires mis de l'avant par les technologies de la communication, dont l'internet, doit toujours être considéré lorsque l'on s'intéresse à n'importe quel groupe de jeunes du monde urbain. Au niveau de la musique et de l'identité, il ne faut pas considérer les caractéristiques esthétiques de la musique pour comprendre l'attachement des jeunes à un genre particulier. Il faut plutôt s'intéresser aux barrières morales comme

la volonté des jeunes de se dissocier de la culture *mainstream*. Nous savons cependant que nous devons intégrer tout cela dans un modèle large et commercial, dont l'authenticité revendiquée véritable peut être questionnée. De plus, de par les frontières flexibles des groupes, il peut être difficile de savoir qui est le *hipster*, d'autant plus que nous n'avons pas la distance historique nécessaire à la saisie de sa portée et de son influence. Désormais, nous mettrons les caractéristiques de la scène de Brooklyn en relief, en la situant dans un contexte plus large.

5. Le rayonnement musical brooklynois et le DIY

« Tastemaking »

Il peut être intéressant de qualifier la production musicale alternative de Brooklyn par rapport à un ensemble plus large : états-unien ou mondial. De par son influence, le district de Brooklyn, avec certaines villes importantes, sont considérés comme des « faiseurs de goût » pour le reste des États-Unis. New York et Paris sont d'ailleurs des villes qui ont contribué à l'affaiblissement des frontières entre l'engagement « lowbrow » et « highbrow » en musique :

The avant-gardes of Western Europe, and especially Paris, took the lead during the modernist era in initiating such encounters, whereas it was in North America, and particularly New York, that the postmodern turn first manifested itself and was carried through most thoroughly (Gendron 2002 :12).

Les institutions aux États-Unis n'avaient pas la force de celles européennes, ce qui fit en sorte que la « culture de masse » s'immisca plus rapidement dans les rangs des élites. Après la Seconde Guerre mondiale, New York commença à remplacer Paris comme centre international de l'art et devint la capitale culturelle de la musique populaire (*ibid.*:13). Certains types musicaux ont d'ailleurs pris naissance à New York, pour ensuite prendre de l'expansion. Le processus, selon les termes de Howard Becker, se décrit de la façon suivante :

Une expérience [musicale] réservée à un petit cénacle d'innovateurs et de fanatiques, comme la faculté d'apprécier la musique atonale peut, avec le temps, se répandre dans des cercles plus larges (Becker 1988 : 73 ; notre ajout).

C'est que, depuis au moins une cinquantaine d'années, New York est un bastion d'expression artistique progressiste dans le monde occidental. Suivant les remarques

de Stuart Hall (1991), on pourrait même affirmer que dans une perspective de mondialisation, le global est une « self-presentation of the dominant particular » (*ibid.*:67). Les scènes musicales de cette zone géographique influenceraient donc grandement la production d'autres scènes de musique indépendante. New York joue certainement un rôle prédominant dans le rayonnement musical américain et international. Nous le savons, New York a des scènes artistiques bouillonnantes dont les produits s'exportent grandement à l'extérieur. Replaçons-nous nous cependant dans une perspective plus locale du champ étudié, chez le(s) public(s).

L'arrondissement de Brooklyn favorise le régime de singularité qui, comme d'autres régimes³⁰, « privilégie l'unicité, l'originalité voir l'anormalité, et en fait la condition de la grandeur en art³¹ » (Heinich 2004 : 107). Il faut donc comprendre cela dans un système de représentations et d'actions propres aux acteurs : les lieux de diffusion DIY, Pitchfork, l'existence néo-bohème, – l'idéologie bohémienne est importante dans le rock en général (Frith 1983 :75-84) – la colonisation de lieux habités par des ethnies non-blanches, le rock expérimental et noise, etc. Comme le souligne justement Oliver du groupe A Place to Bury Strangers : « peu importe le style de musique que tu aimes ou joues, il y aura quelqu'un pour aimer cela [à New York] » (entretien, 9 mai 2011 ; notre traduction). Les individus ayant des attaches avec certains styles musicaux considérés comme hors du commun en banlieue peuvent migrer à New York et développer un sentiment de communauté avec des gens partageant les mêmes affects. Il n'y a pas de « bons » ou « mauvais » styles de

³⁰ Par exemple, la naissance du bebop dans le jazz.

³¹ Heinich applique le régime de singularité aux arts d'avant-garde et à l'art contemporain sous forme institutionnalisée. Il est tout de même pertinent d'utiliser le concept pour l'appliquer à la musique populaire.

musique à Brooklyn. De façon assez drastique, le fondateur du lieu de diffusion Galapagos Art Space à Brooklyn :

For the last fifty years New York City has attracted the one smartest kid from everywhere. These young savant thinkers brought with them the untested and soon-to-be transformational ideas that allowed our little islands of the coast of America to evolve separately from the mainland species. The value and function of this mechanism profoundly changed not only post war New York City but the United States as a whole. (Robert Elmes : <http://galapagosartspace.com/about/background/our-ideas>).

Bien entendu, il y a un coût à tenir ce rôle de « [...] détecteur [de nouveaux talents notamment] pour les fractions moins avancées du public » (Becker 1988 : 76 ; notre ajout). En cela, ces parties des publics :

prennent plus de risques, se montrent plus disposés à apprendre les nouvelles conventions proposées par des innovateurs, assistent à un plus grand nombre d'échecs et de catastrophes, perdent plus de temps dans des expériences qui se révèlent sans intérêt (*ibid.* : 77).

Ils apportent donc un soutien à des œuvres et à des expérimentations qui auraient peu de chance d'émerger en banlieue, ou dans d'autres villes de facture plus conservatrice. À ce niveau, il y a à Brooklyn une scène assez importante basée sur le « noise » et le « rock expérimental. » Ces genres musicaux sont assez en marge dans le marché actuel, divisant le public entre une minorité d'initiés et une majorité de profanes. Il n'est pas dit que même si New York joue un rôle important de « tastemaker », ces genres musicaux vont nécessairement prendre de l'expansion. Ils pourront possiblement jouir du même statut que la musique contemporaine et demeurer réservés à un certain public. Le public initié effectue donc un premier tri qui élimine les échecs les plus patents et garantit un minimum de qualité :

Cette garantie, c'est exactement ce que les autres veulent. De la sorte, les participants moins engagés ne découvrent que quelques innovations et quelques conventions

nouvelles soigneusement sélectionnées, cautionnées et méritant l'effort à faire pour les apprécier (Becker 1988 : 77).

Todd P, promoteur et figure respectée du milieu nous entretient sur un élément qui unifie la production musicale new-yorkaise et brooklynoise (entretien, 27 mai 2011). Les groupes sont possiblement plus sérieux qu'ailleurs parce que : (1) ils sont dans l'obligation de louer des locaux de pratiques onéreux pour s'exercer ; (2) New-York constitue un aimant pour la gente créative ; et (3) tout le monde vit un par dessus l'autre, il est donc difficile de diffuser du son à un haut niveau. Le (1) est un non-incitatif à faire de la musique mais fait aussi en sorte que les gens désirant en faire sont sérieux selon lui. L'ambition et le talent, dit-il, sont deux éléments qui définissent adéquatement la réalité actuelle. Bien que New York soit un joueur majeur de l'industrie musicale mondiale, rien n'est acquis dans cet univers qui change extrêmement rapidement et dont les publics sont très exigeants.

Robert Elmes, comme d'autres joueurs importants des milieux de l'art expérimental ou indépendant, ne voit pas cette situation privilégiée de New York et de Brooklyn comme statique. Il s'agit plutôt d'une situation que l'on doit toujours renouveler et que l'on ne doit pas prendre pour acquise. À ce sujet, la hausse du prix des loyers inquiète grandement certains observateurs qui craignent que New York perde ce statut de « faiseur de goût », la définissant depuis assez longtemps, au profit de villes comme Seattle, Portland, Austin, Chapel Hill, Minneapolis, Barcelone, Berlin, Détroit ou Montréal. Toujours cinglant :

New York is a great city, one of the greatest cultural cities to have ever risen; perhaps the greatest. But New York City could one day find itself a Paris or Rome; wonderful museum cities but cities who no longer produce much in the way of relevant artistic culture. Unbelievable you say. Impossible, that could never happen here. But while it's certain that neither Paris nor Rome thought they'd become who they are, they are indeed

who they've become (Robert Elmes :
<http://galapagosartspace.com/about/background/our-ideas>).

Le manifeste de Robert Elmes est cuisant et s'inquiète du possible exode des jeunes artistes vers d'autres villes où le coût de la vie y est moindre, mais qui ont tout de même des scènes artistiques bouillonnantes.

En ce sens, nous nous sommes entretenus avec une multi-instrumentiste qui vivait à Brooklyn depuis sa naissance. En 2010, elle a décidé de s'exiler. Elle prétend que le coût de la vie à New York est trop élevé par rapport aux opportunités que la ville offre. De plus, elle trouvait difficile de gagner sa vie comme musicienne et n'arrivait plus à respirer dans cette ville où tout va si vite. Elle a donc choisi d'aller s'établir à New Orleans où, on le sait, la musique est centrale dans la vie culturelle de la ville (entretien avec Leyla McCalla, août 2010) (voir illustration 5.1.).

Dans le même ordre d'idées, un article du magazine français *Les Inrocks* :

« *Il y a cinq ans, David Sitek parlait de renaissance à propos de Brooklyn, explique Melissa à propos de la tête pensante de TV on the Radio et producteur de son duo Telepathe. Et c'est une sacrée figure, ici. Mais il a déménagé à Los Angeles. Pour lui, Williamsburg, désormais, ça craint. Trop de trucs, trop de déchets, trop d'attitude et plus assez de bons groupes. Il pense que le prochain Brooklyn, c'est Los Angeles. Et on a bien envie de faire comme lui. C'est devenu moins excitant de vivre ici* » (<http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/40920/date/2009-10-16/article/special-new-york-brooklyn-capitale-rock/>, visité le 7 mai 2010 ; leur traduction).

Cependant, pour le moment, il semble que Brooklyn garde toujours son statut de plaque tournante en ce qui concerne la musique indépendante. C'est que, si l'on prend le domaine de la musique indépendante à Brooklyn comme une activité : « [...] plus une activité est médiatisée par un réseau structuré de positions, d'institutions, d'acteurs, plus elle tend vers l'autonomie de ses enjeux [...] » (Heinich 2004 :69). En



Illustration 5.1. Leyla McCalla (violoncelle) et le groupe Medicine Woman performant au SpikeHill de Brooklyn (photo : Jonathan Rouleau, août 2010).

cela, nous verrons comment la position privilégiée de Brooklyn s'articule en discutant de la « scène » (voir illustration 3.3.).

Scène musicale

Même si certains groupes ou artistes avec lesquels nous nous sommes entretenus avaient l'impression qu'il y a plusieurs scènes à Brooklyn (on peut relier cela au besoin incessant de l'humain à se distinguer, surtout à New York), il n'en demeure pas moins qu'ils font tous, selon leurs dires, partie d'une seule et unique communauté artistique. En cela, leur pratique musicale agit en tant que médiateur de cette communauté – on fréquente les mêmes lieux de diffusion, médias et festivals notamment.

De plus, l'appartenance à une communauté de musique indépendante fait en sorte que les relations entre les différents acteurs du milieu sont très importantes puisque l'on est confronté à un nombre important de petites pratiques entrepreneuriales telles la production maison, les étiquettes indépendantes et les fanzines qui font en sorte que la scène est un site pratiquement autonome de la production musicale, du marketing et de la circulation *mainstream* (Kruse 2003 :125). Bien entendu, il faut toujours considérer la localité ainsi que l'interlocalité. La raison est que les infrastructures de production et de dissémination locales à petites échelles peuvent être reproduites, de façon assez uniforme, à un niveau international (Straw 1991 :378).

Pour poursuivre, pour bien comprendre le rôle de l'avenue Bedford à Brooklyn, il nous faut utiliser d'autres définitions. En cela une scène est :

the recurring congregation of people at a particular place, the movement of these people between this place and other spaces of congregation, the streets/strips along which this movement takes place and all the places and activities which surround and nourish a particular cultural preference (Straw 2002 : 249).

Comme la rue St-Laurent à Montréal, l'avenue Bedford est l'épicentre de toute cette effervescence musicale. Ce sont certaines structures qui font en sorte que les activités culturelles comme les pratiques musicales acquièrent leur solidité (Straw 2005 : 413). En cela, les activités se déroulant à l'intérieur de ces structures – concerts, conversations organisées entre cinéastes et musiciens, présentation de films dans des parcs avec des groupes y performant – produisent en quelque sorte la culture urbaine brooklynoise, à travers ses propres paramètres et institutions (*ibid.*). Il est difficile de connaître la source exacte de ce phénomène, c'est-à-dire la production culturelle – de qualité selon les médias internationaux – définissant la scène. Il semble cependant que la présence d'universités soit un des facteurs que l'on pourrait lier à cette production.

En effet : « les universités génèrent des formes d'apprentissage et de pratiques expressives qui dépassent leur fonction de base de transmission formelle du savoir » (*ibid.* :414 ; notre traduction). Étant des lieux d'accumulation de capital social et culturel, les villes près des universités sont le berceau de multiples interactions de ce capital avec d'autres formes d'activités sociales, dont la musique (*ibid.*). Le concept de « subcultural capital », pensé par Sarah Thornton (1995), est pertinent pour saisir l'influence des universités. Straw le reprend ici :

Subcultural capital brings together the interpretive skills and hip credibility which people acquire through their involvement in particular subcultures (like that which surrounded raves for many years). The cultural capital of art schools, for example, may be strengthened by these schools' ongoing proximity to centres of subcultural capital, from which such schools pull the people and ideas that perpetuate their cutting-edge status. Conversely, subcultural capital may draw on (and be inflected by) more

traditional forms of cultural capital, as when locally based music acquires a knowing, cosmopolitan edge through the involvement of educated, mobile people within it (Straw 2005 : 414).

New York est non seulement le berceau d'une panoplie d'universités mais aussi, d'universités à tendance progressiste, notamment avec des départements importants de « liberal arts ». Pratt Institute à Brooklyn et la New School University à Manhattan en constituent des exemples. New York compte d'ailleurs quelques-unes des universités les plus prestigieuses au monde dont Columbia (très artiste littéraire) et la New York University (très artiste visuel). Cela a entre autres comme conséquence que « [...] large numbers of creative people active on the edges of formal institutions will generate unexpected explosions of creative innovation (*ibid.* :415). Bien évidemment, cette forte présence d'académiciens dans le milieu n'est pas la seule cause du bourdonnement musical de Brooklyn. Par contre, il y a une forte tradition en musique populaire en ce sens :

Since the mid-1960s at least, every fine art student has been a potential rock musician. The history of British rock... has been the history of the realisation of that potential : artists not just in music and song, but in terms of their multi-media organisation of image/performance/style (Wicke 1990 :85).

Maintenant que nous avons abordé divers éléments importants de la scène musicale de Brooklyn, nous nous intéresserons au rôle du DIY dans la définition du milieu.

L'éthique de production, de travail et de diffusion DIY

L'éthique de travail DIY n'est certainement pas une création émanant de la scène qui nous occupe. Elle y est par contre très fortement représentée et constitue un

des éléments définissant sa singularité. Il est difficile de savoir quand l'éthique DIY a débuté. En effet, si on se penche sur la signification du concept, « fais-le toi-même », il va de soi qu'il peut s'adapter à une pluralité de réalités, de la volonté de rénover soi-même sa maison jusqu'à l'échange de cassettes. Plus précisément, pour le monde culturel nous occupant :

Narrowly defined, DIY culture is a self-proclaimed cultural movement, challenging symbolic codes of mainstream culture. [...] we [also] use a wider definition of DIY culture to indicate a family of self-organizing networks, with overlapping memberships and values (Purdue et al. 1997 : 647).

Ou encore :

you can do for yourself the activities normally reserved for the realm of capitalist production (wherein products are created for consumption in a system that encourages alienation and non-participation). Thus anything from music and magazines to education and protest can be created in a non-alienation, self-organized, and purposefully anti-capitalist manner...DIY is not simply a means of spreading alternative forms of social organizing or a symbolic exchange of a better society; it is the active construction of counter-relationships and the organization against and beyond capitalism (Holtzman et al. 2007: 45).³²

Une des représentations du DIY ayant le plus marqué l'histoire de la musique est sans doute liée à l'étiquette de Washington D.C., Dischord Records (Moore and Roberts 2009). Étant l'épicentre de ce que l'on a par la suite nommé la « American Hardcore Scene », subdivision du punk, avec comme figure de proue Minor Threat, fondateur du mouvement *Straight Edge*, Dischord Records produisait lui-même les albums qu'il distribuait par la suite sans l'aide des *majors*. (*ibid.* : 283). Sur la côte ouest, le groupe Dead Kennedys est l'exemple le plus probant. On se situe temporellement à la fin des années 1980 et au début des années 1990.

³² On peut concevoir cette relation avec la société en lien avec le concept de « technologies of the self » de Michel Foucault qui : « basically refers to ways in which people put forward, and police, their "selves" in society; and ways in which they are enabled or constrained in their use of different techniques by available discourses » (<http://www.theory.org.uk/ctr-fou6.htm>, visité le 20 août 2011). Le concept est tiré du livre *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault* (1988).

Pour résumer, à travers des institutions médiatrices – dont nous avons un miroir, sans l’aspect politique, aujourd’hui à Brooklyn – le mouvement DIY prônait le fait que les *punks* soient davantage que des consommateurs et des spectateurs passifs. En tentant de minimiser l’impact des industries culturelles *mainstream*, on voulait en faire des participants actifs à une nouvelle forme de production culturelle et ce, à travers la création de magazines, d’étiquettes de disques, de groupes, de réseaux et de salles de spectacles indépendants (*ibid.* : 275). C’est donc d’affirmer qu’il y avait certainement un lien entre la production de musique et le pouvoir établi. Aujourd’hui à Brooklyn, les oppositions avec le pouvoir étatique ne semblent pas être à la base de la création musicale.

De toutes les institutions médiatrices que nous avons mentionnées, ce sont les magazines qui avaient le rôle le plus important, notamment dans la mobilisation sociale contre l’état et le complexe militaro-industriel (*ibid.* : 277). Comme à Brooklyn aujourd’hui, ces magazines ont dépassé le « simple » traitement de la musique pour s’intéresser à des sujets variés de la culture populaire : arts, sexe, sorties, éditoriaux, politique et au final, à la cultivation du soi. Ils sont d’ailleurs à la base de l’idéologie de la musique alternative :

In the 1980s, ‘alternative’ rock mutated, fragmented, and regionalized, the ‘zines’ became an integral part of the proliferation of ‘anticorporate’ regional networks that included independent record labels, college radio, and local nightclubs (Gendron 2002 :229).

De plus, l’essence des ces magazines tenait dans le rôle de la participation du lecteur, très importante (*ibid.*). Désormais, ces magazines prennent davantage la forme de médias en ligne plutôt qu’en format papier même si, intrinsèquement, leur rôle est similaire. Au demeurant, il s’agit donc de comprendre l’éthique DIY comme

une idéologie qui se veut indépendante de celles sous-tendant les conventions *mainstream* et qui contribue à la définition de la façon dont les acteurs se représentent leur communauté à travers des goûts et des choix esthétiques (Moore and Robert 2009 :288). Un fanatisme esthétique – ici, la musique indépendante – ainsi que la possibilité pour les amateurs de s’engager dans des dialogues sur des intérêts communs sont deux caractéristiques des magazines rock et des cultures d’idoles en général (Gendron 2002 :230). Les discours que tiennent ces médias sont donc des idées, des valeurs ainsi que des assomptions qui rendent le monde intelligible et légitime pour les individus adhérant à cette idéologie. Nous aurons le loisir de revenir sur la manière dont cela s’articule à Brooklyn, principalement lorsque nous traiterons des médias en ligne. Tournons-nous maintenant vers l’impact des nouvelles technologies sur la production musicale.

Aujourd’hui, les studios maisons, la technologie internet, ainsi que les technologies numériques, ont grandement contribué à la possibilité pour un artiste d’enregistrer ses œuvres et cela, avec une très bonne qualité sonore. Il peut par la suite les diffuser sur l’internet de façon très rapide, notamment sur les sites de réseautage sociaux, entraînant en cela une production-consommation quasi simultanée (Hennion 1993 :318). Dans cet ordre d’idées, ces technologies (en plus de la possibilité qu’elles offrent à contourner les *majors*) constituent une nouvelle forme de médiation qui s’intègre esthétiquement dans la musique :

But when every music in the world meets the recording studio and record producers, and when people gain some consciousness of the degrees of new and heightened control they have through recording technology, something else sets in. And the mediation becomes part of the aesthetics in new and potentially very liberating ways (Feld et Keil 2005 : 157).

Cette esthétique se matérialise à Brooklyn de différentes façons. En effet, la technologie est très « libératrice » pour certains artistes. Par exemple, elle permet à des artistes de créer l'ensemble de leur musique chez eux, avec des écouteurs sur la tête. Selon Todd P, l'énorme quantité de projets « électro » individuels à Brooklyn s'expliquerait par le fait que les gens n'ont pas à louer des locaux de pratiques de cette façon (entrevue, 15 août 2010). Le bassiste de Grizzly Bear, Chris Taylor, produit les albums du groupe ainsi que ceux de The Morning Benders et Twin Shadow. Sa signature de producteur est d'ailleurs reconnaissable dans les différents albums, en particulier dans la qualité des arrangements.

Il n'est pas dit par contre que la technologie facilite la vie des artistes puisque l'offre est énorme sur l'internet et il devient parfois difficile de filtrer tout cela pour l'auditeur. Au niveau de la production et de la communication « maison », la réalité du champ brooklynois s'inscrit dans une réalité plus large, réalité qui le dépasse largement. À un niveau macro donc, l'autoproduction permet aux artistes de diminuer le degré de coopération avec d'autres acteurs du milieu, ce qui fait que l'artiste peut davantage se consacrer à l'œuvre proprement dite (Becker 1988 : 54 ;81).

À titre d'exemple, Julianna Barwick, Brooklynoise récemment révélée par le magazine *Pitchfork*, nous entretenait sur l'importance du DIY dans son travail. Avec l'aide d'un RC-50, outil permettant d'enregistrer des boucles, elle compose sa musique en enregistrant des couches de voix qui vont par la suite former un tout, une chanson. Il est très important pour elle d'avoir la mainmise sur toutes les étapes de la production. Elle a d'ailleurs enregistré son dernier album, *Magic Place*, entièrement avec le logiciel très simple d'enregistrement maison Garage Band. Bien qu'elle soit désormais attachée à une maison de disque, la seule empreinte d'un coopérant au

niveau de la production était liée au « mastering³³ », dont peu d'artistes maîtrisent les nuances. À ce niveau, les conventions imposées par les *majors* ne conviennent pas à certains artistes et auditeurs que nous avons rencontrés. C'est donc d'affirmer que le DIY permet de franchir les barrières esthétiques imposées par les *majors*, donne la possibilité de se produire et de se faire entendre, en optant pour un esprit de création indépendant. Contrairement à d'autres conventions de l'industrie musicale informelle telles la difficulté de matérialiser l'œuvre musicale (cf. White 2008 :83-84), il est très facile pour un artiste new-yorkais, même avec peu de moyens, de matérialiser sa musique. Au demeurant, nous avons vu quelques-unes des possibilités qu'offrent les nouvelles technologies sur la production et la diffusion musicale. Bien que plusieurs considèrent leur production comme étant DIY, il faut s'assurer de lier cela au mouvement punk dont l'autoproduction n'était qu'une des caractéristiques. On peut cependant parler de DIY pour qualifier un aspect de la scène musicale de Brooklyn : les lieux de diffusion.

Les lieux de diffusion DIY

Les lieux de diffusion sont probablement les entités les plus « immédiates » de la diffusion de la musique indépendante puisque l'audience et les artistes occupent le même endroit au même moment (Kruse 2003 :102). Les participants, les membres de l'audience et les musiciens sont unis dans une activité commune : le spectacle (*ibid.*). Ceci étant dit, il ne sera pas ici question de mener une ethnographie de la

³³ Le *mastering* est le processus consistant à transférer un ensemble d'enregistrements sur un média, lequel servira à la production en série ou à la diffusion. Son but premier est de rendre homogène cet ensemble (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Mastering>, visité le 10 août 2011).

performance qui, depuis le début des années 1990, a vu développer son lot de littérature (pour un aperçu, voir White 2008 :99). Disons cependant que les gens vont *voir* des spectacles (plutôt qu'ils n'en font partie, au sens où les gens de Kinshasa l'entendent (White 2008 :123)) et que la participation – par la danse notamment – est plutôt rare. Cela n'empêche pas par contre un sentiment de communauté ou de participation, « a sense of being there », qui est assez universel. Ce ne sont donc pas que les artistes que nous allons voir mais aussi, le public.

Une des choses qui frappe le plus lorsque l'on se met à fréquenter des lieux de diffusion à Brooklyn est leurs caractéristiques esthétiques particulières. Bien sûr, New York étant une grande ville, plusieurs lieux de diffusion sont gérés par de grosses corporations, dont The Bowery Presents, et offrent des salles superbes en termes visuels, ainsi qu'une qualité sonore impeccable. Ces salles sont régulièrement à capacité maximale et sont davantage fréquentées par les touristes – les entretiens que nous avons menés dans ces salles le confirment – puisque ces spectacles sont annoncés de façon massive sur l'internet. La seule salle que le promoteur représente à Brooklyn est le Music Hall of Williamsburg, qui peut loger 550 personnes, les autres se retrouvant à Manhattan. Ici, nous désirons davantage nous intéresser aux lieux dont les gens les plus impliqués se réclament et qui ont, au tout début, alimenté l'engouement pour la scène de Brooklyn. C'est dans certains de ces lieux que les Grizzly Bear, Tv On The Radio, Dirty Projectors et MGMT ont fait leurs débuts. Selon les acteurs internes et externes au milieu, ces groupes sont les porte-étendards du sceau de scène de Brooklyn actuel.

Pour plusieurs des auditeurs que nous avons rencontrés, la fréquentation de lieux marqués du sceau DIY les satisfait totalement, comparativement à la

fréquentation de certains endroits sur l'île de Manhattan. Chandler, de l'influent bimensuel *Showpaper*, calendrier musical pour tous les âges, nous a parlé de cette situation. Pour lui, Brooklyn et ce type de salles de spectacles offrent un sentiment de communauté que n'offre pas Manhattan. Il faisait état d'une certaine « authenticité » (parce que ce n'est pas commercial) dans le sens où il est considéré comme un billet de banque à Manhattan, alors qu'il n'a pas ce sentiment à Brooklyn (entretien, 4 août 2011). Molly Surno, photographe et cinéaste abonde dans le même sens : « Manhattan looks like a giant shopping mall right now » (entretien, 15 juillet 2011). Elle ne veut donc pas y vivre car elle trouve que cet espace géographique est trop axé sur la consommation et préfère donc fréquenter les lieux de diffusion artistique de Brooklyn. Disons donc que certaines des manifestations artistiques sur l'île de Manhattan constituent des barrières morales que ces individus ne désirent pas franchir. Ils préfèrent donc les lieux de diffusion DIY.

Mais quelles sont donc les caractéristiques de tels établissements DIY ? En premier lieu, soulignons que certaines salles représentent davantage l'esprit DIY que d'autres, bien que cet esprit soit fortement personnifié à Brooklyn. D'avoir à connaître précisément les adresses des salles de concerts pour les trouver : celles-ci ayant rarement pignon sur rue, est récurrent. L'adresse n'est parfois même pas indiquée et la porte d'entrée a souvent davantage l'allure d'une sortie d'urgence que d'une salle de concerts. Plusieurs de ces salles, des anciennes industries ou usines, sont en piètre état (voir illustrations 5.2. et 5.3).

Le fait que certaines d'entre elles soient en mauvaise état (c'est un « trash » voulu) ou difficiles à trouver n'en fait cependant pas des salles DIY, elles le sont parce qu'elles sont autogérées. La publicité s'y fera donc sur Facebook ou Myspace,



Illustration 5.2. La Silent Barn (au centre).



Illustration 5.3. Le groupe broklynois Zulus se préparant à monter sur la scène de Death By Audio (photo : Jonathan Rouleau, août 2010).

bien que les événements y ayant lieu puissent être répertoriés dans certains calendriers culturels. Dans les cas de Silent Barn³⁴, dans Bushwick à la frontière de Queens, une des salles la plus respectée du moment, des gens y vivent et se servent du salon et du sous-sol pour faire des spectacles pratiquement tous les soirs. Le coût d'entrée n'est pas très élevé et on peut y acheter de la bière, bien que les moins de 21 ans soient admis. La majorité des profits sert à payer les groupes et les frais de loyer. Les locataires et leurs amis vont eux-mêmes s'occuper de la sonorisation, de la vente de bières, du ménage, ainsi que de la récolte d'entrées. On y fume aussi à l'intérieur, pratique désormais rarissime à New York. La salle ne fait pas trop de publicité, ne respectant pas certaines lois municipales. Cette salle tient donc son rayonnement très bas. Un spectateur a d'ailleurs eu beaucoup de mal à trouver l'endroit. Textuellement cité :

But paying \$40 for a cab to get there and then walking past the venue 3 times without seeing it -- only to find it and be told they want to keep it "low-profile" -- is not; I looked the place up on the fuc*king internet and printed out a Google map before I even went for Christ's sake (<http://www.yelp.com/biz/silent-barn-ridgewood>)!

Todd Patrick, alias Todd P, promoteur important et connu de la scène musicale new-yorkaise, dont nous reviendrons sur le rôle subséquemment, n'est pas étranger au succès de l'endroit. C'est là que nous l'avons interviewé la première fois. Il considérait cette salle comme une de ses favorites de par les valeurs – authenticité, expérimentalisme, ouverture – la définissant. Pour conclure ce volet, disons qu'il y a une petite impression de construction à la va-vite pour les salles de Williamsburg et de Brooklyn en général. Aussi, il est important de souligner qu'il y a un énorme

³⁴ À l'approche du moment de dépôt de ce mémoire, la Silent Barn fut victime d'un important vol d'équipement qui mettait en doute la poursuite de ses activités.

roulement dans les salles, beaucoup ouvrant et fermant leurs portes. Certains espaces plus *underground*, notamment menés par Todd P, ont aussi dû fermer leurs portes de par le non-respect de certaines lois municipales.

Au niveau de l'environnement de la prestation, il peut parfois être assez percutant pour un Montréalais de constater comment un groupe monte sur scène et s'organise. Nous avons assisté, au Glasslands, salle DIY, à une transition entre une première partie et le groupe brooklynois en tête d'affiche : Cymbals Eat Guitars. Ce dernier est monté sur scène et a installé ses instruments, le batteur a monté sa batterie et le test de son s'est effectué sur le champ, durant environ 5 minutes. Le groupe a ensuite commencé à jouer sans se faire applaudir lors de son entrée, puisqu'il était déjà sur scène. Ces conventions font donc fi de celles propres, par exemple, au spectacle de « glam rock », où l'artiste ainsi que l'entrée de l'artiste sur scène sont pratiquement ritualisés. Il y a donc une certaine nonchalance dans la manière dont les groupes se présentent sur scène, surtout dans les petits concerts, nonchalance qui qualifie esthétiquement le indie rock. Les gens ne viennent pas voir des musiciens professionnels inaccessibles mais vont plutôt écouter des groupes qui jouent au même niveau qu'eux, et qui vont traîner toute la soirée dans la salle de concert.

Pour aborder le côté esthétique de certaines salles de spectacles, il reste à savoir si ce côté « trash », alimentant le côté DIY de certains établissements, est cultivé. Le design « alternatif » et le fait de ne pas afficher le nom de l'endroit sont-ils des actes délibérés, contribuant par là à la signature de l'endroit ? *A priori*, la réponse semble affirmative. Les établissements du Brooklyn sondé diffèrent grandement, esthétiquement parlant, de ceux de Montréal. Ces derniers ont souvent des murs sans graffitis, des enseignes annonçant l'endroit, un espace bien délimité pour la console

de son et des plafonds en bon état, à l'opposé de ceux de Brooklyn. La singularité de l'esthétisme des salles et des toilettes de Brooklyn est une des choses nous ayant le plus frappé lorsque nous y sommes arrivés. Cependant, les gens ne se rendent pas nécessairement compte de cette particularité. Par exemple, lors de notre premier séjour, nous avons décidé de prendre des photos de ces toilettes qui nous apparaissent très signées esthétiquement, dans un style *trash* (voir illustrations 5.4. et 5.5.). Plusieurs personnes nous ont cependant demandé ce qu'avaient de si particulier ces toilettes et ces salles de spectacles, et quelles étaient les raisons qui motivaient notre projet. Peut-être le fait d'y vivre continuellement atténue l'étonnement par rapport à ce type d'établissement. Il y a aussi le fait que tout cela s'intègre très bien dans les espaces industriels transformés en espaces de création. Pour finaliser cette partie sur le DIY, nous soulignerons quelques particularités de cette éthique de travail en lien avec certaines conventions.

Conventions

De considérer le DIY comme une convention répugnerait probablement les ardents défenseurs de cette éthique qui tentent, dans un modèle axé sur la coopération, de s'organiser eux-mêmes, avec les moyens dont ils disposent. De considérer « DIY » et « conventions » semblerait donc relever d'un oxymore. On peut cependant intégrer cette éthique dans l'approche de Becker (1988) sur les conventions. En ce sens, l'éthique de travail DIY est une convention instaurée contre les conventions *mainstream* de diffusion et de production de la musique, tel



Illustrations 5.4. et 5.5. Les toilettes de Charleston et Death By Audio (photos : Jonathan Rouleau, août 2010).

qu'incarné par le « Big Four » notamment. Ses partisans contestent donc les codes symboliques dans un modèle d'innovation culturelle (Purdue et al. 1997 : 647). En cela : « They share a sense of being part of a wider milieu of social renewal and cultural experimentation » (*ibid.*). Par exemple, des lieux de diffusion DIY permettent aux artistes de s'organiser rapidement pour donner des spectacles sans entrer dans les technicalités plus lourdes de certains établissements. L'artiste est donc à même de se concentrer sur son œuvre sans avoir besoin de l'apport trop important du personnel de renfort (Becker 1988 :54). On pourrait affirmer que le DIY, contrairement aux conventions plus formelles du marché, diminue les contraintes imposées à l'artiste qui peut se produire dans des lieux plus permissifs musicalement. Le choix d'un artiste d'opter pour ce type de lieux de diffusion, plutôt que pour les modèles plus commerciaux, s'inscrit dans la logique suivante :

En règle générale, la rupture avec les conventions, et avec toutes leurs manifestations dans les structures sociales et dans la production matérielle, accroît les difficultés de l'artiste et réduit la diffusion de ses œuvres. Mais en même temps, elle augmente sa liberté d'opter pour des solutions originales à l'écart des sentiers battus. Dès lors, nous pouvons envisager toute œuvre d'art comme le fruit d'un choix entre la facilité des conventions et la difficulté de l'anticonformisme, entre la réussite et l'obscurité (*ibid.*: 58).

Le DIY, qui est une des conventions du « indie rock », permet à l'artiste d'être respecté par les amateurs de par l'accent sur la valeur musicale plutôt que commerciale, - même si les deux ne s'opposent pas nécessairement - les réseaux DIY privilégiant ce rapport entre l'artiste et les valeurs qu'il prône. C'est donc d'affirmer que dans des conditions défavorables – moyens financiers limités, équipements de sonorisation amateurs, acoustique plus ou moins adéquate – le DIY permet à des

artistes de s'organiser et d'être en mesure de diffuser sans l'aide d'institutions ou de salles de spectacles ayant un budget supérieur.

Les milieux DIY « produce a new sense of locality, condensing new sets of opportunities and obligations which are framed abstractly at a global level but operationalized at a global level » (Purdue et al. 1997 : 663). Disons donc que dans une perspective de « glocalisation », un processus global comme le DIY est adapté localement, ici la singularité résidant principalement dans les lieux de diffusion, même si cela n'est pas unique à Brooklyn. Il est important aussi de mentionner que l'éthique DIY n'est pas totalement indépendante des conventions *mainstream*. Par exemple, ce n'est pas tous les groupes qui peuvent être entendus sur les ondes des « college radios », pas plus qu'il est facile de faire un album (Kruse 2003 :11). En terminant, soulignons que ces brèves constatations sur l'éthique DIY doivent être intégrées dans un modèle plus large, celui de la musique indépendante.

Brooklyn et le « indie rock »

Derrière le visage de Brooklyn se cache l'idée d'une capitale du rock indépendant³⁵, mais qu'est-ce que cela signifie ? Disons d'office que la catégorie de « musique indépendante » est floue et que ses frontières ne sont pas nettes. Nous vivons, en science, cette impulsion à la catégorisation (White 2008 :29), le genre ne faisant pas exception, qu'on le prenne comme agent de la distinction (Bourdieu 1979) ou comme agent culturel nous permettant d'utiliser d'une certaine façon des règles

³⁵ Voir : <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/36419/date/2009-02-24/article/brooklyn-lexplosion-13-telepathe/> ou <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/40920/date/2009-10-16/article/special-new-york-brooklyn-capitale-rock/>

déjà établies (Seitel 1999 :15). Ceci étant dit, certaines logiques définissant la musique « indie » améliorent la compréhension du phénomène.

Au niveau structurel, comme le mentionne Mikhail Bakhtin, les genres existent en relation les uns avec les autres :

Thus, no new artistic genre nullifies or replaces old ones. But at the same time, every essential and significant new genre, once it has arrived on the scene, exerts an influence on the whole range of genres, so to speak ; it causes them to better perceive their possibilities and their boundaries (1986 :229).

C'est en ces termes qu'il nous faut comprendre la musique indépendante puisque, non seulement est-elle l'héritière de « ce qui est venu avant » mais aussi, prône-t-elle la réappropriation de genres variés, actuels ou disparus (pensons au groupe brooklynois Vampire Weekend et ses références à la musique africaine).

Il nous faut aussi concevoir la façon dont la musique indépendante est conceptualisée par les acteurs du milieu. En cela, les pratiques musicales et les institutions de la musique indépendante de Brooklyn sont perçues comme plus authentiques que celles associées à la musique *mainstream*. Tout comme la musique country, le indie rock « [...] uses authenticity as a generic marker, a way to define itself as both separate and worthy » (Kruse 2003 :5). Il est nécessaire ici de mener une discussion sur le concept d' « authenticité ».

Pour débiter, mentionnons que l'authenticité n'est pas une propriété inhérente à la musique mais un caractère que les acteurs lui assignent (Taylor 2009). Il peut être tentant d'affirmer que le discours sur l'authenticité ne tient plus debout puisque l'appropriation (multigenre et multilocale) des différents éléments musicaux par les musiciens ne fait plus en sorte que ces derniers « speak the truth of their own situation » (*ibid.* :209). Malgré cela, le concept est toujours pertinent. L'authenticité

à Brooklyn prend 4 formes différentes. En premier lieu, l'authenticité s'acquiert « by performers who refuse to 'sell out'³⁶ to commercial interests ». En ce sens, « authenticity only emerges when it is counter to forces that are trying to screw it up, transform it, dominate it, mess with it... » (Feld et Keil 1994 :296). L'authenticité peut se retrouver dans le discours des artistes qui, sachant bien que leur musique est « marchandisée, disent tout de même qu'elle fait pour des raisons moins commerciales que la musique *mainstream*. Cette authenticité est romantisée ici par l'idée de la communauté de gens fréquentant ces salles DIY qui partagent les mêmes affects et qui consomment de la musique « indie ». En second lieu, il y a cette idée que l'utilisation de médiations technologiques (le vocoder, les techniques numériques etc.) trop importante ne serait pas authentique. À Brooklyn, les technologies visant à travailler et à modifier le son sont très utilisées et cela n'est pas un critère d'inauthenticité pour les acteurs. En troisième lieu, il y a cette idée de Middleton (1990) selon laquelle la musique que les acteurs s'approprient serait déclarée authentique. À Brooklyn, l'appropriation ironique de certains artistes (Elton John et U2 par exemple) par les acteurs conteste cette forme d'authenticité puisque qu'ils ne décrivent pas ces groupes comme étant authentiques. En quatrième lieu, on considère les performances comme étant centrales dans la définition de l'authenticité, puisqu'il est possible de voir si l'artiste est en mesure de bien rendre ses chansons « live » ou si il est un Pet Shop Boys inauthentique (conversation avec des amis, mai 2010).

Un des internes du populaire magazine Showpaper pense que pour être authentique, « il faut avoir un esprit indépendant et trouver les manières de faire les

³⁶ « Expression utilisée afin de désigner un artiste qui a délaissé une intégrité artistique et idéologique au profit de la célébrité et de l'argent (Arruda 2006 : 116).

choses comme tu en as envie, et être payé pour le faire » (entretien, 4 août 2011). Selon lui, les étiquettes indépendantes seraient le produit de cette mentalité. Il y a une forte propension au non-conformisme à Brooklyn, qui tente de se dissocier de la culture *mainstream* (que nous préférons à « dominante » qui implique certains attachements avec les théories structuralo-marxistes dont Bourdieu et Adorno sont associés). La musique « indie » n'est cependant pas destinée à une classe, une ethnie ou un groupe d'âge particulier.

Même si, comme en discute Simon Frith, du côté de l'industrie du disque : « there is less conflict between art and commerce in rock than any other mass medium » (Frith 1983 :83), si l'on se place du côté du discours des acteurs, il y a une opposition nette entre « commercialisme » et « créativité » d'une part, et entre valeur artistique et « selling-out » d'autre part.

Cependant, à ce niveau, il semble que certains des produits de musique indépendante suivent souvent une courbe normale quant à leur diffusion (à leur statut) et s'intègrent donc dans un modèle de marché *mainstream*. Beaucoup d'artistes ont commencé leur « carrière » avec des velléités d'éthique DIY ou indépendante. Les exemples les plus représentatifs de cet aspect seraient pour Montréal, Arcade Fire et pour Brooklyn, Tv On The Radio. Ces groupes ont commencé en se produisant dans de petites salles et en se montrant timides face à la presse mais font maintenant partie prenante d'une demande qui dépasse largement leur capacité de performance. Ils vendent aussi énormément d'albums et sont continuellement cités par les médias d'envergure. Ceux-ci font cependant figure d'exception et peu de groupes réussiront à obtenir un tel succès. Il nous faut donc nous concentrer sur un modèle pragmatique de pratique musicale « normal », c'est-à-dire tel que vécu par la majorité de groupes.

Oliver, du groupe A Place to Bury Strangers et de la compagnie de production de pédales à distorsion Death By Audio, qui est aussi une salle de spectacle DIY à Brooklyn, abonde dans le même sens que Chandler : « indie rock represents the fact that you can do it yourself, the most you can. You can book your own tours, release your own records » (entretien, 18 août 2010). Pour lui, les spécificités du DIY et de l'esprit indépendant de Brooklyn sont liées aux lieux de diffusion, alors que l'on doit concevoir l'éthique de production de la musique dans un modèle plus large, transnational. À ce niveau, il prétend que le « indie rock » et le DIY ont énormément changé la musique d'aujourd'hui au niveau de la production mais surtout, au niveau des médiations et de la réception. Pour lui, la puissance de l'internet est incroyable, cela étant une bonne et une mauvaise chose à la fois. Tout le monde peut diffuser la musique et même, produire et diffuser sans vraiment savoir jouer d'un instrument (cf. Taylor 2007), grâce aux logiciels de composition.

Au niveau de la diffusion, il nous faut donc comprendre la production et la diffusion comme n'étant plus uniquement liées à des structures hautement centralisées d'organisations médiatiques multinationales (Wicke 1990 :172). Aussi, si on nous parle d'un artiste, on pourra l'écouter sur l'internet rapidement et juger de la qualité par nous-mêmes, sans user de médiateurs comme les revues musicales. Cette technologie a cependant ses mauvais côtés. Pour Oliver, cette accessibilité à la production et à la diffusion fait en sorte que beaucoup de musiques de mauvaise qualité se retrouvent sur l'internet et empestent le système. Il y a donc un énorme travail de tri à effectuer pour trouver ce qui est vraiment bon, original. Et finalement, l'internet élargirait la portée de ce qui est disponible, donnant de l'ampleur à nos horizons musicaux. À ce niveau, nous émettrons quelques réserves. Bien que

l'objectif de ce travail, tel que présenté dans le cadre théorique, ne soit pas de mener des analyses structuralistes du milieu, un petit détour sur le concept de « capital culturel » de Pierre Bourdieu (1979) s'impose.

La technologie internet a clairement contribué à l'apparente démocratisation (cf. Taylor 2007) de l'accessibilité à la musique et beaucoup d'artistes indépendants s'en servent de façon originale, en donnant leur album gratuitement par exemple. Au-delà de l'action d'écouter de la musique, que ce soit de manière gratuite et involontaire ou lorsque les achats s'effectuent numériquement, il nous est désormais possible d'accéder gratuitement à de la littérature sur l'art et la musique gratuitement. Cependant, malgré cette possibilité accrue de s'intéresser à n'importe quel type de musique, les catégories musicales écoutées en fonction du capital culturel sont toujours pertinentes, d'où cette apparence de démocratisation. Plutôt que d'ouvrir les habitudes d'écoute, l'internet intensifiera les pratiques d'écoute et de consommation qui avaient déjà lieu avant l'utilisation de cette technologie : « Du côté des classes sociales supérieures et des diplômés, [on] tend ainsi à la diversification des pratiques et à l'éclectisme des goûts, tandis que du côté des classes populaires et des non diplômés, [on] tend à la segmentation des habitudes et des préférences en fonction [...] de critères ethniques, critères générationnels et critères de genre en particulier » (Coulangeon 2004 : 39). On pourrait aussi affirmer que de participer à des réseaux qui sont liés à nos habitudes musicales, participation qui est désormais possible grâce au Web 2.0, alimente la cohésion interne des groupes plutôt que de former de nouvelles alliances. C'est donc d'affirmer que les gens qui écoutaient déjà un certain style de musique vont continuer dans la même veine, sans nécessairement se servir de l'internet comme d'un outil de découverte de nouveaux genres.

La reproduction technique existait déjà avant l'arrivée de l'internet. Cependant, de par sa facilité d'utilisation et sa sélection musicale, l'internet rapproche « l'œuvre du récepteur. Nous ajouterions que l'internet rapproche les différents récepteurs d'une même œuvre. Car, pour le rock du moins, on appelle « ...l'écoute collective, l'échange au sein du groupe de copains ; cet usage des objets de la musique [numérique en ce qui nous concerne] prolifère pacifiquement sous le signe unique de la scène, dont ils sont l'image multipliée » (Hennion 1993 : 345). En terminant ce bref détour sur le rôle de l'internet dans la production : « nous sommes passés du disque comme support externe de la musique au disque comme son principal producteur moderne... » (1993 : 357). Cet énoncé est encore véridique si l'on remplace « disque » par l'internet. En effet, en ce qui a trait du moins à la musique indépendante, il est difficile d'imaginer un artiste qui ne pense pas sa musique en fonction de cette technologie.

C'est donc d'affirmer que si on lie, comme il est pertinent de le faire, l'éthique de travail DIY à la musique indépendante et que l'on se tourne vers Brooklyn, il peut être difficile de comprendre comment tout cela s'articule. La production de la scène de Brooklyn peut, à ce niveau, paraître se perdre dans un énorme océan d'offres qui englobe largement la réalité qui la définit. Pour poursuivre, nous nous intéresserons donc à un autre aspect de la définition du milieu, celui des médias.

6. Brooklyn : repères médiatiques

Les technologies de communication, dont l'internet, jouent un rôle de médiation de plus en plus important dans les musiques populaires, notamment dans la façon dont les amateurs peuvent désormais communiquer entre eux mais aussi, dans la diffusion de la production musicale. Ces technologies permettent à l'expérience et au savoir musical d'être diffusés aux niveaux spatiaux et temporels (Negus 1996 :85). Au niveau des médias, pour circonscrire adéquatement la façon dont le milieu est structuré, il nous faudra opérer un schisme.

Les médias et réseaux définissant notre champ seront divisés en deux catégories : les réseaux externes, archétypés par le magazine Pitchfork, et les réseaux internes. Par externes, nous voulons dire qu'ils ne sont pas destinés à être lus dans une zone géographique en particulier. Quant à eux, les médias internes seront ceux qui ont un pied à terre à Brooklyn ou à New York, ceux qui décrivent le champ musical « de l'intérieur ». En premier lieu, nous aborderons les réseaux externes, ceux qui nous informent sur la manière dont le domaine étudié est perçu à l'extérieur mais aussi, qui contribuent à la perception qu'ont les acteurs Brooklynois d'eux-mêmes. Disons aussi que ces réseaux, tels des outils, contribuent à la saisie de la musique par les acteurs puisque, comme le soulignait adéquatement l'anthropologue Clifford Geertz : « Art and the equipment to grasp it are made in the same shop » (Blacking 1995 : 177). En cela, bien que l'expérience d'une certaine musique puisse se sentir de façon profonde et viscérale, il n'en demeure pas moins que dès que l'on est confronté à la communication et au partage de l'expérience, nous devons utiliser le langage et la culture réunis sous ce que l'on nomme les médiations (Negus

1996 :4). C'est donc dans cet ordre d'idées qu'il nous faudra comprendre les réseaux traités.

Les villes ont certains réseaux qui supportent et encouragent la musique. Ces réseaux peuvent exister durant un assez long laps de temps alors que certains d'entre eux ont une existence très courte (Mager et al. 2009 :856). Il semble bien que les technologies internet, « allowing for the increased sharing of knowledge and for the wider distribution of musical products » (*ibid.* :857), arrivent au sommet de la hiérarchie dans l'organisation du pôle réception de la musique. Il faut cependant se méfier pour ne pas considérer de façon déterministe l'influence des technologies internet sur la réception. Il est vrai que ces technologies prescrivent des comportements et configurent l'usage qu'en font les utilisateurs (DeNora 2009 : 35). Ils servent aussi de « [...] 'reminders' of 'paradigm cases' of action (*ibid.* : 35). Cependant, nous méfiant du technologisme : « But artefacts [les technologies internet] do not *compel* users to behave in preferred or prescribed ways » (*ibid.*). Il s'agira donc de comprendre les relations qui existent entre les discours dans les médias sur la musique populaire et les pratiques musicales et les valeurs auxquelles ils réfèrent (Middleton 1990 :7), tout cela dans l'optique d'une interprétation flexible de l'utilisateur (DeNora 2000 :35).

Certains sites internet ont une influence énorme sur la mise au jour d'un milieu musical. Par exemple, c'est en consultant des dossiers de presse sur ce support que nous avons décidé de prendre comme sujet d'étude l'univers de la musique indépendante de Brooklyn. Les recherches que nous avons ensuite menées sur l'internet nous ont permis de découvrir une panoplie de textes sur cet univers, autant provenant de médias locaux qu'internationaux. Ces médias ne font pas que *couvrir* un

milieu, certains d'entre eux jouant un rôle important dans la *définition* de celui-ci. Compte tenu de ce qui précède : « les intermédiaires matériels ne se bornent pas à révéler l'état mental auquel ils sont associés ; ils contribuent à le faire » (Hennion 1993 :45). Ceci étant dit, ces médias, comme d'autres institutions de l'industrie culturelle telles les étiquettes, les salles de spectacles ou les journaux, s'inscrivent dans une logique de hiérarchisation :

By selecting whom to record, whom to promote, whom to put first on a bill and whom to put last, who goes into heavy rotation and who goes into the circular file, and who gets interviewed and who gets ignored, these institutions valorize musicians and bands in ways that tend to sustain a field of differentiated positions defined by unequal distributions of economic and symbolic power (Stahl 2003 : 140).

Évidemment, certains médias ont plus de poids que d'autres et la hiérarchisation qu'ils opéreront à l'intérieur de leur propre programme jouira d'une plus grande influence sur un certain milieu. Les processus de hiérarchisation ne s'appliquent pas qu'aux grandes institutions mais peuvent aussi, comme dans le cas qui nous concerne, s'appliquer à un niveau plus local. Précisons que les textes qui sont diffusés dans ces médias ne sont rien tant que l'on ne s'attarde pas à la façon dont les gens se les approprient, et c'est à partir de là qu'il faut mesurer leurs impacts :

No [musical] articulation has meaning by itself, we need to see the ways in which it mediates between lived experience and desire, between the realities of the present and the blasted hopes of the past. Popular music texts constitute a space in which cultural themes and tropes, attitudes and character zones of the present and the past coexist in various relations of tension and negotiation with each other and with their historical moment (Stahl 2003 : 141).

Dans le même ordre d'idées : « communication is neither the idea nor the action but the process of intersection whereby objects and events are, through the work of social actors, rendered meaningful or not » (Feld et Keil 2005 : 78). Maintenant que nous

comprenons d'une manière plus complète la façon dont il faut conceptualiser le rôle de certains médias, nous nous devons d'aborder le rôle du magazine Pitchfork, basé à Chicago, la médaille d'or du « tastemaking », autant au niveau de la musique indépendante de Brooklyn qu'ailleurs.

L'« effet Pitchfork »

Avec ses 11 millions de visiteurs par mois, majoritairement âgés de 18 à 34 ans, dont 70% le considère comme premier lieu de référence musicale (<http://pitchfork.com/mediakit/traffic.html>, visité le 20 août 2011), l'influence de *Pitchfork* sur le monde de la musique indépendante est énorme. En ce sens, tous les intervenants rencontrés citaient ce site comme le plus influent dans le monde artistique qui les occupe. Ils l'opposaient souvent à des magazines d'envergure plus grande, comme *Spin* et *Rolling Stone*, basés davantage sur le profit. Un interne du calendrier musical pour tous âges *ShowPaper* affirme que *Pitchfork* est définitivement le médiateur qui influence le plus le milieu, agissant en tant que « maverick » de la scène. Ce site a permis à un groupe comme Sleigh Bells de devenir extrêmement populaire dans les cercles de musique indépendante après un album seulement. Matthew Ozga, du magazine en ligne *Brooklyn Rail* : « In fact, nearly every big new indie band of the past couple years has, at some point, received the *Pitchfork* stamp of approval » (Ozga 2007). À titre d'exemple, Julianna Barwick était pratiquement inconnue du public un an auparavant et nous explique, dans un entretien, le rôle de *Pitchfork* sur le succès qu'elle obtient à l'heure actuelle :

J'avais donné environ 10 concerts avant qu'une station de radio portugaise ne m'appelle pour que je donne un concert à Lisbonne. Des internes de *Pitchfork* y étaient et ont filmé une vidéo de ma prestation. Mon album *The Magic Place* a ensuite été placé dans la catégorie « Best new music » avec une cote de 8.5/10. Depuis cela, les demandes d'entrevues se sont multipliées et j'entame une tournée internationale (entretien, 17 juillet 2011 ; notre traduction).

Les gens, dit Julianna, font confiance à l'opinion de celui qui écrit sur *Pitchfork* et vont se servir de cet outil pour découvrir de nouveaux albums. Ils vont aussi l'utiliser pour être au goût du jour par rapport au monde de la musique « indie » :

I decided, therefore, that the best way to re-access the strange world of music obsessives was to let *Pitchfork* be my tour guide. My plan: to buy ten of *Pitchfork*'s highest-rated CDs from this past June, listen to them, and get a feel for what kinds of music the most influential indie tastemakers in the country are digging (<http://labs.elektrikcoma.com/easygrey/?p=13>, visité le 15 avril 2010).

Plus près de nous, Alain Brunet, de *La Presse*, abonde dans le même sens quant au rôle de « tastemaker » de *Pitchfork*. À propos de l'album de Tune-Yards :

Les références africaines étaient manifestes chez Merrill Garbus, brillante femme-orchestre de Tune-Yards dont le nouvel album a récolté la plus haute cote hipster cette année (je parle évidemment de *Pitchfork*). Influences pygmées, yorubas, etc. Très cool soirée, très belle énergie. Cette fille a un talent fou mais... souhaitons qu'elle ne souffre pas trop de surévaluation. Visiblement, les tastemakers en ont beurré épais à son sujet (<http://blogues.cyberpresse.ca/brunet/2011/05/14/transpop-de-montreal/>, visité le 16 mai 2011).

Toujours dans *La Presse*, une entrevue avec Julien Mineau, du groupe Malajube, sur la possibilité d'obtenir du succès aux États-Unis : « Ça prend de bonnes critiques aux États-Unis pour que ça marche. Ça dépend de *Pitchfork*... » (<http://www.cyberpresse.ca/arts/musique/201104/15/01-4390298-malajube-pop-des-cavernes.php>, visité le 18 avril 2011).

En tant que médiateur important et reconnu par les acteurs du milieu, *Pitchfork* déploie une confiance esthétique et intervient dans la qualification du milieu. Les

critères esthétiques privilégiés par *Pitchfork* sont les mêmes que ceux privilégiés par les acteurs de la scène qui nous occupe, soit l'innovation et l'originalité, « faisant de l'art le lieu d'application par excellence du « régime de singularité » (Heinich 2004 :70). Au final donc, *Pitchfork* jouit d'une autorité culturelle (de par sa popularité et son autonomie) et est destiné à des auditeurs qui, supposément, « ont du goût ».

Nous l'avons vu, le rôle de ce média sur un milieu comme celui interrogé est très important. Est-ce qu'il joue ce rôle dans toutes les scènes musicales ? La réponse, sans l'analyse comparative de plusieurs scènes musicales, est difficile à donner. Cependant, de par les valeurs projetées – indépendance, honnêteté (*Pitchfork.com*) – la prise de ce média sur une scène comme celle qui nous occupe est spécialement forte étant donné les valeurs similaires relevées auparavant chez les acteurs, en lien avec le « indie rock » et le DIY. En cela, de par les styles musicaux couverts et les valeurs auxquelles il adhère, *Pitchfork* contribue à cimenter la communauté en communiquant une forme d'authenticité et d'identité culturelle :

The reciprocal reinforcement of authenticity in musical texts and extramusical narratives solidif[y] a certain set of discourses of opposition, community, and autonomy in rock music (Stahl 2003 : 142).

Du côté des acteurs, des critiques se sont par contre élevées contre *Pitchfork*. En premier lieu, on pourrait noter la valorisation des artistes « lo-fi » et « noise rock » et par là, lui reprocher de jouer la carte de l'élitisme. Aussi, on pourrait le blâmer, jusqu'à un certain point, d'être le rejeton de l'esthétique classique dans le sens où celle-ci « [...] a créé l'image du connaisseur ou critique autonome, d'une personne détachée du procédé de création artistique mais qui préserve et applique les normes éternelles de la beauté » (Cook 2006 :82). Ici, au lieu d'être lié, comme chez les

romantiques, à la beauté, au langage de la Nature, au Vrai, on pourrait rapprocher cette réalité des valeurs d'authenticité, de ce qui est « cool » ou « underground » à Brooklyn, bref ce qui privilégie les genres musicaux qui nécessitent une certaine initiation (ici, le vrai est beau et authentique). Il faut donc être critique face à la puissance d'un médiateur comme *Pitchfork* puisque ses propos sont teintés d'une certaine idéologie qui ne représente pas nécessairement les intérêts de tous les acteurs de la musique indépendante. En ce sens : « [...] [*Pitchfork*] may communicate a limited range of specific meanings which might ideologically privilege particular interests (Negus 2006 :69 ; notre ajout). En terminant, disons qu'il est plus que nécessaire de prendre l'analyse de *Pitchfork* en compte dans l'examen des médiations et de la réception puisque son rôle est majeur. À titre d'appui institutionnel, dans une conférence tenue durant le CMJ Music Marathon de New York, des panelistes ont débattu sous le thème « Is *Pitchfork* the new *Rolling Stone* ? » (CMJ new Music Report 20 septembre 2004).

Bien entendu, le magazine *Pitchfork*, qui a désormais un bureau à Brooklyn, n'est pas le seul média qui influence la scène. Cependant, de par sa portée tellement grande, il jouera du statut de médiateur plutôt que de récepteur. Une des raisons expliquant cela est qu'il permet d'inscrire sur les radars de la musique indépendante des œuvres qui, sans lui, jouiraient d'une diffusion beaucoup plus lente de par leur accessibilité plus difficile. Nous nous tournerons désormais sur des systèmes tout aussi importants, sinon plus, de cimentage de la communauté : les réseaux internes.

Réseaux internes

Certains médias en ligne et autres listes de diffusion ont une fonction majeure dans la définition du monde des pratiques musicales brooklynoises. Ils jouent en cela un rôle de médiation dans la fertilisation du sentiment de communauté, ainsi que dans l'obtention et l'échange d'informations sur le monde musical. Au demeurant, ils jouent le rôle de :

institutions offering forms of informal cross-subsidization for an experimental music scene and serving, through their cultural mandates, to magnify the significance of that scene (Straw 2005 : 416).

C'est donc d'affirmer que les participants de la scène appréhendent cette dernière comme étant significativement organisée, dans le sens où l'on prend pour acquis que les autres participants partagent nos sensibilités envers celle-ci, ici à l'intérieur des médias qui lui sont propres (Feld et Keil 2005 : 79). De s'engager dans la scène « defines, maintains, and brings forth tacit or explicit subjective realities for participants [...] » (*ibid.*). D'ailleurs, la possibilité de participer aux débats sur des sites internet, d'un point de vue démocratique, est un des éléments clés de la musique indépendante, bien qu'elle n'y soit évidemment pas exclusive (Kruse 2006 :10).

Pour revenir aux réseaux donc, des sites internet comme *FreeWilliamsburg*, *Brooklyn Vegan* ou *The L Magazine* sont constamment utilisés par les acteurs. Plusieurs raisons expliquent cela. En premier lieu, la proximité géographique de ces magazines, ceux-ci écrivant des articles « de l'intérieur », plaît aux habitants de Brooklyn et New York. En second lieu, un site va permettre à Milli, de Permanent Records dans Greenpoint, de connaître l'état de la scène actuelle : « If I want to know

what the Brooklyn scene is collectively "into", I'd typically trust BrooklynVegan.com to tell me. Their taste almost always seems to reflect that of the scene at that time » (entretien, 14 juillet 2011). Ces sites ne font pas que de la couverture mais permettent de cimenter le sentiment de communauté à Brooklyn : « scenes take shape when specialized interests foster low level forms of entrepreneurship and sociable communities of interest » (Straw 2005 : 416). À cela s'ajoute le fait que « [...] [la scène musicale qui nous occupe] produced new forms of cultural brokering, small-scale entrepreneurship and collaboration within social and professional networks that took shape on the fringes of the mainstream music industry » (*ibid.* : 418).

Un site comme OhMyRockess.com va jouer le rôle d'un calendrier culturel très important pour les acteurs, qui s'en servent pour connaître les dates et endroits des diverses manifestations musicales. Si ce site critique aussi les artistes, il semble que cet aspect soit plus ou moins considéré par les gens sondés : il ne joue donc pas le rôle de « tastemaker ».

Lorsque l'on met les pieds à New York pour la première fois, on peut être frappé par l'abondance de spectacles de musique, on peut en être étourdi, ne pas savoir par où commencer pour cerner cette réalité apparemment si complexe. Cependant, après un certain moment, on se rend compte que beaucoup de médias internes s'insèrent dans une sorte de ligne éditoriale basée sur le sentiment de communauté propre à Brooklyn :

Local indie rock is a bounded social space, populated by practitioners, fans, and those in the "production of belief" business (Bourdieu, Field of Cultural Production): club bookers and promoters, journalists, and radio station DJs. Entry into this social space is not equally easy for all aspirants, but a certain amount of recognition can be more or less assured by following in the grooves laid out by normative tales of cooperation and community building (Stahl 2003 : 145).

Ce système, basé sur les « grooves », lui-même reposant sur un assemblage de conventions communes, au sens large, est particulièrement représenté par la liste de diffusion Nonsense NYC.

Nonsense NYC

Nonsense NYC est une source sélective pour l'art indépendant, les événements étranges, ainsi que les soirées uniques promouvant la culture à New York City (nonsenseny.com ; notre traduction). La liste est envoyée aux abonnés gratuitement à tous les vendredis. Jeff Stark, son fondateur, nous expliquait qu'à son arrivée de San Francisco, dix ans auparavant, il était étonné par la quantité de manifestations artistiques intéressantes. Son objectif était de trouver un moyen de réunir tout cela de façon compréhensive. Les gens dit-il, trop occupés à créer, ne mettaient pas le temps nécessaire au développement des aspects « communication » et « communauté » de leur travail. C'est donc en 2000 que cette liste a vu le jour. Pour des raisons que l'on peut comprendre, Stark refuse de nous renseigner sur le nombre d'inscrits :

Au début, si j'avais rendu ce chiffre public, personne n'aurait pris le temps de me présenter son travail, on n'aurait pas pris ma liste au sérieux. Désormais, c'est le contraire, des gens invitent d'autres personnes dans leurs lofts pour des soirées DIY, je ne veux pas que le nombre d'inscrits leur fasse peur, les empêche de mener ce type d'événements (entretien, août 2012 ; notre traduction).

On peut cependant supposer qu'il y en a beaucoup pour trois raisons. Parce que (1) la majorité des acteurs impliqués, ou non, d'une manière ou d'une autre dans les mondes de l'art, la connait. Parce que (2) la liste existe depuis 11 ans. Et

finalement, parce que (3) les événements auxquels nous avons participé, édités par cette liste, obtinrent beaucoup de succès. La liste est très respectée par les acteurs de l'endroit, voici donc les principales raisons qui expliquent ce succès. (1) La liste existe depuis longtemps, on lui fait confiance. (2) Elle nous permet d'accéder à des événements qu'il nous serait impossible de connaître autrement. (3) Il y a une idéologie et des valeurs reconnaissables et respectées derrière elle. En cela, la plupart des autres listes sont à propos de ce qui est *cool*, pas celle-ci. Dans cet ordre d'idées, Jeff Stark nous expliquait que si, par exemple, il s'était intéressé à l'explosion de groupes new-yorkais à la fin des années 1990 et au début 2000 tels The Strokes, Yeah Yeah Yeahs ou Interpol, il se serait rapidement fait déclasser. C'est donc une liste au service des mondes de l'art et pas de ce qui est *hip*. Pour poursuivre, (4) la liste n'est pas commanditée, pas plus qu'elle ne promeut les événements commandités, d'où son caractère indépendant cher aux acteurs. Au final, la liste contribue au développement d'un sentiment de communauté à Brooklyn parce que les gens sont au courant de ce que les autres font, de ce qui se passe dans la scène. Et *a fortiori*, les gens faisant partie de cette liste savent que, selon les valeurs la sous-tendant, ils vont se retrouver avec des gens partageant, jusqu'à un certain point, la même idéologie qu'eux au niveau du travail artistique.

Évidemment, on peut dénoter d'autres types de récepteurs quant à la manière dont ils récoltent de l'information. En premier lieu, on pourrait souligner ceux qui s'informent auprès de leurs amis, types que nous avons rencontrés assez régulièrement. Il semble cependant que lesdits amis s'informent sur les réseaux que nous avons précédemment mentionnés. En cela :

Certaines personnes influentes accordent plus d'attention aux médias et se forment une opinion plus assurée ; c'est par leur truchement que d'autres membres de la collectivité reçoivent l'information de ces médias et tout ce qui s'y rapporte (Becker 1988 : 77).

Pour d'autres, il s'agit de fréquenter la page web du promoteur Bowery Presents qui, nous l'avons déjà stipulé, fait venir des groupes plus populaires dans des salles de concerts pratiquement toujours combles. Les spectacles présentés sont donc gage de qualité. Il est vrai que nous sommes très loin de l'esthétique DIY par rapport à la façon dont les lieux de diffusion qu'il gère sont rôdés (voir illustrations 6.1. et 6.2.).

Ces différents réseaux sont donc cruciaux pour le milieu puisque « the making and remaking of alliances between communities [par le fonctionnement intrinsèquement participatif de tels réseaux] are the crucial political processes within popular music » (Straw 1991 : 370 ; notre ajout). Les valeurs liées à la communauté et à l'authenticité, représentées apparemment par certains médias de Brooklyn, sont importantes mais se retrouvent probablement dans des scènes de musiques alternatives telles celles de San Francisco (Stahl 2003 : 147) ou de Montréal et ailleurs. En cela, la distinction entre la « manipulation commerciale » ou le *mainstream* et l'authenticité avant-garde est importante dans les communautés rock en général (Middleton 1990 : 43), en particulier chez les amateurs de musique indépendante. En terminant, disons qu'il est impensable de prétendre déchiffrer tous les réseaux qualifiant la scène de Brooklyn. En revanche, nous ne pouvons penser la scène sans souligner le rôle du promoteur Todd Patrick.



Illustration 6.1. et 6.2. La Bowery Ballroom et la Silent Barn (les concerts ont actuellement lieu dans la cuisine des locataires) (photos : glidemagazine.com et imposemagazine.com).

Todd P

Todd P est l'archétype du promoteur DIY. Depuis son arrivée à New York, il y a une dizaine d'années, il n'a cessé d'organiser des concerts dans des endroits plus ou moins légaux au niveau municipal : sous-sols, lofts, toits d'immeubles et stationnements. Pour beaucoup d'artistes et d'observateurs, il est le chantre de la mise au monde de la scène musicale brooklynoise. À Brooklyn, tous les gens impliqués dans un milieu artistique le connaissent, du moins de nom. De plus, il a servi de « gatekeeper » puisque de le rencontrer nous a permis d'établir des contacts avec d'autres personnes influentes du milieu. À plus forte raison, cela a donné du crédit à notre démarche puisque les acteurs avaient l'impression que nous avions bien cerné le milieu en étant en mesure de s'entretenir avec lui.

Todd P a grandement contribué à l'explosion de groupes brooklynois à l'échelle internationale tels Telepathe, Animal Collective, MGMT, Chairlift et davantage. Todd P a également contribué à créer une communauté artistique forte à New York. En plus, chose assez rare, il encourage les spectacles pour tous les âges, qui ne sont pas limités aux personnes influentes. Il tente donc, par là, d'ouvrir la communauté au plus grand nombre d'individus possible. Mélissa et Elizabeth, dans un article de *Les Inrocks*, discutent de l'influence de Todd P :

Todd P est un dingue complet, se marre Mélissa. Il ne s'arrête jamais, organise trois soirées par soir, fait jouer des dizaines de groupes chaque semaine. Il a permis ce qui est arrivé ; grâce à lui, beaucoup ont découvert qu'ils pouvaient monter un groupe, trouver des dates, et éventuellement réussir." "Il représente à lui seul l'esprit de guérilla qui règne à Brooklyn", renchérit Elizabeth Brady. Il se passe toujours quelque chose, et c'est souvent grâce à lui : il organise des soirées de dingues, pas chères, ouvertes à tous, même aux mineurs parfois. Les gens comptent sur lui pour mettre au jour de nouveaux groupes. Et une fois que tu as joué à l'un de ses concerts, c'est bon, tu es lancé (<http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/40920/date/2009-10-16/article/special-new-york-brooklyn-capitale-rock/>, visité le 6 janvier 2010 ; leur traduction).

En cela, Todd P fait figure de « tastemaker » dans la scène brooklynoise actuelle. Paradoxalement, le quartier de Williamsburg qu'il a contribué à développer, dans son vecteur artistique, est moribond à ce niveau. Selon lui, il ne faut plus chercher dans cette zone géographique, trop de gens ayant profité, telle une ruée vers l'est, de l'estampe « Brooklyn ». Il faut donc, dit-il, se déplacer davantage à l'est pour trouver le bourdonnement artistique le plus intéressant.

7. Conclusion

L'approche que nous avons empruntée tout au long du mémoire s'inscrit dans la lignée des travaux portant sur les médiations. En cela, des éléments comme les contraintes matérielles, les conventions, les espaces de performance, ainsi que les codes de la consommation ont occupé l'avant plan de la démarche (Hennion 2003 :81). Comme d'autres avant nous, nous avons tenté de produire :

a practical theory of mediation, conceived as the reciprocal, local, heterogeneous relations between art and public through precise devices, places, institutions, objects, and human abilities, constructing identities, bodies and subjectivities (*ibid.*:81).

Bien évidemment, ce ne sont pas toutes les médiations – bien que certaines d'entre elles aient une importance capitale dans la structuration du milieu de la musique de Brooklyn – qui ont fait l'objet d'une analyse au cours de notre travail. Des critiques pourraient donc émaner de l'omission (volontaire) de discuter de l'influence des radios, en particulier des « colleges radios ». Bien que la radio fut probablement le média de masse le plus important du 20^e siècle, diminuant les frontières entre le public et le privé (Frith 2003 :96), nous avons préféré comprendre le rôle de l'internet, qui a devancé la radio au niveau de l'importance qu'il a sur les différentes pratiques musicales du milieu sondé. Les radios universitaires ou indépendantes ont certes eu une influence majeure dans différentes scènes musicales. Par contre, nous l'avons vu, l'internet arrive désormais au sommet de la hiérarchie dans l'organisation du pôle réceptif de la musique, d'autant plus qu'il est maintenant possible d'écouter des « radios pirates » sur l'internet.

Aussi, dans un modèle qui s'inscrit dans la poursuite des travaux de Tia DeNora (2000) sur la musique dans la vie quotidienne, nous avons tenté de dépasser la seule ethnographie de l'écoute pour essayer de connaître et de comprendre des pratiques comme l'échange et l'obtention d'information sur la musique qui dépasse, tout en en faisant partie, le registre de la réception musicale. De plus, nous sommes intéressé à la façon dont des réseaux, tels le DIY, contribuent au développement d'une scène musicale fertile et médiatisée.

Comme nous avons pu le constater, pour revenir à un de nos objectifs de départ, l'analyse textuelle, bien que nécessaire, ne peut remplacer l'investigation ethnographique d'expériences actuelles de la musique des participants à la scène dans la variété de leurs formes et de leurs représentations.

Nous avons également été en mesure de voir la façon dont certaines pratiques musicales et structures font résonner certaines identités, dont celle que nous avons définies comme les *hipsters*, généralement composés de jeunes d'environ 18 à 34 ans.

Nous en étions aussi, au niveau anthropologique, à notre premier terrain, avec tous les défis que cela a comportés. Un des plus grands à relever fut certainement lié à la difficulté de débarquer à New York, sans aucun contact et avec relativement peu de connaissances concernant la scène musicale. De plus, nous pensions bien que le sujet dont nous traitions allait nous faciliter la tâche dans l'ouverture des New-Yorkais à dialoguer avec nous. Non pas que ce fut un échec total mais il faut avouer que cela fut plus difficile que prévu. Les New-Yorkais sont très occupés et ont beaucoup d'amis ou de connaissances qui réalisent des projets aussi « cool » que le nôtre. En cela évidemment, la recherche ethnographique est toujours dépendante de la bonne volonté des autres à vouloir entamer le dialogue (DeNora 2000 : xii). Le projet

que nous avons mené à terme nous a par contre permis de fréquenter des endroits qu'il nous aurait été autrement impossible de fréquenter en tant que « simple touriste ». Bien sûr, nous sommes attirés par les villes en ce qu'elles offrent en termes de possibilités philosophiques et d'énergie créatrice (White 2009 :12). Il est par contre si facile d'être « together with other people, together alone » (*ibid.*).

Tout au long de ce travail, des spécificités du milieu étudié et d'autres traits le caractérisant, qui semblaient davantage s'inscrire dans un contexte global, furent analysés. En ce qui a trait à notre contribution à l'étude des musiques populaires, plusieurs éléments peuvent être soulignés. Beaucoup de travaux issus de l'anthropologie de la musique s'intéressent aux liens entre la politique, le pouvoir et la musique (cf. Averill 1997 ; Askey 2002 et White 2008). Plutôt que de chercher les relations de pouvoir uniquement dans le politique, il faut aussi les considérer comme « inherent in cultural processes that are predicated as much on freedom and confrontation as on norms and integration » (Fabian 1998 :33). Bien que des analyses des politiques culturelles pourraient être très informatives, nous considérons que la musique qui fut étudiée est rarement politiquement engagée et qu'il faut plutôt chercher, comme nous l'avons montré, les relations particulières qui existent entre les acteurs de la scène et ce que l'on a appelé le marché *mainstream*. Ce rapport entre bohème ou non-conformiste avec les structures du *mainstream* est important pour plusieurs raisons.

Certainement, dans la façon dont il nous faut concevoir l'importance de la musique issue de ces communautés. La fameuse dualité entre *mainstream* et alternatif est de moins en moins pertinente. La technologie fait en sorte que des artistes peuvent, avec l'aide de certains médias culturels, devenir très connus en l'espace de

quelques mois seulement (pensons à The Weeknd avec *House of Balloons* donné gratuitement en ligne en mars 2011). De plus, la distinction entre *mainstream* et alternatif semble de plus en plus brouillée en raison de la collaboration d'artistes d'affiliation complètement différente (la participation de Justin Vernon de Bon Iver au dernier album de Kanye West par exemple). Aussi, le développement d'un « son » propre à une localité sera probablement de plus en plus rare grâce à la production-consommation quasi simultanée que permet la technologie internet. Esthétiquement, il n'y a pas de genre propre à Brooklyn et les genres se croisent énormément. On peut d'ailleurs parler d'interlocalité dans la production.

Il faudra dans le futur surveiller davantage l'influence des artistes dans la gentrification des quartiers puisqu'il manque beaucoup de données sur le rapport entre les artistes et la gentrification.

Notre travail n'est pas vraiment une ethnographie au sens stricte mais plutôt, un travail ethnographiquement informé sur les pratiques musicales ayant lieu dans la scène de Brooklyn à New York. Le travail fut d'ailleurs orienté dans une perspective interdisciplinaire et l'approche anthropologique – de par son biais pour l'étude des musiques populaires en dehors de l'Occident – dû être complété par d'autres filtres théoriques.

Aussi, de par la complexité du milieu de la musique brooklynoise, nous avons dû exclure davantage que nous avons inclus. Ceci peut paraître triste puisqu'il était impossible d'être exhaustif dans le traitement que nous en avons fait. Par contre, le fait que l'explosion de la scène, sous la forme que nous connaissons actuellement, soit passablement récente nous engage sur de nouvelles pistes peu balisées qui nous

permettront de considérer la scène actuelle en lien avec d'autres milieux musicaux new-yorkais et ailleurs dans le monde.

De plus, plutôt que de conceptualiser la culture populaire comme « a weapon of the weak » (Fabian 1998 :17), il nous faut travailler en anthropologie à développer les concepts de « culture » et de « musique populaire ». Les représentations urbaines et occidentales de la culture populaire devraient être davantage intégrées dans l'analyse anthropologique pour apporter de nouvelles données à son corpus déjà bien garni sur l'Afrique.

Et finalement, la généralisation ethnographique est difficile dans le cas qui nous occupe puisque nous avons affaire à un arrondissement de 2,5 millions de personnes. Il serait donc intéressant de mener d'autres ethnographies sur Brooklyn et sur d'autres scènes musicales et les comparer entre elles.

Bibliographie

- Abu-Lughod, Janet. 1995. *From Urban Village to East Village: the Battle for New York's Lower East Side*. Oxford, UK: Blackwell.
- Alfrey, Lauren. 2010. *The Search for Authenticity : How Hipsters Transformed from a Local Subculture to a Global Consumption Collective*. Washington : Georgetown University.
- Arruda, Nelson. 2005. *Nouveau regard sur les évangéliques : musique et culture alternative chrétienne*, Montréal : Université de Montréal.
- Askew, Kelly M. 2002. *Performing the Nation : Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago and London : University of Chicago Press.
- Averill, Gage. 1997. *A Day for the Hunter. A Day for the Prey*. Chicago : University of Chicago Press.
- Bakhtin, M. M. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin : University of Texas Press.
- Ball, Rebecca Elizabeth. 2010. *Portland's Independent Music Scene: The Formation of Community Identities and Alternative Urban Cultural Landscapes*, Portland : Portland State University.
- Battle, Shevaughn. 2009. *The Beginning After the End »: Independent Music, Canadian Cultural Policy and the Montreal Indie Music Scene*, Montreal : Concordia University.

- Becker, Howard. 1988. *Les Mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- Benjamin, Walter. 2000. « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939) ». In *Oeuvres vol. III*, pp. 269-316. Paris: Gallimard.
- Bennett, Andy. 1999. « Subcultures or Neo-Tribes ? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste ». *Sociology*, Vol. 33, no 3, August, pp. 599-617.
- Blacking, John. 1995. *Music, Culture, and Experience*. Chicago : University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Brooks, David. 2000. *Les BOBOS*. Paris : Florent Massot.
- Certeau, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley : University of California Press.
- Cohen, Sara. 1994. « Identity, Place and the 'Liverpool Sound' » In M. Stokes, *Ethnicity, Identity and Music*, pp. 117-134, Oxford : Berg.
- Cook, Nicholas. 2006. *Music, a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Coulangeon, Philippe. 2004. « Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète? », *Sociologie et Sociétés*, vol. 36, no 1, pp. 59-85.
- Curran, Winifred S. 2004. *Gentrification and the Displacement of Work : Exploring the Links in Williamsburg, Brooklyn*. Worcester : Clark University.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- El-Ghadban, Yara. 2009. « Facing the Music : Rituals of Belonging and Recognition in Contemporary Western Art Music ». *American Ethnologist*, Vol. 36, no. 1, pp. 140-160.

- . 2007. « Quel langage musical à l'âge de la postmodernité ? » *Altérités*, vol. 4, numéro 1, pp. 11-19.
- Fabian, Johannes. 1998. *Moments of Freedom : Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville : The University Press of Virginia.
- Flateau, John L. 2005. « *Black Brooklyn* » : *The Politics of Ethnicity, Class, and Gender*. City University of New York : New York.
- Foucault. Michel. 1966. *Les mots et les choses ; une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.
- Frith, Simon. 1983. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock*. London: Constable.
- . 1996. *Performing Rites: on the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- . 2003. « Music and Everyday Life ». In Clayton, Martin, Trevor, Herbert, and Richard Middleton, *The Cultural Study of Music : a Critical Introduction*, pp. 69-79, New York : Routledge.
- . 1978. *The Sociology of Rock*. London : Constable.
- . 1987. « Towards an Aesthetic of Popular Music ». In Leppert and McClary, *Music and Society : The Politics of Composition, Performance and Reception*, pp. 133-49, Cambridge : Cambridge University Press,
- Gendron, Bernard. 2002. *Between Montmartre and the Mudd Club : Popular Music and the Avant-garde*. Chicago and London : University of Chicago Press.
- Goldman, A. 1974. *Ladies and Gentlemen, Lenny Bruce*. New York : Random House.
- Gooch, Brad. 1992. « The New Bohemia » in *New York*, pp.24-31.
- Greif, Mark, Kathleen Ross, and Dayna Tortorici. 2010. *What was the Hipster?: A*

- Sociological Investigation*. New York: n+1 Foundation.
- Green, Heather Pamela. 2009. *Space Invaders?: Artists in the East Village, 1977-1983*. Stanford : Stanford University.
- Hall, Peter Geoffrey. 1998. *Cities in civilization*. New York: Pantheon Books.
- Hall, Stuart. 1991. « The Local and the Global : Globalization and Ethnicity », in *Culture, Globalization and the World-System*. A .King, pp. 19-40, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- . 1997. « Old and New Identities : Old and New Ethnicities », in King, pp. 19-39 *Culture, Globalization and World-System*. London : Macmillan.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture, The Meaning of Style*. London: Methuen.
- Heinich, Nathalie. 2004. *La sociologie de l'art*. Paris: La Découverte.
- Hennion, Antoine. 1993. *La passion musicale*. Paris : Édition Métailié.
- . 2003. « Music and Mediation : Toward a New Sociology of Music ». In Clayton, Martin, Trevor, Herbert, and Richard Middleton, *The Cultural Study of Music : a Critical Introduction*, pp. 80-91, New York : Routledge.
- Hountondji, Paulin J. 1992. « Daily life in Black Africa ». In V.Y. Mudimbe, *The Surreptitious Speech : Présence Africaine and the Politics of Otherness*. pp. 344-364, Chicago : The University of Chicago Press.
- Jackson, Kenneth T., and John B. Manbeck. 2004. *The Neighborhoods of Brooklyn*. New York: Citizens Committee for New York City.
- Keil, Charles and Steven Feld. 2005. *Music grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kruse, Holly. 2003. *Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes*. New York: P. Lang.

- Levitt, Steven D. 2004. « Understanding Why Crime Fell in the 1990s : Four Factors that Explain the Decline and Six that Do Not ». *Journal of Economic Perspectives*, Vol. 18, no 1, Winter, pp. 163-190
- Mager, C., Hoyler, M. et Watson, A. 2009. « Spaces and networks of musical creativity in the city », *Geography Compass*, 3/2, pp. 856-878.
- Marcuse, P. 1986. « Abandonment, Gentrification, and Displacement : The Linkages in New York City ». In N. Smith and P. Williams, *Gentrification of the City*, pp. 153-177, London : Unwin Hyman.
- Martin, L.H. 1988. *Technologies of the self: A Seminar with Michel Foucault*. London : Tavistock.
- Mattelart, A. et Neveu, É. 2008. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : Éditions La Découverte..
- Mele, Christopher. 2000. *Selling the Lower East Side : Culture, Real Estate, and Resistance in New York City*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying popular music*. England: Open University Press.
- Miller, Jean. 2009. *Peter, Paul and Mary and the Cultivation of Commercial Folk Music in the American Folk Revival*, Kansas : University of Kansas.
- Mongeau, Pierre. 2008. *Réaliser son mémoire ou sa thèse*. Montréal: Presses de l'Université du Québec.
- Moore, Ryan et Roberts, Michael. 2009. « Do-It-Yourself Mobilization: Punk and Social Movements », *Mobilization: An International Quarterly*, Vol. 14, no 3, pp. 273-291.
- Nayak, Anoop. 2004. *Race, Place and Globalization : Youth Cultures in a Changing World*. Oxford : Berg.
- Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Hanover, NH: University

Press of New England.

O'Reilly, Tim. 2005. *What is Web 2.0?* Extrait le 10 novembre 2010 du site <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>

Purdue D., Dürrschmidt J., Jowers P. et O'Doherty R. 1997. « DIY Culture and Extended Milieux: LETS, Veggie Boxes and Festivals », *The Sociological Review*, vol. 45, Issue 4, November, pp. 645-667.

Redhead, S. 1990. *The End-of-the-Century Party : Youth and Pop Towards 2000*. Manchester : Manchester University Press.

Rivière, Claude. 1995. *Les rites profanes*. Paris: Presses universitaires de France.

Schratt, Angela. 2010. *Processes of Gentrification*. Dudweiler Landstr: VDM Verlag.

Seitel, Peter. 1999. *The Powers of Genre : Interpreting Haya Oral Literature*. London : Oxford University Press.

Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities: the Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover, NH: University Press of New England.

Stahl, Matthew. 2003. « To Hell with Heteronomy : Liberalism, Rule-making, and the Pursuit of 'Community' in an Urban Rock Scene ». *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 15, Issue 2, December, pp.140-165.

Straw, Will. 2011. « Systems of articulation, logics of change : communities and scenes in popular music. » Reprinted in Chris Rojek, ed, *Popular Music*. Sage Benchmarks in Culture and Society. Los Angeles and London : Sage, pp. 219-249.

----- . 2011 « Sizing Up Record Collections : Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture ». In Mary Celeste Kearney, *The Gender and Media Reader*, pp. 3-15. London and New York : Routledge.

----- . 2004 « Cultural Scenes », *Loisir et société*, vol. 27, no. 2, pp. 411-422.

- . 2002 « Scenes and Sensibilities », *Public*, no. 22/23, pp. 245-257.
- Tagg, Philip. 1979. *Kojak--fifty seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*. New York: Mass Media Music Scholars' Press.
- . 1982. « Analysing popular music : theory, method and practice », *Popular Music*, 2, pp. 37-67.
- . 1989. « Lettre ouverte à propos des musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes », *Popular Music*, 8/3, pp.285-298.
- Takebayashi, Shuichi. 2010. *The making of folk identity: Politics, consumption, tradition, and rebellion in the folk music revival movement*. East Lansing: Michigan State University.
- Taylor, Timothy D. 2007. « The Commodification of Music at the Dawn of the Era of 'Mechanical Music' ». *Ethnomusicology*, Vol. 51, No. 2, Spring/Summer, pp. 281-301.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. London: Verso.
- Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols : Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca : Cornell University Press.
- . 1986. *The Anthropology of Performance*. New York : PAJ Publications.
- White, Bob. 2008. *Rumba Rules*. Durham and Londo : Duke University Press.
- . 2011. « Thinking About Cities ». *City & Society*, Vol. 23, Issue 1, pp. 12-17.
- Wicke, Peter. 1990. *Rock music: Culture, Aesthetics, and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1982. « Rock Music : a Musical Aesthetic Study », *Popular Music*, 2, pp. 219-43.

